

POLY THE SIS

FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA

4 | 20
22



eum

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

4 / 2022



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 4 / 2022

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-858-8

2023 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

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

Coordinamento di redazione

Sandra Gorla (Università di Napoli Federico II), Carlotta Larocca (Università di Macerata)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Giulia Conserva, Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Daniele Giovannone, Sandra Gorla, Sara Gregori, Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela Margani, Giulio Martire, Iaria Muoio, Giulia Perosa, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Salvador Spadaro, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

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

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

Web

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

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Copyright: © 2023 The Author(s). This is an open access, peer-reviewed issue published by eum - Edizioni Università di Macerata. It is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that appropriate credit is given, a link to the license is included, and any derivative works are shared under the same license as the original.

Indice

Saggi

- 9 MATTHIAS FREISE
Kundera's typologies of immortality, love and chance:
An encoded cultural theory
- 29 GRETA GRIBAUDO
Dare forma al testo guardando la forma del quadro:
Italo Calvino e gli *assemblages* di Bona de Pisis
- 47 MARIELLE MACÉ
Barthes: «Forme sottili del genere di vita»
- 57 SYLVAIN ROUDAUT
L'hylémorphisme philosophique aujourd'hui: état des lieux et
perspectives

Note e discussioni

- 79 GIANLUCA DI TEODORO
Scenari caleidoscopici. Luci e colori nella letteratura
cavalleresca d'oïl

Recensioni

- 97 MASSIMO BONAFIN
A proposito di: Carlo Donà, *La fata serpente. Indagine su un
mito erotico e regale*

Saggi

Kundera's typologies of immortality, love and chance: An encoded cultural theory

MATTHIAS FREISE
Universität Göttingen

Abstract

Fourfold typologies at various levels govern the narrative structure of Milan Kundera's novel *L'Immortalité*. Besides giving the novel a semantic framework, they suggest deep analogies between the structure of love relationship, communication, epoch, and narration. They also demonstrate that social life and literary art are better understood by dividing their manifestations into four types. *Immortality*, therefore, turns out to be an in-deep cultural study.

The following analysis of Milan Kundera's novel *L'Immortalité* (1990) concentrates on a striking accumulation of quadruplications at various levels in it. Thus, four figures represent four forms of love experience. Four other figures represent four complementary love concepts. The novel distinguishes four phases of love communication and four ways of dealing with erotic ambiguity. These quadruplications culminate in four ways of understanding the titular immortality. Last but not least, the autofictional character 'Kundera' metapoetically divides coincidence into four forms, which can be understood as instructions for dealing with events in narrative prose. However, quadruplications are nothing unusual in literature. We find them, for example,

in Goethe (who also plays a prominent role as a character in Kundera's novel) in *Elective Affinities* and in Tolstoy in *War and Peace*, but not so explicitly, not in such an accumulation and not on so many different levels. Beyond the basic function of quadruplication, effective in Goethe and Tolstoy, of giving the novel a semantic framework through crisscross relations of equivalence, this accumulation suggests an implicit cultural message of the novel: that social life and literary art are better understood by dividing them into four basic types.

This message, in turn, coincides with my research to examine the function of quadruplications in cultural and social studies. In this research, I have found some evidence that these quadruplications might be subject to a specific logic, which can be called 'relational'. According to this logic, a relationship can assume four states: separation, fusion, hierarchy and dialogue. Cultural and social sciences would then be 'relational sciences' that study phenomena subject to this logic. My analysis of Kundera's novel is therefore also intended to examine whether the areas of relationship that unfold in it – love, eroticism and the dimensions of their communication, the social implications of posthumous fame, and also the interpretation of events as accidental or necessary – can be understood in the light of this relational logic.

Therefore, what interests me about the fourfold subdivisions found in Kundera's novel *Immortality* is, if and if yes how the four types which can be distinguished on so many levels of the novel fit into the paradigm of fourfold typologies I found in cultural and social sciences, i.e. can Kundera's types be assigned to separation, fusion, hierarchy, and dialogue. Furthermore, I am interested in the implications of Kundera's fourfold distinctions for the social and cultural areas they involve – the psychology of love, the understanding the social dynamics of communication, and the narratology of events. Last but not least characters in the novel seem to represent literary epochs, an observation which on the thematic level of the novel is supported by, first, the fight between Goethe's classicism and Bettina's romanticism, and second, the contrasting juxtaposition of Goethe and Beethoven. Why not have similar contrasts – between avant-garde and postmodernism – on the other time level of the novel?

1. *First typology of love: love experience*

Pragmatically and in terms of plot, Kundera's novel *Immortality* is quite traditionally set up as a set of two love triangles, as two competitions between women for a man. The sisters Agnès and Laura compete for Paul, and Christiane Vulpius and Bettina Brentano compete for Goethe. These two love triangles virtually form a quadriga of loving women – Agnès, Laura, Bettina and Christiane. Their understanding of love obviously diverges, but there are, as I will demonstrate, striking symmetries. In this context, Doris Boden speaks

of striking binary oppositions in the novel – she includes here Rubens, Agnès's lover, who has some parallels with her husband Paul – but all these oppositions would be 'destroyed' in the novel, as the analogies «level them» (2006, 114). I take a different view: the binary oppositions, as will be shown, are not leveled by the analogies but lifted by them into quadruple typologies in which every opposition is countered by an analogy and every analogy by an opposition.

Therefore, the symmetries are not of simple opposition, but of typology. This means that an analogy between two types on one level meets an opposition of them on another level. Thus, the female quadriga is, first, characterized by the opposition 'physical-spiritual', with Agnès and Bettina being 'spiritual' lovers, Laura and Christiane being 'physical' lovers. In the triangle around Goethe, Christiane is the representative of physical love and Bettina of an ostensibly spiritualized love. In the triangle around Paul, Laura is the physical lover and Agnès the spiritual lover. This opposition is now intertwined with another opposition. Laura's physical experience of love is – as also her name, which is derived from Petrarch's beloved, suggests¹ – a subjective feeling, while Christiane's physical experience of love is dialogic, directed entirely toward Goethe and his sexual needs. Bettina's experience of love, how spiritual it might be, is nevertheless narcissistic, Goethe is needed for her only as a trigger for her own spiritual exaltation. Agnès also experiences love spiritually, but as a release from her body. According to her name, she is related to the Holy Agnes of Rome, a martyr of virginity, who was saved from rape by a veil of light: «[angelus...] qui locum claritate nimia circumfuisit sibique stolam candidissimam prae paravit» (Jacobus a Voragine 115) [(the angel's...) radiance filled the place with light and formed a shining mantle about her]². Thus, we read about Agnès's experience of sexual love: «Pour Agnès, le corps n'était pas sexuel. Il ne le devenait qu'en de rares moments, quand l'excitation projetait sur lui une lumière irréelle, artificielle. [...] Mais regarder son corps inondé de lumière est un jeu perfide» (Kundera 1990, 150-151) [For Agnes, the body was not sexual. It became it only in rare moments, when the excitation projected on him an unreal, artificial light. [...] But looking at one's own body flooded with light is a perfidious game].

This saves Agnès, like her namesake, from experiencing physical love as a form of rape. Agnès' spiritualization of love is, other than Bettina's, dialogical. Agnès' love, or more precisely her ideal of love which she could not realize with her partners available, is the maximum relationality of love. The Other is the meaning of love. Agnès suffers from the fact that her partners, especially her

¹ «[il] poeta traduce il proprio cuore nella pittura ch'ei fa dell'amore [...] Petrarca sollev[a] questa passione all'altezza della propria mente» (Foscolo [1827] 2015, 11) [the poet translates his own heart into the painting he makes of love [...] Petrarch raises this passion to the height of his own mind] (translation mine).

² All translations mine.

husband Paul, do not know and do not experience this relational dimension of love. That is why she decisively answers ‘no’ to the all-important question of the guest from heaven, whether she and Paul want to live their next existence together again.

Novel character	metaphysical base	connectivity
Agnès	Spiritual	dialogic
Bettina	Spiritual	narcissistic
Christiane	Physical	dialogic
Laura	Physical	narcissistic

Here, not only psychological profiles are modeled, but also profiles of epochs, because epochs provide specific concepts of the self, embodied by the novel characters. Romanticism, historically and structurally represented by Bettina, achieves its spiritualization through a metaphorical leap. Modernism, represented by Agnès, achieves spiritualization by escaping into a world of meaning in which completely different laws prevail. Laura realizes the narcissistic body reference of neo-avant-garde and refers with her name to its origin in Petrarch’s concept of love. Christiane represents the dialogic body reference of Winckelmannian classicism – which she also explicitly defends in a dispute against Bettina.

Novel character	metaphysical base	connectivity	Epoch
Agnès	Spiritual	dialogic	Modernism
Bettina	Spiritual	narcissistic	Romanticism
Christiane	Physical	dialogic	Classicism
Laura	Physical	narcissistic	Avant-garde

2. *Second typology of love: structural types of love*

We can find in the novel, in addition to the quadriga of the four women, representing forms of love experience, another quadriga, which refers to structural types of love. The two sisters Laura and Agnès participate also in this typology. The other two types are represented by Paul and Rubens.

According to this table of love types, Laura’s and Agnès’s versions of love are both related to the Other, but in opposite directions. Agnès’ Love is relationship – this is what I call the cultural dimension of love, if we understand culture as

the between of human relationship³, the relational side of our existence. Agnès is all culture, that is, herself would dissolve in love. This is why in the course of the novel the gesture of love she embodies detaches from her completely, becoming also the leitmotif, with which the novel begins and ends. This gesture represents the cultural dimension of love. Its eternity represents the eternity of art. Kundera here implicitly refers to the concept of art as a «semantic gesture» by his compatriot Jan Mukařovský⁴. Explicitly, her gesture is called «aussi parfait, aussi achevé qu'une œuvre d'art» (Kundera 1990, 63) [as perfect, as complete as a work of art]. Agnès's gesture thus embodies the postmodern version of the old topos *ars longa vita brevis*, since *ars* is now a pure form completely detached from its bearer.

Laura needs the Other as a social You who gives her value; she depends on the love and admiration of another person. Thus, this love is an entirely social function; the social Other gives me my value through his love. Laura's first husband, Bernard, is able to fulfill this function for a time, but he lacks the fan identity that Laura's star identity requires; he is too independent or self-centered to remain her unconditional fan. Not coincidentally, Kundera builds into the description of Laura's love an anecdote about the self-mirroring of Czech Lacan students during the Soviet occupation in 1969. The mirror stage, first described by Lacan in 1936 in Czechoslovakia at a conference in Mariánské Lázně, forms the «imaginary ego» of «primary narcissism» (Lacan 1949). This produces, according to Lacan, a division of the ego into «I for myself» (*moi*) and «I for the others» (*je*). The «*je*» wants to reach the ideal of the «*moi*», i.e., the perfect devotion of the you to the ego. Laura needs and demands exactly this kind of devotion. This type of love is hierarchically structured and represents the third type of love relationship. It demands unconditional submission so that the ideal of «*moi*» can be completely realized. From Paul, Laura will eventually receive this submission.

Thus, Paul embodies absolute identification with the Other, love as a fan. Kundera writes: «Rimbaud n'a donc été son [Paul's] amour esthétique et peut-être n'a-t-il jamais connu un amour esthétique. Il s'était enrôlé sous la bannière de Rimbaud comme on s'enrôle sous un drapeau, comme on adhère à un parti politique, comme on devient supporter d'une équipe de football» (Kundera 1990, 212) [Rimbaud was not his (Paul's) aesthetic love and maybe he never knew an aesthetic love. He had enlisted under Rimbaud's banner as one enlists under a flag, as one joins a political party, as one becomes a supporter of a soccer team]. This love is infantile, an expression of early childhood mother symbiosis. Paul's love is symbiotic. In human psychological development symbiotic love takes place before the mirror stage. With his wife Agnès, Paul cannot realize this form of love, because Agnès' concept of love demands the autonomous

³ Cfr. Cioflec 2012.

⁴ Developed in Mukařovský 1948.

Other who turns to her freely and self-determinedly. But we should be careful to evaluate Paul's kind of love negatively. In Kundera's novel, Paul embodies at the same time the childlike carelessness to which the avant-garde lent its voice – this is why Laura with her avant-garde physicality is his ideal partner. Paul loves the paradoxes that history produces, he loves the agreement of the incompatible, and his sexual love, which the narrator describes as «stupid-headed», is benevolent and grateful. The equal value of types is an essential feature of typologies.

The autofictional character 'Kundera' claims as much in the sixth and last part of his novel: «J'attends impatiemment la sixième partie. Un nouveau personnage va surgir dans mon roman. Et à la fin de cette sixième partie, il s'en ira comme il était venu, sans laisser de trace» (ivi, 352-353) [I am looking forward to part six. A new character will appear in my novel. And at the end of this sixth part, he will leave as he came, without a trace].

This is to announce the person to represent the missing forth type of love, Rubens. At first glance, this announcement is a postmodern polemic against the enslavement of narrative by causality, by the plot. But the narrator here advocates by no means just a suspension of the plot. Despite the 'cycling' of the plot, rushing toward its goal, the poetic function, the equivalence function, as described by Roman Jakobson, emerges. And in it, the figure that is pointed out here, Rubens, will play a weighty role. Rubens expands the classical love triangle – here Paul between Laura and Agnès –, which without fail generates a plot, into a love typology, i.e., into a scheme capable of expressing the ambivalences of love. In the novel, Rubens is unnecessary for the plot, but he is absolutely necessary to turn the plot into an aesthetic artwork of equivalence. The plot is even demonized in *Immortality*:

Je regrette que presque tous les romans écrits à ce jour soient trop obéissants à la règle de l'unité d'action. Je veux dire qu'ils sont tous fondés sur un seul enchaînement causal d'actions et d'événements. Ces romans ressemblent à une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coup de fouet. La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles pages, même les scènes et les observations les plus surprenantes, en une simple étape menant au dénouement final, où se concentre le sens de tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension, le roman se consume comme un feu de paille (ivi, 352).

[I regret that almost all novels written to date are too obedient to the rule of unity of action. I mean that they are all based on a single causal sequence of actions and events. These novels are like a narrow street, along which characters are chased with a whip. The dramatic tension is the real curse of the novel because it transforms everything, even the most beautiful pages, even the most surprising scenes and observations, into a simple step leading to the final denouement, where the meaning of everything that precedes is concentrated. Devoured by the fire of its own tension, the novel burns like a fire of straw].

Even the argument between 'Kundera' and his character Paul on the complexity of Mahler's music, constructed as a metalepsis, plays the structure

against the plot: [Paul:] «il [Mahler] était persuadé que son œuvre serait foutue si, dans le second mouvement, la mélodie était jouée par la clarinette et non par le hautbois». – «C'est exactement cela», dis-je en pensant à mon roman» (ivi, 490) [(Paul:) «he (Mahler) was convinced that his work would be ruined if, in the second movement, the melody was played by the clarinet and not by the oboe». – «That's exactly it», I said, thinking about my novel]. Paul disputes this, since the structure of the work overtaxes the listener. But Kundera shows himself here to be a staunch supporter of Walter Benjamin's «no poem is for the reader, no picture for the viewer, no symphony for the listener» (Benjamin 1961, 56). The limited abilities of receptions have no relevance for the semantic potential of a work of art.

Rubens, the forth, missing 'physical' type of love, is introduced after the fact, after Agnès' death, as her former secret lover. Kundera reinforces the artificiality of the novel construction 'against' the plot by this switch. Physical love, like its psychic dimension, obeys a dimension to which the cultural and social dimensions of love are immune: time. While the psychic dimension is characterized by maturation, by becoming an adult, the transformation of its physical dimension, on the other hand, is characterized by decay. That is why Kundera calls the sixth part of his novel, which is about Rubens, «Le Cadran» (The clock) and builds into it a long excursus on transience (chapter 2).

Rubens does not simply embody the crude practice of physical love. He documents the overcoming of romantic love as an inflated emotion; he understands love in a post-romantic but, in terms of cultural history, rather in a pre-romantic way – he understands it as the art of erotic communication. In this respect, Rubens– as a failed painter he is also an artist – is an alter ego of the anti-romantic author. That is also the reason why he calls Agnès «lutenist» - a metapoetic allusion to music which explains why Agnès and Rubens temporarily harmonize, despite their fundamentally different concepts of the self. Physical and spiritual love, painting and music, visuality and rhythm must come together in a work of art, that is why love 'sparks' between Rubens and Agnès, and that is why it also 'sparks' at the end between Paul and Laura.

We come to the following scheme:

Typology of love concepts			
Rubens	Paul	Laura	Agnès
biological	psychic	social	cultural
descending in time	ascending in time	taking in	dialogical
bodily	mentally	bodily	mentally

3. *Third typology of love: Phases of love communication*

Rubens not only represents the necessary fourth structural type of love, which the plot of the novel had not offered so far. He also stands for a typology by himself, since he has lived through four phases of communicating physical love, an experience which he recapitulates in the sixth part of the novel. These phases can be related first, to the author's problems and possibilities to display the notion of physical love in his text, and, secondly, to the four stages of development of the infant. Rubens's first 'phase of athletic muteness', characterized by purely physical gestures during the sexual act, corresponds to the earliest, schizoid phase of early childhood development; the 'phase of metaphors', in which tender paraphrases of love dominate, corresponds to the symbiotic phase of infant development, the 'phase of obscene truth', in which crude obscenities are uttered during physical love, correlates with the phase of revolt, of naysaying in early childhood, and the 'phase of silent mail', in which two friends send each other messages via the expressions they use while making love to the same partners and which the latter then repeat to the other partner, finally, with the dialogical or oedipal phase of child development. This 'development', which Rubens experiences, parodies both him and the scheme of developmental stages. But there is a fifth stage that transcends them all, the 'mystical' stage, in which all physical lovers participate in the universal sign pool of love of all languages and peoples. This sign pool, it is said, is collected in a kind of encyclopedia of the (erotic) fairy tale.

4. *Typology of erotic ambiguity*

On the pages of *Immortality*, there are six people involved in scenes of women sitting on a man's lap. Bettina von Arnim sits on Goethe's lap, Laura sits on the lap of her brother-in-law Paul. Agnès's daughter Brigitte sits next to Laura on her father's other leg, and Agnès watches the both sitting on her husband's knees. Neglecting Goethe's and Brigitte's role in these situations, Kundera concentrates on Bettina's, Laura's, Paul's and Agnès's attitudes towards lap-sitting, thus forming a quadriga which inspires me to discuss it as another typology Kundera's novel offers: the typology of erotic ambiguity⁵. The reason for lap-sitting of the women coincide in both cases in one important point – in playing the child, which conceals the erotic subtext of their action. In this way,

⁵ In the French original «ambiguïté», in Czech imprecisely «mnogoznačnost», plurivalence. The relationship between the Czech and the French versions of *Immortality* is discussed in Doris Boden (2006, 111). Since Kundera reportedly started to write the novel in French, the French version will be my original.

they make their relationship to the man ambiguous. However, there is also an important contrast between them. Bettina's sitting on Goethe's lap is part of her intellectually masterful intrigue in order to 'conquer' his immortality, that is, to get control over his legacy. Goethe senses the danger and has to parry Bettina's hidden attacks over and over again. Laura, sitting on the lap of her brother-in-law Paul, has no intellectual goal. For her, her childish behavior perfectly conceals the pleasure of erotic contact with the man she secretly desires. Laura is erotically stimulated by the ambiguity of the situation.

The starting point of this typology is the fact that eroticism needs ambiguity in order to function. In all four cases of lap-sitting, the woman actively sets up the situation. Kundera, however, is not content with the ambivalence 'innocent child – seductress', but distinguishes four ways of dealing with erotic ambivalence: Agnès, watching the scene, «lucide» (farsightedly) realizes the sexual prompting character of the ambiguous situation. Bettina also realizes it, but uses it as a weapon to seduce the notorious 'homme à femmes' Goethe. Laura on Paul's lap enjoys the ambiguity of playing a child while being an adult woman. She is absorbed in this ambiguity as an addict. Finally, Paul does not grasp the erotic dimension of the situation; he raises his knees «pour bien convaincre les deux sœurs de son enjouement de tonton» (Kundera 1990, 253) [to convince the two sisters of his playing the nice uncle]. He is the 'fool' of ambiguity. Nevertheless, what unites him with the refined Bettina is that they play – Paul naively, Bettina consciously. For Laura and Agnès, on the other hand, the erotic ambiguity of riding on the man's lap is serious – inviting for Laura, threatening for Agnès.

Typology of understanding erotic ambiguity			
Paul	Laura	Bettina	Agnès
fool	addict	director	observer
unreflected	unreflected	reflected	reflected
game	serious	Game	serious

This seems at first to be a minor typology, almost anecdotal. However, it gains its significance from the fact that the lack of ambiguity is fatal for eroticism but also for literature; literature, too, relies on ambiguity. The way the four characters deal with the erotic ambiguity of the situation can therefore be translated into the way we deal with the ambiguity of literature. There are readers for whom literature is simply fiction making, a nice game. Like Paul, they do not understand the abyss of its ambiguity. Then there are addicted readers who read vicariously through the principle of identification. The ambiguity of literature excites them, but like Laura, they have no understanding of their own excitement. Then there are authors who play with their readers. Like Bettina, they use the ambiguity of literature as a manipulative tool. Finally, there are

authors who know the depths of ambiguity and nonetheless allow it in their work because they know that literature cannot function without it. The latter would most likely be the self-image of the author, who for this very reason makes Agnès partially his mouthpiece and lets Agnès understand in the novel what terrible ambiguity is hidden in Goethe's poem *Ein gleiches*.

5. *Typology of immortalities*

The female quartet Agnès, Bettina, Christiane and Laura is, above all, assigned to a typology of the main theme of the novel, to a typology of immortality. In this typology, Agnès represents 'gestural' immortality. She will be forgotten as an individual and in fact she already is forgotten by Paul and Laura as soon as she is dead. She herself wants to disappear absolutely, to be erased, like her father, who destroys all documents of his existence before his death. Goethe's *Ein gleiches* not only plays the role of a coded death message from the father to his daughter about his coming death, but also contains a metapoetic message, which is prominent elsewhere in the novel as well: there should be no immortality for the poet himself – «Die Vögelein», the birds, metapoetically representing authorship, «schweigen im Walde», are silent. Immortality should be reserved to the poet's œuvre. Just as only the œuvre remains of the poet, so, according to Kundera's novel, of the human individual only the gesture detached from him as a person is immortal. This is why after Agnès death remains only her gesture, imitated by her sister Laura on the thematic level, but in fact, on semantic level, transferred to her.

Despite Kundera's Bettina fights with all means for the 'great immortality' of celebrity, famed Goethe and Hemingway declare in the novel that it is a thoroughly double-edged matter. After all, they want their work to survive and not their biography. Goethe's nightmare that everyone is only watching him play the puppet show and no one is watching the puppet show itself which he is performing fits into this intention. Bettina wants to achieve biographical immortality by proxy – through metonymic contact with a famous person, without regard to whether she appreciates his work or not. For some 'celebrities', however, working on their own myth to become immortal as an individual is characteristic in Kundera's novel. One means of doing so is the 'petite phrase', which outlasts the speaker, but which, unlike the anonymous gesture, remains associated with the name of the person who coined it. Kundera quotes Napoleon's well-known petite phrase «voilà un homme», uttered towards Goethe. There is an abundance of petites phrases attributed to Napoleon, and most probably he was aware of their function for his 'great immortality'. Marcel Proust, in his novel *In Search of Lost Time*, links the concept of petite phrase to music. For Swann, a musical phrase is firmly linked to his beloved

Odette. A petite phrase thus creates a fixed associative link; it does not wander freely and anonymously like a gesture⁶. In contrast to the 'great immortality' in the memory of those who did not know us personally, 'little immortality', to which Laura aspires, is in the consciousness of those around us. Explicitly, this immortality is characterized in the novel as our afterlife in the memory of our friends and relatives. It thus seems to correspond to communicative memory in Aleida Assmann's typology of the external dimensions of memory. Assmann's «cultural memory» (2002) would then seem to correspond to Kundera's 'great immortality'. Typologically, however, Assmann's distinction is problematic, since in her model, there is no typological, but only a gradual difference between communicative and cultural memory, a difference of dimension. Gradual differences do not establish a typology. For typologies, systematic differences are necessary. But if we start from the quadrangle of the female characters in Kundera's novel, it becomes apparent that there is indeed a systematic difference between the – little – immortality sought by Laura and the – great – immortality sought by Bettina.

Laura expands her ego to include things, people, and other living beings with whom she comes into contact. Examples in the novel are her cat and the white piano. These things are metonymically absorbed by Laura. The immortality that Laura thereby acquires is not anonymous like that of gesture, and it does not live in collective consciousness like the great immortality, but it resides in objects. It thus corresponds to the dimension of 'objects with history' in Assmann's typology. In contrast, Agnès's anonymously inherited gesture corresponds to Assmann's memory type of 'imitation of action'. In addition to Assmann's quantitative distinction between communicative and cultural memory, however, another immortality is found in Kundera's novel – the ridiculous immortality. Is this a separate type within a real typology? Christiane, Goethe's wife, stands for it as a female figure in the novel. She is remembered as the «la grosse saucisse» (Kundera 1990, 78) [the fat sausage] who knocked Bettina von Arnim's glasses off her nose. Other examples in the novel include Tycho Brahe bursting his ureter (ivi, 82), Jimmy Carter suffering a heart attack while jogging (ivi, 81), and Robert Musil dying while lifting dumbbells (ivi, 82). What unites all four at first glance is the narrator's blatant sympathy, which becomes pity in the face of their ridiculousness. Their much more important, indeed crucial, structural commonality, however, is that they all have to do with the reification of the human being. This reification is a major theme in Kundera's prose. People become ridiculous through their reification as early as in *Žert* (1965) [*The Joke*], in *Směšné lásky* (1970)

⁶ One might think that in Proust's *Recherche* Dr. Cottard «en levant les bras avec une gravité simulée» (Proust 1913-1927, vol. 2, 77) [rising his arms with simulated gravity] uses a gesture in a similar way. However, Dr. Cottard did not borrow this gesture from anybody. Rather, everything he does looks simulated because he is unable to be authentic.

[*Laughable Loves*], and still in *La Fête de l'insignifiance* (2014) [*The Feast of Insignificance*], in which the Russian revolutionary Kalinin is characterized by his incontinence. Thus, Kundera's concept of ridiculous immortality is the counterpart of the small immortality in things. While small immortality humanizes things (e.g., Laura's piano), ridiculous immortality reifies people. As reified being, frozen in a ridiculous situation, we endure as things. Thus, we can say, that the typology of immortalities in Kundera's novel both illustrates and modifies Assmann's typology of the external dimensions of memory. There are two relations to things that effect immortality. They are represented, not coincidentally, by the characters Christiane and Laura, as defined by their bodies. And there are two spiritual relationships as the basis for immortality, represented by the 'spiritualized' figures Bettina and Agnès. We can see that the narrator's sympathy or antipathy does not matter at all here. In each category there is a 'sympathetic' and an 'unsympathetic' woman. And the two immaterial relations, like the two material ones, are opposed to each other by the distinction between expansive and implosive immortality. In the novel *Immortality*, the latter distinction is documented primarily through the juxtaposition of Agnès and Laura in the chapter «L'addition et la soustraction» [«Adding and Subtracting»], which deals with identity formation. The implosive identity formation, which Agnès stands for, wants to subtract all the accidents until the pure essence of the 'I' remains. The expansive identity formation adds all elements to the self which are connected with it – identity is then the sum of its aspects added by these elements.

character	immortality	direction
Agnès	gestural	implosive
Bettina	big	expansive
Christiane	ridiculous	implosive
Laura	small	expansive

The narrator's voice blatantly takes sides with subtraction, but just as we add our cat or our favorite food to our ego, so we last in the objects of microhistory. The bread knife is great-grandmother's bread knife, the ink stain is Luther's ink stain, the quill is Goethe's quill. There is nothing objectionable about that. Even «l'étrange paradoxe don't sont victims tous ceux qui recourent à la méthode additive pour cultiver leur moi» (ivi, 153) [the strange paradox of which are victims all those who resort to the additive method to cultivate their self], that we, as propagandists of our attributes, resemble others more and more instead of distinguishing ourselves from them, is only apparently true: propaganda of our attributes is only needed for the weak ego, for those whose ego does not diffuse into things of its own accord like Goethe into his quill or Luther

into his ink stain. Of course, Laura is ego-weak in Kundera's novel, but this is not a necessary condition for expansive immortality, but rather a symptom of its failure. Bettina's expansive-metonymic immortality campaign, on the other hand, succeeds, to the obvious displeasure of the narrator. But Kundera's Napoleon, too, is expansively immortal without becoming unsympathetic as a result. In the two subtractive immortalities of reification on the one hand and continuing to live in gesture on the other, things, on the one hand, or the social world, on the other, make our 'I' disappear. From the existential starving artist (just like in Kafka's story *Ein Hungerkünstler* [*A Hunger Artist*]), Agnès, literally the 'sacrificial lamb', is left nothing but the sympathy of the narrator and the vague memory of Rubens. She dissolves. Because before Kundera we hardly knew Tycho Brahe with a burst ureter but only as an astronomer, and Kalinin never incontinent but only as a revolutionary, we cannot avoid the impression that Kundera here essentially promotes what he diagnoses. However, the effect of reification in the ridiculous immortality is as much a destruction of the ego as gestural immortality is its dissolution. This is not to be evaluated here; it is only to put the narrator's evaluations in Kundera's novel into perspective without questioning the typologies observed in it.

6. *The metapoetic typology of chance in narrative*

The novel's polemic on the function of plot culminates in the fifth part of the novel, entitled «Le hasard» [Hazard], in a typology of the writer's treatment of chance. Thematically, similar to the introduction of the character Rubens, it is an apology of the freedom of the author that he is allowed to manipulate the fate of his characters at will. But the autofictional 'Kundera' confesses to Professor Avenarius that he «rêve d'écrire là-dessus un grand livre: une Théorie du hasard. La classification de divers types de hasards» (Kundera 1990, 332) [dreams of writing a great book on this subject: a Theory of Chance. The classification of various types of chance].

The classification that is then presented is a real typology, however, first of all, not of the isolated chance, but of coincidence. No example that Kundera gives is isolated and thus itself by chance. All his examples concern relations between two events. If Kundera nevertheless uses the word «hasard» (and in Czech correspondingly «náhoda» and not 'coïncidence' or 'concoirs' or in Czech 'shoda' or 'koincidence', it is in order to establish an intertextual relation to Mallarmé's prose poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) [*A throw of the dice will never abolish chance*]. I cannot elaborate on all aspects of this intertextuality here. However, Mallarmé is also concerned not only with metaphysics, but also with metapoetics. Thus, like the throw of the dice, the verse is «starborn» (issu stellaire), a «constellation». Mallarmé, like

Kundera, is concerned with the dialectic between event (coup) and equivalence (constellation, conjonction suprême).

Second, Kundera is not concerned with coincidence in general, but with its literary use, or, in other words, with the author's synchronization of events.

Typology of the literary use of chance			
separation	Fusion	hierarchy	Dialogue
blind/mute chance	poetical chance	storybuilding chance	contrapuntal chance
paradigmatic	paradigmatic	syntagmatic, producing the line of action (plot)	syntagmatic, producing the line of construction (sujet)
producing interference	producing equivalence	producing interference	producing equivalence

The first form of chance, blind chance, is absolutely senseless. Each event taken by itself makes chance asemantic, it expresses no relation at all. Nevertheless, this form can become literary – either as a protest against the compulsion of necessity, as expressed by some of Dostoevsky's heroes, or in the way Aleksandr Čudakov postulates it for the role of chance in Anton Čechov's prose (1971)⁷. Or, to speak again with Mallarmé, «du fond d'un naufrage» (Mallarmé 1914, 5) [at the bottom of a shipwreck], that is, as a gesture of human failure to establish meaning in an absurd, blind world.

The second, 'poetic' form of chance owes its name in Kundera to a metaphorically or symbolically generated equivalence between the two coinciding events. Kundera's example of the «première feuille morte⁸ tombait dans la ville de Chicago» (1990, 333) [the first dead leaf fell in the city of Chicago] charges the simultaneous event when Professor Avenarius gets into the swimming pool with the 'mélancolie' of the onset of autumn. This refers to the 'autumn of life', that is, to Professor Avenarius' aging. The semantic relationship between the two events is thus metaphorical. However, symbolically or metonymically generated poetic coincidences are also possible, for example, in Dostoevsky's *Krotkaja* (1876) [*The Gentle*], where the young woman jumps out of the window to her death at the very moment when the pawnbroker is retrieving the foreign passports for their joint trip to Boulogne. The jump out of the window symbolizes the journey to death, while the ferry port of Boulogne is metonymic for the crossing to England. The autodiegetic narrator comments despairingly: «Главное, обидно то, что всё это случай — простой, варварский, косный случай» (Dostoevskij [1876] 1982, 34) [What is so awful is that the whole thing was just an accident – an ordinary, horrible, senseless accident!]

⁷ For the English translation cfr. Čudakov, Aleksandr Pavlovič, [1971] 1983. *Chekhov's Poetics*, Ardis, Ann Arbor.

⁸ In Czech not «dead» but «žlutý», «yellow».

(Dostoevskij, [1876] 1915, 249). What appears to be a 'senseless accident' from the narrator's perspective is an artfully constructed poetic coincidence from the perspective of the work's structure, in other words, of the Abstract Author. This leads us to the general insight: within the reality of the fictional world, there is only blind chance; all other forms of chance are literary constructions.

This is especially true of the third type of coincidence Kundera cites, but which appears in our table as a fourth category: contrapuntal coincidence. Here, Kundera explicitly refers to musical composition: «C'est comme si deux mélodies s'unissaient en une même composition» (Kundera 1990, 333) [It is as if two melodies were united in the same composition]. His literary example cited at this point elucidates his own compositional style overall, as the interweaving of the story of Agnès's death journey in the Alps with the story of his conversation with Professor Avenarius dominates the entire fifth part of the novel. Musical composition exists also on the thematic level of the novel, in which Beethoven is disregarded as a pompous formless romantic. Musical composition in fact, as we learn from Kundera, culminated in Johann Sebastian Bach⁹.

But how does the contrapuntal coincidence work? Kundera states only that the two events «s'accordaient» (ivi, 333) [were in agreement]. Two events that are neither causally nor even metaphorically or symbolically connected nevertheless form an equivalence, a pure equivalence, as it were, of contrast and analogy between two events (Schmid 2021, 243). To decipher such an equivalence requires interpretation. The counterpoint between Agnès' death journey and the conversation between the autofictional 'Kundera' and Professor Avenarius lies in the contrast between comedy and tragedy, here more precisely between elegant conversation and farce-like setting on the one hand and the inexorable fate of evading a suicide fatality on the other. The counterpoint forms at the same time an opposition between strict plot orientation with respect to Agnès, an orientation that is almost figuratively realized by the detail «[Agnès] mettait sa voiture en route» (Kundera 1990, 333) [(Agnes) was putting her car on the road], and the extensive parenthesis so popular with Kundera, introduced here by: «C'est ainsi que les événements se synchronisent» (ivi, 332) [This is how the events are synchronized].

The fourth type of chance that Kundera mentions, the plot-forming coincidence («hasard générateur d'histoire», ivi, 334), is the most conventional in literature. That is why it is said immediately afterwards that it is particularly appreciated by novelists. This coincidence is used by authors primarily to bring characters into contact with each other, between whom an intrigue, a friendship, a love or at least a business relationship then develops. Striking examples abound. Vronsky and Anna's paths and gazes cross at the train station in Moscow fairly

⁹ Kundera in *The New Yorker*, Jan 1, 2007: «Polyphonic music [i.e. the art of counterpoint] had its beginnings in France, continued its development in Italy, attained incredible complexity in the Netherlands, and reached its fulfillment in Germany, in the works of Bach».

early in Tolstoy's *Anna Karenina*. Myškin and Rogožin happen to be sitting in the same compartment of the train from Warsaw to Petersburg at the beginning of Dostoevsky's *Idiot*. By the end of the novel, they will be sitting in brotherly embrace next to the corpse of Nastasya Filipovna. For something to happen, the usual circles of life must be left, and then unknown elements meet. Plots emerge from this. This would not be possible without chance, which throws the elements out of their usual orbit. The autofictional 'Kundera' himself does not appreciate much this type of coincidence, «particulièrement cher aux romanciers» (ivi, 334) [especially dear to novelists], in accordance with his polemic against plots. In any case, his example, the meeting of Laura and Professor Avenarius in the Metro, does not generate a story. What is special about it is again only structural: it is a metalepsis, since the autofictional 'Kundera' communicates this example from his novel to one of the novel characters involved, namely Avenarius. It is true that Avenarius has probably slept with Laura, but that is nothing special in Kundera's world.

Karen von Kunes calls Professor Avenarius «a manager of chance» (von Kunes 2019, 80) because he appoints Bernard «complete ass» and because he systematically slashes car tires, which leads to Paul not finding the injured Agnès alive in the hospital. Von Kunes writes: «Paul loses the most valuable time, the last moments together with his wife» (ivi, 81). The «complete ass» has nothing to do with coincidence. Rather, the diploma Avenarius issues Bernard shows that the author must not condemn his characters, even if he would like to. In postmodern fashion, Kundera delegates to Avenarius his antipathy towards Bernard already implied in the second chapter of the novel. Avenarius does everything that Kundera would like to do, but which his artistic conscience forbids him. To declare Avenarius Kundera's 'alter ego' (*ibid.*), however, is inaccurate. As a human being Kundera may think like Avenarius, but as an artist and author definitely not.

In the second case, Avenarius is indeed «a manager of chance». To make him out to be a «producer of bad deeds» (ivi, 80), however, makes no sense. The slashing of Paul's car tire is indeed, from Paul's point of view, a 'blind chance' that drives him to despair: «Le peu de temps qui se séparait des derniers instants d'Agnès exacerba son désespoir» (Kundera 1990, 397) [The short time that separated him from Agnes' last moments exacerbated his despair]. Like the pawnbroker in *Krotkaja*, Paul arrives crucial minutes too late and finds his wife already dead. But from Agnès's perspective, this is a blessing: «en cet instant elle désira violemment, passionnément, qu'il ne la vît plus» (ivi, 395) [In that moment she wished violently, passionately, that he would not see her anymore].

The fact that Avenarius punctures Paul's car tires exactly before Paul is desperate to leave for the hospital appears to be a plot-forming coincidence, but it does not set the plot in motion; rather, it fulfills Agnès's last wish and with this preserves her form of immortality: to disappear completely into anonymity, so that only her gesture remains.

What makes Kundera's four types of literary use of chance in *Immortality* a true typology is, once again, the possibility of forming a correlation. The poetic and contrapuntal uses of chance, as we have seen, produce equivalences. Blind chance seems to generate nothing at all, and yet it has something in common with story-forming chance: it creates an experience of interference, that is, it makes explicit the irrevocable difference between an outside and an inside view. Blind chance is at home in the immanence of the story. Viewed from outside the fictional world, it points to its limits. Story-creating coincidence also points to interference, in this case between authorship that causes the characters to collide and the characters for whom this encounter is indeed coincidental. There is no such interference in contrapuntal and poetic uses of chance, since neither is part of the fictional world. According to the second characteristic, the types group differently. The story-forming and the contrapuntal use of chance both depend on the flow of time. Story-forming chance produces the temporality of the plot (formalistically speaking, the story); contrapuntal chance produces the temporality of artistic construction (formalistically speaking, the sujet, i.e. the narrative construction).

Thus, we have found not less than six typologies in Kundera's novel. They all prove to be true typologies in the sense that the types complement each other and are grounded in a set of two altering characteristics. Also, they all obey the scheme of separation – fusion – hierarchy – dialogue. They govern the poetic structure of *Immortality*, and they show deep analogies between the typological structure of love relationship, communication, epoch and narration. Where does it come from? I would say that certain styles of relationship – of which love is the most instructive variety – are reflected in certain epochs, and they require certain styles of communication and certain styles of narrative expression. *Immortality*, therefore, turns out to be an in-deep cultural study, which makes it Kundera's chef-d'œuvre, as he himself admits on the pages of the novel. Indeed, when Avenarius asks the autofictional 'Kundera' about the title of his new opus, he answers:

- L'Insoutenable Légèreté de l'être.
 - Mais ce titre est déjà pris.
 - Oui, par moi ! Mais à l'époque, je m'étais trompé de titre. Il devrait appartenir au roman que j'écris en ce moment.

(ivi, 353)

[- The Unbearable Lightness of Being.
 - But this title is already taken.
 - Yes, by me! But at the time, I had the wrong title. It should belong to the novel I am writing at the moment].

The Unbearable Lightness of Being may be his most popular work, but *Immortality* is his deepest look into Being, and Kundera knows it.

Bibliography

- Assmann, Aleida, 2002. «Vier Formen des Gedächtnisses», *Erwägen, Wissen, Ethik* 13 (2), 183-190.
- Benjamin, Walter, 1961. «Die Aufgabe des Übersetzers», in Id., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 50-62.
- Boden, Doris, 2006. *Irritation als narratives Prinzip: Untersuchungen zur Rezeptionssteuerung in den Romanen Milan Kunderas*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms.
- Cioflec, Eveline, 2012. *Der Begriff des «Zwischen» bei Martin Heidegger*, Freiburg, Karl Alber.
- Čudakov, Aleksandr Pavlovič, 1971. *Poëtika Čechova*, Moskva, Hayka.
- Dostoevskij, Fedor, [1869] 1973. *Idiot* in Id., 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, 30 voll., v. 8, Leningrad, Nauka.
- Dostoevskij, Fedor, [1876] 1982. *Krotkaja* in Id., 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, 30 voll., v. 24, Leningrad, Nauka.
- Dostoevskij, Fedor, [1876] 1950. *A Gentle Creature and other Stories*, tr. by David Magarshack. London, John Lehmann.
- Foscolo, Ugo, [1826] 2015. «Sopra la poesia del Petrarca», in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli.
- Goethe, Johan Wolfgang von, [1780] 1960. *Ein Gleiches*, in Id., *Berliner Ausgabe. Poetische Werke*, 16 voll., v. 1, Berlin, Aufbau Verlag.
- Goethe, Johan Wolfgang von, [1809] 1994. *Die Wahlverwandtschaften* in Id., 1987-1999. *Sämtliche Werke*, 40 voll., v. 8, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag.
- Jacobus a Voragine, [approx. 1264] 1890. *Legenda aurea*, Breslau, Wilhelm Köbner.
- Kafka, Franz, 1924. *Ein Hungerkünstler* in Id., *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*, Berlin, Verlag Die Schmiede, 31-51.
- Kundera, Milan, 1970. *Směšné lásky*, Praha, Československý spisovatel.
- Kundera, Milan, 1967. *Žert*, Praha, Československý spisovatel.
- Kundera, Milan, 1974. *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard.
- Kundera, Milan, 1990. *L'immortalité*, Paris, Gallimard.
- Kundera, Milan, 2000. *Nesmrtelnost*, Brno, Atlantis.
- Kundera, Milan, 2014. *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard.
- Lacan, Jacques, 1949. «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique», *Revue Française de Psychanalyse*, 13 (4), 449-455.
- Mallarmé, Stéphane, 1914. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Bruges, La Nouvelle Revue Française.
- Mukařovský, Jan, 1948. «Genetika smyslu v Máchově poezii» in Id., *Kapitoly z české poetiky III*, Praha, Svoboda.
- Proust, Marcel, [1913-1927] 1946-1947. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.

- Schmid, Wolf, 2021. *Mental events: changes of mind in European narratives from the Middle Ages to Postrealism*, Hamburg, Hamburg University Press.
- Tolstoj, Lev, [1869] 1930-1933. *Vojna I mir*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 90-i tomach*, vol. 9-12, Moskva, Chudožestvennaja literature.
- Tolstoj, Lev, [1878] 1934-1935. *Anna Karenina*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 90-i tomach*, vol. 18-19, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Von Kunes, Karen, 2019. *Milan Kundera's Fiction*, London, Lexington Books.

Dare forma al testo guardando la forma del quadro: Italo Calvino e gli *assemblages* di Bona de Pisis

GRETA GRIBAUDO

Aix-Marseille Université – Sapienza Università di Roma

Abstract

Giving form to the text looking at the form of the painting. Italo Calvino and the Bona de Pisis' assemblages

Assuming that Italo Calvino is an imagocentric writer, and considering his production of texts dedicated to visual art, with this contribution we intend to investigate the interest that the writer brings to the relationship between visible forms, tangible matter and (own) writing. In particular, in an in-depth analysis of the compositional process of Bona de Pisis' textile *assemblages*, Calvino tries to compose his own text by modeling it based on the observed canvas. The ink and fabric thread hold the fragments of the world together, giving them a shape.

Italo Calvino è uno scrittore imagocentrico (Ricci 1995, 283); la sua scrittura nasce da un'immagine (mentale, ma non solo) e approda, icastica, all'evocazione dell'immagine (nella mente del lettore). Da bambino lo scrittore impara a leggere sui fumetti, prima ancora di saper decodificare l'alfabeto: è così che nasce il suo pensiero iconico – da adolescente si diverte a disegnare vignette

umoristiche e caricature, vincendo anche un premio. Il piccolo Calvino dunque legge le immagini, un esercizio che anche il grande scrittore non smetterà di praticare lungo tutto il corso della sua carriera. Dalle immagini nascono le storie, le immagini possono evocare narrazioni, e poi condurne lo svolgimento:

Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche [...] l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuavano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero [...]. Un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come se ci fosse dentro qualcuno. Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali¹ (Calvino [1988] 1995, 704).

Calvino, autore de *Il castello dei destini incrociati*, sa bene che la parola può lasciarsi guidare dalla forma visibile – e d'altronde Franco Maria Ricci sapeva che Calvino era lo scrittore che meglio di chiunque altro sarebbe stato in grado di plasmare il proprio strumento, il proprio stilo e il proprio stile, per adattarlo all'immagine che aveva sotto gli occhi².

Ma l'acume e la sensibilità di Calvino si situano non solo nella sua capacità di lasciarsi ispirare dall'immagine visuale nel suo aspetto evocativo, figurativo e dunque potenzialmente narrativo, ma anche e soprattutto nella sua disponibilità a modellare la propria scrittura in base agli elementi planari e plastici dell'immagine. Sia sul piano del contenuto, sia su quello della struttura e della forma, sia su quello della materia. Ci occuperemo in questo contesto, in particolare, dell'immagine artistica, ed è dunque bene specificare che d'ora in poi quando si dice 'immagine' si fa riferimento all'immagine visuale nel suo aspetto più concreto e materiale: fumetti, fotografie, disegni, schizzi, quadri, sculture, carte dei tarocchi. Calvino, che si è interessato alle arti visive lungo tutto il corso

¹ Parole analoghe compaiono già nella *Postfazione ai nostri antenati* del 1960: «all'origine di ogni storia che ho scritto c'è un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni. A poco a poco mi viene da sviluppare questa immagine in una storia con un principio e una fine, e nello stesso tempo – ma i due processi sono spesso paralleli e indipendenti – mi convinco che essa racchiude qualche significato. Quando comincio a scrivere però, tutto ciò è nella mia mente ancora in uno stato lacunoso, appena accennato. È solo scrivendo che ogni cosa finisce per andare al suo posto. [...]. Dunque da un po' di tempo pensavo a un uomo tagliato in due per lungo, e che ognuna delle due parti andava per conto suo» (Calvino [1960] 1992, 1210).

² Il racconto *Il castello dei destini incrociati* è pubblicato per la prima volta da Franco Maria Ricci nel 1969, in accompagnamento alle immagini dei tarocchi. Nel 1973 Calvino pubblica presso Einaudi *Il castello dei destini incrociati*, seguito da *La taverna dei destini incrociati*. Ai due racconti, entrambi costruiti sull'osservazione e la lettura delle carte (mazzo Visconteo e poi mazzo di Marsiglia), avrebbe dovuto seguirne un terzo, *Il motel dei destini incrociati*, basato sulle vignette di alcuni fumetti, che però non fu mai realizzato. L'idea per un racconto combinatorio realizzato a partire dalle carte dei tarocchi vede luce a partire da un intervento del semiologo Paolo Fabbri sulla cartomanzia come sistema semiotico, *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*, svoltosi a Urbino nel 1968.

della sua carriera, è autore di numerosi testi specificamente dedicati a pittori e disegnatori³. A guidare lo scrittore nell'analisi dell'immagine artistica, anche quando figurativa (nella maggioranza dei casi), non è per forza una lettura di tipo lineare che segue una logica sintattica, o se non altro consequenziale; fermo restando che questo livello di fruizione (vera e propria lettura) è spesso quello prescelto:

Molte volte nel corso della mia vita [...] ho sentito il bisogno di fare una visita [...] a San Giorgio degli Schiavoni, a rivedere [...] [i] dipinti di Carpaccio, quasi direi a *rileggerli*, non solo perché sono dipinti narrativi, che contengono ognuno un racconto, ma perché sono composti di tante figurine minute, che si diramano in sequenze lineari, come i segni d'una fitta scrittura, e nelle loro prospettive si possono seguire delle successioni temporali⁴.

Calvino è capace anche di decodificare la forma visibile indagandone il processo compositivo sottostante e la materia impiegata, per poi dare *forma* alla propria frase sulla base di tale processualità e matericità. In un caso specifico, in particolare, Calvino tenta di modellare la propria scrittura a partire dall'osservazione di una serie di quadri: gli *assemblages* dell'artista Bona de Pisis. In questo intervento si cercherà di mettere in evidenza tale ricerca calviniana, tale tentativo di dare forma ad un testo letterario a partire dalla forma di un'opera d'arte visiva, di dargli corpo e peso analoghi. Si è convinti che attraverso questa analisi si possa indagare lo sforzo di Calvino di approssimarsi, pur eludendo il tatto, alla soddisfazione della tensione aptica⁵ verso il mondo, normalmente osservato (e non toccato) a distanza. Lo scrittore è generalmente portato a riflettere sulla rappresentazione, sul rapporto tra letteratura e realtà, e su come le due si modellino vicendevolmente; Calvino, per cui questo rapporto e questa modellazione sono assai problematici, in questa occasione sembra tentare un colpo più sicuro: modellare la scrittura su di una rappresentazione già esistente (rappresentazione di una rappresentazione). Ecco dunque che il testo si plasma su di un'opera d'arte la cui forma è anche materia.

³ Si tratta di oltre quaranta scritti, consacrati interamente alle arti visive, composti a partire dagli anni Cinquanta, ma soprattutto durante gli anni Settanta e Ottanta: *plaquettes* per *vernissages*, testi per cataloghi, recensioni di esposizioni, introduzioni o contributi letterari a volumi d'artista, appunti personali, lettere. Sono note, inoltre, le collaborazioni di Calvino con prestigiosi editori d'arte quale ad esempio Franco Maria Ricci. Tra i principali studi che si sono concentrati su questo tema si segnalano: Baranelli / Ferrero 1995; Belpoliti 1996; Ricci 2001; Grundtvig / McLaughlin / Waage Petersen 2007; Abbrugiati 2012.

⁴ Si tratta di un testo di Calvino del 1973 che appare in Baranelli / Ferrero 1995, 272-283 (citazione a p. 274).

⁵ La percezione aptica, dal greco *haptikos*, 'venire in contatto con qualcosa', consiste nel processo di riconoscimento del mondo attraverso il tatto. Essa non coincide interamente con la percezione tattile (funzione della superficie della pelle), bensì è la combinazione tra quest'ultima e la proprioccezione (la posizione del corpo rispetto all'oggetto).

1. *Dentro il quadro: la narrazione e la risemantizzazione delle forme, il grafismo lineare*

Tradizionalmente si considera la scrittura un'arte del tempo e la pittura un'arte dello spazio (Mengaldo 2005, 61). Lo scrittore che de-scrive (nel senso di descrivere e allo stesso tempo 'scrivere a partire da') un quadro tenta di inserire la dimensione temporale all'interno dell'immobilità e dell'immediatezza dello spazio del dipinto. Diderot immaginava di passeggiare all'interno delle tele di Vernet, trasformando la superficie pittorica bidimensionale in uno spazio aperto e percorribile: non tracciava la mappa del percorso, bensì vi si immergeva fittiziamente, giocando il gioco della pittura, dell'illusione della terza dimensione. La temporalizzazione del quadro consiste proprio in questo cammino, che si svolge passo a passo nel tempo (umano) della *promenade*⁶, puntando lo sguardo sul paesaggio circostante, dipinto. Anche Calvino compie un «viaggio» all'interno dei quadri di Giorgio de Chirico⁷, percorrendo le strade delle città metafisiche e interrogandone edifici, statue, silenziose comparse umane, oggetti, forme. Oltre alla dinamizzazione⁸ dell'opera d'arte (anche se nel testo è detto che gli orologi sono bloccati, immobili nel tempo sospeso del quadro) quello che è importante evidenziare è che il viaggio avviene 'dentro' le città. Calvino si ritrova dunque (nella finzione letteraria) coinvolto con il corpo, all'interno della tela. Tuttavia la sua scrittura procede distante dalle forme dipinte, che sono un oggetto di osservazione, e anzi essa piega, modella la pittura sul proprio svolgersi, seguendo piuttosto la traiettoria del percorso dell'occhio sulla tela alla ricerca di figure e simboli. Le forme visibili nel quadro sono dunque ricondotte alla loro funzione di significanti, di produttori di senso, all'ordine del discorso e all'esigenza della narrazione⁹. Anche se Calvino si trova dentro il quadro, dunque, gli è impossibile *toccarlo*, cioè sondarne gli elementi con il tatto, neanche con il tatto dell'occhio – si tornerà su questo argomento in seguito.

Nei testi che Calvino scrive per Valerio Adami, *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*¹⁰, le componenti plastiche del quadro (come la linea e il colore) si animano e si contendono il primato in pittura. Lo scrittore in questa occasione riesce a interagire con le forme, non più esclusivamente oggetto di

⁶ *La Promenade Vernet* è il titolo di una lunga sezione del *Salon de 1767* di Denis Diderot, interamente dedicata all'opera del pittore Joseph Vernet.

⁷ Il testo che Calvino dedica a de Chirico, letto durante la conferenza tenutasi in occasione di una mostra sul pittore al Centre Pompidou di Parigi nel 1983, ha come titolo originario *Le città del pensiero. Accanto a una mostra*, ma viene in seguito pubblicato con il titolo *Viaggio nelle città di de Chirico*. Ora in Calvino 1992, vol. III, 397-406.

⁸ Sull'*ekphrasis* dinamizzante cfr. Cometa 2012.

⁹ Per un approfondimento sul rapporto tra struttura della composizione pittorica e struttura del periodo verbale cfr. Baxandall [1971] 1994.

¹⁰ Si tratta di quattro brevi prose dall'andamento narrativo pubblicate per la prima volta in francese in *Derrière le miroir* nel 1980. Ora in Calvino 1992, vol. III, 414-418.

osservazione ma attrici della narrazione – di una narrazione che prescinde dalla narratività delle tele. Nei quadri di Adami il colore acrilico usato è materico e denso, steso a campiture piatte, piene, uniformi, e riempie, colmandole, le forme cui dà vita la linea nera, spessa, continua e liscia di un disegno netto, semplice, essenziale. Le scene raffigurate hanno un forte potenziale narrativo, ma, come detto, Calvino preferisce concentrarsi sugli elementi plastici, colti nelle loro caratteristiche essenziali. In queste favole, l'uso della forma dialogica è inoltre la dichiarazione evidente della volontà di lasciare voce alle forme di raccontarsi da sé. Nell'ultimo testo è proprio la personificazione della voce che, chiamata in causa per porre fine alla lite tra parola e colori stabilendo un giudizio sulla loro importanza nel quadro, leggendo le lettere, emette un suono neutro e asciutto, messa di fronte al colore, comincia a cantare a squarciagola. William J.T. Mitchell, teorico del *pictorial turn*, in *Che cosa vogliono le immagini?*, sostiene che sia necessario che le immagini abbiano gli stessi diritti di un linguaggio senza essere per forza «trasformate in linguaggio» (Mitchell 2009, 119), e che quello che desiderano sia avere una loro propria voce¹¹.

Anche nel descrivere le tele di Domenico Gnoli Calvino modella la propria scrittura sulla plasticità dell'immagine, dimenticando, per tutta la lunghezza dell'*ekphrasis*, la figura cui la forma rappresentante è tenuta dar vita nel quadro. Indotto dal *blow-up* pittorico lo scrittore risemantizza le forme, trovandovi altre figure: un bottone, il colletto di una camicia, una scarpa da donna e un cuscino se osservati da vicino possono essere crateri di vulcani, caverne, orifici del corpo umano, liane, fiumi, fiori, prati, anfiteatri, navi, nuvole, forme geometriche pure. Talvolta il processo di risemantizzazione forza il testo visivo di partenza, l'immagine originaria perde «dominio» e lo scrittore rischia di «vedere nuove immagini davanti a vecchi quadri» (Ricci 1996, 260); talvolta invece non giunge a buon termine, perché le forme, in fondo, «non assomiglia[no] a niente, sfugg[ono] alle figure del linguaggio» (Calvino [1983] 1992, 427-428). Calvino dunque percepisce il limite della de-scrittione, della lettura stessa del quadro, quando vi si trova (troppo) vicino. Proprio nella fruizione 'da vicino' della pittura la decodifica dell'immagine nel suo insieme è impossibile poiché la sua totalità è inaccessibile: resta il piacere della macchia di colore¹². Colore che è, innanzitutto, materia.

Per uno scrittore interrogarsi sulla materia della propria arte è complesso; le lettere dell'alfabeto, nel loro aspetto materico, topologico e spaziale, sono fatte di inchiostro. Calvino sovente chiama in causa quel grafismo lineare che la scrittura condivide con il disegno¹³, come ad esempio nel finale de *Il barone*

¹¹ A tal proposito Mitchell paragona le immagini ad altre categorie di soggetti «subalterni» o «minoritari», come le donne o le persone non bianche. Proprio su questo aspetto si concentra il suo saggio *Che cosa vogliono le immagini?*, in cui l'autore indaga che cosa le immagini 'desiderino', cercando di restituire loro una voce.

¹² Sulla macchia di colore e il piacere in pittura cfr. Arasse [1992] 2009.

¹³ Diverse volte, inoltre, Calvino fa esplicito riferimento all'invidia da parte dello scrittore per

rampante, dove la linea della scrittura si confonde con quella del profilo degli alberi, oppure nella recensione di un'esposizione sugli 'scrittori che disegnano', la cui penna mentre scorre sulla pagina talvolta si ferma e, più o meno esitante, traccia sul margine uno schizzo o un semplice ghirigoro: «la spinta dell'energia grafica di momento in momento si trova davanti a un bivio: continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo?» (Calvino [1984] 1995, 473-477). Se la pittura è l'arte dello spazio, ma può essere dinamizzata e temporalizzata, anche la scrittura, arte del tempo, può dunque avere una dimensione spaziale: la dimensione (topo)grafica. In *Lo spazio Pollock*, Louis Marin scrive:

Leggere è innanzi tutto vedere, ma secondo una modalità specifica, quella del discernere, del dividere, del distinguere elementi in un campo; è introdurre delle discontinuità nelle aree della visione; è articolare un *continuum* con percorsi, estrapolazioni e interpolazioni, slittamenti, attenuazioni, cancellazioni o rotture. Strano spazio quello della lettura, che altro non è, in fondo, che lo spazio delle metamorfosi del discreto. Leggere significa allora riconoscere, in questa testura, in questi agglomerati di trasformazioni brusche o graduali, delle forme, delle figure, dei segni, senza necessariamente sapere di chi o di che cosa essi siano le forme, le figure, i segni. Perché queste forme dovrebbero essere immediatamente quelle delle cose, e queste figure, figure di personaggi? O questi segni, già delle parole, e queste strutture significanti già una lingua? [...] Leggere significa infine cogliere, di tutto questo, a partire da tutto questo, un senso, identificare unità discrete in numero finito che facciano sistema: secondo la definizione del dizionario, leggere è prendere conoscenza del contenuto di un testo. Ma, sorpresa, a quel punto lo spazio – quello del *continuum* articolato, quello del riconoscimento e della ripetizione – sparisce. Sotto lo sguardo attento che percorre lettere, parole, frasi *senza vederle*, il senso incorporeo, fantomatico, fluttua sui significanti improvvisamente trasparenti che lo veicolano (Marin 2005, 208-209).

Leggendo queste parole su trasparenza e opacità della scrittura, in un testo che tra l'altro è fatto seguire, nella raccolta *Semiotiche della pittura* (Corrain 2005), da *La squadratura* di Calvino (introduzione al volume d'artista *Idem* di Giulio Paolini), non può non venire in mente il personaggio del non-lettore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il non-protagonista del libro metaletterario per eccellenza ha disimparato a leggere, a decodificare i segni alfabetici, e guarda ai libri come a materia prima per la creazione di opere d'arte visiva:

Non è per leggere. È per fare. Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì, delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un'esposizione. Fisso i libri con delle resine, e restano lì. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose (Calvino [1979] 1992, 756-757).

L'attività del disegnatore o del pittore, come per esempio in un articolo del 1984 intitolato *E de Musset creò il fumetto*, poi confluito in *Collezione di sabbia* con il titolo *Scrittori che disegnano*, e soprattutto in *La squadratura*, testo introduttivo del volume d'artista *Idem* di Giulio Paolini, pubblicato da Einaudi nel 1975.

Da tutto ciò che si è appena detto risulta ancora una volta evidente quanto la poetica di Calvino sia incentrata sulla visibilità – cui, si ricorda, è dedicata una delle *Lezioni americane*; la sua scrittura rapida, stilizzata, essenziale, ma allo stesso tempo estremamente chiara e precisa possiede la stessa energia del disegno, innanzitutto un'energia visiva:

Scrivo velocemente ma ho enormi periodi vuoti. È un po' come la storia del grande artista cinese. L'Imperatore gli chiese di disegnare un granchio e l'artista rispose: "Ho bisogno di dieci anni, di una grande casa e di venti servitori". I dieci anni passarono e l'Imperatore gli chiese notizie sul disegno del granchio. "Mi occorrono altri due anni", disse. Poi chiese un'altra settimana. Alla fine prese il pennello e in un istante, con un solo rapido gesto, disegnò un granchio (Weaver [1982] 1989, 18).

Con il disegnatore non solo c'è affinità, ma vera e propria *con-formità*, tanto che Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, nella loro accurata analisi del rapporto di Calvino con l'arte, parlano di «congenialità» (Baranelli / Ferrero 1995, 267) proprio relativamente a un brillante disegnatore e illustratore, Saul Steinberg, molto amato dallo scrittore ligure. Il disegno è poi, nella poetica calviniana, quasi un paradigma filosofico e letterario, allo stesso tempo progetto, modello, architettura, struttura, mappa, e segno, traccia di un passaggio, corpo, manufatto, oggetto estetico, forma ideale di scrittura. Lo schizzo in particolare, nella sua essenzialità, interessa allo scrittore per via della stilizzazione riduttiva, fortemente legata alla sua idea di poetica¹⁴; sono proprio le vignette dei fumetti a essere per Calvino «scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine» (Calvino [1973] 1992, 709).

L'energia grafica della scrittura però, a differenza di quella del disegno, non si dispiega né si risolve rapidamente. La materia prima, cioè l'inchiostro, deve per forza essere organizzata in modo tale per cui i significanti assumano un significato, in modo del tutto arbitrario; la scrittura non è mimetica, rispetto alla realtà, quanto il disegno¹⁵. Ecco perché l'occhio di Calvino è attento proprio a questa liminalità tra materia e processo compositivo, soprattutto laddove, con evidenza, la materia è traccia del processo compositivo.

¹⁴ Ne *La sfida al labirinto* Calvino scrive: «il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*» (Calvino [1980] 1995b, 114).

¹⁵ Fanno in parte eccezione alcune forme sperimentali di scrittura, come ad esempio la poesia visiva o la poesia concreta, che per l'appunto indagano il sottile confine tra scrittura e disegno per quanto concerne il condiviso tratto grafico insieme all'aspetto topologico e spaziale della scrittura.

2. Bona de Pisis e gli Assemblages: frammenti di mondo, ritagli di stoffa e parole, continuità e discontinuità della scrittura

In alcune delle pagine che Calvino dedica all'arte visiva compare il riferimento alla mano che disegna sé stessa, di escheriana memoria. In una delle favole per Valerio Adami mano disegnannte e linea di disegno sono in competizione l'una con l'altra per l'affermazione della (fasulla) reciproca indipendenza; in uno scritto per Saul Steinberg non solo la mano ma anche l'«io» dell'autore è trasformato in linea. Quest'immagine metapittorica è pretesto per Calvino per affermare che «ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna» (Calvino [1977] 1995, 362), incentrando la riflessione non solo sull'autorialità e sul suo rapporto all'opera (intenzionalità), ma anche sull'intero processo compositivo. Per ogni forma visibile va dunque considerata la materia di cui essa è costituita, lo strumento che l'ha tracciata, il processo di realizzazione che vi soggiace. Calvino si interroga su come la forma si strutturi e sviluppi, su come cioè la forma *prenda forma*.

Altrove lo scrittore tenta una ricerca differente, più sottile: non indaga più la forma ricondotta a una figura, ma nemmeno il segno che non significa altro che sé stesso (Calvino [1978] 1992, 388), come ad esempio la linea che significa la linea, bensì la forma nel suo rapporto alla materia, la forma in quanto materia – e la materia in quanto forma. Nel 1973 Calvino scrive la *plaquette* per una mostra di Bona de Pisis, *Bona. Assemblages*, tenutasi presso la Galleria San Sebastianello di Roma nella primavera di quello stesso anno¹⁶. Bona de Pisis nasce nel 1926 e si forma a Modena e a Venezia, poi segue lo zio Filippo de Pisis a Parigi, dove entra in contatto con l'ambiente intellettuale surrealista – nel 1950 si stabilisce definitivamente nella capitale francese e sposa André Pieyre de Mandiargues. Già durante il periodo surrealista Bona de Pisis propone una profonda riflessione sulla figura della donna e sul suo ruolo nell'arte; in seguito si avvicina all'astrattismo, che le permette di sperimentare con la materia e la forma. Nel 1958, prima di partire per un viaggio in Messico, l'artista opera dei tagli su un abito del marito, i cui brandelli sono poi ricuciti su tele già utilizzate in precedenza; ne risultano dei *collages* in tessuto che segnano un rinnovamento delle esperienze plastiche di Bona. Il lavoro con il tessuto – il cucito, la tessitura, il ricamo, il lavoro a maglia – è tradizionalmente associato ad una sfera domestica e femminile. Questo diviene pretesto per una riflessione sulla propria identità di donna, sul «tenere insieme» le parti di un tutto che è stato smembrato, sul «tessere» trame e raccontare storie, sull'attendere ritorni da avventure altrui, e, allo stesso tempo, per una sperimentazione materica e compositiva, attraverso la messa in

¹⁶ Questo testo di Calvino, pubblicato una prima volta in seno all'esposizione di de Pisis, non ha conosciuto edizioni più recenti, motivo per cui esso è quasi del tutto sconosciuto alla critica. Si ringrazia calorosamente Luca Baranelli, che si è occupato di fornire la scansione della *plaquette* originale, da cui sono tratte tutte le successive citazioni del testo.

discussione delle forme di rappresentazione e dei supporti tradizionali – la tela stessa d'altronde è una tipologia di tessuto, da reinventare. Frutto di queste ricerche stilistiche e formali sono gli *assemblages* tessili degli anni Sessanta, in particolare una serie di ritratti – figurativi – intitolata *visage patchworks*, in esposizione a Roma nel 1973.

Lo scritto che Calvino compone per questa esposizione potrebbe a pieno titolo essere incluso in quell'insieme di testi dedicati all'arte che Belpoliti definisce «esercizi di stile» (Belpoliti 1996). Innanzitutto l'aspetto figurativo dell'opera, pur non scomparendo del tutto, non è descritto, ma viene solo evocato nel lessico: «carne», «pelle», «ritratto», «smorfia», «maschera umana», «mimica», «persona», «spirale», «chiocciola», «guscio» (la spirale/chiocciola è un elemento formale e figurativo ricorrente nell'opera di de Pisis, oltre che in quella di Calvino). Alcuni lessemi, poi, sono condivisi dalle due sfere semantiche chiamate in causa in questo testo, quella del corpo umano – forma, figura – e quella della cucitura/stoffa – forma, materia: «tessuto vivente», «labbri feriti». Ma è proprio la seconda sfera semantica, quella della tecnica compositiva impiegata, la cucitura con i relativi strumenti del mestiere, e della materia utilizzata, il filo e i frammenti di stoffa, a essere preponderante. Il testo è un susseguirsi di vocaboli tecnici e specifici, come «forbici», «ago e spoletta», «ferro», «punti», «strappi», «rammendi», «scampoli», «toppe», «rovescio», «diritto», «brandelli», «velluti», «broccati» e così via: allo stesso tempo strumenti del mestiere del sarto e mezzi creativi dell'artista. Lo scrittore, poi, insiste particolarmente su quei termini ed espressioni che rendono quasi tangibilmente la crudezza del gesto del tagliare, del lacerare, e la violenza della perforazione dell'ago nell'atto del riassemblare:

COSÌ sparpagliando gli avanzi di stoffa, rovistando tra i ritagli di scampoli caduti sotto le forbici che corrono dietro il tessuto aprendo lunghe ferite [...], tra i brandelli del tessuto del mondo lacerato [...], traforando i contorni con morsi tra ago e spoletta avanzanti a minuscoli passi di ferro fulminei, ritorcendo in una mitraglia di punti il teso filo continuo, il filo in tensione nervosa continua che riduce gli strappi del mondo tracciando percorsi di fulmini, pulsando col corpo di carne la bestia di ferro che scalpita, tendendo i lembi di stoffa come briglie trascinate dal morso, BONA ride e infuria tra le toppe e i rammendi, manda in pezzi e tagliuzza la figura del mondo [...].

Dal vocabolario impiegato, si comprende come a Calvino non interessi evidenziare la bellezza o la verosimiglianza delle figure del quadro (non si dimentichi che sono ritratti), o l'armonia compositiva di quest'ultimo, ma piuttosto la materia prima e il modo e gli strumenti attraverso cui essa è stata lavorata.

Va poi sottolineato come lo scrittore proceda per elencazione, accumulazione di vocaboli, creando un effetto di giustapposizione di oggetti, elementi formali e immagini evocate che intende modellarsi sul *patchwork* di de Pisis. La giustapposizione, nella tela, consiste nell'unione di pezzi di stoffa tagliati,

estirpati dalla loro trama iniziale, decontestualizzati, e poi riassemblati in una nuova trama. Calvino sembra essere interessato alla discontinuità che caratterizza queste forme e figure, la sua attenzione è così indirizzata al processo combinatorio e compositivo di tali parti discontinue.

Lo scrittore, che in generale ha uno spiccato interesse per il cubismo e soprattutto per Picasso, non può che cogliere in questo tipo di opere (*collages*, *assemblages*) l'aspetto che più le avvicina alla scrittura: la combinazione dei pezzi di mondo, e di punti di vista sul mondo trasposti sulla bidimensionalità della tela o della pagina. In più, in questo caso, il fatto che si tratti di pezzi di stoffa, ovvero di *trama*, tenuti insieme dal filo della cucitura, come si vedrà, rende l'osservazione ancora più stimolante all'occhio di Calvino. Per lo scrittore figure, poi, la parola che dice la cosa, i nomi che si danno agli oggetti del mondo, non sono sufficienti a esaurire il reale; ecco il perché dell'accumulazione di sostantivi, sinonimi, aggettivi, avverbi, dell'elencazione che caratterizza, in generale e anche in questo caso specifico, la sua scrittura.

Questa prosa, ricca di metafore, similitudini, svariate figure del paragone, sembra inserirsi a pieno titolo in quella tradizione ecfrastica italiana (sulla scia di Roberto Longhi¹⁷) fortemente evocativa, icastica, quasi sinestetica. Si tratta infatti di un testo che ha un elevato 'tasso di poeticità', una delle pagine più sublimi di Calvino, forse, anche se l'obiettivo è quello di evocare un atto violento, un processo creativo doloroso.

Poco sopra si è fatto accenno alla discontinuità. Tuttavia, sempre restando nella sfera lessicale, si notano anche termini e locuzioni come «filo», «teso filo continuo», «filo in tensione nervosa continua», «forma continua»; per poi giungere alla conclusione:

come in una screziata spirale la chiocciola assorbe frammenti cristallini di sabbia e di pietra per secernere una forma continua che risponda alla forma del mondo [...], e attraverso il suo palpito intriso di succhi la frana del guscio del mondo in frantumi s'aggrega nella continuità attorcigliata che è guscio e specchio del mondo, COSÌ.

La discontinuità del *patchwork* è messa in diretto rapporto con la continuità che ne caratterizza da un lato la materia e il processo di composizione (il filo) e dall'altro il risultato formale riconoscibile (la figura).

Il riferimento alla spirale e alla chiocciola in rapporto alla forma del mondo fa eco ad un'altra, ben più celebre, pagina calviniana. In *La spirale*, l'ultima de *Le cosmicomiche*, per di più significativamente dedicata all'artista Giulio Paolini, Calvino elabora una personale teoria dell'immagine mettendo in relazione la percezione dell'immagine e le modalità attraverso le quali questa influenza pensiero e linguaggio. Il racconto è, in generale, pretesto per una riflessione sul guardare e sull'essere guardati e sull'immagine in quanto elemento allo stesso

¹⁷ Sulla prosa longhiana e sulla sua fortuna anche al di fuori dell'ambito della critica letteraria cfr. Mengaldo 2005.

tempo gnoseologico, fenomenologico e performativo. Ma l'aspetto che qui interessa evidenziare riguarda proprio la forma e il prendere forma della spirale. Qfwfq è un personaggio amorfo, o meglio polimorfo/metamorfo/proteiforme, dal momento che la sua forma, se e quando ne ha una, cambia in ogni occasione, adattandosi al contesto. In questa cosmicomica Qfwfq assume le sembianze di un mollusco che, con lo scopo di darsi una forma per attirare l'attenzione – lo 'sguardo' – della mollusca, altro da sé femminile, secernendo egli stesso la propria materia prima, si costruisce il guscio. Darsi una forma per il mollusco significa dunque, innanzitutto, differenziarsi, distinguersi. Qfwfq, nel realizzare la propria chiocciola a forma di spirale (che è la forma che più interessa Calvino), dà vita anche all'immagine visuale di tale forma, la quale presuppone, per essere guardata, l'esistenza di una retina, della vista, e di conseguenza del sistema encefalico a questi connesso, lo sguardo. Il mondo cioè prende forma visibile – distinguendosi dall'informe – affinché, in un secondo momento, degli occhi possano vederne l'immagine e un cervello possa pensarlo e nominarlo. La forma dunque ha un'originaria potenza generatrice: preliminarle all'immagine, all'occhio, al linguaggio, al pensiero.

Se si considera, poi, che nelle opere di Bona de Pisis la chiocciola compare come elemento legato alla sessualità femminile, con una connotazione più o meno erotica, l'idea della forma spirale 'generatrice' potrebbe acquisire nuove sfumature. Quello che è certo è che, nel testo che Calvino dedica all'artista, la chiocciola ha la funzione di creare una continuità formale – la spirale – assemblando frammenti e frantumi di mondo.

Quest'immagine finale vale evidentemente come metafora del processo compositivo di de Pisis, e allo stesso tempo come metafora del processo di lettura dell'opera. Nella prima parte del testo Calvino descrive il momento in cui, dalla materia e dalla forma, emergono le figure:

accostando i colori di foglia appassita che prende la stoffa tagliata a pezzetti, modulando la struggente tristezza che stringe i campioni di panno, fino a che dal mosaico salti fuori un disegno un ritratto una smorfia o sberleffo, la ridevole maschera umana, una mimica di clowns stralunati o fantasmi, uno zoo di persone ingabbiate nella propria persona [...].

A forza di accostare e modulare, dunque, dal mosaico emergono – saltano fuori, fuori dalla tela e verso lo spettatore e il mondo in terza dimensione – i volti dei personaggi ritratti, maschere di sé stessi. Calvino, come già detto, non si sofferma sulla figuratività del quadro, ma non si astiene comunque dall'evocare la riflessione sul processo di formazione di senso nel testo visivo. Intanto le figure riconoscibili emergono dal piano della tela e dalla giustapposizione delle stoffe in maniera quasi estemporanea. Calvino sembra suggerire che solo in un momento preciso, in una specifica prospettiva, l'insieme di stoffe tagliate a pezzetti e i campioni di panno ricuciti insieme formano un mosaico riconoscibile, in cui l'occhio umano possa cogliere delle figure. Come Daniel Arasse illustra magistralmente in *Le détail* il dispositivo del *tout ensemble* funziona solo ad

una certa distanza: se lo spettatore si avvicina o si allontana dal quadro, se cambia prospettiva di osservazione, se è dunque chiamato in gioco il suo corpo fisico, la regolarità del dispositivo si distrugge. In questa pagina Calvino non fa riferimento alla percezione differente di 'insieme' e 'dettaglio' nel quadro in base alla distanza di fruizione, ma, osservando il quadro nel suo aspetto compositivo, certamente 'perde di vista' il risultato, la tela nella sua totalità significante. In un altro testo dedicato all'arte compare invece un'esplicita riflessione sul momento in cui la tela diventa un testo figurativo. Si tratta, ancora una volta, di una delle *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*, in cui la figura (personificata) che è «fatta di linee e colori che s'estendono su una tela», è in un primo momento una forma «distesa sulla superficie piatta del quadro e più il pittore aggiunge segni per darle rilievo meno essa riesce a staccarsi dall'insieme di tutte le altre linee e colori» (Calvino, [1980] 1995a, 415-416). Perché essa divenga figura serve che le linee e i colori acquistino un peso, un corpo. Calvino chiama in causa quello scarto tra il piano figurativo e quello plastico teorizzati dal semiologo Algirdas J. Greimas (1984). Affinché le linee e i colori assumano una *densità figurativa* (è forse questo il peso di cui sta parlando Calvino), è necessario che si distinguano dallo sfondo, che emergano alla vista, disponibili a una lettura significante. Il peso dunque è il significato che le linee e i colori, in determinate combinazioni e in specifiche prospettive, riescono a veicolare: «a un certo momento le linee e i colori presero ad acquistare un peso, e da quell'istante la tela cessò d'essere una superficie piatta e diventò uno spazio che conteneva una figura» (ivi, 416).

Sembra dunque che Calvino abbia estremamente chiara la struttura del regime scopico¹⁸, e l'importanza che all'interno di questo assume il corpo. Nel caso delle tele di Bona de Pisis l'analisi calviniana risulta particolarmente interessante proprio perché lo scrittore indaga le forme e le figure concentrando la propria attenzione anzitutto sulla materia. Materia che è sostanza, corpo, e che nel lavoro dell'artista è sia elemento concreto sia concettuale. Inoltre, per Calvino, la corporeità di questi *patchworks* è ancora più evidente proprio per via dell'analisi compiuta sulla loro composizione, che ne mette in luce la tridimensionalità.

¹⁸ Con regime scopico si intende un regime visivo che tenga in considerazione, nel loro complesso, le dinamiche tra immagini, sguardi e dispositivi. Il regime scopico è un elemento centrale negli studi di cultura visuale, e il suo funzionamento è spesso analizzato figurativamente attraverso *Il disegnatore della donna coricata*, un'incisione di Albrecht Dürer che mette in scena allo stesso tempo l'artista, il soggetto disegnato, l'opera, gli strumenti del mestiere, l'atto stesso della composizione – la *performance* dello sguardo. È certamente indicativo che la stessa incisione compaia sulla copertina della prima edizione di *Palomar* (1983), scelta personalmente da Calvino. Cfr. Baldi 2019, 71-86.

3. *La scrittura come mimesi della materia e del processo compositivo dell'opera: toccare con gli occhi*

Si è, in precedenza, fatto riferimento alla discontinuità che caratterizza la composizione degli *assemblages* (i pezzi di tessuto); ma si è anche fatto accenno alla continuità che ne emerge da un punto di vista formale (spirali, volti umani). L'elemento che incarna il concetto di continuità è, per il Calvino lettore di de Pisis, il filo. Lo si era messo in evidenza da un punto di vista lessicale, ma la presenza del filo nel testo della *plaque* riguarda soprattutto la sua struttura compositiva. La pagina infatti si sviluppa in un unico lungo periodo, mai interrotto da punti ma suddiviso in paragrafi e intervallato da virgole. La prima parte è caratterizzata da un susseguirsi cumulativo di gerundi con plurime subordinate dipendenti; nella seconda parte compare invece il verbo all'indicativo presente, sempre inserito in costrutti ricchi di coordinate e subordinate che danno al lettore l'impressione di non potersi arrestare, prendere una pausa. La scrittura di Calvino dunque pare compiere una vera e propria mimesi del processo compositivo e creativo: i gerundi 'inseguono' l'ago, si modellano sul percorso tracciato dalla cucitura; il presente è quello dell'attualità nel senso di atto creativo, del gesto di realizzazione immediato, concreto, brutale. Il lungo periodo che costituisce il testo dunque è come il filo impiegato nel processo di cucitura, la quale è colta in quanto atto paradossale che nel lacerarne le trame, unisce le stoffe.

L'antinomia continuità-discontinuità, così cara a Calvino, è qui ritrovata nel processo e nel concetto della lacerazione di una totalità e nel suo tentato riassetto, laddove la ricomposizione finale aggiunge un senso e un valore ulteriori non solo alla composizione (il tutto vale più dell'insieme delle parti), ma anche alla materia stessa e al gesto creativo. La cucitura diventa metafora di un modo di connettere il tessuto vivente – cioè il mondo –, e soprattutto di dargli una forma. Lo strumento, la materia della cucitura è, come si è detto, il filo che è allo stesso tempo materia e anche concetto dell'opera, ed è come scrittura. È evidente dunque come la questione della forma che il mondo assume e del come restituire questa forma sulla pagina sia centrale per Calvino, che è prima di tutto uno scrittore: «gli strati di parole che s'accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch'esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma» (Calvino [1988] 1995, 712).

D'altronde anche la scrittura è per Calvino filo d'inchiostro, il cui scopo è quello di ordinare, dando loro continuità, elementi del mondo non scritto¹⁹ sulla pagina scritta. Mondo non scritto ovvero realtà, ma anche realtà rappresentata in un quadro di de Pisis. Proprio questo fa Calvino nel suo esercizio ecfrastico, trasformando, nel testo, la sua scrittura in un lungo filo continuo. L'ultima

¹⁹ La dicotomia 'mondo scritto'/'mondo non scritto' deriva dal titolo di una raccolta di testi non narrativi di Calvino edita nel 1983: *Mondo scritto e mondo non scritto*.

parola di questo periodo ininterrotto è infatti «COSÌ», la stessa con cui esso inizia. In questo modo, rigirando la pagina, è possibile riprendere la lettura della frase, continua, potenzialmente infinita.

L'immagine della spirale con cui si conclude il testo, poi, è significativa anche in questa prospettiva per almeno due ragioni: innanzitutto perché essa è una forma lineare e ricorsiva, e la linea, almeno in geometria, è un insieme di punti; poi perché la chiocciola si dà forma continua proprio a partire dalla sostanza granulare del mondo, frammenti di cristalli, di sabbia, di pietra.

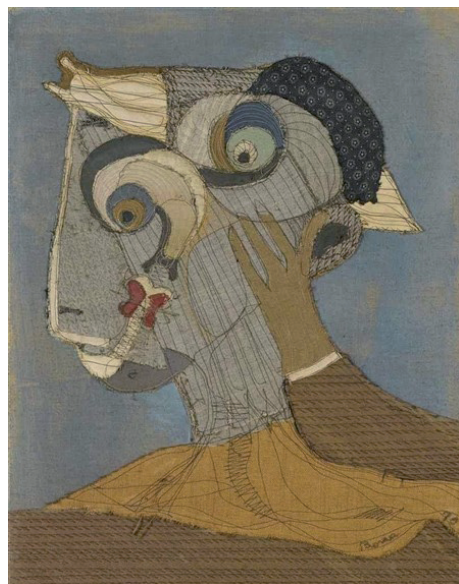
Sulla base di tutto ciò che si è detto sembra lecito, per avviarci verso la conclusione, ipotizzare che attraverso questo esperimento di scrittura Calvino tenti di trasformare la sua parola in materia, il filo di inchiostro in filo di cotone e in questo modo riuscire a toccare con occhio il quadro di de Pisis.

Quella dello scrittore ligure è una poetica della distanza, dello sguardo 'Icaro' – e non Dedalo, dell'inesauribilità della superficie visiva. Già in uno dei racconti giovanili, *Ultimo viene il corvo*, il protagonista, un giovane ragazzo che ha un'impeccabile mira con il fucile, si interroga su questa distanza tra l'immagine e la cosa, che all'interno del mirino, e grazie alla pallottola, finiscono per confondersi (Abbrugiati 2016, 16). L'oggetto osservato infatti, anche se lontano, riesce a essere *toccato* proprio grazie al colpo di fucile che, percorrendo la traiettoria, elimina la distanza tra l'occhio e il mondo.

Il tatto, tra tutti i cinque sensi, è per Calvino il più problematico (cfr. Musarra-Schröder 2010); il senso aptico è quasi sempre frustrato e casomai soddisfatto tramite il senso della vista, che è come un suo surrogato²⁰. Tuttavia lo scrittore pare aver sviluppato, per così dire, un 'tatto visivo'. Nella prosa *Il seno nudo*, in *Palomar*, Calvino mette in evidenza l'aspetto percettivo della visione: il fatto visibile è innanzitutto un evento sensibile, e questa percezione è eidetica (Cimador 2009, 373). Nel momento in cui il seno, oggetto dello sguardo, marca una differenza rispetto al resto della visione, crea una discontinuità, un «guizzo» (Greimas [1987] 1988, 20-21), che interrompe il *continuum* delle linee delle forme, emerge dall'immagine, è *visto*, esattamente come la figura nel quadro di Adami. In questo momento l'occhio tocca il seno: «nell'istante in cui lo sguardo sfiora la "pelle tesa", il "visivo" si rovescia in "tattile". L'occhio non solo vede, ma *tocca* il visibile, è "aptico"» (Cimador 2009, 375). Lo sguardo dunque può «fare corpo» (ivi, 373). Relativamente al binomio tatto-vista Merleau-Ponty parla di «carne del mondo», ovvero «l'avvolgimento

²⁰ Ci sono, naturalmente, pagine calviniane che fanno eccezione. Esemplari le esperienze tattili descritte in *L'avventura di un soldato* e nell'incipit *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. A tal proposito è significativo che all'interno di *Sotto il sole giaguaro*, una raccolta il cui progetto originario prevedeva cinque testi ognuno dedicato a uno dei cinque sensi, pubblicata postuma e incompleta (vi compaiono solo tre prose) nel 1986, i due racconti mancanti siano quelli dedicati ai sensi della vista e del tatto; laddove il primo è quello da sempre maggiormente esplorato da Calvino, mentre il secondo quello che presenta per lo scrittore maggiori difficoltà conoscitive.

del visibile sul corpo del vedente, del tangibile sul corpo toccante, che è attestato specialmente quando il corpo si vede e si tocca nell'atto di vedere e toccare le cose» (Merleau-Ponty [1964] 1969, 172-173). Questa carne, come nota Gianni Cimador, appartiene sia alla cosa nella sua visibilità sia al corpo vedente, è un elemento che li accomuna e che ne inserisce il rapporto in una dinamica di reciprocità, di reversibilità: in questo modo la vista acquisisce una propria tattilità (Cimador 2009, 376). In pittura la vista può 'toccare' il quadro nel momento in cui l'occhio, seguendo la traccia del pennello, traccia che è «impronta di un passaggio» (Marin 2005, 209), ripercorre il percorso delle setole sulla tela (cfr. Arasse [1992] 2009 e 2000). D'altronde già Alberti – teorico del dispositivo prospettico – sosteneva che la pittura fosse stata 'inventata' da Narciso: il desiderio verso l'immagine è il desiderio di toccarla (Arasse 2000).



Bona Tibertelli de Pisis, *Portrait de femme*, 1970

Nel testo per de Pisis, in cui inoltre compare un riferimento diretto alla 'carne', Calvino rende esplicita questa tensione aptica. Ripercorrendo il percorso del filo, che penetra e riemerge dalla trama dei tessuti, la scrittura si mimetizza con la materia, ne assume la forma, e in questo modo vi aderisce, quasi la incarna. Nell'impossibilità di approcciarsi al reale in maniera immediata e diretta lo scrittore in questo caso elabora una strategia per aderirvi, passando attraverso una 'rappresentazione al secondo grado'. L'*assemblage* tessile, per di più, risulta essere anche in questo senso un oggetto artistico particolarmente adeguato per un tale esercizio. Questo perché, pur conservando quella bidimensionalità che lo avvicina alla pagina, la sua materia – la stoffa e il filo – è più corporea e tangibile rispetto a quella pittorica – oltre che essere d'uso comune e quotidiano.

Questo aspetto 'tattile' della poetica di Calvino, per cui il mondo è sostanzialmente ineffabile e intangibile, è rilevabile proprio in quella citata tendenza all'accumulazione e all'elenco, al largo impiego di figure di paragone e sostituzione (metafora, similitudine, sineddoche), e di sinonimi, nel tentativo di inseguire il reale, per approssimarvisi. Marco Belpoliti, in *L'occhio di Calvino*, afferma infatti che per lo scrittore ligure «la modulazione sinonimica» è «il *tatto del linguaggio*, il suo modo per lambire, per circondare le cose che si vedono, nominandole nella loro forma molteplice»: essa «esprime [...] volontà di congiunzione» (Belpoliti 1996, 166).

Nel tentativo di Calvino di comporre il proprio testo sul modello di come Bona de Pisis compone le proprie tele si può dunque individuare la tensione da una parte a ‘toccare’ il quadro in quanto sineddoco del mondo visibile, dall’altra a interrogare la forma espressiva (la scrittura, il disegno, la cucitura) nella sua «consustanzialità» (Calvino [1977] 1995, 363) con la realtà. Artista, materia e forma compartecipano al mondo scritto e al mondo non scritto:

L’io disegnannte finisce per identificarsi con un io disegnato, non soggetto ma oggetto del disegnare. O meglio, è l’universo del disegno che si disegna [...]. Il mondo disegnato [...] invade il tavolo [...], unifica tutte le linee alla sua linea, dilaga dal foglio... No, è il mondo esterno che entra a far parte del foglio: la penna la mano l’artista il tavolo il gatto [...]. No, è la sostanza del segno grafico che si rivela come la vera sostanza del mondo, lo svolazzo o arabesco o filo di scrittura fitta fitta febbrile nevrotica che si sostituisce a ogni altro mondo possibile (ivi, 362).

Da tutti questi disegni, corpi, sostanze, secondo Calvino prima o poi, «quando meno ci s’aspetta», forse scaturirà «la Forma a cui inconsapevolmente tende tutta la nostra civiltà e barbarie» (Calvino, [1975] 1995, 1992-1993).

Riferimenti bibliografici

- Abbrugiati, Perle, 2012. *La Plume et le crayon. Calvino, l’écriture, le dessin, l’image*, Aix en Provence, Centre Axiol d’Études Romanes.
- Abbrugiati, Perle, 2016. *La vertige selon Calvino*, Aix-en provence, Presses de l’Université de Provence.
- Arasse, Daniel, [1992] 2009. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parigi, Flammarion.
- Arasse, Daniel, 2000. *On n’y voit rien. Descriptions*, Parigi, Gallimard.
- Baldi, Elio Attilio, 2019. «Art and Science in Calvino’s Palomar: Techniques of Observation and Their History», *Italian Studies* 74 (1), 71-86.
- Baranelli, Luca / Ferrero, Ernesto, 1995. *Album Calvino*, Milano, Mondadori.
- Baxandall, Michael, [1971] 1994. *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica (1350-1450)*, Milano, Jaca Book.
- Belpoliti, Marco, 1995. *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte scienza e Letteratura*, Milano, Marcos y Marcos.
- Belpoliti, Marco, 1996. *L’occhio di Calvino*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo, [1960] 1992. *Postfazione ai nostri antenati*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 1208-1219.
- Calvino, Italo, [1973] 1992. *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, 1275-1281.
- Calvino, Italo, [1975] 1995. *Palomar e Michelangelo*, in Id., *Saggi*, Milano,

- Mondadori, vol. II, 1991-1993.
- Calvino, Italo, [1977] 1995. *La penna in prima persona*, in Id., *Saggi*, vol. I, 361-368.
- Calvino, Italo, [1978] 1992. *Parafrasi (per Lucio del Pezzo)*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. III, 387-389.
- Calvino, Italo, [1979] 1992. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II.
- Calvino, Italo, [1980], 1995a. *Quattro favole d'Esopo per Valerio Adami*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. III, 414-418.
- Calvino, Italo, [1980] 1995b. *Una pietra sopra*, in Id., *Saggi*, vol. I.
- Calvino, Italo [1983] 1992. *Quattro studi dal vero alla maniera di Domenico Gnoli*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, 422-429.
- Calvino, Italo, [1984] 1995. *Collezione di sabbia*, in Id., *Saggi*, vol. I.
- Calvino, Italo, [1988] 1995. *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, vol. II.
- Cimador, Gianni, 2009. *Calvino e la riscrittura dei generi*, tesi di dottorato sotto la direzione di Elvio Guagnini, Università degli Studi di Trieste.
- Corrain, Lucia, 2005. *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma, Meltemi.
- Cometa, Michele, 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Greimas, Algirdas Julien, [1987] 1988. «Il guizzo», in Id., *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Greimas, Algirdas Julien, 1984. *Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Actes Semiotiques* 60 (6).
- Grundtvig, Brigitte / Mclaughlin, Martin / Waage Petersen, Lene, 2007. *Image, eye and art in Calvino. Writing visibility*, Londra, Legenda.
- Marin, Louis, 2005. «Lo spazio Pollock», in Corrain 2005, 207-224.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, 2005. *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Merleau-Ponty, Maurice, [1964] 1969. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani.
- Mitchell, William J.T., 2009. «Che cosa vogliono le immagini?», in Pinotti / Somaini 2009, 99-136.
- Musarra-Schrøder, Ulla, 2010. *Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati.
- Pinotti, Andrea / Somaini, Antonio, 2009. *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- Ricci, Franco, 1989. *Calvino Revisited*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc.
- Ricci, Franco, 1995. «Il visivo in Calvino», in Belpoliti 1995, 283-292.
- Ricci, Franco, 1996. «Immagini in posa, immagini in prosa: Calvino-Gnoli: Un'arte a parte», *Il Veltro* 40 (3-4), 257-262.
- Ricci, Franco, 2001. *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, University of Toronto Press.

Weaver, William, [1982] 1989. *Calvino: an interview and its story*, tr. it. di Luca Baranelli, in Ricci 1989, 17-31.

Barthes: «Forme sottili del genere di vita» *

MARIELLE MACÉ
EHESS, Paris - New York University

Abstract

Barthes: «subtle forms of living»

The issue of life forms is a key point in our present. But it is often reduced to a slogan aiming to make subjects imagine that they can continually choose their lifestyle and identity. Barthes helps us to grasp the ethical significance of the issue of life forms. As a young man, the experience of illness and the sanatorium, with the rhythms created by habits, cures, schedules, food, made him aware of the formality of everyday life. The experience of mourning following the loss of his mother will amplify this awareness, extending it to the formal organisation that a life needs. From *Mythologies* to the *Empire des signes* to Roland Barthes par Roland Barthes, up to the *Journal de deuil* and the last course *La préparation du roman*, in which the formula ‘*formes subtiles du genre de vie*’ appears, Barthes’ entire path seems to be marked by the problem of ‘how to live’ and the awareness that it is in the forms of living that an ethical subject emerges.

* Si propone la traduzione, a cura di Teodoro Patera, del testo francese «Barthes, ‘*formes subtiles du genre de vie*’». Una precedente versione del testo è confluita nel libro di Marielle Macé Styles: *Critique de nos formes de vie*, (Paris, Gallimard, 2016). Una versione ridotta dell’articolo è apparsa sul sito di *Libération* l’11 novembre 2015 con il titolo «Barthes: D’autres allures de la vie» (https://www.liberation.fr/debats/2015/11/11/d-autres-allures-de-la-vie_1412685/). Una traduzione in inglese è inclusa nella raccolta di saggi *Interdisciplinary Barthes*, curata da Diana Knight (Oxford, Oxford University Press, 2020).

Una vita non può essere dissociata dalle sue forme (i modi, i ritmi, le abitudini, il regime, l'*ethos*...), perché è su questo terreno che si disputano i suoi valori. Da questa prospettiva, non c'è una vita, ci sono solo modi di vivere, non c'è il 'vivente', c'è solo quello che Canguilhem chiamava gli 'andamenti' del vivente nella loro pluralità, la loro dispersione e, ogni volta, il loro impegno, ossia la loro forza di ricreazione delle norme. È forse questo annodamento tra ogni vita e le forme che la letteratura realizza, assume, ed è di questo annodamento che essa diventa, se così posso dire, specialista. Se la letteratura è, in quanto tale, un pensiero del vivente, è perché essa è il discorso che si fa carico di questa pluralità di forme di vita (una pluralità che è anche conflittualità), il discorso che dice la vita come impegno costante di forme, forme che devono essere riconosciute come altrettante idee del vivere. 'Letterario' sarebbe, da questo punto di vista, ogni attenzione genuina al prendere forma dell'esistenza, e ai significati di questo prendere forma.

Questa questione delle forme di vita, dei modi di vivere, degli stili di vita, è un punto cruciale e persino una chiave del contemporaneo. Ma è spesso ridotto a un feticcio o a uno slogan: la pubblicità ne ha fatto il suo armamentario, e, francamente, nelle sue versioni più incaute (individualismo espressivo, ingiunzioni al self-management, incoraggiamenti a un bricolage estetico-identitario che si richiamano senza battere ciglio all'«identità narrativa» di Ricœur e all'«estetica dell'esistenza» di Foucault), molte riflessioni sull'identità permettono una rappresentazione grossolana della questione, lasciando che i soggetti fantastichino di poter scegliere continuamente sé stessi, di spostarsi da uno stile di vita all'altro, in una negazione del tempo, del sociale e della complessità etica che pure è così evidente in quello che Pavese chiamava il 'mestiere di vivere'. La 'forma di vita', tuttavia, non è una casella da spuntare o un posto da occupare, né un costume da indossare, come se si dovesse andare a pescare abito e simboli da un guardaroba di panoplie sociali disponibili. È sempre la vita 'altra', alterata, alterabile, la vita che deve essere reinvestita, riprogettata, e questo presuppone una paziente e seria interrogazione sui generi di vita che sono concretamente implicati nei generi di forme.

Credo che Barthes fosse, da parte sua, molto sensibile alla difficoltà etica aperta dalla questione delle forme di vita. La coscienza che ne aveva fu sin dall'inizio tragica, probabilmente perché dovuta a un'esperienza della malattia e a un'esistenza lacerata dal lutto. È come se un'esposizione, precoce ed eterna, al fatto che la vita è sempre organizzata da forme avesse teso nella sua opera questo filo impercettibile: un'attenzione, un tormento, una vigilanza, non di facciata, verso ciò che chiamerà alla fine le «*formes subtiles du genre de vie*» (Barthes 2002e, 39).

1. *Nel sanatorio: un altro andamento di vita*

Tutto è iniziato in effetti quando la vita del giovane Barthes fu segnata dalle cure prestate ai malati di tubercolosi. Cure d'altri tempi (quando i pazienti cominciano a essere curati con gli antibiotici, Barthes è sottoposto a cure ottocentesche – bagni di sole, *cure déclive*, cura del silenzio); cure che lo condannavano a forme di ritiro sociale che erano in contraddizione con tutto (con l'età, i bisogni, i progetti); cure che mortificavano la formazione del suo immaginario politico e lo allontanavano dal momento storico (quello della guerra e dell'impegno per essa). Ecco una vita che è stata chiusa appena aperta, nell'età che avrebbe dovuto essere l'età di tutte le possibilità; ecco un ritiro forzato, e non scelto, che ha deciso tutto un colore del vivere (isolamento, silenzio, disimpegno, noia, lamento...). Ho lavorato o scritto spesso su Barthes, e mi stupisce dovermi rendere conto che è solo leggendo la biografia di Tiphaine Samoyault (2015) e la corrispondenza pubblicata di recente (Barthes 2015) che ho preso la misura concreta (etica) di ciò che pure era così evidente: Barthes è questo giovane uomo che ha avuto la malattia e la convalescenza come soggiorno principale, la sua casa, il suo 'ethos' per quasi quindici anni.

Si può seguire attraverso l'epistolario una vera e propria avventura etica, alla quale Barthes in un certo senso acconsente, in lettere cariche di un'interrogazione dai toni sartriani su ciò che ne è della «mia vita». Concepisce lo stato della malattia, insieme, come una prova e come l'opportunità di una scoperta accelerata di ciò che è in gioco nel vivere, in cui le modalità di una comprensione del 'sé' sono, in un certo senso, intensificate: «Da quando sono malato, la mia vita è molto più intensa, molto più calda. Se vuoi, sono maggiormente cosciente di me stesso» (Barthes 2015, 34). Attraversa la malattia con resistenza, come una richiesta morale inviata dal destino.

Ma ciò che colpisce di più, ciò che più è interessante per me, e anche più commovente, è che ha vissuto la malattia come una vera e propria 'forma di vita': un modo d'essere, un ethos. Una configurazione, con le sue coordinate ritmiche (ritmi fisici, ritmi psichici), le sue coordinate spaziali, gestuali, i suoi protocolli, la sua plasticità, e soprattutto con l'interrogazione morale e politica che viene aperta da ogni forma di vita, ossia da ogni disposizione formale del vivere.

Qui la malattia è infatti, come proponeva Canguilhem in quegli stessi anni, «une autre allure de la vie» (Canguilhem [1943] 1966, 51). Guardando a venti secoli di teoria medica, Canguilhem ha intrapreso negli anni '40, con quello che diventerà *Le Normal et le pathologique* (e che avrà una grande influenza su Foucault, Simondon e Bourdieu), una ridefinizione del rapporto tra salute e malattia, rifiutando una visione della malattia come alterazione quantitativa di uno stato di normalità per definirla come «un altro andamento della vita»: un andamento globale, che coinvolge l'intero soggetto. È l'affermazione di una creatività formale che è il motore stesso dell'essere vivente: la vita pone, afferma degli andamenti – che sono sempre delle sorprese – allo stesso modo in cui si

possono formulare idee. E questa creatività formale è intesa da Canguilhem come una capacità normativa, istituyente. Perché ogni stato d'essere reistituisce una norma: «lo stato morboso è sempre 'un certo modo di vivere'» (Canguilhem [1966] 2013, 155).

Credo che sia questa la modalità con cui Barthes ha vissuto la malattia; non come una parentesi all'interno di una vita che collocherebbe altrove le sue abitudini e i suoi valori, ma come un altro andamento della vita: modo di esistenza impersonale, improprio, che viene dall'esterno, ma che esige di essere vissuto in prima persona, che esige, in altre parole, di essere 'abitato' (tanto più che la prospettiva della guarigione, la promessa di un ritorno alla 'normalità' non sostiene a lungo il tubercolotico). Con la malattia non è solo una parte o una funzione del corpo, ma è proprio la 'vita', nella globalità della sua forma e delle sue promesse, a essere intaccata.

La figura (così storicamente carica) del sanatorio è ovviamente essenziale in questa trasformazione della malattia in modo di essere, perché il sanatorio impone un 'ethos' completo. Ricordo che la parola 'ethos' non si riferiva inizialmente all'ordine della presentazione di sé e della postura al quale è stata ristretta nelle nostre culture comunicative, ma tanto alle abitudini quanto all'habitat, al modo d'essere e al soggiorno (il modo d'essere 'come' soggiorno). Il sanatorio pone dall'inizio la questione della forma di vita come compito dell'abitare – nell'architettura concreta di un edificio, nel nido di un paesaggio, nella costituzione particolarissima di una comunità, con il suo codice di gesti, ritmi, parole, modi relazionali, diete e cure.

L'evento della malattia si impone già nel 1934 come esigenza di una 'vita nuova', lo shock di una vita nuova, una vita separata in una società separata: «la vita che conduciamo qui» (Barthes 2015, 57), «questo strano periodo della mia vita» (ivi, 54)... Una nuova vita, interamente riconfigurata.

Lo spaesamento più evidente, quello più spesso formulato da Barthes, è quello che riguarda il ritmo di vita (e si pensa ovviamente a *Comment vivre ensemble*): il «Sana» impone un nuovo ordine del giorno, perfettamente metronomico: «il ritmo monotono della vita del sana» (ivi, 50), «la monotonia dei giorni» (ivi, 57). Questo nuovo ritmo è anche quello di una socializzazione ridotta a cura («il campanello, è la terapia delle 5.30. Ti lascio, caro Philippe», [ivi, 44]), e un modo di aderire a un tempo più grande, un rapporto con la morte, che è sempre presente, con la Storia che si allontana e da cui si è in qualche modo esiliati. «Quanto è lungo tutto questo! La vita non è mai stata così lunga per me, in tutte le sue forme» (ivi, 82). Barthes prova piacere nel ritiro, nella concentrazione dello spazio e del tempo. Ma soffre della pura ripetizione, regolata sul quarto d'ora, una cadenza rigida alla quale opporrà, in *Comment vivre ensemble*, il valore dell'«individuazione» ritmica: il valore di una 'regola' la cui ingiunzione verrebbe dall'interno, in contrapposizione a un 'regolamento', che è dettato dall'esterno. Una regola sul modello delle regole monastiche, come quella che ha scoperto con emozione durante una visita a

una comunità di monaci benedettini con la piccola ‘troupe’ del sanatorio. Lo shock è stato proprio l'improvvisa consapevolezza del significato etico di ogni regola di vita:

«Ciò che mi ha veramente disorientato – più che commosso – è stata la visione di una stabilità così perfetta e feconda, di cui ognuno dei mezzi quotidiani e materiali per alimentarla mi è sembrato oltremodo intelligente e efficace [...]; in questi monaci – per altro così simpatici – si sente un vero contatto con l'assoluto, in ogni momento della giornata, sia attraverso la Regola della vita quotidiana, molto bella, sia attraverso le mille formalità religiose della giornata, sia attraverso il culto stesso [...] Devo dirti che abbiamo vissuto la vita di questi benedettini per ventiquattro ore, mangiando nel loro refettorio, partecipando alle funzioni e dormendo nelle celle. Naturalmente, eviterò i soliti luoghi comuni sulla pace, la serenità, la gioia e la sicurezza che emanano da questi uomini, da questo monastero, anche se tutto questo è assolutamente vero» (ivi, 38-39).

Si capisce meglio la fascinazione che ne è derivata, preparata da tempo, per le anacoresi e le forme monastiche.

Peraltro, la vita di Barthes nel sanatorio è essa stessa una vita consacrata, un reinvestimento dell'ascesi religiosa, cioè dell'equiparazione della vita a una forma. Centrale è la questione del lavoro, del «modo di lavorare», come lo chiama Barthes, inteso come rifugio essenziale (il soggiorno) dell'attività e della padronanza. «Così leggo molto, ma trovo più interesse nel metodo, nella regolarità, nella progressione di queste letture che nel loro contenuto», «attualmente il mio interesse è in questo atteggiamento»: (sono) un «atleta del lavoro» (ivi, 56).

In questi anni, Barthes afferma di essere alla ricerca di un 'metodo di vita', di una 'tecnica di vita', e la sua breve permanenza in un seminario svizzero lo vedrà insistere sulla qualità molto concreta di un regime di esistenza (clima, cibo, abitudini), in altre parole, su ciò di cui Nietzsche ha scoperto l'importanza alla fine della sua vita: l'idea di una 'dietetica generalizzata'.

Quest'altro andamento di vita, tuttavia, non è attraversato euforicamente. Barthes si sforza di farne la sua guerra, cioè, insieme, la sua lotta e il suo modo di vivere la vera guerra che si sta svolgendo senza di lui. Soffre per le cure a cui è sottoposto e ne esprime tutta l'opacità e la violenza. Reagisce soprattutto all'esperienza politica in qualche modo fittizia procurata dal sanatorio: «Ho insomma un'immagine chiara di un sistema sociale che non voglio perché mi dà la nausea, perché offende tutto ciò che è in me» (ivi, 48). Un testo particolarmente vigoroso, *Esquisse d'une société sanatoriale* (Barthes 2015, 87-89)¹, si propone appunto di giudicare l'esperienza del sanatorio come una forma di vita, e persino come un regime di governabilità. Barthes diventa filosofo, riflettendo sui rapporti di potere e di assoggettamento in gioco nel sanatorio e sul tipo di comunità (familiare, infantilizzante, inerte) che vi si forma e che lo

¹ La stesura di questo testo risale al 1947 (ndt).

allontana dalla conflittualità, dall'accordo di disaccordo che la renderebbe una vera 'società' (Barthes si unisce all'analisi di Ferdinand Tönnies in *Comunità e società*). «Dovremmo essere complici di questa allegra familiarizzazione della malattia?» (ivi, 89), chiede Barthes nella conclusione di questo testo veemente. *Comment vivre ensemble*, alla ricerca di una «immagine chiara del sociale» (ivi, 48) che tracci i contorni di una comunità desiderabile, mi appare ormai come una risposta tardiva a questa rabbia.

2. *Abitare il lutto*

L'avventura è stata notevole, producendo per sempre una conoscenza pratica della gravità della vita, della sua vulnerabilità, dell'incertezza delle sue forme. Credo che abbia aperto Barthes a una costante attenzione alla complessità 'etica' di tutte le forme di vita, e che lo abbia vaccinato per sempre contro la tentazione dandistica di una estetizzazione della vita e contro la facilità di un pensiero della performance identitaria. Così che l'idea di forma di vita non può essere qui uno slogan, ma si impone come ciò che essa dovrebbe essere sempre: un problema, un compito, un tormento, l'apertura di un'arena in cui il soggetto lotta, discute sui valori e sul senso della sua vita, sempre da realizzare.

Mi sembra che Barthes abbia vissuto il lutto con la stessa modalità, non come una crisi (anch'essa suscettibile di guarigione) ma come una forma di vita, che chiede di essere abitata e giudicata nei valori che, in quanto forma, chiama in causa. Il *Journal de deuil* (Barthes 2009) è, da questo punto di vista, un testo profondamente toccante; Barthes cerca di dare un senso alla sua sofferenza; non per trovarla desiderabile (anche se...), ma per relazionarsi attivamente con essa, ossia decisamente: per abitarla e lasciarsi abitare da essa, comprendendo quale idea di vita, quale 'etica' questa forma predispone.

Che cos'è che chiama qui in causa nuovamente il problema della forma di vita? Soprattutto la sensazione che questo lutto (è esplicito, viene addirittura rivendicato) non possa essere oggetto di alcuna narrazione. Barthes non si sente affatto promettere una consolazione (cioè una guarigione): il dolore non si esaurirà, il tempo non cambierà nulla, non c'è nulla da aspettarsi dal tempo se non lo scavo di una verità. Queste note quindi non compongono una storia, ma espongono un modo di essere, nella sua requisizione. Alla parola 'lutto' [*deuil*] Barthes contrappone del resto la parola 'dolore' [*chagrin*], soffiata da Proust. Il lutto presuppone infatti un 'lavoro', una via d'uscita, un progresso. Ma Barthes vuole abitare il suo dolore, aggrapparvisi, in modo duraturo (ed è per questo che prende violentemente le distanze dalla psicoanalisi). «Abito il mio dolore e questo mi rende felice / Tutto ciò che mi impedisce di abitare il mio dolore mi è insopportabile» (ivi, 185); «Non desidero altro che abitare il mio dolore» (ivi, 186).

Il *Journal de deuil* si apre allora a quella che voglio vedere come un'etica della dimensione formale della vita (della vita come un prendere forma e lavoro sulle abitudini), ed è questa dimensione a consolare, perché permette di vivere l'amore oltre la perdita. Barthes si ritrova in effetti, nei suoi gesti, a ripetere la madre, a continuarla, continuarla non in 'chi' la madre era ma in 'come' era. A continuarla nei suoi modi, che sono appunto ciò che la fa amare. «Quello che mi ha dato la mamma: regolarità nel corpo: non la Legge, ma la Regola (Efficienza ma poca disponibilità)» (ivi, 179). I modi della madre sono il soggiorno di Barthes:

Perché non riesco più a sopportare i viaggi? Perché voglio sempre, come un bambino smarrito, 'tornare a casa' – dove però Maman non c'è più? / Continuare a parlare con Maman (giacché la parola condivisa è presenza) è qualcosa che non si fa in discorso interno (non ho mai 'parlato' a lei), ma in modo di vita: cerco di continuare a vivere quotidianamente secondo i suoi valori, trovare il cibo che preparava e prepararlo io stesso, mantenere il suo ordine domestico, questa alleanza tra etica ed estetica che era il suo modo incomparabile di vivere, di fare le cose di tutti i giorni. Ma questa 'personalità' dell'empirico governare [*empirique ménager*, *ndt*] non è possibile in viaggio [...] Viaggiare è separarmi da lei – tanto più ora che lei non è più – che lei non è più altro che il più intimo dei quotidiani (ivi, 202-203).

«E quando non va troppo male», continua Barthes, «è quando sono in una situazione in cui c'è una sorta di 'estensione' della mia vita in lei (appartamento)» (ivi, 206). Il modo d'essere 'come' soggiorno.

In queste note mi ha colpito la forza crescente della parola 'valori'. «Perché non posso aggrapparmi, aderire a certe opere, a certi esseri? [...] È perché i miei valori (estetici ed etici) provengono dalla mamma. Ciò che le piaceva (ciò che non le piaceva) ha formato i miei valori» (ivi, 240): «La persona amata è un *relais*, fonda le grandi opzioni» (ivi, 266) – in questo caso, per Barthes come per sua madre, la «sete di delicatezza» (ivi, 268). I 'valori' di una vita sono infatti giocati nelle sue forme. Non c'è morale al di fuori di un «ménager», come dice così bene Barthes, reinventando l'antico significato della parola *ethos*. In altre parole, e come l'ultimo Foucault ha postulato, è del nostro modo di vivere che dobbiamo rendere conto, non nel modo della confessione ma nel modo della pratica: rendere conto non di «chi» siamo, ma di «come» facciamo le cose, di come viviamo. E tu come vivi? A che cosa scegli di prestare attenzione?

3. Un'etica dei regimi di esistenza

Dall'esperienza del sanatorio all'attraversamento del lutto, si tende così un filo conduttore, quello di un'etica contesa sulla superficie stessa delle forme di vita. A dire il vero (ma solo il sanatorio me lo ha fatto capire in questi termini), è in tutta la sua opera che Barthes si è posto questo problema. Il suo percorso

è infatti impegnato dall'inizio alla fine in un'attenzione alle formalità della vita quotidiana. Ma questa attenzione è rimasta in parte opaca a sé stessa.

Le *Mythologies* erano impegnate in qualcosa di più facilmente riconducibile a una tassonomia: un pensiero posturale degli stili di vita, volto a decodificare e svelare la fabbrica dei ruoli sociali. I primi articoli sull'abbigliamento e sui modi di essere ne facevano fenomeni di 'comunicazione', dove le forme della vita sensibile erano segnali indirizzati, e dove la questione delle forme di vita era interamente assorbita dal modello semiotico.

Sade, Fourier, Loyola si trova senza dubbio alla confluenza di due disposizioni: tra quella che è ancora una grammatica dei codici sociali e quella che sarà presto un'etica della dimensione formale della vita. Barthes individuava in Fourier una passione per il «Domestico» e sosteneva che «il segno dell'utopia è il quotidiano»; o ancora: «tutto ciò che è quotidiano è utopico: orari, programmi alimentari, progetti di abbigliamento, installazioni di mobili, precetti di conversazione o di comunicazione» (Barthes [1971] 2002c, 715), che le utopie regolano in modo delirante. Non è necessario insistere, aggiunge Barthes, «sul carattere ragionevole di questi deliri» (ivi, 805). In effetti, la regolamentazione è delirante, ma è molto saggia la convinzione che il senso della vita si decida a livello di pratiche.

I testi successivi si aprono infine a un'etica delle forme, nella loro esenzialità e nel loro dettaglio – in ciò che questo dettaglio ha di 'punteggiante', cioè di creatore di valori (di norme, come avrebbe detto Canguilhem); *L'Empire des signes* (titolo forse mal scelto, perché non tratta di segni da affrontare ma di forme da abitare), il *Roland Barthes par Roland Barthes*, e ancora più esplicitamente gli ultimi corsi fanno delle svolte della vita sensibile il luogo stesso dell'emersione di un soggetto etico. La *Préparation du roman* si concentrerà in gran parte su questa etica dei regimi di esistenza, in una riflessione sull'organizzazione di cui una vita ha bisogno perché ne emerga un'opera, rivelando a Barthes la sua domanda più specifica. È una sorprendente riflessione letteraria (sì, ancora letteraria) che non si occupa del genere dell'opera, ma del genere di vita che può farle spazio. Barthes la chiama, con Chateaubriand, 'vita metodica' («I romani sono così abituati alla mia vita metodica che sono loro utile per contare le ore», scriveva Chateaubriand durante la sua ambasciata a Roma [Barthes 2003, 267]), e, con Nietzsche, «casistica dell'egoismo» (ivi, 297).

All'inizio del corso c'è una domanda sulla 'vita che si deve condurre', una domanda che non ha nulla di astratto, ma che è stata, decisamente, dettata dal lutto, a proposito del quale Barthes sottolinea che ha imposto una 'rieducazione' delle abitudini. L'ingresso nella fabbrica dell'opera impone una «autoeducazione» (ivi, 267), il «passaggio da un tipo di vita a un altro» (ivi, 297). Un'etopoiesi, avrebbe detto Foucault (Foucault 2001); ma un'etopoiesi che non ha più lo scopo di plasmare sé stessi, o di fare della propria vita un'opera d'arte, ma di rispondere alla morte con la vita, di farsi pratica all'altezza dell'evento. Barthes si interroga a lungo sugli aspetti tecnici ed etici di questa nuova vita, aprendo diversi 'dossier' sugli «stili di nutrizione», sulla «gestalt dei

menu» (Barthes 2003, 299), su 'abbigliamento' (in una riflessione che ha poco a che fare con il 'sistema della moda'), 'casa', 'installazione', 'orario'... In tutte queste analisi Barthes ritorna ostinatamente a Nietzsche. Non per puntare a un'antropologia delle altezze, della sovranità e della genialità, ma per rivolgere la sua attenzione al problema etico dei regimi di vita e per impegnarsi in un pensiero dell'individuazione. Ritorna inoltre sistematicamente, anche se con modestia e discrezione, sull'esperienza del sanatorio. E ripropone la parola che il lutto avrà così fondato come valore: «Per me, alleanza dell'Estetica (della Tecnica) e dell'Etica; il suo campo privilegiato: l'infimo quotidiano, il 'ménager'» (ivi, 51). Sì, il 'domestico', l'organizzazione del vivere.

In quest'ultimo corso, Barthes riprende l'espressione che aveva azzardato in *Comment vivre ensemble*: «forme sottili del genere di vita». La formula sembra goffa, difficile da citare; ma dice l'essenziale, perché disfa, reinventa e complica questa nozione che oggi viene talvolta usata come scatola nera o slogan: la 'forma-di-vita'. «Si tratta di concepire 'in modo sottile' la propria vita (il proprio genere di vita), senza temere un Super-io che condanni questa sottigliezza come futilità; da qui la nozione di casistica (che compare in Nietzsche): una forza che osa dei distinguo nell'ordine del genere di vita» (ivi, 297), contro quelli che Barthes chiama i «distruttori di sfumature» (ivi, 84).

Dall'iniziale demistificazione dei codici nelle *Mythologies* a questa etica delle 'forme sottili del genere di vita', si ha la sensazione di uno sconvolgimento dello sguardo sul 'come', parallelo del resto alla crescente importanza, nell'opera, della parola 'vita'. Ma non c'è nessuna rottura; uno spostamento senza dubbio, forse una rivelazione; ma anche l'evidenza che qualcosa è sempre stato lì. Fin dal sanatorio, e da quanto gli è costato prendere coscienza, in giovane età, della vita che ci creano addosso le abitudini, gli orari, gli spazi, i cibi, le modalità relazionali, il tempo che fa, la luce in cui ci immergiamo..., Barthes è sempre stato occupato dal sentimento della serietà di ciò che le forme del vivere comportano, nella loro precisione non intercambiabile. Il problema del 'come vivere' si conciliava pienamente con questa difficoltà etica, impedendo che l'idea della forma di vita diventasse uno slogan, allontanandola radicalmente dai temi a cui troppo spesso è associata (l'estetizzazione della vita, il dandismo, la fabbricazione del sé, ecc.). Sapeva che è nelle forme del vivere che un soggetto etico si 'dimena': che discute, decide, combatte, cerca vie d'uscita.

Che cos'è un individuo che è il soggetto di una forma di vita, di un regime di esistenza tanto quanto, e persino di più, è il soggetto di una storia? Che cosa significa essere in lutto per la morte di un tale individuo, che cosa significa ricordarlo? Ricordare qualcuno non come soggetto di una storia ma come soggetto di una forma di vita significa proprio (come Barthes ha scoperto ripetendo il *ménager* materno), tentare di irradiare quella forma nella propria vita. In effetti ci attacchiamo e ci strappiamo l'un all'altro attraverso i nostri modi di essere: con quei 'modi impropri' che non ci definiscono, non ci appartengono, ma che sono la vita morale in noi.

Riferimenti bibliografici

- Barthes, Roland, [1957] 2002a. *Mythologies*, dans *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty, Paris, Seuil, I, 671-870.
- Barthes, Roland, [1970] 2002b. *L'Empire des signes*, dans *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty, Paris, Seuil, III, 347-446.
- Barthes, Roland, [1971] 2002c. *Sade Fourier Loyola*, dans *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, III, 699-868.
- Barthes, Roland, [1975] 2002d. *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, ed. Éric Marty, Paris, Seuil, IV, 575-772.
- Barthes, Roland, 2002e. *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1976-1977)*, ed. Claude Coste, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, 2003, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, ed. Nathalie Léger, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, 2009. *Journal de deuil. 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, ed. Nathalie Léger, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, 2015. *Album. Inédits, correspondances et varia*, ed. Éric Marty, Paris, Seuil.
- Canguilhem, Georges, [1943] 1966. *Le Normal et le Pathologique*, Paris, PUF.
- Foucault, Michel, 2001. *L'herméneutique du sujet: cours au Collège de France, 1981-1982*, ed. François Ewald - Alessandro Fontana, Paris, Gallimard.
- Samoyault, Tiphaine, 2015. *Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- Tönnies, Ferdinand, [1887] 2010. *Communauté et société*, Paris, PUF. Ed. or.: *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig, Fues.

L'hylémorphisme philosophique aujourd'hui: état des lieux et perspectives

SYLVAIN ROUDAUT
Stockholm University

Abstract

Hylomorphism Today: State of Play and Perspectives

This paper investigates the uses of the concepts of form and hylomorphism in contemporary philosophy. It aims at providing a comparative analysis of the various applications of hylomorphism in different fields of philosophy. The first part of the paper studies how the concept was employed in 20th-century philosophy by two French thinkers – René Thom and Gilbert Simondon. Then, the paper focuses on the most recent (from the 1980s onwards) uses of form and hylomorphism and offers concluding remarks about the differences between the traditional (Aristotelian) version of hylomorphism and these recent trends.

1. *Introduction*

L'antique doctrine aristotélicienne de la matière et de la forme figure en bonne place parmi les théories philosophiques que l'on aurait pu croire, jusqu'à récemment, définitivement enterrées. L'affaire semblait entendue: imaginée par Aristote, complétée par ses commentateurs anciens puis embrassée par une majorité écrasante de philosophes au Moyen Âge, la doctrine de la matière

et de la forme était violemment mise en pièces à l'Âge classique, sous les feux croisés de la Révolution scientifique et d'un humanisme supposément hostile aux reliquats de la vieille scolastique. La notion de forme substantielle, en dépit de rares tentatives de sauvetage – celle de Leibniz, notamment – se dissipait avec l'entrée dans la modernité, au point de devenir un symbole de la science périmée des temps anciens.

Quatre cents ans après Descartes, farouche opposant à l'usage de la notion en philosophie, c'est un étonnant constat qui s'impose pourtant: l'hylémorphisme n'a, non seulement, pas disparu du champ de la philosophie, mais il suscite aujourd'hui des discussions à certains égards plus vives que jamais, dans des domaines aussi variés que la métaphysique, la philosophie de l'esprit ou de l'action. Cette persistance du concept soulève de nombreuses questions. Pourquoi un tel regain d'intérêt? Jusqu'à quel point, au juste, doit-on rattacher les théories contemporaines de la forme, «néo-aristotéliennes», à la doctrine du Stagirite? À quel type de besoin théorique viennent-elles répondre?

La présente contribution n'entend pas discuter la pertinence philosophique de ces retours à la doctrine aristotélienne de la forme (pour chacun desquels une étude spéciale serait requise), et encore moins évaluer l'importance du concept de forme pour la pensée philosophique en général. Elle s'assigne un but autrement plus modeste: dresser un état des lieux des usages de la notion de forme dans le champ de la philosophie contemporaine, et déduire de ce panorama un constat sur les besoins spéculatifs auxquels ils répondent, en identifiant les différentes fonctions théoriques qui lui sont assignées. Après avoir évoqué certains usages notables de la notion dans la philosophie du XX^e siècle par des théories ayant proposé un usage général et transversal du concept de forme (section II), on se concentrera sur les analyses plus différenciées dont le concept a fait l'objet depuis les années 1990 (section III), avant de conclure sur les transformations et réinterprétations du schéma hylémorphique, suggérant l'insuffisance de la «forme», comme telle, à remplir l'ensemble des rôles théoriques qu'on prête au concept (section IV).

2. *L'hylémorphisme au XX^e siècle: des usages hétérogènes*

Avant de trouver un nouvel essor dans la pensée contemporaine depuis les années 1980, plusieurs tentatives de réhabilitation de la notion aristotélienne de forme en philosophie avaient déjà vu le jour au XX^e siècle. Dans le cadre de la philosophie et de la psychologie expérimentale du début du XX^e siècle, l'ensemble des travaux reliés à la mouvance de la *Gestalttheorie* furent sans aucun doute un moment important pour l'intérêt contemporain porté à la notion de forme, mais en dehors d'une dépendance essentielle vis-à-vis de l'hylémorphisme aristotélien. Dès la moitié du XX^e siècle, cependant, un

certain nombre de travaux ont entrepris une certaine réhabilitation de la théorie aristotélicienne de la matière et de la forme. Il ne saurait être ici question de recenser exhaustivement l'ensemble de celles et ceux qui purent faire appel à ce concept d'une manière ou d'une autre, mais, du fait de leur influence, au moins deux d'entre eux – Gilbert Simondon et René Thom – méritent d'être cités.

2.1. *Gilbert Simondon*

La reprise du concept de forme chez Gilbert Simondon s'inscrit dans un projet intellectuel ambitieux s'appuyant à la fois sur les données des sciences naturelles et des sciences humaines et sociales. Au centre de ce projet se trouve la volonté de fonder une «axiomatique» des sciences humaines et sociales¹. Simondon constate en effet le caractère semblant irréductiblement pluriel des sciences humaines, lesquelles se distinguent d'une science naturelle comme la physique qui se présente comme une discipline unifiée (au moins du point de vue de son objet). Il s'agit dès lors, en s'appuyant sur un ensemble minimal de notions, d'élaborer un schéma conceptuel suffisamment puissant et polyvalent pour s'appliquer aux objets d'étude de sciences aussi différentes que la sociologie et la psychologie. Or, comment analyser de concert, au prisme d'une même conceptualité, des réalités aussi diverses que le psychisme humain et la dynamique des groupes sociaux? C'est à cet égard que, selon Simondon, le schème hylémorphique s'avère pertinent. Il soutient que la notion de forme est nécessaire, bien qu'insuffisante, pour fonder un tel projet:

La *Gestaltpsychologie* renouvelle la notion de forme et fait dans une certaine mesure la synthèse de la forme archétypale platonicienne et de la forme hylémorphique aristotélicienne, grâce à une notion explicative et exemplaire, tirée des sciences de la nature: le champ. Nous tenterons de montrer que la notion de forme est nécessaire, mais ne permet pas, à elle seule, de fonder une axiomatique des sciences humaines, si on ne la présente pas à l'intérieur d'un système comprenant celle d'information et celle de potentiels, au sens où l'on parle d'énergie potentielle (Simondon 2005, 534).

Couplée à un certain nombre de notions fondamentales forgées à dessein, toutefois, elle s'avère décisive pour fonder ce noyau conceptuel au moyen duquel des lois valant pour la description d'objets de différents ordres (depuis la réalité physique jusqu'au monde socio-culturel) deviennent formulables. Simondon adjoint ainsi à la notion de forme ses corrélatifs traditionnels (matière, information) mais aussi d'autres concepts propres à sa pensée, comme ceux de «métastabilité» ou de «transduction»². Ces dernières notions permettent respectivement de caractériser la qualité d'un milieu (qu'il soit biologique ou

¹ Sur cette ambition du projet simondonien, voir Guchet 2009.

² Sur le rôle des inventions terminologiques pour la théorie de l'individuation chez Simondon, voir Debaise 2004.

psychique, individuel ou collectif) au sein duquel est susceptible d'émerger une nouvelle structure, et la manière dont la formation d'une structure singulière se propage et se communique à d'autres milieux informables de façon subséquente.

Cet hylémorphisme «enrichi» de ces auxiliaires conceptuels peut alors s'appliquer à différents niveaux d'analyse du réel, depuis son fondement purement physique jusqu'aux constructions culturelles et sociales, en passant par les processus biologiques et, du point de vue de l'être humain, de la sphère psychique. Il permet de décrire tant la manière dont se forme un cristal, au sein d'un milieu physique déterminé, que les processus de structuration de la perception au sein de la conscience animale, ou encore les dynamiques par lesquelles de nouvelles formes de vie collective s'organisent au sein d'une société. Un schéma conceptuel commun, organisé autour du ternaire matière/forme/information éclaire l'isomorphie du processus dynamique par lequel se constituent des réalités aussi différentes qu'un minéral au niveau géologique, l'embryon au niveau biologique, la conscience au niveau humain, et la dynamique d'un groupe social au niveau transindividuel. Le projet d'une axiomatique des sciences humaines provient donc de la possibilité de formuler, sur la base de cet ensemble assez restreint de concepts, un ensemble de principes valant *mutatis mutandis* pour des structures relevant d'ordres différents – par exemple la loi selon laquelle l'individuation d'un être, résultat d'un processus d'information d'une matière par une forme, suppose toujours un milieu initialement riche en potentiels mais pauvre en structure (Simondon 2005, 27, 86, 88, 149).

Il ne s'agit pas ici de juger les résultats auxquels Simondon aboutit dans ses travaux, ni même d'évaluer les critères qu'une telle évaluation supposerait³. On notera par contre que l'enjeu de ce projet théorique entraîne une difficulté méthodologique principale à laquelle Simondon s'est efforcé d'apporter réponse. On le voit, son projet suppose l'applicabilité d'un même ensemble de concepts centrés autour de la notion de forme à des objets et des échelles différents. Mais comment justifier l'usage rigoureux d'un point de vue scientifique et philosophique de termes rapportés à des niveaux de réalité différents? Comment concilier l'univocité de ces termes et la diversité ontologique des objets qu'ils décrivent? Simondon n'a pas négligé cette difficulté. Pour éviter de concéder le caractère simplement imagé du vocabulaire philosophique mis en œuvre, et de sacrifier ainsi sa pertinence explicative, il s'est attaché à faire valoir une théorie rigoureuse de l'analogie. L'analogie se distingue de la simple métaphore. Cette dernière ne renvoie jamais qu'à une identité entre *structures*, qui ne permettrait effectivement pas de comprendre en quoi le processus de formation d'un cristal peut être rapproché de phénomènes propres au monde social. L'analogie se distingue de la métaphore par la saisie d'une identité d'*opérations* qui se répètent

³ Le renouveau des études sur Simondon offre d'ores et déjà un riche matériau sur ce point. Outre la publication des *Cahiers Simondon* sous la direction de J.-H. Barthélémy chez l'Harmattan, voir Combes 1999; Chabot 2002; Chabot 2003; Barthélémy 2005.

à différents niveaux du réel au sein de structures variées (Simondon 2005, 561-563). En d'autres termes, c'est le rapport entre des dynamismes identiques – certes réalisés au sein de milieux (structures) divers – qui légitime l'application des concepts afférents à la forme et à l'information à des objets pluriels.

Le rapport de Simondon à la notion aristotélicienne de forme est toutefois foncièrement critique, Aristote n'étant pas parvenu selon lui à dégager une notion suffisamment opérante de forme pour pouvoir penser les processus d'individuation, au centre des préoccupations du philosophe français. Simondon tient en effet au caractère essentiellement relationnel du processus d'individuation. Les termes d'une relation doivent être, selon lui, constitués par la relation même qui les unit. En supposant une matière et une forme définissables séparément, c'est-à-dire en un sens déjà individuées, l'hylémorphisme d'Aristote échoue selon la lecture qu'en fait Simondon à définir une relation d'information qui soit un authentique processus d'individuation. Sous cet angle, les défauts de cette doctrine se retrouvent dans un certain nombre de couples notionnels qui en constituent l'héritage, comme l'opposition individu/société – un des nombreux avatars, selon Simondon, du schème hylémorphique. Ainsi, l'opposition de l'individu et de la société mène à des apories épistémologiques en engendrant, selon le terme auquel on cherche à réduire leur relation, une opposition factice entre approches psychologiques ou sociologiques de l'agentivité ou, au sein même d'un paradigme commun, entre holisme et individualisme méthodologique. La conceptualité mise en place par Simondon espère dissoudre ces apories liées à l'opposition de la matière et de la forme qui, sans cela, demeure insignifiante.

La notion de forme, bien qu'indispensable à la constitution d'une théorie globale de l'individuation et de cette axiomatique générale des sciences humaines qu'il appelle de ses vœux, n'est donc pas absolument primitive. Elle devient corrélatrice, non plus seulement du concept de matière, mais d'un réseau plus complexe de termes permettant d'analyser correctement les relations de constitution réciproque qui unissent un individu et son milieu.

2.2. *René Thom*

On doit à un autre penseur français, René Thom, un nombre considérable de travaux sur les relations entre forme et sens. C'est à partir de son œuvre de mathématicien que Thom a élaboré une réflexion originale sur le rôle des formes dans les processus cognitifs en général et sur les processus de signification en particulier. Thom a revendiqué une filiation aristotélicienne dans ses travaux, en mettant en place le projet, permis selon lui par les acquis de la topologie différentielle, d'une physique «qualitative» qui s'inscrirait en faux contre la physique purement «quantitative» et réductionniste héritée de Descartes et Galilée. Par physique «qualitative», Thom entend une théorie déterminant la manière dont des formes naissent, se stabilisent puis disparaissent au sein d'un

substrat. Cette physique est, en un sens, qualitative car elle fait de la surface et de ses déformations – c'est-à-dire du continu – son objet principal, à la différence d'une physique concentrant au niveau des interactions entre objets ou quantités discontinues le principe de toute explication. Il s'agit de mettre au jour l'existence de lois commandant une dynamique des formes difficile à prendre en compte du point de vue de l'interaction mécanique des parties matérielles d'un substrat. Ces lois sont avant tout mathématiques et ne se confondent donc pas avec celles établies par la *Gestalttheorie* (qu'elles subsument comme un cas particulier sur le plan psychologique); principes selon Thom d'une explication «qualitative» et non-mécaniste des phénomènes, elles répondent d'une certaine réhabilitation des formes substantielles de la tradition aristotélicienne (Morier / Pinchard 2016).

Le caractère «aristotélicien» de son inspiration, constamment rappelé par Thom au nom du primat des formes dans ses travaux, s'avère pourtant peu évident. S'il fait effectivement de la forme le principe d'intelligibilité d'une chose matérielle, le mathématicien assimile souvent simplement la forme à la figure géométrique ou à la déformation topologique d'une surface. Ce faisant, il entend toutefois montrer de quelle manière la forme spatiale constitue la base première à partir de laquelle un sens ou une signification en général devient possible, constituant l'interface où communiquent sensibilité (ou spatialité) et intelligibilité (ou signification).

C'est dans cette perspective supposément aristotélicienne que Thom explore et cherche à établir l'importance du formel pour de nombreuses questions impliquant la notion de signification, aux confins de la linguistique, des sciences humaines et de la littérature. Au gré d'écrits souvent très spéculatifs, parfois essentiellement programmatiques, mais aux idées toujours foisonnantes, Thom n'hésite ainsi pas, par exemple, à analyser certains aspects de l'œuvre de Proust en mobilisant des outils propres à la topologie, tout en rapportant son propos aux vues d'Aristote⁴. De son point de vue, la portée des outils d'analyse issus de son approche topologique des formes est tout à fait considérable⁵. D'abord intéressé par l'application de modèles topologiques au thème biologique de la morphogenèse, Thom étend dès les années 1970 ces outils à différentes questions de linguistique (Thom 1970; 1974). Les formes symboliques propres au langage humain présentent des analogies avec les stabilités structurelles marquant sur

⁴ Voir par exemple Thom 1996.

⁵ On n'oubliera pas l'effervescence déclenchée par la «théorie des catastrophes», adaptée de ses travaux mathématiques, à l'époque de la publication des ouvrages de l'auteur. Cet enthousiasme aujourd'hui nettement retombé, on rappellera l'influence directe de ces idées sur le développement de la théorie des bifurcations et, plus généralement, sur la théorie des systèmes dynamiques dont les applications aux sciences naturelles, aux sciences cognitives et aux sciences humaines ont confirmé un certain nombre des intuitions de Thom, souvent esquissées dans ses écrits de manière plus ou moins programmatique.

le plan physique la morphologie des structures biologiques et de différents processus physiques.

La possibilité d'appliquer une même étude des formes à des sujets si différents repose selon Thom sur un principe d'indépendance de leur dynamique vis-à-vis de leur substrat d'inhérence. La dynamique des forces à l'œuvre dans la production d'une forme physique particulière au sein d'un substrat (celle d'une falaise, par exemple) peut se retrouver à l'identique dans un substrat d'une nature différente (dans la formation d'un tissu biologique, par exemple). La dynamique d'une forme peut donc faire l'objet d'une analyse interne qui pourra permettre la modélisation de différents processus, si les conditions sous-jacentes à son émergence dans un substrat correspondent à celles d'un autre substrat. C'est sur la base de ce principe d'indépendance que Thom peut voir dans les phénomènes sémiotiques propres à la sphère culturelle un ensemble de structures obéissant à des lois de forme analogues à celles régissant le domaine physique. Ces lois de formes peuvent être formulées indépendamment des «propriétés du substrat» (Thom 1980, 10) et s'appliquer de manière transversale à des objets de nature différente et de degré d'abstraction variable.

À un niveau relativement proche des contraintes purement physiques, Thom estime que sa morphodynamique explique un certain nombre de lois phonologiques mais aussi, à un niveau de complexité plus grand, des propriétés grammaticales fondamentales des langues naturelles. Il considère les structures principales des langues naturelles comme dérivables d'un nombre fini d'archétypes morphologiques tirés de l'expérience corporelle (saisir/prendre; couper; traverser, etc.). La constitution d'idées abstraites a pour condition de possibilité une expérience sensible représentable par un schéma-type constituant l'interface où le concept intelligible est attaché à une forme donnée (par exemple, l'idée de mort vis-à-vis de l'archétype de la fin, figurable par une ligne s'interrompant en un point). Ces archétypes constituent selon Thom les bases génératives des structures actanciels du langage – Thom estimant par exemple proposer sur la base de sa morphodynamique une explication *a priori* de la restriction statistique du nombre de types actanciels dans les langues naturelles à quatre (Wildgen 2004, 13).

À un niveau plus abstrait des possibilités d'expression du langage humain, les structures narratives propres au récit s'enracinent également dans de tels archétypes morphologiques, de telle sorte que, non seulement le sens des actions individuelles (perçues ou rapportées au moyen du langage), mais encore le sens attaché au déroulement d'une série d'évènements (pouvant, au demeurant, acquérir une dimension symbolique comme dans le conte ou le mythe), ont pour condition d'intelligibilité d'être rapportés à certains schèmes morphologiques de base. L'accès au sens d'un récit simple ou symbolique, permis par une pensée de type relationnel, constitue donc une étape ultérieure de l'élaboration d'une signification abstraite, qui n'est toutefois jamais totalement détachée des types morphologiques auquel le sens reste lié de façon analogique, et qui sous-tendent

d'un point de vue cognitif son intelligibilité. Ces structures narratives, théorisées sur la base des travaux de Propp sur les fonctions dans le genre du conte ou ceux de Greimas sur les schémas ou modèles actanciels, sont interprétées à partir d'une dynamique des formes censée rendre compte des structures mises au jour par la linguistique, la psychologie et les sciences humaines.

Ces travaux initiés par Thom visant à fonder les processus de signification sur des formes spatiales élémentaires, servant d'archétypes structuraux aux verbes d'action fondamentaux mais aussi, à un niveau syntaxique plus profond, aux types principaux de schémas actanciels, conduisent René Thom et les penseurs qu'il a inspirés – Jean Petitot-Cocorda en premier lieu – à revendiquer une théorie générale des formes reliant science naturelle et étude des phénomènes sémiotiques culturels, baptisée de façon évocatrice «physique du sens» ou «sémio-physique» (Thom 1988; Petitot-Cocorda 1992). Ici encore, une discussion de la pertinence et de la viabilité de l'hylémorphisme théorisé par Thom dépasserait amplement la portée de cette étude. On se bornera à souligner que l'engouement récent dans les sciences cognitives et en linguistique pour la «cognition incarnée» et l'importance des métaphores corporelles et spatiales dans les processus de communication et de signification ont dans une certaine mesure confirmé d'un point de vue empirique certaines idées de Thom (Lakoff / Johnson 1980; Amin / Jeppsson / Haglund 2018). Les applications de ses modèles à différentes questions de linguistique, de même, constituent sans doute les exemples d'application les plus directes de ses théories (Wildgen 1999; 2004).

Les usages de l'hylémorphisme dans les écrits de Simondon et de Thom présentent un certain nombre de points communs, mais aussi des divergences importantes entre les deux penseurs. Tout d'abord, le recours à l'hylémorphisme n'a, ici et là, pas le même sens. Chez Simondon, s'il s'agit bien de rappeler l'importance de la notion de forme, c'est avant tout pour en souligner l'insuffisance ou, plutôt, la nécessité de l'inscrire au sein d'un réseau notionnel plus complexe pour penser l'individuation des réalités physiques, psychiques et sociales. Chez Thom, la relation revendiquée à Aristote est beaucoup plus positive, mais elle renvoie à une interprétation très largement biaisée de l'hylémorphisme, et l'historien de la philosophie ne pourra éprouver qu'un certain embarras à lire sous sa plume la mention récurrente d'Aristote, c'est-à-dire d'un Aristote bien éloigné de la pensée authentique du Stagirite. Chez les deux auteurs, cependant, la notion de forme permet de penser parallèlement différents niveaux d'organisation du monde naturel et culturel, en accordant à chacun une intelligibilité propre, tout en l'inscrivant dans un schéma explicatif valant pour diverses strates du réel. Dans les deux cas, la transversalité de la notion suppose une certaine théorie de l'analogie: l'application d'un même schéma conceptuel à des structures d'ordres différents, pour les rendre intelligibles, suppose d'accorder une pleine validité au recours à l'analogie et, même, d'en postuler un usage scientifique. Ici et là, le schème hylémorphique

est parti prenant d'une vision totalisante du réel, lequel se trouve soumis à une grille interprétative pouvant s'ajuster à ses aspects pluriels selon différentes granularités. Chez Simondon comme chez Thom, quoique pour des raisons différentes et, sans doute aussi, à cause de styles littéraires différents, la portée totalisante des théories bâties sur cet outillage conceptuel a pour elle l'attrait des grands systèmes. Leur travail prête le flanc, par là même, aux critiques généralement adressées aux ambitions des doctrines prétendant à une portée systématique, à savoir la tendance à contraindre *a priori* les phénomènes à épouser un cadre théorique, et à forcer leur interprétation – irréfutable du fait de sa généralité – quand bien même ces phénomènes semblent résister à ce cadre.

3. *L'hylémorphisme aujourd'hui*

C'est dans une perspective bien différente que s'est opéré un retour plus massif à Aristote dans la philosophie contemporaine, tout d'abord dans la métaphysique et la philosophie de l'esprit, avant de gagner dans une moindre mesure d'autres champs de réflexion. Vers la fin des années 1980, de nouvelles doctrines métaphysiques se développent et recourent volontiers à la notion de forme pour reprendre à nouveaux frais des questions traditionnellement débattues dans l'histoire de la philosophie. Plutôt que de retracer dans ses détails l'histoire de son retour en grâce, tâchons avant tout de cerner les contours de ces (ré-) emplois contemporains.

3.1. *Métaphysique*

Tout d'abord, la notion aristotélicienne de forme fut rappelée dans le domaine de la métaphysique pure, ou de l'«ontologie formelle», qui désigne l'étude abstraite des propriétés les plus générales des choses, indépendamment du type de chose concerné. L'hylémorphisme y a été réemployé pour répondre aux conséquences jugées indésirables d'une certaine approche de la méréologie, autrement dit de la théorie générale des tous et des parties, qui constitue une branche de la métaphysique pure ou ontologie formelle. La méréologie et, plus précisément, l'étude des différentes manières de définir la relation d'une partie à son tout, comptent, depuis la publication d'un ouvrage de Peter Simons devenu rapidement référence sur le sujet, parmi les aspects de la métaphysique contemporaine ayant reçu récemment le plus d'intérêt (Simons 1987). Or, la manière standard de définir la relation d'une partie au tout qu'elle compose (le plus souvent appelée «méréologie extensionnelle classique») présente un certain nombre de difficultés. Selon cette approche, un tout est identique à la somme de ses parties. Tout naturel et bien-fondé que puisse paraître ce principe, il

ne permet guère d'expliquer en quoi une statue d'argile peut se distinguer de l'argile qui la constitue ou, autrement dit, en quel sens deux choses possédant les mêmes parties (la statue et l'argile, dans cet exemple) peuvent être distinctes.

Cette approche des relations entre tous et parties, par ailleurs, rend difficile d'expliquer en quoi les choses dont nous faisons l'expérience quotidienne (ce chat, ce rosier, cette voiture, cette personne) se distinguent de simples agrégats, et comment de telles choses persistent à travers les changements qui peuvent les affecter (telle personne a grandi, c'est-à-dire acquis de nouvelles parties matérielles, mais demeure la même). En effet, dans la mesure où, dans la perspective de la méréologie extensionnelle classique, un tout est conçu comme identique à la composition de ses parties, un changement dans ces parties implique changement d'identité.

Face à ces difficultés, plusieurs tentatives de construire des méréologies «non-classiques» sont apparues, souvent appelées «néo-aristotéliennes», en invoquant la notion de forme pour définir une notion de tout irréductible à un simple agrégat ou à la somme de ses parties. Ces approches se caractérisent par une conception métaphysique de l'identité prenant appui sur un concept de forme censé éviter l'écueil consistant à identifier purement et simplement l'identité d'une chose à la seule composition de ses parties. La nature de cette forme, toutefois, divise ses théoriciens: certains y voient un certain type de relation, d'autres une «structure», d'autres un certain type de propriété ou un «pouvoir causal», pour ne citer que les principales interprétations⁶. Le principe de ces alternatives à la théorie standard des tous et des parties est cependant clair: il s'agit d'identifier un élément particulier au sein de l'individu servant de partie essentielle à son identité. En identifiant la «forme» à une structure invariante, par exemple, ou à un ensemble de relations entre ses parties, on pourra expliquer le fait qu'un organisme demeure le même en dépit des changements affectant ses parties matérielles, tant que cette structure ou cet ensemble de relations se maintiennent. En assimilant au contraire la forme à un certain pouvoir causal ou une capacité, qui peuvent être réalisés par différentes conditions matérielles, ou des conditions soumises à variation, on admettra plutôt que l'individu reste le même à travers le temps tant qu'il manifeste ce pouvoir causal ou cette capacité.

Si les débats contemporains sur la notion d'identité ont ainsi rappelé la notion d'hylémorphisme, c'est avant tout en cherchant à traduire le concept de forme dans le vocabulaire philosophique contemporain, c'est-à-dire en cherchant à l'associer à une entité du bestiaire métaphysique actuel (propriété, relation, structure, état de chose, etc.). Le point mérite d'être souligné: d'un point de vue ontologique, les recours contemporains à l'hylémorphisme

⁶ Parmi les tentatives les plus abouties d'élaborer une théorie de la composition «néo-aristotélienne», citons Koslicki 2008; Koslicki 2018; Fine 2008; Fine 2017; Sattig 2015. Voir plus généralement la bibliographie à jour donnée dans Marmodoro / Paolini Paoletti 2021.

n'entendent pas faire reposer sa portée explicative sur une notion de forme inanalysable ou indéfinissable car elle-même primitive. Ils reposent plutôt sur une «rationalisation» de la théorie visant à la rendre acceptable au philosophe contemporain, en donnant à la forme d'Aristote une figure plus reconnaissable, l'assimilant à un concept plus familier.

3.2. *Philosophie de l'esprit*

Cette résurgence du concept de forme dans le champ de la métaphysique contemporaine s'est vue accompagnée d'un regain d'intérêt pour la manière dont l'hylémorphisme est susceptible d'éclairer la notion d'esprit. Sur ce point, l'usage actuel du concept demeure relativement proche du sens qu'il avait au sein de la doctrine du Stagirite, chez qui il servait déjà à ménager une voie intermédiaire entre dualisme et matérialisme. Le retour de l'hylémorphisme en philosophie de l'esprit a d'ailleurs suivi les débats interprétatifs menés depuis les années 1970 quant à savoir si la psychologie d'Aristote doit être comptée comme un type de fonctionnalisme avant la lettre. Rappelons que la notion de «fonctionnalisme» désigne dans le vocabulaire philosophique contemporain la thèse selon laquelle les états mentaux se définissent comme fonctions. De même que le cœur se définit essentiellement par sa fonction plus que par le type de matière qui le constitue, des états mentaux comme la croyance ou le désir se définissent par leur fonction ou le rôle qu'ils jouent pour le système biologique dans lequel ils sont intégrés. Certains ont vu en Aristote le premier défenseur du fonctionnalisme, et dans l'hylémorphisme une formulation ontologiquement cohérente de cette idée, que l'on exprime davantage aujourd'hui en termes de dualisme des types de propriétés – vocabulaire étranger à la conceptualité des Anciens (Cohen 1992). Tandis que ces débats mettaient en cause la possibilité de réinterpréter l'hylémorphisme d'Aristote au prisme du vocabulaire philosophique contemporain, les débats récents sur la nature de la conscience et de l'esprit ont conduit plusieurs philosophes à s'intéresser à la notion de forme pour pallier les insuffisances des approches les plus réductionnistes du mental (Jaworski 2004; 2012; 2016; Klima 2007; Paolini Paoletti 2016).

Dès le début des années 1990, c'est-à-dire à un stade de développement encore précoce de la biologie computationnelle, un auteur comme B. Cooney a pris l'initiative de démontrer la possibilité de traduire le concept d'information, central pour les théories contemporaines des systèmes biologiques, en termes de forme au sens d'Aristote (Cooney 1991). Mais des défenses de l'hylémorphisme plus soucieuses de la tournure contemporaine des débats en philosophie de l'esprit se sont aussi constituées. L'une des plus complètes d'entre elles à ce jour, celle de W. Jaworski, sur laquelle on se concentrera ici, repose sur la démonstration méthodique des différences séparant l'hylémorphisme de théories

voisines dont elle doit cependant être distinguée. Jaworski s'est en ce sens attaché à réfuter l'affirmation de B. Williams selon laquelle l'hylémorphisme n'est qu'une «version polie du matérialisme» (Williams 1986), en montrant de quelle manière cette théorie appliquée aux phénomènes mentaux, tout en évitant une version du dualisme des substances, fait de l'esprit une réalité plus robuste que ne permet de le penser le concept de survenance employé par les théories réductionnistes du mental. L'hylémorphisme constitue selon Jaworski une option aussi méritoire que les théories concurrentes classiquement discutées, à savoir le monisme neutre, le physicalisme non-réductionniste ou l'émergentisme. Au demeurant, il apporte selon lui les mêmes gains explicatifs que les théories aujourd'hui en vogue (dualisme des propriétés; panpsychisme; monisme neutre, etc.):

Les implications de l'hylémorphisme correspondent mieux aux affirmations du sens commun que les implications des vues rivales. Ceci est aussi vrai, je pense, de ses solutions au problème du corps et de l'esprit. Il résout le problème de la causalité descendante sans faire des pensées et des émotions de simples épiphénomènes, sans affirmer que les lois physiques sont violées à chaque fois que nous agissons, sans affirmer que les actions sont surdéterminées, et sans admettre le réductionnisme. Il résout le problème de l'émergence, de plus, sans considérer l'émergence psycho-physique comme un fait brut, sans attribuer des états mentaux aux entités micro-physiques, et sans avoir à expliquer comment les états mentaux émergent à partir des combinaisons d'états proto-mentaux⁷.

La stratégie employée par Jaworski pour établir les avantages de l'option hylémorphique en philosophie de l'esprit repose sur l'assimilation des formes à des *structures* – thèse corrélée à la caractérisation des pensées, émotions et sentiments comme «activités structurées» (requérant la coordination de plusieurs activités partielles). Les pensées, émotions et sentiments, en tant qu'activités structurées (ou organisées) motivées par des raisons d'agir, ont une causalité propre distincte des causes physiologiques de bas niveau déclenchant simplement des réactions organiques. Ces activités structurées sont de nature physique, mais ne sont pas réductibles aux causes physiologiques de bas niveau car leur caractère structuré leur assure une certaine indépendance vis-à-vis d'elles, étant donné qu'une structure est un élément réel d'un tout, distinct (mais non indépendant) de ses parties. Ainsi, l'hylémorphisme offre une description de l'esprit naturaliste (pas de dualisme des substances, mais seulement un

⁷ Toutes les traductions sont les miennes sauf indication contraire. «The implications of hylomorphism correspond more closely to the deliverances of commonsense than the implications of rival views. The same is true, I think, of its solutions to mind-body problems. It solves the problem of downward causation without making thoughts and feelings epiphenomenal, without claiming that physical laws are violated every time we act, without claiming that actions are overdetermined, and without endorsing reductivism [...]. It solves the problem of emergence, moreover, without taking psychophysical emergence to be a brute matter of fact, without attributing mental states to microphysical entities, and without having to explain how mental states emerge out of combinations of protomental states» (Jaworski 2016, 314).

dualisme propriétés simples/structurées) mais non-réductionniste, qui satisfait aux intuitions communes à propos de l'esprit mentionnées plus haut, tout en évitant selon Jaworski les défauts des théories concurrentes en vogue (Jaworski 2016, 250-313).

3.3. *Intention et action*

Étroitement liée au thème précédent, parce qu'elle implique le statut des intentions comme actes mentaux spécifiques, la question de la nature des actions volontaires a été aussi impliquée dans cette réhabilitation récente du concept de forme. En effet, une autre utilisation des mêmes outils conceptuels a permis à certains auteurs de penser les notions d'acte et d'intention à nouveaux frais. Un problème central de la philosophie de l'action tient à la définition de l'essence d'une action. Qu'est-ce qui distingue un simple mouvement (pouvant être réflexe ou involontaire) d'une action intentionnelle? S. Evnine a récemment fait appel à une notion néo-aristotélicienne de forme pour penser cette distinction (Evnine 2016). La théorie d'Evnine part du constat rassemblant les partisans d'une conception néo-aristotélicienne de la composition et de l'identité: un tout n'est pas identique à la simple somme de ses parties, et un tout ne peut être considéré comme une chose unifiée que quand une relation d'un certain type structure ses parties. L'originalité de la position d'Evnine tient à ce qu'il étend ce principe à la définition de l'action. La thèse d'Evnine suppose ici un détour par la notion d'*artefact*. Les artefacts (dont le statut est controversé chez les hylémorphistes contemporains) constituent pour lui des objets unifiés au même titre que les substances naturelles dont nous faisons quotidiennement l'expérience. Mais les artefacts n'ont pas les mêmes conditions d'identité que les substances naturelles. Comme les substances naturelles, ils sont des unités irréductibles à de simples collections de parties parce qu'ils comportent une structure liant d'une manière déterminée leurs parties matérielles. À la différence des substances naturelles (et du cas paradigmatique des êtres vivants), toutefois, les artefacts possèdent une structure causalement reliée à une intention due à un artisan ou un artiste. Or, telle est précisément selon Evnine la marque distinctive des actions volontaires vis-à-vis de simples gestes ou mouvements corporels: les actions se distinguent de simples événements physiques et ne sont de véritables actions qu'en tant qu'elles sont «informées» par une intention qui joue un rôle structurant vis-à-vis des mouvements corporels. Il faut donc appliquer à l'ontologie de l'action le schème hylémorphique, la forme correspondant ici à l'intention formée par un agent qui préside à l'exécution motrice d'un acte.

La structure particulière des intentions est un objet d'analyse privilégié de la philosophie de l'action, et un argument majeur en faveur de la thèse selon laquelle elles constituent un type d'état mental irréductible aux désirs. À la différence des désirs, en effet, les intentions présentent une structure hiérarchisée

ou arborescente. On peut ne pas avoir le désir d'actionner un interrupteur en particulier, mais avoir tout de même l'intention de le faire car on a l'intention d'allumer la lumière – intention à laquelle est subordonnée celle d'actionner l'interrupteur, qui détermine à son tour celle de lever le bras, etc. Selon Evnine, qui pourrait trouver ici appui sur certaines versions médiévales de l'hylémorphisme, le schème matière/forme s'applique à l'analyse de cette propriété des intentions dans la mesure où les actions intentionnelles constituent des structures hylémorphiques imbriquées: une action intentionnelle peut servir de matière à une autre à laquelle elle est ordonnée, de telle sorte que l'action «actionner l'interrupteur», dans l'exemple, est la matière individuant l'action intentionnelle «allumer la lumière», qui en constitue la forme (ivi, 221).

Une conséquence frappante de la théorie d'Evnine tient à ce que les actions et les artefacts présentent les mêmes conditions d'identité : l'action est en réalité d'après Evnine un artefact, plus précisément un artefact réalisé à même le corps et les gestes de l'agent (ivi, 207-252). Dans les deux cas – objets (naturels ou artificiels) et actions – une unité irréductible à un simple agrégat de parties existe dès lors qu'un principe formel structure une matière (des parties physiques dans le cas des objets; des mouvements dans le cas de l'action volontaire).

3.4. *Objets culturels: du produit manufacturé au personnage de fiction*

Cette analyse de l'action au prisme de la conceptualité de la matière et de la forme étend l'usage qu'Aristote lui-même faisait de sa théorie. Cette possibilité de caractériser une totalité structurée par contraste vis-à-vis des simples agrégats, classes ou ensembles de choses peut conduire à prolonger l'exemple paradigmatique des êtres vivants par d'autres applications de la théorie hylémorphique. L'hylémorphisme pourrait même selon Evnine trouver à s'appliquer à de nombreux domaines, en l'occurrence partout où la notion d'ensemble est utilisée – de façon insuffisante la plupart du temps – pour définir quelque chose, depuis le cas des objets mathématiques jusqu'aux types les plus abstraits des genres artistiques:

Une proposition est un ensemble de mondes possibles; un monde possible est un ensemble de propositions ou de phrases; un genre est un ensemble d'œuvres ou un ensemble de propriétés; une œuvre musicale est un ensemble de performances; une langue est un ensemble de dialectes, ou un ensemble de phrases; un nombre est un ensemble d'ensembles; une espèce est un ensemble d'organismes; un objet matériel est un ensemble de points de l'espace-temps; un contexte est un ensemble d'indices, etc.⁸

⁸ «A proposition is a set of possible worlds; a possible world is a set of propositions or sentences; a genre is a set of works or a set of properties; a musical work is a set of performances; a language is a set of dialects, or a set of sentences; a number is a set of sets; a species is a set of organisms; a material object is a set of space-time points; a context is a set of indices; and so on!» (Evnine 2018, 97).

Evnine mobilise ainsi sa conception de l'hylémorphisme pour penser le mode d'être des objets artistiques en général et des objets littéraires en particulier, tout en distinguant différents niveaux (plus ou moins abstraits) d'applicabilité de sa théorie. Les artefacts constituent de manière générale des ensembles matériels unifiés par une structure qui constitue la réalisation d'une fonction pensée par un artisan ou un concepteur. Tel est le cas pour les objets manufacturés, qu'ils soient produits individuellement ou en série, puisque de tels objets respectent bien cette condition. Tel est le cas, encore, pour l'œuvre d'art, même si ici la fonction – s'il y en a une – est d'un genre spécial («expressif») distinct de l'utilité matérielle. De façon originale, Evnine démontre que le couple matière/forme ne permet d'ailleurs pas uniquement de penser le cas de l'exemple classique de la sculpture, qu'Aristote mobilisait lui-même pour illustrer sa doctrine. Il offre aussi selon lui des ressources satisfaisantes pour penser le statut d'œuvres d'art comme le *ready-made* (Evnine 2013).

Mais c'est pour penser les phénomènes linguistiques et le statut des œuvres littéraires qu'Evnine étend de la façon la plus originale son modèle hylémorphique. Evnine estime que l'hylémorphisme, conçu sur le modèle d'une structure définissant l'identité d'une chose mais dont les éléments individuels qui y sont inclus peuvent être sujets à une certaine variation, fournit un cadre adéquat pour définir l'essence du langage, tant du point de vue d'une langue que de son élément de base, le mot. Du premier point de vue, la simple définition de la langue comme «ensemble (fini ou infini) de phrases, chacune d'une longueur finie et construite à partir d'un nombre fini d'éléments» (Chomsky 2002, 13) ne rend pas compte de la possibilité pour une langue d'évoluer dans le temps, ni d'être créée par une communauté humaine ou un individu (Evnine 2016, 145-159; Evnine 2018, 103). L'assimilation de la langue à un «artefact abstrait», engendré par des actions intentionnelles mais également sujet à des variations modales et temporelles, légitime son analyse sur le modèle hylémorphique convenant aux artefacts en général⁹. La même analyse vaut pour la nature du mot, que l'on serait d'abord tenté de définir comme un ensemble d'occurrences constitué par certaines ondes acoustiques (signe oral), certaines traces d'encre (signe écrit) et des mouvements corporels (signe gestuel)¹⁰. Evnine considère ici encore que la flexibilité temporelle ou modale des signes attachés au mot (ces signes peuvent changer, et auraient pu être différents) autorise à regarder le mot comme une entité hylémorphique complexe (Evnine 2018, 103).

Evnine prolonge ces analyses en conduisant un raisonnement similaire à propos des genres littéraires. Comme il le souligne, le recours à la notion d'ensemble ou de classe est courant en théorie littéraire, où les genres, en

⁹ On pourra comparer cette approche aux idées de Humboldt, qui envisageait dans ses travaux l'étude des phénomènes linguistiques dans le cadre d'une même conceptualité aristotélicienne. Cf. Welbers 2001.

¹⁰ «Roughly, a word or sentence is a set of tokens or utterances, each understood as ink marks, acoustic waves, or bodily movements» (Stainton 2014, c. 2).

particulier, sont fréquemment définis comme «classes de textes»¹¹ ou, de manière sensiblement différente, comme «classes de propriétés» (Currie 2005). Ici encore, les éléments ou membres d'un genre (la remarque ne s'appliquant pas qu'à la littérature) sont variables. L'identité d'un genre, si on admet son existence, se maintient de fait tout en accueillant de nouvelles œuvres qui en constituent la matière. On peut donc, en pensant la nature d'un genre littéraire comme un composé hylémorphique, rendre compte de la relation flexible (non-rigide) qui unit un genre aux œuvres qu'il contient.

Evnine étend finalement l'application de son modèle à un problème vivement débattu de l'esthétique contemporaine, à savoir l'ontologie des personnages de fiction. L'hylémorphisme trouve ici encore à s'appliquer et répond mieux que les théories concurrentes à la question de savoir ce que *sont* vraiment les personnages de fiction: en défendant une conception «platoniste» de ce que sont ces personnages, qui les identifie à des ensembles de propriétés abstraites auxquelles ils sont nécessairement identiques, on ne rendra pas compte selon Evnine du fait qu'un personnage *aurait* pu être différent. Pour autant, la prise en compte des propriétés attribuées à un personnage est bel et bien nécessaire pour en comprendre le statut, et les conceptions purement nominalistes de l'ontologie des personnages fictionnels s'avèrent, à cet égard, insuffisantes. La voie moyenne préférée par Evnine consiste à voir dans les personnages de fiction des composés hylémorphiques individués par les intentions de leur auteur (Evnine 2016, 139-145). Cette solution évite d'attacher trop rigidelement un personnage à ses propriétés, et autorise que Sherlock Holmes, par exemple, meure aux chutes du Reichenbach avant d'être ramené à la vie par son auteur. Une propriété constituant la «matière» du personnage a été ici renouvelée par l'auteur, sans que l'identité du personnage en question, constituée par un noyau structuré de propriétés créées par les intentions de l'auteur, ne soit entièrement détruit. Le modèle hylémorphique issu de la métaphysique des tous et des parties est ici transposé pour l'ontologie d'un objet littéraire purement abstrait et intentionnel: le personnage imaginaire.

Cet aperçu de théories esthétiques encastrées dans une métaphysique entendant renouveler l'ontologie de la matière et de la forme, en dépit de sa brièveté, pourra donner une idée de la manière dont certains outils conceptuels issus de la tradition aristotélicienne au sens large sont mis à profit non seulement pour penser des problèmes philosophiques traditionnels, mais encore des questions plus contemporaines afférentes au domaine esthétique et à la littérature en particulier.

¹¹ Todorov 1978, 47. Cf. Fowler 1982, 38.

4. *Remarques conclusives*

Il est connu que la notion de forme recèle chez Aristote un nombre important d'ambiguïtés qui furent au centre de débats exégétiques ayant tourmenté ses premiers interprètes. La forme est-elle universelle ou particulière? Est-elle un principe seulement métaphysique ou doit-on lui accorder une certaine réalité physique? En quel sens la forme, qui, dans le cas d'un être animé, est son âme, meut-elle cet être?

D'une certaine manière, les désaccords contemporains relatifs à l'hylémorphisme exploitent le jeu laissé par ces ambiguïtés, qui autorise des constructions doctrinales assez différentes quant au rôle joué par la forme. Cet état des lieux de l'hylémorphisme contemporain permet, à défaut de réponses sur la viabilité philosophique de la notion, de tirer un bilan de ces usages, qui peuvent suggérer que le rejet de l'hylémorphisme n'aura pour l'instant été, dans l'histoire de la philosophie occidentale, qu'une courte parenthèse. Tandis que des auteurs comme Simondon ou Thom s'intéressent principalement à la notion pour son aptitude à modéliser de manière transversale – à condition de lui adjoindre une conception rigoureuse de l'analogie – différents objets et niveaux d'organisation du réel, l'emploi de la notion dans la pensée la plus contemporaine se veut généralement plus mesuré: on envisage au cas par cas la pertinence du concept pour un problème spécifique, en prenant soin de définir ce qu'il faut, en ce cas précis, entendre par «forme», par exemple une structure quand la notion intervient dans un cadre métaphysique, ou un pouvoir causal à propos d'un problème de psychologie. La volonté d'amplifier la portée du concept en une théorie générale et systématisante s'appliquant à divers objets d'ordres distincts suppose une certaine perte de détermination sémantique du concept et, en dehors de tentatives originales comme les travaux d'Evnine mentionnés plus haut, demeure d'ailleurs minoritaire. Ces usages contemporains s'assurent, autrement dit, une définition plus rigoureuse et une meilleure articulation des notions (forme, matière, information) selon les niveaux d'analyse envisagés.

Quelques conclusions peuvent être tirées de cette étude comparée du renouveau de l'hylémorphisme dans la philosophie et les sciences humaines contemporaines. Premièrement, ces usages notionnels dans le champ de la philosophie sont systématiquement déployés à l'encontre de doctrines perçues comme réductionnistes ou impuissantes à rendre compte du monde tel qu'il apparaît à l'expérience commune. Deuxièmement, ces doctrines qui se revendiquent comme néo-aristotéliennes entendent très majoritairement conserver l'idée que la forme constitue le principe d'intelligibilité des choses: pour ces théories philosophiques contemporaines, l'ordre comme le sens proviennent toujours de la forme. Pour autant – et elles se différencient là de l'usage traditionnel du concept – ces doctrines ne l'admettent qu'en recourant soit à une théorie précise de l'analogie qui en conditionne l'opérativité, quand on veut en faire un usage transversal, soit à un procédé méthodique de «traduction»:

dans les deux cas, la forme n'est pas considérée comme un terme primitif, mais elle est en fait le nom fonctionnel d'un autre concept qu'il s'agit d'identifier (structure, relation, pouvoir...). Si elle confère l'ordre et l'intelligibilité, ce n'est qu'à condition d'être expliquée et traduite en des termes plus familiers au théoricien d'aujourd'hui. Or, ce même procédé de traduction rend compte de la multiplication des usages récents de la théorie qu'on a pu observer. Il explique qu'on ne la restreint plus nécessairement aux objets concrets dont elle servait initialement à penser l'unité, mais qu'on la destine aussi dorénavant à des thèmes plus abstraits, jusqu'aux objets littéraires, et même à ceux d'entre eux qui échappent le plus au réel, à savoir les entités fictionnelles.

Bibliographie

- Amin, Tamer G. / Jeppsson, Fredrik / Haglund, Jesper (ed.), 2018. *Conceptual Metaphor and Embodied Cognition in Science Learning*, London – New York, Routledge.
- Barthélémy, Jean-Hugues (ed.), 2009. *Cahiers Simondon*, Numéro 1, Paris, L'Harmattan.
- Barthélémy, Jean-Hugues, 2005. *Penser l'individuation: Simondon et la philosophie de la nature*, Paris, L'Harmattan.
- Chabot, Pascal (ed.), 2002. *Simondon*, Paris, Vrin.
- Chabot, Pascal, 2003. *La philosophie de Simondon*, Paris, Vrin.
- Chomsky, Noam, 2002. *Syntactic Structures*, Berlin, De Gruyter.
- Cohen, S. Marc, 1992. «Hylomorphism and Functionalism», in Nussbaum, Martha C. / Rorty, Amélie O. (ed.), 1992. *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 57-73.
- Combes, Muriel, 1999. *Simondon. Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel*, Paris, PUF.
- Cooney, Brian, 1991. *A Hylomorphic Theory of Mind*, Bern, Peter Lang.
- Currie, Gregory, 2005. *Arts and Minds*, Oxford, Clarendon Press.
- Debaise, Didier, 2004. «Le langage de l'individuation», *Multitudes* 4 (18), 101-106.
- Evnine, Simon J., 2013. «Ready-Mades: Ontology and Aesthetics», *British Journal of Aesthetics* 53 (4), 407-423.
- Evnine, Simon J., 2016. *Making Objects and Events. A Hylomorphic Theory of Artifacts, Actions, and Organisms*, Oxford, Oxford University Press.
- Evnine, Simon J., 2018. «The Use of Sets (and Other Extensional Entities) in the Analysis of Hylomorphically Complex Objects», *Metaphysics* 1 (1), 97-109.
- Fine, Kit, 2008. «Coincidence and Form», *Aristotelian Society Supplementary* 82 (1), 101-118.
- Fine, Kit, 2017, «Form», *The Journal of Philosophy* 114 (10), 509-535.

- Fowler, Alastair, 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press.
- Guchet, Xavier, 2009. «Simondon, la technologie et les sciences sociales», in Barthélémy 2009, 7-24.
- Jaworski, William, 2004. «Hylomorphism and the Mind-Body Problem», *Proceedings of the American Catholic Philosophical Association* 78, 178-192.
- Jaworski, William, 2012. «Powers, Structures, and Minds», in Groff, Ruth / Greco, John (ed.), 2012. *Powers and Capacities in Philosophy: The New Aristotelianism*, London, Routledge, 145-171.
- Jaworski, William, 2016. *Structure and the Metaphysics of Mind*, Oxford, Oxford University Press.
- Klima, Gyula, 2007. «Thomistic 'Monism' and Cartesian 'Dualism'», *History of Philosophy & Logical Analysis* 10, 92-112.
- Koslicki, Kathrin, 2008. *The Structure of Objects*, Oxford, Oxford University Press.
- Koslicki, Kathrin, 2018. *Form, Matter, Substance*, Oxford, Oxford University Press.
- Lakoff, George / Johnson, Mark, 1980. *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- Marmodoro, Anna / Paolini Paoletti, Michele, 2021. «Form, Structure and Hylomorphism», *Synthese* 198 (Suppl. 11), 2652-2656.
- Morier, Clément / Pinchard, Bruno, 2016. «René Thom et la réhabilitation des formes substantielles», *Philosophica* 47, 125-140.
- Paolini Paoletti, Michele, 2016. «How I (Freely) Raised my Arm: Downward, Structural, Substance Causation», *Mind and Matter* 14 (2), 203-228.
- Petitot-Cocorda, Jean, 1992. *Physique du sens*, Paris, Éditions du C.N.R.S.
- Sattig, Thomas, 2015. *The Double Lives of Objects. An Essay in the Metaphysics of the Ordinary World*, Oxford, Oxford University Press.
- Simondon, Gilbert, 2005. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Jérôme Millon.
- Simons, Peter, 1987. *Parts: A Study in Ontology*, Oxford, Clarendon Press.
- Stainton, Robert J., 2014, «Philosophy of Linguistics», *The Oxford Handbook of Topics in Philosophy*. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhbk/9780199935314.013.002>.
- Thom, René, 1970. «Topologie et linguistique», in Haefliger, André / Narasimhan, Raghavan (ed.), *Essays on topology and related topics (mémoires dédiées à Georges de Rham)*, Springer, 226-248.
- Thom, René, 1974. «La Linguistique, discipline morphologique exemplaire», *Critique* 322, 235-245.
- Thom, René, 1980. *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Christian Bourgois.
- Thom, René, 1988. *Esquisse d'une sémiophysique: physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, Paris, InterEditions.

- Thom, René, 1996. «Aristote topologue», *Revue de synthèse* 120 (1), 39-47.
- Todorov, Tzvetan, 1978. *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 47.
- Welbers, Ulrich, 2001, *Verwandlung der Welt in Sprache. Aristotelische Ontologie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*, Paderborn u.a, Verlag Ferdinand Schöningh.
- Wildgen, Wolfgang, 1999. *De la grammaire au discours: une approche morphodynamique*, Bern, Peter Lang.
- Wildgen, Wolfgang, 2004. «Du continu, son et sens. Le problème du continu/discontinu dans la sémiophysique de René Thom et l'origine du langage», *Cahiers de praxématique* 42, 1-16.
- Williams, Bernard, 1986. «Hylomorphism», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 4, 189-199.

Note e discussioni

Scenari caleidoscopici. Luci e colori nella letteratura cavalleresca d'oil

GIANLUCA DI TEODORO
Università degli Studi di Padova

Abstract

Kaleidoscopic scenarios. Lights and colours in chivalric literature written in Old French

The statuary knight-horse junction is fixed in the medieval military imagination – with powerful diachronic reverberations – as an often prestigiously luminous and floridly coloured figuration. The combined historical, anthropological and literary investigation concerning the presence of colours and luminescences in the representations of the knight within the heroic narrative written in Old French, attempts to probe – or at least highlight – the exegetical importance of the semantic nuances inherent in the non-random association of colours and mounted warriors.

Armature luccicanti, ricchi finimenti, colori sgargianti, una luminosità che è allo stesso tempo angelica e demonica, magnetica e accecante. Nelle culture della guerra, e nello specifico in quella medievale, la lucentezza delle armi, la sfolgorante varietà cromatica delle insegne, in generale l'*outfit* scelto in contesto militare, si pongono sempre come crocevia semantico profondamente stratificato e come tornante simbolico di proiezioni e immaginari magico-religiosi. Ne esce un quadro tutt'altro che quieto e disteso: le cromie glorificano, contribuiscono a designare delle precise condizioni militari e sociali, ma soprattutto seducono

e terrorizzano. L'emanazione raggiante del costume da guerra, tanto quanto il rumore da esso creato e con esso alimentato, segnano irrimediabilmente la psicologia dell'avversario che vi si trova confrontato.

Nel Medioevo guerriero, i più potenti e facoltosi potevano permettersi un corredo del tutto personale e riconoscibile, che rappresentasse al meglio il loro valore (anzitutto sociale). Gli eserciti di questo periodo, infatti, non erano affatto uniformi: il guerriero si recava in battaglia equipaggiato secondo i propri mezzi economici o secondo quelli della persona che lo proteggeva. In un simile contesto, l'osservazione di un'intera armata schierata doveva regalare un effetto di grande eterogeneità. In essa, la presenza di cavalieri in sella a imponenti destrieri, con armamenti scintillanti ed eccentrici ornamenti, era certamente percepibile. I testi letterari s'incaricano di restituire questa scintillante mazzatura. L'immagine s'illumina festosamente.

Un mois après la Pantecoste
 Li tornoiz assamble et ajoste
 Desoz tenebroc an la plaïne.
 La ot tante vermoille ansaigne
 Et tante bloe et tante blanche,
 Et tante guiple et tante manche
 Qui par amors furent donees.
 Tant i ot lances aportees
 D'azur et de sinople taintes,
 D'or et d'argent en i ot maintes
 Maintes en i ot d'autre afeire,
 Mainte bandee et tante veire.
 Iluec vit an le jor lacier
 Maint hiaume de fer et d'acier,
 Tant vert, tant giaune, tant vermoil,
 Reluire contre le soloil;
 Tant blazon et tant hauberc blanc,
 Tante espee a senestre flanc,
 Tanz boens escuz fres et noviax,
 D'azur et de sinople biax,
 Et tant d'argent a bocles d'or;
 Tant boen cheval baucent et sor,
 Fauves, et blans, et noirs, et bais.
 Tuit s'antre viennent a eslais
 D'armes est toz coverz li chains.

(Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vv. 2095-2119 [Poirion et al. 1994])

[Un mese dopo la Pentecoste il torneo si riunisce e si ingaggia nella pianura sotto Edimburgo. Là vi fu un gran numero di insegne, vermiglie, blu e bianche e un gran numero di sgoccioli e di maniche, donate in segno d'amore. Vi avevano portato molte lance, tinte d'azzurro e di sinopia, molte d'oro e d'argento e molte di altri colori, a strisce oppure chiazze. Là si vide allacciare quel giorno molti elmi di ferro e d'acciaio, verdi, gialli e vermigli che risplendevano al sole. E quanti blasoni e bianchi usberghi, spade al fianco sinistro buoni scudi, freschi e nuovi, belli d'azzurro e di sinopia o d'argento con borchie d'oro! Quanti

buoni cavalli balzani e sauri, fulvi, bianchi, neri e bai! Si lanciano al galoppo gli uni contro gli altri. Il campo è tutto coperto di armature] (Noacco 2016).

Cil de l'ost sunt molt apresmé,
De bataille prest e rengié.
Diomedés a gent conrei,
E Achillés, riche endreit sei,
E Thelamon e Aïaux,
Agamennon e Menelaux,
e li saives Palamedés.
Chevalers ont, prou e adés.
Li heume cler e li blançon,
les banieres e li penon
resplendissent par la champaigne
[...]
Li cheval meinent grant esfrei:
De loinz en ot l'on lo trepei,
E la terre soz els bondir.

(Benoît de Saint-Maure, *Le Roman de Troie*, vv. 15605-15618, 15621-15623
[Baumgartner / Vieliard 1998])

[Gli avversari erano già vicinissimi, schierati e pronti a dare battaglia. Diomede aveva una nobile schiera e Achille ne aveva con sé una splendida; Aiace Telamonio, Agamennone e Menelao e l'assennato Palamede avevano cavalieri valorosi e pronti. Gli elmi lucidi e le sete e gli ori di Spagna e le vernici risplendevano in tutta la campagna. [...] I cavalli facevano un gran baccano: il loro scalpiccio si udiva sin da lontano e si sentiva la terra tremare sotto di loro] (Benella 2019).

Come li dus l'oï, ne se vet atargant:
Il a vestu l'auberc, laça l'eaume luisant
Et sailli el cheval tost et isnellement.
Ses cors a fet soner qui furent d'olifant:
Maintenant sont venu et assemblé sa gent,
Mult bien apareillé et armé richement;
Et l'oz se departi sanz nul arestement.
El premier chief devant furent .xxvii.c.;
Li haume et li hauberc vont mult resplendissant,
Et li escu qu'il ont vont grant luor jetant,
Li cheval en la plaigne vont mult isnellement,
Si grant noise menerent n'oïssiez Deu tonant,
Li monz en resona et li val va bruiant,
L'aube s'en oscuri, le soleil va troublant:
Onques n'i out baron qui ne s'en espoant.
Desi a la bataille ne se vont atargant,
Brandissent les espiez donc li fer sunt trenchant,
Hardiement s'en vont, ne vont pas reculant:
Ja i avra bataille et merveillose et grant.

(*Renaut de Montauban*, vv. 1957-1975 [Thomas 1989])

[Appena lo sentì, il cavaliere non perse tempo: vestì l'usbergo, indossò l'elmo brillante e salì rapidamente e agilmente sul cavallo. Fece suonare gli olifanti: arrivarono i suoi e si

raggrupparono, ben armati e preziosamente ornati. Partirono senza nulla attendere. In testa vi erano duemilasettecento cavalieri; gli elmi e gli usberghi molto risplendevano, e i loro scudi molta luce emettevano. I cavalli andavano velocemente per la piana con un così gran tumulto da non sentire il tuono di Dio: l'altura ne risuona e la valle ne riecheggia. L'alba andava oscurandosi e il sole si offuscava, tutti i baroni ne furono terrificati. La battaglia non tardò: brandirono le spade dalle lame affilate e andarono con ardore, senza più arretrare. Vi sarà una battaglia meravigliosa e grande¹.

Gli estratti, inseriti in contesti molto diversi (ma sempre con una connotazione militare), rivelano un linguaggio comune, caratterizzato da luminosità e lucentezza. *Reluire, resplendissent, resplendissant, luor*, con tutta la varietà cromatica presente, sono segnali lessicali volti a descrivere l'effetto luminoso e squillante dell'attrezzatura eroica. Nell'immaginario medievale, se all'oscurità spesso corrispondeva una minacciosa dimensione magica e diabolica², parallelamente alla luce si associavano valori intensi e profondi, legati alla gioia, alla grandezza, alla preziosità, alla ricchezza, ma anche a dinamiche ascensionali di natura divina³. Per quanto concerne i colori, bisogna dimenticare le tonalità brillanti, scintillanti e vivaci delle quali siamo pienamente inebriati oggi. Nel Medioevo i colori saturi erano difficili da trovare e molto costosi⁴. Anche per questo diventarono simboli di ricchezza e nobiltà. La vita quotidiana

¹ Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

² È quantomeno suggestivo ricordare qui la scena del ritorno da *Ivanhoe* del servo Gurth, riempito di zecchini dall'ebrea Rebecca. L'intero capitolo undicesimo è molto eloquente nel descrivere le sensazioni che un viaggiatore solitario poteva provare in una strada poco o nulla illuminata, piena di zone d'ombra e con l'acustica disturbata dal frastuono festoso della città (Walter Scott, *Ivanhoe* [Tulloch 2000]).

³ Si veda l'articolo di Faith Lyons (1965), dove ci si intrattiene sull'associazione, molto presente nella raffigurazione di donne ed eroi della letteratura medievale, tra luce e bellezza – spesso enfatizzata attraverso il riferimento solare. Ancor più pertinente la trattazione di Jean Frappier (1968) nella quale, partendo dall'antropologica opposizione – di potenza archetipica – tra amore della luce e paura delle tenebre, si cerca di sondare la presenza luminosa – nelle diverse intensità, fino al suo permearsi di valori morali e religiosi – all'interno della letteratura dei secoli XI, XII e XIII. «Ce tropisme biologique et religieux était évidemment fort éloigné de ses origines aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, mais on ne saurait s'étonner beaucoup, s'il paraît s'être alors manifesté avec plus de force et de régularité que de nos jours. Qu'on songe seulement aux conditions matérielles de la vie médiévale: l'éclairage défectueux abrégait les veillées, rendait plus longues la nuit et plus désirable le retour du soleil (on se levait, d'ailleurs, le plus souvent, en même temps que lui); d'insuffisants moyens de chauffage faisaient plus durement la rigueur des hivers et donnaient plus de prix aux charmes du printemps» (ivi, 101-102). Sulle «conditions matérielles» della luce nel Medioevo – ma anche sui 'paesaggi mentali' relativi a essa – si è soffermata la storica Beatrice Del Bo nel suo recente libro *L'età del lume. Una storia della luce nel Medioevo*. L'opposizione luce-oscurità, vista dalla prospettiva economica e manifatturiera, acquisisce ancor più un'evidente valenza politico-sociale, oltre che morale e religiosa (Del Bo 2023).

⁴ «Se nel Medioevo la cosa importante era che i colori fossero durevoli, oggi per noi conta che siano parecchi» (Falcinelli 2017, 405). Ogni società, con la propria specificità fatta di materiali, tecniche, culture, possiede una determinata percezione del colore e, con essa, un relativo sistema simbolico (cfr. Brusatin 1983; Falcinelli 2017).

era piuttosto piena di colori spenti e pallidi (cfr. Barbieri 2019)⁵. La luminosità e la cromia – così interdipendenti in quanto la seconda considerata nient'altro che la prima a contatto con gli oggetti – erano segnali di bellezza, di grandezza, di rispettabilità, di gaiezza ed esultanza (cfr. Pastoureau 1986)⁶.

Detto ciò, esaltare gli eserciti di cavalleria con una tale luminosità e una tale diversità cromatica, quali quelle osservate nei nostri estratti, è azione rappresentativa che tende all'iperbole, propensa ad alimentare una dinamica ideologica eroica, e non solo. Almeno di sfuggita, si ricordi qui la scena iniziale del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes (cfr. Barbieri 2019)⁷. Il giovane figlio della Vedova, svegliatosi in una bella giornata primaverile, si reca nella foresta dopo averne sentito il richiamo e avverte una presenza dal profondo di essa. Sono cinque cavalieri in armi che, postisi in una zona di visibilità, colpiscono positivamente – ribaltando le sensazioni disforiche dell'iniziale percezione acustica⁸ – la vista del giovane Perceval, del tutto ignaro di pratiche e valori cavallereschi. La loro *silhouette* è accecante: la rivelazione è una proliferazione di luci e colori, un'alternanza gioiosa di cromie fiorite e di ferro scintillante e riflettente i raggi del sole. Il giovane, abbagliato, pensa agli angeli, pensa a Dio.

Ma soffermiamoci ora maggiormente sulla varietà cromatica che contraddistingue i cavalli e i cavalieri all'interno della narrativa eroica d'oïl. Essa, così come la tipologia stessa degli equidi (cfr. Pastoureau 1976)⁹, risulta

⁵ «In tutte le società umane, ma in modo ancor più marcato nel medioevo e nelle culture arcaiche che non dispongono delle risorse della modernità, la luce è strettamente associata a un'idea di suprema bellezza (il *beauty look* cavalleresco è invariabilmente fondato sulla radianza di metalli sfolgoranti). La trasparenza radiosa e il balenio infocato simbolizzano sempre nobiltà, avvenenza, qualità di ordine superiore. Tutto ciò che spande luce non soltanto è bello e nobile (*bel e gent*), ma suscita desiderio esercitando un'immediata capacità di seduzione» (Barbieri 2019, 27-28).

⁶ Nello studio di Pastoureau (1986) si precisa anche come, alla visione tutta positiva e rassicurante dei colori e della luce (sicuramente la prospettiva che andava per la maggiore), nel Medioevo non mancavano certo bastian contrari. Uno fra tutti: Bernard de Clairvaux, che avvertiva in queste seducenti apparenze la tentazione pericolosa di una bellezza infernale.

⁷ Oltre all'esaustivo e preciso approfondimento della sequenza dei cinque cavalieri nel *Perceval*, il saggio di Alvaro Barbieri riporta anche altri utili esempi di attraenti e terribili spettacoli marziali pieni di luci e colori.

⁸ Al cinguettio primaverile nel quale Perceval è immerso, si sostituisce il fragore assordante, stridente e inquietante delle armi. Il legno e il metallo, gli usberghi e gli scudi, rumoreggiano, lo zoccolo equino tambureggia, e nella mente del giovane cacciatore si prefigurano le immagini di anime dannate e di diavoli. I riverberi di chiassose pratiche sciamaniche e di urlanti cacce infernali fanno da 'sinopia' per un tale estratto testuale (per un raffronto si veda la raccolta messa a punto da Meisen 2001). Ma Chrétien de Troyes, scenografo esperto, cambia la prospettiva sensoriale e ribalta l'immaginario di riferimento: l'uscita dalla foresta da parte dei cinque cavalieri è rivelazione luminosa, abbagliante, seducente. Eroica e ascensionale.

⁹ È ormai ben assodato che nel Medioevo, in ambito militare soprattutto, c'è una notevole differenza tra un destriero, un palafreno, un ronzino, e così via. All'interno della letteratura cavalleresca ritroviamo nella gran parte dei casi queste distinzioni, che ci ritornano dunque come ermeneuticamente utili. A titolo esemplare cito il caso dell'*Aliscans*, nel quale il fiore all'occhiello dell'armata saracena, rappresentata da Desramé e Margot, è posto in sella a giumente, vale a dire la tipologia equina più distante dal dominio cavalleresco e in generale di più bassa considerazione (vv.

essere un importante metro di giudizio al fine di determinare la bontà o meno di un cavallo o la sua funzione simbolica all'interno di una narrazione. Anzitutto torniamo con più insistenza alle modalità attraverso le quali il colore viene percepito nel Medioevo: esso è considerato come una sostanza autonoma, non legata alla sensibilità umana. Il colore è uno strato superficiale che ricopre l'oggetto o una 'frazione di luce', un elemento investito di valori simbolico-rituali, un punto di convergenza di questioni teologiche. Etichetta utile a designare compartimenti, categorie, gerarchie: l'uomo percepisce i colori anzitutto come codici classificatori, come loquaci segnali nella tassonomia oltre che nell'emblematica (cfr. Pastoureau 1986). Il colore inoltre, in quanto parte della luce, è parte di Dio stesso (che è luce), ma come rivestimento esterno deve essere combattuto perché è materialità artificiale e non divina. Al di là di queste due posture nei suoi confronti, è sempre coinvolto in un doppio spazio di possibilità simboliche, positive e negative (cfr. Pastoureau [2004] 2018, 121-155). I testi medievali fanno tesoro della potenza del colore e ci consegnano spesso immagini cromaticamente suggestive: la ricerca focalizzata sulla cromia dominante di un determinato passaggio testuale può rivelarsi dunque fertile pratica esegetica. Le diverse inquadrature puntate su di un cavaliere o su di un esercito sono luoghi privilegiati all'interno dei quali si esibisce il gesto del tintore. Il bacino letterario qui considerato è un vero e proprio caleidoscopio equino estremamente affascinante e prestigioso, in cui, ancora una volta, la stratificazione semantica si approfondisce e si allarga, divaricando la *palette* nella definizione tecnica dei mantelli. Dal semplice cavallo bianco o nero – i due più comuni – ai vari *vair*, *ferrands*, *bruns*, *sore*, *alezan*, *baucents*, ecc. Ma non solo.

Clarion vint devant mout richement armez,
 Et sist sor un destrier, ainz ne fu veü tez.
 Oiez con li destriers fu fait et figurez:
 L'un costé avoit blanc plus que n'est flors de prez,
 Et l'autre avoit plus roge que carbons alumez,
 La coee peonnache, haut li bur ert levez.
 Plus menu que petris iert le ceval goutez,
 La cuisse out corte et groisse, si out les piés quarrez.
 (*Fierabras*, vv. 4244-4251 [Le Person 2003])

[Clarion andava davanti, armato con gran sfarzosità e montato su un destriero eccezionale, senza eguali. Ascoltate qual era la sua natura e il suo aspetto: aveva un fianco più bianco che il fiore di un prato e l'altro più rosso che la brace, la coda blu e ocellata come quella di un pavone, il petto alto. Il cavallo era finemente maculato più che una pernice, e aveva una gamba robusta e corta così come grossi piedi].

5298-5301, vv. 6003-6010). Seppur si tratti in questo caso di giumente difficilmente eguagliabili per le loro prestazioni in guerra, la loro specificità ci avvisa di una curvatura tutt'altro che positiva. I due temibili cavalieri (per giunta caratterizzati dal colore nero) sono dalla parte sbagliata, infernale, diabolica.

Del cheval ne set l'en pris dire,
 car molt vait tost et bien se vire,
 et fu partis par mie l'eschine:
 l'une costé ot blanc come ermine
 et l'autre tout neir come more.
 Soz ciel n'ad rien qui oue lui core;
 ceo sachiez bien, ne bai ne brun,
 tant viacier n'en y ad un, ne brun ne bai,
 que il ne giet molt tost el tai;
 fols est qui plius isnel demande.
 Cil la rabine par la launde;
 Mencheüs le cheval point
 Et oue Pancrace avant eux joint.

(*Le Roman de Thèbes*, vv. 6118-6131 [Mora Lebrun 1995])

[Il cavallo non ha prezzo, poiché è molto veloce e ben capace di volteggiare, e il suo dorso è di due colori: da un lato è tanto bianco quanto un ermellino, e dall'altro nero come una mora. Nessuno è capace di stargli al passo, e sappiate che non ve n'è uno tanto agile, che sia bruno o baio, ch'egli non scaraventi rapidamente nel fango. Bisogna essere folli per volerne uno più veloce. Portandolo vivacemente per la landa, Menezio sprona il suo cavallo e, prima degli altri, attacca Pancrazio].

Ele en ot entrovert les pans
 que li parut li destrers flans,
 et chevauchoit .I. palefroï,
 souz li demenoit tel effroi.
 Onques ne fu tant gente beste:
 comme noif ot blanche la teste,
 le top ot noir, et les oreilles
 ot ambedeus toutes vermeilles;
 le col ot bay et fu bien gros,
 les crins yndes, vermeuz par flos,
 toute ot vaire l'espaule destre,
 et bien fu grisle la senestre;
 les piez devant ot lovinas
 et fu tout brun par les costas;
 sor le ventre fu leporins
 et sor la crupe leonins,
 et fu tout noirs desor les alves;
 les deuz jambes devant ot flaves,
 les .II. derriers rouges com sans;
 les .III. piez ot trestous blans,
 noire la coue une partie,
 l'autre blanche, toute crespie,
 les piez coupez, les jambes plates:
 moult fu bien fais et bien aates.
 Li palefrois fu bien amblenz
 et li frains fu moult avenanz;

(*Le Roman d'Énéas*, 1997, vv. 4132-4157 [Petit 1997])

[Quella ne aveva aperti i lembi tanto che si riusciva a vedere il fianco destro, e montava un

palafreno che rumorosamente si dimenava. Mai esistette un più bell'animale: aveva la testa bianca come neve, il ciuffo nero ed entrambe le orecchie vermiglie; aveva il collo grosso e baio, la criniera viola e tra le ciocche del rosso, la spalla destra tutta pomellata e la sinistra molto grigia; i piedi anteriori del colore di un lupo, ed era tutto bruno nei fianchi; sotto il ventre, aveva il colore della lepre e sulla groppa il colore del leone, ed era tutto nero sulla sella; le due gambe anteriori erano fulve, quelle posteriori rosso sangue; aveva i quattro piedi tutti bianchi, una parte della coda nera, il resto bianca, tutta crespa; aveva i piedi cavi e le gambe piatte: era ben fatto e sveglio. Questo palafreno andava bene all'ambio e aveva una briglia molto elegante].

Il destriero del pagano Clarion fa della sua caratterizzazione cromatica un accesso in direzione del meraviglioso. È difficile spiegare altrimenti la varietà di colori che lo contraddistinguono e il modo in cui essi sono distribuiti. L'animale appartiene a quella gamma di esseri fantastici che sono talvolta presenti nell'epica cavalleresca. Esso vede il bianco e il rosso come padroni indiscussi: il bianco eleva la bellezza dell'animale, ne enfatizza l'eleganza, ne sottolinea la straordinarietà; l'associazione con il rosso fuoco, in relazione all'identità del padrone, indirizza questi elementi verso una meraviglia malvagia e feroce. La qualità sublime del cavallo che Richard de Normandie si trova davanti è poi sottolineata dal legame che esso stabilisce, agli occhi di chi guarda, con la bellezza, la velocità e le altezze irraggiungibili degli uccelli. Anche il destriero arabo di Ménécée predilige un doppio colore nettamente diviso, una parte nera e una bianca, che denuncia il suo carattere tutt'altro che terreno e convive felicemente con la doppia simbologia del cavallo¹⁰: se è vero che è un dono di Dario, è anche vero che le sue origini devono essere associate ad uno spazio altro, più lontano. Per questo motivo il destriero ha un valore inestimabile ed è migliore di qualsiasi prestigioso cavallo baio. È impossibile desiderarne un altro: ma in fondo, dove trovarlo un altro così? Se i fedeli compagni di Clarion e Ménécée colpiscono per la loro combinazione di colori, il destriero di Camille si dà come un vero e proprio shock. Il mosaico cromatico carnevalesco non consente interpretazioni simboliche approfondite: possiamo però dire che anche in questo caso, e in modo più esplicito che nei precedenti, abbiamo a che fare con un essere fantastico, meraviglioso. E dopotutto non è forse questa la cavalcatura di colei che guida un vero e proprio esercito divino (cfr. *Le Roman d'Énéas*, vv. 7045-7055)¹¹?

¹⁰ Il cavallo è simbolicamente legato all'ultraterreno, all'aldilà, ma secondo una duplice curvatura, sotterranea e celeste. Animale guida, compagno di viaggio delle anime dei defunti, cavalcatura abile nei voli magici, e così via – tutte situazioni che riguardano con particolare attenzione i popoli che convergono in vario modo nel Medioevo occidentale (cfr. Cardini 2014) –, esso è da una parte ctonio, funereo, lunare, legato alle profondità terrestri, dall'altra celeste e solare, legato alle altezze uraniche e al mondo supero (cfr. Chevalier / Gheerbrant 1982; Durand [1960] 2013).

¹¹ «Li Troïen les esgarderent, / a grant merveille les douterent. / Quant poignoient a euz damesses / cuidoient que fuissent deusses / qui defendissent la cité» (vv. 7051-7055 [Petit 1997]) [I Troiani, a tale spettacolo, furono presi da una grande paura. Mentre le dame galoppavano verso

Dopo aver introdotto l'argomento con l'osservazione di tre animali meravigliosi, passiamo ora a colori più 'canonici', ma non meno decisivi per l'interpretazione dell'unione centaurica in precisi momenti narrativi. Si tratta anzi di quella triade primaria che nel Medioevo di fatto rappresenta la gamma cromatica di riferimento per le direttive simbolico-percettive relative ai colori: il bianco, il nero e il rosso (Pastoureau 1986)¹².

Donc fist Balanz demander .i. cheval
 Qui est plus blans d'ivoire ou de cristal;
 Li farins dou chief a or et a esmal,
 Et li estriers aussi o le poitral,
 Et es arçons n'ot ne fust ne metal,
 Mais or d'Arrabe recuit et bien leal,
 Et fu couverz d'un chier paile roial.
 (*Aspremont*, vv. 2213-2219 [Suard 2008])

[Allora Balant fece portare un cavallo più chiaro che avorio o cristallo. Il morso è d'oro smaltato, così come le staffe e il pettorale, e gli arcioni non sono fatti né di legno né di metallo, ma dell'oro d'Arabia ricotto e puro. Porta come coperta una preziosa stoffa di seta, degna di un re].

Il cavallo bianco si trova generalmente nella sfumatura simbolica celeste, solare, dell'equino. Emergendo dal sotterraneo ctonio, il cavallo bianco illuminato dai raggi del sole eleva il cavaliere al rango di eroe. L'istinto bestiale e furioso del centauro è ormai padroneggiato. Se è pur vero che il bianco, come il nero, ha una particolare propensione a mantenere una duplicità simbolica del cavallo – bianco è infatti anche il destriero che annuncia la morte –, nei testi

di loro, pensarono che v'erano delle dee a protezione della città].

¹² In particolare, al bianco si oppongono rosso e nero che, da parte loro, tendono a non istaurare reciproche relazioni simboliche forti. La triade in questione è inoltre considerata – soprattutto in studi linguistico-antropologici – come quella fondamentale e archetipica, universale, presente in qualsiasi società umana. La tesi – ben più articolata di quanto risulti dalla presentazione ellittica e semplificata che possiamo darne in questa sede – è espressa dall'importante e valida indagine proposta da Berlin e Kay (1969) in *Basic Color Terms*. I due studiosi hanno comparato i termini relativi ai colori presenti in 98 lingue e dialetti, giungendo alla constatazione di 11 categorie cromatiche base (si veda lo schema riassuntivo e in generale l'utile e lucido resoconto di Conklin 1973) e affermando appunto la priorità universale di nero e bianco, con l'aggiunta del rosso. Se la ricerca proposta in *Basic Color Terms* presenta sicuramente – e inevitabilmente vista l'ambizione del progetto – dei punti deboli, non è possibile sottovalutarne l'importanza, anzitutto per il massivo lavoro di comparazione svolto, ma in generale per le promettenti ipotesi sviluppate. E dopotutto, proprio l'attenzione che si rileva dall'intenso dibattito nato in seguito alla pubblicazione, conferma il peso non banale di essa. Ad ogni modo, mi pare utile quantomeno accennare anche all'importanza dello schema cromatico tripartito all'interno delle civiltà indoeuropee e poi anche di quella celtica (cfr. Jouët 2007), e l'idea (intrigante ma solo ipotizzabile) che vi possano essere dei legami tra questo schema e quello trifunzionale di Dumézil: «Il est permis d'avancer que le schème des Trois couleurs a aidé, aux débuts de la communauté indo-européenne, à la genèse d'une conception triple, puis trifonctionnelle, du corps social. De là des applications symboliques telles que le blanc de la première fonction, le rouge des guerriers, le noir (ou bleu/vert) des producteurs» (ivi, 82).

qui considerati è l'accezione positiva, elegante e prestigiosa, regale e maestosa, solare e celeste a prevalere. Henri Donteville (1998, 137-138) riporta con precisione vari casi rintracciabili in area germanica e francese che testimoniano una sacralità del cavallo bianco, ricordando in pari tempo come nel folklore lo stesso animale sia presente in relazione a una natura questa volta maledetta (il cavallo ctonio pallido, più vicino al bianco lunare). A tal proposito mi soffermo rapidamente sul caso Bayart, dallo stesso Donteville citato come esempio del destriero bianco lunare, ctonio, connotato da un ruolo dunque piuttosto demonico e perturbante all'interno dei *Quatre Fils Aymon*. Bayart, come ci racconta il *Maugis d'Aigremont*, sembra essere il frutto dell'accoppiamento di un drago con un serpente. Rimane prigioniero di questi esseri mostruosi fino all'arrivo di Maugis (un abile cavaliere ma soprattutto un astuto mago) che riesce a liberarlo. La natura originaria dell'animale in questione pare dunque riferirsi al simbolismo ctonio, ombroso e funereo del cavallo. Tuttavia, una volta liberato e addomesticato, ci troviamo di fronte al fedele e docile destriero dalle qualità straordinarie, abile nei salti e nelle cavalcate 'volanti' e, a un certo punto della storia, divenuto bianco (cfr. *Renaut de Montauban*, vv. 4925-4941). Sono d'accordo con Gilbert Durand ([1960] 2013, 87-88) – piuttosto che con Donteville (1998, 185) – quando vede una trasmutazione dei valori ippomorfi verso una valorizzazione positiva. Se il nome del nostro equide fantastico (bai [< lat. Badius] + hart [germ.]) rimanda – così come la gran parte delle rappresentazioni che lo riguardano – a una colorazione bruno-rossastra, il suo divenire bianco mi pare segnale testuale non trascurabile, oltre al fatto che non sembra a mio parere rilevabile una valutazione disforica dell'animale nel corso del racconto. Il fatto è che probabilmente qui abbiamo di fronte l'esempio per eccellenza della duplice curvatura simbolica del cavallo. Bayart, dalle origini ctonie, si fa destriero uranico ed eroico, ma la sua primaria indole non è rimpiazzata: il finale del racconto, con lo svincolarsi dell'animale dalle acque del fiume¹³ e col suo rifugiarsi nel luogo Altro per eccellenza, la foresta con le sue forze caotiche, testimonia l'assorbimento non riuscito nella società cavalleresca e la permanenza di un'alterità magica legata al mondo sotterraneo, mostruoso e ctonio.

Nel *Roman de Troie*, Pénthésilée in sella al suo impetuoso destriero baio è di un candore affascinante: il prestigio e l'eleganza della regina sono

¹³ La capacità con la quale Bayart riesce a liberarsi e dunque a uscire dalle acque del fiume non è infatti elemento da sottovalutare in tal senso: «Participant du secret des eaux fertilisantes, le cheval connaît leur cheminement souterrain; c'est ce qui explique que, depuis l'Europe jusqu'en Extrême-Orient, il passe pour avoir le don de faire jaillir des sources du choc de son sabot. Ce sont, en France, les sources ou fontaines Bayard, qui jalonnent, dans le Massif central, le périple des quatre fils Aymon, portés par le célèbre cheval magique» (Chevalier / Gheerbrant 1982, 228). Il legame con l'acqua è dunque una componente spesso presente nella fisionomia simbolica (soprattutto di stampo lunare) del cavallo.

ineguagliabili (vv. 23429-23432, vv. 23440-23451)¹⁴. Il bianco è il colore dei destrieri maestosi, dei profeti e dei risvegliati in vita (Maometto, Buddha), del Cristo trionfante dell'*Apocalisse* (6, 1-2). E il destriero che Balant, nel brano sopra riportato, consegna al suo 'avversario' cristiano Naimes perché lo invii a re Carlo è alimentato proprio dal simbolismo positivo, sacro e divino che caratterizza questo animale. Il gesto del dono, come non di rado avviene quando un saraceno si rivolge a un eroe cristiano, allude già alla finale conversione del proprietario pagano. Non solo: se le parole riportate non sono già sufficienti a farci capire la forza e il prestigio del destriero solare in questione, l'immagine di re Carlo in sella, simile a un angelo, ne rivela senza dubbio l'essenza regale e celeste (*Aspremont*, vv. 3531-3547)¹⁵. E ancora in *Aspremont*, i santi cavalieri che scendono dalla montagna hanno armature e destrieri bianchi (vv. 7985-7990)¹⁶.

Il simbolismo equino, tuttavia, ci ricorda come, al fondo, la cavalcata infernale del cavallo nero prosegue la sua dinamicità erosiva, perturbante. Il cavallo tenebroso e ctonio rimane, e non è che affiancato da quello solare, non sostituito. Nella stragrande maggioranza delle storie di cavalieri infernali inseriti in un esercito diabolico o coinvolti in una feroce caccia – storie diffuse nel Medioevo e legate a credenze celto-germaniche – in cui il mondo dei morti visita quello dei vivi in previsione di una prossima sventura, è il nero a fare da padrone cromatico assoluto (cfr. Montesano 2011). Il cavallo nero è la valorizzazione funebre e negativa del cavallo ctonio. È il cavallo della morte¹⁷.

¹⁴ «Un hanzberc vest Panteselee, / Plus blanc que neif de sus gelee: / Onques nus hom, ce sai de veir, / Si bel arme ne pot veir» (vv. 23429-23432) [Pentesilea indossava un usbergo più candido della neve su terreno ghiacciato: so per certo che mai nessun uomo ha avuto modo di vedere un guerriero con armi così belle] (Benella 2019); «En un cheval d'Espagne bei / Plus grant, plus fort e plus vaillant / D'autres chevaus e plus corant, Est montee delivrement, / Pleine d'ire e de mal talent. / Coverz fu toz d'un drap de seie / Qui plus qui flor de lis blancheie» (vv. 23440-23446) [Piena di impeto e di rabbia, Pentesilea montò agilmente in sella a un cavallo baio di Spagna, più grande, più robusto e più gagliardo e più veloce di qualsiasi altro cavallo] (Benella 2019).

¹⁵ «Le blanc destrier li a l'en amené, / Que Naymes ot de Balant amené. / [...] Li rois monta par l'estrier senestré, / Et puis li ont .i. espié aporté, / A .iii. clos d'or .i. confanon fermé. / Ez vos le roi richement atorné: / .i. un ange sanble dou ciel jus avalé / Car il avoit le cors molt bien mollé, / Grant et menbru et molt bien acesmé» (vv. 3531-3532, 3541-3547 [Suard 2008]) [Gli viene presentato il bianco destriero portato da Naimes per conto di Balant. [...] Il re monta a cavallo dalla staffa sinistra, e gli viene portata una spada il cui vessillo è fissato per mezzo di tre chiodi d'oro. Ecco dunque il re magnificamente armato: si direbbe un angelo sceso dal cielo, poiché il suo corpo è ben proporzionato, grande, potente e preziosamente equipaggiato].

¹⁶ «Parmi .i. terte vienent .iii. chevalier, / D'une monteigne les virent abaissier; / Blancher lor armes et blanc sont li destrier» (vv. 7985-7987 [Suard 2008]) [Da un'altura vengono tre cavalieri; lì si vede scendere dalla montagna con delle armi bianche e dei bianchi destrieri]. Nel contesto romanzesco, il caso di Cligès è anche interessante. Nei vv. 4012-4020 è caratterizzato da un'armatura bianca e da un destriero bianco. Lo stesso Cligès utilizza un altro cavallo bianco, in occasione del torneo di Oxford, insieme agli altri tre di colore diverso: l'idea di un'associazione dell'episodio con i quattro cavalieri dell'*Apocalisse* è inevitabilmente molto suggestiva.

¹⁷ Ma anche qui, come al solito, il simbolismo si dirama in due linee opposte: il cavaliere nero è nella poesia popolare russa un simbolo di giovinezza, di forza trionfante, di desiderio in azione.

Il palafreno ‘del malaugurio’ che vediamo qui sotto, nell’estratto dell’*Yvain* di Chrétien, è esemplare in questo senso: il nostro valoroso cavaliere raggiungerà presto la ben nota follia malinconica (malattia della bile nera).

Tant pensa qu’il vit venir
 Une dameisele a droiture;
 Et vint mout tres grant aleüre
 Sor un noir palefroï baucent.
 Devant lor paveillon descent
 Que nus ne fu a son descendre
 Ne nus n’ala son cheval prendre.
 Et lors que ele pot veoir
 Le roi se laissa jus cheoir
 Son mantel, et desafublee
 S’en est le paveillon antree
 Et tres devant le roi venue.
 Si dist che sa dame salue
 Le roi et monseignor Gauvain
 Et toz les autres, fors Yvain,
 Le mançongier, le guileor,
 Le desleal, le tricheor,
 Qu’il l’a guilee et deceüe;
 Bien a sa guile aparceüe,
 Qu’il se feisoit verais amerres,
 S’estoit faus, souduianz et lerres.

(Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au Lion*, vv. 2706-2726 [Poirion et al. 1994])

[Rimase assorto, finché vide arrivare di fronte a lui una fanciulla; giunse al galoppo su un nero palafreno balzano. Scese di sella davanti al padiglione senza che nessuno l’aiutasse o andasse a prendere il suo cavallo. E non appena scorse il re, lasciò cadere a terra il mantello e, scoperta, entrò nel padiglione e si mise proprio di fronte al re. Disse che la sua signora salutava il re e messer Gauvain e tutti gli altri, all’infuori di Ivain, il bugiardo, l’ingannatore, lo sleale, il truffatore che l’aveva ingannata e tradita; ma si era ben accorta dell’inganno: si spacciava per un amante sincero, ed era invece falso, impostore e ladro] (Gambino 2011).

Il nero, soprattutto quando associato agli equidi, si impone nelle rappresentazioni artistiche come il colore sinistro della morte, come segnale nefasto, come annuncio funereo.

Prima di concentrarci su alcune altre occasioni particolarmente interessanti, mi sembra necessario quantomeno segnalare la forte presenza, soprattutto in Chrétien de Troyes, di cavalieri di colore vermiglio. In questo caso, infatti, per quanto riguarda il colore rosso, l’enfasi è sulle armi piuttosto che sul cavallo. Nella famosa avventura della *Joie de la Cour*, il grande cavaliere che affronta Erec è tutto rosso, oltre che di dimensioni sproporzionate, eccedenti le misure ordinarie dell’umanità comune (vv. 5893-5901)¹⁸. Allo stesso modo,

¹⁸ Una sorta di immagine speculare dell’Erec iniziale, in partenza per l’avventura: anche lui è in sella a un destriero rosso.

Lancillotto si reca da prigioniero al torneo di Noauz con l'equipaggiamento rosso appartenente al marito della sua momentanea liberatrice (vv. 5505-5515). E di nuovo Perceval, che non è ancora del tutto educato alle regole della cavalleria, riesce comunque a sconfiggere il cavaliere vermiglio e a ereditare la sua armatura (vv. 859-1206). In Chrétien, la presenza di focosi centauri color cremisi è probabilmente da intendersi soprattutto come simbolo del prevalere delle passioni e degli istinti, della loro combustione e della spinta furiosa verso la gloria militare. Diversa, ma simile, è la furia di Girart nel *Girart de Roussillon*: qui il destriero rosso, balzano e nero, in tutta la sua furia selvaggia, sta a simboleggiare il fuoco del cavaliere feroce che cerca vendetta in una sanguinosa contesa (vv. 7010-7021)¹⁹. Inoltre, anche in virtù dell'influenza cristiana, il rosso si riferisce all'azione eroica per eccellenza, quella del santo cavaliere contro le forze sataniche:

Le icone bizantine raffiguranti il *Drachenkampf* di San Giorgio presentano talora un cavallo rosso, dalle cui froge scaturiscono scintille e nubi di fumo: un cavallo ignivomo, chiara indicazione della sua natura legata – in quel caso – all'elemento fuoco. Altrove abbiamo visto il cavallo connesso semmai alle forze dell'acqua e del sottosuolo: ma il compagno di battaglia del santo sauroctono è un animale «solare», uranico, e la sua lotta contro un mostro acquatico-ctonio come il drago acquista il significato simbolico della contesa fra le potenze vivificanti del cielo e quelle informi del caos, che s'annidano nella natura infera (Cardini 2014, 126).

Avviamoci verso la conclusione di questa colorata rassegna di estratti testuali della narrativa d'oïl passando per un esempio a mio parere di grande rilievo per l'argomento.

Un palefroi de grant bonté,
 Soëf anblant, gent et bien fet,
 Li a l'an hors au perron tret.
 Li palefroiz fu biax et buens,
 Ne valoit pas moins que li suens
 Qui estoit remés a Lymors.
 Cil estoit [noirs²⁰] et cist est sors,
 Mes la teste fu d'autre guise:
 Partie estoit par tel devise
 Que tote ot blanche l'une joe

¹⁹ «E chevauge un chaval sor baucan ner. / Large at la forchure soz lo brager, / E senbla ben riu conte e fort gerrer» (vv. 7019-7021 [de Combarieu du Grès / Gouiran 1993]) [Monta un cavallo balzano, rosso e nero, e al di sotto della cintura, l'inforcatura è larga. Quanto all'andatura, è proprio quella di un potente conte e di un forte guerriero].

²⁰ Questa è la variante – da attribuire al manoscritto di Guiot (Paris, BN, fr. 794) – inserita nel testo dall'edizione di Mario Roques, che riprendiamo attraverso il saggio di Aguiriano (1992). La lezione alternativa fornita dalla *Pléiade* è piuttosto *vairs* (lezione presente in tutti gli altri manoscritti della tradizione), il che richiederebbe ovviamente un discorso diverso da quello qui proposto (che si ispira appunto a quello di Aguiriano).

Et l'autre noire come choe.
 Antre deus avoit une ligne
 Plus vert que n'est fueille de vingne,
 Qui departoit del blanc le noir,
 Del lorain vos sai dire voir,
 Et del peitral et de la sele,
 Que l'uevre en fu et boene et bele.

(Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vv. 5312-5330 [Poirion 1994])

[Al montatoio, hanno portato per lei un palafreno di gran pregio, dall'andatura tranquilla e dal nobile portamento. Per bellezza e qualità, non valeva meno del suo, che era rimasto a Limors. Quello era [nero] e questo sauro, ma la testa era ben diversa: era ripartita in tal modo che una guancia era tutta bianca e l'altra nera come la cornacchia. Fra le due parti, una linea più verde della foglia di vigna separava il bianco dal nero. I finimenti, il pettorale e la sella erano, ve l'assicuro, di ottima fattura] (Noacco 2016).

Il palafreno che Enide riceve da Guivret non è molto diverso da quelli già visti all'inizio di questo studio. Tuttavia tale specifico caso, inserito nel contesto dell'avventuroso viaggio di Erec e di sua moglie, è forse di maggiore interesse esegetico. Il testo si sofferma innanzitutto sulla differenza tra questo cavallo e quello che Enide cavalcava precedentemente: mentre questo è infatti *sors*, cioè rosso, quello era nero. Già tale informazione, ricordando quanto prima detto sui due colori in questione, è molto eloquente. Ma la situazione è ancora più chiara se si osserva la testa del magnifico palafreno: è divisa in due parti, una nera e una bianca. La divisione è netta ed è ottenuta per mezzo di una linea verde che appunto separa le due metà. Già nel *Fierabras* e nel *Roman de Thèbes* abbiamo visto cose simili; e anche nello stesso Chrétien ne troviamo un'altra: nel *Conte du Graal l'Orgueilleuse de Logres* invita Gauvain a recuperare il suo palafreno, abbandonando Gringalet (senza alcuna garanzia di riaverlo). Il cavallo che il nostro cavaliere recupera ha la testa bianca da un lato e nera dall'altro. Tuttavia, manca la linea verde. Quale messaggio bisogna scorgere in questa mancanza? Che cosa tale linea rappresenta e qual è dunque la differenza tra i due animali? Ebbene, le letture che propongo dei due momenti testuali²¹ – in linea con la tesi di Aguiriano (1992) – vanno in direzioni completamente opposte. Se, infatti, Erec ed Enide passano da uno stato di vergognosa instabilità (in cui la coesistenza dei doveri coniugali e cavallereschi si contrappongono rovinosamente) a uno stato di ritorno all'equilibrio, nel momento in cui Gauvain va alla ricerca del palafreno, si trova nel bel mezzo di una crisi destabilizzante. Enide passa da un cavallo nero, infernale e funereo, a un cavallo solare, la cui testa, cromaticamente divisa in due da una linea verde, rappresenta l'armoniosa

²¹ Pur nella piena consapevolezza della natura problematica di tali interpretazioni, ritengo però che la loro pertinenza rispetto ai due momenti testuali presi in esame, le evidenti omologie di struttura emblematica tra i due passi e la speciale attenzione che Chrétien de Troyes dimostra per i cromatismi, rendano sicuramente produttive sul piano esegetico le letture proposte, se non altro per le proiezioni prospettiche che aprono in direzione di un'ermeneutica simbolico-archetipica.

e riuscita convivenza dei contrari, il successo in una dimensione ordinata dove la contrapposizione degli opposti è feconda e non più gravosa. L'assenza della stessa riga verde, colore simbolicamente primaverile di rinascita e fertilità, nella testa del cavallo preso da Gauvain sta a simboleggiare l'instabilità, la perdita di controllo di fronte al caos. Il furto del Gringalet è alle porte e discese infernali e pericolose attendono il miglior cavaliere che si sia mai visto.

Riferimenti bibliografici

Testi

- Baumgartner, Emmanuèle / Vielliard, Françoise (ed.), 1998. Benoît de Saint-Maure, *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55, Paris, Le Livre de Poche.
- Benella, Enrico (ed.), 2019. Benoît de Saint-Maure, *Roman de Troie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- De Combarieu du Grès, Micheline / Gouiran, Gérard (ed.), 1993. *La Chanson de Girart de Roussillon*, Paris, Le Livre de Poche.
- Gambino, Francesca (ed.), 2011. Chrétien de Troyes, *Il Cavaliere del Leone*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Le Person, Marc (ed.), 2003. *Fierabras. Chanson de geste du xiiie siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Meisen, Karl, 2001. *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Mora Lebrun, Francine (ed.), 1995. *Le Roman de Thèbes*, édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr. Add. 34114), Paris, Le Livre de Poche.
- Noacco, Cristina (ed.), 2016. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Roma, Carocci.
- Petit, Aimé (ed.), 1997. *Le Roman d'Énéas*, édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60, Paris, Le Livre de Poche.
- Poirion, Daniel et al. (ed.), 1994. Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Régnier, Claude / Subrenat, Jean (ed.), 2007. *Aliscans*, Paris, Honoré Champion.
- Suard, François (ed.), 2008. *Aspremont. Chanson de geste du XIIe siècle*, édition [...] d'après le manuscrit 25529 de la BNF, Paris, Honoré Champion.
- Thomas, Jacques (ed.), 1989. *Renaut de Montauban*, édition critique du manuscrit Douce, Genève, Droz.
- Tulloch, Graham (ed.), 2000. Walter Scott, *Ivanhoe*, London, Penguin Classics.

Saggi critici

- Aguiriano, Begoña, 1992. «Le cheval et le départ en aventure dans *Les Romans* de Chrétien de Troyes», in *Le cheval dans le monde médiéval*, Aix-en-

- Provence, Presses universitaires de Provence, 11-27.
- Barbieri, Alvaro, 2019. «Luce e colori: l'epifania demonica dei cavalieri (*Le Conte du Graal*, vv. 125-158)», *Italica Belgradensia. Numero speciale. Studi in onore di Mirka Zogović*, 19-42.
- Berlin, Brent / Kay, Paul, 1969. *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press.
- Brusatin, Manlio, 1983. *Storia dei colori*, Torino, Einaudi.
- Cardini, Franco, 2014. *Alle radici della cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino.
- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain, 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont – Jupiter.
- Conklin, Harold C., 1973. «Color Categorization», *American Anthropologist* 75 (4), 931-942.
- Del Bo, Beatrice, 2023. *L'età del lume. Una storia della luce nel Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- Donteville, Henri, 1998. *La mythologie française*, Paris, Payot.
- Durand, Gilbert, [1960] 2013. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it. di Ettore Catalano, con revisione della traduzione di Vito Carrassi, Bari, Edizioni Dedalo.
- Falcinelli, Riccardo, 2017. *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino, Einaudi.
- Frappier, Jean, 1968. «Le thème de la lumière, de la “Chanson de Roland” au “Roman de la Rose”», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 20, 101-124.
- Jouët, Philippe, 2007. *L'aurore celtique dans la mythologie, l'épopée et les traditions*, Fouesnant, Yoran Embanner.
- Lyons, Faith, 1965. «Beauté et lumière dans le *Perceval* de Chrétien de Troyes», *Romania* 86 (341), 104-111.
- Montesano, Marina, 2011. «Il “cavaliere infernale”. Riflessioni su un tema ‘folklorico’», in Cardini, Franco / Mantelli, Luca, *Cavalli e cavalieri. Guerra, gioco, finzione*, Pisa, Pacini, 217-228.
- Pastoureau, Michel, 1976. *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde*, Paris, Hachette.
- Pastoureau, Michel, 1986. *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Léopard d'or.
- Pastoureau, Michel, [2004] 2018. *Medioevo Simbolico*, tr. it. di Renato Riccardi, Bari, Laterza.

Recensioni

A proposito di: Carlo Donà, *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*, Roma, WriteUpSite, 2020, 318 pp.

MASSIMO BONAFIN

Università degli Studi di Genova

La letteratura abbonda di creature impossibili. Una vera e propria esibizione di forme diverse, espressione di una rivolta contro la forma, l'ordine, la razionalità. Tra queste innumerevoli figure della memoria culturale, un posto di rilievo spetta senz'altro alla creazione che unisce tratti serpentini e femminili, uno spettro sinuoso e conturbante che abita l'immaginario umano da tempi antichissimi, ma che ha mantenuto perfettamente intatto il proprio mistero. Da Babilonia a Roma, è un vero e proprio esercito di donne fatate a popolare la mitologia.

Con queste parole, presumibilmente d'autore, la quarta di copertina di questo volume ne introduce il contenuto. Fra i poli della letteratura e della mitologia, in bilico fra tradizione orale (e iconografica) e tradizione scritta, la ricerca di Donà indaga quelle figure della memoria culturale che per brevità si chiamano fate, nella fattispecie quella di loro che sembra rivestire quasi un carattere archetipico e sovraordinato rispetto alle sue molteplici e numerose epifanie. Ed è una ricerca che, lungi dall'indulgere all'estetismo e al compiacimento per ogni e qualsiasi deviazione dalla forma, dall'ordine, dalla razionalità, è anzi impegnata vigorosamente a scovare il bandolo della matassa, la ragione e l'esplicazione di tali apparenti disordini e mostruosità, nel tentativo di attingere a qualche strato arcaico del nostro comune patrimonio immaginario, sia esso depositato nella documentazione testuale e iconografica oppure, perché no, in qualche luogo dell'inconscio, individuale o collettivo che sia.

Le dimensioni abbracciate dalla ricerca sono assai ampie, quasi vertiginose, per profondità cronologica e per estensione areale, come del resto ci si aspetta da chi abbia adottato una prospettiva comparatistica, la sola forse che può cogliere il fondo comune resistente al di sotto della infinita screziatura delle manifestazioni, che spesso abbacina come il riverbero del sole sulle increspature del mare.

Proprio da questo slancio comparatistico e dalla sua armatura metodologica e concettuale vorrei partire per questa escursione a margine di un libro, che ha, lo dico subito, due sole pecche formali: la mancanza di una bibliografia ragionata alla fine (e, magari, di un indice dei nomi e delle cose notevoli) e, soprattutto, la veste grafica veramente dimessa per un'opera di tale portata, il cui corredo iconografico si può vedere tramite un'applicazione esterna, ma nel volume è solo in bianco e nero e in formato ridotto¹.

L'indagine di Donà si sviluppa lungo tre capitoli, di grandezza crescente, per l'ampliarsi della documentazione e per la necessità di formulare nuove ipotesi ermeneutiche. Nel primo capitolo, «La fata-bestia e la bestia fatata», di circa sessanta pagine, si prova a circoscrivere l'oggetto della ricerca, già tematizzato da una folta letteratura critica, ma spesso disattenta alla relazione fra testi di matrici diverse e soprattutto fra testi e iconografia. Dunque le strade che portano da antiche dee a quelle che saranno dal Medioevo in avanti riconosciute come fate sono molteplici, eppure convergenti nell'individuare una morfologia comune, in cui donne, bellissime, luminose, di discendenza regale, dotate di poteri straordinari, in rapporto con l'acqua e con gli animali, entrano in relazione con uomini e ne determinano le azioni o il destino. Dalla documentazione emerge «un limitato numero di tratti ossessivamente ricorrenti» (32), che si possono ridurre a una dozzina: a) disumanità, vale a dire alterità, ma non distacco, dal mondo umano, b) potenza magica, c) animalità, d) pluralità, e) marginalità, f) erotismo, g) solarità, h) oscurità, i) metamorfosi, l) eteronomia, vale a dire subordinazione a leggi arcane, m) fertilità, n) sovranità. Sottesa a ciascuno di questi tratti, com'è proprio del pensiero mitico, latore di una logica spesso irriducibile al principio di (non) contraddizione, è un'ambiguità o ambivalenza che permette alla figura di trapassare dal mondo ctonio a quello solare, dall'unicità alla pluralità, dall'essere amante all'essere materna, dal centro del potere alla sua periferia, dall'antropomorfismo allo zoomorfismo. Anche se la lista è certamente incompleta, essa permette di disegnare una costellazione coerente in grado di fornire la *silhouette* della fata mediante la ricorrenza di una serie di caratteristiche presenti in un insieme di mitologemi 'fateschi'². Nessuna di esse, tuttavia, nessun tratto o meme cioè, è sempre integralmente presente nelle rappresentazioni delle fate, siano esse testuali o iconiche, anche se resta comunque riconoscibile lo schema, la *Gestalt* della fata (45), in quanto categoria dell'immaginario morfologicamente definita. Si verifica, in altre parole, un'ulteriore prova del rendimento di un approccio che altrove è chiamato politetico, o anche delle somiglianze di famiglia, in cui le categorie e le classi di oggetti non sono individuate in modo rigido a partire da

¹ E, se non ho contato male, stiamo parlando di più di duecento immagini funzionali al discorso condotto nel saggio alla pari dei numerosissimi testi citati per esteso.

² Donà mutua da Dawkins ([1976] 1995) il concetto di meme, unità culturale minima capace di replicarsi, propagarsi e aggregarsi in configurazioni determinate.

proprietà necessarie e sufficienti, in numero forzatamente ridotto, ma a partire dal riconoscimento di una serie di elementi comuni, sufficientemente ampia da includere al limite tutti i casi possibili, nessuno dei quali però è indispensabile (necessario e/o sufficiente) a definire la classe. Essa – o la categoria, la figura, il motivo, secondo la terminologia delle scienze umanistiche – è invece perimetrata e percepita dalla ricorrenza di un numero significativo di tratti condivisi dalle sue manifestazioni e, eventualmente, dall'ordine o dal rapporto reciproco di tali tratti³.

Scrive infatti Donà:

Se potessimo esaminare uno per uno i nostri dodici tratti salienti, sulla base di un corpus abbastanza esteso nello spazio e nel tempo, e utilizzando le metodiche di una morfologia narratologica comparata, credo che potremmo effettivamente arrivare a una certa comprensione della fata e della sua evoluzione (52).

Il tratto dell'animalità esemplifica ulteriormente sia il principio di sinonimia, simbolica e/o narrativa, che regge tutte le varianti (adiafore, se prendiamo a prestito il lessico filologico) delle sue manifestazioni iconiche e testuali, sia la polarizzazione su tre forme prevalenti, quella rettiliana (ofidica), quella ferina (predatrice) e quella aviforme o anche cervina. Che la prima appaia come predominante fra i teriomorfismi della fata non stupisce per il rapporto che lega donne e serpenti in uno spettro amplissimo di culture e per l'arcaica sacralità del serpente: una confluenza particolarmente perturbante per una visione androcentrica del cosmo⁴.

Nel secondo capitolo, «Le tracce della donna serpente», di circa cento pagine, viene pertanto esaminato il materiale testuale e iconografico relativo all'archetipo della donna-serpente, in modo da coniugare l'ampiezza e, tendenzialmente, la completezza prospettica e comparativa della serie iconica con i rapporti spaziotemporali della serie dei testi e guadagnare in tal modo qualche prezioso indizio sulla conservazione, trasmissione ed evoluzione semantica dell'archetipo culturale nel corso della sua diffusione. La fenomenologia del tipo in questione (sirenide, serpente ginocefalo, ecc.) sembra rispondere a un modello costantemente associato al serpente, al di là di una notevole varietà di aspetti che tuttavia devono essere visti, in modo flessibile, come in sostanza equivalenti. Ciò permette a Donà di individuare un correlativo naturale del mitologema nel «curioso aspetto assunto in posizione di minaccia dal cobra» (99)⁵ e, conseguentemente, di riportare alcune «importanti caratteristiche puntualmente ricorrenti» nella documentazione sulle fate ofidiche alle «eccezionali peculiarità fisiche ed etologiche del loro modello naturale, il cobra,

³ La discussione è stata già affrontata in Bonafin (2011).

⁴ Non si trascuri, come per ogni figura del pensiero mitico, l'essenziale ambivalenza del serpente.

⁵ Purtroppo si deve rinviare in questa sede il lettore al ricco corredo iconografico del volume che non può essere qui minimamente riprodotto.

peculiarità che fanno di esso in un certo senso il serpente *par excellence*» (100)⁶. Potenza mortifera (capacità di sputare il veleno a distanza), abitudini di vita acquatiche o igrofile, cure parentali sono poi altri elementi che apparentano l'etologia di questa classe di rettili alle condotte delle creature 'fatesche' oggetto di questa ricerca. Il dossier include le dee-serpenti egiziane, il mondo classico, prodromico di quello medievale, le terre scitiche e si spinge poi verso Oriente. Già nella costellazione di divinità femminili egizie il carattere ofidico sembra uno degli elementi principali, al punto da rendere le figure intercambiabili (108) e partecipi di tratti ricorrenti comuni, già individuati in precedenza, come la sovranità, il legame con l'altro mondo, la protezione, l'amore, il nutrimento, la magia, il destino, la solarità; tratti, conviene ribadirlo, che configurano una nebulosa in cui appaiono ora l'uno ora l'altro in maniera prevalente, piuttosto che un diagramma preciso e definito, passante per punti obbligati, necessari e sufficienti. Il paragrafo sul mondo classico è dovizioso di esempi e non se ne trarranno qui che pochi spunti. Medusa vi ha un posto di rilievo, com'è facile intuire: un essere divino e mortale, in origine bellissima, perché la duplicità di aspetti contraddittori «è la situazione normale delle principesse serpentine della letteratura e del folklore» (124); la fata-serpente può essere ostile, avversa e letale, «ma è comunque sempre una signora della vita e della morte, ed è sempre fertile, ma di una fecondità mista, eccessiva e strana» (126). Nel mitologema di Peleo e Teti Donà rintraccia quella che può essere forse la prima occorrenza di un *pattern* narrativo destinato a grande fortuna nei racconti di fate e scandito da una successione quadripartita: 1) prova difficile da superare per conquistare la fata, 2) connubio fertile con un mortale, 3) violazione di un divieto esplicito o implicito, 4) immediata fuga della fata (141). Dopo aver escusso altre testimonianze, si può affermare che tutte, in un modo o nell'altro, «si muovano nel solco di un antichissimo mito relativo a una soprannaturale donna-bestia di origini celesti e solari» (153), «che nelle sue varie forme il complesso culturale della donna-serpente doveva essere estremamente diffuso in tutta l'immensa area che fu dell'Impero romano» (154). Il capitolo termina con la constatazione della «profonda e organica somiglianza tra le credenze orientali e quelle che circolavano da un capo all'altro dell'Europa antica» (169), dove si sottolinea il termine 'somiglianza' che, lungi dall'essere corvivo, indica metodologicamente uno degli assi portanti dell'approccio comparativo. Anche se Donà forse qui non ha in mente le *Familienähnlichkeiten* del secondo Wittgenstein, certamente mostra tutta la consapevolezza del fatto che la ricerca comparatistica, condotta con acribia filologica quanto con ampiezza d'orizzonti, ci mostra, qualunque sia il tema, il motivo, la figura che ne è di volta in volta

⁶ Convincente, e non solo suggestivo, sembra «un particolare che ritroviamo nel modello naturale e viene puntualmente trascritto nelle nostre raffigurazioni: la vera testa del serpente, che si profila, scura, alla sommità della finta testa esibita nel cappuccio, diviene nelle immagini della nostra dea un'alta tiara conica, o un'acconciatura di forma analoga, un'appendice che spessissimo caratterizza le nostre dee» (101).

l'oggetto, la fondamentale unità della cultura umana, alle più lontane latitudini, nella profondità dei tempi. Nell'ambito dell'evoluzione culturale, aggiunge nella stessa pagina Donà, «sarebbe del tutto illusorio (oltre che praticamente impossibile) di stilare una cladistica rigorosa, inserendo un singolo elemento in un cladogramma definito», perché gli elementi della cultura sono «di natura complessa» e includono «testimoni eterogenei». Inoltre, diversamente che nel caso dell'evoluzione naturale, non ci sono vincoli all'ibridazione culturale: perciò si deve contare «più sull'*esprit de finesse* che sull'*esprit de géometrie*» (*ibid.*). Non si potrebbe dire meglio.

Nel terzo capitolo, «La fata serpente», di circa centoventi pagine, si parte dal riesame della celebre storia della Melusina medievale, già oggetto di una bibliografia sterminata⁷, alla quale nondimeno vengono qui apportate alcune addizioni originali. Sotto il profilo metodologico la nebulosa melusiniana, che va ben oltre i romanzi francesi che l'hanno fissata anche onomasticamente, conduce a porsi con rinnovata problematicità la questione «dell'identità degli esseri che popolano l'immaginario» (200), giacché, sembra un truismo doverlo ripetere, «le realtà culturali vivono nella testa e nella memoria degli uomini e delle donne, e abitano esclusivamente le testimonianze che le riguardano, dunque non ha senso affrontarle col rigore categoriale della tassonomia biologica, applicando ad esse il principio di non contraddizione» (201).

Melusina è contraddittoria semplicemente perché è una figura mitica, e il mito ha una sintassi non strettamente logica, in quanto è un pensiero che procede per immagini e storie, e non per assiomi; del resto, la fisica moderna ha dimostrato che il principio di non contraddizione non vale neppure per l'ambito dei *realia*; a maggior ragione non è possibile applicarlo a quello degli *imaginalia* (*ibid.*).

Non si prendano queste affermazioni come una legittimazione di un approccio approssimativo e generico, però; il rigetto di una classificazione basata sul sì/no, sull'aut/aut, non vuol dire abbandono di ogni classificazione possibile, tantomeno del necessario rigore metodologico e, direi anzi, filologico fondato sull'esame approfondito della documentazione e delle sue relazioni interne, rivelate dal vario distribuirsi di una serie sufficientemente ampia di tratti distintivi, caratteristici, ma nessuno dei quali può essere predicato come indispensabile, necessario e sufficiente a definire la classe o la categoria analizzata.

Donà infatti scrive che «la documentazione è dispersa, ma non caotica né casuale, in quanto si mantiene complessivamente coerente, [...] la variabilità è in altri termini relativa solo a un ambito ben delimitato dell'immaginario e a un ristretto numero di fattori; [...] le varie testimonianze rivelano un numero limitato e caratteristico di addensamenti significativi» (202). Per usare un'altra terminologia le somiglianze di famiglia rivelate, anzi osservate, nei documenti

⁷ Fra i lavori di sintesi più recenti cfr. White-Le Goff (2008).

iconografici e testuali permettono allo studioso di riconoscere un modello comune, una *Gestalt* fondamentale che si replica in una serie di varianti. Questo non significa che non si possano studiare, interpretare e valutare nel loro contesto specifico le differenti varianti, attualizzazioni e ‘personalizzazioni’ del modello comune a opera di autori diversi nel tempo e nello spazio: si tratta però, è bene esserne consapevoli, di un’altra operazione ermeneutica, utile, anzi spesso indispensabile anch’essa, ma che ci dirà qualcosa dei casi singoli e della loro *Umfunktionierung* del modello per adattarlo a nuove esigenze, del suo *Wiedergebrauch* e non del suo statuto fondamentale, della sua natura e articolazione, che sole possono metterci sulla strada di individuarne il senso nascosto, le matrici remote⁸.

Nel caso di Melusina, «il racconto si situa in un luogo e in un tempo determinati e attribuisce alla protagonista un nome e una storia personale» (221), elementi che potrebbero essere tanto d’autore, cioè inventati, quanto di tradizione, cioè ricavati da una leggenda preesistente. In effetti, non si può trascurare il fatto che di norma questi esemplari di fate-serpenti sono anonimi nel folklore, ovvero il loro nome è indifferente, proprio come già rilevava Ferdinand de Saussure negli appunti sulle leggende germaniche (cfr. Saussure 1986): scandagliando le storie di Tristano e di Sigfrido, il linguista ginevrino era giunto alla conclusione che nessuno dei tratti componenti e caratterizzanti di un personaggio, vivente nella tradizione, orale o scritta, ma comunque affidata alla memoria culturale collettiva, fosse sempre permanente, indispensabile, necessario e/o sufficiente a individuarlo e distinguerlo dagli altri (fosse il temperamento, un’azione, un gesto, una virtù, un marchio, un carattere fisico, un’arma, un evento... o anche il nome stesso con cui era conosciuto). Non può essere quindi il nome proprio la guida per rintracciare e ricostruire le affinità e la genealogia di ciò che il Medioevo conosce come la fata progenitrice dei signori di Lusignano. Lo sarà invece, ancora una volta, uno schema narrativo ricorrente e una nebulosa di tratti in variazione libera, che si combinano per dar luogo a figure sempre simili, mai identiche.

Come diverse maschere, questi nomi mutano e si alternano, ma dietro ad essi si intuisce sempre la presenza di quell’unico, remotissimo archetipo divino che fa capolino in ogni pagina del nostro dossier; la coerenza dell’insieme è assicurata dal continuo riaffiorare di elementi ricorrenti: la metamorfosi serpentina, il regno ctonio, il fascino, la vita protratta ‘fino al giorno del Giudizio’ [...] (265).

Ma perché proprio l’associazione con il serpente, verrebbe da domandarsi. Senza pretendere di avere la risposta bell’e pronta, Donà fornisce qualche ipotesi anche al riguardo: non si può trascurare infatti che il serpente è l’animale che rinnova periodicamente la propria pelle, abbandonando quella vecchia, e che quindi può essere interpretato come l’essere che è in grado di oltrepassare

⁸ Altrove ci si è già soffermati su questa dialettica: cfr. Bonafin (2020).

la morte. Analogamente la fata deve periodicamente ‘rinnovarsi’ assumendo la specie ofidica per continuare la sua esistenza, nel tempo ma anche fuori del tempo.

Per concludere, avendo lasciato solo intravedere la ricchezza di riferimenti e di spunti che questa ricerca offre al lettore non prevenuto e disposto a intrecciare la vastità di informazioni con le inferenze metodologiche – tali da rendersi utili anche in altri territori dell’immaginario – non si può che auspicare un incremento ulteriore di documentazione, magari un allargamento anche in direzione più spiccatamente etnografica e antropologica, nella convinzione che sono imprese come queste a mostrarci, al di là e al di sotto (o al di sopra) di tutte le differenze, spesso solidificate in contrapposizioni rigide, la fondamentale unità culturale della specie umana.

Riferimenti bibliografici

- Bonafin, Massimo, 2011. «Alcune implicazioni tassonomiche dello studio di un motivo etnoletterario», *L’immagine riflessa* n.s. 20, 33-54.
- Bonafin, Massimo, 2020. «Oltre la filologia e la critica del particolare e dell’universale», *Critica del testo* 23 (3), 131-146.
- Dawkins, Richard, [1976] 1995. *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, tr. it. di Giorgio Corte e Adriana Serra, Milano, Mondadori.
- Saussure, Ferdinand de, 1986. *Le leggende germaniche. Scritti scelti e annotati*, a cura di Anna Marinetti e Marcello Meli, Este, Zielo.
- White-Le Goff, Myriam, 2008. *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck.

Polythesis ringrazia gli esperti revisori dei fascicoli 1-4

Alicia Hostein
Aloisi, Alessandra
Antonello, Pierpaolo
Ascari, Maurizio
Ballerio, Stefano
Sica, Beatrice
Bottiroli, Giovanni
Bresadola, Andrea
Bricco, Elisa
Brignoli, Laura
Brugnolo, Stefano
Camilletti, Fabio
Caprini, Rita
Carotenuto, Carla
Castellana, Riccardo
Cavagna, Mattia
Chirumbolo, Paolo
Creazzo, Eliana
Tomescu, Daniela
Darconza, Giovanni
De Angelis, Valerio Massimo
Dei, Fabio
Thouard, Denis
Di Luca, Paolo
Donà, Carlo
Dondero, Marco
Dragani, Amalia
Baldi, Elio
Beauvallet, Florian
Galano, Sabrina
Gordon, Robert Samuel Clive
Grossel, Marie Geneviève
Lagomarsini, Claudio
Lecco, Margherita
Lucchini, Guido
Mascitelli, Cesare
Rizzante, Massimo
Matera, Vincenzo
Melosi, Laura
Mengaldo, Elisabetta
Merello, Ida

Carini, Michele
Montanari, Angelica Aurora
Pasero, Nicolò
Cerutti, Patrick
Policastro, Gilda
Rondini, Andrea Raffaele
Rushworth, Jennifer
Serra, Patrizia
Sisto, Michele
Sounac, Frédéric
Tomassetti, Isabella

