



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Un "récit d'apprentissage": il "Thésée" di André Gide

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Un "récit d'apprentissage": il "Thésée" di André Gide / M. Landi. - In: RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE. - ISSN 0391-2108. - STAMPA. - LX-fasc. 3 - luglio settembre 2007:(2007), pp. 361-382.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/360896> of the repository was last updated on

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

UN "RÉCIT D'APPRENTISSAGE":
IL *THÉSÉE* DI A. GIDE

Mentre portava a compimento le traduzioni di *Antonio e Cleopatra* ed *Amleto* di Shakespeare su commissione di Jean-Louis Barrault (1942), Gide concludeva la stesura del *Thésée*, che uscirà nel 1946, momento in cui la sua versione di *Amleto* sarà rappresentata dallo stesso Barrault. In un testo già destinato alla prefazione dell'edizione francese delle opere di Shakespeare pubblicate per la "Pléiade" da Gallimard solo nel 1959, Gide intesse un confronto linguistico tra l'inglese e il francese riconoscendo, in quest'ultimo, i limiti conseguenti ad una politica di restaurazione classicistica della lingua. Egli osserva, in particolare, che il pensiero classico incespica senza la logica, mentre le immagini shakespeariane scavalcano con un balzo le relazioni banali e piatte. Al francese, che egli definisce "tardigrade" e "claudicant" in rapporto alla sveltezza enunciativa dell'inglese mancherebbe, a suo dire, la "plaisante plasticité" preclassica: quella dei "contemporanei" francesi di Shakespeare: Ronsard, o Montaigne. In particolare, l'aura evocativa dell'inglese elisabettiano e la sua naturale flessibilità si contrappongono, egli lamenta, alla rigidità del francese, costretto nella morsa di una precisione terminologica che riduce il pensiero. Ma ben presto sopraggiunge il *rattra-page* ed ecco Gide rispondere ad un "rappel à l'ordre" e riconoscersi di nuovo in quel "classicisme moderne" di fattura nazionale che animava la "Nouvelle Revue Française". Rivisitando la psicomachia franco-inglese personificata da Racine e Shakespeare, egli torna a prendere il partito di Racine allorché obietta che, in fondo, l'incandescenza delle immagini dell'inglese non insegna né a ragionare né a scrivere bene. Il razionalismo ascetico di Gide pare insomma misconoscere i valori del secolo che lo ha generato (il secolo di Hugo, Stendhal e Berlioz) per accostarsi invece agli argomenti di Voltaire, primo ispiratore dell'antitesi in questione. Voltaire, infatti, dopo aver encomiato (con molte prevedibili riserve) ¹ il drammaturgo inglese nella diciottesima delle *Lettres philosophiques* ("Sur la tragédie") in nome della sua ammirazione per il paese della tolleranza, si accorge, a distanza di quarant'anni, di aver indirettamente screditato l'arte di Racine e Corneille, a vantaggio di un barbaro saltimbanco, secondo quanto scrive ad Argental. Ora, l'assunto di Gide è, come ben sottolinea Steiner ², che nello spirito dell'inglese vi sia un'infanzia congenita, mentre in quello del francese, una coatta maturità: Gide

condiscende, in questo caso, al pregiudizio su cui si era costruito il primato linguistico-culturale della sua nazione, e che già d'Alembert aveva sconfessato: ossia, che la "clarté" del francese fosse un principio sostanziale, e non il risultato di una arbitraria convenzione. In verità, l'etica di restrizione politica e morale che caratterizza il classicismo francese ben si confà allo spirito del Gide maturo, il quale viene ad illustrare un presupposto formulato dallo stesso Steiner: la lingua francese può essere indirettamente vissuta dal suo locutore come un "assenza di Shakespeare" ³ (e di Dante, aggiungerei noi) ⁴, ovvero di una mancata adolescenza, dacché il "foisonnement" cinquecentesco è stato ben presto interrotto dalle regimentazioni malherbiane. A ciò risponde, come ben fa notare ancora il critico ⁵, una immunità degli anglosassoni a Racine.

Tuttavia, nel percorso poetico e filosofico di Gide, da sempre orientato verso una maieutica, tale dialettica si fa rivelatrice di quello che Steiner definisce, nello stesso contesto, "moto ermeneutico". Tale moto, che l'occasione stessa della traduzione ingenera, implica, sul modello già illustrato dalla *Bildung* tedesca, una "mise en question" della propria identità nazionale e l'adozione di un punto di vista straniente, presupposto di un confronto culturale che consentirà la ricostruzione di una soggettività, individuale e collettiva, di natura più complessa. La posizione critica assunta da Gide nei confronti di una "maturità" pregiudiziale della Francia classica quale Voltaire si era speso ad illustrare, costituisce, nella riflessione della vecchiaia che anima il *Thésée*, la premessa di una dialettica identitaria. Dialettica che diviene, grazie all'autorità intellettuale acquisita dallo scrittore attraverso la sua opera, rappresentativa di una nuova cultura sovranazionale; si ricorderà il modello goethiano della *Weltliteratur*. Si potrà infatti leggere il percorso compiuto dall'eroe eponimo nell'arco del *Thésée* – e da Gide nell'arco della propria vita – nei termini di una contrapposizione tra il criterio storico-progressivo, quanto accentrante, della "civilisation" vigente in Francia e quello geografico e universalistico rappresentato dalla cultura anglo-tedesca.

Nella *psyché* "raciniana" di certo Gide (spesso accusato di un mentalismo asessuato ed ascetico) si affaccia l'esigenza di rifondare una eticità assoluta, universale. Affinché la verità sull'uomo sia totale, la parola, che dell'uomo rappresenta insieme corpo e anima, sarà lettera e spirito: tanto le strategie linguistiche quanto i temi trattati nel *Thésée* contribuiscono alla "mise en question" di un codice morale. L'alternanza e la mescolanza dei registri e l'ironia verso

certe logiche argomentative che tradiscono meccanismi involontari del pensiero di Francia e d'Occidente rendono conto, accanto alla denuncia esplicita di un sistema culturale, dell'operazione intellettuale dell'autore, atta a trascendere la propria identità nazionale per proiettarla in una umanità senza frontiere. Così, come ben scrive Blanchot nell'articolo dedicato al Nostro in *La Part du feu*⁶, la verità della forma costituisce l'alternativa alla falsità della vita.

Attraverso lo sguardo retrospettivo dell'autore, che osserva criticamente a posteriori il processo di affermazione di una cultura, si assiste ad un progressivo affrancamento dai "complexes" greco-latini (e cattolico-giansenisti) di cui la Francia si era eletta a legittima depositaria. In questo contesto, è l'ironia – che già fu una delle peculiarità stilistiche dell'autore ma qui intesa, nella sua accezione schlegeliana, come effettivo straniamento – a consentire il salto di episteme del pensiero gidiano; ossia, il riconoscimento della nuova identità. Con l'"agnizione", che sigla il compimento del "cercle herméneutique", si chiude infatti l'opera, la quale potrebbe intendersi come una vera e propria psicomachia moderna: il soggetto biografico, grazie allo spaesamento consentitogli dal *mythos* (insieme mitografia e racconto) si confronta con le fantasmatiche retrospezioni del suo pensiero. È, infatti, un viaggio di formazione e, successivamente, un atto di fondazione e autoaffermazione culturale di una civiltà che, attraverso il mito, è significato, mentre l'impianto critico à côté procede alla sua distruzione. L'*itinerarium mentis* gidiano condurrà all'edificazione di un nuovo pensiero proprio mentre Teseo giunge a fondare la Città: "il te reste à fonder Athènes, où asseoir la domination de l'esprit". A questa teleologia necessaria il protagonista appare, come Ulisse, votato: "Passe outre, va de l'avant, poursuis ta route, vaillant rassembleur de cités", gli raccomanda Dedalo, sua guida intellettuale. Il destino "progressivo" dell'eroe fondatore che non può mai voltarsi indietro (come Ulisse, Enea, Orfeo) è riservato a Teseo, il quale è condannato all'assenza del presente e ad una cogente prospezione: anche i suoi amori "vont de l'avant" e, come ogni cosa, sono travolti dalle sorti; sono orme e ombre di un percorso a tappe forzate che l'autore osserva da un paradossale *futurum in praeterito*. La progressione coatta del *mythos* o, altrimenti, del *récit*, incontra, ad ogni passo, l'ironia dell'autore, che irrompe nel tessuto narrativo operando, a un tempo, e la rottura della finzione letteraria e l'interruzione del viaggio. Si penserà, certamente, al Diderot del *Jacques le fataliste*.

Non è dunque tanto attraverso una dialettica interna al soggetto individuale, quanto al soggetto collettivo (formato da quel "complexe"

culturale greco-latino che sta alla base dell'“esprit” francese) che Gide viene a illustrare il proprio paradosso di “classique moderne”. Rivisitando il *topos* caro ai partigiani dei “Modernes” nella “querelle” di fine Seicento, egli sale sulle spalle dei Giganti e si commisura con la sua “francité”, erede della tradizione di Pericle. Egli ritrova così nella “grécité” quello spirito ricco, complesso e multiforme che l'epigonale classicismo francese aveva epurato. La conclusione del percorso iniziatico di Gide-Teseo è quanto mai rivelatrice: l'uomo, che si è conosciuto, equivale al suo vissuto; “j'ai vécu”, è l'epilogo. Il *Thésée* ci appare, insomma, un “récit d'apprentissage” che solo la vecchiaia dell'autore, con il suo sguardo retrospettivo, poteva concepire.

Se nella maggior parte delle mitologie ⁷ ogni conflitto simbolico si conclude con una fondazione, che coincide con un atto di nomina (pensiamo alla lotta biblica di Giacobbe con l'Angelo, in cui Giacobbe, sconfitto, è rinominato come Israel e destinato a fondare un nuovo popolo e una nuova cultura), il protagonista è l'eroe culturale che uccide il mostro e fonda Atene. E, ove il nome racconta (*mythos*) tanto il viaggio del senso verso il riconoscimento della sua verità (*etymon*), quanto la sua riaffermazione arbitraria, postuma, differita e distorta, la scelta del personaggio di Teseo non può certo apparire casuale. Si attribuisce infatti a Teseo, su presupposti etimologici (*thesis*), la funzione di giustiziere: egli è colui che ristabilisce l'equilibrio e l'ordine delle cose, fondando, appunto, una cultura “positiva”. E non è un caso che egli sia rappresentato da Gide, in accordo con la tradizione, con quella “humeur volage” (p. 1416) che ci ricorda tanto la descrizione raciniana della *Phèdre* (“volage admirateur de mille objets divers”) quanto le figurine di Watteau; come ogni eroe culturale, egli non è consapevole della sua funzione, che lo trascende, mentre la sua stessa leggerezza consente al narratore di condurre quasi in sordina il suo progetto.

L'edificazione della città-pensiero previa sconfitta di tutte le “teratologie” che la coscienza collettiva ha prodotto nel passato (e nella cui ottica è più arduo il confronto ideologico con Dedalo ed Edipo che non quello con il Minotauro, rivelatosi inoffensivo), sigla anche il trionfo della letteratura, che si affranca (per dirlo con Paulhan, “compagno di viaggio” del Gide biografico) da due “Terreurs” ⁸: quella delle convenzioni terrestri (un paradigma culturale accentrante e riduttivo), e quella delle convenzioni celesti (le istituzioni religiose, la loro logica teocratica). A mezzo dell'ironia, Gide si sbarazza di una lunga serie di “idées reçues”; per questo *Thésée* può essere letto, alla stregua dell'opera di Flaubert, ma anche

nello spirito medievale della "sotie" a lui cara, come un "sottisier". Tale progetto di demistificazione, era, del resto, già cominciato con l'*Edipe*, dove il richiamo alla maschera all'interno del gioco teatrale equivale ad un *larvatus prodeo* che rivela la finzione. "Tu sais que je méprise les masques et les arrière-pensées", afferma infatti Edipo nell'omonima pièce gidiana ⁹, in uno dei numerosi squarci operati dall'autore nello spazio scenico del mito, da cui è possibile il rinvio alla realtà presente della scrittura. Edipo è, d'altronde, l'unico che, presa coscienza di una maschera e di un mostro dentro di sé ¹⁰, abbia avuto con la propria alterità uno scontro paritetico ¹¹ che lo ha condotto alla conoscenza del valore dell'uomo e del suo destino ¹². E ogni ostacolo è infatti abbattuto da Teseo proprio dopo l'impresa più ardua: quella finale contro lo stesso Edipo cui Dedalo, suo "maître à penser", lo aveva, d'altronde, preparato.

Essendo l'opera tutta intessuta sull'alternanza tra il *récit* mitico e il *discours* ironico dell'io narrante e soverchiante (abbiamo rintracciato più di settanta irruzioni dello stesso nel breve *mythos* del *Thésée*), ci soffermeremo su alcuni interventi, il cui intento appare sempre quello di smascherare, mediante la *mise en relief*, le finzioni assiomatiche di una logica narrativa che procede (come il "journal" accanto ai *Faux monnayeurs*) in parallelo alla propria autocritica: anacronismi, frasi parentetiche, correzioni, rovesciamenti parodici e *rattrapages* funzionano, secondo la terminologia di Jakobson, come *shifters* ("opérateurs de glissement", per dirlo con Meschonnic), ovvero come elementi deittici del testo atti a segnalare la presenza straniente del soggetto scrivente nella finzione diegetica. Due percorsi culturali paralleli corrono, per così dire, a canone inverso: quello greco e quello francese. Mentre il primo avanza verso la propria affermazione, il secondo conosce, come si accennava sopra, la propria decadenza epigonale e, contestualmente, mette in discussione i valori pregiudiziali che hanno condotto all'imitazione arbitraria di un modello culturale. È, come si intuisce, il paradigma francese a trovarsi in mira diretta, mentre la realtà greca non costituisce che un suo travestimento; esotismo pretestuoso, volutamente domesticato e adeguato al "goût du jour" come lo fu, sotto certi aspetti, quello dei Montesquieu e dei Voltaire. Vedremo, dunque, Teseo emanciparsi dalla Scolastica medievale e dalla teologia razionale, da Cartesio e dalla *préciosité*, dal meccanicismo e dallo scientismo settecenteschi, da Rousseau e dalla Rivoluzione, dal romanticismo, dal lirismo e dall'idealismo simbolista, nella fattispecie dei Baudelaire e dei Mallarmé;

se non volessimo vedere in Edipo (e la cronologia progressiva degli avvenimenti ne legittimerebbe l'ipotesi) il Claudel "punitore di se stesso", i cui principi Gide non seppe accogliere, ma che tuttavia restarono in lui come riferimento dialettico necessario all'"apprentissage".

La maieutica gidiana del "conosci te stesso" è già presente in *incipit*¹³, dove è subito affiancata dall'ironia. Infatti, l'imperativo filosofico che il padre Teseo trasmette al figlio Ippolito (dacché la formazione "esemplare" del protagonista è intesa, per così dire, *ad usum delphini*) è immediatamente seguito da un consiglio di convenienza pratica che dà certamente adito ad una interpretazione in chiave economica, in un labile quanto sottile discrimine tra essere e avere: "il s'agit d'abord de bien comprendre qui l'on est, disais-je à Hippolyte; ensuite il conviendra de prendre en conscience et en main l'héritage" (p. 1415).

Il primo strale è scoccato contro il determinismo dettato dal codice sociale dell'aristocrazia, mediante il sarcastico richiamo alla formula "noblesse oblige": "Que tu le veuilles ou non, tu es, comme j'étais moi-même, fils de roi. Rien à faire à cela: c'est un fait; il oblige" (*ibidem*). Seguono due figure di stile che segnano l'irruzione di un registro orale e quotidiano nel narrato mitico: in primo luogo, un'interiezione che, per essere eufemistica, smaschera il codice di "bienséance" richiesto dal genere tragico e appannaggio della classe sociale in questione; in secondo luogo, e per contrasto, la ripresa anaforica del "que" espletivo che connota invece l'asserto nell'ambito del registro familiare (tale mescolanza di registri è, come si diceva, tratto ricorrente nell'opera): "Parce que, parbleu, j'étais son fils, et que je devais me montrer digne du trône où lui succéder..." (*ibidem*). Si noterà che il deittico "où" funge, appunto, da *shifter*, spostando l'attenzione dal valore cerimoniale del potere a quello materiale, talché nel passaggio dal piano simbolico al piano letterale si legge una denuncia dell'interesse personale (e familiare) nella conquista e conservazione della "poltrona".

Quella che invece potremmo definire "riscrittura parodica del mito" si rinviene nel trattamento di un noto episodio. Egeo, padre putativo di Teseo, aveva sottoposto ad una prova iniziatica (che definiremmo a sua volta: "rituale di agnizione") il figlio, affinché questi potesse essere da lui riconosciuto come legittimo: il sollevamento di alcuni massi sotto uno dei quali Poseidone, padre effettivo, aveva nascosto le armi degne di un figlio di re. L'episodio è così rivisitato (p. 1416):

Après que, dans cette recherche vaine, j'eus déplacé les lourdes roches d'alentour, comme je commençais de m'attaquer au dalles du seuil du palais, il [Poséidon] m'arrêta:

“– Les armes, me dit-il, importent moins que le bras qui les tient; le bras importe moins que l'intelligente volonté qui le guide”.

Come osserviamo, un tratto stilistico del registro basso irrompe, con effetto straniante, nel tessuto nobile del narrato mitico: per metonimia (contiguità) Teseo intende rimuovere anche le pietre del palazzo; ovvero, *sensu lato*, “distruggere” l'edificio simbolico di cui il padre è il detentore: la *thesis* ch'egli è preposto ad ereditare. Ma naturalmente, il figlio viene interrotto *in limine* (“dalles”) prima che l'edificio venga intaccato. L'aforisma che segue, per bocca di Egeo, è un esempio di quella che potremmo definire, con allusione al pensiero kantiano, “critica della ragion pura”. Si evoca infatti l'assunto metafisico che fonda la cultura occidentale sui presupposti aristotelici, poi rivisitati dalla filosofia scolastica e da Cartesio: ossia, la gerarchia spirito-corpo, vulgata nella tradizione popolare attraverso le cataresi “mente” e “braccio” ad indicare le occupazioni intellettuali o manuali. Qui il braccio è l'esecutore materiale della volontà, mentre le armi non costituiscono che una strumentalità ausiliaria della forza del braccio stesso (Gide era certamente a conoscenza del valore spirituale dell'arma in molte culture orientali e primitive, come testimonia il suo *Voyage au Congo*).

La seconda sezione del racconto si apre con la demolizione di tre stereotipi della cultura francese; il primo è quello che abbiamo già evocato, in senso lato, come “bienséance”, ossia l'osservazione esteriore di un codice di comportamento che contraddistingue l’“honnête homme” e che prenderà, nel Settecento, la più moderna accezione di “morale sociale”: “C'était quelqu'un de très bien, Egée, mon père; de tout à fait comme il fallait” (p. 1416). La ripresa anaforica della preposizione “de” ha la medesima funzione di cui sopra; tuttavia, essa non costituisce elemento straniante, dacché il discorso aulico di Teseo è già abbassato al livello di una *medietas* piccolo-borghese. Il secondo, è quello dell’“idée reçue” vera e propria che interviene, ancora con effetto straniante, in un registro sublime: “On ne saurait penser à tout” e “C'est à chacun son tour” (pp. 1416-1417). Il terzo è quello che definiremmo il *topos* della “insicurezza sociale”. Corollario della “bienséance”, esso connota l'*aurea mediocritas* dell'uomo dabbene, che sposa una visione manichea, erigendosi a difensore del bene individuale e sociale e vedendo il diverso come il

sovversore dell'ordine pubblico. Questo *topos* appare tanto più efficace in quanto è trasposto ad uno spazio alieno ed anzi contrapposto all'*urbanitas*, qual è, appunto, la campagna; infatti, essa risulta essere scarsamente civilizzata e di quasi assoluto dominio della natura cui è attribuita, appunto, una "moralità" riprovevole e pericolosa. Il contesto fornisce a Gide l'occasione, oltre che di preannunciare l'incontro di Teseo col Minotauro, di muovere una critica alle "cro-yances" religiose e alla trascendenza: è l'uomo l'artefice del proprio male, e i mostri sono proiezioni della sua malvagità (p. 1417):

Force est de reconnaître qu'en ce temps l'aspect de la campagne n'était nullement rassurant. Entre les bourgades dispersées s'étendaient de grands espaces incultes, traversés de routes peu sûres. Il y avait des forêts épaisses, les défilés des monts. Aux endroits les plus hasardeux, des brigants s'étaient établis, qui tuaient et pillaient le voyageur ou pour le moins le rançonnaient; et sur eux ne s'exerçait le contrôle d'aucune police. Les brigandages se mêlaient aux rapines et aux férocités des bêtes de proie, aux forces mauvaises des éléments sournois, de sorte que l'on ne savait trop, lorsqu'un imprudent était mis à mal, de quelle malignité divine ou simplement humaine il était victime.

Segue il *topos* "del discorso sulle donne" nell'ottica misogina popolare. A proposito delle fanciulle incontrate nel suo "voyage", Teseo ricorda i consigli dell'amico Pirithoüs, il quale asseriva che "l'important c'était de ne point se laisser appoltronner par aucune [...] Vas-y et passe outre" (p. 1418), mentre il riferimento in anti-frasi va al "fil d'Ariane" che prepara la fase successiva del racconto.

Nella terza sezione il protagonista viene, dopo il monologo interiore delle due precedenti, al *récit* della sua avventura a Creta. Si riscontrano, qui, due interventi ironici analoghi, che definiremmo come "parodia del descrittivismo" e della tradizione ecfrastica francese. La prima descrizione caricaturale è quella che riguarda Minosse, dove si legge, appunto, la critica all'apparato nobiliare e reale, nonché alla pretestuosità su cui è fondata la monarchia di diritto divino (p. 1420):

Sur sa poitrine, vaste autant que celle de Zeus, s'étagaient trois rangs de colliers. Nombre de Crétois en portent, mais de vulgaires; tandis que ceux de Minos étaient composés de gemmes et de plaques d'or ciselé représentant des fleurs de lys. Il siégeait sur un trône [...] et tenait de la main droite, écarté du corps en avant, un sceptre d'or aussi haut que lui; de l'autre, une fleur trilobée, semblable à celles de ses colliers et semblablement en or, mais plus

grande. Au-dessus de sa couronne d'or élevait un énorme panache en plumes de paon, d'autruche et d'alcyon.

Segue la descrizione della regina la quale rivela, nella sua somiglianza con i tori della "corrida" cui assiste (si ha qui un *hysteron-proteron* con funzione parodica che evoca la tauromachia greca attraverso la sua versione spagnola moderna) i tratti somatici trasmessi al figlio. Essa pare altresì condividere, per "familiarità", le caratteristiche stesse del marito, nato dall'unione di Zeus nei sembianzi di toro, con Europa (p. 1422):

Elle avait les lèvres gourmandes, le nez retroussé, de grands yeux vides, au regard, eût-on dit, bovin. Une sorte de diadème d'or la couronnait, posé non point à même sa chevelure, mais sur un ridicule chapeau d'étoffe sombre qui, traversant le diadème, finissait en très haute pointe inclinée comme une corne en avant du front.

Arianna, essendo la figlia maggiore, è la figlia prediletta. Essa siede infatti, per parafrasare il celebre passo biblico qui evidentemente richiamato in antifrasi, *ad dexteram matris*, mentre si noterà la gerarchia degli animali dipinti sulle sue vesti (p. 1423):

Ariane, la fille aînée, assise à droite de sa mère, présidait à la corrida [...]. Sa jupe, ainsi que celle de sa sœur, ne portait que deux rangs de broderies: celui d'en haut, chiens et biches; celui d'en bas: chiens et perdrix.

La sorella minore, Fedra, vede invece rappresentata sui propri abiti la sua stessa "puerilità": essa ha una gonna decorata con "enfants courant après des cerceaux, et, en bas, des enfants plus petits, accroupis, jouant aux billes" (*ibidem*); ancora una volta l'ipotiposi ha funzione di iperbole descrittiva con connotazione parodica.

Poco prima, la critica alle "femmes de cour" (p. 1421), si era nuovamente manifestata attraverso l'allusione alla "sensiblerie" di facciata delle "précieuses". Tale sensibilità è spesso confusa (come evoca il paradosso: "favorablement émues") con la volontà di cui costituisce, appunto, la surrogazione: "Ces dames de la cour [...] se montrèrent favorablement émues par mon assurance", mentre la stereotipia dei convenevoli riservati all'ospite è, accanto alla "falsa modestia", così rivisitata nel passo immediatamente successivo (*ibidem*):

A présent, dit Minos, allez de suite vous restaurer. [...] Après une nuit tourmentée, vous devez avoir, comme l'on dit ici, besoin de prendre. [...] Vous dormirez dans une chambre du palais, et demain prendrez part à notre repas du soir; un petit dîner tout simple en famille, où vous vous sentirez à l'aise et où ces dames seront heureuses de vous entendre raconter vos premiers exploits.

Come osserviamo, la banalità del contesto si rivela sia attraverso l'impiego strategico dell'iperonimia, che vanifica la codificazione del messaggio per eccessiva generalità ("besoin de prendre") sia attraverso il trattamento ironico di gesti ripetitivi del quotidiano ("dormir dans une chambre", "prendre partie au repas du soir"), cui si aggiunge la parodia della sensibilità convenuta delle stesse "femmes de cour" per le gesta eroiche.

La quarta sezione si apre con l'effetto comico che scaturisce dal rovesciamento parodico di un nuovo "rituale di agnizione". Anche Minosse vuol mettere alla prova Teseo, per dimostrare che è figlio di Poseidone, e getta la sua corona in mare, affinché gliela recuperi. La nobile "épreuve" assume i connotati di una prova di fedeltà animale, mentre l'animale stesso, fedele alla natura, è incapace di riconoscere il valore simbolico dell'oggetto. Lo riconosce, invece, come un'esca qualunque, e, fuor di metafora, come una coazione ed una limitazione della libertà individuale (p. 1424): "Suis-je un chien pour rapporter à son maître un objet, fût-ce une couronne? Laissez-moi plonger sans appât". Prima di gettarsi in mare, Teseo, che finge di nascondere con una sciarpa le sue parti intime, dissimula in realtà una scarsella; la quale non contiene monete, bensì pietre preziose raccolte in Grecia. L'autorevolezza del Paese in cui sono state prelevate è assunta a garanzia del loro valore, comparabile appunto a quello estrinseco ed arbitrario della moneta ("je n'avais pas de pièces de métal, mais bien quelques pierres de prix, emportés de Grèce, car je savais que ces pierreries gardent leur pleine valeur n'importe où", p. 1424). L'atto eroico si risolve nella consueta "sostituzione" dell'oggetto simbolico; anziché la corona (il cui valore convenzionale equivale appunto a quello della moneta) egli finge di aver trovato in mare quelle pietre preziose, facendone dono alla famiglia reale, ed ottenendo lo stesso risultato.

La questione del "confronto di civiltà" si ripropone nella critica indiretta all'"honnête homme" mediante la dialettica tra un'etica assoluta (fondata sulla natura) e un codice di comportamento sociale d'impronta salottiera (p. 1425): "Moi qui n'ai jamais rien valu que seul, pour la première fois j'étais en société. Il ne s'agissait plus de

lutter et de l'emporter par la force, mais de plaire, et je manquais d'usage étrangement". Contrasto che si manifesta, poco più avanti, attraverso la successione di due necessità contrapposte: quella fisiologica dell'eroe di vomitare, e quella sociale di conversare (p. 1426).

Il rovesciamento parodico dello stereotipo del "monstre", già sopra annunciato a proposito dell'"insicurezza sociale", si ripropone allorché Teseo ha una relazione amorosa con la regina. La "peinture indirecte" del Minotauro, il quale aveva rivelato la propria identità attraverso le caratteristiche somatiche della madre, è qui più esplicita, dacché la regina è presentata come metà divina e metà animale. Essa confessa a Teseo che la famiglia cerca di redimere il suo degenerare componente dalla "mostruosità" etica ed estetica che lo caratterizza auspicandone l'integrazione sociale; ossia, incoraggiandone l'avanzamento di carriera professionale e la rispettabilità sociale (p. 1427): "C'est un grand encouragement pour les siens. Ses enfants, moi-même, chacun dans sa diversité, nous travaillons, par nos écarts particuliers, à l'avancement de sa carrière".

Nella sesta sezione, la parodia del canone letterario francese si rende esplicita per bocca di Arianna, la quale sciorina un alessandrino di raciniana fattura, e con tanto di rima interna, per esprimere la certezza della vittoria di Teseo contro il Minotauro: "il suffit de te voir pour n'en pouvoir douter" (p. 1429). Labile è il confine tra parodia del narratore e autoparodia del personaggio, allorché Arianna commenta: "Tu ne trouves pas que ça fait un beau vers"? (*ibidem*). A proposito del labirinto, nuova demistificazione di uno stereotipo: "Tu ne peux pas te faire idée de ce que c'est compliqué, le labyrinthe", lamenta ancora Arianna (*ibidem*), mentre il *pathos* emotivo con cui essa si rivolge all'amato Teseo smaschera l'affettività convenuta del discorso amoroso, tutto incentrato su imperativi categorici e sull'iterazione fatica degli allocutivi (*ibidem*): "Entre toi et moi, désormais, c'est, ce doit être: à la vie, à la mort. Ce n'est que grâce à moi, que par moi, qu'en moi, que tu pourras te retrouver toi-même". La patetica allocuzione di Arianna, che sfocia sempre più nell'autoparodia, corona sul piano dei significati l'autoironia espressa sopra a proposito del codice formale: attraverso le sue stesse parole, la critica del discorso amoroso irrompe fin dentro la finzione narrativa. La locuzione idiomatica che conclude il discorso e che vanifica con la sua povertà d'informazione la ridondanza stilistica dispiegatasi in precedenza, si commisura infatti con i contenuti; l'unione dei due amanti si riduce ad un mero contratto di cui si deve valutare la convenienza personale: "C'est à prendre ou à laisser" (*ibidem*). Teseo,

da parte sua, riporta alla memoria il “discorso sulle donne” e il consiglio di Pirithoüs per trarne insegnamento: “C’est à moi-même que je me dois” (*ibidem*). Ed egli riconosce gli aspetti più deteriori della “sensiblerie” di Arianna, che si manifesta attraverso precise strategie fatiche: dal diminutivo con valore affettivo e vezzeggiativo, alla comparazione dell’amato all’animale, domestico o domesticato. E l’animale stesso è ridotto a vile comparato: “canari”, “bichon” (*ibidem*). Vi si aggiungono comparati vezzeggiativi eteroclitici, quali “tiercelet”, “dorelot” con evidente funzione di straniamento e banalizzazione retorica. L’artificiosità del linguaggio amoroso si sposa, secondo Teseo, con l’iperletterarietà del romanticismo più scadente. Arianna è infatti, a detta di Teseo, “trop férue de littérature” (*ibidem*).

L’incontro di Teseo con Dedalo, che apre la settima sezione, costituisce la prima parte del percorso formativo del protagonista, che mostra, a confronto col “maître à penser”, tutta la sua ingenuità. Dedalo incarna lo stereotipo del saggio grave e meditabondo, con fronte alta, rigata da “profondes rides horizontales”, “sourcils broussailleux”, “tête baissée”, “parler lent”, “voix profonde” (p. 1430). Dall’impressione esteriore scaturisce immediatamente una pregiudiziale sul carattere, e il silenzio del pensatore non può che rivelare una meditazione in atto: “L’on comprend que quand il se tait, c’est pour penser” (*ibidem*). Dedalo, preposto ad illustrare a Teseo le caratteristiche tecniche, ma anche simboliche e “trascendentali” del labirinto onde prepararlo alla sua prova materiale e spirituale, riconferma d’altronde il luogo comune metafisico-razionale già evocato sopra. Ossia, la superiorità della mente sul braccio: “Il ajouta que je lui paraissais un peu niais; qu’il ne tenait pas les faits d’armes en grande estime, ni que la valeur de l’homme fût dans ses bras”; tanto che lo stesso Ercole gli appare “bête”, sebbene “plus appliqué” (p. 1431). La presunta superiorità di Ercole rispetto al protagonista si deve al differimento “tardigrado” dell’azione, la quale si riconosce nei suoi effetti solo attraverso una postuma, malinconica rimediatazione: quello stesso aspetto che Gide lamentava nel francese in rapporto all’*actus purus* dell’inglese; e probabile è l’allusione al mito di Bellerofonte. Tuttavia, Teseo è lodevole agli occhi di Dedalo per il fatto di rappresentare, *sic et simpliciter*, la brutta forza senza il pensiero, ossia, la mera strumentalità del corpo e la sua fedele tributarietà alla mente, illustrando così senza sbavature l’ottica dicotomica d’Occidente tra vita attiva e vita contemplativa: “C’est affaire à d’autres, qui eux n’agissent pas, mais fournissent belles et bonnes raisons d’agir” (*ibidem*). Attraverso la figura di Dedalo, personificazione

mitica del proverbio: "Engin mieux vaut que vigueur" (*ibidem*) si fa esplicita, questa volta, la critica del positivismo meccanicista e scienziasta del Settecento, e della superiorità della macchina sulle capacità fisiche dell'uomo. Infatti, Dedalo esprime qui la convinzione opposta a quella di natura metafisica sopra espressa da Poseidone; ossia, che "la force de l'homme ne peut rien ou pas grand-chose sans instruments" (*ibidem*). Segue quella che ci appare una probabile riscrittura parodica del "discours de la méthode" cartesiano, allorché Dedalo evoca retrospettivamente il suo percorso intellettuale e la formazione di un "esprit de système": "armatura" metafisico-razionale atta a contrastare il brigantaggio del Peloponneso (*ibidem*):

Ainsi pensai-je que je ne saurais m'employer mieux qu'à mener à plus de perfection celles-ci [les armes], et que je ne le pourrais faire que je ne connusse d'abord mathématique, mécanique et géométrie [...] puis aussi, [...] que je m'instruisisse sur toutes les propriétés et qualités des diverses matières, même de celles qui ne paraissaient pas d'un immédiat emploi, en lesquelles on découvre parfois d'extraordinaires vertus [...].

Alla conquista dell'identità culturale nazionale sui presupposti cartesiani (luogo comune che pare accompagnato dalla medesima ironia dell'autore) succede, cronologicamente, la necessità del viaggio di formazione e l'acquisizione di una coscienza fondata sul relativismo culturale, secondo l'ottica dominante all'epoca dei Lumi: "Puis, pour connaître d'autres métiers et industries, d'autres plantes, je m'en fus visiter des pays lointains, me mettre à l'école de savants étrangers" (pp. 1431-1432). La presenza delle "plantes", che è certo elemento stranianti nel contesto, ci pare costituire un rinvio parodico tanto al *Voyage de Bougainville* diderotiano quanto al sistema di Linneo, caro al Settecento francese.

Ancora per bocca di Dedalo, che illustra le ragioni della costruzione del labirinto, Gide tratta il luogo comune illuministico della "prigionia del corpo, libertà dello spirito", cui si affianca quello della "bienséance" già proposto. La regina, avendo messo al mondo un mostro, aveva ritenuto infatti "séant" di isolarlo e sottrarlo alla "vue publique" (p. 1432) ma, al tempo stesso, il suo codice "liberale" esigeva ch'esso non fosse imprigionato. Nelle acrobazie intellettuali di Dedalo, che doveva cercar di rispondere, filosoficamente e poi operativamente ad un compromesso ideologico, si palesa la critica di Gide a quella morale sociale di eredità illuministica che, per non punire, confina o persuade. Nella disquisizione di Dedalo si legge, tra l'altro,

la parodia dell'artificiosità argomentativa del pensiero logico-deduttivo illustrata dal genio linguistico del francese. Lamentata da Gide stesso nella sua introduzione a Shakespeare, essa è qui smascherata, con effetto comico, dalla parentetica, cui si aggiunge una ellissi del complemento oggetto ("pour retenir dans le labyrinthe") propria del registro orale (*ibidem*):

Or, estimant qu'il n'est pas de geôle qui vaille devant un propos de fuite obstiné, pas de barrière ou de fossé que hardiesse et résolution ne franchissent, je pensai que, pour retenir dans le labyrinthe, le mieux était de faire en sorte, non point tant qu'on ne pût (tâche de me bien comprendre), mais qu'on n'en voulût pas sortir.

Il tema della limitazione della libertà attraverso l'annichilimento della volontà piuttosto che attraverso la punizione (per abbrutire il Minotauro, Dedalo ricorre alle esalazioni fumogene di erbe narcotiche), suscita, come contrappasso parossistico all'ingegnosità dello scienziato-costruttore, la parodia dell'estetica romantica, simbolista e fumista, con la sua auto-condanna ad un "paradis artificiel" e la conseguente affermazione di un primato soggettivo della ricezione (pp. 1432-1433):

Les lourdes vapeurs qui s'en dégagent n'agissent pas seulement sur la volonté, qu'elles endorment; elles procurent une ivresse pleine de charme et prodigue de flatteuses erreurs, invitent à certaine activité vaine le cerveau qui se laisse voluptueusement emplir de mirages; activité que je dis vaine, parce qu'elle n'aboutit à rien que d'imaginaire, à des visions ou des spéculations sans consistance, sans logique et sans fermeté. L'opération de ces vapeurs n'est pas la même pour chacun de ceux qui les respirent, et chacun, d'après l'imbroglio que prépare alors sa cervelle, se perd, si je puis dire, dans son labyrinthe particulier.

A tale proposito, è chiamato in causa da Dedalo il figlio Icaro, testimonianza vivente tanto del fallimento dell'ingegnosità del padre quanto della prigionia terrena dello spirito. In questa filiazione esemplare si gioca infatti la transizione dall'etica-estetica classica a quella romantica. Ed è evidente il richiamo in antifrasi alle *Plaintes d'un Icare* di Baudelaire, seguito da quello del *Rêve parisien*, anch'esso facente parte delle *Fleurs du mal* e parimenti evocante una caduta nei baratri cittadini: "Pour mon fils Icare, l'imbroglio fut métaphysique. Pour moi, ce sont des constructions immenses, des amoncel-

lements de palais avec enchevêtrement de couloirs, d'escaliers" (p. 1433), mentre il consiglio di Dedalo a Teseo induce Gide a rivisitare, come sembra, il celebre asserto baudelairiano del *Mon cœur mis à nu*: "De la vaporisation et de la centralisation du moi, tout est là". Si legge infatti: "Mais, même ivre, sache rester maître de toi. Tout est là" (*ibidem*). Lo stesso consiglio diviene ulteriore pretesto per demistificare il metaforismo e l'allegoresi del pensiero occidentale, talché un filo non è un filo, ma il suo traslato, ossia, il "legame", con tutti i suoi annessi imperativi morali: "j'ai donc imaginé ceci: relier Ariane et toi par un fil, figuration tangible du devoir" (*ibidem*). Come osserviamo, il filo consente un traslato *in praesentia*, ossia, un legame tra il comparante e il comparato, indi anche la demistificazione della sua funzione "trascendentale".

Ed ecco apparire nell'ottava sezione, dopo che era stato evocato dal padre secondo la strategia narrativa della "peinture indirecte", la figura di Icaro. Quest'ultimo, che è appunto testimone esemplare del tramonto di una vecchia visione del mondo fondata sulla positività e l'autoaffermazione culturale, e della risorgenza di una nuova episteme di carattere dialettico e segnata dalla negatività, ripropone la maieutica socratica. Egli comincia infatti a porre interrogativi che sono, per lo più, incentrati sul doppio senso, letterale e figurato, della cecità e della prigionia dell'uomo. Ma la speculazione di Icaro tende di nuovo verso una ricostruzione dell'edificio culturale d'Occidente: la sua dialettica volge verso la prova ontologica dell'esistenza di Dio facendosi sempre più dottrinale e connotata nell'ambito della Scolastica mentre il tono, contestualmente, si alza e delle irruzioni di elementi eteroclitici vengono ad operare lo *shifting* e la parodica contraffazione del *mythos*. Una serie di interrogativi escatologici che si susseguono in patetico incalzare (p. 1434) è infatti bruscamente interrotta dalla presenza di due stereotipi contrapposti: uno di genere sublime, l'altro di genere basso. Il primo, che riproduce la clausola della preghiera cristiana, risulta straniante in forza dell'effetto esercitato dello stereotipo contiguo, notoriamente appartenente al gioco d'azzardo: "Quand pouvoir dire: ainsi soit-il; rien ne va plus?" (p. 1435). Segue un trattamento letterale del simbolo cristiano della croce, attraverso una paronomasia che rinvia alla sua forma e funzione terrena (l'incrocio di due direzioni) piuttosto che al suo valore traslato e trascendente: "C'est l'exacte croisée des chemins, au cœur même de cette croix, que mon esprit veut se tenir" (*ibidem*). Di questa letteralità "blasfema" si hanno anche implicazioni secondarie, dacché l'ateismo presuppone la libertà di scelta del percorso, a

dispetto della “retta via” indicata dal simbolo stesso di cui Dio è il “terminus” (*ibidem*). La medesima idea sarà ripresa poco più avanti, allorché Icaro afferma di aver oramai attraversato tutte le strade della logica: “Sur le plan horizontal, je suis las d’errer. Je rampe et je voudrais prendre l’essor” (*ibidem*). Ad una ripresa degli interrogativi escatologici, risulta evidente, ancora una volta, il richiamo parodico ad Agostino e, nella fattispecie, alla sua speculazione dottrinale sul *post hoc* e il *propter hoc* (*locutus sum*), riportata, per così dire, al “goût du jour”; ossia, “tradotta” dal genio apodittico del francese (dove il “donc” è, contemporaneamente dentro e fuori la finzione, come dimostra l’alternanza del tondo e del corsivo per la stessa congiunzione): “Ah! que je suis donc soûl du *donc*, du *parce que*, du *puisque*!... de ratiociner, de déduire” (*ibidem*). Tale speculazione si conclude con una *impasse* che denuncia, accanto alla vana costruzione “grammaticale” di Dio (come volle Nietzsche), la viziosità circolare della logica deduttiva, che è una prigione dello spirito: “Je n’extrais du plus beau syllogisme que ce que j’y avais mis d’abord. Si j’y mets Dieu, je l’y retrouve. Je ne l’y trouve que si je l’y mets” (*ibidem*).

Un nuovo “glissement” è indotto dall’idea di “lassitude”. Esso riconduce, attraverso una sequenzialità forzata (che riproduce sul piano formale la medesima estenuazione) alla parodia della retorica simbolista. Palese è il bersaglio dell’*exclamatio* già in parte citata sopra: “je suis las d’errer. Je rampe et je voudrais prendre l’essor [...] L’azur m’attire, ô poésie!” (*ibidem*) Vi risuona infatti il noto incipit di *Brise Marine* di Mallarmé: “La chair est triste, hélas!...”, nonché la clausola dello stesso componimento, sorta di manifesto dell’“Idéal”: “je suis hanté. L’Azur!”. Secondo un criterio di reciprocità e reversibilità tra le figure simboliche del padre e del figlio (criterio che, non scevro da implicazioni dottrinali si è già proposto attraverso la figura di Teseo, mediatore tra la figura di Ippolito e quella di Poseidone e Dedalo), è Icaro che esprime questa volta la fiducia nel padre. Quest’ultimo sarà infatti capace di fornire, con l’ingegno, una risposta operativa alle aspirazioni idealistiche del figlio: “Mon père, expert en la mécanique, saura m’en fournir les moyens” (*ibidem*). Come si vede, l’effetto comico scaturisce, ancora una volta, dalla sovrapposizione di un universo materiale e meccanicistico e di un universo spirituale e idealistico. Ma Dedalo ricompare bruscamente e fa cadere, in un gioco di specchi metanarrativo, il velo dell’illusione. Dice a Teseo che si trattava di una visione: Icaro era morto e non per sua volontà. Questi infatti, ancor prima di nascere era stato condannato a non essere se stesso, bensì a incarnare l’arche-

tipo dell'idealità nella tradizione occidentale: "Icare était, dès avant de naître et reste après sa mort, l'image de l'inquiétude humaine, de la recherche, de l'essor de la poésie, que durant sa courte vie il incarne" (p. 1436). Il suo gesto, infatti, diviene "symbole" (*ibidem*) e il simbolo, come si è visto a proposito della croce, condanna ogni cosa viva ad una funzione strumentale e ausiliaria del pensiero astratto. Analoga, prosegue Dedalo, è la condanna di Tantalo e di Sisifo, "car [...] dans les Enfers, il n'est pas d'autre châtement que de recommencer toujours le geste inachevé de la vie" (*ibidem*). Segue un probabile riferimento al *Traité des passions* di Descartes allorché Dedalo, preparando Teseo ad affrontare fisicamente e spiritualmente il Minotauro, sostiene che "il n'y a pas d'individus parmi les bêtes" (p. 1437). Sulla base di tale presupposto, è siglata la fine del sacro e la secolarizzazione del pensiero, che coincide con il fine stesso del viaggio iniziatico di Teseo, eroe culturale: la fondazione di Atene. La sconfitta del mostro – che si rivela già agli occhi di una umanità emancipata dal caos come una stupida animalità facile da domesticare – è infatti preparata dall'ingegno speculativo e operativo (la narcotizzazione) di Dedalo. Questi, attraverso l'esercizio della ragion pura e della ragion pratica, si è infatti sbarazzato delle "croyances" (ossia del fatto che il Minotauro si nutre di "carnage humain") riconoscendo la natura erbivora dei bovini: "mais depuis quand les taureaux ont-ils dévoré que des prés"? (*ibidem*). La preparazione fisica e intellettuale di Teseo ad opera di Dedalo, che fornisce all'eroe le "istruzioni per l'uso", renderà insomma l'impresa "simple comme bonjour" (*ibidem*):

Sans doute triompheras-tu sans peine du Minotaure, car, à le bien prendre, il n'est pas si redoutable que l'on croit [...] Entrer dans le labyrinthe est facile. Rien de plus malaisé que d'en sortir. Nul ne s'y retrouve qu'il ne s'y soit perdu d'abord. Et pour revenir en arrière, il te faut t'attacher à Ariane par un fil [...] que tu dérouleras à mesure de ton progrès, nouant l'extrémité de l'un épuisé au commencement du fil de l'autre, de manière qu'il n'y ait point de cesse; et tu rembobineras le fil, à ton retour, jusqu'au bout tenu par Ariane.

La nona sezione si apre con la parodia di due luoghi comuni relativi al "discorso sulle donne", suscitati dal destino esemplare di Arianna: la disposizione femminile al ricamo e alle lacrime. Entrambi gli aspetti, letterale e traslato, sono infatti corollari del "filo": un "nœud qu'elle prétendit conjugal" (p. 1438). Segue l'impre-

sa di Teseo il quale, dopo aver ricordato l'insegnamento di Dedalo ("après ce que m'avait dit Dédale sur la supériorité que confèrent à l'homme les instruments", *ibidem*), non se ne avvale e abbandona la spada per confidare, secondo il consiglio "metafisico" di Poseidone (che operava, come ricorderemo, una tripartizione gerarchica tra arma, corpo, e mente), nella forza bruta del suo braccio. La rottura del "patto narrativo" (l'irruzione del discorso parodico nel *mythos*) è siglata dalla presenza straniante della "poignée" (p. 1439) di una porta che l'eroe apre, per trovarsi davanti il mostro narcotizzato. Teseo ne sottolinea tutta la bellezza che deriva dall'armonia tra "l'homme et la bête" (*ibidem*), cui si aggiunge la grazia giovanile (e, fuor di metafora, di uno stadio primitivo della civiltà). I vapori del narcotico impediscono a Teseo sia di essere cosciente dell'impresa (l'incoscienza è evocata dalla sospensione del narrato al momento in cui egli si avvede che il mostro "était stupide" e che dunque poteva procedere all'azione), sia di conservare il ricordo della stessa; egli è così scevro dalla malinconia della rimeditazione: *homo additus naturae*. Rivisitando parodicamente il *topos* di amore-morte, l'eroe ammette tuttavia che il ricordo, pur confuso, gli appare "plutôt voluptueux. Suffit, puisque je me defends d'inventer" (*ibidem*). Avendo poi "rembobiné le fil" e raggiunto i suoi compagni impegnati in un banchetto, questi ultimi misconoscono l'azione di Teseo, che sostiene di portar loro la "délivrance", e intendono restare sul luogo per proseguire le libagioni. "Ce n'est qu'en les battant, ce n'est qu'à coups de poing, de pied au cul, que je les contraignis à me suivre" (p. 1440), commenta Teseo. L'azione della lotta è dunque differita e spostata sull'episodio successivo ma, contemporaneamente, è trasferita sia su un registro basso sia su un antagonista sostitutivo e di vile natura; si tratta oramai, di un litigio tra membri di un "compagnonnage" e non più di una lotta simbolica dell'umanità contro la bestia. Il viaggio di ritorno dell'eroe, che equivale ad un viaggio iniziatico dell'umanità verso la redenzione, offre a Gide l'occasione per una nuova satira dell'individualismo esperienziale, quale si manifesta attraverso la poesia di Baudelaire. Il passo: "redescendre d'un sommet de béatitude, vers une étroite et sombre vallée, réintégrant cette geôle qu'on est à soi-même" (p. 1440) sembra riecheggiare questa volta, attraverso l'allusione alla mitica valle di Tempe, il tema baudelairiano della caduta-elevazione, quale si evoca, ad esempio, nei versi di *Tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre* ("[loin] des fermes, des vallons [...] on rencontre un lac sombre encaissé dans l'abîme") nonché in quelli di *Élévation* ("Au dessus des étangs, au dessus des

vallées...") e de *L'Irrémédiable* ("Cherchant par quel détroit fatal/Il est tombé dans cette geôle").

Segue, nella sezione decima, una ulteriore parodia della tradizione francese dell'"observation des mœurs", nella sua versione settecentesca; ossia, secondo quel relativismo deterministico di matrice classica detto "teoria dei climi" che il Montesquieu mutuava da Ippocrate e Vitruvio. Tale "observation" si sposa alla consueta argomentazione apodittica: "Sache que Minos et Rhadamante, ces deux très sages législateurs, ont réglementé les mœurs de l'île, et particulièrement la pédérastie, à laquelle tu n'ignores pas que les Crétois sont fort enclins, comme il appert de leur culture" (p. 1441).

L'undicesima sezione si apre con un'invettiva mirata contro il "lyrisme personnel" e la maniera romantica francese, secondo quello che Clancier ebbe a definire, con riferimento al Musset, "discours à propos des sanglots". Infatti, Arianna, che Teseo intendeva abbandonare lungo il viaggio di ritorno preferendole la sorella Fedra, minaccia la stesura di "un long poème [...] au sujet de cet infâme abandon" (p. 1444). L'eroe commenta, al proposito, che "ce poème promettait d'être très beau, si j'en pouvais juger déjà par sa fureur et par ses accents lyriques" (*ibidem*).

Giunto infine in quella terra che diverrà la città di Atene, Teseo fonda la *polis* ergendosi a governatore illuminato e Gide coglie l'occasione per far sfoggiare al protagonista tutta la saggezza del "philosophe". Risuonano, nell'allocuzione del nuovo re, famosi passi voltairiani, dalle *Lettres* al *Dictionnaire philosophique*: "Car il est bon que le vulgaire s'émancipe, mais non point par irrévérence" (p. 1445), mentre è tagliente il sarcasmo verso il programma repubblicano che ne consegue e che la Francia deve in larga parte all'esempio della città-stato greca: "Il importait d'unifier et de centraliser le pouvoir; ce que je n'obtins pas sans peine. J'employai force et astuce" (*ibidem*). Nel progetto illuministico di Teseo non manca certo la lezione rousseauiana del *Discours sur l'origine des inégalités*: "je reconnus dans l'inégalité des fortunes et dans le désir d'accroître la sienne la source de la plupart des maux" (*ibidem*). All'utopia rousseauiana di Teseo reagisce voltairianamente l'amico e consigliere Piritöüs, il quale trova il proposito del governatore "beau, mais absurde", aggiungendo, con chiaro riferimento alla famosa *Lettre* di Voltaire a Rousseau, che "l'égalité n'est pas naturelle parmi les hommes; disons plus: elle n'est pas souhaitable" (p. 1446). Teseo reagisce sostenendo che non vi sarà una "plèbe souffrante" se la nuova aristocrazia non sarà quella "de l'argent", bensì "de l'esprit" (p. 1447). La satira

dell'apparato burocratico e amministrativo nella sua macchinosità (e con il suo annesso metaforismo) si profila invece in un passo successivo allorché Teseo, ammettendo che "ce n'est qu'à l'usage qu'on reconnaît les bons instruments", afferma: "je ne laissai s'établir celle-ci [la hiérarchie] que pour assurer mieux le fonctionnement général de la machine" (*ibidem*). Nella dodicesima sezione inizia la parabola della decadenza, che ha inizio con le vicende familiari di Teseo. Dopo aver ricordato la "confiance illimitée" in Fedra e lamentato l'*aurea mediocritas* del figlio Ippolito (il quale venerava, più che il Re-Padre e le giuste leggi dello Stato, le "conventions qui restreignent les affirmations et fatiguent la valeur de l'homme", p. 1449), il re riflette sull'incesto tra i due. Al momento in cui Teseo dichiara la sua prostrazione, causata da vecchiaia, delusione e solitudine, Edipo giunge a Colono e la sua cecità, punizione conseguente allo stesso misfatto di cui il re è stato vittima, "apre" gli occhi al protagonista. Ove quest'ultimo poteva asserire, con uno sguardo retrospettivo sulla propria vita: "j'ai réussi" (p. 1450), Edipo era l'eroe perdente e l'incontro, "suprême confrontation au carrefour de [...] deux carrières" (*ibidem*), fu per Teseo il "couronnement" della sua gloria (*ibidem*). La patetica dialettica tra i due si incentra tutta sul nesso romantico tra cecità e "voyance" e, prendendo di mira l'ermetismo sette-ottocentesco, si conclude parossisticamente con l'ossimoro gridato da Teseo: "Ô obscurité, ma lumière!" (p. 1451). Al lungo discorso illuminato di Teseo segue dunque l'inesauribilità evocativa del grido, di cui egli stesso tenta di fornire, tra parodia dell'autore e autoparodia del personaggio, una "explication" parafrastica: "Ce cri signifiait que l'obscurité s'éclairait soudainement pour moi d'une lumière surnaturelle [...] Il voulait dire, ce cri: Obscurité, tu seras, dorénavant, pour moi, la lumière" (*ibidem*), mentre si ribadisce il dualismo apparenza-essenza, e risuona, con effetti comici, il "je est un autre" nervaliano e rimbaldiano.

Il confronto con Edipo non induce Teseo, pur in una fase di esaltazione emotiva, a sposare il partito del cieco veggente che, grazie alla sua sfortuna dice di aver potuto fare l'esperienza di Dio e dell'infinito, ma lo invita piuttosto a comprendere se stesso nella sua umanità terrena (p. 1453):

Cher Œdipe, lui dis-je quand j'eus compris qu'il avait cessé de parler, je ne puis que te louer de cette sorte de sagesse surhumaine que tu professes. Mais ma pensée, sur cette route, ne saurait accompagner la tienne. Je reste enfant de cette terre et crois que l'homme [...] doit faire jeu des cartes qu'il a.

Mentre si ripropone, come vediamo, la dialettica tra l'umano e il divino già evocata in precedenza attraverso due stereotipi a confronto: la formula della preghiera e la formula del gioco d'azzardo, la psicomachia Teseo-Edipo si rivela feconda per il protagonista. Quest'ultimo, infatti, ha finalmente scoperto il significato etimologico (*etymon*: vero) della felicità: "Si je compare à celui d'Œdipe mon destin, je suis content: je l'ai rempli" (p. 1453). Egli è dunque, propriamente, *contentus*, e tale "contentezza", o pienezza, implica la sana coscienza del limite umano.

Alla fine della vita, il saggio Gide-Teseo contempla retrospettivamente la sua opera, che con la vita stessa coincide:

J'ai fait ma ville. Après moi, saura l'habiter immortellement ma pensée. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu.

MICHELA LANDI

¹ "Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais [...] créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût, et sans la moindre connaissance des règles". Voltaire, *Lettres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 124-128.

² G. Steiner, *After Babel* [1975]. Trad. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 356.

³ *Ibidem*, pp. 357-358.

⁴ È noto il disagio della cultura francese nei confronti dell'opera dantesca, il cui culmine "annessionistico" è segnato dalla traduzione tardo-settecentesca di Rivarol, commissionata da Voltaire, che ha costituito una delle cause principali della sfortunata ricezione del poeta.

⁵ Steiner, *Dopo Babele*, cit., p. 358.

⁶ M. Blanchot, *Gide et la littérature d'expérience*, in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 264.

⁷ A testimonianza di una profonda affinità tra le cosmogonie d'occidente, ricorderemo la tesi di Saussure etnologo, il quale scoprì che un libro contenente le avventure di Teseo aveva costituito la base di una delle più importanti branche della leggenda germanica dei Nibelunghi. Cfr. T. de Mauro, note a F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1967, p. 475.

⁸ *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres* di Paulhan ci sembra particolarmente pertinente al nostro caso, per il fatto di presentare un effetto straniante della critica rispetto a dei codici di comportamento culturale e sociale che si mantengono, anche nel XX secolo, con la strategia culturale del "Terrore".

⁹ Quanto alla dialettica conclusiva tra Edipo e Teseo, vi si può vedere quella tra Claudel e Gide (Claudel aveva tentato di convertire Gide al cattolicesimo).

¹⁰ Si veda la fine del II atto di *Œdipe*: "Je dors depuis vingt ans. Mais à présent, enfin, j'écoute en moi le monstre nouveau qui s'étire. Le temps de la quiétude est passé. Réveille-toi de ton bonheur". A. Gide, *Œdipe*, in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1942, p. 289.

¹¹ Nel *Journal*, il 18 gennaio 1931 Gide scrive: "Et j'imagine, en manière d'épilogue, un dialogue entre Œdipe et Thésée. Je songe à une vie de Thésée (oh! J'y songe depuis longtemps) où se placerait (ce que j'invente seulement aujourd'hui dans le

train qui m'emmène a Cuverville) une rencontre décisive des deux héros, se mesurant l'un à l'autre et éclairant, l'une à la faveur de l'autre, leurs deux vies". A. Gide, *Journal*, t. 1 (1889-1939), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1986, p. 1022.

¹² Il mito vuole che Teseo accolga ad Atene il vecchio Edipo e Antigone. In *Edipe*, rispondendo alle domande della Sfinge, il protagonista afferma che "cette réponse est unique, c'est: l'Homme. Et [que] cet homme unique, pour un chacun de nous, c'est: Soi". Gide, *Edipe*, cit., p. 284.

¹³ L'edizione di riferimento è quella della Pléiade: A. Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Introduction par M. Nadeau. Notices et bibliographie par Y. Davet et J.-J. Thierry, Paris, Gallimard, 1958, pp. 1414-1453. Segnaliamo anche la recente edizione in coll. "Folio", 2003 e la traduzione italiana a cura di F. Giraudeau e I. Sguanci (Firenze, Polistampa, 2003).