

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali

Ciclo XXVIII

**Settore Concorsuale di afferenza:** 10/H1

**Settore Scientifico disciplinare:** L-LIN/03

**Confessione e reticenza: la scrittura dell'io  
nell'opera autobiografica di André Gide e Julien Green**

**Presentata da:** Enrico Guerini

**Coordinatore Dottorato**

Prof.ssa Silvia Albertazzi

**Relatore**

Prof.ssa Maria Chiara Gnocchi

**Esame finale anno 2016**



## Indice

<b>INDICE .....</b>	<b>3</b>
<b>ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>11</b>
<b>QUALE OMOSESSUALITÀ? .....</b>	<b>12</b>
<b>DEFINIZIONE DEL CORPUS AUTOBIOGRAFICO .....</b>	<b>13</b>
<b>IL PATTO AUTOBIOGRAFICO E L'IMPEGNO ALLA CONFESSIONE .....</b>	<b>14</b>
1 Soggetto e oggetto della narrazione: colui che dice "io" .....	14
1.1 Alcune conseguenze dell'ambiguità dell'"io" a livello narrativo.....	15
1.2 Le implicazioni dell'"io" di fronte alla pubblicazione .....	16
2 L'impegno alla confessione: "tout dire" .....	17
<b>LIMITI E PECULIARITÀ DELLA CONFESSIONE: RETICENZE, LACUNE E VUOTI TESTUALI .....</b>	<b>19</b>
<b>IL DISCORSO AUTOBIOGRAFICO E LA QUESTIONE DELL'OMOSESSUALITÀ .....</b>	<b>20</b>
<b>QUALCHE QUESTIONE DI COMUNICAZIONE LETTERARIA .....</b>	<b>23</b>
<b>FOUCAULT E LA MEDICALIZZAZIONE DEL DISCORSO SUL SESSO .....</b>	<b>27</b>
<b>ANDRÉ GIDE E JULIEN GREEN: L'ÉCOLE DES HOMMES? .....</b>	<b>31</b>
LE PREMESSE DI UNO SCAMBIO.....	32
UN ROMANZO AUTOBIOGRAFICO NEL CASSETTO: <i>LE RÔDEUR</i> .....	34
L'EREDITÀ DI GIDE: UN INVITO ALLA CONFESSIONE.....	38
LE LETTERE (SEMPRE SULL'AUTOBIOGRAFIA) .....	45
FREUD, ELLIS, STEKEL E GLI ALTRI: LETTURE SULLA "QUESTION SEXUELLE" .....	46
GIDE ALFIERE DELLA CAUSA OMOSESSUALE .....	48
GREEN: UN PERCORSO INDIVIDUALE DI RIFLESSIONE SULL'OMOSESSUALITÀ .....	53
CONCLUSIONI.....	56
<b>ANDRÉ GIDE .....</b>	<b>59</b>
LA DIFFICILE GENESI DI UNA CONFESSIONE .....	61
La scrittura.....	61
La storia editoriale .....	64
La pubblicazione: indecisioni e tentennamenti.....	66
Perché pubblicare? Le ragioni sociali... ..	68
...e le ragioni intime.....	70
Per <i>chi</i> pubblicare? La questione del destinatario .....	72
Nominare l'innominabile.....	76
LE STRATEGIE DISCORATIVE DELLA CONFESSIONE .....	79
Strategie discorsive a livello microstrutturale: un lessico allusivo.....	81
1 L'onanismo .....	81
2 La prostituzione .....	84
3 La sessualità e l'omosessualità .....	85
4 Polisemia, ambiguità e risemantizzazione .....	87
4.1 Normalità .....	87
4.2 Natura .....	88
4.3 Diabolico e divino .....	91
Strategie discorsive a livello intermedio: esempi di trasfigurazione poetica del sesso.....	93

1	“Trois mots qu’en vain je souffle et j’allonge” .....	94
2	“En adoration pour un Apollon inconnu” .....	95
3	“Un désert affreux plein d’appels sans réponses” .....	97
	Strategie discorsive a livello macrostrutturale: le strategie della dilazione .....	98
1	L’uso dell’anacronia: l’episodio della Scuola alsaziana .....	98
2	Annunci, rimandi, richiami .....	102
3	L’interruzione del discorso: l’aposiopesi .....	103
4	Digressioni .....	105
5	Effetti di iterazione e accumulazione .....	106
6	Variazioni del punto di vista .....	107
6.1	Esempi di restringimento del punto di vista .....	107
6.2	Esempi di ampliamento del punto di vista .....	108
	L’impiego combinato delle strategie discorsive .....	109
1	La preparazione alla confessione .....	109
1.1	Un incipit scandaloso: le “mauvaises habitudes” .....	110
1.2	La “première scène d’un drame qui n’a pas achevé de se jouer” .....	111
1.3	La presa di coscienza in negativo: l’indifferenza verso l’altro sesso .....	113
1.4	Alle soglie della confessione .....	114
2	La confessione vera e propria .....	119
2.1	Ali di Sousse: la prima esperienza .....	119
2.2	La presa di coscienza al negativo: un sacrificio indesiderato .....	122
2.3	La definitiva presa di coscienza .....	123
2.4	L’ideale puritano e la scissione tra amore e piacere dei sensi .....	124
2.5	L’ultima tappa verso l’accettazione: l’incontro con Oscar Wilde .....	125
2.6	La normalità in discussione .....	126
2.7	Un nuovo puritanesimo: la scissione tra piacere dei sensi e amore .....	127
2.8	Conciliare gli opposti: “les tables de ma loi nouvelle” .....	128
2.9	Lutto, follia e negazione di sé: “les actes les plus inconsiderés” .....	130
2.10	Alle soglie del matrimonio: un epilogo sospeso .....	132
	CONCLUSIONI .....	133
	<b>JULIEN GREEN .....</b>	<b>135</b>
	LE TAPPE DI UNA CONFESSIONE .....	137
	Una lettera di trenta pagine .....	137
	Memorie dall’esilio .....	139
	L’autobiografia .....	141
	Pubblicazione .....	145
	La necessità di pubblicare .....	147
	L’autocensura .....	149
	Una difficile confessione .....	150
	La riflessione sull’omosessualità .....	151
1	Il silenzio sull’omosessualità: la censura sociale .....	152
2	Omosessualità e peccato: la censura religiosa .....	153
3	Negare l’evidenza: la censura inconscia .....	154
	LE STRATEGIE DISCORSIVE DELLA CONFESSIONE .....	157
	Strategie discorsive a livello microstrutturale: un lessico allusivo .....	157
1	L’onanismo .....	158
2	La sessualità .....	160
2.1	L’espressione del corpo sessuato .....	160
2.2	Il desiderio .....	162
2.3	L’atto sessuale .....	163
2.4	L’amore puro .....	165
3	L’omosessualità .....	166
	Strategie discorsive a livello intermedio .....	167
1	L’erotismo alla luce dell’arte .....	167
1.1	Il risveglio del desiderio .....	168
1.2	L’ideale greco .....	169
1.2.1	Mitologia, scultura e ragazzi avvenenti .....	170
1.2.2	La honte de l’antiquité .....	171
1.2.3	Il codice omosessuale dell’epoca .....	174

1.2.4	Sublimazione del desiderio.....	175
1.3	La riflessione teorica: conciliare l'inconciliabile .....	176
1.4	Le strategie formali: l'allusione e la sostituzione .....	178
2	Il demonio e l'inferno .....	182
Strategie discorsive a livello macrostrutturale .....		188
1	L'incomprensione e le dichiarazioni di impotenza del narratore .....	189
1.1	La struttura formale: le domande retoriche e l'impossibile risposta .....	190
1.2	L'incomprensione nel passato .....	191
1.3	L'incomprensione nel presente .....	191
1.4	I vuoti di memoria .....	192
1.5	La scissione interiore: l'io e "l'altro" .....	193
1.6	L'ineffabile e l'imperscrutabile .....	194
2	Annunci e rinvii .....	195
2.1	Annunci di breve portata.....	195
2.2	Annunci di ampia portata.....	196
2.2.1	Le lezioni di disegno.....	196
2.2.2	(Non) parlare agli sconosciuti.....	197
2.2.3	Le letture di Havelock Ellis e la scoperta della sessualità .....	198
2.2.4	Un evento in apparenza banale .....	199
2.2.5	La fine dell'infanzia.....	199
3	Anacronie e ripetizioni .....	201
4	Reticenze e vuoti narrativi.....	203
L'impiego combinato delle strategie discorsive: traumi originari e sessualità .....		206
1	La genesi del complesso di castrazione .....	207
2	Le illustrazioni di Gustave Doré e <i>Les porteurs de mauvaises nouvelles</i> .....	210
3	La scoperta dell'onanismo .....	213
4	Le avventure sessuali.....	215
5	Il viaggio in Germania .....	221
CONCLUSIONI.....		223

## **CONCLUSIONI FINALI..... 225**

LIVELLO TEMATICO.....	226
STRATEGIE RETORICO-NARRATIVE A LIVELLO DELL'ESPRESSIONE.....	227
STRATEGIE RETORICO-NARRATIVE A LIVELLO MACROSTRUTTURALE .....	228
LA PERENNE TENSIONE TRA CONFESSIONE E RETICENZA .....	229

## **BIBLIOGRAFIA..... 231**

- TESTI PRIMARI .....	231
• André Gide.....	231
1 Testi analizzati .....	231
2 Altre edizioni consultate.....	231
3 Altri testi dell'autore .....	231
4 Corrispondenza.....	231
• Julien Green .....	232
1 Testi analizzati .....	232
2 Altre edizioni consultate.....	232
3 Altri testi dell'autore .....	232
4 Corrispondenza.....	233
- TESTI MANOSCRITTI E INEDITI .....	233
- TESTI CRITICI E STUDI.....	233
• André Gide.....	233
1 Testi critici .....	233
2 Opere collettive e atti di convegni.....	234
3 Studi .....	234
• Julien Green .....	235
1 Testi critici .....	235
2 Opere collettive e atti di convegni.....	236
3 Studi .....	236
- Altri testi citati .....	237

-	ALTRI TESTI E STUDI CONSULTATI .....	238
1	Testimonianze di alcuni contemporanei degli autori .....	238
2	Testi critici dedicati alle scritture dell'io.....	238
3	Testi critici di carattere generale.....	239
4	Altri studi di carattere generale.....	239
5	Altri studi dedicati alle scritture dell'io.....	240
6	Altri studi consultati.....	240
7	Altri testi citati .....	240
	<b>RINGRAZIAMENTI.....</b>	<b>243</b>

## Elenco delle abbreviazioni

Di seguito indico i testi citati di frequente, per i quali impiego le abbreviazioni comunemente in uso nelle pubblicazioni edite dalle associazioni che consacrano la loro attività allo studio delle opere di André Gide e Julien Green: l'Association des amis d'André Gide e la Société internationale d'études greeniennes.

### André Gide

- *EC – Essais critiques*, a cura di P. Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1999.
- *J1 – Journal (1887-1925)*, 1, a cura di É. Marty, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1996.
- *J2 – Journal (1926-1950)*, 2, a cura di M. Sagaert, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1997.
- *RR1 – Romans et récits*, 1, a cura di P. Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2009.
- *RR2 – Romans et récits*, 2, a cura di P. Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2009.
- *SV – Souvenirs et voyages*, a cura di P. Masson, D. Durosay, M. Sagaert, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2001.

### Corrispondenze:

- *Corr. Gide-Alibert* – A. GIDE, F.-P. ALIBERT, *Correspondance 1907-1950*, a cura di C. Martin, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982.
- *Corr. Gide-Blei* – A. GIDE, F. BLEI, *Briefwechsel 1904-1933*, a cura di R. Theis, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- *Corr. Gide-Bussy* – A. GIDE, D. BUSSY, *Correspondance 1918-1951*, 3 voll., a cura di J. Lambert, R. Tedeschi, Paris, Gallimard, 1979-1982.
- *Corr. Gide-Gosse* – A. GIDE, E. GOSSE, *Correspondance 1904-1928*, a cura di L. F. Brugmans, London, Owen, 1959.
- *Corr. Gide-Laurens* – A. GIDE, P.-A. LAURENS, *Correspondance 1891-1934*, a cura di P. Masson, J.-M. Wittmann, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.
- *Corr. Gide-Martin du Gard* – A. GIDE, R. MARTIN DU GARD, *Correspondance 1913-1951*, 2 voll., a cura di J. Delay, Paris, Gallimard, 1968.
- *Corr. Gide-Rouart* – A. GIDE, E. ROUART, *Correspondance 1893-1936*, 2 voll., a cura di D. H. Walker, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006.
- *Corr. Gide-Rouveyre* – A. GIDE, A. ROUYEYRE, *Correspondance 1909-1951*, a cura di C. Martin, Paris, Mercure de France, 1967.

- *Corr. Gide-Ruyters* – A. GIDE, A. RUYTERS, *Correspondance 1895-1950*, 2 voll., a cura di C. Martin, V. Martin-Schmets, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- *Corr. Gide-Schlumberger* – A. GIDE, J. SCHLUMBERGER, *Correspondance 1901-1950*, a cura di P. Mercier, P. Fawcett, Paris, Gallimard, 1993.

Altri testi relativi a Gide:

- *CPD1* – M. VAN RYSELBERGHE, *Les cahiers de la Petite Dame*, 1, Paris, Gallimard, 1973.
- *CPD2* – M. VAN RYSELBERGHE, *Les cahiers de la Petite Dame*, 2, Paris, Gallimard, 1974.
- *CPD3* – M. VAN RYSELBERGHE, *Les cahiers de la Petite Dame*, 3, Paris, Gallimard, 1975.
- *CPD4* – M. VAN RYSELBERGHE, *Les cahiers de la Petite Dame*, 4, Paris, Gallimard, 1977.

Altro:

- *BAAG* – *Bulletin des amis d'André Gide*.
- *NRF* – *La nouvelle revue française*.

**Julien Green**

- *OC, I* – *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, a cura di J. Petit, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1972.
- *OC, II* – *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, a cura di J. Petit, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1973.
- *OC, III* – *Œuvres complètes*, vol. III, a cura di J. Petit, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1973.
- *OC, IV* – *Œuvres complètes*, vol. IV, a cura di J. Petit, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1975.
- *OC, V* – *Œuvres complètes*, vol. V, a cura di J. Petit, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1977.
- *OC, VI* – *Œuvres complètes*, vol. VI, a cura di X. Galmiche, G. Lucera, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1990.
- *OC, VII* – *Œuvres complètes*, vol. VII, a cura di M. Raclot, G. Lucera, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1994.
- *OC, VIII* – *Œuvres complètes*, vol. VIII, a cura di M. Raclot, G. Lucera Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1998.

Nel capitolo consacrato all'autobiografia di Gide mi limiterò a fornire il numero di pagina relativo all'edizione Pléiade di *Si le grain ne meurt*. Nel capitolo consacrato all'opera di Green indicherò invece il numero del volume seguito dalla pagina, poiché l'autobiografia è suddivisa all'interno di due volumi delle *Œuvres complètes* (il quinto e il sesto tomo della serie). Tutti i riferimenti, salvo diversa indicazione, saranno relativi a queste edizioni.







## Introduzione

Quando viene dato alle stampe il primo volume dell'autobiografia di Julien Green, sul settimanale *L'express* esce una recensione a firma di Dominique Fernandez; questi afferma in maniera perentoria: "Julien Green [...] vient d'écrire son *Si le grain ne meurt*".<sup>1</sup> Qualche anno più tardi, all'uscita di *Terre lointaine*, Fernandez riprende in mano la penna e propone uno sguardo d'insieme sui tre volumi dell'autobiografia fino allora pubblicati; in quell'occasione egli si sbilancia ancora una volta, e afferma: "le jour n'est pas loin où le parallèle entre *Si le grain ne meurt* et les trois volumes de Green sera classique."<sup>2</sup> Oggi, a cinquant'anni da quelle affermazioni, possiamo dire che le previsioni del noto critico letterario non si sono rivelate profetiche: il parallelo tra l'autobiografia di André Gide e quella di Julien Green infatti viene proposto assai di rado.

A mio avviso, in realtà, il paragone è tutt'altro che infondato; ritengo infatti che vi siano degli evidenti punti di contatto tra queste due opere e risultano palesi nel momento della lettura. Tuttavia credo che l'affinità principale tra l'autobiografia di Gide e quella di Green non vada ricercata a livello della storia narrata, come fa Fernandez nelle sue recensioni,<sup>3</sup> bensì nella specificità di un discorso letterario che prende forma a partire da una questione tabù: l'omosessualità degli autori. Come cercherò di dimostrare nel corso della mia dissertazione, questo tema informa di fatto l'intero impianto narrativo in cui si intrecciano continuamente confessione e reticenza.

Ho scelto di accostare le opere di questi autori per due ordini di ragioni: da un lato l'inevitabile affinità delle problematiche trattate e soprattutto le modalità narrative e retoriche con le quali esse vengono affrontate e risolte; dall'altro, alcune considerazioni di tipo storico-biografico, ovvero la lunga amicizia che ha legato i due autori, nonché gli scambi di opinioni che hanno avuto a proposito della loro produzione di scritti intimi. Entrambi gli autori infatti hanno praticato con assiduità diverse forme testuali riconducibili a questo macrogenere: hanno tenuto (e pubblicato) un diario, memorie personali, memorie di viaggio e altri testi, a cui si aggiungono naturalmente le due autobiografie. Un inquadramento preliminare del loro rapporto ci aiuterà a comprendere se ci siano o meno i margini per parlare di un'effettiva influenza da parte di Gide nei confronti di Green, in particolar modo per quanto concerne la scrittura dell'io. Procederò in seguito a un confronto delle opere autobiografiche, prestando particolare attenzione ad alcune delle principali problematiche connesse a questo genere letterario, soprattutto rispetto alle implicazioni della questione fondamentale della confessione intima.

---

<sup>1</sup> D. FERNANDEZ, "À cause d'une femme. Le *Si le grain ne meurt* de Julien Green", *L'express*, 28 marzo 1963, pp. 33-34.

<sup>2</sup> ID., "Comment on devient homosexuel", *La quinzaine littéraire*, aprile 1966, pp. 6-7.

<sup>3</sup> Senz'altro finora la somiglianza tra le due opere è stata notata per lo più a livello del racconto dell'esperienza omosessuale degli autori; oltre a Fernandez, Paul Robinson le considera sotto questo punto di vista nel suo volume dedicato alle autobiografie di alcuni autori omosessuali: P. ROBINSON, *Gay lives. Homosexual autobiography from John Addington Symonds to Paul Monette*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

## Quale omosessualità?

Prima di entrare nel cuore della dissertazione, ritengo necessario introdurre due precisazioni. La prima riguarda una scelta lessicale: nel momento in cui parlo di 'omosessualità' a proposito di questi due autori opero di fatto una semplificazione rispetto a una questione epistemologica assai complessa. Nel corso del presente lavoro intendo impiegare questo termine nella sua accezione più ampia, per indicare il fenomeno che porta una persona a essere attratta sentimentalmente e sessualmente da altri individui dello stesso sesso.

In realtà nel caso di Gide sarebbe più corretto parlare di 'pederastia': l'autore infatti dedica un intero trattato, *Corydon*, alla difesa della sua passione per gli adolescenti, mentre nel proprio diario afferma perentoriamente la sua appartenenza a questa categoria: "les pédérastes, dont je suis [...]".<sup>4</sup> A dire il vero, lo stesso Gide impiega il termine "pédéraste" in maniera non sempre univoca, talvolta come equivalente di "uraniste", "inverti", "sodomite", "homosexuel" (alcuni fra i termini in voga all'epoca nel dibattito sulla questione), talaltra in opposizione a queste stesse espressioni, con una connotazione più precisa, a indicare appunto la passione per i ragazzi più giovani e con un palese richiamo all'istituzione omonima del mondo greco, legata all'educazione dei giovani.<sup>5</sup>

Al giorno d'oggi vi è una chiara distinzione tra omosessualità e pederastia, una pratica quest'ultima che viene socialmente stigmatizzata. All'epoca di Gide tuttavia la separazione non sembra essere così netta. Per quanto riguarda la presente dissertazione farò di fatto riferimento all'"omosessualità" dell'autore facendo riferimento all'attrazione provata nei confronti dei partner del suo stesso sesso, a prescindere dalle considerazioni sulla loro età.

A differenza del suo collega, Green non sembra particolarmente interessato ad approfondire la sua riflessione sull'omosessualità. A questo proposito mi sembra significativo il fatto che nella sua vasta produzione letteraria l'autore impiega assai di rado il termine "homosexuel". Di fatto, Green non affronta quasi mai apertamente la questione e per riferirsi all'amore tra le persone dello stesso sesso preferisce ricorrere ad alcune allusioni indirette. A causa della sua grande discrezione sull'argomento abbiamo poche informazioni precise sulla sua vita sentimentale e sessuale. Tuttavia nel suo caso non si può certamente parlare di "pédérastie"; le passioni di cui egli stesso ci lascia testimonianza coinvolgono dei partner che sono più o meno suoi coetanei:<sup>6</sup> nel suo caso il termine 'omosessuale' può dunque essere impiegato senza alcuna ambiguità nella sua accezione più comune.

---

<sup>4</sup> *J1*, p. 1092, "Feuillets", senza data. Si noterà che il termine francese "pédéraste" si presta a generare una confusione, in quanto può essere considerato, per estensione, un sinonimo di "homosexuel". Sulla varietà dei termini impiegati in Francia per far riferimento all'attrazione verso le persone dello stesso sesso ai tempi di Gide, rinvio a M. NEMER, *Corydon citoyen*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 45-47. Per un'analisi più generale dell'origine storica dei singoli termini impiegati per designare il fenomeno può invece risultare utile il seguente volume: C. COUROUVE, *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, Paris, Payot, 1985.

<sup>5</sup> A proposito dell'impiego che Gide fa dei termini relativi alla questione dell'amore tra persone dello stesso sesso rinvio a M. LUCEY, *Never say I. Sexuality and the first person in Colette, Gide, and Proust*, Durham, Duke University Press, 2006 (in particolare il capitolo "Gide, Bourget, and Proust talking", pp. 29-56). Si veda anche M. ZORICA VUKUŠIĆ, "André Gide: L'homosexualité à la première personne – le 'tout dire', la postérité et le 'gay pride' pas assez 'gay'", *SRAZ*, 2011, pp. 191-227 (consultato nel gennaio 2016, <<http://hrcaj.srce.hr/file/150125>>).

<sup>6</sup> È il caso del collega d'università Mark (pseudonimo di Benton Owen), nonché del suo compagno, Robert de Saint Jean. Secondo quanto afferma Green nell'autobiografia anche alcuni dei suoi partner occasionali avevano all'incirca la sua età. Bisogna comunque notare che l'autore copre con un velo di silenzio buona parte delle sue relazioni successive al periodo trattato nell'autobiografia, che si arresta al suo trentesimo anno di vita.

### Definizione del corpus autobiografico

La seconda precisazione riguarda invece l'espressione 'opera autobiografica'; ritengo infatti opportuno soffermarmi su alcune delle specificità di questo genere letterario, in modo da isolare all'interno del vasto corpus di scritti intimi dei due autori quelli che saranno oggetto di esame del presente lavoro. In particolare sarà necessario distinguere l'autobiografia vera e propria da altri testi di carattere simile, che tuttavia andrebbero più propriamente classificati come memorie, escludendo inoltre i brevi scritti a carattere autobiografico che non possono che essere collocati ai margini dell'autobiografia propriamente detta.

Secondo la ormai celebre definizione di Philippe Lejeune, è da considerarsi un'autobiografia un "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"<sup>7</sup>. Questa definizione presenta però alcuni punti di criticità, come riconosce lo stesso Lejeune; anzitutto per quanto concerne i limiti temporali dell'esistenza dell'autore: l'autobiografia deve arrivare fino all'età matura o comunque fino al momento stesso della scrittura? Sia i testi autobiografici di Gide sia quelli di Green si interrompono all'adolescenza o comunque alla prima maturità, in ogni caso diversi anni prima rispetto al momento della stesura dell'opera. Questo aspetto rientra in una linea di tendenza che accomuna le autobiografie prodotte nel contesto letterario francese, in contrapposizione con quelle di area anglofona, che – nota sempre Lejeune –, hanno invece la tendenza a concludere l'intera parabola di una vita, "dans un mouvement récapitulatif, de synthèse du moi"<sup>8</sup>. Viceversa, quelle francesi si concentrano piuttosto sulla formazione della personalità, e dunque sull'infanzia e sulla giovinezza, un periodo al quale viene assegnato un ruolo chiave nella definizione dell'individuo. L'aspetto imprescindibile, che accomuna ogni autobiografia, è il tentativo di restituire un'immagine a tutto tondo della personalità dell'autore.

Questo criterio stabilisce un'importante discriminazione e permette di escludere vari testi concernenti brevi periodi della vita dei due autori: si tratta delle memorie di viaggio (ad esempio *Retour du Tchad* o *Retour de l'U.R.S.S.* di Gide e *Villes* di Green), dei ricordi ("souvenirs") di alcuni episodi della loro vita (es. *Souvenirs de la cour d'assises*, *Le ramier* di Gide, *Quand nous habitons tous ensemble* di Green), ma anche di altri testi limitati a singoli aspetti della biografia dei due autori: *Et nunc manet in te* di Gide, che raccoglie alcune pagine del diario nelle quali l'autore ripercorre il proprio rapporto con la moglie e *Ce qu'il faut d'amour à l'homme* di Green, volume di memorie incentrato sul rapporto fra lo scrittore e la fede religiosa.

L'altro punto toccato da Lejeune nella sua definizione è senz'altro più delicato, ma è anche ricco di spunti di riflessione: si tratta della questione della "vita individuale", su cui l'autobiografia mette l'accento. L'elemento fondamentale per distinguere l'autobiografia dalle memorie, secondo Lejeune, è infatti l'accento posto dall'autore sull'intimità rispetto alla storia collettiva. Una nozione centrale per circoscrivere il corpus autobiografico di Green, in quanto essa permette di escludere un testo molto importante, quale *Memories of happy days*. La definizione di memorie, suggerita dall'autore già nel titolo, si rivela appropriata e ciò risulta ancora più evidente da un confronto con i volumi di autobiografia pubblicati in seguito. Al di là della maggiore attenzione per le circostanze storiche, in *Memories of happy days* si rileva infatti una forte carenza per ciò che attiene alla storia dell'individuo, della sua personalità e

---

<sup>7</sup> P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996, p.14

<sup>8</sup> ID., *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971, p. 19.

a tutti quegli aspetti propri dell'intimità che dovrebbero essere la componente fondamentale di un'autobiografia. Secondo Lejeune infatti l'autobiografia avrebbe non solo il merito di cercare di comprendere l'essenza di una vita, ma anche di farlo in ciò che essa ha di più profondo<sup>9</sup>.

Si escluderà anche *Ainsi-soit il* di Gide, per motivi più propriamente formali: si tratta infatti di un testo più tardo e sperimentale che si presenta come una successione di pagine di diario e di ricordi, in una sorta di flusso di coscienza. Quest'opera non può essere propriamente ricondotta a un genere testuale preciso, ma di sicuro non rientra nel modello autobiografico, in considerazione del breve periodo affrontato e della sua frammentarietà: non solo non ricostruisce la parabola della vita dell'autore, ma non traccia nemmeno una panoramica completa dei momenti chiave della sua formazione.

Facendo ricorso a questi criteri, si riesce a restringere notevolmente il campo ad alcuni scritti, gli unici che possano effettivamente essere definiti come opere autobiografiche: si tratta per Gide di *Si le grain ne meurt* e, per quanto riguarda Green, dei quattro volumi, poi riuniti in uno unico dal titolo *Jeunes années: Partir avant le jour, Mille chemins ouverts, Terre lointaine* e *Jeunesse*, con l'aggiunta di una breve appendice, *Fin de jeunesse*. Sarà su questi testi che si concentrerà il presente lavoro, mostrando la specificità del progetto autobiografico all'interno della vasta produzione di scrittura dell'io dei due autori.

### **Il patto autobiografico e l'impegno alla confessione**

La caratteristica che distingue l'autobiografia da altre forme della narrativa, come per esempio il romanzo, è invece il patto di lettura che regge questo genere letterario. Questo prevede in primo luogo un'identità dal punto di vista enunciativo: il soggetto della narrazione coincide con l'oggetto del testo; si tratta sempre dell'autore, che racconta la sua storia personale. In secondo luogo l'autobiografia implica che l'autore assuma l'impegno morale di presentare un racconto dei fatti assolutamente veridico e sincero: si tratta di un genere letterario retto da un patto di lettura di tipo referenziale. Mi soffermerò di seguito su alcune implicazioni connesse al patto autobiografico che, come si vedrà, assumono un ruolo di primo piano nelle opere autobiografiche di Gide e di Green.

#### **1 Soggetto e oggetto della narrazione: colui che dice "io"**

Nell'autobiografia una singola istanza enunciativa, la prima persona singolare – colui che dice "io" –, riunisce di fatto in sé tre ruoli che sono invece tipicamente distinti nella narrativa di *fiction*: il protagonista, il narratore e l'autore.<sup>10</sup> Di norma il protagonista e il narratore sono istanze fittizie interne al testo letterario, mentre l'autore è una persona reale e concreta, dotata di un'identità del tutto indipendente dalla sua opera.

Queste tre istanze si trovano invece riunite nel discorso autobiografico. Ciononostante esse mantengono una loro specificità; per questo motivo nel corso del mio studio farò riferimento alle categorie tradizionalmente impiegate a proposito della narrativa: parlerò dunque di un protagonista, per fare riferimento all'"io" oggetto del racconto, colui che compie le azioni nel passato (ovvero l'autore da

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Philippe Lejeune ha analizzato approfonditamente i meccanismi che reggono questa triplice identificazione nel suo celebre saggio *Le pacte autobiographique*. Si veda in particolar modo il primo capitolo: ID., *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 13-46.

giovane). Mi riferirò invece alla figura del narratore per indicare l'«io» *soggetto* del racconto, l'istanza enunciativa che nel testo osserva le vicende alla luce del proprio punto di vista, che si colloca temporalmente nel presente della scrittura. Parlerò invece dell'autore per fare riferimento alla persona concreta che ha materialmente realizzato l'opera, il cui nome viene indicato in corrispondenza delle soglie del testo (nella copertina, nella quarta di copertina, nelle eventuali note biografiche e via dicendo), colui che è responsabile giuridicamente delle affermazioni contenute nell'autobiografia.<sup>11</sup>

### 1.1 Alcune conseguenze dell'ambiguità dell'«io» a livello narrativo

La triplice identità propria del patto autobiografico comporta un'inevitabile confusione tra i diversi aspetti dell'«io» implicati in questo genere letterario: alcuni strumenti impiegati tradizionalmente per l'analisi del racconto mostrano qualche limite nel rendere conto di questi problemi specificamente connessi all'autobiografia. In particolar modo risulta problematico inquadrare con precisione la categoria narratologica del punto di vista. Nell'autobiografia si trova infatti una forte interferenza tra due temporalità distinte, connesse a due prospettive che entrano in conflitto. La triplice identità delle istanze enunciative non impedisce al narratore di ampliare o restringere di volta in volta la focalizzazione, senza che per questo motivo risulti percepibile uno scarto rispetto all'identità di colui che racconta.<sup>12</sup>

Per questo motivo sarà necessario in diversi momenti dell'analisi considerare distintamente da un lato il punto di vista del protagonista e d'altro canto quello del narratore. Nel primo caso si tratta di un punto di vista ristretto, riconducibile al passato degli eventi narrati, che mira a riprodurre la coscienza parziale di un protagonista che ignora gli sviluppi futuri di alcune situazioni. In secondo luogo si trova invece il punto di vista più ampio, quello ascrivibile al presente narrativo e dunque alla voce narrante, che è in grado di mettere in relazione gli eventi del passato con altre vicende successive.

La situazione si complica ulteriormente nel momento in cui l'autobiografo decide di affrontare nel suo testo il rapporto complesso che esiste tra le diverse sfaccettature dell'«io». Come sottolinea Philippe Lejeune, all'interno di un'autobiografia si può trovare una doppia presa di distanza da parte del narratore: in prima istanza, come si è detto, nei confronti delle azioni compiute in passato, ma in secondo luogo anche per quanto riguarda la stessa attività della scrittura nel presente narrativo – l'autobiografia può infatti inglobare alcune riflessioni e alcuni commenti relativi all'atto stesso della scrittura.<sup>13</sup>

Si tratta dunque di due problemi distinti; da un lato si trova una presa di distanza di ordine sincronico: di fatto l'autobiografo si confronta con le varie sfaccettature di un «io» complesso, che non è necessariamente unitario e coerente. D'altro canto vi è invece una presa di distanza di ordine diacronico. Per comprendere quest'ultimo aspetto farò riferimento alla riflessione elaborata dal filosofo Paul Ricœur a proposito dell'identità personale: questi riconosce infatti due livelli di identità, contrassegnati attraverso l'impiego dei pronomi latini *idem* e *ipse*. Secondo il filosofo l'identità personale viene spesso considerata come una costante che travalica la cronologia e garantisce la continuità della percezione del sé; si tratta del concetto definito come *idem*. Tuttavia questo concetto presenta degli

---

<sup>11</sup> Per quanto riguarda le modalità con cui queste istanze narrative vengono messe in scena all'interno del genere autobiografico, segnalo anche un'interessante riflessione di María Dolores Vivero García, che inquadra le problematiche sollevate da Lejeune a partire da una prospettiva semiologica. La studiosa sottolinea che più che di una vera e propria coincidenza tra autore, narratore e protagonista, sarebbe invece opportuno parlare di un "effetto" o illusione di coincidenza tra queste tre istanze, che si realizza all'interno del testo. Cf. M. D. VIVERO GARCÍA, "L'analyse énonciative du discours autobiographique: l'exemple de Gide", in R. AMOSSY, D. MAINGUENEAU (a cura di), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 239-251.

<sup>12</sup> Si tratta dell'effetto di trasparenza descritto da Vivero García, cf. *ibid.*

<sup>13</sup> P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, cit., pp. 72 e ss.

evidenti limiti nel momento in cui l'identità viene esaminata in relazione al flusso temporale, nella sua continua evoluzione; per questo motivo Ricœur introduce il concetto di "ipseità".<sup>14</sup>

Colui che dice "io" nell'autobiografia è al tempo stesso colui che ha vissuto gli avvenimenti che racconta e colui che li rievoca a diversi anni di distanza; il soggetto ha dunque conosciuto un'evoluzione nel corso del tempo e di conseguenza deve essere considerato a livello di identità-*ipse*. La pertinenza di questa categoria rispetto al genere autobiografico risulta evidente quando il narratore dichiara che non riesce a riconoscersi nella persona *di cui* parla (il protagonista dell'opera) e quindi nelle azioni che egli stesso ha compiuto in passato. Lo scarto che si stabilisce a livello diacronico tra due momenti della storia personale dell'individuo costituisce la principale causa dell'oscillazione del punto di vista e alimenta l'ambiguità di fondo del genere autobiografico.

Come avrò occasione di sottolineare più avanti, sia André Gide sia Julien Green sfruttano abilmente questa ambiguità; ciò avviene in particolar modo in corrispondenza degli snodi più problematici dei loro testi, quelli concernenti la questione della sessualità. La messa in scena di una doppia distanza rispetto ai fatti narrati, quella diacronica e quella sincronica, produce un effetto per certi versi paradossale, integrando di fatto la figura di un narratore inaffidabile all'interno del genere letterario che per sua natura è deputato alla confessione sincera e completa.

## 1.2 Le implicazioni dell'io' di fronte alla pubblicazione

Alcuni nuovi problemi nascono nel momento in cui l'opera autobiografica viene data alle stampe e il testo diviene di pubblico dominio, quando l'io' viene messo confronto con l'altro'. La figura dell'autore è infatti dotata di uno statuto giuridico preciso: nel momento in cui riconosce la paternità del testo, di fatto l'autobiografo diviene responsabile delle proprie affermazioni.

Trattandosi di un genere letterario retto da un patto di lettura referenziale, gli autori si trovano spesso di fronte a un dilemma, che Philippe Lejeune ha ben sintetizzato: "Écrire, sûrement, mais publier?"<sup>15</sup> Le opere autobiografiche pongono diversi problemi poiché comportano non solo lo svelamento della propria sfera privata ma anche di quella di parenti, amici e altre persone con cui l'autore è entrato in relazione. La questione può avere risvolti legali, in particolar modo quando si affrontano temi giudicati particolarmente sensibili<sup>16</sup> – e senza ombra di dubbio l'omosessualità è uno di questi.

Anche a voler prescindere dai rischi penali connessi alla pubblicazione, l'autobiografo si preoccupa di altre implicazioni relative alla sua opera: lo svelamento della propria intimità può infatti intaccare alcuni aspetti più simbolici del vivere sociale, come la stima e il rispetto altrui, o ancora, più semplicemente, deteriorare i rapporti con alcune persone. Le varie incognite relative alle conseguenze della pubblicazione hanno spinto molti autori a ricorrere a precauzioni di vario genere: l'impiego di pseudonimi e nomi puntati all'interno del testo; il ricorso alla pubblicazione anonima; infine, molte autobiografie vedono la luce solo dopo la scomparsa dell'autore, in alcuni casi a una distanza di tempo tale da non poter compromettere nessuna delle persone a cui si fa cenno nello scritto.

Le implicazioni legali sembrano però trovare un'altra corrispondenza, a livello dell'organizzazione del testo stesso: come ha ben sottolineato Gisèle Mathieu-Castellani, molti autobiografi ricorrono ad

---

<sup>14</sup> La dialettica tra identità-*idem* e identità-*ipse* occupa uno spazio di primo piano nella riflessione del filosofo e lo conduce a interrogarsi sulle implicazioni narrative di questa dicotomia. Segnalo in particolar modo P. RICŒUR, *Temps et récit*, 3, Paris, Seuil, 1985, pp. 355 e ss., e ID., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>15</sup> P. LEJEUNE, *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1998, p. 71.

<sup>16</sup> I reati in questione sono la violazione della *privacy* e la diffamazione. Si veda in particolare il secondo capitolo di questo stesso volume: "Le moi et la loi", *ivi*, pp. 69-143. In ogni caso Lejeune sostiene che in Francia i casi in cui si è arrivati alle vie giudiziarie a causa della pubblicazione di un testo intimo sono stati piuttosto rari.



alcune soluzioni argomentative che ricordano per certi versi il discorso giudiziario. Per dimostrare la propria sincerità, e allo stesso tempo per giustificare la sua confessione, l'autore assume simbolicamente di volta in volta il ruolo dell'accusato e dell'accusatore, del giudice e del difensore, passando dall'uno all'altro a seconda delle circostanze.<sup>17</sup> Similmente a un oratore, l'autobiografo cerca di provocare una reazione nel suo interlocutore, e dunque nel lettore: egli cerca di suscitare la sua empatia, di fare in modo che questi possa riconoscersi nella sua esperienza e dunque perdonare gli aspetti più discutibili del suo comportamento passato.

Da ultimo bisogna sottolineare un altro aspetto problematico relativo al genere autobiografico: come si è visto questo implica diversi 'io' e si pone dunque la questione di chi debba essere ritenuto il vero responsabile dei fatti raccontati. La responsabilità sembra imputabile alle due persone che hanno, o comunque che hanno avuto, un'esistenza storica reale e concreta: l'io' attuale, nella persona dell'autore, e l'io' che questi è stato in passato, ovvero il protagonista dell'opera, con il quale l'autore non si identifica pienamente. La retorica giudiziaria viene quindi impiegata con un doppio obiettivo: da un lato per mettere sotto accusa il giovane che egli è stato un tempo, e d'altro canto per giustificare la scelta attuale di mettersi pubblicamente a nudo. Con le sue confessioni più intime l'autore compie un atto di espiazione che scusa gli errori passati e previene le eventuali accuse di scrivere per un mero fine esibizionistico.

## 2 L'impegno alla confessione: "tout dire"

L'altro versante degli aspetti connessi al patto autobiografico a cui ho fatto riferimento riguarda l'impegno morale di "tout dire": come sottolinea giustamente Lejeune, l'autobiografia si distingue da altri generi di narrativa per l'intento esplicito di presentare un racconto assolutamente sincero.<sup>18</sup> Chiaramente l'impegno a dire "tutto" non deve essere inteso in termini puramente quantitativi, bensì soprattutto qualitativi: di fatto l'autore rassicura il lettore che non opererà nessuna omissione (o perlomeno nessuna omissione volontaria) per quanto riguarda gli aspetti più intimi e segreti della propria storia privata, in particolar modo nel momento in cui questi sono necessari per ripercorrere lo sviluppo della sua personalità. L'autobiografo promette quindi che non sacrificherà la sincerità del suo racconto agli imperativi del comune pudore e si impegna a dire "ce qui ne se dit pas".<sup>19</sup> La confessione degli episodi più scabrosi della propria vita, quelli che l'autore preferirebbe tacere, costituisce un topos del genere autobiografico e contribuisce a rafforzare l'impressione di leggere un racconto sincero.

Nel suo volume *L'autobiographie en France*, Lejeune presenta solo un accenno alla natura di queste confessioni rituali; egli afferma: "l'autobiographe doit tout dire, en particulier ce dont on ne parle guère à autrui: la sexualité".<sup>20</sup> È nondimeno interessante osservare che nelle stesse pagine lo studioso evidenzia il rapporto che si istituisce tra il contenuto della confessione da un lato, e dunque l'aspetto più propriamente tematico, e d'altro canto l'aspetto formale. Egli nota infatti come la tensione tra il desiderio e, al tempo stesso, il timore di mettersi a nudo si traduca di fatto in una reticenza, che costituisce il contraltare di ogni confessione:

---

<sup>17</sup> G. MATHIEU-CASTELLANI, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996. Si tratta di un aspetto che viene sviluppato anche nel volume N. KUPERTY-TSUR (a cura di), *Écriture de soi et argumentation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000. Si veda in particolar modo l'interessante sintesi tracciata dalla curatrice nell'introduzione, ivi, pp. 7-19.

<sup>18</sup> P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, cit., pp. 27-28. Lejeune riformula in un'altra occasione la sua celebre definizione di patto autobiografico mettendo maggiormente in rilievo l'impegno alla sincerità; cf. ID., *Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, pp. 31-32.

<sup>19</sup> Ivi, p. 202.

<sup>20</sup> ID., *L'Autobiographie en France*, cit., p. 78.

Ce qui fait le prix de l'aveu, c'est la réticence: il faut que celle-ci soit mise en scène. Il y a toute une rhétorique de l'aveu, qui prend des aspects différents selon qu'il s'agit de Rousseau, de Gide, de Leiris, de Green ou d'autres.<sup>21</sup>

In questo caso Lejeune non approfondisce la questione della retorica della confessione; egli ritorna tuttavia su questo argomento in alcune altre occasioni, in particolar modo all'interno di uno studio posteriore consacrato a quello che definisce "l'aveu sexuel".<sup>22</sup> Ancora una volta egli sottolinea lo stretto rapporto che si istituisce tra svelamento e reticenza:

le tabou informe le désir, ils ne font plus qu'un. Ce que dévoile l'aveu sexuel, c'est d'abord le tabou. Le déboutonnage montre le bouton. Aussi l'important, dans l'aveu, est-il sa mise en scène, les détours et les précautions, le rapport à l'autre qui est mimé, toutes les conduites verbales qui dessinent simultanément les lignes de force des tabous et, à travers elles, la présence obscure du désir qui cherche à retrouver la parole.<sup>23</sup>

Lejeune non ha approfondito la questione a livello di riflessione teorica; tuttavia ne ha fornito qualche esempio concreto a proposito di alcuni casi specifici, come avviene nei suoi studi consacrati all'autobiografia di Rousseau. In queste occasioni lo studioso analizza le strategie testuali impiegate dall'autore per dare forma a una confessione per certi versi pudica dei suoi primi episodi di masturbazione, nonché di una tendenza masochista i cui primi segni si sarebbero manifestati già durante l'infanzia.<sup>24</sup> Da Rousseau in poi, la sessualità diventa uno degli elementi fondamentali del racconto autobiografico. Si tratta di un aspetto che assume un rilievo sempre crescente nel corso del XX secolo: con gli studi sulla sessualità in ambito medico-psichiatrico e la nascita di alcune nuove discipline, quali la psicoanalisi e la sessuologia, la vita sessuale inizia a essere considerata un elemento fondamentale nella formazione della persona e dunque nella sua definizione. Di conseguenza questo aspetto dell'esperienza individuale diviene un elemento ineludibile del racconto autobiografico novecentesco.

Il problema di poter dire "tutto" è chiaramente centrale sia per Gide sia per Green e si potrebbe anzi dire che esso costituisca il fulcro del loro progetto di scrivere un'autobiografia. Ciò emerge in maniera evidente dallo studio della genesi dell'opera: gli autori sono spinti a scrivere la propria autobiografia per confrontarsi con quello che Lejeune definisce l'"aveu sexuel", ovvero la confessione degli episodi-chiave attinenti alla propria storia sessuale. Questi passaggi assumono dunque un duplice ruolo, di garanzia della veridicità del racconto, ma anche di approfondimento di alcuni aspetti fondamentali nella formazione della personalità. Un argomento tanto più scabroso in quanto colpito da un doppio tabù: non solamente quello concernente la sessualità, bensì anche quello che riguarda l'omosessualità. La collocazione della confessione sessuale assume un ruolo chiave nella strategia retorica sapientemente orchestrata dai due scrittori, attraverso una rete di allusioni e ritardi; cercherò quindi di dimostrare che queste caratteristiche della scrittura autobiografica di Gide e Green traducono a livello formale le difficoltà che essi incontrano nel momento in cui devono organizzare un discorso attorno ad un argomento così scottante.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> ID., "L'autobiographie et l'aveu sexuel", *Revue de littérature comparée*, 325, 2008, pp. 37-51.

<sup>23</sup> Ivi, p. 43.

<sup>24</sup> Per quanto riguarda l'onanismo, cf. ID., "Le 'dangereux supplément'. Lecture d'un aveu de Rousseau", *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1974 (n. 4), pp. 1009-1022. A proposito della tendenza masochista, si veda ID., "La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau", in *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 49-85.

### **Limiti e peculiarità della confessione: reticenze, lacune e vuoti testuali**

Uno degli aspetti apparentemente contraddittori del genere autobiografico nasce proprio dalla tensione tra due estremi opposti: da un lato l'intento di "tout dire" e d'altro canto il pudore dimostrato da molti autori, da cui derivano i silenzi e le reticenze che si ritrovano invece nel testo. Eppure, questi vuoti narrativi, che in apparenza entrano in contrasto con il vincolo autobiografico, in realtà non mettono in discussione la sincerità della confessione e generalmente non sono percepiti dal lettore come una violazione del patto di lettura.

In un suo breve saggio, dal titolo "Les blancs de l'autobiographie", Béatrice Didier traccia una sintesi molto efficace del problema dei vuoti testuali nel genere autobiografico.<sup>25</sup> La studiosa sostiene che questi rappresentano una condizione basilare dell'autobiografia: silenzi e reticenze coinvolgono e strutturano l'opera a vari livelli. In primo luogo Didier constata che da un punto di vista quantitativo l'autore non potrà mai dire *tutto* sulla propria vita: una volta che questi si confronta con l'imponente massa dei propri ricordi dovrà necessariamente selezionare quelli sui cui intende concentrarsi; di conseguenza alcuni aspetti della sua esperienza saranno tralasciati. I vuoti testuali sono inoltre connessi ai limiti imposti dalle soglie della narrazione: l'inizio e la fine di un'autobiografia circoscrivono il periodo su cui l'autore intende concentrarsi; tutto ciò che oltrepassa questo arco cronologico ne risulta infatti escluso.<sup>26</sup>

I silenzi sono però motivati anche dalle lacune della memoria, come lamentano di frequente gli autori di scritti intimi. L'autobiografo può infatti tematizzare la propria difficoltà nel ricordare alcuni eventi, o più in generale alcuni aspetti della sua esperienza personale; in questo caso il "vuoto" narrativo viene esplicitamente segnalato al lettore. Tuttavia l'autore può anche decidere di procedere oltre nel racconto omettendo semplicemente ciò che non ricorda con precisione o, viceversa, può cercare di colmare le lacune sulla scorta di alcune testimonianze altrui.

Secondo Didier le lacune sono dovute inoltre all'impossibilità di descrivere alcuni aspetti eccezionali della propria storia personale: una parte dell'esperienza ricade nella sfera dell'ineffabile. L'eventuale tentativo di dare comunque una forma (per quanto incompleta) a ciò che per definizione non può essere comunicato ottiene ancora una volta come effetto di rendere visibile la presenza di un silenzio di fondo.

Didier giunge alla conclusione che ogni autobiografia prende necessariamente forma a partire da alcuni vuoti. Nel discorso autobiografico la tensione tra confessione e reticenza sarebbe quindi costitutiva: "écrire son autobiographie, c'est donc apprendre [...] que l'on ne peut pas tout dire, qu'il y aura par conséquent des zones de silence, des blancs, et que par ces silences même l'œuvre pourra exister."<sup>27</sup> Il compito di colmare le lacune testuali viene di conseguenza affidato al lettore, al quale è implicitamente richiesto di prendere parte in maniera attiva alla decifrazione del testo.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> B. DIDIER, "Les blancs de l'autobiographie", in J. C. MATHIEU (a cura di), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Seuil, 1986, pp. 137-156.

<sup>26</sup> Sul problema posto dall'introduzione dei testi autobiografici, e in particolar modo sulla questione del racconto della nascita, segnalo il capitolo "Récits de naissance", in P. LEJEUNE, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, pp. 310-337. Come già accennato, Lejeune nota che la gran parte dei testi autobiografici francesi si arresta alle soglie dell'adolescenza, cf. ID., *L'autobiographie en France*, cit., p. 20. Inoltre, come nota sagacemente Béatrice Didier, un autore non arriva mai a terminare la propria autobiografia, bensì semplicemente la interrompe; cf. B. DIDIER, "Les blancs de l'autobiographie", cit., pp. 146-147.

<sup>27</sup> Ivi, p. 152.

<sup>28</sup> Didier insiste con forza su questo aspetto quando afferma: "Le silence de l'écrivain est une invite à la créativité du lecteur", ivi, p. 154. Più in generale, per quanto riguarda il ruolo svolto dal lettore per colmare i vuoti e per risolvere le ambiguità che si possono trovare in ogni testo letterario, rimando a W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* [1976], Bologna, Mulino, 1987 e U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

Lejeune, dal canto suo, accenna più volte alla questione, senza però approfondirla in maniera sistematica;<sup>29</sup> il problema ritorna però con insistenza nel corso delle sue analisi consacrate ad alcuni passaggi delle *Confessions* di Rousseau. In un'occasione in particolare lo studioso giunge a conclusioni simili a quelle di Béatrice Didier; a proposito della complicata confessione delle tendenze masochiste da parte di Rousseau, Lejeune afferma infatti:

nous n'avons qu'un enchaînement d'énigmes. [...] Cette technique narrative transforme l'aveu en roman policier, le lecteur étant requis de participer au déchiffrement, et stimulé par l'annonce de découvertes intéressantes (suspens).<sup>30</sup>

I testi autobiografici sono infatti disseminati di indizi con cui l'autore invita di fatto il lettore a colmare i vuoti testuali. Tuttavia né Lejeune, né Didier forniscono un quadro preciso ed esaustivo delle strategie narrative che permettono di dare forma alla confessione nonostante il fatto che continuino a permanere alcune lacune fondamentali. Didier cita brevemente alcuni degli strumenti retorici che l'autobiografo ha a disposizione per suggerire l'ineffabile: la preterizione, la comparazione e la metafora. Lejeune, dal canto suo, analizza tendenzialmente caso per caso le singole strategie impiegate dagli autori in alcuni passaggi delle loro opere.<sup>31</sup>

Come cercherò di dimostrare, nel caso delle opere autobiografiche di Gide e Green gli strumenti retorici e narrativi impiegati sono molto più vari e complessi di quelli descritti da Didier; per questo motivo, sulla scorta delle analisi condotte da Lejeune su alcuni passaggi delle *Confessions* di Rousseau, impiegherò congiuntamente alcuni strumenti tradizionali dell'analisi retorica e dell'analisi testuale per individuare quali sono le strategie impiegate da Gide e da Green per plasmare una confessione in apparenza paradossale, in quanto interamente organizzata attorno ad alcuni vuoti testuali.

### **Il discorso autobiografico e la questione dell'omosessualità**

Il discorso autobiografico si articola dunque in maniera dialettica, attraverso una successione di svelamenti e reticenze. Tuttavia la questione diviene più complessa nel momento in cui la confessione centrale dell'opera è costituita dall'omosessualità dell'autore, un tema su cui pesa un forte tabù sociale. In un suo studio Philippe Lejeune illustra come questo argomento inizia a essere affrontato piuttosto tardi nel genere autobiografico: nel 1926 Gide è il primo autore che osa dare alle stampe un'opera compromettente come *Si le grain ne meurt*.<sup>32</sup> Lo stesso Lejeune dichiara in un'altra occasione:

Depuis les débuts de l'autobiographie moderne jusqu'en 1926, on ne trouve pas un seul autobiographe qui ait été homosexuel, en tout cas qui le dise. Une ombre opaque couvre le secteur.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Si veda a titolo d'esempio quando si sofferma brevemente sui problemi dell'inconfessabile e dell'ineffabile: P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, cit., pp. 78-79.

<sup>30</sup> ID., *Le pacte autobiographique*, cit., p. 63.

<sup>31</sup> Oltre agli studi dedicati a Rousseau, nel corso della dissertazione farò anche riferimento al breve volume consacrato ad alcuni passaggi dell'autobiografia gidiana: ID., *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Minard, 1974.

<sup>32</sup> P. LEJEUNE, "Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle", *Romantisme*, 56, 1987, pp. 79-94. Per una panoramica più ampia, che include anche alcune opere autobiografiche di area anglofona, rinvio ancora una volta al volume P. ROBINSON, *Gay lives. Homosexual autobiography from John Addington Symonds to Paul Monette*, cit.

<sup>33</sup> P. LEJEUNE, "L'autobiographie et l'aveu sexuel", cit., p. 45.

Le ragioni del lungo silenzio sulla questione omosessuale nel discorso autobiografico possono essere spiegate unicamente sulla base di alcune considerazioni storiche e sociali: tra il XIX e il XX secolo l'amore verso le persone dello stesso sesso è oggetto di una forte condanna sociale, che induce a censurare questo tema 'scabroso'. La letteratura a sua volta mostra qualche difficoltà ad affrontare apertamente la questione,<sup>34</sup> sebbene già a partire dai primi decenni del Novecento inizi ad affermarsi una crescente produzione dedicata a questo soggetto.<sup>35</sup>

Il genere autobiografico presenta però una caratteristica che lo distingue dalla narrativa tradizionale: questo è infatti retto da un patto di lettura di tipo referenziale e di conseguenza l'autore riconosce apertamente che racconterà la sua esperienza intima. L'autobiografo omosessuale si espone dunque necessariamente in prima persona mettendosi a nudo di fronte a un grande pubblico, con le implicazioni sociali che questo svelamento comporta. La decisione pionieristica di Gide può dunque essere considerata come un atto di grande coraggio in un'epoca in cui nessun altro autore osava fare altrettanto.<sup>36</sup>

Nel gennaio del 1929, qualche tempo dopo aver svelato pubblicamente la propria omosessualità con la propria autobiografia, Gide riceve una lettera dal critico e scrittore François Porché. Sebbene quest'ultimo sia guidato da un intento polemico, nondimeno dimostra una grande perspicacia in un punto della sua missiva: "Écrire d'une part (et j'entends écrire non pas uniquement pour soi-même mais avec l'intention de publier par la suite) et, d'autre part, livrer un écrit au public, voilà deux actes différents."<sup>37</sup> In effetti in questi casi l'aspetto più audace è la scelta di pubblicare il proprio scritto: Gide non è il primo individuo omosessuale a prendere in mano la penna per raccontare la propria storia, ma solo il primo a compiere l'atto di darla alle stampe. Altri autori prima di lui si sono dunque dedicati alla scrittura della loro vita; una parte di questi ha però lasciato i propri testi nel cassetto, alcuni prevedendo un'eventuale pubblicazione postuma;<sup>38</sup> altri hanno invece deciso di affidare la propria testimonianza alle cure di un terzo, principalmente un medico o uno psichiatra, lasciando che sia questi a farsi carico della pubblicazione, perlopiù occultando il nome dell'autore attraverso il ricorso a uno pseudonimo.

Nel XIX secolo la maggior parte delle testimonianze in prima persona di individui omosessuali sono di fatto pubblicate all'interno di opere di carattere medico, soprattutto medico-legale, e psichiatrico. Questo contesto è dunque il primo a offrire una forma di espressione pubblica alla voce di

---

<sup>34</sup> All'interno di molti studi consacrati alla questione dell'omosessualità nella letteratura francese vengono sottolineate le istanze repressive, sociali e individuali, con cui gli autori si devono confrontare nel momento in cui decidono di trattare l'argomento. Segnalo tra gli altri D. FERNANDEZ, *Le rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989, pp. 222-225; L.-G. TIN, "La littérature homosexuelle en question" in ID. (a cura di), *Homosexualités. Expression/répression*, Paris, Stock, 2000, pp. 247-248; P. DUBUIS, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 242-257.

<sup>35</sup> Come afferma Dominique Fernandez, si tratta di un "un chapitre de l'histoire littéraire qui reste à écrire". D. FERNANDEZ, "Une monographie spéciale", introduzione a R. FERNANDEZ, *Philippe Sauveur*, Paris, Grasset, 2012, p. 47. In ogni caso in Francia la letteratura a tematica omosessuale conosce un'autentica proliferazione tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del secolo successivo. Sebbene manchi uno studio d'insieme sulla storia della letteratura omosessuale in Francia, si possono trovare alcune informazioni all'interno di vari testi; rinvio tra gli altri a M. NEMER, *op. cit.*; P. DUBUIS, *op. cit.*; D. FERNANDEZ, *Amants d'Apollon. L'Homosexualité dans la culture*, Paris, Grasset, 2015.

<sup>36</sup> Nemmeno coloro la cui omosessualità era pubblicamente nota; come sottolinea Lejeune, Paul Verlaine omette completamente i suoi trascorsi omosessuali nelle sue *Confessions*, mentre le vicende private di Wilde sono conosciute soprattutto a causa dei suoi trascorsi giudiziari. P. LEJEUNE, "Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle", *cit.*, p. 80.

<sup>37</sup> La lettera è riprodotta in appendice al trattato *Corydon*, cf. RR2, p. 148.

<sup>38</sup> È il caso dello scrittore inglese John Addington Symonds (1840-1893), che rievoca le sue vicissitudini e i propri amori nei confronti dei ragazzi ben prima di Gide, negli anni '90 del XIX secolo. Tuttavia la sua opera è destinata a conoscere una pubblicazione postuma quasi un secolo più tardi; cf. J. A. SYMONDS, *The memoirs of John Addington Symonds*, London, Hutchinson, 1984.

queste persone. Quando cerca di rintracciare le origini storiche dell'autobiografia a tematica omosessuale, Philippe Lejeune deve necessariamente rivolgersi a questi scritti di natura extra-letteraria.<sup>39</sup>

Il fenomeno della comparsa dei casi clinici nella letteratura specialistica si situa in un momento storico preciso, quando tra gli anni '50 e '60 dell'Ottocento le discipline mediche (in particolare in Francia e Germania) iniziano a interessarsi in maniera sistematica allo studio della sessualità per comprendere l'origine di alcune patologie. Il pioniere in questo campo è lo scrittore e giurista Karl Heinrich Ulrichs, considerato oggi come un antesignano del movimento per i diritti degli omosessuali. Egli inizia infatti a realizzare una serie di pubblicazioni per la difesa dell'amore tra le persone dello stesso sesso, allo scopo di ottenere l'abrogazione delle leggi repressive tedesche. Nei suoi scritti Ulrichs contesta le teorie avanzate in ambito medico, in particolar modo da Johann Ludwig Casper e Ambroise Tardieu; per confutarle, egli si interessa ai casi concreti delle persone omosessuali, proponendosi di far conoscere le loro esperienze con l'intento di dimostrare l'infondatezza dei pregiudizi diffusi all'epoca. Per raccogliere queste testimonianze Ulrichs sviluppa una prassi basata sull'interrogazione degli individui, che costituirà un punto di riferimento per le successive scritture dei casi clinici di persone omosessuali.

L'anamnesi diviene rapidamente il principale strumento impiegato in ambito medico-psichiatrico per lo studio di questi "casi", che vengono raccolti principalmente con lo scopo di individuare i sintomi e le radici di tale orientamento. Alla forma dell'intervista orale, coloro che si dedicano a questo studio affiancano rapidamente quella scritta; si configura così in questo contesto quello che Lejeune definisce un "appel à l'autobiographie".<sup>40</sup> L'iniziativa ottiene un grande successo: non solo alcuni medici invitano i propri pazienti omosessuali a prendere in mano la penna per raccontare la propria vicenda personale; i diretti interessati iniziano infatti a inviare di propria iniziativa alcuni scritti in cui rievocano le proprie vicissitudini. Le loro storie vengono in seguito raccolte in volume e date alle stampe all'interno dei trattati medico-psichiatrici. Alcune di queste pubblicazioni riscuotono un successo che oltrepassa largamente l'ambito medico: i testi di Johann Ludwig Casper, Ambroise Tardieu e, in un secondo tempo, quelli di Richard von Krafft-Ebing e Havelock Ellis conoscono una grande diffusione e contribuiscono a divulgare ampiamente la concezione dell'omosessualità che emerge nel dibattito medico dell'epoca. Si tratta di un vasto retroterra culturale, oggi poco noto, che precede l'affermazione della psicoanalisi, una disciplina che tenderà a monopolizzare il discorso medico-psichiatrico sull'omosessualità per i decenni successivi.<sup>41</sup>

Ciò che colpisce alla lettura di tutte queste testimonianze è che, benché alcune siano scritte al di fuori delle istituzioni medico-psichiatriche, nondimeno sembrano comunque corrispondere alle linee guida dei questionari proposti dai medici dell'epoca. Lejeune, dopo aver notato questa curiosa 'convergenza', cerca di spiegarla attraverso due ipotesi, anzitutto come l'effetto di un compromesso tra il desiderio individuale di espressione e le forme attraverso le quali l'argomento viene pubblicamente discusso.<sup>42</sup> Questa rispondenza viene in secondo luogo spiegata alla luce delle modalità attraverso le quali i testi vengono selezionati e presentati: i medici francesi si dimostrano infatti poco rispettosi del

---

<sup>39</sup> P. LEJEUNE, "Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle", cit. Mi rifaccio principalmente a questo studio per quanto riguarda le informazioni che seguono, salvo dove indicato diversamente.

<sup>40</sup> Ivi, p. 82.

<sup>41</sup> La bibliografia consacrata all'argomento è piuttosto vasta; segnalo a mero titolo di esempio alcuni studi storici: V. A. ROSARIO, *L'irrésistible ascension du pervers. Entre littérature et psychiatrie*, Paris, Epel, 2000, pp. 83-134; G. ROBB, *Sconosciuti. L'amore e la cultura omosessuale nell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 49-91; G. DALL'ORTO, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp. 444-457. Per quanto riguarda invece le storie delle persone omosessuali, oltre allo studio di Lejeune segnalo anche N. ERBER, W. A. PENISTON (a cura di), *Bougres de vies: huit homosexuels du XIX<sup>e</sup> siècle se racontent*, Aurillac, ErosOnyx, 2012.

<sup>42</sup> P. LEJEUNE, "Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle", cit., p. 84.

racconto originale, che di rado è citato letteralmente, più spesso è riassunto o parafrasato. Anche nel caso in cui siano riprodotti alcuni estratti, questi sono sempre accompagnati da commenti in cui gli autori esprimono una netta condanna morale, oltre che da una serie di precauzioni oratorie per mezzo delle quali prendono le distanze dall'argomento trattato. Alcuni medici avvertono inoltre in via preliminare che i loro scritti sono rivolti esclusivamente a pochi lettori specialisti e non al grande pubblico, che è invece invitato a tenersi alla larga da simili letture. In ogni caso, per maggior cautela e per selezionare ulteriormente il loro pubblico, essi traducono buona parte dei passaggi più 'scabrosi' in latino.

Se si considera il contesto culturale dell'epoca è quindi possibile comprendere la novità rappresentata dalla pubblicazione dell'autobiografia di Gide, nel 1926: per la prima volta un autore omosessuale prende direttamente la parola in prima persona, rivendicando il diritto di raccontare le proprie vicende intime senza sottoporle all'intervento di alcun rappresentante delle istituzioni medico-psichiatriche.

### **Qualche questione di comunicazione letteraria**

Più avanti vedremo come sia Gide sia Green si siano interessati alla letteratura medica e ai casi clinici, nel tentativo di colmare il vuoto narrativo che circonda le storie private delle persone omosessuali. In un'occasione Green definisce addirittura i casi clinici come delle "autobiographies abrégées".<sup>43</sup> Risulta tuttavia evidente che vi sono alcune differenze fondamentali tra le testimonianze raccolte all'interno dei trattati medici e un'autobiografia vera e propria: il contesto, le finalità, gli interlocutori coinvolti e i ruoli che questi assumono non sono chiaramente gli stessi. Per comprendere l'effettiva portata storica e sociale della scrittura di un'autobiografia da parte di una persona omosessuale intendo soffermarmi sulle principali differenze tra i testi prodotti e pubblicati in ambito medico e quelli che hanno invece un'origine più prettamente letteraria.

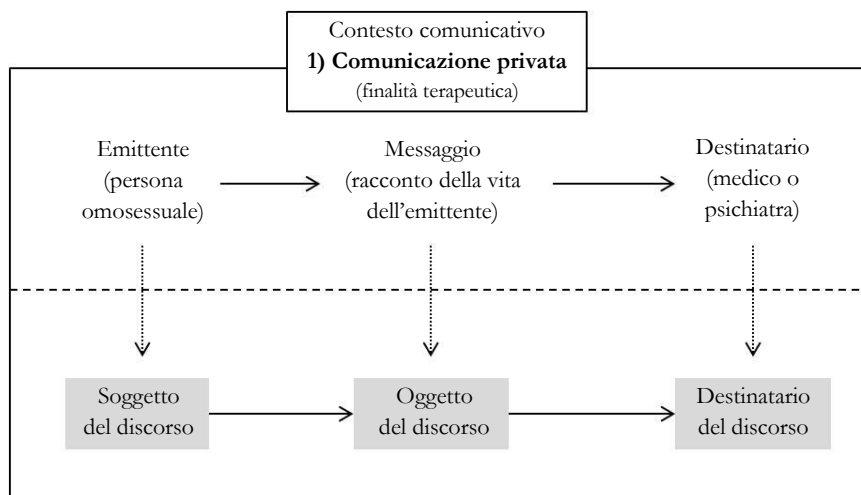
Partendo da alcune considerazioni sulla situazione enunciativa e servendomi degli strumenti della teoria della comunicazione, cercherò di illustrare le principali divergenze tra queste due forme di discorso. Mi propongo inoltre di integrare le considerazioni di tipo comunicativo con un riferimento ad alcune nozioni sviluppate da Foucault, in particolare nel suo volume *La volonté de savoir*, per comprendere i rapporti di potere che si instaurano tra i soggetti coinvolti nella formazione di un discorso sul sesso.<sup>44</sup>

In ambito medico-psichiatrico la riflessione sull'omosessualità si configura attraverso due fasi: inizialmente prende la forma della consultazione privata, ovvero una comunicazione orale che si svolge con finalità terapeutiche, in cui si confrontano due interlocutori: il terapeuta e il paziente. Essi collaborano, attraverso il processo dell'anamnesi, alla ricostruzione della storia clinica di quest'ultimo, con l'obiettivo di permettere al medico di elaborare una diagnosi. Per descrivere questa forma di comunicazione propongo dunque il seguente schema:

---

<sup>43</sup> OC, V, p. 1193.

<sup>44</sup> M. FOUCAULT, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. Il rapporto tra discorso e poteri è d'altronde uno dei poli fondamentali della riflessione filosofica di Foucault; si vedano dello stesso autore alcuni testi fondamentali, come *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, oltre ad alcuni dei seminari pubblicati postumi, come *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2012; *Subjectivité et vérité*, Paris, Gallimard, Seuil, 2014.



Schema 1. Consultazione terapeutica.

Questo tipo di scambio comunicativo può essere compreso alla luce del processo che Foucault definisce come “patologizzazione” della sessualità,<sup>45</sup> un fenomeno che vede nell’orientamento sessuale ‘deviante’ una malattia da curare o, quantomeno, un’anomalia da studiare e classificare. Tale premessa orienta necessariamente il discorso, indipendentemente dal fatto che l’argomentazione poi sviluppata nello scritto sia volta a confermarla o a smentirla.

Lo stesso contesto in cui si svolge la comunicazione contribuisce d’altronde a determinare un’asimmetria fondamentale tra i due interlocutori coinvolti: se la persona omosessuale è l’emittente del messaggio (colui che racconta la propria storia), la comunicazione è tuttavia fortemente orientata dal destinatario, ovvero dal terapeuta: è infatti quest’ultimo che interroga il paziente su quegli aspetti della sua vita che egli ritiene pertinenti ai fini della consultazione. Il medico, o lo psichiatra, indirizza dunque lo scambio dialogico, spingendo il paziente a operare una selezione tra i propri ricordi e a stabilire quali siano rilevanti e quali invece superflui per la ricostruzione della sua storia clinica. Al destinatario è inoltre assegnato il compito di esprimere un giudizio attraverso la formulazione di una diagnosi e, di conseguenza, è lui ad avere l’ultima parola sulla testimonianza resa dal paziente. Tuttavia questa asimmetria si può spiegare anche attraverso alcune implicazioni di tipo sociale: da un lato si trova infatti un individuo che appartiene a una minoranza, con tutto ciò che questo comporta in termini di marginalizzazione e discriminazione; dall’altro lato vi è invece un soggetto appartenente al corpo medico, a cui è riconosciuto un ruolo istituzionale. Si comprende allora come sia quest’ultimo a imporsi quale interprete autorevole e competente.

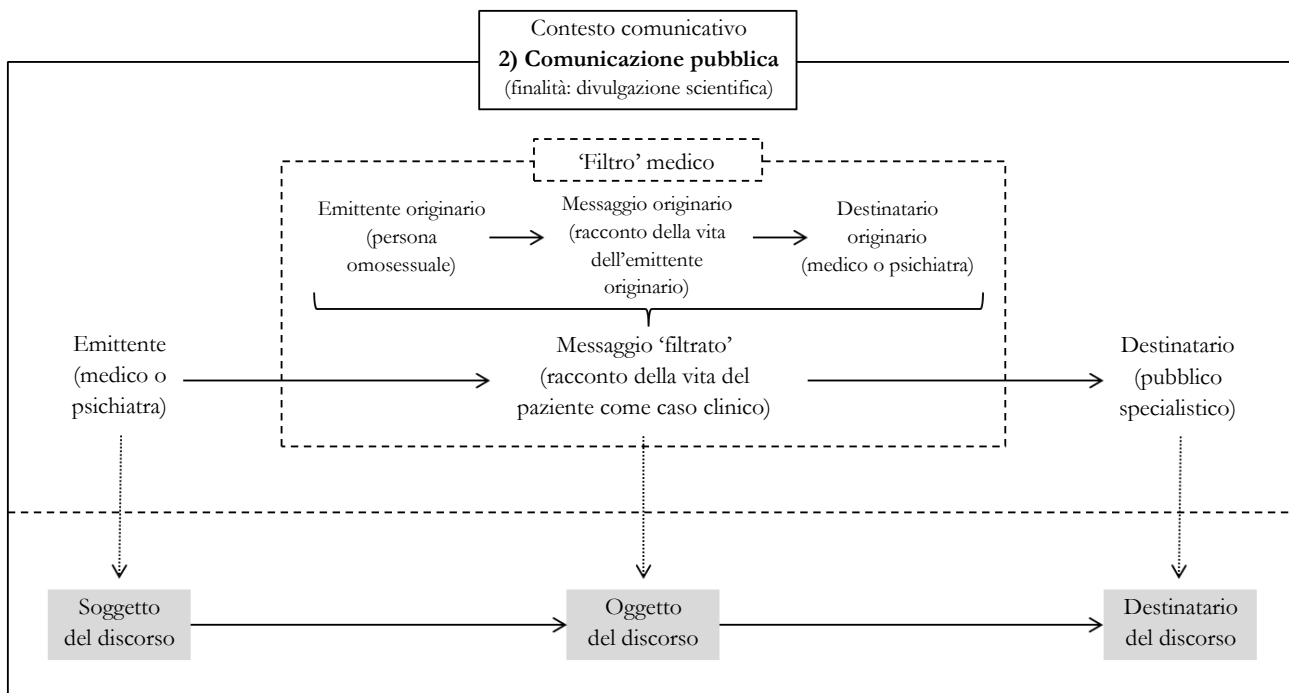
Nel momento in cui il medico indirizza e valuta il resoconto del paziente, egli si appropria automaticamente di questo discorso e finisce per considerarlo dal proprio punto di vista, mentre il paziente abdica, almeno parzialmente, al suo. Nella consultazione terapeutica il soggetto dell’enunciazione (colui che dice ‘io’) è il paziente che racconta la propria esperienza (o comunque una parte di essa), mentre la sua narrazione costituisce l’oggetto del discorso. Una situazione che non si ritrova più nella fase successiva, ossia nel momento in cui il medico, o lo psichiatra, rielabora la comunicazione del paziente in vista della pubblicazione in un’opera a carattere scientifico.

In questa nuova situazione, il medico si riserva il diritto di fare un riassunto, una parafrasi o in ogni caso di intervenire organizzando il materiale raccolto secondo le necessità della sua esposizione.

<sup>45</sup> Cf. M. FOUCAULT, *La volontà de savoir*, cit. Il termine “pathologisation” viene impiegato a p. 138; tuttavia questo processo è oggetto di studio dell’intero volume.



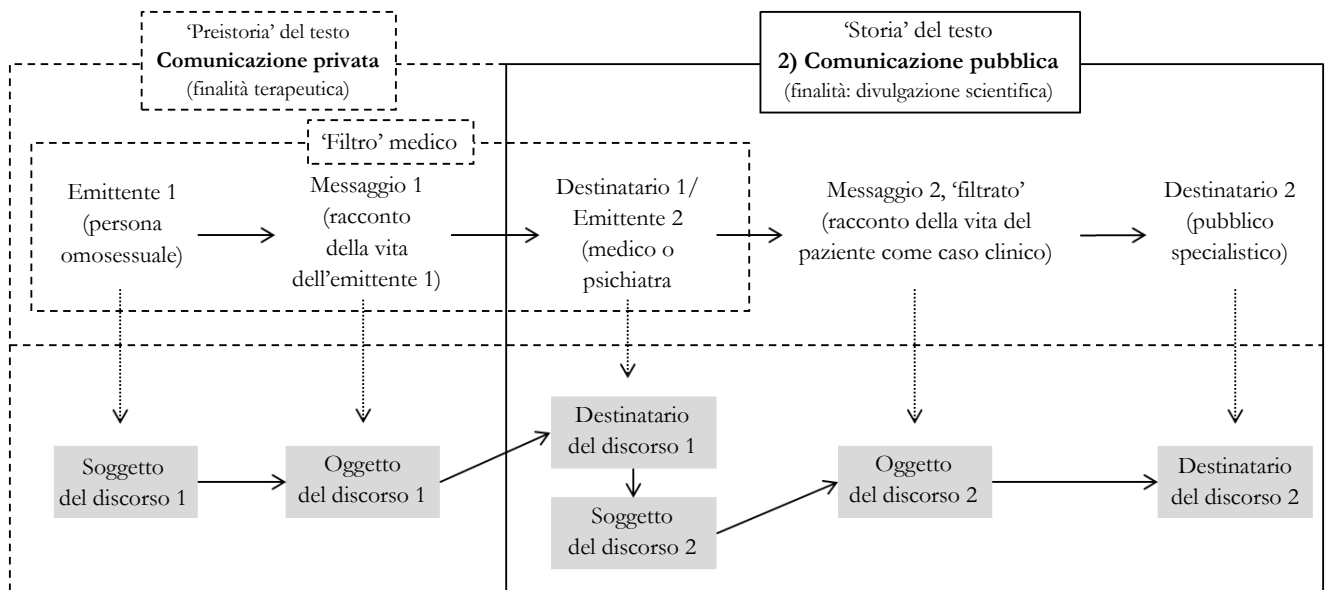
Colui che era in origine il destinatario del messaggio, se ne appropria producendone uno nuovo, rispetto al quale assume il ruolo di emittente. La parola del paziente può essere integrata nel discorso solo attraverso una ‘messa in scena’ della consultazione terapeutica; eppure anche in questo caso sarà comunque il medico a raccontare, attraverso un discorso di secondo grado, come il paziente gli abbia descritto la propria storia e quali conclusioni egli ne abbia poi tratto. Il paziente e la sua vicenda diventano quindi oggetto del discorso (il caso clinico), mentre il soggetto del discorso, colui che dice “io”, è ora il medico. Possiamo quindi schematizzare in questo modo la nuova situazione comunicativa:



Schema 2a. Pubblicazione medica (in volume o rivista).

Con l'espressione “filtro medico” ho scelto di descrivere il processo attraverso il quale si passa dalla narrazione del paziente al caso clinico presentato dal terapeuta. La condizione di asimmetria, già presente nella consultazione terapeutica, si accresce con la redazione e, in seguito, con la pubblicazione degli scritti di carattere medico: il paziente è infatti assente in queste ultime due fasi della produzione del testo e non può quindi in nessun modo intervenire per far valere la propria opinione in merito. La situazione comunicativa è di fatto cambiata: il medico può elaborare la sua riflessione in assenza del paziente. Il punto di vista si è dunque spostato; la nuova narrazione procede dall'ottica di colui che scrive, che non è più l'individuo che ha vissuto gli eventi in prima persona. Il paziente in questo caso non ha evidentemente nessun contatto con il pubblico, se non attraverso la mediazione dell'autore dello scritto, che si è sostituito a lui nel ruolo di emittente.

Per comprendere meglio come avviene questo passaggio dalla consultazione privata al caso clinico destinato alla pubblicazione, riformulerò lo schema 2a, mettendo in luce questa volta l'ordine cronologico degli eventi che determinano questo processo:

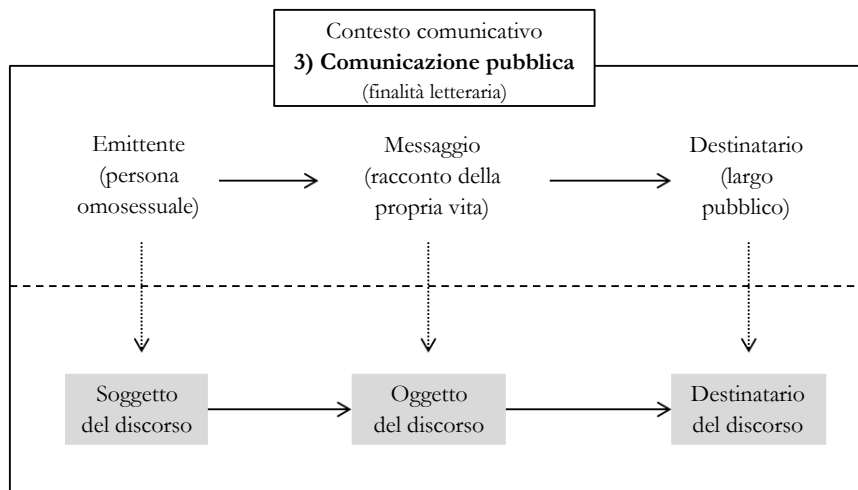


Schema 2b. Pubblicazione medica (in volume o in rivista).

Lo schema 2b mostra come, sul piano della cronologia, vi siano due fasi distinte. La prima, che ho designato come 'preistoria' del testo, è la consultazione terapeutica; la seconda rappresenta invece la vera e propria 'storia' del testo e comprende sia la sua redazione sia la sua pubblicazione. Questo schema ha il vantaggio di evidenziare i due ruoli che il medico o lo psichiatra si trova successivamente ad assumere: se in un primo tempo questi era il destinatario del messaggio del paziente, ora diventa l'emittente di un nuovo messaggio, basato sul primo ma da lui riformulato. Egli compie quindi un atto di riappropriazione della storia narrata dal paziente, al quale subentra nel ruolo di emittente.

Da ultimo vorrei sottolineare che quando lo scritto viene dato alle stampe il contesto comunicativo cessa di essere privato e limitato a due interlocutori: il testo è destinato a un pubblico. Idealmente questo dovrebbe essere divulgato all'interno di una comunità ristretta di specialisti; tuttavia ciò non toglie che esso possa invece raggiungere un uditorio più vasto – cosa che in effetti avviene per molti di questi testi.

Questa asimmetria fondamentale tra i due interlocutori è invece del tutto assente nell'autobiografia. Si tratta infatti di un genere testuale che propone una situazione comunicativa completamente diversa, in cui viene eliminato ogni intermediario e, di conseguenza, ogni filtro interpretativo che poteva essere sovrapposto al messaggio originale. L'emittente è quindi l'autore che racconta direttamente la propria esperienza. La nuova situazione comunicativa che si configura può dunque essere schematizzata in questo modo:



Schema 3. Autobiografia.

Nell'autobiografia, l'emittente indirizza il proprio messaggio direttamente al destinatario, senza passaggi intermedi: il punto di vista della narrazione coincide dunque con quello dell'autore, che rivendica la propria funzione di interprete legittimo della propria vicenda personale. Gli obiettivi di questo tipo di comunicazione sono d'altronde differenti rispetto a quelli degli studi medici dedicati alla sessualità, così come è diverso il pubblico a cui si rivolge, che non è più un corpo di specialisti, bensì un pubblico tendenzialmente più ampio. Nell'autobiografia i propositi letterari si coniugano con la volontà di offrire una testimonianza di un'esperienza minoritaria e sottorappresentata.

### Foucault e la medicalizzazione del discorso sul sesso

Ciò detto, lo scambio dialogico tra paziente e medico ha svolto un ruolo storicamente decisivo nella creazione di un discorso sulla sessualità. In *La volontà di sapere* Foucault sottolinea come questo discorso si sia sviluppato a partire da una contraddizione: un contributo fondamentale alla sua formazione proviene infatti dalle stesse istituzioni che vorrebbero controllarlo e, dove possibile, ridurlo al silenzio. Come spiega il filosofo francese, si tratta di un fenomeno che oltre all'ambito medico-psichiatrico ne coinvolge anche altri, ovvero quello giuridico e quello religioso. In tutti e tre i casi il discorso prende forma attraverso un'indagine, intesa in un senso ampio che include l'anamnesi clinica, l'inchiesta giudiziaria e l'esame di coscienza. Nel corso di questo processo le istituzioni coinvolte incitano l'individuo alla confessione, ovvero a produrre un racconto della propria esperienza, alla ricerca di quegli elementi (i sintomi, gli indizi, i peccati) che permettono all'autorità preposta di elaborare una valutazione finale. Si configura così una netta polarizzazione tra gli interlocutori coinvolti, legati tra di loro da rapporti di potere ben definiti: sono infatti i rappresentanti delle istituzioni che interrogano gli individui, con l'obiettivo di ottenere gli strumenti adeguati per esercitare una funzione di controllo e di repressione (che nel caso medico e giudiziario può portare anche all'internamento o alla reclusione). Ciò nondimeno la confessione diventa uno strumento fondamentale che il soggetto ha per produrre un'immagine di sé, di fronte agli altri, ma anche di fronte a se stesso.<sup>46</sup> Quest'ultimo risultato, per quanto secondario nella logica delle istituzioni, è invece fondamentale per la presa di coscienza dell'individuo.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 78-79. Foucault cita brevemente, fra le varie forme di confessione, i "récits autobiographiques", cf. ivi, p. 85.

All'interno di questo processo, nel corso del XIX secolo, Foucault individua le origini della "medicalizzazione" della sessualità: la storia sessuale del singolo viene riconosciuta come una componente fondamentale dello sviluppo della personalità; ne consegue l'invito a parlarne nell'ambito della consultazione medica. È dunque in questo contesto che il paziente viene spinto ad aggirare la censura sociale (e la conseguente autocensura) che impediscono altrimenti di organizzare un discorso attorno a questo argomento tabù. La medicina e la psichiatria hanno quindi contribuito all'espressione di quella parte delle pulsioni sessuali altrimenti rimossa e dunque passata sotto silenzio.<sup>47</sup>

Questo stesso processo ha inoltre giocato un ruolo fondamentale nella creazione di un discorso specifico sull'omosessualità, sia in campo medico sia al di fuori di esso. Se infatti medici e psichiatri iniziano a interrogarsi sulle cause dei diversi orientamenti sessuali e a pubblicare i primi studi sulla questione, allo stesso tempo le persone che non si riconoscono in questo quadro danno vita a un contro-discorso volto a contestare, o quantomeno a criticare, le teorie medico-psichiatriche. Si configura così quello che Foucault definisce un "discours 'en retour': l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa 'naturalité'".<sup>48</sup>

Foucault sottolinea però ugualmente i limiti di questo processo di "medicalizzazione" del discorso sulla sessualità, che non viene del tutto liberato, ma piuttosto circoscritto. Si creano infatti delle aree ristrette e rigorosamente regolamentate in cui esso è socialmente tollerato. La sessualità può trovare un suo spazio di espressione solo a certe condizioni, che riguardano vari aspetti della situazione comunicativa: il contesto, gli interlocutori e la forma stessa degli enunciati. Come spiega il filosofo francese:

Il se peut bien qu'on ait codifié toute une rhétorique de l'allusion et de la métaphore. De nouvelles règles de décence, sans aucun doute, ont filtré les mots: police des énoncés. Contrôle des énonciations aussi: on a défini de façon beaucoup plus stricte où et quand il n'était pas possible d'en parler; dans quelle situation, entre quels locuteurs, et à l'intérieur de quels rapports sociaux; on a établi ainsi des régions sinon de silence absolu, du moins de tact et de discrétion.<sup>49</sup>

Il discorso sulla sessualità può dunque prendere forma entro determinati contesti, coinvolgendo interlocutori a cui sono assegnati ruoli precisi, legati a determinati rapporti di potere, e facendo ricorso a uno specifico codice espressivo (la retorica dell'allusione e della metafora).

La riflessione di Foucault fornisce quindi alcuni strumenti utili sotto vari punti di vista per lo studio degli scritti autobiografici di Gide e Green: anzitutto nel momento in cui evidenzia una contraddizione fondamentale nella formazione di un discorso sulla sessualità, che spiega come possano coesistere nello stesso tempo spinte alla sua espressione e alla sua repressione. Gli studi del filosofo permettono inoltre di rintracciare i legami tra la riflessione in ambito medico-psichiatrico e un contro-discorso che vuole proporsi come alternativo a quello dominante. Infine egli accenna alle forme e modalità retoriche attraverso le quali si definisce concretamente questo discorso. L'elaborazione teorica di Foucault consente quindi di comprendere meglio le specificità e le contraddizioni che si trovano nelle

---

<sup>47</sup> "En l'intégrant à un projet de discours scientifique, le XIX<sup>e</sup> siècle a déplacé l'aveu; il tend à ne plus porter seulement sur ce que le sujet voudrait bien cacher; mais, sur ce qui lui est caché à lui même, ne pouvant venir à la lumière que petit à petit et par le travail d'un aveu auquel, chacun de leur côté, participent l'interrogateur et l'interrogé. Le principe d'une latence essentielle à la sexualité permet d'articuler sur une pratique scientifique la contrainte d'un aveu difficile. Il faut bien l'arracher, et de force, puisque ça se cache." Ivi, pp. 88-89.

<sup>48</sup> Ivi, p. 134. Più di recente alcuni studiosi hanno sottolineato che il legame cronologico tra discorsi del potere e contro-discorsi non è stato così lineare come sostiene Foucault: il discorso degli omosessuali coesiste storicamente e in alcuni casi anzi precede quello delle istituzioni. Si vedano le opere che ho già citato di Vernon A. Rosario, Graham Robb e Giovanni Dall'Orto.

<sup>49</sup> M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p. 26.

opere autobiografiche dei due scrittori, che possono essere iscritte a pieno titolo all'interno di questo processo di creazione di un preciso spazio discorsivo, con le cui possibilità e con i cui limiti gli autori devono confrontarsi.



## André Gide e Julien Green: l'école des hommes? Se il grano non muore inutilmente

L'incontro con André Gide imprime una svolta alla carriera di Julien Green. Quando si incontrano la prima volta nel 1923, quest'ultimo ha ventitré anni ed è agli esordi della sua carriera letteraria; Gide invece ha già superato la soglia dei cinquanta ed è uno degli scrittori francesi più affermati nel panorama letterario internazionale. Dopo alcuni saltuari incontri, dovuti alla frequentazione del medesimo milieu intellettuale, il loro rapporto si rinsalda nel 1928. Ad avvicinare questi due scrittori, così differenti tra loro, concorrono cause di carattere sia biografico sia letterario.<sup>1</sup> Gide si interessa al giovane scrittore, reduce dai successi ottenuti con i suoi primi romanzi, per motivi legati al comune orientamento sessuale; il suo intento è quello di coinvolgere il collega in un progetto di ampio respiro, finalizzato alla creazione di uno spazio letterario in cui sia data finalmente voce all'omosessualità, una realtà che deve ancora trovare i mezzi letterari più adatti alla sua espressione.<sup>2</sup> Questo progetto si scontra però più volte con le resistenze di Green, il quale procrastina per anni la scrittura di un testo dedicato all'amore omosessuale. Sarà solo nel 1963, quando Green inizierà a pubblicare la propria autobiografia, che gli auspici di Gide troveranno pienamente risposta, sebbene sia oramai troppo tardi perché quest'ultimo possa felicitarne; egli è già scomparso da oltre una decina d'anni, nel 1951. Eppure, il suo ascendente continua a esercitarsi ben oltre questa data.

L'influenza di Gide nei confronti di Green dal punto di vista della produzione letteraria non è mai stata oggetto di una riflessione approfondita. Sul rapporto tra i due autori si segnalano comunque almeno gli interessanti contributi biografici di Michèle Raclot, che prendono come punto di riferimento il *Journal* di Green.<sup>3</sup> Per quanto riguarda invece la loro opera letteraria, a mia conoscenza un parallelo approfondito è stato proposto unicamente da Carole Auroy, a proposito dei romanzi *Les faux-monnayeurs* e *Le malfaiteur*.<sup>4</sup>

Per ricostruire un quadro del rapporto fra i due autori, la fonte principale è dunque costituita dal *Journal* di Green che, nonostante alcune lacune, resta senza dubbio la fonte più completa.<sup>5</sup> Esso copre il periodo in cui gli scrittori si frequentano con maggiore assiduità, ma si estende ben al di là della scomparsa di Gide; Green scrive infatti il proprio diario fino al 1998 (le ultime pagine risalgono a pochi

---

<sup>1</sup> Bisogna in ogni caso segnalare che il loro rapporto non è privo di tensioni, soprattutto a partire dal 1939, momento in cui Green si riavvicina alla Chiesa cattolica.

<sup>2</sup> Su questo progetto si vedano almeno P. POLLARD, *André Gide. Homosexual moralist*, New Haven, Yale university press, 1991; M. LUCEY, *Gide's bent. Sexuality, politics, writings*, Oxford, Oxford university press, 1995; D. DUROSAY, "Gide homosexuel: l'acrobate", in P. MASSON (a cura di), *André Gide*, Paris, Klincksieck, "Littératures contemporaines", 1999, pp. 54-85; M. NEMER, *Corydon citoyen. Essai sur André Gide et l'homosexualité*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>3</sup> M. O'DWYER, M. RACLOT, *Le journal de Green. Miroir d'une âme, miroir d'un siècle*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 218-228; M. RACLOT, "André Gide dans le *Journal* de Julien Green. Un essai fil à fil", in M. O'DWYER (a cura di), *Julien Green, Diariste et essayiste*, Bern, Lang, 2007, pp. 141-165.

<sup>4</sup> C. AUROY, "Malfaiteurs et faux-monnayeurs: Gide, Green et la genèse des romans", in C. AUROY, A. SCHAFFNER (a cura di), *Julien Green et alii. Rencontres, parentés, influences*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, pp. 259-280.

<sup>5</sup> A differenza di quello di Gide, il *Journal* di Green non è mai stato oggetto di un'edizione critica. Una lacuna difficile da colmare, anche a causa del fatto che il manoscritto originale è coperto da un vincolo che ne impedisce la consultazione per un periodo che si estende fino a cinquant'anni dopo la scomparsa dell'autore (e dunque fino al 2048), secondo le sue volontà testamentarie.

giorni prima della morte) e rievoca a più riprese la figura del collega e amico. Sempre di Green si segnalano anche la prefazione alla riedizione del primo volume di diario,<sup>6</sup> alcune pagine delle memorie<sup>7</sup> e dell'autobiografia,<sup>8</sup> oltre a un intervento all'interno del numero commemorativo della *Nouvelle revue française* dedicato a Gide.<sup>9</sup> D'altro canto, Green è citato da Gide soprattutto nel suo *Journal*, ma con meno frequenza di quanto avviene nel diario del collega. Solo di rado si trovano alcuni brevi riferimenti ai loro incontri nella corrispondenza o nei *Cahiers de la Petite Dame* e in ogni caso questi ultimi non apportano ulteriori informazioni rilevanti, rispetto a quanto già si trova nelle altre testimonianze.

Un'ultima fonte, purtroppo esigua e consultabile solo in parte, è costituita dalla corrispondenza tra i due scrittori. I documenti a cui farò riferimento sono finora inediti e consistono in nove lettere indirizzate da Green a Gide che si trovano nel fondo depositato dagli eredi di quest'ultimo presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet a Parigi, dove ho avuto modo di consultarle.<sup>10</sup> Attraverso il catalogo di una vendita all'asta, tenutasi a Ginevra il 27 novembre 2011,<sup>11</sup> si può verificare inoltre l'esistenza di quattordici lettere indirizzate da Gide a Green.<sup>12</sup> Il lotto è stato acquistato da un privato; i tentativi di contattare l'acquirente per prendere visione di tali documenti si sono purtroppo rivelati infruttuosi. Tuttavia il catalogo dell'asta propone alcuni estratti dalle lettere, fornendo qualche informazione sulla cronologia e un'idea di massima di una parte dei contenuti. Si noterà in ogni caso che la corrispondenza tra i due scrittori è di mole ridotta rispetto a quella che gli stessi hanno intrattenuto con altri personaggi della scena culturale del loro tempo.

### Le premesse di uno scambio

Il primo incontro tra i due scrittori, avvenuto nel 1923,<sup>13</sup> si apre all'insegna di una discussione sulla poesia inglese; in seguito Gide e Green si confrontano su un nutrito gruppo di opere letterarie e di autori, spaziando da Shakespeare a Poe, da Montaigne a Baudelaire a Kafka. Gide, lettore onnivoro, segue con attenzione le nuove proposte editoriali, fra cui le prime opere di Green. Del più giovane collega Gide conosce almeno il *Pamphlet contre les catholiques de France*, diverse opere narrative, quali *Le voyageur sur la Terre*, *Adrienne Mesurat*, *Léviathan*, *L'autre sommeil*, *Le visionnaire*, *Minuit*, *Si j'étais vous*, *Moïra*, alcuni dei primi volumi del diario e le memorie, *Memories of happy days*.<sup>14</sup> Gide legge questi testi man mano che vengono pubblicati e comunica sempre a Green le proprie impressioni, unendo in genere complimenti a piccoli appunti (per lo più stilistici – a eccezione del romanzo *Si j'étais vous*, sul quale invece esprime critiche più sostanziali). Gide segue attentamente l'evoluzione della carriera del collega, testimoniando un grande interesse nelle sue potenzialità di scrittore. Green invece ha un rapporto un po' ambivalente nei confronti delle opere di Gide. Le sue prime letture, *L'immoraliste* e *La porte étroite*, lo lasciano infatti perplesso, così come il trattato *Corydon* e più tardi il romanzo *Les faux-monnayeurs*.

<sup>6</sup> Ripreso in *OC*, IV, pp. 1489-1491.

<sup>7</sup> J. GREEN, *Memories of happy days*, New York-London, Harper & brothers, 1942, pp. 314-318. Per la versione francese, cf. ID., *Souvenirs des jours heureux*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 309-313.

<sup>8</sup> *OC*, V, pp. 1423-1424. In questo passaggio viene rievocato il loro primo incontro.

<sup>9</sup> "Hommage à André Gide (1869-1951)", Paris, *La Nouvelle Revue française*, 1951. Ripreso in *OC*, III, pp. 1358-1361.

<sup>10</sup> "9 lettres de Julien Green à André Gide", Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 561 (1-9).

<sup>11</sup> Il catalogo dell'asta è consultabile online; *Julien Green. Un siècle d'écriture*, Genève, Pierre Bergé & associés, 2011, consultato online nel gennaio 2016 <<http://catalogue.gazette-drouot.com/pdf/berge/photos/27112011/Berge-27112011-BD.pdf?id=11578&cp=32>>.

<sup>12</sup> Per le informazioni sulle lettere di Gide, cf. *ivi*, p. 165 (lotto 172).

<sup>13</sup> Nel ricordo pubblicato nel numero commemorativo della *NRF* indica il 1924 come data, p. 229. Nell'autobiografia rettifica, suggerendo che l'incontro si sia svolto "dans les dernières semaines de 1923". *OC*, V, p. 1423.

<sup>14</sup> Ho tratto queste informazioni principalmente dai diari di Gide e di Green, oltre che dalla corrispondenza già citata tra i due autori.



Viceversa afferma di amare particolarmente testi come *Si le grain ne meurt*, il *Journal*, *Retour du Tchad* e *Thésée*.<sup>15</sup> Si nota quindi una chiara preferenza per i testi intimi di Gide, rispetto all'opera narrativa. Green fa riferimento anche ad altri testi gidiani, quali *Paludes* (sul quale non esprime commenti),<sup>16</sup> oltre a una raccolta di scritti critici intitolata *Divers*, che legge con moderato piacere.<sup>17</sup> Green approfondisce la lettura di Gide durante gli anni della Seconda guerra mondiale, da lui trascorsi negli Stati Uniti, dove tiene un corso dedicato al collega. In questa occasione egli rivede alcuni giudizi dati in occasione di letture precedenti, come avviene ad esempio per *Les nourritures terrestres*.<sup>18</sup> Di rado Green manifesta all'autore le proprie opinioni su questi libri e purtroppo, nelle testimonianze che abbiamo a disposizione, non spiega quali sono gli aspetti che ha maggiormente apprezzato nell'autobiografia e nel diario. A partire dalle poche informazioni disponibili su queste letture, spesso ridotte a brevi giudizi, risulta quindi difficile valutare l'ascendente che Gide ha esercitato nei confronti di Green. Un ostacolo importante è rappresentato dal fatto che quest'ultimo non ha mai riconosciuto esplicitamente un debito nei confronti dell'opera del collega, sebbene ammetta in alcune occasioni di essere stato affascinato dalla sua figura carismatica.

Per comprendere in che termini si è esercitata quest'influenza sarà dunque necessario rivolgersi altrove. Tenendo presente questo obiettivo, intendo innanzitutto ricostruire le tappe del confronto tra i due scrittori. Farò in primo luogo riferimento a un episodio che risale al 1929, periodo in cui Green espone a Gide il suo progetto di scrivere un romanzo di natura autobiografica, incentrato sulle avventure erotiche di un personaggio omosessuale e che avrebbe dovuto intitolarsi *Le rôdeur*. Gide lo incoraggia a intraprendere questa strada, ma lo avverte delle difficoltà che potrebbe incontrare nel confrontarsi con una tematica così scottante. Questo progetto tuttavia è stato in seguito accantonato da Green; nonostante la delusione, Gide non abbandona la speranza di poter convincere il giovane scrittore a raccontare la sua esperienza personale.

Mi soffermerò quindi sugli scambi tra i due autori a proposito della scrittura intima, con particolare attenzione ai ripetuti inviti a pubblicare il proprio diario che Gide rivolge a Green. Queste discussioni toccano alcune questioni fondamentali della scrittura intima, quali la ricerca della sincerità e della verità nella letteratura. Farò inoltre cenno a una parte della corrispondenza inedita che ho consultato alla Bibliothèque littéraire Jacques Doucet di Parigi, che fornisce un ulteriore tassello utile a ricostruire le fasi dello scambio tra i due autori e a valutarne l'importanza ai fini della formazione del progetto autobiografico di Green.

Mi concentrerò infine su alcune letture effettuate dai due scrittori, ovvero delle opere di ambito medico-psichiatrico e psicoanalitico dedicate alla questione dell'omosessualità. Il loro comune interesse per questi testi dimostra la volontà di documentarsi, attraverso un attento vaglio della produzione coeva e una particolare attenzione alle storie di persone omosessuali contenute in tali pubblicazioni.

Alla luce di queste considerazioni, il mio obiettivo sarà quello di rispondere alla questione iniziale e quindi di comprendere in che termini Gide abbia influenzato l'opera Green, sottolineando la funzione di stimolo alla produzione di letteratura intima che lo scrittore più anziano ha esercitato nei confronti del più giovane, che si è espressa soprattutto nei termini di un invito alla confessione centrata sulla propria esperienza di persona omosessuale.

---

<sup>15</sup> OC, IV, p. 1314, 17 novembre 1953.

<sup>16</sup> OC, IV, p. 151, 6 gennaio 1932.

<sup>17</sup> OC, IV, p. 114, 12 agosto 1931.

<sup>18</sup> OC, IV, p. 788, 28 luglio 1944.

### Un romanzo autobiografico nel cassetto: *Le rôdeur*

André Gide si è dedicato per gran parte della propria vita alla ricerca di uno spazio per l'espressione dell'omosessualità nella letteratura. Il suo interesse per questo soggetto va oltre alle questioni puramente letterarie e coinvolge l'autore sia in quanto individuo sia nel suo rapporto con la società. È con l'intento di ottenere un riconoscimento pubblico che Gide contribuisce alla nascita di una letteratura volta a modificare i pregiudizi diffusi sull'omosessualità. La 'battaglia' condotta dallo scrittore in questo senso conosce una svolta negli anni '20, quando egli decide di pubblicare tre testi a cui lavora da anni e che trattano l'argomento sotto tre diverse angolazioni: il trattato *Corydon* (nel 1924), il romanzo *Le faux-monnayeurs* (nel 1925) e l'autobiografia *Si le grain ne meurt* (nel 1926).<sup>19</sup>

L'impegno di Gide travalica però i confini della sua produzione; egli segue anche con grande interesse le varie pubblicazioni sull'argomento, sia in campo letterario sia in campo medico-psichiatrico, in Francia e all'estero. Inoltre egli supporta attivamente altri scrittori intenti a cimentarsi con tematiche riguardanti l'omosessualità; per non fare che qualche esempio, si pensi al sostegno che offre in quegli stessi anni a tre personaggi così diversi come Roger Martin du Gard, Pierre Herbart e Georges Hérelle.<sup>20</sup> Gide mostra una grande attenzione anche per l'opera di Marcel Proust, sebbene abbia nei confronti dello scrittore un atteggiamento ambivalente. In particolare lo irrita la lettura di *Sodome et Gomorrhe* (1921), in cui l'autore ha mascherato i propri amori omosessuali dietro a quelli eterosessuali del protagonista-narratore.<sup>21</sup> Tale travestimento rappresenta – a dire di Gide – un difetto che accomuna Proust e un altro scrittore il cui orientamento sessuale è ben noto, ovvero Oscar Wilde:

Pour moi j'ai toujours préféré la franchise. Mais Wilde prit le parti de faire du mensonge une œuvre d'art. Rien n'est plus spécieux, plus tentant, plus flatteur, que de voir dans l'œuvre d'art un mensonge et, réciproquement, de considérer le mensonge comme une œuvre d'art. C'est là ce qui lui faisait dire: "N'employez jamais je."<sup>22</sup> Le je est du visage même et l'art de Wilde tenait du masque, tenait au masque. Mais [...] il s'arrangeait de manière que le lecteur averti pût soulever le masque et entrevoir, sous le masque, le vrai visage [...]. Cette hypocrisie artiste lui a été comme imposée par le sentiment, qu'il avait très vif, des convenances; et par celui de la protection personnelle. Du même, du reste, pour Proust, ce grand maître en dissimulation.<sup>23</sup>

Questa critica, così lucida e articolata, risale al 1927 e riflette il pensiero sviluppato da Gide verso la fine degli anni '20, in seguito alla pubblicazione dei tre testi summenzionati, nei quali per la prima volta affronta apertamente il tema dell'omosessualità. Un risultato raggiunto, va detto, non senza

---

<sup>19</sup> Gide inizia a scrivere *Corydon* nel 1908; una prima versione, anonima e incompleta, è oggetto di una pubblicazione a tiratura limitata nel 1911. Una seconda versione, sempre a tiratura limitata, risale al 1920. Solo quattro anni più tardi il libro viene destinato alla vendita nelle librerie. *Les faux-monnayeurs* viene iniziato nel 1919, la scrittura procede in maniera irregolare fino alla pubblicazione nel 1925. Il progetto di scrivere delle "mémoires" risale alla fine degli anni '90 dell'Ottocento; una prima versione in volume, a tiratura limitata, vede la luce tra il 1920 e il 1921, mentre la pubblicazione vera e propria risale al 1924, ma viene messa in vendita solo due anni più tardi.

<sup>20</sup> Per il primo si pensi alla pièce *Un taciturne* (rappresentata nel 1931), per il secondo al romanzo *Le rôdeur* (1931) e, per quanto riguarda il terzo, alla traduzione del volume *Histoire de l'amour grec dans l'antiquité* (1930). Si veda rispettivamente: H. EMEIS, "André Gide et Un Taciturne", *BAAG*, 101, gennaio 1994, pp. 113-125; J. L. MOREAU, *Pierre Herbart, l'orgueil du dépoillement*, Paris, Grasset, 2014, pp. 97-109; [G. HÉRELLE], *Archéologie de l'inversion sexuelle fin de siècle*, a cura di C. Thomson Paris, Le Félin, 2014.

<sup>21</sup> *J1*, pp. 1126-1127, "mercredi" [maggio 1921].

<sup>22</sup> A tal proposito si veda anche quanto Gide scrive in *Prétextes*, riportando le parole di Wilde: "Mais, *dear*, promettez-moi: maintenant n'écrivez plus jamais JE. [...] En art, voyez-vous, il n'y a pas de première personne" (corsivo nel testo). A. GIDE, *Prétextes, suivi de Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 39.

<sup>23</sup> *J2*, pp. 43-44, 1 ottobre 1927 (corsivo nel testo). Sempre su Proust, si veda anche *J1*, p. 1143, 2 dicembre 1921: alla prima lettura di *Sodome et Gomorrhe*, Gide si dice indignato del "camouflage" adottato dal collega e dell'"offense à la vérité" costituita da questa rappresentazione dell'omosessualità.

difficoltà: la lunga gestazione di questi testi e le esitazioni che lo portano a rinviarne la pubblicazione testimoniano le resistenze con cui l'autore si è dovuto scontrare nel momento di gettare la "maschera". Una volta compiuto questo gesto di svelamento, Gide sembra però diventare intollerante nei confronti di coloro che non hanno saputo o voluto comportarsi come lui; egli ha infatti l'impressione di essere stato lasciato solo a combattere le critiche e le accuse che gli vengono rivolte per avere osato trattare un argomento considerato scandaloso dai più. Alla fine degli anni '20 Gide si ritiene il portavoce in campo letterario delle rivendicazioni degli omosessuali e bisogna tenere presente che è in questo contesto che prende l'avvio il suo rapporto con Julien Green. Nel giovane scrittore, reduce dai suoi primi successi letterari (quali i romanzi *Mont-Cinère*, *Adrienne Mesurat* e *Léviathan*), Gide riconosce un potenziale alleato. Cerca quindi in diverse occasioni di coinvolgerlo nel proprio progetto di una letteratura impegnata nella difesa dell'omosessualità, scontrandosi tuttavia con le resistenze di Green. Gide non si scoraggia e anzi insiste nel tentativo di convincere il collega a raccontare la propria esperienza e a esprimere così il proprio punto di vista in quanto scrittore omosessuale.

Nonostante si siano già incontrati in alcune altre occasioni, i due autori iniziano a frequentarsi con una maggiore assiduità solo a partire dal 1928, anno in cui nasce una maggiore confidenza.<sup>24</sup> A imprimere una svolta alla loro relazione contribuisce, l'anno seguente, un nuovo progetto letterario di Green. Egli accenna infatti al collega il proprio intento di scrivere un romanzo di natura autobiografica, dove vuole descrivere le avventure sessuali del protagonista nel mondo della 'drague' notturna parigina. Si leggano le parole con cui lo scrittore rievoca nel proprio diario la conversazione intrattenuta con Gide:

Nous parlons aussi du livre que je voudrais écrire et qui serait le récit d'un chercheur d'aventures nocturnes dans le Paris de notre époque. Il m'y encourage avec beaucoup de feu. "Le moment est excellent, dit-il. Pensez que ce livre n'a jamais été écrit... [...] Sans doute vous abandonnez une gloire certaine et de faciles triomphes, mais cette gloire et ces triomphes seraient de mauvais aloi, alors que..." Je n'ai pas besoin de ce discours pour me stimuler et ferai ce que mon instinct me dictera...<sup>25</sup>

Questo libro, che avrebbe dovuto intitolarsi *Le rôdeur*, non verrà però mai completato. L'aspetto marcatamente autobiografico del romanzo procura infatti a Green un certo disagio, legato alla presenza di ricordi e sentimenti che lo coinvolgono in maniera troppo diretta.<sup>26</sup> Di tale progetto si trovano alcune tracce in romanzi posteriori quali *Épaves* e *Chaque homme dans sa nuit*, ma soprattutto in un passaggio del romanzo *Le malfaiteur*, intitolato "La confession de Jean" (il romanzo viene però pubblicato solo dopo la scomparsa di Gide, che non ha quindi modo di leggerlo). In questo episodio il protagonista narra la propria vita, dall'infanzia all'età adulta, con particolare riferimento alla scoperta della propria attrazione verso le persone dello stesso sesso e alle sue prime esperienze erotiche.<sup>27</sup> Green affronta qui per la prima volta il tema del "chercheur d'aventures nocturnes dans le Paris de notre époque" (avventure

---

<sup>24</sup> Soprattutto a partire da una serata del giugno di quell'anno, rievocata da entrambi gli scrittori nei rispettivi diari: *J2*, pp. 84-85, 12 giugno 1928; Green vi fa riferimento qualche tempo più tardi: *OC*, IV, p. 37-38, 10 febbraio 1929.

<sup>25</sup> *OC*, IV, p. 50, 24 settembre 1929.

<sup>26</sup> Green scrive infatti nel proprio diario: "Beaucoup de rêves, beaucoup de méditations sur le livre qui m'occupe [...] tant des souvenirs sont venus m'emplir le cœur que j'en étais oppressé, et pourtant ce terme de souvenirs n'est qu'à moitié exact, ce sont plutôt des impressions, mais si fortes qu'elles ressemblent à des souvenirs d'événements réels et, pendant quelques minutes, il me semble que le temps présent est comme anéanti et que seule compte cette réalité extraordinaire qui ne repose sur rien." *OC*, IV, p. 51, 3 ottobre 1929.

<sup>27</sup> Il romanzo è pubblicato per la prima volta nel 1955, privo tuttavia di questa parte, che sarà reintegrata solo nel momento in cui l'opera viene inclusa nel terzo volume delle *Œuvres complètes*, nel 1973 (e ripresa nelle successive edizioni, a partire da quella per l'editore Plon dell'anno seguente).

sessuali con altri uomini, nella fattispecie), un soggetto che lo riguarda in prima persona come dimostra inequivocabilmente il quarto volume dell'autobiografia, *Jennesse*.<sup>28</sup>

Non si trova invece nessuna traccia di avventure notturne nel primo testo che Green pubblica dopo la discussione avuta con Gide, ovvero *L'autre sommeil* (1931). In questo breve romanzo è narrata la vicenda di un adolescente che si innamora del proprio cugino, ma non trova il coraggio di confessarglielo. La lettura di questo testo deluderà profondamente le attese di Gide;<sup>29</sup> in effetti Green non lo ha avvertito di aver rinunciato al progetto iniziale e di essersi quindi dedicato a un nuovo libro, in cui il tema dell'amore omosessuale (per giunta represso) è stato ridotto a una mera questione di turbamenti giovanili.

Nonostante in quest'opera il distacco dalla sua esperienza personale sia più marcato, anche il nuovo romanzo gli pone grossi problemi nel momento in cui si tratta di descrivere il desiderio omosessuale del giovane protagonista. Green si trova allora di fronte a un conflitto interiore, in cui si affrontano due istanze di carattere opposto: da un lato una forte resistenza, che lo porterebbe a censurare la natura omosessuale del protagonista, dall'altro invece la ferma intenzione di parlarne apertamente. Le ragioni della prima istanza sono facilmente individuabili nelle pressioni sociali che gravano all'epoca su questo tema tabù, relegandolo di fatto al silenzio; nel bisogno affrontare esplicitamente l'argomento dell'omosessualità si può invece riconoscere la prima vera influenza esercitata da Gide. Si veda quanto Green afferma nel proprio diario nel marzo del 1930:

Pensé ce matin à la nouvelle que j'écris en ce moment. Je suis au pied du mur. Si j'hésite à parler de l'amour du héros pour un garçon, je fausse la vérité, et pour avoir l'air de me conformer à la morale admise, je commets un acte de prudence qui me fera perdre toute estime de moi-même.<sup>30</sup>

La necessità di opporsi a questa autocensura, che lo spingerebbe alla menzogna pur di conformarsi “à la morale admise”, ricorda chiaramente le parole di Gide, che pochi mesi prima lo aveva esortato a superare gli ostacoli che avrebbe trovato sul proprio cammino. Si veda il resoconto che fa Green di un loro incontro del gennaio dello stesso anno:

alors que je lui disais un mot de ma nouvelle dont il connaît le sujet dans les grandes lignes, il m'a dit d'un air grave: “Vous savez, il ne faudra pas flancher.” Et comme je protestais il a ajouté: “J'en ai tant vu flancher.” Remarque suivie de ceci qui est vrai et profond: “Si vous manquez maintenant de courage, vous vous en ressentirez toute votre vie.” Il y a eu un silence, et il a demandé: “Qui parlera de ces choses si vous n'en parlez pas?”<sup>31</sup>

L'influenza di Gide si riconosce dunque in questo imperativo morale, che prescrive la necessità di parlare dell'omosessualità in maniera chiara, senza cedere alle resistenze interiori, al pudore e al timore del giudizio altrui. Nella paura espressa da Green di perdere “toute estime de [s]oi-même”, si riconosce chiaramente l'influenza di simili esortazioni.

---

<sup>28</sup> Il volume è pubblicato nel 1974. Si noterà la prossimità cronologica con il ripristino della “Confession de Jean” nella nuova edizione del romanzo *Le malfaitteur* (1973). Varie allusioni alle avventure erotiche nel corso della giovinezza si trovano sparse in altri scritti, fra cui il *Journal*.

<sup>29</sup> “[Gide] me parle de *L'Autre Sommeil* qu'il appelle une réussite littéraire, ‘mais, dit-il, ce n'est pas le livre important que j'attendais. On dira qu'il s'agit d'un amour platonique...’” OC, IV, p. 74, 18 luglio 1930.

<sup>30</sup> OC, IV, p. 64, 29 marzo 1930.

<sup>31</sup> OC, IV, pp. 60-61, 7 gennaio 1930. Una reminiscenza di questo dialogo si trova nella “Confession di Jean”, in *Le malfaitteur*: “Encore un qui flanchera tôt ou tard.” OC, III, p. 314.

Nonostante Green sia sostanzialmente d'accordo con Gide su questo punto, non può fare a meno di sottolineare le sue perplessità di fronte a questi inviti, che non gli sembrano del tutto sinceri e coerenti. Anzitutto egli crede di ravvisare nell'interesse del collega più anziano "outré son amour pour la littérature, qui n'est pas feint, une prédilection pour le scandale."<sup>32</sup> Se dunque Green è d'accordo con lui sulla questione della sincerità, diffida invece della sua ricerca di visibilità. A questo problema se ne somma presto un altro; i propositi di Gide sono rapidamente contraddetti dallo stesso:

Il ratrape du reste sa belle phrase de tout à l'heure sur le courage par celle-ci qui m'indigne: 'Et si on vous cherchait noise à cause du sujet de votre nouvelle, vous n'auriez qu'à dire que votre récit est fictif et vos personnages inventés. De cette façon, vous seriez à l'abri?'"<sup>33</sup>

Gide non è quindi un sostenitore intransigente della confessione a tutti i costi e non trascura di riconoscere i vantaggi offerti dalle opere di 'fiction', già sfruttati da altri scrittori omosessuali, ovvero la possibilità di nascondersi dietro all'alibi della finzione e negare ogni coinvolgimento personale rispetto agli argomenti trattati.

Quest'ultimo aspetto dell'atteggiamento di Gide riflette la consapevolezza da parte sua che il tema dell'omosessualità ha posto e continua a porre molti problemi agli scrittori. Egli stesso ha impiegato anni per elaborare una risposta alle sue difficoltà ed è solo a quel punto che può porsi nei confronti di Green con l'atteggiamento pedagogico che gli è tipico, indicandogli la strada da percorrere e segnalandogli gli ostacoli da evitare. Gide conosce bene i travestimenti, le astuzie impiegate in secoli di letteratura per mascherare questo tema e cerca quindi di convincere Green che è giunto il momento di evitare il ricorso a simili espedienti:

À propos de l'inversion en littérature, Gide me parle des difficultés qu'il semble y avoir à aborder ce sujet dans une œuvre d'imagination. Il en résulte des *camouflages* plus ou moins habiles. De tout temps, les écrivains ont eu de ces ruses. Alors, que de livres *camouflés*, que de demi-aveux nous ne comprenons même plus!<sup>34</sup>

La figura sfuggente e contraddittoria di Gide, scrittore che si mette continuamente in discussione, sembra lasciare perplesso Green, che arriva a dubitare della validità dei suoi insegnamenti. I due autori lasciano cadere la questione del romanzo autobiografico e la loro discussione sull'omosessualità in letteratura verte in seguito su altre forme testuali. È sempre Gide a suggerire un nuovo indirizzo; egli cerca di portare l'attenzione di Green sulle forme della scrittura intima e in particolare quella diaristica. Un progetto dapprima solo abbozzato, che prende poi una forma più definita nel corso degli anni. Si veda in che termini Gide afferma a Green di conoscere le difficoltà connesse alla scrittura un romanzo autobiografico: "Il voudrait écrire un livre où il se mettrait lui-même en cause, et n'y parvient pas. Il ne peut créer qu'un personnage extérieur à lui-même, ou bien il retombe dans son journal, mais écrire un roman dont il serait lui-même le héros, impossible."<sup>35</sup> Quest'affermazione, che Green riporta nel proprio *Journal*, suscita quanto meno qualche stupore: anche volendo tralasciare *L'immoraliste* (1902), in cui si può ancora rimproverare all'autore di aver adottato dei "camouflages", nel 1931 (data di quest'ultimo incontro) Gide ha già dato alle stampe *Le faux-monnayeurs*, romanzo dove il processo della 'mise en abyme' suggerisce un'identificazione fra l'autore e il suo personaggio. Inoltre nel 1926 ha

---

<sup>32</sup> OC, IV, p. 61, 7 gennaio 1930.

<sup>33</sup> *Ibid.* (corsivo nel testo).

<sup>34</sup> OC, IV, p. 141, 30 novembre 1931.

<sup>35</sup> OC, IV, p. 103, 6 maggio 1931.

pubblicato *Si le grain ne meurt*, che non si può definire un romanzo, ma che è certo “un livre” in cui Gide si mette “lui-même en cause”. Mi pare dunque che questa testimonianza possa alludere a una separazione tra scritture che implicano un patto di lettura finzionale, quali appunto la forma del romanzo, e testi che implicano invece una lettura di tipo referenziale, in cui rientra invece il diario. Potrebbe essere invece un’allusione al romanzo *Les faux-monnayeurs*, testo complesso e sofisticato per l’impiego di forme narrative eterogenee, fra cui appunto quella del diario. Ma la testimonianza di Green non fornisce elementi sufficienti per un’analisi più approfondita della questione. Il richiamo alla forma diaristica anticipa tuttavia uno dei punti chiave delle successive discussioni fra i due scrittori.

### **L’eredità di Gide: un invito alla confessione**

Nel corso degli anni ’30 Green ha modo di leggere privatamente alcune pagine del diario di Gide; a sua volta il giovane scrittore contraccambierà il gesto, facendo leggere al collega qualche estratto del proprio. È in questo stesso periodo che Gide invita Green a dare alle stampe il suo diario; inizialmente insiste sull’importanza di questo documento, che deve essere preservato come testimonianza per i posteri. Gide parla infatti del rischio che la famiglia, o comunque qualche prossimo, potrebbe cercare un giorno di far sparire il manoscritto, come è avvenuto a seguito della morte di molti scrittori.<sup>36</sup> Gli consiglia quindi di realizzare una tiratura limitata di alcuni passaggi scelti del diario da distribuire agli amici.

Qualche anno più tardi sarà invece proprio Green a esprimere a Gide il timore che un giorno il suo diario possa andare perduto; questi lo incita allora a farlo ricopiare per intero.<sup>37</sup> Confrontando la cronologia, è difficile non mettere in relazione questi consigli con le preoccupazioni che hanno spinto lo stesso Gide, tra il 1931 e il 1932, a dare alle stampe una tiratura limitata del proprio diario, edito in sette copie destinate a una ristretta cerchia di amici.<sup>38</sup>

Il problema della distruzione dei testi intimi, in particolare del diario, alla morte di un autore è stato trattato da alcuni studiosi che si sono dedicati a questo genere testuale e alle sue specificità, quali Béatrice Didier<sup>39</sup> e Philippe Lejeune.<sup>40</sup> Nel corso della storia si sono infatti verificati numerosi casi in cui gli eredi sono intervenuti distruggendo i manoscritti in cui si trovavano (o in cui temevano si potessero trovare) indiscrezioni che avrebbero potuto nuocere ai loro interessi, alla loro reputazione o a quella del defunto. La preoccupazione di Gide è dunque assolutamente fondata. Beatrice Didier sottolinea inoltre che la scelta di dare alle stampe il proprio diario è una pratica piuttosto insolita fino ai primi decenni del Novecento; Gide è stato anzi tra i primi a decidere di cimentarsi in una tale impresa.<sup>41</sup>

Dopo la prima edizione per pochi intimi, a cui si faceva riferimento, Gide pubblica nel 1932 sulla NRF alcune pagine del *Journal*. Seguiranno due edizioni in volume nel 1934 e 1936; alcune pagine del

---

<sup>36</sup> OC, IV, p. 74, 18 luglio 1930.

<sup>37</sup> OC, IV, p. 379, 17 giugno 1935.

<sup>38</sup> Si veda la “Notice” di Eric Marty, in *J1*, pp. 1311-1312. Alcune pagine, in particolare testimonianze letterarie o di viaggio, erano già state oggetto di pubblicazioni precedenti; tuttavia in questi casi si potrebbe difficilmente parlare di “journal intime” (cf. *ivi*, pp. 1307-1311).

<sup>39</sup> Béatrice Didier affronta la questione della postérité diario, sottolineando che si tratta del genere letterario maggiormente distrutto nel corso della storia, ad opera degli eredi o, in alcuni casi, dell’autore stesso (come avviene d’altronde per una parte di quello di Green). Cf. B. DIDIER, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, pp. 21-22. Una possibile spiegazione di questo fenomeno è fornita più avanti, quando la studiosa afferma che “l’homme moyen a toujours tendance à trouver plus scandaleux le journal que le roman, parce qu’il s’imagine que l’écrivain est plus près de la vérité dans le journal et n’a pas l’excuse de la fiction.” *Ivi*, p. 36.

<sup>40</sup> Su alcune questioni, anche giuridiche, riguardanti la trasmissione di testi intimi, rinvio a P. LEJEUNE, *Pour l’autobiographie*, Paris, Seuil, 1998, in particolar modo i capitoli “L’atteinte publique à la vie privée”, pp. 69-74, “Je fais mon testament”, pp. 79-92, “Diffamer, injurier”, pp. 127-131.

<sup>41</sup> Oltre a Gide, Didier cita anche Paul Léautaud e Charles du Bos. Cf. B. DIDIER, *Le journal intime*, cit., p. 45.

diario vengono poi incluse nei volumi delle *Œuvres complètes*, in corso di stampa presso Gallimard. Nel 1939 un primo volume del *Journal* viene presentato nella forma definitiva voluta dall'autore all'interno della collana della "Bibliothèque de la Pléiade". Questa edizione raccoglie finalmente in maniera sistematica le pagine del *Journal*, riproponendole secondo l'ordine cronologico per il periodo che va dal 1889 al 1939. Negli anni seguenti prosegue la pubblicazione di alcuni estratti, in rivista e in volume. Il secondo tomo del *Journal*, che copre il periodo dal 1939 al 1949, viene pubblicato postumo nella "Pléiade" (1954). Quest'ultima versione costituirà per lungo tempo l'edizione di riferimento, fino a quando, tra il 1996 e il 1997, non ne viene realizzata una nuova (sempre nella "Pléiade") che recupera diversi passaggi soppressi in un primo tempo dall'autore. Il curatore segnala che le pubblicazioni realizzate con la supervisione di Gide sono state oggetto di vari rimaneggiamenti: l'autore, lungi dal pubblicare il testo nella sua integralità, interviene con pesanti tagli e modifiche.<sup>42</sup>

Gide è fra i primi scrittori a organizzare in maniera così sistematica la pubblicazione del proprio diario. Tuttavia è difficile valutare quanto il suo invito e il suo esempio abbiano influito su Green spingendolo a dare alle stampe il suo *Journal*; bisogna però senz'altro riconoscere che vi è una grande prossimità cronologica rispetto al periodo in cui Gide inizia a raccogliere il proprio diario in volume: il primo tomo del *Journal* di Green è infatti dato alle stampe nel 1938 (presso l'editore Plon). È l'inizio di una pubblicazione che proseguirà con una grande regolarità fino agli ultimi anni di vita dell'autore. Alcune pagine, come nel caso di Gide, compaiono per la prima volta all'interno di alcuni periodici (fra gli altri, *Le Figaro littéraire*, *La revue de Paris*, *La table ronde*). Va sottolineato però che la pubblicazione non risponde ai criteri suggeriti inizialmente da Gide; non si tratta infatti né di una copia a uso personale né di una tiratura limitata per pochi intimi. Ma soprattutto non si tratta del diario integrale – e questo sarà il principale motivo della discussione fra i due scrittori. Essendo destinato alla vendita in libreria, e quindi virtualmente al vasto pubblico, prima di presentare all'editore ciascuno dei volumi Green provvede a un'attenta selezione delle pagine che saranno pubblicate. Gide tra l'altro ha modo di leggere alcuni volumi del diario (tra il 1938 e il 1951, anno della morte di quest'ultimo, sono dati alle stampe i primi cinque). Si rende così conto di persona della parzialità di questa pubblicazione ed esprime il proprio disappunto all'autore, insistendo sul fatto che l'interesse del diario risiede nella sua sincerità, che deve tradursi in una pubblicazione integrale, priva di rimaneggiamenti. Un ideale che, come si è detto, è lui in prima istanza a non rispettare;<sup>43</sup> Green non manca di farglielo notare.

I due scrittori si scambiano in via confidenziale alcune pagine manoscritte dei rispettivi diari: è in questo modo che essi possono constatare l'assenza, nell'edizione in volume, di vari passaggi che avevano invece avuto modo di leggere privatamente. Le parti del proprio diario che Gide mostra a Green riguardano spesso delle avventure con dei ragazzi; si tratta di pagine che, scrive quest'ultimo, "je doute qu'il les publie de son vivant".<sup>44</sup> Leggendo le prime edizioni del *Journal* di Gide, si può notare che Green aveva ragione: tali episodi infatti sono stati omessi. Viceversa non si conosce la natura delle pagine che Green fa leggere a Gide,<sup>45</sup> a eccezione di quelle che lo riguardano in prima persona, in cui si rievocano i loro incontri. Green descrive in più occasioni (nelle prefazioni alle edizioni in volume, o all'interno dello stesso diario) la modalità con cui procede nel selezionare le pagine destinate alla pubblicazione. Stando a quanto afferma, si tratta innanzitutto di evitare le ripetizioni, che inevitabilmente costellano la vita quotidiana, insieme ad altri dettagli che si rivelerebbero noiosi per il

---

<sup>42</sup> Si veda ancora la "Notice", in particolare le pp. 1311-1317.

<sup>43</sup> Come nota David Steel: "le texte de Gide le plus marqué de brisures est peut-être le Journal". D. STEEL, "Silences et non-dits dans l'écriture de Gide", in C. MARTIN (a cura di), *André Gide 9. Regards intertextuels*, Paris, Lettres modernes, 1991, p. 201.

<sup>44</sup> OC, IV, p. 142, 8 dicembre 1931.

<sup>45</sup> Si veda ad esempio OC, IV, p. 132, 4 novembre 1931.

lettore.<sup>46</sup> In secondo luogo egli descrive la prassi di sottoporre al giudizio delle persone interessate i passaggi che li riguardano; se questi non approvano la divulgazione di qualche informazione, o richiedono modifiche importanti al testo originale, egli preferisce omettere completamente il passaggio piuttosto che manometterlo. Tra l'altro Green afferma anche che Gide è l'unico scrittore fra quelli da lui consultati a non avergli mai chiesto delle censure.<sup>47</sup>

Le ragioni alla base questi tagli non sono però sempre riconosciute esplicitamente da Green. Una gran parte riguarda infatti la vita sessuale e affettiva dell'autore, o di persone a lui vicine; ciò fa supporre che un ruolo determinante motivo sia stato giocato dal pudore, se non dal timore di esporsi pubblicamente. In assenza del diario completo, la natura delle omissioni può essere solo dedotta da alcuni indizi disseminati nel testo. Nel 1931 l'autore scrive: "Ce qui me gêne dans ce journal que je tiens depuis trois ans, c'est la place de plus en plus grande qu'y prend l'instinct sexuel." Si può facilmente notare che, nella versione pubblicata, i riferimenti a questo "instinct sexuel" sono pressoché assenti. Sono anzi completamente omessi (incluso il passaggio appena citato) nella prima edizione del 1938. Si vedano ancora altri esempi, quando nel 1941 parla degli "épisodes charnels que je raconte avec un si grand luxe de détails";<sup>48</sup> inutile dire che tali episodi si cercherebbero invano nelle edizioni del *Journal* attualmente disponibili. In un passaggio del 1972, dopo aver fatto allusione all'istinto sessuale, che ancora una volta torna a tormentarlo, Green descrive in maniera più esplicita le modalità dell'autocensura così come l'ha sempre praticata in vista della pubblicazione del diario: "En temps ordinaire, je n'aurais pas recopié ce passage qui représente assez bien le genre de coupures que je me crois tenu de faire. On ne livre pas ces choses au public."<sup>49</sup> È soprattutto attraverso indicazioni come queste che possiamo intuire i criteri che hanno guidato l'autore nella soppressione di alcuni passaggi del *Journal* in vista della stampa.<sup>50</sup>

Anche in mancanza del manoscritto del diario originale,<sup>51</sup> un confronto tra le varie versioni pubblicate del diario permette di rendersi conto dell'ampiezza del fenomeno dell'autocensura. Il primo volume del *Journal*, nell'edizione pubblicata nel 1938 presso Plon, contava 299 pagine; la successiva edizione "revue et augmentée" del 1970, presso lo stesso editore (ma con il nuovo titolo *Les années faciles*), ne presenta 582.<sup>52</sup> Si noterà, a livello indicativo, che il numero di pagine è quasi raddoppiato. L'aggiunta nel 1970 delle 30 pagine di diario del 1926, che Green dice di aver ritrovato diversi anni più tardi, non spiega da sola questo incremento, così come non lo spiegano altri piccoli dettagli (per esempio le 12 pagine di prefazione che sostituiscono l'unica pagina dell'"Avis au lecteur" del 1938). Un confronto tra le due versioni rivela infatti l'assenza di molti passaggi nella prima edizione, fra i quali spiccano quelli che riguardano il tema dell'omosessualità. Il volume del 1938 omette o riduce tra l'altro alcune delle discussioni avute con Gide. Ma se è vero ciò che Green sostiene quando afferma che questi

---

<sup>46</sup> Si veda ad esempio la prefazione al primo volume del diario: "J'ai choisi les passages avec le souci d'intéresser un lecteur que je ne connaîtrai sans doute jamais." OC, IV, p. 1480.

<sup>47</sup> Sebbene in qualche caso gli chieda delle correzioni minime. Cf. OC, IV, p. 458, 19 marzo 1938; OC, IV, pp. 462-463, 13 aprile 1938. Green si dichiara più volte stupito e ammirato del fatto che Gide gli permetta di pubblicare qualsiasi passaggio lo riguardi, a differenza di quanto avviene con altri scrittori: "Il ne recule pas. Ce qu'il dit dans l'intimité il ne refuse pas qu'on le crie ensuite sur les toits. Combien agiraient ainsi?" 13 aprile 1938, p. 463. O ancora: "Parmi tous les écrivains que j'ai connus, Gide était le seul à ne jamais dire non dans un cas pareil." OC, IV, p. 1209, 8 marzo 1951.

<sup>48</sup> OC, IV, p. 618, 12 ottobre 1941.

<sup>49</sup> OC, VI, pp. 44-45, 15 luglio 1972.

<sup>50</sup> La questione dell'autocensura di Green nel *Journal* è accennata in vari studi (in nessuno però, a mia conoscenza, è studiata in modo sistematico). Il più completo è quello di Edith Perry: E. PERRY, "Le journal dans le *Journal* de Julien Green: entre la totalisation et la lacune", in M. O'DWYER (a cura di), *Julien Green diariste et essayiste*, cit., pp. 199-212.

<sup>51</sup> Come si è detto, questo è coperto da un vincolo che ne impedisce la consultazione fino a cinquant'anni dopo la scomparsa dell'autore (e dunque fino al 2048).

<sup>52</sup> J. GREEN, *Journal (1928-1934)*, Paris, Plon, 1938 e ID., *Les années faciles (1926-1934)*, Paris, Plon, 1970.



non gli ha mai imposto particolari censure, si dovrà allora concludere che tali tagli sono da imputare alla volontà dello stesso Green.

Nel caso del *Journal* di Gide si può verificare l'entità dei tagli in maniera più agevole. Nell'edizione della "Pléiade" del 1996-1997 i passaggi inizialmente soppressi sono stati reintegrati dai curatori, che hanno scelto di segnalarli graficamente con carattere diverso. Anche in questo caso una parte importante dei tagli riguarda il tema dell'omosessualità (quella dell'autore e quella di persone da lui incontrate o a lui vicine). Il fatto che sia Gide sia Green si sentano in dovere di autocensurarsi nel momento in cui toccano questo argomento "scabroso" dimostra che la pressione sociale che grava sull'omosessualità è ancora molto forte e che le resistenze provengono non solo dall'esterno, ma che sono state oramai interiorizzate.

Le reticenze e le esitazioni dei due scrittori si scontrano con un'esigenza di segno opposto, che propone un ideale di sincerità e di verità. In questo imperativo morale si può riconoscere un altro lato un po' contraddittorio (o comunque problematico) dell'insegnamento che Gide propone a Green:<sup>53</sup> non solo lo scrittore più giovane dovrebbe seguire il suo esempio e parlare di omosessualità, bensì è invitato a farlo in maniera aperta e trasparente, senza ricorrere a espedienti, allusioni e autocensure. Ma Green resta critico di fronte al suo modello, che non gli sembra troppo coerente con i suoi stessi insegnamenti. La questione è affrontata più volte nel corso di alcune discussioni sulla pubblicazione del diario, riportate da Green: "Comme il [Gide] me parle de mon journal où 'trop de choses sont passées sous silence', je lui demande s'il veut dire les choses charnelles. 'Oui, celles-là, dit-il. – Mais, lui demandé-je alors, connaissez-vous un journal, un seul journal qu'on ait publié et qui ne fasse pas le silence sur ces questions?'"<sup>54</sup>. Se Green tende qui a generalizzare, in un'altra occasione sarà invece molto più specifico, ritorcendo contro Gide questa stessa critica:

Revenant sur mon journal qu'il a mentionné tout à l'heure [...], il me dit que ce livre est plein de réticences, que je n'y ai mis que "des choses convenables". "Oui, lui dis-je, mais j'ai très nettement indiqué les omissions et la nature de ce que j'omettais."<sup>55</sup> Mais vous-même, n'avez-vous pas publié un journal où il y a beaucoup de silences? Que de choses vous ne dites pas! – Je mettrai bon ordre à ces lacunes", dit-il simplement.<sup>56</sup>

L'intenzione dichiarata da Gide di ripristinare in un prossimo futuro i passaggi soppressi rimarrà senza seguito; l'edizione integrale è di oltre quarant'anni posteriore alla morte dell'autore. Un'evidente contraddizione per il critico impietoso dei "camouflages", colui che sosteneva la necessità di parlare dell'omosessualità apertamente, senza reticenze. Un'incoerenza che è una chiara spia di quanto ancora sia difficile affrontare questo tema tabù nella società dell'epoca, persino per uno degli autori che si è maggiormente esposto in questo senso. Green ricorda che nel corso di questo stesso incontro Gide lo ha stimolato ancora una volta a prendere la parola sul tema dell'omosessualità:

"Vous pouvez faire de grandes choses. Vous avez déjà derrière vous toute une série de livres remarquables... Votre responsabilité est grande. Vous serez cause que beaucoup s'écarteront de

---

<sup>53</sup> Green nota nel proprio diario: "[Gide] me parle de nouveau de la vérité, un de ses thèmes favoris dont la répétition finit par me gêner un peu." Nel corso di questa conversazione Gide spiega questo interesse, che ritiene di condividere con lo scrittore più giovane, come la conseguenza di una comune "hérédité protestante qui explique ce goût de la vérité". OC, IV, p. 154, 19 gennaio 1932.

<sup>54</sup> OC, IV, p. 943, 11 ottobre 1946.

<sup>55</sup> In realtà le omissioni indicate "nettement" nel *Journal* di Green sono molto rare. Lo si verifica agevolmente dal confronto tra l'edizione del 1938 e quella del 1970 del primo volume del diario, *Les années faciles*.

<sup>56</sup> OC, IV, pp. 972-973, 21 luglio 1947.

l'Église, voyant le mal qu'elle a pu faire à quelqu'un comme vous." [...] Il me fait voir la place que je pourrais occuper et brusquement me lance cette phrase: "Pourquoi ne feriez-vous pas une embardée du côté du démon?"<sup>57</sup>

Green lascia una certa ambiguità su cosa intendesse Gide con queste parole, salvo ritornare sulla questione il giorno seguente, sempre nel *Journal*, per spiegarlo:

Oublié de dire qu'à un moment il m'a demandé pourquoi je n'écrirais pas un livre que je ne signerais pas, comme a fait l'auteur de *De l'abjection*.<sup>58</sup> (Ç'aurait été, je pense, l'embardée du côté du démon, mais une embardée sans trop de risques.) "Ce n'est pas possible, ai-je répondu. J'écris des livres d'un caractère trop particulier pour que l'auteur ne soit pas aussitôt reconnu." Sur ce point il m'a donné raison.<sup>59</sup>

Gide invita dunque il collega a scrivere un libro di tipo diverso, non più un diario, bensì uno scritto specificamente dedicato al tema dell'amore fra uomini, che dovrebbe raccontare l'esperienza dell'autore, il quale, facendosi forte dell'autorità conferitagli da "toute une serie de livres remarquables", potrebbe essere di esempio per i suoi lettori. Inoltre egli prospetta la possibilità di pubblicarlo anonimo, così come aveva fatto qualche anno prima Jouhandeau con *De l'abjection*. Forse a causa delle resistenze di cui Green ha dato più volte prova, Gide pensa che questi potrebbe essere meglio disposto verso una pubblicazione che non metta in gioco direttamente la sua persona. Si ripropone dunque in questa situazione lo schema che già si era visto quando Gide aveva esortato Green a portare a compimento *Le rôdeur* per prenderne (eventualmente) le distanze in seguito. Sembra quindi che la priorità di Gide sia di convincere Green a scrivere sull'argomento, se possibile attraverso un coinvolgimento esplicito e diretto, proponendo in seconda istanza un compromesso che lo metterebbe al riparo da un eventuale scandalo o comunque dalle probabili critiche. Gide fa valere inoltre una nuova argomentazione, ovvero che una simile testimonianza avrebbe un doppio valore: anzitutto individuale, in quanto darebbe occasione a Green di liberarsi di un segreto;<sup>60</sup> in secondo luogo a livello collettivo, poiché altre persone potrebbero riconoscersi nella sua storia e trarne giovamento.

Gide fornisce quindi a Green una visione dell'ampio spettro di possibilità che la letteratura offre per dare espressione all'amore omosessuale, senza lasciarsi scoraggiare dalle resistenze di quest'ultimo, mostrando anzi una notevole perseveranza nel corso degli anni. Gide fa ancora un tentativo negli ultimi mesi della sua vita; si tratta di un episodio su cui vale la pena di soffermarsi. In questa occasione egli lascia comprendere al collega che si aspetta ancora qualcosa da lui e Green descrive più volte l'impressione di aver ricevuto dall'amico un'eredità. Ritengo che ciò che Gide gli chiede sia di adempiere alla promessa fatta oltre vent'anni prima e dunque di scrivere finalmente il libro dedicato al "chercheur d'aventures nocturnes" (che altri non è che lo stesso autore). I due scrittori si incontrano nel novembre 1950 e Green rievoca la loro discussione in questi termini:

---

<sup>57</sup> OC, IV, p. 972, 21 luglio 1947.

<sup>58</sup> Si tratta di Marcel Jouhandeau, che pubblica in forma anonima alcune pagine di *De l'abjection* sulla NRF del settembre 1938. La pubblicazione in volume (sempre anonima) è dell'anno seguente. Si tratta di un'opera dalla difficile collocazione generica, che propone una riflessione sull'omosessualità e sul degrado morale che questa comporta, inframmezzata dal racconto di alcune esperienze personali. Gide non sembra suggerire di imitarne la forma o le tematiche, bensì solo lo stratagemma della pubblicazione anonima, come si evince dal seguito del discorso.

<sup>59</sup> OC, IV, p. 973, 22 luglio 1947.

<sup>60</sup> Green ricorda un'altra conversazione in cui Gide gli avrebbe detto: "Vous dites que vous souffrez de ne pouvoir vous confier. J'ai connu cela, je m'en sens d'autant plus près de vous." OC, IV, p. 132, 4 novembre 1931.

il me demande si je veux qu'il me lise ce qu'il vient d'écrire. Trois grandes pages dans un grand cahier. Histoire du Soudanais Mala. [...] Ses considérations sur le plaisir physique me surprennent un peu, et j'ai cru voir chez lui reparaître le protestant. "Il me semble, lui dis-je, que vous accordez plus d'importance qu'autrefois aux choses de la chair." Cette remarque a l'air de l'intéresser. J'ajoute: "Plus je vais, plus je suis convaincu que nous serons jugés avec beaucoup moins de sévérité sur cette question que sur d'autres beaucoup plus importantes, la charité par exemple, l'amour. – Mais je ne crois pas que nous serons jugés", dit-il doucement.<sup>61</sup>

Gide sembra voler rassicurare Green sulla possibilità di scrivere apertamente dell'amore tra uomini. Anzi, per dimostrarli come sia possibile farlo, gli mostra alcune pagine che ha scritto lui stesso, in cui è riuscito a coniugare sensualità e pudore. Mi sembra significativo citare anche il seguito della conversazione:

[Gide] me demande si je trouve la description choquante. Je lui dis, avec un sourire, que la description de ce qui se passe sous la moustiquaire étant absente, elle ne peut choquer personne. Il y a chez lui un désir de rester dans les limites d'une certaine décence. Un jeune écrivain eût tout dit.<sup>62</sup>

Dietro a quel "un jeune écrivain" bisognerebbe leggere una sottile allusione allo stesso Green? Abbiamo già notato che Gide riconosce la propria inadeguatezza a scrivere un libro che tratti l'argomento senza reticenze e auspica che sia qualcun altro a farlo; qui sembra ipotizzare che questo compito sarà svolto in maniera più adeguata dalle nuove generazioni. È come se l'anziano scrittore trasmettesse alle giovani leve un'eredità, ovvero l'impegno a trattare questo argomento per lui fondamentale, con chiarezza e senza pudori, cosa che la sua generazione invece non ha saputo fare. L'impressione di ricevere da Gide una "eredità" la si ritrova accennata più volte da Green:

Au moment où j'allais prendre congé de lui, il me regarda d'un air sérieux et me posa une question que je ne pus m'empêcher de trouver singulière: 'N'avez-vous autre pas chose à me dire?' Je lui répondis que non et nous nous quittâmes. Ce ne fut qu'après sa mort que cette question prit tout son sens.<sup>63</sup>

Green è profondamente emozionato dagli ultimi incontri con lo scrittore, che sembra chiedergli la dimostrazione che la sua fiducia in lui era ben riposta.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> OC, IV, pp. 1194-1195, 22 novembre 1950. L'"Histoire du Soudanais Mala" è poi raccontata in *Ainsi soit-il*, in *SV*, pp. 1050-1051.

<sup>62</sup> OC, IV, p. 1762, variante *a* di p. 1195. Questo passaggio è stato censurato nelle versioni successive alla prima pubblicazione, avvenuta sulle pagine del quotidiano *Le Figaro* del 21 aprile 1951.

<sup>63</sup> OC, IV, p. 1381, dicembre 1954. E ancora, su questo stesso episodio, "Comment n'ai je rien pressenti à cette minute? Comment n'ai-je pas reconnu dans ces mots si simples le voyageur qui se lève et se retourne une dernière fois su le seuil avant de s'en aller?" J. GREEN, "Rencontres avec Gide", *Le Figaro littéraire*, 24 febbraio 1951; si tratta di un breve testo pubblicato dall'autore in occasione della scomparsa di Gide (poi ripreso in OC, III, p. 1793). Ma Green suggerisce di essersi trovato in uno stato d'animo simile già nel 1947, quando lo scrittore più anziano lo aveva esortato ancora una volta a pubblicare integralmente il proprio diario: "Cette conversation avec Gide m'a si vivement ému que rentré chez moi j'ai dû m'entendre. Pendant près d'une heure, le cœur m'a battu très fort. Aujourd'hui, je me demande si en m'embrassant il ne me disait pas adieu." OC, IV, p. 973, 22 luglio 1947.

<sup>64</sup> Si potrebbe chiosare che non è affatto scontato il "jeune écrivain" a cui fa riferimento Green non sia egli stesso. In quegli anni la questione dell'omosessualità viene affrontata da alcuni giovani autori che sia Gide sia Green hanno ben presenti; fra gli altri Roger Peyrefitte (che nel 1943 pubblica *Les amitiés particulières*), Maurice Sachs (suo è il romanzo *Alias*, del 1935) e Pierre Herbart. Quest'ultimo pubblica nel 1931, presso Gallimard (anche grazie alle insistenze dello stesso Gide), il romanzo *Le rôdeur* (si noterà che porta lo stesso titolo del romanzo autobiografico progettato da Green nel 1929).

Nel 1976 viene riportata a Green una voce, secondo la quale Gide avrebbe preconizzato che il giovane collega avrebbe un giorno scritto la propria autobiografia. Green riferisce nel proprio diario: “Un ami de Gide rapporte qu’il aurait dit à mon sujet: ‘Un jour il écrira des livres sur lui-même où il livrera toute sa vérité.’”<sup>65</sup> Sebbene sia impossibile verificare la fondatezza di questa affermazione, in qualche modo profetica, alla luce di quanto si è visto sembra assolutamente verosimile che Gide auspicasse la scrittura e la pubblicazione di un libro di questo genere da parte di Green. L’autobiografia, come forma che permette la confessione intima, con un riguardo particolare alla questione dell’omosessualità, si delinea nel progetto letterario gidiano, e più tardi di quello greeniano, come la soluzione più adeguata per raggiungere questo obiettivo. L’influenza di Gide è suggerita da Green stesso in alcune occasioni; sarebbe infatti stato Gide a fargli notare, dopo aver letto il suo diario, che lo spazio accordato al passato in questo testo è preponderante. Si veda quanto nota Green:

Gide, à déjeuner, remarquait que, dans mon journal, le passé joue un grand rôle. “[...] Chez moi, dit-il, quand j’étais jeune, il y avait le refus de tout lien avec le passé, par amour-propre.” J’ai vendu la maison de mon père pour cette raison. Mais depuis, avec l’âge, le souci du passé m’est venu.<sup>66</sup>

Gide, sebbene in maniera indiretta, suggerisce un parallelo tra il proprio caso e quello del più giovane scrittore e amico. Green ha ben presente il modello gidiano di *Si le grain ne meurt*, un testo che apprezza molto.<sup>67</sup> La sua ammirazione non gli impedisce però di muovere a Gide una critica importante (che potrebbe anche essere rivolta a lui stesso), ovvero di essere stato troppo prudente nelle proprie confessioni. Green scrive infatti nel suo *Journal*:

Je disais à Gide que j’avais relu avec beaucoup d’intérêt une partie de *Si le grain...* Il m’a demandé si je ne trouvais pas que ce livre donnait une impression fragmentaire. Je lui ai dit que non, mais à la réflexion il me semble que bien des choses manquent, par exemple tout ce qu’il m’a raconté de ses promenades dans Paris avec Ghéon.<sup>68</sup>

Se Gide è stato un modello di coraggio nella scelta di pubblicare dei testi che trattavano il tema dell’omosessualità, le sue opere mostrano come egli non sia stato pienamente coerente con il proposito di dire tutta la verità, senza reticenze, senza quei “camouflages” che pure rimproverava ad altri scrittori. Ma la lezione di Gide – e Green forse non lo ha del tutto compreso – è un invito a seguirlo sulla sua strada, non allo scopo di emularlo, bensì per superarlo e andare oltre a quanto aveva fatto lui stesso. Ad esempio integrando nei suoi scritti intimi quelle “choses [qui] manquent” in *Si le grain ne meurt*.

Ritengo che in questa esortazione risieda l’essenza e l’importanza dell’influsso di Gide; è grazie a lui che il tema dell’omosessualità assume un ruolo centrale nel progetto letterario greeniano, come mezzo imprescindibile per la completa comprensione dell’individuo. Un soggetto che deve quindi inserirsi nell’ambito di una confessione che sia anche la testimonianza di una ‘diversità’ che non deve essere nascosta e taciuta, che deve anzi essere espressa e rivendicata pubblicamente. Ritengo quindi che

---

Naturalmente questa ipotesi non esclude affatto la possibilità che Gide intendesse coinvolgere nel suo progetto di un’espressione letteraria dell’omosessualità, fosse pure in mezzo ad altri, anche lo stesso Green.

<sup>65</sup> OC, VI, p. 176, 11 luglio 1976.

<sup>66</sup> OC, IV, p. 476, 18 luglio 1938.

<sup>67</sup> Si veda quando – dopo un incontro con Gide – Green scrive nel suo diario: “j’ai relu une partie de *Si le grain ne meurt* avec un tel plaisir que j’ai eu envie d’écrire à l’auteur, comme s’il venait de m’envoyer ce livre.” OC, IV, p. 498, 21 gennaio 1939.

<sup>68</sup> OC, IV, p. 259, 22 settembre 1933. Per quanto riguarda queste “promenades”, si rimanda alla *Corr. Gide Ghéon*.

sia questo il motivo per cui, dopo la discussione sulla possibilità di trattare l'argomento in un romanzo, la discussione tra i due autori si è concentrata su altre forme letterarie, quali il diario e – più indirettamente – l'autobiografia. Questi generi testuali permettono infatti non solo di narrare l'omosessualità dell'autore in prima persona, bensì anche di presentare una testimonianza diretta (ed esplicitamente riconosciuta come tale) di una realtà ancora poco nota, per far sentire la propria voce all'interno di una società dove essa è condannata al silenzio.

### **Le lettere (sempre sull'autobiografia)**

Nella parte di corrispondenza (finora inedita) che ho potuto consultare presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet non sono contenute novità di rilievo tali da colmare alcune lacune che ancora rimangono sul rapporto tra i due scrittori. Tuttavia ritengo opportuno citare un paio di passaggi che mostrano come questi scambiassero volentieri opinioni su questioni concernenti la scrittura intima. In una lettera del 19 giugno 1928, Green scrive a Gide che gli riporterà presto i due libri che gli ha prestato. Purtroppo non sono indicati i titoli; a ogni modo uno di questi è un'opera autobiografica:

L'autobiographie, que j'ai achevé, m'a laissé une impression très profonde. On est étonné d'en savoir si long sur le personnage au bout de dix ou quinze pages où il semble n'avoir rien dit que de très ordinaire et de très simple. L'auteur est maître de toute difficulté et à un tel point qu'il donne un aspect naturel et aisé à un sujet dont la complication est presque infinie, cela est dû peut-être au sérieux et au respect avec lequel il aborde son récit, mais l'effet est si puissant que plusieurs fois au cours de ma lecture je n'ai pu m'empêcher de penser que c'était là le langage même de la vérité et qu'il était difficile de concevoir une autre manière de parler de soi, je veux dire une manière qui résolut avec autant de bonheur la question de l'art et de la sincérité.<sup>69</sup>

Questo passaggio è interessante, non solo perché testimonia che Gide suggerisce al giovane amico e collega la lettura di un testo autobiografico, ma soprattutto per le riflessioni espresse da Green a margine di questa lettura. Quanto scrive lascia presagire infatti alcune delle caratteristiche della sua futura scrittura autobiografica, quale l'"aspect naturel et aisé", che si ritrovano nella limpidezza stilistica dei volumi di *Jeunes années*. Soprattutto è interessante la sua affermazione che questo gli sembra l'unico modo in cui si può affrontare un discorso di grande complessità, quale il racconto di una vita. Si noterà anche il breve riferimento al problema di coniugare arte e sincerità, che già si è visto essere oggetto di discussione per Gide e Green.

In una lettera del 25 maggio 1946, Green risponde (si deduce) ai complimenti di Gide a proposito del volume di memorie che il primo ha recentemente pubblicato: *Memories of happy days*. Alcune pagine di quest'opera sono consacrate a Gide, il quale dimostra ancora una volta di non preoccuparsi della diffusione di possibili indiscrezioni sul proprio conto. Green scrive:

---

<sup>69</sup> Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 561-2. Il testo a cui Green fa riferimento è probabilmente di *The autobiography of Mark Rutherford* (1881); Mark Rutherford è lo pseudonimo con cui si firma lo scrittore inglese William Hale White (1831-1913). Nella sua lista di letture che teneva all'epoca Green, segna quest'opera in data 20 giugno del 1928, quindi il giorno successivo rispetto alla sua lettera a Gide. Quest'ultimo scopre invece il libro di Hale White nel 1915, su segnalazione dello scrittore inglese Arnold Bennett. Gide ne rimane entusiasta, in particolar modo per quanto riguarda la sua riflessione sul demonio e sull'inferno, un tema che assumerà un grande rilievo sia nell'autobiografia gidiana sia in quella greeniana. Si veda quanto Gide scrive nel proprio diario, *J1*, pp. 890 (26 settembre 1915), 919-920 (25 gennaio 1926), 1007-1008 (15 giugno 1919). A sua volta Gide sembra concordare con l'impressione di sincerità descritta da Green nella sua lettera, cf. *J2*, pp. 515-516, 8 marzo 1936.

Comment ne pas vous dire, cependant, le plaisir que m'a fait votre lettre? J'étais un peu inquiet au sujet des pages qui vous concernent, dans *Memories of happy days*, et que vous auriez pu trouver indiscretes, mais vous me rassurez et je suis, naturellement, très fier de ce que vous me dites. Me voilà récompensé des efforts que m'a coûtés ce livre dont le principal mérite à mes yeux est qu'il ne contient rien que je n'aie des raisons de croire vrai. Dire simplement ce qui est n'est pas toujours si facile, surtout pour un romancier! Son imagination le sollicite presque toujours à embellir et à corriger le roman tout fait qui lui propose sa mémoire, mais j'ai tenu bon. Une ou deux fois, à regret, je me suis tu. Que de choses j'aurai à vous dire sur ce point!<sup>70</sup>

Si trova qui un'ulteriore indicazione di poetica, in perfetta consonanza con quanto si leggeva nell'altra lettera. Green ribadisce da un lato l'importanza della fedeltà ai fatti, ma dall'altro si dice anche dispiaciuto di aver passato qualcosa sotto silenzio. Se si effettua una comparazione tra queste memorie e la posteriore autobiografia, si può verificare come fra gli argomenti di cui il primo testo non parla vi è quello dell'attrazione verso le persone dello stesso sesso. A proposito di questo argomento Gide ha già rilevato la riluttanza di Green a parlarne apertamente; si può quindi legittimamente supporre che sia alla questione affettiva e sessuale che Green allude quando accenna agli aspetti che, seppure "à regret", ha dovuto, o voluto, censurare e di cui gli vuole parlare. D'altronde, quale migliore ascoltatore di Gide per trattare questo argomento?

### **Freud, Ellis, Stekel e gli altri: letture sulla "question sexuelle"**

Gide e Green si dedicano a numerose letture sul tema dell'omosessualità; fra queste uno spazio preponderante è occupato dalle pubblicazioni coeve in ambito medico, psichiatrico e psicoanalitico. Si tratta di un'attenzione che unisce alle riflessioni di tipo teorico interessi personali e questioni di ordine letterario. Entrambi sperano di trovare in questi testi una rappresentazione veridica della condizione omosessuale, oltre a una spiegazione plausibile della propria 'diversità'. Tuttavia le loro aspettative rimangono inappagate; la profonda delusione provata costituisce un ulteriore stimolo che li spinge a offrire una testimonianza della loro concezione di omosessualità, partendo dal proprio punto di vista e alla luce della propria esperienza personale.<sup>71</sup>

Per entrambi il rapporto con la produzione medico-psichiatrica è complesso e ambivalente, sebbene le ragioni siano almeno in parte diverse. Le resistenze di Green sono riconducibili innanzitutto all'antipatia per la riflessione teorica e per il carattere scientifico di queste opere. Inoltre egli rimane in alcuni casi urtato dall'aridità e dalla crudezza del tono con cui si parla della sessualità, argomento che secondo lui meriterebbe di essere trattato con una maggiore cautela. La sua riluttanza è da ultimo connessa alla sua fede religiosa e alla condanna espressa dalla Chiesa nei confronti della sessualità. L'interesse per l'argomento e le interdizioni che pesano su di esso generano in lui un conflitto interiore che impronta fortemente il suo rapporto contrastato con questa sfera del sapere.

Le ragioni che inducono Gide a guardare con sospetto questa produzione sono di tutt'altra natura. Egli vuole mettersi in competizione diretta con gli autori degli studi scientifico-medici con il suo trattato in difesa della pederastia: *Corydon*. Lo scrittore rivendica il primato e l'originalità della propria

---

<sup>70</sup> Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 561-9.

<sup>71</sup> D'altronde il protagonista eponimo del trattato *Corydon* afferma la propria intenzione di scrivere un libro in difesa della pederastia proprio per questo motivo; egli dichiara al proprio interlocutore: "Je pense que vous comprenez à présent pourquoi je veux écrire ce livre. Les seuls livres sérieux que je connaisse sur cette matière sont l'œuvre de quelque médecins. Il s'en dégage dès les premières pages une intolérable odeur de clinique..." *Corydon*, in RR2, p. 73.

riflessione, nata per l'appunto come critica a quegli scritti che, studiando l'omosessualità, contribuiscono in larga misura a perpetuare i pregiudizi diffusi.<sup>72</sup>

Faccio notare a margine che l'interesse di entrambi gli scrittori per il lato terapeutico di una disciplina come la psicoanalisi è piuttosto scarso. Gide intraprende una terapia con la psicoanalista Eugénie Sokolnicka, ma decide di interromperla dopo poche sedute.<sup>73</sup> Curiosamente Green ricorda invece che è stato lo stesso Gide a suggerirgli di recarsi dal suo amico psichiatra Jean Delay; un consiglio che si concretizzerà però in un unico incontro.<sup>74</sup>

Gide e Green hanno modo di scambiare le proprie opinioni sulla letteratura medica in almeno due occasioni, dimostrando la volontà di approfondire questo interesse comune. Il primo episodio risale al 1932, quando Green porta all'attenzione di Gide un libro dello psicoanalista austriaco Wilhelm Stekel che lo aveva molto impressionato.<sup>75</sup> Gide ne apprezza la lettura,<sup>76</sup> soprattutto per le novità che questo autore porta, a suo avviso, nel campo degli studi sulla sessualità.<sup>77</sup> Ciononostante è urtato da una certa rigidità di fondo (che rimprovera d'altronde all'intera disciplina). I commenti che Gide riporta nel suo diario sono molto indicativi del suo approccio alla materia:

“Il nous faudra certainement modifier nos opinions sur l'amour et ses manifestations.” C'est ce que je lis, p.96, dans le (souvent excellent) livre de Stekel sur les *États d'angoisse nerveux*. Parfois certain partis pris et besoin de faire rentrer dans des cadres (partis pris auquel je ne sache pas qu'échappe aucun psychanalyste), ainsi qu'il apparaît dans les commentaires de l'*Histoire de Florrie* que Havelock Ellis nous apporte en appendice à cette histoire, que j'achève de lire hier soir.<sup>78</sup>

Il volume di Stekel viene paragonato a uno scritto di Havelock Ellis, che Gide legge negli stessi giorni.<sup>79</sup> Di quest'ultimo egli apprezza il fatto che la terapia descritta non sia intesa a ricondurre l'individuo alla “normalità”, bensì ad aiutarlo ad armonizzare la sessualità con il proprio modo di vita. Un'idea che sembra corrispondere al pensiero sviluppato da Gide nel suo trattato *Corydon*. Lo scrittore prosegue la sua riflessione affermando che un impegno in questo senso è necessario sia a livello individuale sia a livello collettivo. Scagliandosi contro i suoi detrattori, egli scrive infatti:

Mais ceux qui se refusent à comprendre s'imaginent toujours que ce sont (et uniquement) des satisfactions que l'on cherche. Non; mais bien la libération; la possibilité de passer outre, la permission tout au contraire de penser à autre chose. Et c'est précisément lorsque l'on se refuse

---

<sup>72</sup> L'impressione che la letteratura medico-psichiatrica contribuisca a diffondere numerosi pregiudizi già consolidati è d'altronde confermata da numerosi studi storici recenti; segnalo tra gli altri V. A. ROSARIO, *L'irrésistible ascension du pervers. Entre littérature et psychiatrie*, Paris, Epel, 2000.

<sup>73</sup> Si veda per esempio la ricostruzione che si trova in É. ROUDINESCO, *La bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France*, II, Paris, Seuil, 1986, pp. 107-109.

<sup>74</sup> Cf. OC, IV, pp. 1278-1279, 28 maggio 1952. Jean Delay pubblica in seguito una ben nota biografia dello stesso Gide: J. DELAY, *La jeunesse d'André Gide*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1956-1957.

<sup>75</sup> Il libro in questione è W. STEKEL, *Les États d'angoisse nerveux et leur traitement*, Paris, Payot, 1930. Cf. OC, IV, pp. 212-213, 24 dicembre 1932.

<sup>76</sup> Qualche giorno più tardi, Green nota che Gide “se déclare enchanté du livre de Stekel sur l'angoisse, que je lui ai fait lire.” OC, IV, p. 215, 9 gennaio 1933. Questi deve effettivamente esserne soddisfatto, dal momento che ne consiglia a sua volta la lettura a Roger Martin du Gard. Quest'ultimo gli scrive una lettera circa un mese più tardi per ringraziarlo del consiglio: “Je suis passionnément intéressé par le livre de Stekel sur les Angoisses.” *Corr. Gide-Martin du Gard*, 1, p. 546, 8 febbraio 1933.

<sup>77</sup> Si noterà come le ricorrenze della voce “homosexualité” nell' “index alphabétique des matières”, siano numerose; cf. W. STEKEL, *op. cit.*, p. 697.

<sup>78</sup> J2, p. 387, 29 dicembre 1932.

<sup>79</sup> H. ELLIS, *Le mécanisme des déviations sexuelles. Le narcissisme*, Paris, Mercure de France, 1932. Si tratta del tredicesimo volume della collana *Études de psychologie sexuelle*, dello stesso autore. In questo volume è riportata “L'histoire de Florie”, caso di masochismo di una paziente, di cui Ellis individua le cause nelle punizioni ricevute dal padre durante l'infanzia.

à accorder, à la question sexuelle, de l'importance, qu'elle risque d'en prendre trop. Elle a cessé de m'importuner du jour où j'ai pris le parti de la considérer bien en face, de m'en occuper vraiment. *Corydon*, loin d'être le témoignage d'une obsession (ainsi que le veut Schwob), est le gage d'une délivrance. Et qui dira le nombre de ceux que ce petit livre a, du même coup, *délivrés*?<sup>80</sup>

La seconda occasione in cui i due autori si scambiano le loro opinioni in questo campo risale al 1948, quando Gide fa conoscere al collega il primo volume del "rapporto Kinsey", da poco edito. Si tratta di uno studio in cui sono riportati i risultati di un'ampia ricerca effettuata negli Stati Uniti, dedicata al comportamento sessuale della popolazione maschile.<sup>81</sup> Una lettura che Green trova interessante, anche se il suo giudizio è quantomeno ambivalente:

[Gide] me demande si je connais le rapport Kinsey. [...] j'ai répondu simplement: "Non." Grand étonnement, étonnement un peu scandalisé. "Comment! Mais je vais vous le chercher." Il quitte la pièce, revient au bout de quelques minutes avec un gros volume bourré de notes et me fait lire quelques passages, en particulier une série de questions posées à douze mille Américains par trois professeurs de là-bas. Ces réponses, je m'émerveille qu'on ait pu les obtenir, car les questions ont trait à des actes que punissent les lois du pays, et l'Américain tel que je le connais est assez réfractaire aux confidences de ce genre, craint par-dessus tout que l'on *sache*, mais il paraît que les trois professeurs en question s'y sont pris comme il fallait.<sup>82</sup>

Oltre al sentimento di stupore, Green descrive ancora una volta il disagio provato di fronte al carattere scientifico di quest'opera: "Ce qui m'irrite un peu dans ce gros livre, je dois le dire, c'est la folie des statistiques. [...] 'Les chiffres ne mentent pas', dit-on couramment aux États-Unis ('Figures don't lie'). Voire."<sup>83</sup> A interessarlo è invece il lato umano dell'inchiesta, ossia il comportamento degli individui intervistati da Kinsey e dai suoi collaboratori. Viceversa, lo lascia perplesso il tentativo di inquadrare lo studio della sessualità all'interno di un'indagine di stampo scientifico. Una reazione di fatto non troppo lontana da quella di Gide, quando rimproverava a Stekel il "partis pris et [le] besoin de faire rentrer dans des cadres" le vicende dei loro pazienti.

### Gide alfiere della causa omosessuale

Ma questi due episodi, in cui c'è un confronto fra i due scrittori, sembrano per lo più dei casi isolati; Gide e Green tendono a effettuare le loro letture sull'omosessualità in maniera indipendente, partendo da presupposti in gran parte differenti. Gide inizia a costituire un dossier riguardante l'omosessualità almeno a partire dal 1895. Egli accumula una grande quantità di documenti con l'obiettivo di scrivere un libro sull'argomento; questo progetto confluisce nel trattato *Corydon*, a cui si dedica a partire dal 1908. Oggetto di due edizioni a tiratura limitata, questo non sarà messo in vendita fino al 1924. Negli anni che lo impegnano nella redazione del testo, l'autore continua ad accumulare

---

<sup>80</sup> J2, p. 388, 29 dicembre 1932 (corsivo nel testo). Gide fa riferimento a René Schwob, autore del volume *Le vrai drame d'André Gide* (1932), di cui è questione poco prima, cf. J2, p. 387.

<sup>81</sup> A. KINSEY, *Sexual Behaviour in the Human Male*, Philadelphia, London, Saunders, 1948. Kinsey è stato un pioniere negli studi di sessuologia. Questo volume, così come il successivo dedicato alla sessualità femminile (1953), hanno suscitato numerosi dibattiti al momento della loro pubblicazione. Gide si è rapidamente interessato alla traduzione in francese del libro, che si è fatto nel frattempo inviare nell'edizione americana, come risulta da una lettera a Roger Martin du Gard; *Corr. Gide-Martin du Gard*, 2, p. 404, 30 marzo 1948.

<sup>82</sup> OC, IV, p. 1014, 30 maggio 1948 (corsivo nel testo).

<sup>83</sup> OC, IV, p. 1015.



materiale. I documenti preparatori sono stati studiati accuratamente da Patrick Pollard e più di recente da Alain Goulet,<sup>84</sup> le loro ricerche dimostrano come gli interessi di Gide in questo campo siano eclettici e variegati.

Per quanto riguarda l'ambito medico-psichiatrico, sono da citare almeno i testi di Cesare Lombroso, Albert Moll, Marc-André Raffalovitch, Richard von Krafft-Ebing, Havelock Ellis, Karl Heinrich Ulrichs e Magnus Hirschfeld.<sup>85</sup> Proprio a seguito di una di queste letture (un volume di Moll), nel 1894 Gide formula la prima volta il desiderio di scrivere “quelque chose de rudement mieux sur ce sujet”.<sup>86</sup> Lo scrittore si dice contrariato poiché nei casi presentati dallo psichiatra tedesco (il quale “prétend les signaler tous...”) <sup>87</sup> non ne trova nessuno in cui si possa riconoscere. Gide si pone di fronte a questi testi con un intento critico, in quanto vi ritrova una concezione dell'omosessualità assolutamente inadeguata e per giunta non rispondente alla realtà. Per questo motivo decide di far ascoltare la propria voce, con il preciso fine di contribuire al riconoscimento dell'assoluta naturalità dell'orientamento omosessuale, contestando l'idea che questo possa costituire un rischio per l'ordine sociale.

Gide si inserisce in un dibattito all'epoca decisamente attuale. Proprio per rispondere alle posizioni che prendono forma nel corso di questi anni lo scrittore inizia a raccogliere sistematicamente ogni pubblicazione sull'argomento. Oltre che sugli studi in campo medico, egli si documenta sulle teorie di sociologi e demografi (fra cui Thomas Robert Malthus e Lester Ward) e sugli studi della vita animale (fra cui quelli di Jean-Henri Fabre, Edmond Perrier e Charles Darwin). Nei dossier preparatori si trovano anche numerosi articoli tratti da periodici, che riguardano soprattutto una serie di processi che, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, colpiscono alcune personalità assai note (fra cui i processi a Wilde, l'“affaire Eulenburg” e l'“affaire Rénard”). A questi si aggiungono altri articoli di cronaca. Si trovano inoltre alcuni scritti di filosofia, in particolare Platone, e di letteratura, dove uno spazio di rilievo è dedicato a Walt Whitman. Ma il materiale preparatorio di questo volume comprende anche diversi altri scritti di vario genere, fra cui si segnalano almeno *La physique de l'amour* di Remy de Gourmont e *Du mariage* di Léon Blum.

Gide continua ad aggiornare il suo scritto fino all'ultimo; negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione, l'autore integra infatti alcune riflessioni sull'opera di Proust e sulle teorie di Hirschfeld. Curiosamente però in *Corydon* non si trova nessun riferimento alle teorie di Freud, che pure Gide inizia a conoscere nel 1921 e dunque prima dell'edizione definitiva del suo trattato, di tre anni posteriore. In un primo tempo lo scrittore è entusiasta delle teorie della psicoanalisi, soprattutto per le novità che queste portano nel campo degli studi sulla sessualità; egli ha infatti l'impressione che il lavoro di Freud proceda nella stessa direzione del suo *Corydon* e dunque verso una liberazione del comportamento sessuale. Lo scrittore pensa addirittura di chiedere al padre della psicoanalisi una prefazione alla sua opera, un'idea destinata però a restare senza seguito.

Dopo l'entusiasmo iniziale, i sentimenti dello scrittore francese verso la psicoanalisi si raffreddano rapidamente. David Steel, che in due suoi contributi ripercorre la parabola del rapporto tra

---

<sup>84</sup> P. POLLARD, *André Gide. Homosexual moralist*, cit.; A. GOULET, *Les Corydon d'André Gide*, Paris, Orizons, 2014.

<sup>85</sup> Traggo queste informazioni, così come quelle che seguono, dagli studi di Pollard e Goulet.

<sup>86</sup> *Corr. Gide-Rouart*, 1, p. 182, 5 settembre 1894. Il libro in questione è A. MOLL, *Les perversions de l'instinct génital. Étude sur l'inversion sexuelle*, Carré, 1893 (con prefazione di Krafft-Ebing), che gli è stato prestato da Eugène Rouart. D'altronde Gide rivedrà il giudizio sul libro di Moll qualche giorno più tardi; si veda una lettera inedita a Rouart del 14 settembre 1894, citata nella “Postface” di D. H. Walker nel volume A. GIDE, *Le ramier*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 63-64. Gide scrive infatti, a proposito dello stesso testo: “Il est intéressant et a modifié, ou aidé à se modifier, mes idées.” Ivi, p. 63.

<sup>87</sup> *Corr. Gide-Rouart*, 1, p. 182, 5 settembre 1894.

Gide e la psicoanalisi, cerca di spiegare questo cambiamento attraverso tre ipotesi.<sup>88</sup> La prima è legata proprio alla prefazione a *Corydon* che lo scrittore francese chiede a Freud e che questi verosimilmente si rifiuta di scrivere. Della corrispondenza fra i due non rimane però traccia e in mancanza di altre testimonianze è impossibile stabilire in che termini si sia svolto il dialogo.<sup>89</sup> Si può tuttavia agevolmente verificare che nelle varie edizioni di *Corydon* non compare nessuno scritto dello psichiatra viennese.<sup>90</sup> La seconda ipotesi avanzata da Steel riguarda una possibile gelosia da parte di Gide nei confronti di Freud, in quanto questi nel suo lavoro si occupa di un argomento sul quale lo scrittore ritiene invece di poter affermare un primato.<sup>91</sup> La terza e ultima ipotesi riguarda il fatto che il padre della psicoanalisi includesse l'omosessualità tra le perversioni e che ne spiegasse le cause alla luce di una predisposizione narcisistica. Una teoria che contrasta nettamente con la riflessione di Gide sull'origine dell'orientamento sessuale.<sup>92</sup>

Di queste ipotesi la seconda è senz'altro quella che trova più risposdenze nelle testimonianze lasciate dallo scrittore. Gide afferma più volte che le teorie di Freud gli permettono di mettere ordine tra le proprie idee, ma non manca al contempo di insistere sul fatto di avere sviluppato la propria riflessione in maniera del tutto indipendente dalla produzione psicoanalitica. Lo scrittore si rende conto che il fatto di avere a lungo esitato a pubblicare *Corydon* rischia di rendere il trattato obsoleto, ma non è assolutamente disposto a riconoscere ad altri di averlo preceduto in questo campo e ne rivendica in più occasioni l'assoluta originalità. Egli insiste a voler interpretare le teorie freudiane unicamente alla luce della propria riflessione.

Gide inizia presumibilmente a leggere Freud nella primavera del 1921, come testimonia una lettera inviata nell'aprile di quell'anno all'amica Dorothy Bussy:

À vrai dire il ne me dit rien (Freud) que je n'aie déjà pensé; mais il met au net une série de pensées qui restaient en moi à l'état flottant – disons “larvaire” et ma conclusion de toutes les réflexions que cette lecture fait naître est celle-ci: il faut absolument que j'entre en relation avec Freud. [...] Je rêve déjà une préface de lui à une traduction allemande de *Corydon*, qui pourrait bien peut-être précéder la publication française. [...] Cette préface de Freud pourrait souligner l'utilité et l'opportunité du livre...<sup>93</sup>

Qualche mese più tardi, Gide ribadisce il concetto nel proprio *Journal*: “Freud. Le freudisme... depuis dix ans, quinze ans, j'en fais sans le savoir. Il est nombre de mes idées qui, l'une ou l'autre, exposée ou développée longuement dans un livre épais, eût fait fortune”. E poco oltre: “Il est grand temps de publier *Corydon*.”<sup>94</sup> Gide sembra convinto che il principale merito delle letture freudiane sia stato quello di convincerlo a realizzare questa pubblicazione lungamente procrastinata. Sono già passati diversi anni da quando, nel 1910, Gide descriveva il proprio timore che qualcuno lo precedesse nella

<sup>88</sup> D. STEEL, “Gide et Freud”, *Revue d'histoire littéraire de France*, gennaio-febbraio 1977, pp. 48-74; ID., “Gide lecteur de Freud”, in P. MASSON (a cura di), *André Gide*, Paris, Klincksieck, “Littératures contemporaines”, 7, 1999, pp. 15-36.

<sup>89</sup> Interrogata sull'argomento, Anna Freud ricorda di aver distrutto buona parte degli archivi del padre, fra cui un gran numero di lettere, nel momento in cui la sua famiglia si apprestava ad abbandonare Vienna nel 1938, a seguito dell'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista.

<sup>90</sup> Cf. D. STEEL, “Gide lecteur de Freud”, cit., pp. 22-24. Élisabeth Roudinesco ritiene comunque inverosimile che Freud potesse accettare di scrivere la prefazione per un testo in difesa della pederastia; cf. É. ROUDINESCO, *op. cit.*, p. 101.

<sup>91</sup> Cf. D. STEEL, “Gide lecteur de Freud”, cit., pp. 24, 35.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 35-36.

<sup>93</sup> 26 aprile 1921, *Corr Gide-Bussy*, 1, Paris, Gallimard, 1979, pp. 252-253. Dorothy Bussy (nata Stratchey) è la sorella di Lytton Stratchey, traduttore inglese di Freud. È tramite quest'ultimo che Gide entra in seguito in contatto con il padre della psicoanalisi.

<sup>94</sup> *J1*, pp. 1170-1171, 4 febbraio 1922.

pubblicazione di uno scritto su questi stessi temi;<sup>95</sup> eppure Gide aspetterà ancora molto tempo prima di risolversi a pubblicarlo. È alla luce di questo sentimento di rivalità e del profondo disaccordo sull'eziologia dell'omosessualità che bisogna interpretare l'ormai celebre passaggio del *Journal* in cui lo scrittore parla di Freud:

Ah! Que Freud est gênant! et qu'il me semble qu'on fût bien arrivé sans lui à découvrir son Amérique! Il me semble que ce dont je lui doive être le plus reconnaissant c'est d'avoir habitué les lecteurs à entendre traiter certains sujets sans avoir à se récrier ni à rougir. Ce qu'il nous apporte surtout c'est de l'audace; ou plus exactement, il écarte de nous certaine fausse et gênante pudeur.

Mais que de choses absurdes chez cet imbécile de génie!<sup>96</sup>

Gide cerca di ridurre l'importanza delle scoperte di Freud allo scopo di valorizzare invece la novità delle sue riflessioni sulla sessualità. Ciononostante lo scrittore apprezza particolarmente l'osservazione di un critico letterario che riconosce nell'*immoraliste* e nella *Porte étroite* un "freudisme latent et précurseur";<sup>97</sup> è esattamente come precursore che Gide intende presentarsi, non certo come seguace.

Una simile preoccupazione egli la esprime anche nei confronti di Wilde<sup>98</sup> e di Proust,<sup>99</sup> a partire dal momento in cui questi sono considerati gli alfieri della letteratura omosessuale, un ruolo che Gide accetta mal volentieri di condividere con altri. È significativo il fatto che nella prefazione a *Corydon* Gide riferisca a Proust alcuni dei termini che aveva impiegato per descrivere l'importanza di Freud: "Certains livres – ceux de Proust notamment – ont habitué le public à s'effaroucher moins et à oser considérer de sang-froid ce qu'il feignait d'ignorer, ou préférer ignorer d'abord."<sup>100</sup> Gide è quindi disposto a riconoscere un unico merito a Proust, così come a Freud o a chiunque abbia trattato il tema dell'omosessualità prima di lui, ovvero quello di aver dissodato il terreno per *Corydon*.

Per completare il quadro, farò brevemente riferimento a un ultimo episodio. Nel 1929 Gide pubblica sulla *NRF* una lettera aperta a François Porché,<sup>101</sup> autore di un volume, *L'amour qui n'ose pas dire son nom* (1927), in cui critica la proliferazione di testi letterari dedicati al tema dell'omosessualità negli ultimi anni. Porché individua in Proust il primo grande portavoce di questo fenomeno, mentre sottolinea come il percorso di Gide abbia conosciuto una lunga fase di esitazioni.<sup>102</sup> Quest'ultimo, nella

---

<sup>95</sup> "Sentiment de l'indispensable. Je ne l'ai jamais eu plus fort [...] qu'à présent pour *Corydon*. L'appréhension qu'un autre me devance; il me semble que le sujet flotte dans l'air; je m'étonne qu'aucun ne fasse geste de le cueillir avant moi." *J1*, p. 644, 12 luglio 1910.

<sup>96</sup> *J1*, p. 1250, 19 giugno 1924

<sup>97</sup> La formula è d'altronde proposta dallo stesso Gide, in una lettera a Albert J. Guerard, per ringraziarlo dello studio che questi gli ha consacrato. Cf. A. J. GUERARD, *André Gide*, New York, Dutton, 1963 (la lettera è riportata in appendice, p. 241). Sulle anticipazioni freudiane che Guerard ritrova all'interno dell'opera di Gide, cf. *ivi*, pp. 100, 202-204.

<sup>98</sup> Come è stato ben sottolineato da Victoria Reid, "in ostensibly paying tribute to Wilde, Gide is in fact engaged in a game of artistic one-upmanship". V. REID, "André's Gide's *Hommage à Oscar Wilde* or *The tales of Judas*", in S. EVANGELISTA (a cura di), *The reception of Oscar Wilde in Europe*, London, Continuum, 2010, p. 102. L'influenza che Wilde ha esercitato su Gide è stata sottolineata più volte, così come il fatto che quest'ultimo l'abbia poi sempre negata. Si vedano ad esempio P. MASSON, "Pour une relecture de l'Oscar Wilde d'André Gide", *Littératures*, 19, 1988, pp. 115-119; H. HUTCHINSON, "André Gide et Oscar Wilde: une nouvelle perspective", *BAAG*, 94, aprile 1992, pp. 135-142.

<sup>99</sup> L'argomento è stato affrontato in diverse occasioni; si segnala a titolo d'esempio S. RIVALIN-PADIOU, "Marcel Proust et André Gide. Autour de Sodome", *BAAG*, 137, gennaio 2003, pp. 43-52.

<sup>100</sup> *Corydon*, in *RR2*, p. 60.

<sup>101</sup> Questa lettera viene riprodotta, insieme alla risposta di Porché, in appendice a *Corydon*, a partire dall'edizione del 1930. Cf. *RR2*, pp. 143-151.

<sup>102</sup> La progressione che Porché individua nell'attitudine di Gide è già visibile dai titoli dei capitoli che gli dedica nel suo volume: "Gide prudent" (pp. 172-185), "Gide audacieux" (pp. 186-207) e "Gide temeraire" (pp. 208-223). L'autore di *Corydon* non sembra infastidito tanto dalla qualifica di "audacieux" o di "temeraire", quanto da quella di "prudent", attribuita

sua lettera aperta, rivendica di aver preceduto Proust di parecchi anni e sottolinea di aver pubblicato già nel 1902 *L'immoraliste* e la pièce teatrale *Saül* (specificando di averla scritta ben cinque anni prima). Aggiunge poi di aver iniziato la stesura delle proprie memorie e del trattato *Corydon* parecchi anni prima della pubblicazione della *Recherche*. I termini con cui Gide difende la sua tesi sono rivelatori: “Je ne rappelle pas cela pour me targuer d’avoir devancé Proust, mais parce qu’il n’est pas dans mon humeur de jouer ce rôle de Moron de la farce, qui ne descend de son arbre pour combattre l’ours, qu’un autre ne l’ait préalablement mis par terre.”<sup>103</sup> Lo scrittore nega quindi di voler rivaleggare con Proust, ma le sue argomentazioni sembrano piuttosto dimostrare il contrario. Perché ha gioco facile a rispondere che gli intenti di Gide sono rimasti a lungo solo dei buoni propositi e che lo scrittore ha comunque aspettato che Proust facesse da apripista prima di risolversi a pubblicare *Corydon* e *Si le grain ne meurt*.<sup>104</sup> Perché sottolinea in effetti il punto centrale della questione: la scrittura di un testo a tematica omosessuale non implica di per sé un grande coraggio, che è invece necessario nel momento in cui si decide di esporre in pubblico le proprie opinioni. Ma ciò che si comprende attraverso questa schermaglia per interposta corrispondenza è che Gide vuole non solo ottenere il riconoscimento pubblico del valore delle proprie idee, bensì pretende anche di avere sorpassato per audacia i suoi predecessori. Nelle ripetute critiche che Gide rivolge a Proust, o a Wilde, traspare chiaramente la rivendicazione di essere stato il primo scrittore a sposare la causa omosessuale. Un impegno di cui si sarebbe assunto l’iniziativa, a suo dire, in maniera del tutto autonoma, anzi contrapponendosi non solo alla società, ma anche ai consigli dei suoi stessi amici, che hanno cercato di dissuaderlo dalla pubblicazione di *Corydon* e *Si le grain ne meurt*.

Ci si potrebbe chiedere allora se non abbia almeno in parte ragione Roger Martin du Gard, quando ritiene che Gide cerchi di diventare una sorta di eroe, o, più precisamente, un martire della causa omosessuale:

Pourquoi jeter le masque dès maintenant? D’abord parce que les temps pressent; les livres de Proust, le mouvement des idées en Allemagne et en Italie où l’on proclame la liberté de l’amour, les théories de Freud vont amener très vite un moment où l’on regardera d’un tout autre œil les écarts sexuels; il n’y aura plus aucun courage à jeter le masque. Il veut le faire lorsqu’il y a encore des risques, lorsqu’il risque d’être censuré, poursuivi, peut-être obligé de quitter la France. Il veut aussi le faire tandis qu’il se sent encore les épaules assez solides pour porter n’importe quelles croix, accepter toutes les épreuves.<sup>105</sup>

Martin Du Gard crede di riconoscere in Gide l’aspirazione a divenire un capro espiatorio, o ancora “le Christ de l’homosexualité, le rédempteur”.<sup>106</sup> La pubblicazione di questi testi è interpretata da Martin du Gard come un atto militante, finalizzato a una precisa utilità sociale:

---

ai suoi primi anni di attività di scrittore (i riferimenti sono relativi a F. PORCHÉ, *L’amour qui n’ose pas dire son nom*, Paris, Grasset, 1927).

<sup>103</sup> RR2, p. 144.

<sup>104</sup> Porché scrive: “il demeure acquis que, la détermination une fois prise (dès avant 1900 selon vous), vous avez ajourné pendant plus de vingt ans d’y donner suite. Même hésitation, ou même ajournement délibéré, quand il s’agit du *Corydon*. Écrire d’une part [...] et, d’autre part, livrer un écrit au public, voilà deux actes différents. [...] De l’intention à l’action il y a un grand pas, que vous n’avez pas aisément franchi.” RR2, pp. 148-149.

<sup>105</sup> R. MARTIN DU GARD, *Journal*, 2, a cura di C. Sicart, Paris, Gallimard, 1993, pp. 295-296, 14 marzo 1922.

<sup>106</sup> Ivi, p. 296. Un concetto che ribadisce più tardi, quando descrive “son *messianisme*, ce goût mystique qu’il a de devenir l’apôtre et peut-être la victime expiatoire, le messie de l’homosexualité”. Ivi, p. 385, 12 settembre 1923 (corsivo nel testo).

Être celui dont le geste aidera à délivrer d'un odieux mensonge, d'une oppressante hypocrisie de tous les instants, cette légion d'individus 'qui ne sont pas comme les autres', qui n'y peuvent rien, que la société réduit injustement au silence et à la dissimulation, et qui ont le droit d'être ce qu'ils sont.<sup>107</sup>

Ciò spiegherebbe la convinzione di Gide che *Corydon* sia il più importante dei suoi libri, se non altro quello “de plus grande utilité, de plus grand service pour le progrès de l'humanité”.<sup>108</sup> L'autore infatti, quando pubblica il suo trattato in difesa della pederastia, è convinto di poter entrare in concorrenza non solo con gli scrittori del suo tempo, ma anche con medici, psichiatri e psicoanalisti; e reputa, con questo gesto, di sorpassarli tutti.

### **Green: un percorso individuale di riflessione sull'omosessualità**

Tali preoccupazioni non compaiono affatto nel pensiero di Green. Egli comincia a interessarsi agli studi sull'omosessualità per ragioni del tutto personali, ai quali si affiancano in seguito alcuni motivi di ordine letterario. Grazie a una lista delle proprie letture, che lo scrittore tiene tra il 1919 e il 1937,<sup>109</sup> si può verificare che durante il soggiorno presso l'Università della Virginia (e dunque negli anni che vanno dal 1919 al 1923), egli legge alcuni testi di Havelock Ellis,<sup>110</sup> John Addington Symonds,<sup>111</sup> Richard von Krafft-Ebing,<sup>112</sup> Sigmund Freud<sup>113</sup> e Jean Fauconney<sup>114</sup> (l'elenco si conclude con un vago “etc.”, lasciando intendere che ne abbia letti anche altri). Green approfondisce l'argomento negli anni seguenti, quando legge di alcune opere di Gide (fra cui *Corydon* e *Si le grain ne meurt*), Moritz Hermann Eduard Meier<sup>115</sup> e di nuovo Freud.<sup>116</sup> Alcuni passaggi del diario dimostrano tuttavia che questa lista è incompleta; per esempio Green non annota una lettura di Havelock Ellis effettuata nel 1931,<sup>117</sup> così come, l'anno seguente, non riporta il volume di Stekel (*Les États d'angoisse nerveux et leur traitement*) di cui abbiamo già parlato in precedenza. L'elenco delle letture, per quanto lacunoso, rimane comunque uno strumento fondamentale per comprendere che l'interesse dello scrittore per l'argomento è sempre stato costante, perlomeno negli anni della sua formazione.

Durante il periodo universitario Green ricerca nei libri più che altro le testimonianze di persone che come lui abbiano provato un'attrazione verso gli individui dello stesso sesso. Ad affascinarlo non sono tanto le parti prettamente speculative di queste opere, quanto piuttosto le vicende dei pazienti, presentate dai medici sotto la forma di casi clinici. Questi passaggi lo interessano per due ordini di ragioni: anzitutto dal punto di vista personale, per trovare in essi uno strumento che lo aiuti a comprendere la propria esperienza, in secondo luogo per la loro qualità letteraria; lo stile con cui queste vicende vengono presentate è infatti di una chiarezza esemplare. Lo si vede chiaramente in un passaggio

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> *J2*, p. 1017, gennaio 1946. Il concetto è riaffermato nella prefazione dell'autore alla traduzione americana, cf. *RR2*, p. 171.

<sup>109</sup> Devo ringraziare Carole Auroy che mi ha permesso di consultare una copia di questa lista.

<sup>110</sup> Green legge almeno uno dei sette volumi che compongono la serie *Studies in the Psychology of Sex*, pubblicata dal 1896 al 1928. L'autore non precisa però quanti e quali di questi testi abbia letto.

<sup>111</sup> *A problem in Greek ethics* (1883) e *A problem in modern ethics* (1891).

<sup>112</sup> Del quale legge presumibilmente *Psychopathia sexualis* (1886).

<sup>113</sup> Di cui legge *Introduction à la psychanalyse* (1917).

<sup>114</sup> Green legge *La pédérastie* (1902), trattato pubblicato con lo pseudonimo “Dr. Jaf”, che Fauconney utilizza per pubblicare alcuni dei suoi studi dedicati alla sessualità. La prima edizione risale al 1902; quando il volume viene ripubblicato nel 1905 Fauconney impiega un nuovo pseudonimo: Dr. Caufeynon (che altro non è che un anagramma del cognome).

<sup>115</sup> Di cui legge *Histoire de l'amour grec* (1846), probabilmente nella traduzione di Georges Hérelle del 1930.

<sup>116</sup> *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910) e ancora una volta *Introduction à la psychanalyse*.

<sup>117</sup> *OC*, IV, p. 122, 23 settembre 1931. Il titolo dell'opera non è specificato.

dell'autobiografia in cui lo scrittore rievoca come, grazie all'iniziativa di un suo compagno di studi (presentato sotto lo pseudonimo di Malcolm), è entrato per la prima volta in contatto con questo genere di letteratura:

Un jour, le destin entra dans ma chambre sous les traits familiers de Malcolm, alors que je préparais le thé. Il portait un livre sous le bras. [...] Sautant les pages sur la théorie de la vie sexuelle, il me lut deux ou trois *cas* qui se trouvaient à la fin du volume. Il me semble l'entendre encore: "*Case number one...*" Suivit alors une sorte d'autobiographie abrégée dont le ton direct me fit tressaillir, car c'était la vérité qui parlait, une vérité douloureuse et précise, ignorante de toute hypocrisie, remplaçant les allusions par des faits d'une crudité telle que, de surprise, je me levai.<sup>118</sup>

Nel testo in questione, di Havelock Ellis, non si tratta ancora di omosessualità;<sup>119</sup> tuttavia questo modo diretto di trattare il comportamento sessuale sconvolge il giovane Green, che ha ricevuto un'educazione estremamente puritana. Si noti la scelta dei termini quando lo scrittore definisce i "casi" come "une sorte d'autobiographie abrégée". Di questo scritto lo colpisce il tono diretto, crudo e spoglio, che restituisce una forte impressione di autenticità; i fatti sembrano espressi senza mediazioni, senza allusioni e senza ipocrisie. Green approfondisce in seguito l'argomento, rivolgendosi a testi dedicati specificamente all'omosessualità. Sempre su suggerimento di un compagno di studi, legge allora *A problem in Greek ethics* di John Addington Symonds,<sup>120</sup> un libro che lo turba e al contempo lo infastidisce per via del tono un po' astratto: "Je connaissais cette histoire, je croyais même mieux la comprendre que l'auteur qui en parlait comme un entomologiste parle d'insectes, et moi, tout cela, je l'avais dans le sang".<sup>121</sup>

La critica nei confronti dell'atteggiamento da entomologo ricorda da vicino quella che egli rivolge a *Corydon* di Gide, a proposito del quale scrive: "Je le lus sans plaisir. Que me faisaient les mœurs de insectes invoquées par l'auteur pour justifier les siennes? [...] Ayant porté ces jugements sommaires, je laissai de côté ce petit livre où je ne retrouvais rien qui touchât mes problèmes."<sup>122</sup> In entrambi i casi Green è infastidito dalle pretese di scientificità di questi studi e dai riferimenti al comportamento animale, quando ciò che gli preme è invece poter fare chiarezza sulla propria esperienza umana.

Al pari di Gide, anche Green ha avuto un rapporto molto difficile con l'opera di Freud e anch'egli nega di esserne stato influenzato. Numerosi critici riconoscono un'ispirazione psicoanalitica già a partire dai suoi primi romanzi, ma l'autore contesta a lungo la validità di questa interpretazione. L'argomento principale che adduce è che le sue letture di Freud risalgono solo agli anni '30; ne conseguirebbe quindi che i romanzi degli anni '20 non possono essere stati in alcun modo debitori del pensiero psicoanalitico. Dopo aver difeso questa tesi per anni, nel 1971 Green è costretto a ritornare sui propri passi; lo studioso Jacques Petit porta infatti alla sua attenzione la lista delle sue letture giovanili, dove il nome di Freud compare già durante il periodo universitario. Lo scrittore interpreta questa svista come un "oubli, freudien je pense".<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> OC, V, pp. 1192-1193 (corsivo nel testo).

<sup>119</sup> Green non fornisce indicazioni precise sul titolo, ma in un'occasione afferma: "J'ai oublié le titre de ce premier volume initiateur, mais je suis sûr qu'il traitait des relations entre hommes et femmes". OC, V, p. 1193.

<sup>120</sup> Si tratta di un testo del 1883, inizialmente stampato a tiratura confidenziale. Di Symonds, Green legge anche *A problem in modern ethics* (1891). Si tratta di due testi in cui Symonds prende le difese degli omosessuali, a partire da alcune considerazioni di ordine storico e sociale.

<sup>121</sup> OC, V, p. 1182.

<sup>122</sup> OC, V, pp. 1447-1448.

<sup>123</sup> OC, V, p. 623, 23 novembre 1971. Su questo episodio, si veda anche la "Préface" per la riedizione del 1973 del romanzo *Adrienne Mesurat*. J. GREEN, *Adrienne Mesurat*, Paris, Plon, 1973.

Messo di fronte all'evidenza, Green inizia a riflettere al proprio rapporto con la psicoanalisi. Egli spiega ancora una volta come il suo interesse si sia sempre rivolto in prevalenza alle storie dei pazienti; si veda, a titolo di esempio, quanto afferma durante un'intervista del 1972:

J'ai dit [...] que je n'avais jamais lu Freud quand j'écrivais *Adrienne Mesurat*. C'est complètement faux. J'ai retrouvé une liste de mes lectures faites entre 1919 et 1937, j'ai lu Freud non pas une fois, mais deux. Ce que je lisais dans Freud – de là le malentendu – c'était les cas, les histoires qui m'intéressaient parce qu'elles rendaient le son de la vérité d'une façon extraordinaire, mais ce qui m'échappait totalement et m'ennuyait c'était le côté théorique.<sup>124</sup>

Le critiche che Green rivolge ai testi medici, psichiatrici o comunque di riflessione teorica dedicati alla sessualità, presentano tutte un tratto in comune: che si tratti della “folie des statistiques”, delle “chiffres” del “rapporto Kinsey” o dei “mœurs de insectes” di *Corydon*, ciò che lo scrittore sembra rifiutare è sempre il “côté théorique”. A interessarlo sono piuttosto il lato umano e quello letterario delle testimonianze dei pazienti. Nell'intervista Green sottolinea che per lui un motivo dell'interesse di questi casi, di queste “histoires”, è il “son de la vérité”. Egli si è a lungo interrogato sulla possibile convergenza fra letteratura e verità;<sup>125</sup> leggendo i “casi” dei pazienti, Green sembra ritrovare quell'ideale fusione di sincerità e oggettività nello scavo psicologico degli individui che ha a lungo cercato di riprodurre nella propria opera. Green esprime ancora più chiaramente la natura letteraria di questo suo interesse in un passaggio dell'autobiografia:

Ça et là, toutefois, dans l'ouvrage de cet auteur suspect, je remarquai ce qu'il nommait des cas. Il s'agissait de *confidences*, ou mieux de *confessions* dont l'évidente sincérité me troubla. La souffrance de l'homme parlait dans ces *textes nus* [...] j'étais sensible au ton, à la *crudité des aveux*, à la *volonté de dire vrai*.<sup>126</sup>

Nelle righe seguenti Green evoca ancora una volta le sue perplessità: “Que tout cela me paraissait livresque et cérébral confronté à la vie, à ma vie surtout, histoire dont la clef demeurerait introuvable...”<sup>127</sup> Vengono qui espressi in maniera inequivocabile i due motivi che lo hanno spinto a effettuare queste letture: anzitutto una ragione personale, ovvero la ricerca di una spiegazione alla sua “anomalia” sessuale (che egli percepisce chiaramente come tale); in secondo luogo si tratta di un interesse letterario. Green è infatti attratto da alcune caratteristiche formali dei racconti, quali la crudezza di questi “textes nus”, il tono di sincerità e immediatezza con cui queste storie si impongono al lettore. Nei testi prodotti in ambito medico-scientifico Green opera allora una netta distinzione tra le sezioni in cui è l'autore (il medico, lo psichiatra o lo psicoanalista) a parlare, nel tentativo di ricondurre i

---

<sup>124</sup> P. KYRIA, “Julien Green: ‘être sincère c'est un don des dieux’”, *Le magazine littéraire*, 69, ottobre 1972, p. 18. Si veda anche, sullo stesso tono, l'intervista a Madeleine Chapsal: “En 1922, je crois, j'ai lu un livre de Freud, un seul, qui s'appelle *Introduction à la psychanalyse*; ce qui m'a intéressé c'était l'histoire des cas, l'explication me paraissait tellement confuse et contestable.” M. CHAPSAL, “Entretien avec Julien Green”, *L'express*, 18 giugno 1964, ripresa in *OC*, III, p. 1520. Tuttavia quest'ultima testimonianza evidenzia una contraddizione: l'intervista risale infatti al 1964 ed è quindi precedente alla riscoperta della lista delle letture giovanili, effettuata da Jacques Petit nel 1971. Evidentemente l'“oubli freudien” di Green è – per così dire – intermittente.

<sup>125</sup> Si vedano almeno due riflessioni di Green che affrontano la questione dal punto di vista teorico, quali “Le métier de romancier”, testo di una conferenza tenuta nel 1941 in America (*OC*, III, pp. 1414-1430) e “Genèse du roman”, testo di una conferenza del 1950 (*OC*, III, pp. 1458-1473).

<sup>126</sup> *OC*, VI, p. 845 (corsivo mio).

<sup>127</sup> *Ibid.*

casi individuali a una teoria generale, e le parti in cui invece la parola è lasciata direttamente ai pazienti, che raccontano la propria storia. A interessarlo sono solo queste ultime.

Accanto a queste ragioni, per spiegare il rapporto difficile di Green con la psicoanalisi bisogna almeno accennare ad altri due motivi. Il primo è legato al fatto che la psicoanalisi gli sembra in netto contrasto con la propria fede religiosa. “La psychanalyse me semblait une forme récente de l’athéisme”,<sup>128</sup> scrive Green nell’autobiografia; egli non riuscirà mai a liberarsi dell’impressione che l’analista cerchi di sostituirsi al confessore. Un altro motivo è invece connesso al proprio metodo di scrittura, i cui meccanismi gli sembrano in buona parte misteriosi.<sup>129</sup> Egli è attratto da certi aspetti del pensiero freudiano, che gli permetterebbero forse di comprendere meglio questo fenomeno, ma al tempo stesso teme che una terapia inibirebbe definitivamente le sue facoltà di scrittura.<sup>130</sup>

## Conclusioni

Le letture di testi riguardanti la “question sexuelle” effettuate da Gide e Green sono un’ulteriore testimonianza della centralità di questo argomento nella riflessione dei due autori. Essi approfondiscono questi scritti per lo più in maniera autonoma e parallela, trovando tuttavia, come si è visto, alcuni punti di convergenza.

Entrambi rimangono in parte insoddisfatti da queste letture; sia per l’uno sia per l’altro, esse costituiscono uno stimolo a reagire a una rappresentazione dell’omosessualità che ritengono essenzialmente inesatta, o quantomeno molto parziale. Il loro obiettivo sarà allora quello di sottrarre il discorso sull’orientamento sessuale al punto di vista medico, che tende a considerare come patologica ogni deviazione dalla norma.

I due scrittori sono infastiditi anche dalla pretesa di scientificità di questi lavori, che riproducono in gran parte i pregiudizi più diffusi all’epoca, accreditandoli con la loro autorevolezza. Le letture in campo medico sono inscindibilmente legate per entrambi a una riflessione sulla propria vicenda personale: nel momento in cui essi non si riconoscono nei “casi” descritti, prendono coscienza della propria ‘diversità’ rispetto ai modelli proposti ed è in questo momento che decidono di dare voce alla propria visione dei fatti, alla propria verità. Lo strumento che scelgono di utilizzare è quello di cui si servono abitualmente per dare spazio alle proprie riflessioni, ovvero la letteratura. Essi decidono quindi di presentare il proprio ‘caso’, la storia della propria vita, offrendo un punto di vista alternativo a quello clinico. È con un intento chiaramente polemico che essi vogliono presentare la propria storia: si propongono di smentire la visione medica coeva. Tuttavia alcuni procedimenti narrativi impiegati nei medici per il racconto delle storie dei pazienti impressionano profondamente gli scrittori ed eserciteranno in seguito un’influenza sulla loro scrittura autobiografica.

---

<sup>128</sup> OC, V, 1178-1179.

<sup>129</sup> Green spiega più volte che il suo metodo consiste ad abbandonarsi pressoché completamente al proprio inconscio. Si veda ad esempio quando parla un “déclat”, “ce phénomène indescriptible” che lo porta a scrivere: “Je savais qu’à une minute précise [...] l’inconnu guiderait ma main, et lentement arrivaient les mots dont j’avais besoin. Plusieurs de mes romans, non tous, furent écrits de cette manière.” (OC, VI, p. 852) Si noterà che Green ha tendenza a non impiegare i termini della psicoanalisi, quali “subconscio”, preferendo altre espressioni, come appunto “l’inconnu”, che sono indicative della conoscenza sommaria che lo scrittore ha di questa disciplina – se non proprio di un rifiuto consapevole.

<sup>130</sup> Si veda ad esempio quanto Green afferma nel corso di un’intervista: “Je redoute la psychanalyse et je pense que – pour moi en tout cas – elle serait nuisible: un romancier a intérêt à ne pas connaître les sentiments inconscients que lui dictent son œuvre.” D. MARION, “Avec Julien Green”, *France soir*, 23 giugno 1951, ripreso in OC, III, p. 1506. Le testimonianze in cui Green afferma il timore che l’analisi gli impedirebbe di scrivere non mancano; si segnala tra le altre: “la psychanalyse joue précisément le rôle de celui qui réveille le romancier et lui fait prendre conscience de beaucoup de choses qu’il sait sans savoir qu’il les sait; en l’informant, elle paralyse chez le romancier ce don créateur. Elle démonte le jouet, elle en examine toute les parties, et voilà, le jouet ne marche plus.” OC, III, p. 1471.



Lo strumento per giungere alla “libération” – quella di cui parlava Gide a proposito di *Corydon* – è, per quanto riguarda l’individuo, la confessione; ma affinché questa possa influire a livello collettivo, deve essere pubblica. Non si tratta quindi solo di *scrivere*, ma anche di *pubblicare* un libro che tratti il tema dell’omosessualità, di modo che la propria riflessione possa avere un’influenza a livello sociale.<sup>131</sup> In conclusione si può dire che l’influenza di Gide nei confronti di Green consiste proprio in un invito a impegnarsi per un miglioramento della condizione degli omosessuali attraverso la propria produzione letteraria e attraverso il racconto della propria esperienza personale. In definitiva, un invito a mettersi in gioco in prima persona per il raggiungimento di questo obiettivo.

---

<sup>131</sup> Come ho d’altronde cercato di dimostrare in un’altra occasione: E. GUERINI, “‘Il faut que le public sache’. L’aveu (homo)sexuel dans l’autobiographie de Julien Green”, *Francofonia*, 66, 2014, pp. 55-73.



André Gide



## La difficile genesi di una confessione

Tra il momento in cui Gide concepisce l'idea di scrivere la propria autobiografia e l'effettiva pubblicazione in volume trascorre un lungo lasso di tempo. Già nel 1894 lo scrittore chiede alla madre di redigere un "tableau chronologique" che ripercorra gli eventi della sua infanzia; Pierre Masson fa risalire a questo momento il primo germe di *Si le grain ne meurt*.<sup>181</sup> Tre anni più tardi Gide inizia a raccogliere il materiale preparatorio (appunti, note e abbozzi) in appositi dossier. Tuttavia la gestazione sarà decisamente lunga: tra il progetto e la sua realizzazione trascorrono all'incirca trent'anni: dato alle stampe nel 1924, il volume viene infatti messo in vendita nelle librerie solo due anni più tardi, nel 1926.

Le ragioni che portano l'autore a dilazionare la stesura di quest'opera e, in seguito, a procrastinarne la pubblicazione, sono ben note e coincidono con quelle che hanno ritardato l'uscita di *Corydon*: Gide teme le conseguenze della diffusione di un testo in cui parla chiaramente della propria attrazione verso i ragazzi. Le esitazioni dello scrittore sono legate anche all'intervento di alcuni amici che cercano di dissuaderlo, convinti che una pubblicazione potrebbe trascinarlo in uno scandalo. Non bisogna peraltro trascurare il fatto che l'autore all'epoca è un uomo sposato e deve quindi considerare le reazioni della moglie, nonché le ripercussioni che la confessione avrebbe sulla sua vita coniugale.

Le questioni legate alla genesi di *Si le grain ne meurt* si ripercuotono sulla sua struttura: si tratta infatti di un'opera complessa e sfuggente. Sono molteplici i punti del testo in cui si percepiscono i segni della sua travagliata redazione: un'argomentazione tortuosa, allusiva e a tratti ambigua sono tra le caratteristiche salienti di quest'autobiografia.

Per comprendere appieno le peculiarità dell'opera è opportuno ripercorrere brevemente alcuni momenti della sua genesi, a partire dalla stesura del testo, fino alla sua pubblicazione. Mi soffermerò infine su alcune delle questioni che si sono poste all'autore e sulle ragioni che lo hanno spinto a portare a compimento il progetto nonostante le difficoltà incontrate.

## La scrittura

I problemi incontrati da Gide riguardano anzitutto la stesura dell'opera. È difficile tracciare un quadro completo delle varie fasi preparatorie, in quanto il materiale di cui oggi disponiamo non copre la totalità dei manoscritti dell'autore. Tuttavia la parte nota permette di farsi un'idea del lavoro compiuto preliminarmente dall'autore. Il volume dei *Souvenirs et voyages* (2001) e il volume *De me ipse et autres textes préparatoires inédits* (2013) raccolgono per la prima volta alcuni passaggi in precedenza inediti, scritti da Gide in vista della redazione della propria autobiografia. Non è forse un caso che tra i primi testi stesi dall'autore si trovi il racconto di alcuni episodi riguardanti la sessualità infantile e adolescenziale, oltre al resoconto delle sue prime avventure sessuali in Algeria, fra cui una prima stesura dell'avventura con il giovane Mohammed a Sousse, oltre che degli incontri con Oscar Wilde.<sup>182</sup> Questi episodi confluiranno poi nell'autobiografia, spesso con importanti modifiche. Ad ogni modo, ciò che mi preme sottolineare è che fin dall'inizio il racconto della scoperta della sessualità occupa un posto di rilievo nel progetto autobiografico gidiano.

Prima che l'autore si dedichi in maniera continuativa alla scrittura della propria autobiografia trascorrono diversi anni. Solo nei primi giorni del marzo 1916 egli decide di rileggere le pagine raccolte

---

<sup>181</sup> P. MASSON, "Notice", in *SV*, p. 1093. Cf. anche ID., "Genèse de *Si le grain ne meurt* ou la réécriture de soi", in P. MASSON, J. CLAUDE (a cura di), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, pp. 241-257.

<sup>182</sup> Questi due ultimi passaggi sono stati scritti nel 1910, mentre i precedenti non riportano nessuna indicazione a proposito della data di stesura. Cf. A. GIDE, *De me ipse et autres textes préparatoires inédits*, a cura di P. Masson, Paris, Orizons, 2013, pp. 29-33 e pp. 41-49. Gli altri due esempi sono invece riportati in appendice a *SV*, pp. 1109-1113.

fino a quel momento. In un primo tempo ne rimane molto deluso: la qualità del materiale è infatti ben al di sotto delle sue aspettative, tanto che nel diario afferma di volerne eliminare una parte e intervenire sulla parte rimasta, sottoponendola a una revisione radicale.<sup>183</sup> I difetti principali che riconosce nei propri scritti sono la frammentarietà e una qualità discontinua:

je retombe dans ces hésitations de plume, ces ratures, ces reprises où ma vivacité s'épuise et dont il importe surtout de me guérir. J'ai repris plus de six fois le même passage et j'ai dû me coucher avant de l'avoir mené à bien. Il faudrait oser passer outre, quitte à mettre en marge: "à récrire".<sup>184</sup>

In questo periodo la scrittura avanza faticosamente. Il 31 dello stesso mese la situazione non sembra essere migliorata:

Je pousse toujours plus avant la rédaction de mes souvenirs, avec parfois beaucoup d'hésitation, de retours, de reprises; mais je me refuse à me relire, et même à mettre au net, de peur d'être dégoûté de ce que j'écris et de n'avoir plus de courage pour continuer. [...] Vraiment, en poursuivant la rédaction de ces Mémoires, je fais œuvre de macération.<sup>185</sup>

Alle motivazioni più strettamente connesse alla scrittura se ne intrecciano infatti altre, di natura più personale. Gide attraversa in questo periodo una profonda crisi religiosa, legata alle drammatiche vicende della guerra in corso, nonché alla conversione dell'amico Henri Ghéon. Nelle sue riflessioni sul conflitto che devasta l'Europa in quegli anni, egli si interroga sull'opportunità di lavorare a un'opera apparentemente così futile e disimpegnata come un'autobiografia. Ciò nonostante prevalgono le considerazioni di carattere personale: lo scrittore si convince infatti che dedicarsi al ricordo dei tempi passati possa costituire una fonte di consolazione in un periodo così difficile.<sup>186</sup>

Spazzati via questi dubbi, permarranno tuttavia durante tutta la stesura dell'opera le esitazioni legate al tema della sessualità. Gide si deve infatti confrontare con un triplice tabù: anzitutto quello che riguarda i rapporti fra persone dello stesso sesso, in secondo luogo l'attrazione per partner molto più giovani di lui e infine la pratica dell'onanismo. Quest'ultimo aspetto non va trascurato: come ha giustamente sottolineato Frédéric Canovas, all'epoca esso ricadeva sotto la censura almeno quanto i primi due.<sup>187</sup>

Nel proprio diario Gide torna a più riprese sulle difficoltà incontrate nel momento in cui deve trattare questi aspetti. Nell'ottobre del 1916 egli scrive: "Rien de ce que j'aurais voulu y mettre ne s'y trouve [...]. Et je n'y ai même pas abordé mon sujet, et l'on ne peut même encore entrevoir l'annonce, ni pressentir l'approche".<sup>188</sup> Qualche mese più tardi l'autore insiste su questo problema e sul timore che una sua morte improvvisa potrebbe interrompere la stesura in un momento cruciale.<sup>189</sup> Egli afferma quindi la sua intenzione di parlare apertamente del motivo segreto che lo ha spinto a scrivere questo libro:

---

<sup>183</sup> "Même les feuillets conservés ne vaudront que complètement refondus, complètement *disparus* dans l'ensemble".

*J1*, p. 936, 5 marzo 1916 (corsivo nel testo). Cf. anche ivi, p. 935, 3 marzo 1916.

<sup>184</sup> *J1*, p. 938, "Samedi" (11 marzo 1916, secondo Pierre Masson; si veda la "Notice", in *SV*, 1096).

<sup>185</sup> *J1*, p. 943, 31 marzo 1916.

<sup>186</sup> "Si l'on s'étonne que je puisse trouver du goût à ce travail, tandis que l'écho du canon fait encore trembler le sol, je dirai que précisément tout travail d'imagination m'est impossible, et tout travail de pensée. Je sens au-dehors et en moi un immense désarroi, et si j'écris aujourd'hui ces souvenirs, c'est aussi que je m'y raccroche." *J1*, pp. 948-949, 15 giugno 1916.

<sup>187</sup> F. CANOVAS, "De l'allusion à l'aveu: genèse d'un vice", *BAAG*, 150, aprile 2006, pp. 203-233.

<sup>188</sup> *J1*, p. 967, 13 ottobre 1916.

<sup>189</sup> Bisogna ricordare che in quegli anni i combattimenti della Prima guerra mondiale stanno devastando l'Europa.

Je n'ai encore rien abordé, rien effleuré, de ce qui me les fait écrire [mes mémoires]. [...] À force de précautions, d'atermoiements, et avec cette manie de réserver toujours pour de plus dignes temps le meilleur, il me semble que *tout* encore reste à dire et que je n'ai fait jusqu'à présent que préparer. Et pourtant je n'ai aucune confiance dans la vie, dans ma vie; cette appréhension ne me quitte pas, de la voir finir brusquement... au moment où enfin je commencerais à oser parler franc et dire des choses essentielles et véritables. Rien ne doit plus m'en détourner.<sup>190</sup>

Gide insiste ripetutamente su un punto che, pur essendo fondamentale, non viene però esplicitato. Si tratta in tutta evidenza di un soggetto talmente inconfessabile da dover essere taciuto persino nel proprio diario. Oggi siamo chiaramente in grado di leggere tra le righe il riferimento dell'autore al proprio orientamento sessuale.

Solo nella primavera del 1919 Gide inizia a dedicarsi alla seconda parte di *Si le grain ne meurt*. Questa nuova sezione si apre con il racconto del viaggio in Algeria, scenario delle sue prime avventure sessuali. Tuttavia, nel momento in cui inizia la stesura, preso dall'urgenza di questo racconto, l'autore si rende conto di aver trascurato un importante lasso di tempo, quello in cui ha fatto il suo debutto sulla scena letteraria. Egli deve quindi colmare la lacuna che separa il capitolo precedente (l'ottavo della prima parte) dalla seconda parte dell'autobiografia. Gide inizia quindi a lavorare ai due capitoli di raccordo (il nono e il decimo). Nell'estate del 1920 riprende la stesura del racconto del viaggio in Algeria, ma ancora nell'autunno seguente l'autore lavora ai capitoli intermedi, necessari per preparare la transizione alla parte più delicata della sua confessione.<sup>191</sup>

Contemporaneamente Gide ha dato alle stampe una tiratura limitata dei capitoli dal primo all'ottavo dell'autobiografia, che offre in lettura a un circolo ristretto di conoscenze. All'inizio del mese di ottobre 1920 Martin du Gard, che ha avuto occasione di leggere questa prima parte, comunica all'autore la propria delusione: la confessione che aveva promesso è assente, eccezion fatta per qualche allusione, che giudica comunque troppo timida. Le reazioni dell'amico spingono Gide ad apportare alcune modifiche in vista della successiva edizione per il grande pubblico. Lo scrittore annota infatti nel proprio diario: "Je me débats dans ces chapitres intermédiaires de mes *Mémoires* [...]. Je voudrais arriver à satisfaire aux exigences de Martin du Gard."<sup>192</sup> Risulta tuttavia difficile valutare quanto siano state determinanti queste osservazioni. Gide prende alcune note sui cambiamenti che intende apportare alla sua opera; gli episodi che si propone di approfondire non sono però poi ripresi nel testo definitivo, se non molto parzialmente.<sup>193</sup>

Nel marzo 1921 l'autore decide di terminare la propria autobiografia in prossimità del racconto della morte della madre,<sup>194</sup> a cui segue un'allusione al successivo fidanzamento con la cugina. Nel luglio dello stesso anno la stesura di *Si le grain ne meurt* sembra terminata. Gide non intende spingersi oltre nel racconto della propria vita – salvo poi rimpiangere questa limitazione che si è autoimposto.<sup>195</sup> Egli

---

<sup>190</sup> *J1*, pp. 1020-1021, 21 gennaio 1917 (corsivo nel testo).

<sup>191</sup> P. MASSON, "Notice", in *SV*, p. 1103-1104.

<sup>192</sup> *J1*, p. 1112, 1 novembre 1920.

<sup>193</sup> Come nota sempre Pierre Masson; *SV*, pp. 1107-1108. In queste pagine sono riportati anche per la prima volta gli appunti di Gide riguardo ai cambiamenti progettati.

<sup>194</sup> Si veda quanto annota Dorothy Bussy nel suo "Journal", in *Corr. Gide-Bussy*, 1, p. 501.

<sup>195</sup> "Je doute si je pourrai pousser plus loin la rédaction de ces Mémoires. Et pourtant quel intérêt n'y aurait-il pas!" *J1*, p. 1131, 14 luglio 1921.

medita di scrivere un ulteriore volume autobiografico, che avrebbe dovuto proseguire il primo;<sup>196</sup> tuttavia questo progetto è destinato a rimanere senza seguito.<sup>197</sup>

### La storia editoriale

Ai problemi che riguardano la stesura si aggiungono preoccupazioni di altra natura. Al di là dell'opportunità di *scrivere*, Gide si interroga infatti a lungo sulla possibilità di *pubblicare* quest'opera. Come si è accennato, le preoccupazioni di un eventuale scandalo lo spingono a rinviare a lungo la decisione; da questo punto di vista la storia editoriale di *Si le grain ne meurt* procede parallelamente a quella del trattato *Corydon*. Nel gennaio del 1918 Gide porta a termine una nuova versione del suo trattato sulla pederastia, che aveva accantonato sette anni prima, e inizia a pianificarne la stampa. Qualche mese più tardi, nel maggio dello stesso anno, prende forma il primo progetto di un'edizione in volume dell'autobiografia; l'autore pensa di realizzarne quattro o cinque copie, rivolte a pochi intimi. È una soluzione di compromesso: destinandola a un pubblico selezionato egli potrà far circolare la propria opera e al tempo stesso contenere il rischio di uno scandalo.

Gide entra quindi in contatto con alcuni mecenati, disposti a dividersi le spese di stampa; in cambio essi riceveranno una copia del testo, che sembra destinato a rimanere inedito. È questa prospettiva che alletta il bibliofilo Jacques Doucet, che decide di prendere parte all'accordo. La terza finanziatrice è Lady Rothermere, ricca moglie di un magnate britannico, nonché appassionata dell'opera di Gide, di cui traduce in inglese il *Prométhée mal enchaîné*. Quest'ultima coinvolge nell'iniziativa anche il poeta belga Paul Méral, suo *protégé*. Gide convince infine i suoi mecenati a partecipare anche al finanziamento della nuova edizione di *Corydon*, che deve essere realizzata congiuntamente a quella dell'autobiografia.

L'11 novembre, Gide, Doucet, Méral e Lady Rothermere si incontrano per firmare un contratto che prevede la pubblicazione dei due testi, ma in questa occasione non raggiungono un accordo definitivo. Le condizioni poste da Doucet sembrano troppo dure a Gide: il bibliofilo gli chiede infatti di impegnarsi affinché queste opere rimangano inedite. L'autore decide in seguito di rompere l'accordo e restituisce a Lady Rothermere il finanziamento che questa aveva anticipato. Intenzionato a fare altrettanto con Jacques Doucet, lo incontra tra fine gennaio e inizio febbraio 1919. Tuttavia questi non vuole rinunciare al suo esemplare dell'autobiografia e trova quindi un nuovo accordo con Gide, impegnandosi a sostenere una parte della stampa, mentre l'autore dal canto suo si occuperà delle spese rimanenti.

Il percorso che porta alla pubblicazione dell'autobiografia e del trattato sulla pederastia resta comunque accidentato. Gide sceglie di stampare entrambe le opere oltre i confini nazionali francesi, come misura precauzionale: egli teme che un eventuale processo gli potrebbe costare una condanna per oscenità. Si rivolge quindi alle Presses Sainte-Catherine di Bruges, nella persona dell'editore Édouard Verbeke, con cui ha stabilito una collaborazione da lunga data. È a lui che nel 1911 aveva affidato la prima tiratura limitata di *Corydon* (il trattato era apparso anonimo, sotto il titolo *C.R.D.N.*), nonché di

---

<sup>196</sup> Una volta terminata la stesura, Gide afferma a Marie van Rysselberghe: “j'entrevois déjà la suite à faire” *CPD1*, p. 92, 10 agosto 1921.

<sup>197</sup> *Et nunc manet in te e Ainsi soit-il* non possono certo essere considerati una continuazione di *Si le grain ne meurt* – sebbene costituiscano una sorta di complemento, al pari di altri scritti intimi, fra cui naturalmente il *Journal*.



altre opere stampate a proprie spese. Inoltre Verbeke collabora regolarmente con la NRF e, più in generale, con l'editore Gallimard.<sup>198</sup>

Gli anni della Prima guerra mondiale ritardano ogni iniziativa: Bruges è occupata dai tedeschi nel 1914 e i contatti con Parigi sono interrotti fino alla sua liberazione. Tuttavia già nell'ottobre 1918 l'editore Verbeke riprende rapidamente i contatti con la NRF e con Gide. Lo scrittore trova rapidamente un accordo con Verbeke, ma la stampa è rallentata da problemi di varia natura: anzitutto la carenza di materie prime, fra cui la carta per la stampa e il piombo per i caratteri, a cui si aggiunge uno sciopero dei dipendenti nel gennaio 1920. Un'ulteriore difficoltà è rappresentata dalla lunga tempistica degli scambi epistolari tra Francia e Belgio, più volte lamentata nella corrispondenza tra Gide e Verbeke, nonché nelle lettere in cui l'autore deve rendere conto dei ritardi a un sempre più impaziente Jacques Doucet.

Gide desidera agire nella più completa discrezione e spinge la propria prudenza al punto di non voler parlare all'editore della sua opera per lettera (o in quel caso lo fa unicamente attraverso alcune allusioni), bensì di persona. L'autore dimostra una certa maniacalità nel controllare le varie fasi della realizzazione, temendo che il materiale preparatorio (il manoscritto, o le bozze a stampa) possa cadere nelle mani sbagliate e che quindi possa costituire eventualmente una prova a suo carico. Per questo motivo preferisce evitare il ricorso alle poste e chiede dunque ad alcuni amici (fra cui Marie van Rysselberghe e sua figlia Elisabeth) di fargli da "corriere" e di portare di persona il materiale preparatorio a Bruges, nonché di ritirarlo, per poi farglielo pervenire una volta conclusa la stampa.

Nel marzo 1920 *Corydon* è finalmente pronto. Gide chiede che tre dei dodici esemplari gli siano subito inviati, mentre prega l'editore Verbeke di custodire in cassaforte le copie rimanenti fino a che lui stesso non gli chiederà di farglielo pervenire. Lo scrittore si fa invece inviare immediatamente per posta le dodici copie del primo volume di *Si le grain ne meurt*. Gli esemplari del secondo volume, assieme al manoscritto, saranno invece prelevati *in loco* una volta terminata la stampa, da Jean Paulhan, l'ultimo degli intermediari inviati da Gide a Bruges.<sup>199</sup>

Il primo volume è pronto il 15 maggio 1920 ed è stato stampato in dodici esemplari. Questo comprende i capitoli dal primo all'ottavo della prima parte (secondo la suddivisione interna del testo, da parte dell'autore). Il secondo volume (con i capitoli nono e decimo della prima parte, seguiti dai due capitoli della seconda) è pronto a inizio febbraio 1922,<sup>200</sup> in tredici esemplari. Uno in più del volume precedente, poiché nel frattempo si è aggiunto un nuovo destinatario, il dottor Willy Schuermans, bibliofilo e ammiratore dell'opera gidiana, che si è anch'egli prestato a fare da tramite fra l'autore e l'editore.

Al di là di questa versione destinata a pochi intimi, Gide considera l'ipotesi di pubblicare alcuni estratti dell'autobiografia in rivista; in questo modo parte dell'opera potrebbe raggiungere un pubblico più ampio. L'autore ha preso degli accordi in questo senso con Paul Méral nel momento in cui ha stipulato l'accordo con i finanziatori dell'edizione in volume. Il poeta belga progetta infatti di fondare una nuova rivista, "La roue", con il sostegno della sua protettrice Lady Rothermere. Ed è proprio nei primi numeri di questa rivista avrebbero dovuto comparire alcuni passaggi di *Si le grain ne meurt*. Nel

---

<sup>198</sup> Eccetto altra indicazione, traggio queste informazioni e quelle che seguono da A. VAN DEN ABEELE, "Gide, Bruges et les Presses Sainte Catherine", *BAAG*, 142, aprile 2004, pp. 189-201 e F. LESTRINGANT, *André Gide l'inquisiteur*, 1, Paris, Flammarion, 2011, pp. 970-973 e ID., *André Gide l'inquisiteur*, 2, Paris, Flammarion, 2012, pp. 66-71.

<sup>199</sup> A. VAN DEN ABEELE, *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>200</sup> Pierre Masson indica come data il 24 dicembre 1921 (P. MASSON, "Notice", in *SV*, p. 1108). Tuttavia Frank Lestringant, nella sua recente biografia, si riferisce a documenti inediti (che presumibilmente non erano ancora noti a Masson) che dimostrano che si tratta del febbraio 1922 (F. LESTRINGANT, *André Gide l'inquisiteur*, 2, cit., p. 117-118; si vedano ugualmente le relative note a p. 1355).

momento in cui Gide rompe il contratto, questo progetto sfuma – e d'altronde la rivista di Méral è anch'essa destinata al naufragio.<sup>201</sup>

Alcuni frammenti sono infine pubblicati nella *Nouvelle Revue française*, a partire dal febbraio del 1920. L'uscita continua fino al gennaio 1921 e comprende i capitoli dal primo al sesto dell'edizione in volume. Altri estratti, dal decimo capitolo, compaiono infine tre anni più tardi, nel numero del gennaio 1924. Fra i passaggi omessi spiccano quelli più scabrosi, ovvero i riferimenti alla sessualità dell'autore. Il primo capitolo viene pubblicato quasi per intero, ma sono eliminate le prime pagine e, di conseguenza, l'episodio della masturbazione infantile. La seconda parte dell'autobiografia, con il racconto delle esperienze in Algeria, viene invece completamente esclusa dalle uscite in rivista. Nel 1921 i primi tre capitoli sono ripresi (con qualche taglio) all'interno del volume *André Gide*, pubblicato in una collana destinata all'adolescenza.<sup>202</sup>

Una prima versione commerciale completa, in tre volumi, viene infine preparata per le edizioni della NRF nel 1924. Questa viene stampata sempre da Verbeke, negli stessi mesi in cui questi si occupa della prima edizione commerciale di *Corydon*.<sup>203</sup> Ciò nonostante, l'autobiografia rimane in magazzino per due anni ed è messa in vendita solamente nell'ottobre del 1926. Per prepararla, l'autore è intervenuto con diverse piccole modifiche rispetto all'edizione "confidenziale"; in particolare si nota che buona parte dei nomi di parenti e amici sono stati occultati dietro ad alcuni pseudonimi, o alle semplici iniziali. Egli ha inoltre deciso, come aveva già fatto per *Corydon*, di rinunciare al consueto "service de presse": per timore di uno scandalo anche l'autobiografia viene fatta circolare in sordina.<sup>204</sup> Sebbene la critica non abbia ricevuto nessuna copia del volume, la sua uscita dà comunque vita a una vivace discussione. Alcuni critici, nelle loro recensioni, non mancano di sottolineare la curiosa prudenza dell'autore (oltre a recriminare di essersi dovuti procurare il libro in maniera autonoma).

Nel 1927 vede la luce una versione dell'autobiografia notevolmente ridotta, all'interno della collana "Select Flammarion".<sup>205</sup> Questa comprende una selezione tratta dai primi nove capitoli e omette ancora una volta, tra gli altri, gli episodi della masturbazione infantile e il racconto del viaggio in Algeria. Nel 1928 vede la luce una riedizione della versione del 1924, di nuovo per i tipi della NRF, con qualche piccolo ritocco. In questa occasione l'opera completa è riunita per la prima volta in un unico volume. Nel 1936, *Si le grain ne meurt* viene infine incluso nel decimo tomo delle *Œuvres complètes*, nella versione definitiva voluta dall'autore.<sup>206</sup>

### La pubblicazione: indecisioni e tentennamenti

Il ritardo e il differimento della scrittura dell'autobiografia e, in un secondo tempo, della sua uscita in volume sono legati alle titubanze dell'autore. Il percorso che lo porta alla pubblicazione è oscillante e contrastato, nonostante l'intenzione di far conoscere la propria opera al grande pubblico sia stata sempre presente. Nel dicembre 1926, qualche mese dopo l'uscita nelle librerie, Gide sostiene di

---

<sup>201</sup> Cf. *Corr. Gide-Schlumberger*, pp. 692-695, lettera del 9 dicembre 1918 (e relative note).

<sup>202</sup> Si tratta di una raccolta di "pezzi scelti" dalle opere dell'autore: [A. GIDE,] *André Gide*, Paris, Crès, "Bibliothèque de l'adolescence", 1921. Gli estratti di *Si le grain ne meurt* occupano le pp. 27-112.

<sup>203</sup> Nel colophon di questa edizione è indicata una tiratura di 550 esemplari su carta "van Gelder" e di 5500 esemplari su carta ordinaria. Andries Van den Abeele parla però di sole 550 copie (si tratta forse di una svista). Cf. A. VAN DEN ABEELE, *op. cit.*, pp. 197, 201. Nessuna discrepanza invece sulla tiratura di *Corydon*, stampato in 5000 copie.

<sup>204</sup> Cf. E. AHLSTEDT, *André Gide et le débat sur l'homosexualité*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1994, pp. 132-133.

<sup>205</sup> A. GIDE, *Si le grain ne meurt... Souvenir d'enfance et de jeunesse*, Paris, Flammarion, 1927. Questa edizione conta solo 80 pagine, rispetto alle oltre 300 delle prime edizioni presso Gallimard.

<sup>206</sup> Cf. P. MASSON, "Notice", in *SV*, p. 1113.

aver preso la ferma risoluzione di pubblicare quest'opera già molti anni addietro; egli scrive infatti in una lettera indirizzata a Roger Martin du Gard:

Je ne puis demander à mes amis d'approuver la publication de *Si le grain...*; mais je puis protester lorsqu'il parlent d'impatience, de besoin de tirer, comme vous dites "un bénéfice immédiat"... Jean S. n'était pas encore marié lorsque, à La Roque, je lui disais ma volonté très ferme et arrêtée d'écrire mes mémoires *et de les publier de mon vivant*. Simplement je me suis tenu parole; j'ai fait là ce que, de tout temps, je m'étais promis de faire...<sup>207</sup>

Difficile datare questa risoluzione; tuttavia può esserci d'aiuto il riferimento a Jean Schlumberger (a cui allude evidentemente quando parla di "Jean S."); questi infatti si è sposato nel 1899. Il progetto di pubblicare l'autobiografia "de [s]on vivant" precederebbe dunque di oltre venticinque anni la sua realizzazione. Ancora nella sua lettera aperta a François Porché, apparsa sulla *NRF*, afferma di averlo deciso "dès avant 1900".<sup>208</sup>

Eppure è evidente che l'autore non sempre è rimasto fedele a questo intento e che anzi per lungo tempo ha ritenuto che l'opera non sarebbe stata resa nota al grande pubblico se non dopo la propria scomparsa. Nel luglio 1916, Gide afferma infatti in una lettera a Edmund Gosse di essere impegnato nella scrittura delle sue "opere postume", "c'est-à-dire sans aucun souci de publication".<sup>209</sup> Alcuni mesi più tardi conferma questa stessa idea, quando precisa a François-Paul Alibert: "Aucun souci de publication, du reste".<sup>210</sup>

Nel novembre 1918, dopo la firma del contratto con i finanziatori, si concretizza finalmente il progetto della prima edizione. In quell'occasione lo scrittore afferma alla Petite Dame: "Vous savez si cette idée de n'être surtout qu'un auteur posthume était sincère en moi? Eh bien, je n'y crois plus. Je pense qu'il se pourrait que, bientôt, je prisse toute mon importance".<sup>211</sup> Le sue parole sono ancora piuttosto ambigue, ma lasciano intravedere il desiderio di far circolare la sua opera.

Solo pochi giorni più tardi, un evento inatteso sembra imprimere una svolta, rimuovendo l'ostacolo più importante che si oppone alla pubblicazione: il rapporto con la moglie si incrina. Gide scopre infatti che questa ha distrutto tutte le lettere che le aveva scritto nel corso degli anni. L'autore attribuiva a questa corrispondenza un grande valore artistico, oltre che affettivo, ed è quindi preso dallo sconforto. Egli ritiene che Madeleine abbia in questo modo rotto il patto che li univa e che aveva permesso al loro matrimonio di continuare in maniera relativamente serena. E tuttavia ciò non gli impedisce di giungere a una conclusione parzialmente consolatoria: "Du moins à présent rien ne me retient plus de publier durant ma vie et *Corydon* et les *Mémoires*".<sup>212</sup>

Ma la determinazione di Gide sembra ancora vacillare: stando a una testimonianza della Petite Dame, ancora nell'agosto del 1921 (una data quindi ben posteriore alla distruzione delle lettere da parte della moglie) lo scrittore esclama: "Dire que je ne saurai jamais ce qu'on pensera de ce livre! Il ne sera publié, sans doute, qu'après ma mort."<sup>213</sup> Ci si potrebbe chiedere cosa intenda dire; in questo momento hanno infatti già visto la luce sia la tiratura limitata dell'edizione in volume, sia gli estratti dei primi sei capitoli all'interno della *NRF*. Quando parla di un libro postumo, si riferisce probabilmente alla

<sup>207</sup> *Corr. Gide-Martin du Gard*, 1, p. 303, 11 dicembre 1916 (corsivo nel testo).

<sup>208</sup> *Corydon*, in *RR2*, p. 132; la lettera è datata dall'autore "Janvier 1928" e viene pubblicata per la prima volta nella *NRF* del gennaio dell'anno seguente.

<sup>209</sup> *Corr. Gide-Gosse*, p. 130, 3 luglio 1916.

<sup>210</sup> *Corr. Gide-Alibert*, p. 154, 16 febbraio 1917.

<sup>211</sup> *CPD1*, p. 7 (tra il 29 ottobre e il 4 novembre 1918).

<sup>212</sup> *J1*, p. 1077, 21 novembre 1918.

<sup>213</sup> *CPD1*, p. 92, 10 agosto 1921.

versione completa della sua opera e a un pubblico più vasto di una ristretta cerchia di conoscenti. Tuttavia dubbi e ripensamenti vengono infine spazzati via, a seguito di alcune considerazioni di vario ordine che cercherò di illustrare nei paragrafi seguenti.

### **Perché pubblicare? Le ragioni sociali...**

Il genere autobiografico impegna l'autore a rendere una confessione della propria sessualità; come ricorda Lejeune, nel caso di Gide "l'écriture et la publication de l'autobiographie avaient à ses yeux un valeur d'*acte* autant que d'*œuvre*. Il s'agissait de rompre l'écran des fictions, et de dire la vérité, comme un aveu ou comme un défi."<sup>214</sup> Le lunghe esitazioni, i ripensamenti, le precauzioni che hanno accompagnato la genesi dell'autobiografia rivelano il profondo conflitto che agita l'autore. Da un lato egli desidera e, anzi, ritiene necessario togliersi ogni maschera e svelare il proprio orientamento sessuale. D'altro canto, le preoccupazioni connesse a questa confessione lo portano a rinviare il momento in cui dovrà fatalmente esporsi al pubblico.<sup>215</sup>

Perché Gide ha scritto quest'opera? Questa domanda gli viene posta per lettera dallo scrittore e critico inglese Edmund Gosse, ("Was it wise? Was it necessary? Is it useful?").<sup>216</sup> Vale la pena di citare un ampio stralcio della dettagliata risposta di Gide:

Pourquoi j'ai écrit ce livre? – Par ce que j'ai cru que je *devais* l'écrire.

Ce que j'en attend? – Rien que de très fâcheux pour moi (et pas seulement pour moi, hélas!) Et certes il a fallu que cette obligation morale fût bien impérative pour me faire passer outre; mais, vraiment, il m'eût paru lâche de me laisser arrêter par la considération de cette peine et du danger. Je sentais que je ne pourrais mourir satisfait si j'avais gardé tout cela sur le cœur.

– Vous pouviez l'écrire sans le publier.

– Évidemment, et c'est ce que mes amis m'ont dit. [...] Mais je ne crois pas aux "posthumes" – et tiens que tous les papiers intimes que l'on nous sort de récents grands disparus, sont plus ou moins fardés. Si je n'avais pas eu le courage de publier, quel ami, par la suite, et moi mort, eût osé l'oser, alors même que je l'en eusse expressément prié?

Peut-être est-ce à ma formation protestante que je le dois... Cher ami, j'ai le mensonge en horreur. Je ne puis prendre mon parti de ce camouflage conventionnel qui travestit systématiquement l'œuvre de X..., de Y... et de tant d'autres. J'ai écrit ce livre pour "créer un précédent", donner un exemple de franchise, éclairer quelques-uns, en rassurer d'autres, forcer l'opinion à tenir compte de ce que l'on ignore ou que l'on affecte d'ignorer au grand dam de la psychologie, de la morale, de l'art... et de la société.

J'ai écrit ce livre parce que je préfère être haï qu'aimé pour ce que je ne suis pas. [...]

J'ajoute que je n'ai tiré de ce livre qu'une édition vite épuisée, et qu'il n'est pas dans mes intentions de le laisser réimprimer – d'ici longtemps du moins – sinon en faisant tomber toute ce qui peut prêter à redire. Mais je voulais ne pas mourir sans pouvoir sentir qu'*il est là*.<sup>217</sup>

Secondo l'autore, le ragioni all'origine di questo libro sono di vario ordine. Anzitutto egli afferma di averlo scritto spinto da un imperativo morale, un dovere che si impone per ragioni di natura sia privata, sia sociale: si tratterebbe di sentirsi in pace con se stesso e al contempo aiutare altre persone che

<sup>214</sup> P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996, p. 173 (corsivo nel testo).

<sup>215</sup> Sulla questione segnalò anche S. RIVALIN-PADIOU, "Confessione et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt*", in P. MASSON, J. CLAUDE (a cura di), *André Gide et l'écriture de soi*, cit., pp. 199-215.

<sup>216</sup> *Corr. Gide-Gosse*, p. 189, 7 gennaio 1927.

<sup>217</sup> Ivi, pp. 189-190, 16 gennaio 1927 (corsivo nel testo).

incontrano i suoi stessi problemi. L'opera assumerebbe quindi da un lato un valore individuale, in quanto permetterebbe all'autore di farla finita con le menzogne e con la dissimulazione e di ristabilire la verità una volta per tutte. Questa confessione avrebbe però d'altro canto anche un valore collettivo, in quanto offrirebbe un esempio di strada percorribile per combattere l'ignoranza e l'ipocrisia che circondano le questioni sessuali.

Gide insiste soprattutto sul valore altruistico di questo atto: dal punto di vista pragmatico la pubblicazione gli porterà unicamente degli svantaggi. Cionondimeno, la consapevolezza dell'importanza di quest'opera deve prevalere sul timore delle conseguenze: sottrarsi a questo impegno sarebbe un atto di vigliaccheria. L'autore traccia il discrimine che corre tra l'atto di *scrivere* e quello di *pubblicare* questo testo: solo nel momento in cui raggiunge un pubblico ampio può veramente dire di aver raggiunto lo scopo che si è prefisso.

Gide afferma inoltre di aver messo in vendita il libro soprattutto per il timore che gli esecutori testamentari non avrebbero avuto il coraggio di pubblicarlo, perlomeno non nella sua integralità. L'autore è probabilmente preoccupato: egli sa bene che gli eredi di alcuni scrittori hanno provveduto a censurarne le opere a carattere intimo; inoltre pensa probabilmente alle richieste di rinunciare alla pubblicazione che gli provengono da alcuni suoi amici. La decisione di non rinviare ulteriormente l'uscita di *Si le grain ne meurt* è quindi legata al timore che quest'opera potrebbe essere censurata o comunque manipolata. L'autore intende quindi sorvegliare la stampa in prima persona, affinché l'autobiografia veda la luce nella sua integralità.

Nell'insieme, tuttavia, l'ultimo paragrafo della lettera ridimensiona la professione di audacia: l'autore annuncia infatti l'intenzione di pubblicare una nuova edizione ridotta, nella quale saranno omessi i passaggi più scabrosi. Gide pensa verosimilmente all'edizione parziale presso Flammarion, che esce nello stesso anno di questo acceso scambio epistolare. Lo scrittore aggiunge infine che non intende autorizzare una nuova versione completa. Ciò non gli impedirà (come si è visto) di farlo: lo testimoniano la riedizione del 1928 e le *Œuvres complètes* del 1936, che includono il testo dell'autobiografia nella sua totalità. Probabilmente le ultime affermazioni hanno quindi come scopo quello di tranquillizzare l'interlocutore.

Gide decide di pubblicare la lettera a Gosse nel numero del luglio 1928 della NRF.<sup>218</sup> In questa occasione vengono fatte alcune piccole modifiche all'originale. Spiccano soprattutto due tagli importanti: il primo riguarda il passaggio sull'insistenza degli amici affinché non pubblici la sua autobiografia e il timore che gli esecutori testamentari non avrebbero osato darla alle stampe. Il secondo elimina invece le ultime righe, quelle che maggiormente dimostravano un residuo di prudenza da parte dell'autore. Il motivo di questi tagli può essere compreso alla luce di quanto si è già accennato nel capitolo introduttivo: Gide vuole presentarsi come autore di riferimento per quanto riguarda la tematica omosessuale e vuole quindi veicolare l'immagine di sé come quella di un pioniere sprezzante di ogni rischio. La lettera, così come viene pubblicata, è dunque una vera e propria professione di audacia e di sincerità.

Nel momento in cui rivendica l'importanza e il coraggio di questa pubblicazione, Gide di fatto difende le proprie azioni e cerca di legittimarle. L'argomentazione che adduce è la stessa che si trova anche all'interno del testo, quando l'autore, più sinteticamente (e con una vena d'ironia), scrive: "Je sais de reste le tort que je me fais en racontant ceci et ce qui va suivre; je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi. Mais mon récit n'a raison d'être que véridique. Mettons que c'est par pénitence que je

---

<sup>218</sup> La lettera è riprodotta nella rubrica "lettres". NRF, 178, luglio 1928, pp. 49-50.

l'écrit.<sup>219</sup> Le dichiarazioni a mezzo stampa convergono verso questo tentativo di giustificazione e costituiscono una ulteriore prova di come l'audacia di Gide si accompagni a una certa dose di prudenza.

### ...e le ragioni intime

Nella lettera a Edmund Gosse, Gide sostiene che una ragione in particolare lo avrebbe risolto a pubblicare l'autobiografia; si tratta di una necessità interiore: "Je sentais que je ne pourrais mourir satisfait si j'avais gardé tout cela sur le cœur". In diversi momenti della sua vita Gide testimonia il suo desiderio di trovare un uditorio per la confessione del proprio orientamento sessuale. Stando a quanto afferma Pierre Louÿs, Gide desidera affrontare la questione già nel 1889. Tuttavia Louÿs dimostra, con una certa ostinazione, di non volere ascoltare la confessione dell'amico; questi scrive infatti nel proprio diario:

Gide a un aveu à me faire; je le sais, je sais lequel, je vois ce qu'il veut me dire. Ah! pour notre estime à tous les deux! qu'il ne le dise jamais! trois fois cette année il a failli tout me dire. L'insensé! il ne voit donc pas! – il parle par allusions qu'il croit vagues et je l'en détourne, et je fais semblant de ne pas comprendre. Pourquoi veut-il? Ah! tout ce qu'il dira ne m'apprendra rien, mais qu'il ne le dise pas qu'il ait la pudeur de me laisser l'ombre d'incertitude d'avant les aveux! [...] Cela le soulagerait peut-être... mais je ne veux pas qu'il se soulage aux dépens de notre estime à tous les deux; et jusqu'au bout je ne lui laisserai rien dire, jusqu'au bout j'arrêterai la confession. Oh! l'horrible chose que de confesser ce qu'on aime!<sup>220</sup>

Louÿs afferma quindi che Gide avrebbe tentato più volte di affrontare l'argomento, al fine di sentirsi sollevato da un grande peso. Tuttavia egli non trova un interlocutore ben disposto ad ascoltarlo, almeno non a questo riguardo – e sarà uno dei motivi che qualche anno più tardi porteranno alla rottura dell'amicizia tra i due scrittori.<sup>221</sup>

La prima persona con cui Gide si può confidare liberamente è Eugène Rouart (che conosce nel 1893); egli scopre infatti che questi condivide le sue stesse inclinazioni. In una lettera a lui indirizzata Gide afferma il proprio desiderio di smettere di nascondersi: "Je ne veux pas avoir honte. Mais [...] il va nous falloir de bien robustes épaules, et des convictions, car, tu le sais – je ne veux pas d'hypocrisie – elle est un suicide – et montre que nous ignorons notre valeur."<sup>222</sup>

L'incontro con Oscar Wilde in Algeria, nel 1895, costituisce per Gide un'ulteriore tappa verso la liberazione: come è ben noto, lo scrittore inglese lo spinge a riconoscere apertamente il proprio desiderio nei confronti dei ragazzi, a liberarsi dai rimorsi residui e quindi a superare il conflitto interiore che ancora lo lacera – come racconta d'altronde egli stesso in alcuni passaggi di *Si le grain ne meurt*.

Negli anni successivi Gide incontra diverse altre persone con le quali confidarsi. Anzitutto Henri Ghéon, conosciuto nel 1897, con il quale istaura in breve tempo un rapporto di amicizia e complicità. In seguito, bisogna ricordare almeno Jacques Copeau e Roger Martin du Gard. Il primo nota nel proprio diario la confidenza che l'amico gli ha fatto nel luglio del 1905:

---

<sup>219</sup> *SV*, p. 82.

<sup>220</sup> P. LOUÏS, *Mon journal (28 mai 1888-14 mars 1890)*, a cura di A. Cerisier, Paris, Gallimard, 2001, p. 142, maggio 1889.

<sup>221</sup> Tra gli altri, Lestringant offre una buona ricostruzione delle circostanze in cui si è consumata la rottura tra Gide e Louÿs; cf. F. LESTRINGANT, *André Gide l'inquisiteur*, 1, cit., pp. 298-301.

<sup>222</sup> *Corr. Gide-Rouart*, p. 187, 14 settembre 1894. Vari passaggi della corrispondenza testimoniano come tra i due si sia rapidamente istaurata una profonda complicità.

Gide me reproche de n'avoir pas saisi "la confidence" qui est dans ses livres, de n'avoir pas compris ses allusions, ses avances, d'avoir laissé retomber chaque perche qu'il me tendait. Une gêne me vient de ce que je ne puis comprendre ce forcené besoin de confidence qui le tourmente, et de *quelle* confidence! Enfin elle lui vient aux lèvres: il est pédéraste.<sup>223</sup>

Come Pierre Louÿs, anche Copeau nota la grande urgenza di confessione dell'amico. Anche in questo caso Gide ricorre a una serie di allusioni, prima di decidersi a parlare apertamente.

Per quanto riguarda invece Martin du Gard, la confessione è più diretta e soprattutto più completa. Ne abbiamo la dimostrazione nelle pagine del suo diario, dove vi è un resoconto dettagliato delle confidenze ricevute a proposito degli aspetti più intimi della sua sessualità.<sup>224</sup>

In prossimità della pubblicazione dell'autobiografia, le dichiarazioni dello scrittore sulla necessità di confessarsi, questa volta pubblicamente, diventano più frequenti. Quando lo stesso Martin du Gard cerca di dissuadere Gide dal pubblicare di *Corydon* e *Si le grain ne meurt*, si sente rispondere: "Il me faut obéir à une nécessité intérieure, plus impérieuse que tout! J'ai besoin, *besoin*, de dissiper enfin ce nuage de mensonges dans lequel je m'abrite depuis ma jeunesse, depuis mon enfance... J'y étouffe!"<sup>225</sup> Gide sembra quindi avvertire un bisogno, anzi un'urgenza, di fare una sorta di *coming out*. Tutte queste testimonianze mi sembrano autorizzare l'impiego, altrimenti anacronistico, di questo termine.

La decisione di scrivere un'autobiografia è però strettamente connessa a un'altra considerazione di carattere personale: la confessione intima permetterebbe infatti di spiegare l'itinerario psicologico e intellettuale dell'autore. Nel novembre 1924, Gide scrive all'amico André Rouveyre: "je ne pouvais prendre mon parti non plus de vivre insincèrement, que de demeurer hors la loi. [...] C'est ce que mes mémoires éclaireront suffisamment, par la suite".<sup>226</sup> Qualche giorno più tardi, in un'altra lettera allo stesso destinatario, ritorna sull'argomento:

je reconnais avec vous que, après tout, la question de l'uranisme n'a pas, en elle-même, une grande importance; mais je crois qu'après lecture de mes *Mémoires* vous reconnaîtrez que, pour moi, elle put en avoir une capitale, et que, du même coup, vous vous expliquerez mieux ce besoin de justification qui vous gêne dans mes écrits. Car ce n'est pas le fait d'être uraniste qui importe, mais bien d'avoir établi sa vie, d'abord, comme si on ne l'était pas. C'est là ce qui contraint à la dissimulation, à la ruse, et... à l'art.<sup>227</sup>

In questa occasione Gide insiste sull'ampiezza della portata di questa confessione, che oltre a chiarire alcuni aspetti della sua persona permetterebbe di comprendere meglio anche la sua opera. Le sue inclinazioni sessuali lo hanno infatti portato a formulare una visione personale e originale del mondo e per questo motivo devono essere affrontate come parte integrante del racconto della sua vita.

Un'idea che viene ribadita, ancora più esplicitamente, in una lettera che Gide scrive a Benjamin Crémieux nel 1934, a proposito di un articolo che questi gli ha dedicato:

Je crois fort juste de dire (ainsi que vous l'avez fort bien fait) que la non-conformité sexuelle est, pour mon œuvre, la clé première; mais je vous sais gré tout particulièrement d'indiquer déjà,

---

<sup>223</sup> J. COPEAU, *Journal*, 1, a cura di C. Sicart, Paris, Seghers, 1991, p. 220 (Copeau scrive queste parole l'1 agosto 1905, ma la confidenza a cui fa riferimento risale all'11 luglio, come precisa egli stesso).

<sup>224</sup> R. MARTIN DU GARD, *Journal*, 2, a cura di C. Sicart, Paris, Gallimard, 1993, pp. 231-233, 6 maggio 1921. Tornerò più avanti su questa confidenza.

<sup>225</sup> ID., *Notes sur André Gide*, Paris, Gallimard, 1951, p. 45, marzo 1922 (corsivo nel testo).

<sup>226</sup> *Corr. Gide-Rouveyre*, pp. 88-89, 10 novembre 1924.

<sup>227</sup> Ivi, pp. 89-90, 22 novembre 1924.

par quel glissement, par quelle invitation, après ce monstre de la chair, premier sphinx sur ma route, et des mieux dévorants, mon esprit, mis en appétit de lutte, passa outre pour s'en prendre à tous les autres sphinx du conformisme, qu'il soupçonna dès lors d'être les frères et cousins du premier.<sup>228</sup>

La questione sessuale diventa in effetti nell'autobiografia un punto di osservazione privilegiato per trattare altri aspetti di ordine morale, filosofico e letterario. Il conflitto tra l'educazione puritana e la propria natura, tra i pregiudizi diffusi e la sua peculiarità, sono dei temi che aprono infatti la strada a una riflessione sul rapporto tra individuo e società, sull'educazione dei giovani, sulla funzione oppressiva della famiglia, nonché sull'ipocrisia borghese e i tentativi messi in atto per censurare alcune pulsioni tra le più profondamente radicate nell'uomo.

Si può dunque comprendere come i motivi che lo hanno spinto a scrivere l'autobiografia sono molteplici e riguardano alcuni aspetti di ordine personale, sociale e letterario. Agli occhi dell'autore l'importanza di quest'opera è quindi fuori discussione. Che sia in risposta alla domanda di Gosse, o rivolgendosi ad altri destinatari, la conclusione a cui giunge Gide è grosso modo la stessa: sì, pubblicare questo libro era veramente necessario.

### **Per *chi* pubblicare? La questione del destinatario**

Si è accennato al fatto che la prudenza mostrata da Gide è legata anche all'influenza di alcuni interlocutori. Fra coloro che maggiormente si sono opposti alla pubblicazione dell'autobiografia è senz'altro da segnalare Roger Martin du Gard. Lo scambio tra i due scrittori è particolarmente interessante sotto diversi punti di vista: anzitutto per le questioni letterarie riguardo alla sincerità del genere autobiografico. In secondo luogo per quanto concerne i timori sollevati nella cerchia degli intimi di Gide dalla prospettiva della pubblicazione, a dimostrazione di quanto il tema della sessualità fosse all'epoca delicato.

Le affermazioni rese da Martin du Gard nel corso degli anni non sono infatti prive di contraddizioni: in alcune occasioni, per lo più in privato, egli accusa Gide di essere stato troppo prudente nella sua autobiografia. In altre circostanze, soprattutto in pubblico, egli rivendica invece di non aver mai incitato l'amico a pubblicare un'opera così scandalosa, in particolar modo quando Gide cita il suo nome, associandolo quindi alla sua confessione.<sup>229</sup>

Le oscillazioni dell'atteggiamento di Martin du Gard sono in parte legate alle incertezze dello stesso Gide riguardo ai destinatari della propria opera. Si è visto come per lungo tempo l'autore sia stato indeciso se destinare *Si le grain ne meurt* a pochi amici ed eventualmente a una pubblicazione postuma. All'inizio di questo confronto Martin du Gard non sembra ancora sospettare che la tiratura iniziale in dodici copie sia solo il banco di prova per la successiva edizione commerciale. Su questa ambiguità si pongono le basi per un dialogo punteggiato da reciproche incomprensioni.

All'inizio del mese di ottobre del 1920 Gide invita Martin du Gard per una lettura privata della seconda parte dell'autobiografia, che ruota attorno al racconto del suo primo viaggio in Algeria.

---

<sup>228</sup> "Changement de destinataire... À propos d'une lettre de Gide", *BAG*, 159, luglio 2008, pp. 353-354. Nelle pagine seguenti è riportato anche l'articolo di Crémieux in questione; ivi, pp. 354-366. In precedenza si era ritenuto che la lettera fosse destinata a Ramon Fernandez, che risulta quindi indicato erroneamente come destinatario in alcune altre fonti.

<sup>229</sup> Molto esplicita in tal senso è la nota che Martin du Gard scrive nel dicembre 1926, in reazione alla nuova lettura di *Si le grain ne meurt*. Questa è riprodotta sia in *Corr. Gide-Martin du Gard*, 1, pp. 656-657, sia in R. MARTIN DU GARD *Journal*, 2, cit., p. 172, nota 1. Si veda dove l'autore afferma: "Je ne me défends d'ailleurs pas d'avoir encouragé de toute mon amitié André Gide à écrire cette confession de sa vie, ni de l'avoir poussé à serrer d'aussi près que possible la vérité, [...] enfin à dire tout. Mais, en revanche, nul n'a été plus opposé que moi à la publication de ces Mémoires" (corsivo nel testo).



Quest'ultimo non può esimersi dal condividere con Gide la sua delusione: la confessione scandalosa che questi gli aveva annunciato è del tutto assente e di conseguenza il testo gli sembra tutt'altro che audace. Martin du Gard rimprovera a Gide di avere taciuto i principali aspetti che avrebbero reso interessante il resoconto della sua esperienza, ovvero ciò che di più intimo avrebbe dovuto contenere la sua confessione.

D'altronde nel marzo precedente Gide aveva annunciato all'amico un'opera di una "exactitude absolue", secondo quanto riporta Martin du Gard: "Je n'ai même pas voulu toucher à un détail, camoufler un nom propre ou changer la couleur d'une chevelure. Cette confession n'a de valeur que parce qu'elle est *rigoureusement exacte*. Et il faut que je sois exact en toutes choses, pour mériter cette créance que je sollicite."<sup>230</sup> Alla luce di queste premesse risultano ben chiare le ragioni della delusione di Martin du Gard in occasione della sua prima lettura: Gide non è poi così "rigorosamente esatto", ma soprattutto è reticente su diverse questioni e in particolar modo su quelle a cui lui stesso sostiene di attribuire un'importanza capitale, vale a dire quelle sessuali. Solo alla luce di questa premessa si può comprendere quanto Gide scrive nel proprio diario a proposito della reazione dell'amico: "Il me fait part de sa déception profonde: j'ai escamoté mon sujet; crainte, pudeur, souci du public, je n'ai rien osé dire de vraiment intime, ni réussi qu'à soulever des interrogations..."<sup>231</sup>

Martin du Gard cerca quindi di convincere Gide a scrivere un testo meno reticente. Dopo avergli rivolto a viva voce le sue obiezioni, egli ribadisce il concetto in una lettera privata:

Vous vouliez parler de vous sans fausse honte, *laisser de vous une image d'une inoubliable vérité*. Vous vous êtes laissé aller au charme de vos souvenirs, à l'agrément, presque uniquement littéraire, de cette belle coulée de miel – qui est incomparable, j'en conviens – et l'essentiel, vous l'avez escamoté sans trop vous en apercevoir.<sup>232</sup>

In privato Martin du Gard afferma quindi che la confessione deve essere totale e si preoccupa dell'immagine che l'autore deve lasciare ai posteri – si presume quindi che un giorno l'opera sarà conosciuta da un ampio pubblico di lettori. Un'ulteriore testimonianza si trova in un passaggio del diario di Martin du Gard, nel quale si sofferma sull'episodio:

Dans ces souvenirs faits pour "tout dire", il ne fait qu'entrebâiller par instants la porte secrète, et tout ce qui a trait à lui-même reste dans une ombre équivoque. Je crois avoir mis assez brutalement le doigt sur la question importante, et lui avoir montré l'extraordinaire défaillance de sa sincérité. Je ne lui ai pas caché que selon moi, de tels souvenirs n'ont de valeur que si l'homme particulier qu'il est s'y exprime dans son intégrité absolue [...]. Je lui ai dit qu'il semblait, dans tout cela, ne pouvoir se détacher, lorsqu'il abordait certains événements sensuels, d'une espèce de point de vue protestant de réprobation. Je l'ai poussé à ne pas escamoter un tel sujet, qui est le sujet intégral, unique et suffisant; je lui ai fait remarquer qu'il avait là l'occasion d'écrire le livre immortel de sa véritable vie intérieure, et qu'il ne fallait reculer devant aucun secret [...] et étaler la vérité dans toute son intégrité. À ce prix était la beauté de l'œuvre.<sup>233</sup>

Per Martin du Gard è dunque essenziale che nella sua autobiografia l'autore si sveli completamente, senza reticenze. Egli rimprovera a Gide di aver scritto quest'opera "pour le public et

---

<sup>230</sup> R. MARTIN DU GARD *Journal*, 2, cit., p. 113, 12 marzo 1920 (corsivo nel testo). In questo passaggio Martin du Gard riporta tra virgolette le affermazioni di Gide.

<sup>231</sup> *J1*, pp. 1110-1111, 6 ottobre 1920.

<sup>232</sup> *Corr. Gide-Martin du Gard*, 1, p. 158, 7 ottobre 1920 (corsivo nel testo).

<sup>233</sup> R. MARTIN DU GARD, *Journal*, 2, cit., p. 171, 6 ottobre 1920.

non pour lui”.<sup>234</sup> Martin du Gard ritiene quindi che l'amico non abbia reso una confessione completa a causa di un eccessivo pudore di fronte al futuro lettore, sebbene l'allusione al “livre immortel” implichi che l'opera dovrà un giorno essere resa pubblica.

Più tardi Martin du Gard si opporrà risolutamente alla pubblicazione dell'edizione commerciale, che, secondo quanto auspicato da lui, non avrebbe dovuto vedere la luce “du vivant de l'auteur (ni même aussitôt après sa mort)”.<sup>235</sup> Bisogna dunque concludere che, quando parla a Gide di una confessione completa e senza veli, si riferisca alla versione riservata agli amici o a una pubblicazione postuma.<sup>236</sup>

Il dissenso tra i due autori si acuisce nel momento in cui Gide inserisce un'allusione a Martin du Gard alla fine della prima parte di *Si le grain ne meurt*, in cui afferma che l'amico e collega lo avrebbe incitato a rendere una confessione più esplicita.<sup>237</sup> Martin du Gard è contrariato da questa allusione, nonché da un'altra ancora più diretta che si trova nel diario di Gide<sup>238</sup> – diario che l'autore inizia dare alle stampe: l'allusione potrebbe quindi divenire di pubblico dominio.<sup>239</sup>

Ancora dopo la morte di Gide, Martin du Gard prende le distanze dalla versione che questi ha offerto della loro discussione: nel suo volume commemorativo, *Notes sur André Gide* (1951), egli afferma infatti che Gide lo ha frainteso e che in realtà non lo avrebbe mai incitato a fare una confessione così scandalosa – come invece ha fatto.<sup>240</sup> Salvo poi contraddire, almeno in parte, le sue stesse argomentazioni quando afferma: “En réalité, cette confession qu'il voulait totale et sans réserves, m'apparaît assez timide encore, pleine de réticences, de camouflages, de refus; devant certains aveux, il semble se dérober malgré lui.”<sup>241</sup> Ancora diversi anni dopo la sua discussione con Gide, Martin du Gard gli rimprovera un'eccessiva prudenza; l'unica, imperdonabile audacia è quindi quella di aver citato nel corso della confessione anche il suo nome.

Lo scambio tra i due autori dimostra come gli scritti intimi sollevino una serie di preoccupazioni presso l'entourage di colui che si decide a pubblicarli. La diffidenza espressa da Gide nei confronti degli eventuali esecutori testamentari non era del tutto infondata, se si considera l'estrema prudenza di cui fa prova uno dei suoi amici più stretti, a conferma di quanto la pubblicazione di *Si le grain ne meurt* sia stata per certi versi un atto coraggioso.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 172, nota 1.

<sup>236</sup> Un'ipotesi resa ancora più verosimile alla luce delle volontà testamentarie dello stesso Martin du Gard a proposito dei propri scritti intimi: egli lascia infatti il proprio diario in deposito alla Bibliothèque nationale de France, con l'indicazione di non pubblicarlo fino a che non sia sopraggiunta la scomparsa della figlia e, in ogni caso, non meno di vent'anni dopo la sua morte. Cf. *ivi*, pp. 3-6.

<sup>237</sup> *SV*, p. 267.

<sup>238</sup> Si tratta in particolare di un passaggio del 3 ottobre 1920, ristabilito per la prima volta in *J1*, p. 1110: “Lu hier soir [...] les pages de souvenirs que Roger Martin du Gard m'avait remises [...]. Le trouble abominable qu'il décrit me persuade une fois de plus que rien ne peut être plus souhaitable pour un enfant que l'amour d'un aîné qui l'instruise et qui l'initie”.

<sup>239</sup> Martin du Gard descrive le proprie preoccupazioni in una lettera a Gide: “Si je brûlais demain ce chapitre de mes ‘Souvenirs d'enfance’ et qu'il n'en reste d'autre trace que votre *Journal*, il resterait: que j'ai eu une enfance troublée par des désordres sexuels analogues aux vôtres; et que j'ai écrit (puis détruit) une confession relative à des tendances homosexuelles. Or, vous le reconnaissez, c'est une flagrante inexactitude”. *Corr. Gide-Martin du Gard*, 1, p. 627, 12 luglio 1934 (corsivo nel testo). Per maggiore precauzione, dopo la morte di Gide, Martin du Gard allega una rettifica preventiva alla pagina (all'epoca ancora inedita) del diario manoscritto dell'amico, in cui prende ancora una volta le distanze e spiega la sua versione dei fatti. Questa nota (datata 29 novembre 1951) è riprodotta in *J1*, p. 1690.

<sup>240</sup> Oltre alle testimonianze già citate, si veda quando Martin du Gard nota nel proprio diario: “Gide m'a promis, après une longue insistance de ma part, de rédiger sur ces particularités physiologiques une note, aussi explicite que ce sera possible, et qui sera insérée quelque part dans ses confessions.” R. MARTIN DU GARD, *Journal*, 2, cit., p. 233, 6 maggio 1921 (corsivo mio). Le “particularités physiologiques” riguardano la difficoltà di Gide a raggiungere la completa soddisfazione erotica, che lo porta a compiere ripetutamente diversi atti masturbatori. Martin du Gard stesso conferma quindi di aver insistito (e a lungo) per convincere Gide a parlare della propria sessualità e nella maniera più esplicita possibile.

<sup>241</sup> *ID.*, *Notes sur André Gide*, cit., p. 26, ottobre 1920.

Tuttavia è altrettanto innegabile che Gide fa anche prova di una certa prudenza. Sempre nell'ottobre del 1920, parlando con Martin du Gard a proposito dell'opera, Gide scusa la propria reticenza affermando di avere scritto l'autobiografia per la moglie: attraverso il racconto della sua esperienza personale egli vorrebbe giustificare di fronte a Madeleine il proprio comportamento. Alle osservazioni di Martin du Gard, Gide risponde: “vous comprenez bien, c'est pour ma femme que j'écris tout ça”.<sup>242</sup>

Qualche tempo più tardi Gide ribadisce nel proprio diario l'importanza di questo lettore privilegiato. Quando nella *NRF* del gennaio 1921 viene pubblicato un estratto del decimo capitolo di *Si le grain ne meurt*, Gide si accorge che la moglie si è fermata alla prima pagina; egli ne trae la conclusione che questa abbia avuto timore di proseguire nella lettura. Le riflessioni dello scrittore che fanno seguito a questo episodio contraddicono l'intento più volte dichiarato di voler raccontare le proprie esperienze con la più assoluta sincerità. Egli suggerisce anzi di avere sacrificato alle ragioni del pudore una parte fondamentale del proprio racconto, che rimane di conseguenza lacunoso: “elle aura pris peur et, selon sa coutume, refusé de regarder plus avant. De sorte que, sans doute, elle croit à présent que j'ai étalé sans pudeur ce que, au contraire, j'ai pris si grand souci de cacher – encore que tout le récit en souffre.”<sup>243</sup>

Gide riconosce quindi chiaramente di aver omesso il racconto di una parte importante della sua vita. Ci si potrebbe chiedere se sia stata effettivamente la presenza della moglie a determinare la scelta di interrompere il racconto autobiografico alle soglie del matrimonio. Gide ritiene che sarebbe stato importante spingersi oltre, ma al tempo stesso teme di non poterlo fare; sempre nel proprio diario scrive infatti: “Je doute si je pourrai pousser plus loin la rédaction de ces Mémoires. Et pourtant quel intérêt n'y aurait-il pas!”<sup>244</sup> Eppure anche negli anni successivi alla scomparsa di Madeleine (sopravvenuta nel 1937) lo scrittore non riprende il proprio racconto autobiografico.

In realtà, come si è visto, Gide pensava già da tempo a un pubblico più ampio. Tuttavia la presenza di varie versioni dell'autobiografia, più o meno edulcorate, dimostra che l'autore è consapevole del fatto che *Si le grain ne meurt* non è un testo che possa essere indirizzato indifferentemente a qualsiasi lettore e che questo debba anzi essere rimodulato a seconda del destinatario.

Si tratta quindi di un'opera realizzata per rispondere a due esigenze distinte e contraddittorie, che si traducono in un testo nettamente diviso tra due poli: da un lato la rievocazione nostalgica e tutto sommato tradizionale di un'infanzia idealizzata (la “belle coulée de miel” evocata da Martin du Gard) e, dall'altro lato, alcuni episodi che fanno capolino nel racconto mettendo in rilievo una zona d'ombra, relativa in particolar modo alla scoperta della sessualità.<sup>245</sup> Come nota con grande acutezza Frank Lestringant, l'aspetto più scandaloso di questa autobiografia non risiede tanto nelle confessioni scabrose in sé, quanto nel fatto che queste coesistano in assoluta continuità con i passaggi più innocenti:

la véritable audace de *Si le grain ne meurt* n'est pas de parler ouvertement de sexualité, ou même de pédéastie [...] c'est de présenter à la suite des pages d'anthologie pour manuels scolaires [...] telle scène de bordel à Alger [...]. C'est plus encore de faire surgir l'inquiétude sexuelle du tréfonds de l'enfance, cet âge protégé dont l'évocation d'ordinaire est édulcorée [...]. C'est dans

---

<sup>242</sup> ID., *Journal*, 2, cit., p. 171, 6 ottobre 1920.

<sup>243</sup> *J1*, p. 1119, 5 gennaio 1921.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 1131, 14 luglio 1921.

<sup>245</sup> Lejeune riassume esemplarmente la questione dell'opposizione tra il “récit lumineux” dell'infanzia (che occuperebbe “les neuf dixièmes du texte”) e le drammatiche allusioni a un lato oscuro, relative allo stesso periodo. P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 179.

ce mélange intime du licite et de l'illicite, de l'élégance et de l'indécence, que réside le scandale des Mémoires.<sup>246</sup>

L'imprudenza di Gide è quindi di aver fatto irrompere il mondo conturbante della sessualità nell'idillio dell'infanzia, di aver mescolato sacro e profano. Questi due poli coesistono senza propriamente fondersi; nel suo testo l'autore non riesce a giungere a una vera e propria sintesi tra le opposte tendenze che agitano la sua vita.<sup>247</sup>

La poliedricità di quest'opera è strettamente connessa al pubblico variegato a cui si rivolge; il testo prevede diversi livelli di lettura a seconda delle competenze del lettore. Una prima distinzione si pone tra coloro che hanno accesso a tutte le allusioni e coloro che invece ne sono esclusi. Basti pensare al riferimento all'episodio delle lettere bruciate da Madeleine, o al finale enigmatico dell'opera.<sup>248</sup> In secondo luogo, bisogna notare come il significato di alcuni episodi possa essere compreso solo in maniera retrospettiva, alla luce delle informazioni che si trovano nei passaggi successivi del testo. Questo necessita quindi una lettura approfondita, se non una seconda lettura. Non bisogna inoltre tralasciare il fatto che alcune allusioni non sono affatto chiarite nell'autobiografia e per comprenderle, come vedremo, è necessario fare ricorso a elementi extratestuali. Infine, come sottolinea giustamente Philippe Lejeune, il lettore odierno ha a disposizione una panoramica globale sull'opera e sulla biografia dell'autore e può di conseguenza colmare le lacune facendo ricorso ad alcune fonti ai quali i lettori dell'epoca non avevano accesso. Alcuni passaggi sono quindi rimasti per lungo tempo degli enigmi insolubili.<sup>249</sup>

Nel momento in cui mi accingo ad analizzare le strategie retoriche impiegate da Gide nella sua opera, non posso esimermi dal considerare che la struttura discontinua ed eterogenea del testo è profondamente influenzata dal fatto che questo si rivolge a un uditorio molteplice e disomogeneo. Come sostiene sempre Lejeune: "le texte entier est bâti sur des intentions, des ruses, des précautions qui n'ont de sens que vis-à-vis de destinataires très particuliers et multiples".<sup>250</sup>

### **Nominare l'innominabile**

Negli anni '20 Gide ha già rivelato a diversi suoi conoscenti la propria attrazione per i ragazzi. L'autore incontra invece ancora delle resistenze per quanto riguarda la pratica dell'onanismo, un tema che sembra ritenere più scabroso. Lo dimostra un nuovo scambio tra lo scrittore e Roger Martin du Gard; questi rievoca nel proprio diario la confessione ricevuta dall'amico e si dice stupito dalla sua prudenza. Nel momento in cui deve scriverne, Martin du Gard afferma preliminarmente la sua intenzione di parlare apertamente del tema che Gide avrebbe invece ammantato di mistero: "Je n'ai pas le temps de rechercher les termes dont il s'est servi pour m'expliquer avec une suprême pudeur ces particularités sexuelles. Je noterai la chose crûment."<sup>251</sup> In uno scritto di natura privata, come il diario, egli ritiene di poter parlare schiettamente.

Martin du Gard, nel suo resoconto, non esita a impiegare espressioni esplicite, come "masturbation", "éjaculation", "sperme", termini che si cercherebbero invano in *Si le grain ne meurt*, dove gli stessi concetti sono espressi in maniera molto più indiretta. In ogni caso, dietro l'insistenza

---

<sup>246</sup> F. LESTRINGANT, *André Gide l'inquisiteur*, 2, cit., p. 119.

<sup>247</sup> A tal proposito si veda P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 179-181.

<sup>248</sup> *SV*, p. 268 (e relativa nota), p. 327.

<sup>249</sup> P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 187.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>251</sup> R. MARTIN DU GARD, *Journal*, 2, cit., p. 232, 6 maggio 1921.

dell'amico, Gide assicura che affronterà la questione nella propria autobiografia; è interessante vedere in che termini si impegna a farlo:

Gide m'a promis, après une longue insistance de ma part, de rédiger sur ces particularités physiologiques une note, aussi explicite que ce sera possible, et qui sera insérée quelque part dans ses confessions.<sup>252</sup>

Lo scrittore sottolinea che nel suo testo la confessione sarà diretta, ma solo entro certi limiti. Questi pensa chiaramente a un'opera destinata alla pubblicazione e all'orizzonte di un'espressione letteraria "alta", che non può accogliere al suo interno un lessico così esplicito e ordinario.

Tuttavia Gide ricorre a un linguaggio oscuro anche nella conversazione assolutamente privata con Martin du Gard. Quest'ultimo riporta alcuni dei termini che Gide impiega nel corso della sua confessione: egli si sarebbe descritto come un "cas pathologique" e il segreto delle sue pratiche erotiche è presentato come un "paradoxe physiologique". Si tratta di espressioni che appartengono alla sfera clinica e che rivelano come la masturbazione sia ancora vista in un'ottica negativa, come una pratica di cui è necessario giustificarsi. In particolare Gide sembra condividere l'assunto, largamente diffuso all'epoca (e che sembra trovare d'accordo lo stesso Martin du Gard), secondo il quale si tratterebbe di una pratica nociva per la salute, soprattutto se praticata in maniera eccessiva:

Il a beau se raisonner, se dire qu'il compromet sa santé, il estime que l'épuisement, si nuisible qu'il soit, est cependant préférable, est cependant moins préjudiciable mille fois que cet état d'insatisfaction dans lequel il resterait.<sup>253</sup>

Al di là del contenuto di queste riflessioni, mi interessa qui soffermarmi sugli aspetti relativi all'espressione. Gide e Martin du Gard ne discorrono infatti impiegando una terminologia clinica; i due esprimono considerazioni a proposito della salute, soffermandosi sui rischi di un comportamento potenzialmente nocivo. Poco oltre Martin du Gard segnala che Gide avrebbe fatto riferimento ad alcuni concetti derivati dalla sfera religiosa: "péché" e "faute" sono i termini con cui si riferisce alla masturbazione e all'eiaculazione. Un'altra espressione rivelatrice di cui Martin du Gard prende nota è "monstruosité",<sup>254</sup> che può rilevare sia della sfera morale sia di quella medica. Gide intende in questo passaggio fare una confessione riguardo a una libido che ritiene abnorme. Attraverso queste allusioni, egli si riferisce alla propria necessità di avere orgasmi ripetuti in un breve lasso di tempo. Per spiegare questo bisogno "mostruoso", egli impiega un'elaborata similitudine che merita di essere riportata per esteso:

"comme un chanteur, dit-il, dans un même chant, reprend sa respiration pour pousser la seconde note, sans presque que le temps d'arrêt soit perceptible". "La seconde jouissance, dit-il encore, semble monter sur les épaules de la première..."<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> Ivi, p. 233.

<sup>253</sup> Ivi, p. 232.

<sup>254</sup> L'espressione si trova virgolettata nel testo, il che fa supporre che Martin du Gard si limiti a ripetere il termine impiegato da Gide; un'ipotesi del tutto verosimile se si considera che in *Si le grain ne meurt* l'autore parla di "monstre des revendications de la chair" (243), mentre in un'altra occasione descrive il proprio desiderio con il termine "monstreux" (269).

<sup>255</sup> R. MARTIN DU GARD, *Journal*, 2, cit., p. 232, 6 maggio 1921.

Il passaggio è riportato virgolettato nel diario di Martin du Gard e riprende quindi le parole di Gide, che restituiscono un'idea delle espressioni pudiche che questi avrebbe impiegato (le stesse che altrove ha invece ritenuto opportuno spiegare in maniera più esplicita). Gide ricorre quindi a una retorica complessa per esprimersi su un argomento pruriginoso come la sessualità, nobilitandolo grazie al ricorso al paragone con l'arte canora. Attraverso questa forma di compromesso l'autore cerca di disinnescare il potenziale trasgressivo del discorso.

Gide incontra una grande difficoltà a rendere la confessione a livello privato; a maggior ragione questa è particolarmente delicata nel momento in cui prepara un testo destinato a essere reso pubblico. Si tratta di un problema che si pone all'autore anche nel momento della stesura dell'autobiografia, come conferma l'analisi proposta da Frédéric Canovas dell'avventura algerina con il giovane Mohammed. Si tratta di un passaggio di cui si sono disponibili diverse versioni (una prima stesura del 1910, una successiva del 1920 e quella definitiva del 1923). Canovas esamina le successive metamorfosi di queste pagine: Gide mantiene sostanzialmente intatto il contenuto, tuttavia interviene apportando alcune modifiche che riguardano l'aspetto più propriamente formale. Egli sostituisce infatti il lessico più comune e triviale della prima versione con le immagini più astratte e letterarie della versione pubblicata.<sup>256</sup>

Nella versione finale di *Si le grain ne meurt* l'autore fa prova di altrettanto pudore di quello mostrato in conversazione con Martin du Gard. Dal punto di vista dell'espressione, di fronte all'alternativa tra parlare "crûment" e ammantare la questione di un velo, Gide propende decisamente per questa seconda ipotesi.

---

<sup>256</sup> F. CANOVAS, *op. cit.*, pp. 227-230.

## Le strategie discorsive della confessione

In *Si le grain ne meurt* non si trova alcun passaggio in cui l'autore affronti la questione della sessualità in maniera esplicita. Essa circola per lo più nella filigrana del testo, sotto forma di enigma. Tuttavia gli indizi forniti per decifrarlo sono a loro volta sfuggenti. Enigmi e indizi sono però strettamente interconnessi al punto che si può parlare di un vero e proprio *fil rouge*, un discorso sotterraneo che attraversa l'opera e si intreccia con le maglie del discorso autobiografico. Prende in questo modo forma una fitta rete di evocazioni e rimandi, intessuta attorno al cuore segreto di quest'opera. I nodi in cui le varie strategie testuali della reticenza si incontrano rendono il discorso particolarmente opaco; districarli è infatti un'operazione piuttosto complessa: si allude continuamente a questo "mistero" nel momento stesso in cui si continua a dissimularlo.

Nell'autobiografia gidiana infatti non compaiono mai i termini "crudi" impiegati da Martin du Gard nel suo diario. Benché si tratti di questioni centrali, in *Si le grain ne meurt* non si parla mai esplicitamente di masturbazione, prostituzione, rapporto sessuale o ancora di omosessualità. I motivi di questo vuoto lessicale sono senz'altro legati a ragioni strettamente personali come il pudore e la discrezione, ma sono dettati anche da ragioni artistiche e letterarie. La sessualità rappresenta un tabù che l'istituzione letteraria non può infrangere. Pertanto un autore, se vuole trattare questi temi scabrosi in maniera socialmente accettabile, deve trovare una via di compromesso. Gide trova una soluzione a questi problemi grazie a un accurato lavoro sull'espressione letteraria, sfruttando diverse strategie testuali che gli permettono di trattare in termini ammissibili un argomento altrimenti triviale.<sup>257</sup>

Le strategie impiegate sono di vario ordine e si presentano spesso in maniera congiunta.<sup>258</sup> Nella fase preliminare dell'analisi cercherò quindi di isolarle in modo tale da poterle presentare una per una. Mi propongo di suddividere le strategie testuali a partire dall'ampiezza dei segmenti discorsivi coinvolti: inizierò quindi da un'analisi a livello delle strutture minime del discorso, ossia il lessico impiegato per fare riferimento al tema della sessualità, per passare poi alle strategie che riguardano porzioni più ampie del testo.

Dopo aver identificato i singoli strumenti impiegati dall'autore, analizzerò in una seconda fase alcuni passaggi più estesi del testo, al fine di dimostrare come le strategie interagiscano tra loro contribuendo a dare forma alla confessione autobiografica.

A livello microstrutturale si segnala l'impiego di un lessico allusivo. Anzitutto Gide riprende alcuni termini dal discorso istituzionale sul sesso (in particolare medico e religioso), secondo un atteggiamento che potremmo definire profilattico: sono infatti questi i termini riconosciuti socialmente come legittimi per trattare la questione. Inoltre egli utilizza figure retoriche come metonimie, metafore, perifrasi ed eufemismi, che presentano il vantaggio di fare riferimento alla questione mantenendo comunque un certo grado di indeterminatezza. Infine l'autore sottopone alcuni termini a un progressivo slittamento di senso: egli ne sfrutta la polisemia per piegarli a un uso specifico e personale, accentuandone una determinata sfumatura. Questa strategia è particolarmente marcata per quanto

---

<sup>257</sup> Jean-Michel Wittmann propone una riflessione sul problema che si pone a Gide nel momento in cui vuole scrivere una confessione totale e teme che questa possa scadere nella banalità o, dal lato opposto, nell'oscenità; cf. J.-M. WITTMANN, "Le personnage autoréflexif dans l'espace autobiographique. L'exemple de Gide", in L. FRAISSE, É. WESSLER (a cura di), *L'écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 395-405.

<sup>258</sup> Posso qui riproporre a pieno titolo le parole David Steel a proposito dell'opera letteraria di Gide in generale: "La politique littéraire de Gide eut beau se construire contre le silence, sa stylistique littéraire y tend, en ambitionnant toujours d'exprimer le plus en disant le moins. Ce goût de l'ascèse littéraire et linguistique caractérise la forme de ses écrits à tous les niveaux et vaut autant pour le livre que pour la phrase." D. STEEL, "Silences et non-dits dans l'écriture de Gide", in C. MARTIN (a cura di), *André Gide 9. Regards intertextuels*, Paris, Lettres modernes, 1991, p. 205.

riguarda i campi semantici relativi ai concetti di normalità, natura, nonché alla sfera del divino e del diabolico.

A un livello intermedio, che coinvolge sia brevi segmenti sia porzioni più ampie del discorso, l'autore ricorre in diverse occasioni a una trasfigurazione liricizzante delle questioni relative alla sessualità. L'innalzamento della letterarietà del discorso si realizza attraverso l'impiego marcato di un alto tasso figurale che connota particolarmente alcuni passi. Questa strategia permette di nobilitare un argomento altrimenti triviale attraverso un uso artistico dell'espressione: la forma giustifica il contenuto.

A livello macrostrutturale le strategie impiegate sono molteplici. Anzitutto si segnala la dilazione delle questioni più scottanti, attraverso un sistema di annunci, rinvii e richiami, che in alcuni casi sono legati all'introduzione di anacronie e digressioni. L'uso insistito di questi procedimenti crea a sua volta un effetto di iterazione e accumulazione: l'insieme delle allusioni contribuisce alla preparazione della confessione vera e propria. Gli annunci sono tuttavia nella maggior parte dei casi lasciati in sospeso; Gide ricorre infatti spesso alla figura retorica dell'aposiopesi, che consiste nell'improvvisa interruzione del discorso.

Dal punto di vista della struttura del testo, l'insieme di queste allusioni assume varie funzioni: anzitutto quella di unificare le varie parti del discorso in un insieme coerente e significante, in cui i singoli elementi del sistema assumono la loro piena importanza alla luce delle relazioni che intrattengono gli uni con gli altri. In secondo luogo questo procedimento crea nel lettore l'aspettativa di un chiarimento. Le allusioni assumono infine un'altra funzione a livello argomentativo: queste infatti segnalano non solo la presenza di un discorso sotterraneo, bensì anche la sua importanza.

Per quanto riguarda l'aspetto prettamente narrativo, Gide sfrutta a più riprese i vantaggi offerti dall'adozione di un punto di vista parziale. In alcuni passaggi si nota chiaramente l'interferenza tra le diverse temporalità implicate nel discorso autobiografico, e in particolare tra quelle relative al passato narrato e al presente della scrittura. Questo contrasto si traduce a sua volta in un'interferenza tra la prospettiva ristretta del giovane protagonista e quella più ampia del narratore, che ha modo di interpretare gli eventi alla luce degli sviluppi posteriori. La scelta di aderire al punto di vista del personaggio permette a Gide di tralasciare alcuni elementi che permetterebbero di chiarire le allusioni, colmare le lacune e sciogliere gli enigmi. La prospettiva più ampia del narratore fa tuttavia capolino in diversi passaggi, per commentare e giudicare le azioni del personaggio, per annunciare alcuni eventi futuri ma anche per introdurre alcune riflessioni di carattere generale e letterario, che coinvolgono in alcuni casi la stessa scrittura autobiografica.

Questa strategia narrativa è inoltre strettamente connessa a un doppio tentativo di giustificazione: da un lato, a livello della storia, permette di motivare le azioni passate e di chiarire le circostanze che le hanno determinate. Dall'altro lato, a livello del discorso, permette di giustificare la scelta presente di trattare questo argomento scabroso: a causa dell'importanza che questi eventi hanno avuto nell'esperienza personale dell'autore questi non può esimersi dal narrarli, dal momento in cui ha assunto l'impegno autobiografico a "tout dire".

L'oscillazione prospettica pone il lettore in una posizione ambigua: se da un lato egli conosce più del protagonista, poiché le anticipazioni svelano che alcuni eventi hanno avuto in seguito degli sviluppi particolarmente significativi, d'altro canto egli ha una visione comunque più ristretta di quella del narratore, poiché non sa con precisione di cosa si tratti. Ogni volta che si ripropone l'enigma sono infatti forniti alcuni nuovi indizi che il lettore è chiamato a riconoscere per interpretare le ambiguità del testo.

Va tuttavia specificato che non sempre gli indizi forniti nel testo sono sufficienti a decifrare gli enigmi. In alcuni casi l'autore fa infatti riferimento ad altre sue opere letterarie di finzione, che invita a



leggere come complemento alle informazioni fornite all'interno dell'autobiografia. A questi rimandi esplicitamente segnalati nell'opera, si aggiungono alcune allusioni a eventi che non possono essere noti al suo uditorio, per lo meno quello a lui contemporaneo; un preclaro esempio è quello delle lettere che ha inviato alla moglie e che questa ha bruciato.

Il solo testo è quindi insufficiente a decifrare il significato di alcune allusioni; di conseguenza il lettore è invitato a ricorrere al supporto di altre fonti. La funzione accessoria, ma complementare, svolta dall'insieme degli scritti gidiani per interpretare l'esperienza dell'autore è stata ben sottolineata da Philippe Lejeune, attraverso il concetto di "spazio autobiografico".<sup>259</sup> Gide costruisce infatti un complesso sistema di rimandi tra le sue opere letterarie, che sono chiamate a completarsi a vicenda.

*Si le grain ne meurt* presuppone un lettore attento e attivo, che contribuisca a colmare le lacune seminate dall'autore nel corso del testo. Come afferma lo stesso autore nei *Faux-Monnayeurs*, opera pressoché contemporanea all'autobiografia: "tant pis pour le lecteur paresseux".<sup>260</sup>

### **Strategie discorsive a livello microstrutturale: un lessico allusivo**

A livello microstrutturale Gide impiega diverse strategie; anzitutto il lessico che impiega è chiaramente mutuato dal discorso istituzionale sul sesso, in particolar modo dalla religione e dalla medicina. Ciò non implica però una mera accettazione acritica della morale comune: Gide non rinuncia infatti a esprimere una visione fortemente personale. Per trattare il tema della sessualità l'autore fa inoltre un ricorso sistematico ad alcuni strumenti derivati dall'istituzione letteraria e in particolare ad alcune figure retoriche, come la metonimia, la metafora, ma anche a eufemismi e perifrasi. Infine Gide sfrutta la polisemia di alcuni termini, che vengono connotati con particolari sfumature, fino al caso limite di alcune espressioni che assumono un significato profondamente diverso da quello che è loro comunemente riconosciuto. Di fatto questa riappropriazione semantica gioca un ruolo fondamentale nella ricerca di un'espressione originale della propria individualità e gli permette di dare voce alla propria "diversità".

Analizzerò quindi preliminarmente il lessico impiegato per indicare alcune questioni chiave del percorso tracciato dall'autore per quanto riguarda la propria formazione sessuale, seguendo l'ordine con cui queste sono presentate nel testo: anzitutto, già dalla prima pagina, compare la questione dell'onanismo; in seguito si trovano numerosi riferimenti alla prostituzione mentre solo nella seconda parte dell'autobiografia l'autore affronta la questione dell'omosessualità. Mi soffermerò infine su alcuni dei termini principali che vengono impiegati con un significato connotato in maniera inusuale, ossia quelli che riguardano la normalità, la natura e la sfera semantica del diabolico e del divino.

## **1 L'onanismo**

Masturbazione, o onanismo, non sono mai designati in questi termini nell'autobiografia: in misura maggiore o minore, le allusioni a questa pratica sono tutte indirette. Per affrontare l'argomento, Gide ricorre a una fitta rete di accenni e di figure retoriche, quali metonimie, metafore, perifrasi, eufemismi. I termini scelti sono a volte improntati alla trattazione medica e alla riflessione morale coeve e riflettono una preoccupazione per le questioni di salute fisica e mentale, oltre alle implicazioni etiche connesse all'argomento.<sup>261</sup> Più originale è invece il processo di sublimazione ottenuto tramite l'impiego di un

---

<sup>259</sup> P. LEJEUNE, "Gide et l'espace autobiographique", in *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 165-196.

<sup>260</sup> *Journal des Faux-monnayeurs*, in RR2, p. 557. A proposito della collaborazione del lettore, presupposta a proposito del suo romanzo, si veda anche J2, p. 209 (23 giugno 1930) e pp. 278-279 (12 giugno 1931).

<sup>261</sup> Dal canto suo, Philippe Lejeune si è occupato di sottolineare il ruolo della masturbazione nell'autobiografia di Rousseau; *en passant* lo studioso cita anche le opere di Gide e Green, anche se mi sembra un po' eccessiva l'affermazione

linguaggio di chiara impronta poetica, che permette tra l'altro di mantenere un certo grado di indeterminazione.

Una delle strategie retoriche maggiormente impiegate per parlare della sessualità è il procedimento metonimico: Gide allude alla masturbazione attraverso termini che con questo concetto hanno un rapporto di vicinanza, con una certa predilezione verso il ricorso all'astratto per indicare il concreto. Nelle prime due occorrenze in cui l'autore affronta la questione dell'onanismo impiega l'espressione "le plaisir" (81, 120); egli definisce quindi la pratica tramite il termine che designa la sensazione generale che questa permette di raggiungere. Similmente l'azione di masturbarsi è descritta attraverso un verbo dal significato più ampio: "s'amuser" ("nous nous amusons", 81).

Nel secondo di questi passaggi la dimensione scabrosa del termine "plaisir" è inoltre minimizzata attraverso l'accostamento con un oggetto inoffensivo, come le praline: "je faisais alterner le plaisir avec les pralines". La vicinanza dei due termini ottiene l'effetto di accomunare due azioni completamente diverse riconducendole a un denominatore comune: la masturbazione è collocata sullo stesso piano del mangiare alcuni dolci di nascosto ed è quindi, *ipso facto*, ridotta a una bambinata. In questi passaggi le espressioni sono riconducibili a una sfera semantica di valore positivo, ossia il piacere e il divertimento.

All'opposto, l'eufemismo "mauvaises habitudes", che ricorre due volte in questi primi episodi, definisce la masturbazione alla luce di una condanna morale e la iscrive in una sfera di valori negativi. Tuttavia l'autore separa questa espressione dal testo attraverso l'uso delle virgolette; nella prima occorrenza egli prende ulteriormente le distanze da questa perifrasi, introducendola con la formula: "ce que j'ai su plus tard qu'on appelait". Egli segnala quindi che si limita a riportare un'espressione impiegata comunemente ("on"), specificando inoltre di averla appresa più tardi: egli segnala quindi anche la distanza temporale che separa la pratica della masturbazione e la definizione eufemistica a cui ricorre la società. Gide fa inoltre riferimento alla pertinenza medica di questa pratica: nel momento in cui parla di una possibile cura ("me guérir", 120 e "j'étais guéri" 121), egli sottintende che si tratti di una malattia – o per lo meno che questo atto è generalmente considerato come patologico.

Nella prima parte dell'autobiografia ogni altro riferimento alla masturbazione viene presentato sotto una luce tendenzialmente negativa. In un passaggio l'autore ricorre a due eufemismi: "langueur" e "retombement" (222), mentre in altre due occasioni la definisce "vice" (210, 243). Gide iscrive qui la pratica nell'ottica di una doppia degradazione, fisica e morale. L'idea di una caduta, con la componente di condanna morale implicita nel concetto, ritorna più avanti ("je retombais", "j'y retombais", 243). L'atto della masturbazione è stavolta designato da una perifrasi, con un rinvio interno ai due episodi già narrati in precedenza: questo è infatti definito "le vice de ma première enfance" (243).

Nella seconda parte di *Si le grain ne meurt* i termini impiegati per descrivere questa pratica sono ancora nettamente orientati attorno a un polo positivo e uno negativo; il primo è strettamente connesso all'onanismo condiviso con alcuni partner durante il periodo del suo viaggio in Algeria. Viceversa Gide descrive la sua situazione di isolamento una volta rientrato in Francia e il ricorso compulsivo alla pratica solitaria per antonomasia con alcuni termini connotati negativamente. In un lungo passaggio in cui si affronta il tema, l'atto è anzitutto definito come "vice". In seguito l'autore ricorre a una serie di espressioni piuttosto ambigue, tese a sottolineare la solitudine in cui egli deve soddisfare il proprio desiderio erotico. Si tratta anzitutto di alcuni termini che descrivono un travaglio interiore ("inquiétudes", "luttés"). In seguito si trovano alcune perifrasi che alludono alla sterilità a cui è condannata la libido ("appels sans réponses", "élans sans but") e alla dimensione onirica delle fantasie

---

secondo cui "le Diable qui hante les récits autobiographiques de Gide et de Green [...] c'est avant tout le Démon de la Masturbation." P. LEJEUNE, "Le 'dangereux supplément': lecture d'un aveu de Rousseau", *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1974 (n. 4), p. 1019. Come cercherò di dimostrare più avanti, il concetto di demonio assume ben altro rilievo nelle autobiografie dei due autori.

sessuali (“épouissants rêves”, “exaltations imaginaires”). Queste circonlocuzioni presentano una chiara impronta lirica e rivelano, nella loro allusività criptica, l’influenza della formazione simbolista dell’autore.<sup>262</sup> Da ultimo viene nettamente espresso un giudizio morale negativo, attraverso la perifrasi “abominables retombements”. La caduta in cui questa pratica l’avrebbe trascinato è sottolineata dalla metafora: “je sombrai” (309).

I riferimenti spaziali agli scenari di queste “lotte” combattute da Gide per liberarsi dal “vizio” sono anch’essi significativi: la metafora del “désert affreux” presenta un chiaro contrasto con un altro deserto, quello algerino, tutt’altro che “orrendo”, in cui l’autore aveva trovato un appagamento sessuale completo e condiviso con un partner. Tuttavia questo riferimento al deserto allude anche all’isolamento e alla solitudine, ribadita dalla precisazione che ha trascorso questi giorni “cloîtré dans la chambre”, nella sua proprietà di La Roque. Si tratta di un luogo dove avrebbe dovuto trovare la pace necessaria per dedicarsi al suo nuovo libro,<sup>263</sup> ma che si rivela invece un “enfer” – una metafora che insiste ancora una volta sul valore negativo della masturbazione. Similmente Gide si riferisce al lasso di tempo trascorso a La Roque attraverso l’espressione “ces lugubres jours” – che si iscrive più in generale nella retorica che oppone le ombre dell’infanzia alla luce associata al viaggio in Algeria e alla scoperta della sessualità (su cui ritornerò più avanti).

In un passaggio Gide descrive l’onanismo in termini iperbolici: “ma révolte contre le ciel”. Si tratta di una perifrasi che rimanda a una dimensione mitologico-religiosa, a cui fa eco una perifrasi più terrena che rimanda invece alle conseguenze nefaste per la salute: “la révolte contre moi-même” (298). Completano il quadro i riferimenti alle conseguenze comunemente attribuite alla masturbazione: incapacità di lavorare, uno stato generale di “torpeur” e “un ennui sans nom” (*ibid.*). Lo scrittore sembra in pieno accordo con i trattati medici dell’epoca anche nel momento in cui istituisce una relazione tra onanismo e disturbi mentali. Si veda quando Gide scrive: “j’avais pensé devenir fou”, “obsédé, hanté” e quando sostiene che gli effetti della masturbazione compulsiva sarebbero “l’imbécillité”, “la folie” (309).

In questo quadro negativo interviene anche un altro fattore, ossia la dimensione eccessiva e la condizione di spossatezza a cui lo riducono queste pratiche. L’importanza di questo aspetto può passare inosservata al lettore – e rimarrebbe forse tale per un lettore che non conosca la confessione riportata nel suo diario da Roger Martin du Gard. In *Si le grain ne meurt* la questione è solo allusa, attraverso una serie di eufemismi che segnalano la dimensione eccessiva di questa pratica: “épouissants rêves”, “échappement dans l’excès”, “exténuer”, “exténuant”, “dépensais maniaquement”, “jusqu’à l’épuisement” (309).

È solo nelle ultime pagine dell’autobiografia che l’autore svela il legame che nella sua esperienza unisce onanismo e omosessualità e che egli ricorre a questa pratica anche durante il rapporto con un partner. Anche in questo caso per quanto riguarda i termini impiegati si può identificare una separazione tra un polo positivo e uno negativo, sebbene prevalga il primo. Per descrivere l’eccitazione Gide ricorre a una circonlocuzione marcatamente lirica: “état de jubilation frémissante”. La masturbazione reiterata viene descritta attraverso quattro perifrasi: “je ravivai [...] encore mon extase” (dove l’“extase” è una metonimia per indicare l’orgasmo), “en prolongeai [...] les échos”, “poussé l’épuisement plus loin” e “solitairement, travailler à cet épuisement total” (310). L’autore sottolinea come questo eccesso gli sia necessario per raggiungere uno stato di tranquillità: “si soulé que je fusse et

---

<sup>262</sup> L’influenza simbolista nell’uso criptico dell’espressione letteraria gidiana è stato ben sottolineato in D. STEEL, “Silences et non-dits dans l’écriture de Gide”, cit., pp. 197-214. Per quanto riguarda l’onanismo in particolare si veda anche l’analisi che si trova in F. CANOVAS, *op. cit.*

<sup>263</sup> Gide scriveva allora *Le voyage d’Urien*, come ricorda incidentalmente in questo passaggio. Canovas dimostra con dovizia di esempi come quest’opera ruoti attorno a una serie di allusioni alla questione dell’onanismo (cf. *ibid.*).

si épuisé” egli non sarebbe riuscito ad avere né “cesse”, né “répit” fino a che non ha spinto “l'épuisement plus loin” (310). L'accumulazione di figure retoriche ottiene chiaramente un effetto lirico, ma al tempo stesso rende piuttosto criptico il significato.

Il polo negativo di questa condizione è invece implicito nel seguito del discorso. Gide afferma infatti di aver cercato di moderarsi, come gli consigliavano “la raison” e “la prudence” (310); ne conseguirebbe dunque che la masturbazione sia all'opposto legata alla follia e a un pericolo per la salute. L'atteggiamento dell'autore resta dunque ambiguo nei confronti dell'onanismo e il suo giudizio sembra oscillare: pur essendo una fonte di piacere questa pratica mantiene comunque alcune delle sfumature negative tipiche dei discorsi repressivi delle istituzioni.

## 2 La prostituzione

La prostituzione costituisce un altro dei poli attorno ai quali si organizza il discorso gideiano sulla sessualità. Gide suggerisce infatti che il rapporto con alcune prostitute ha giocato un ruolo fondamentale nella presa di coscienza della propria omosessualità. Nel corso degli anni il suo atteggiamento al riguardo conosce un'evoluzione: alla curiosità e al distacco segue la repulsione, che porterà l'autore a riflettere sul proprio orientamento sessuale. Anche in questo caso lo scrittore costruisce una complessa rete di allusioni tramite l'impiego di metonimie, di perifrasi e di un lessico connotato letterariamente. Compiono infine alcuni accenni alla geografia urbana parigina, che dovrebbero aiutare il lettore (perlomeno quello in grado di coglierli) a comprendere quale sia l'argomento in oggetto.

Così come per l'onanismo, Gide impiega di preferenza la metonimia. La prostituzione viene spesso designata come “la débauche” (205, 207, 208, 272, 282). In un altro caso lo scrittore impiega il semplice deittico “*celà*” (208); questo chiaro esempio di reticenza è sottolineata dall'uso del corsivo nel testo, in modo da segnalare che si tratta di un'allusione a un argomento di cui non si può parlare più esplicitamente.

In altre occasioni Gide ricorre a varie perifrasi, tendenzialmente criptiche, come “quelque aventure particulièrement scabreuse” (205), “certains spectacles de la rue” (208) o ancora “les provocations du dehors” (210). In un caso impiega una circonlocuzione dal sapore nettamente letterario e prezioso: “ces quêtantes créatures” (209); poche pagine prima aveva invece inserito un riferimento erudito alle “hétaïres” (207).<sup>264</sup>

In un passaggio il riferimento alla prostituzione è suggerito dall'associazione stabilita tra piacere sessuale e questioni economiche. Inizialmente la prostituzione è designata attraverso l'eufemismo “le métier” – l'autore assicura che si tratta di una citazione delle parole impiegate all'epoca da un suo amico (“Je jure que ce furent là ses paroles”). In seguito riconosce il legame che unisce “la question d'argent” e la “débauche”. Il piacere sessuale, espresso attraverso la metonimia “la volupté”, è un'attività che può essere effettuata a pagamento: il giovane Gide scopre infatti che questa “se finançât” (208).

In altri due passaggi l'autore ricorre alla perifrasi; in entrambi i casi la prostituzione è presentata in opposizione all'onanismo ed è definita come “les provocations du dehors” (210) e “la solution la plus généralement admise” (243). Il significato delle due circonlocuzioni è reso comprensibile dall'opposizione che viene stabilita con il “vice”; stando a quanto afferma l'autore, un giovane che volesse calmare le sue pulsioni erotiche avrebbe un'unica alternativa alla masturbazione: il rapporto con una prostituta.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> L'etera è una figura di cortigiana diffusa nell'antica Grecia.

<sup>265</sup> D'altronde Gide sviluppa un'analoga riflessione su questo tema nella quarta parte del suo trattato *Corydon*; cf. RR2, pp. 127-142.

Solo in tre occasioni l'autore usa termini espliciti per riferirsi all'argomento: anzitutto quando parla di "cocottes" (207). Gide sceglie comunque un termine letterario e arcaico, ma perlomeno non lascia possibili dubbi su quale sia l'oggetto designato.

Una sola volta egli impiega il termine "prostituées" (282), per riferirsi alle giovani algerine della seconda parte dell'autobiografia. Tuttavia egli precisa che sta unicamente riportando la terminologia impiegata dai funzionari del governo francese in Algeria e che, dal canto suo, la ritiene un'espressione impropria. Secondo Gide si tratta di un termine troppo volgare; dal canto suo, egli preferisce ricorrere alla perifrasi "un troupeau de femmes [...] qui font commerce de leur corps". Nelle altre ricorrenze queste giovani sono invece definite con il solo nome della tribù, "Oulad Nail", secondo un uso della sineddoche impiegato dagli stessi autoctoni, come afferma l'autore (282-283). Il termine "prostituée" non viene usato in nessun'altra occasione nell'autobiografia, il che ci porta a concludere che Gide di fatto lo ritenga del tutto inadeguato all'espressione letteraria.

Un'eccezione alla regola si trova qualche pagina più tardi; l'autore si riferisce infatti a quella che lui e il suo amico Paul Laurens chiamavano eufemisticamente "la dame", precisando che si tratta di "une putain de style" (290). L'uso di un termine triviale, benché attenuato dall'attributo "de style", si spiega alla luce dell'obiettivo perseguito da Gide, che cerca di dimostrare il "dégoût" (290) provato di fronte a un tipo di attività sessuale contraria alle proprie inclinazioni.

Per far comprendere le allusioni alla prostituzione, l'autore ricorre infine ad alcuni riferimenti alla geografia parigina. Si veda per esempio quando afferma che M. Richard lo conduce nella sua ricerca di un appartamento "à l'entour du lycée Condorcet, de la gare Saint-Lazare et dans le quartier dit: de l'Europe; je laisse à penser le gibier que parfois nous levions." (204) Gide presume quindi che la fama di questi luoghi sia nota al suo uditorio: l'allusione alle zone frequentate dovrebbe, da sola, spiegare al lettore di che cosa si tratti. Gide si guarda dal chiarire oltre le sue affermazioni: l'eufemismo del "gibier" è piuttosto ellittico. Il lettore è direttamente chiamato a colmare la lacuna attraverso l'invito: "je laisse à penser [...]".

Un altro luogo cittadino assume un ruolo simile; in questo caso l'autore ritiene però di doversi soffermare per qualche ulteriore precisazione. Si tratta del "passage du Havre", descritto in termini iperbolici come "un lieu de stupre, une géhenne, le Roncevaux des bonnes mœurs". Gide espone qui, non senza ironia, una fantasia adolescenziale palesemente irrealistica. Il riferimento biblico (alla Gehenna) è sproporzionato rispetto all'oggetto in questione, così come lo è la citazione di un episodio rovinoso della storia francese, la battaglia di Roncisvalle – accostata con un contrasto stridente, dalla chiara funzione ironica, all'espressione ben più quotidiana "bonnes mœurs". L'autore ricorre a un'altra iperbole, quando descrive le preoccupazioni per un suo amico che attraversa il "passage du Havre" per rientrare a casa dopo la scuola. Gide immagina che il giovane rischia di essere "orgiastiquement lacéré par les hétaires" (207). L'ironia chiaramente impiegata dall'autore crea un contrasto con i termini improntati ai discorsi moralistici, che vengono in questo modo parodiati e irrisi.

### **3 La sessualità e l'omosessualità**

Così come per la masturbazione e per la prostituzione, i riferimenti alla sessualità in generale sono piuttosto allusivi. Compare un solo termine appartenente all'area semantica del "sexe"; Gide preferisce l'impiego di termini appartenenti alla sfera della "chair", attraverso il ricorso a un campo metaforico tipico della religione. La prima ricorrenza si ritrova nella perifrasi "œuvres de la chair" (116). La metafora "la chair" è impiegata in diverse altre occasioni (243, 269, 271, 282). In due casi impiega l'aggettivo "charnel", entrambe le volte all'interno di una perifrasi, la prima in un senso più generale, "quoi que ce fut de charnel" (271), nella seconda con un uso più specifico, "acte charnel" (286).

Poco oltre il primo riferimento alle “œuvres de la chair”, l'autore impiega invece alcune metonimie: si tratta di “plaisir”, “désir” e “volupté” (116-117). Gide impiega di preferenza il termine “plaisir” per indicare la masturbazione; tuttavia questo è impiegato come sinonimo di sessualità anche in altre occasioni (271, 286, 309, 310, 312, 314). Numerose anche le ricorrenze di “volupté” (208, 285, 286, 296, 309) e “désir” (269, 282, 284, 286, 295, 308, 310, 312, 320); si tratta di espressioni che in alcuni passaggi sono impiegate in maniera intercambiabile, probabilmente per rispondere alla necessità stilistica di evitare troppe ripetizioni. Il significato di tali termini non è, di conseguenza, univoco e la rete di allusioni diviene particolarmente complessa.<sup>266</sup>

Particolarmente criptici sono i termini con cui Gide si riferisce alla possibilità di avere le prime esperienze erotiche, definite in termini ellittici come “*cela*” (corsivo nel testo) e attraverso la metafora “cette toison d'or” (270). L'allusione è comprensibile solo attraverso i riferimenti alle “revendications de ma chair” e a “mon désir”, che sono in realtà anch'essi piuttosto enigmatici.

In un'unica occasione sono impiegati dei termini più espliciti, quando parla di “thèmes d'excitation sexuelle” (116); si tratta dell'unica ricorrenza in tutta l'autobiografia in cui la sessualità viene indicata con un termine riconducibile alla radice “sex-”.<sup>267</sup> Tuttavia questa precisione terminologica è impiegata in un passaggio in cui l'autore svuota questo termine di contenuto erotico; egli precisa infatti che le cause dell'eccitazione sono esclusivamente di natura artistica e astratta.<sup>268</sup> Analogamente a quanto già visto a proposito del termine “prostituées”, l'impiego di una terminologia esplicita per designare le questioni attinenti alla sessualità sembra imporsi unicamente quando l'autore ne vuole prendere distanze, per spiegare chiaramente di cosa *non* sta parlando.

Poco più avanti Gide impiega una perifrasi simile ai “thèmes d'excitation sexuelle”; tuttavia questa volta la scelta dei termini è meno esplicita, egli ricorre infatti alla circonlocuzione “thèmes de jouissance” (117). Anche in questo caso l'autore cerca di allargare il significato dell'espressione, dall'ambito della sessualità a quello della sensazione estetica.

Per quanto riguarda invece più specificamente l'omosessualità bisogna notare come non compaia nessun termine relativo alla “pédérastie”, né all’“homosexualité”, all’“uranisme”, all’“inversion”, né a nessuna delle altre espressioni che venivano impiegate all'epoca per designare il fenomeno dell'attrazione verso le persone del proprio sesso.<sup>269</sup> L'autore semina alcuni indizi nel corso del testo, ma il loro significato sarà chiarito solo attraverso alcune strategie retoriche complesse delle quali mi occuperò più avanti, e in ogni caso senza fare ricorso a questi termini.

Nella parte che precede il racconto del primo viaggio in Algeria Gide fornisce poche allusioni, e tutte piuttosto criptiche, riguardo al proprio orientamento sessuale. Se ne può trovare traccia in alcuni

---

<sup>266</sup> In particolare in alcuni casi risulta difficile stabilire se questi termini si riferiscano alla sessualità in generale, o a un aspetto particolare connesso alla sessualità. Ad esempio le metonimie “la volupté” e “mon extase” sembrano almeno in un'occasione (p. 309) riferite all'orgasmo. Gli stessi termini sono a volte impiegati con significati leggermente diversi. Le occorrenze che ho segnalato sono quelle che mi sembrano più pertinenti al presente discorso.

<sup>267</sup> L'unico altro termine con questa radice si trova nell'espressione “l'autre sexe”, p. 209; in questo caso però il termine “sexe” è evidentemente svuotato di ogni connotazione erotica e si riferisce semplicemente a un altro significato della parola, usata per designare il genere femminile.

<sup>268</sup> “Les thèmes d'excitation sexuelle étaient tout autres: le plus souvent une profusion de couleurs ou de sons extraordinairement aigus et suaves; parfois aussi l'idée de l'urgence de quelque acte important, que je devrais faire, sur lequel on compte, qu'on attend de moi, que je ne fais pas, qu'au lieu d'accomplir, j'imagine; et, c'était aussi, toute voisine, l'idée de saccage, sous forme d'un jouet aimé que je détériorais: au demeurant nul désir réel, nulle recherche de contact.” (116-117)

<sup>269</sup> Nonostante Gide conosca bene questi termini, che impiega nel suo trattato *Corydon*, così come nel suo *Journal*. Per un'analisi delle espressioni che l'autore impiega per designare l'omosessualità (e più in generale dei termini usati nel discorso letterario a lui coevo) segnalo perlomeno M. NEMER, *Corydon citoyen. Essai sur André Gide et l'homosexualité*, Paris, Gallimard, 2006 e M. ZORICA VUKUŠIĆ, “André Gide: L'homosexualité à la première personne – le ‘tout dire’, la postérité et le ‘gay pride’ pas assez ‘gay’”, *SRAZ*, vol. 56, pp. 191-227 (consultato online nel gennaio 2016, <<http://hrcak.srce.hr/file/150125>>).

dettagli: l'autore si riferisce in un'occasione alla sessualità attraverso la perifrasi "revendications de *la chair*" (243, corsivo mio). All'inizio della seconda parte dell'autobiografia, egli riprende questa circonlocuzione con una piccola variante e parla di "revendications de *ma chair*" (269, corsivo mio). Attraverso l'impiego dell'aggettivo possessivo, Gide suggerisce che si tratta di "rivendicazioni" che gli sono proprie e che presentano qualche peculiarità. Sarebbe un indizio di poco conto, non fosse che in quest'ultimo caso Gide si chiede quale sarebbe stato il suo stato d'animo se le sue "rivendicazioni" fossero state più comuni ("si elles eussent été plus banales"); ne deriva di conseguenza che queste hanno una natura eccezionale.

Fra gli altri termini che si riferiscono alla sessualità, all'eccitazione dei sensi e all'eccesso, sono da segnalare almeno quelli connessi al concetto di patologia mentale, quali "ce délire" (208), che diviene "*mon délire*" (280, 309, 322, corsivo mio) e la "folie" (309), che diventa a sua volta "*ma folie*" (322, corsivo mio). L'impiego della aggettivo possessivo indica un aspetto insolito che è peculiare della sessualità dell'autore e che viene ancora una volta unicamente suggerito a livello di scelte lessicali.

#### 4 Polisemia, ambiguità e risemantizzazione

Si è visto fin qui come Gide impieghi alcuni termini attribuendo loro una sfumatura di significato diversa da quella più comune; egli mette in atto un processo di riappropriazione semantica: il linguaggio viene di fatto piegato alla necessità di esprimere l'individualità dell'autore, in tutta la sua singolarità e la sua originalità.

Questo procedimento viene sfruttato attraverso due modalità: anzitutto il termine può essere impiegato in maniera univoca nel corso dell'autobiografia (è il caso del termine "débauche", usato per indicare la prostituzione). In altri casi Gide sfrutta invece la polisemia di alcuni termini in modo tale che rimanga un certo margine di indeterminatezza circa il significato che deve essere loro attribuito. Per questa ragione ho intenzione di soffermarmi più a lungo sui principali termini usati in maniera ambigua dall'autore, ossia quelli attinenti alle sfere semantiche della normalità, della natura, del divino e del demoniaco.

##### 4.1 Normalità

In un passaggio in cui Gide racconta il suo stato d'animo alla vigilia del suo primo viaggio in Algeria, si trova un'affermazione quanto meno sorprendente, alla luce della storia personale dell'autore e del suo pensiero. Egli sostiene il proprio "horreur du particulier, du bizarre, du morbide, de l'anormal". Questa repulsione si contrappone a un "idéal d'équilibre, de plénitude et de santé". (271) Il "particulier", il "bizarre" e l'"anormal" sono quindi ricondotti alla sfera del patologico e contrapposti a un ideale di salute.

Più avanti l'autore sembra tuttavia contraddire l'affermazione precedente, quando afferma: "l'étrange me sollicite, autant que me rebute le coutumier" (283). Queste due asserzioni possono coesistere solo a patto di introdurre una distinzione: tra la prima e la seconda affermazione si è consumata una rottura. Se inizialmente Gide sembra accettare la visione comunemente riconosciuta del "normal", in seguito decide invece di rimetterla in discussione.

Egli riconosce una differenza tra il "bizarre", sintomo di una patologia, e l'"étrange", connesso invece all'idea di una curiosità sana per ciò che è diverso e insolito. L'ideale di equilibrio, pienezza e salute non è quindi legato all'ordinario ("le coutumier"), come aveva forse ritenuto inizialmente; si tratta viceversa di qualcosa di eccezionale e di particolare.

Il vero perno attorno al quale ruota il cambiamento di prospettiva proposto da Gide riguarda il significato ambiguo che viene attribuito alla parola "normal" (e pertanto al rispettivo antonimo

“anormal”). Il processo di ridefinizione del concetto di normalità procede attraverso uno slittamento del significato, che a partire da una portata più generale arriva ad assumerne una più specifica.

Gide parla due volte di tentativi di “normalizzazione”. Nella prima occorrenza si riferisce alla ricerca di abbandonare la pratica dell’*onanismo* in favore di un rapporto sessuale. Questo sforzo è condiviso dall’amico Paul Laurens; entrambi hanno un’esperienza sessuale con la giovane Mériem, della tribù Oulad Nail e lo scrittore ne parla come di un tentativo “de nous ‘renormaliser” (282). Per il momento il sesso del partner non è ancora oggetto di discussione.

Alcune pagine più avanti, Gide rivela che questo tentativo non è stato particolarmente proficuo: “cet effort de ‘normalisation’ était resté sans lendemain, car il n’allait pas dans mon sens; à présent je trouvais enfin ma normale.” (309-310) Gide sfrutta in questo passaggio l’ambiguità del termine “normal”: ciò che si oppone all’anormalità può essere, secondo l’ottica dell’epoca, sia la masturbazione sia il rapporto tra individui dello stesso sesso.

L’autore sfrutta abilmente questa ambiguità per contestare il significato dell’espressione sotto diversi punti di vista. All’aggettivo “normal”, impiegato nella sua accezione più comune, l’autore affianca l’uso sostantivale femminile: all’“anormal” e alla “normalisation” egli contrappone dunque la “normale”; anzi, più precisamente, “*ma normale*”, quella che va “dans *mon sens*” (corsivi miei). L’impiego dell’aggettivo possessivo suggerisce che il termine non va più inteso in rapporto a una dimensione collettiva (ciò che è normale in assoluto); questo assume invece un’implicazione individuale (ciò che è normale *per me*). La “norma” viene quindi ridefinita a uso personale: non si tratta più di un’imposizione dall’alto, in rapporto alla quale misurare l’adeguamento del singolo; è anzi questa “norma” che si deve adattare alle esigenze specifiche dell’individuo. Non esisterebbe quindi *la* normalità, monolitica, la cui validità sarebbe universale, bensì *le* normalità, declinazioni soggettive del concetto generale.

Bisogna inoltre notare che, oltre a cambiare il significato dei termini della sfera del “normal”, cambia anche l’oggetto a cui si riferiscono: “anormal” riguarda la masturbazione, “normalisation” la sessualità eterosessuale e “ma normale” la sessualità con partner del proprio sesso. I passaggi logici dello slittamento di significato del “normal” sono dunque piuttosto sottili e prevedono inizialmente la rinuncia all’*onanismo* a favore dei rapporti eterosessuali; in seguito riconoscono la sessualità con i ragazzi e infine recuperano anche la pratica della masturbazione. In questo senso Gide rivendica una completa ridefinizione dei giudizi di valore relativi alla sfera della normalità.

Ogni pretesa di “normalisation” perde quindi la sua ragion d’essere: secondo l’autore la concezione prescrittiva e repressiva della sessualità affonda le sue radici nei presupposti sbagliati. Invece di cercare di adeguarsi a quelli che la maggioranza delle persone considera come comportamenti “normali”, l’individuo deve riconoscere e assecondare le proprie inclinazioni e le proprie esigenze e trovare in questo modo la propria “normale”.

## 4.2 Natura

Un altro termine chiave sul quale si verifica uno slittamento di significato analogo è “nature”. Così come per la normalità, Gide descrive un percorso che lo porta a scoprire che non esiste *la* natura, bensì che ogni individuo ne ha una propria. Egli può quindi parlare in diverse occasioni di “ma nature”, concetto che è declinato anche nei termini di “ma pente”, “mon penchant” e di altre espressioni dal valore pressoché sinonimico, che echeggiano quella già incontrata di “ma normale”.

La prima occasione in cui il termine “natura” presenta un rapporto con la questione sessuale si trova nel settimo capitolo, quando Gide rievoca i suoi primi contatti con il mondo della prostituzione. L’autore spiega la sua indifferenza alla luce della propria natura: “Avec une autre nature que la mienne,



cette indirecte initiation eût présenté bien des dangers” (204-205). Già in quest’occorrenza una natura specifica (“la mienne”) viene contrapposta a una natura “altra” (“autre [...] que la mienne”). Poco più avanti l’espressione “mon instinct” (205) assume la stessa valenza. In questo passaggio l’autore suggerisce che il suo disinteresse nei confronti delle prostitute è connesso alla sua natura; l’allusione all’istinto lascia supporre che questa natura abbia un’origine profonda e irrazionale.

Nello stesso passaggio compare un’allusione alla “réprobation”, termine che implica un giudizio morale e che potrebbe portare a concludere che il suo atteggiamento nei confronti della prostituzione sia motivato dalla formazione puritana. Gide lascia persistere un’ambiguità di fondo; il lettore può facilmente ingannarsi su quale sia l’oggetto del discorso, che rimane sotteso. Un indizio del fatto che la ragione sia in realtà un’altra è offerto dalla precisazione “*une sorte de réprobation*” (corsivo mio). In questo modo l’autore indica sottilmente che la spiegazione proposta è in realtà solo un’approssimazione della verità. Nessun chiarimento viene tuttavia offerto su quale sia la vera causa di questa attitudine.

La confusione tra natura, educazione e giudizi morali viene mantenuta in un altro passaggio, che concerne anch’esso la prostituzione. In questa occasione Gide stabilisce un legame più evidente tra la propria “retenue naturelle” e l’indifferenza mostrata nei confronti del sesso femminile. Egli sottolinea che questo sentimento non è interamente dovuto alla sua formazione puritana; questa si limita ad amplificare una predisposizione congenita:

Mon éducation puritaine encourageait à l’excès une *retenue naturelle* où je ne voyais point malice. Mon incuriosité à l’égard de l’autre sexe était totale; tout le mystère féminin, si j’eusse pu le découvrir d’un geste, ce geste je ne l’eusse point fait; je m’abandonnais à cette flatterie d’appeler réprobation mes répugnances et de prendre mon aversion pour vertu (209-210, corsivo mio).

L’autore sottolinea quindi come questa sua “retenue naturelle” non sia in realtà una conseguenza dei suoi principi morali, come aveva erroneamente creduto in passato; la vera causa è un’altra, sebbene non sia esplicitata. Un altro indizio è offerto dall’uso di alcune coppie oppostive, quali “réprobation/répugnances” e “vertu/aversion”: i primi due termini di queste coppie – “réprobation” e “vertu” – si richiamano a valori etici e a un giudizio razionale, laddove i secondi – “répugnances” e “aversion” – rinviano a un sentimento spontaneo e irriflesso. Egli suggerisce in questo modo che il disinteresse per l’altro sesso non è legato a questioni morali, bensì a questioni istintuali, ossia alla sua “natura”.

Un terzo passaggio chiama in causa natura, valori morali ed educazione e concerne anch’esso la prostituzione:

Mon éducation puritaine avait fait un monstre des revendications de la chair; comment eussé-je compris, en ce temps, que ma nature se dérobaît à la solution la plus généralement admise, autant que mon puritanisme la réprouvait? (243)

Come nell’esempio precedente il soggetto è “mon éducation puritaine”, che si oppone alle “revendications de la chair”. Il riferimento alla prostituzione si cela dietro la perifrasi della “solution la plus généralement admise”. La sua “natura” e l’educazione puritana sembrano mirare allo stesso obiettivo, ossia tenerlo lontano dalla prostituzione. I motivi sono tuttavia profondamente diversi, ma anche in questo caso Gide si limita a una vaga allusione.

L’opposizione tra una “natura”, necessariamente singolare, e gli ideali etici condivisi da un gruppo sociale è esplicitamente segnalata più avanti, nel corso di una riflessione di carattere generale:

Il commençait à m'apparaître que le devoir n'était peut-être pas pour chacun le même, et que Dieu pouvait bien avoir lui-même en horreur cette uniformité contre quoi protestait la *nature*, mais à quoi tendait, me semblait-il, l'idéal chrétien, en prétendant mater la *nature*. Je n'admettais plus que morales particulières et présentant parfois des impératifs opposés [...] de sorte que tout effort pour se soumettre à une règle commune devenait à mes yeux trahison (262, corsivo mio).

L'autore stabilisce qui una serie di opposizioni tra valori collettivi e valori individuali: da un lato vi sarebbero "uniformité", "idéel chrétien" e "règle commune"; dall'altro "nature", "morales particulières" e "impératifs opposés". Tra i primi e i secondi vi è un rapporto conflittuale, come segnalano alcune espressioni, quali "avoir [...] en horreur", "protestait", "mater la nature", "se soumettre", "trahison". In questo passaggio si delineano quindi nettamente due poli, il primo relativo all'omogeneità e alla normatività, che esercitano sul singolo la censura e la costrizione. Il secondo è invece quello della pluralità e della varietà; in questo possono convivere ideali diversi, anche contrastanti. Il concetto gideiano della "natura" è chiaramente ascrivibile a quest'ultimo polo.

La riflessione dell'autore nasce infatti dalla presa di coscienza di una diversità fondamentale che lo separa dalla maggioranza. Questa differenza che gli è propria trova una rispondenza nella natura: "j'étais grisé par la diversité de la vie, qui commençait à m'apparaître, et par ma propre diversité" (262). Alla "diversité de la vie", intesa come varietà e molteplicità, viene accostata "ma propre diversité": quest'ultima non è quindi altro che un'incarnazione particolare della generale complessità del mondo. Questi due ordini di "diversità" possono essere accordati solo se si riconosce una "natura" aperta alla varietà.

Il rapporto conflittuale tra individuo e società viene più avanti messo in scena con una grande intensità drammatica attraverso un'interrogazione retorica, che assume il tono di un'apostrofe: "Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature?" (269) Ancora una volta le istanze collettive ("Dieu" e "idéel") e la società in generale (indicata dal pronome personale "vous") si oppongono a quelle individuali ("ma nature").

Si noterà tuttavia che fino a questo punto Gide non ha chiarito sotto quali aspetti la sua natura particolare differisca da quella della maggioranza. L'insistito riferimento alla religione, alla morale puritana e alla prostituzione lasciano intuire che l'oggetto misterioso attorno al quale si sviluppa il discorso riguarda la sessualità. Gide ne offre conferma quando sostiene che lo scontro tra le due istanze deriva dalle "revendications de ma chair". Un'allusione alla particolarità di queste esigenze sessuali si trova quando l'autore si chiede se il conflitto sarebbe stato di uguale intensità se queste fossero state meno atipiche ("si elles eussent été plus banales", 269).

Gide procede accumulando nuove sfumature del termine, attraverso piccoli indizi. Le allusioni si fanno progressivamente più precise, sebbene permanga un'ambiguità di fondo. Da un lato Gide insiste particolarmente sul fatto che una caratteristica peculiare della sua natura è quella di dissociare amore e desiderio sessuale. In alcuni passaggi si trova una netta opposizione tra "cœur" e "désir", tra "l'âme" e "la chair" (310). L'autore suggerisce esplicitamente che è questa la particolarità della sua natura in diversi passaggi. Uno dei più chiari oppone "amour" e "désir": "l'événement à la fois et *la pente de ma nature* m'invitaient à dissocier l'amour du désir – au point que presque m'offusquait l'idée de pouvoir mêler l'un à l'autre" (286 corsivo mio).

Questo non spiega tuttavia perché la sua naturale inclinazione, anche quella che lo spinge verso la "chair" e il "désir", lo tenga lontano dalle prostitute; la ragione è chiaramente diversa. In un altro passaggio infatti Gide allude al tentativo di "normalizzarsi" attraverso il rapporto con una prostituta, uno sforzo che si risolve in una lotta contro il proprio "penchant naturel". Questo si manifesta attraverso l'indifferenza nei confronti dell'altro sesso e l'autore afferma che per cercare di conformarsi a

una sessualità comunemente ritenuta come normale deve opporsi a quelle che sono le autentiche esigenze della “chair”:

si l'on tient à ce que je suivisse *ma pente* [...] c'était celle de *mon esprit* et non point celle de *ma chair*. *Mon penchant naturel* [...] s'affirmait dans *ma résistance*; je l'en forçais à lutter contre, et, désespérant de le pouvoir vaincre, je pensais pouvoir le tourner. (282 corsivo mio)

In questo caso “ma chair” non indica la sessualità in generale, bensì il desiderio particolare che lo spinge verso i ragazzi. La sua “natura” lo porta infatti in questa direzione, mentre vi si oppongono sia l'educazione puritana (che raccomanda la castità), sia la prostituzione. Queste ultime non sono altro che due diverse incarnazioni dell'artificio e della costrizione imposti dalla società.

In quest'ottica “ma chair” e “mon esprit” assumono un valore diverso: si tratta dei due poli antitetici della sessualità, riservata unicamente ai ragazzi, e dell'amore spirituale e sublimato, il cui unico oggetto è la cugina Madeleine.

Il significato dei termini attinenti alla sfera semantica della “natura” non viene tuttavia risemantizzato in maniera univoca; l'autore li impiega in alcuni casi per indicare l'omosessualità, mentre in altre occasioni sono associati alla tendenza (anch'essa “naturale”, a suo dire) a separare amore spirituale e piacere sessuale. Il significato della natura quindi rimane aperto. L'unico punto fermo per Gide è che la natura sia peculiare per ogni individuo e che quindi non esista *la* natura, bensì *le* declinazioni plurali e soggettive della natura.

### 4.3 Diabolico e divino

In *Si le grain ne meurt* vi sono frequenti riferimenti al “démon”, termine di cui l'autore sfrutta abilmente la polisemia. L'ambiguità di fondo può essere resa attraverso la doppia traduzione italiana del termine: “demonio” o “demone”. In *Si le grain ne meurt* questo può essere inteso sia in un senso generico, come “esprit bon ou mauvais qui préside aux destinées de l'individu, de la communauté”, sia nell'ottica della religione cristiana come “ange déchu, révolté contre Dieu, et dans lequel repose l'esprit du mal”.<sup>270</sup> Lo scrittore fa inoltre riferimento a un'altra possibile accezione, quella del *dáimōn* (δαίμων) socratico, ovvero un genio ispiratore, sorta di voce interiore che avrebbe guidato il filosofo greco nelle sue azioni.<sup>271</sup> La figura del demonio svolge un ruolo metaforico, o in alcuni casi addirittura allegorico, in quanto personificazione di una pulsione vitale che si oppone a quella angelica e paradisiaca, seppure castratrice, della cugina e futura moglie. I livelli di lettura possibili restano molteplici.

Nell'autobiografia vi sono diversi termini riconducibili a questa sfera semantica: si parla infatti di “démon” (sei occorrenze 199, 208, 285, 295, 301, 309), “diable” (cinque ricorrenze, 157, 210, 268, 270, 308), “malin” (impiegato come sostantivo in due occorrenze 157, 308), “enfer” (tre ricorrenze 309, 327) e in un caso di “*l'autre*” (corsivo nel testo, 210). In due casi, “le Diable” (268) e il “Malin” (308) sono indicati con l'iniziale maiuscola, il che lascia supporre che Gide alluda a un'entità precisa, quella che la religione identifica sotto tale nome. Tuttavia nelle altre ricorrenze la maiuscola non compare.

L'autore introduce alcuni di questi riferimenti in maniera ipotetica. Un primo caso si trova quando afferma che “certains jours” gli capiterebbe di “croire au diable” (210). La convinzione che esso

---

<sup>270</sup> Cito la definizione del dizionario *Le grand Robert de la langue française*, vol. 3 (Couv-Ento), Paris, 1985, p. 330 (si veda il secondo punto, “dans la terminologie judaïque et chrétienne”).

<sup>271</sup> Sul ruolo polivalente assunto dal “démon” nelle opere di Gide, cf. C. SAVAGE BROSMAN, “Gide et le Démon”, *Clandel Studies*, 13 (n. 2), 1986, pp. 46-55. In un suo studio Philippe Lejeune avanza inoltre l'ipotesi che il “démon” gidiano simboleggi l'ambiguità stessa, cf. P. LEJEUNE, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Minard, 1974, p. 7.

esista è dunque messa in dubbio nello stesso momento in cui è affermata: sostenere che in certe occasioni è portato a crederci sottintende che in altri momenti, viceversa, ne dubita o non vi crede affatto. In un altro passaggio questa figura è evocata come ipotesi per spiegare alcuni fatti: “il m’est récemment apparu qu’un acteur important: le Diable, avait bien pu prendre part au drame” (268). Asserire che il diavolo “avait bien pu” svolgere un ruolo nella vicenda non equivale evidentemente a sostenere che lo abbia fatto.

Questo termine tende però a essere usato nella sua connotazione più laica; si tratta quindi più propriamente di un demone che di un demonio.<sup>272</sup> Questa declinazione gidiana del concetto viene messa dall’autore in relazione alla concezione socratica del *dáimōn* (*δαίμων*). La migliore definizione di questo uso personale del termine la offre Gide stesso, nel momento in cui lo descrive come un misto di curiosità e desiderio: “Cet inquiet démon ne me tourmentait pas encore, fait de curiosité, de désir” (295). L’inquietudine provocata dal suo demone tende infatti a essere connotata in maniera positiva, come fonte della creazione artistica, come pulsione vitale e sessuale, che si traduce in un “forcené désir de vivre” (292). Gide amplia quindi il significato di questo termine e di quelli ad esso collegati, che assumono una connotazione libidica in senso largo.<sup>273</sup>

In maniera del tutto simile a quanto era avvenuto per “normal” e “nature”, questo processo di ridefinizione e di appropriazione culmina nell’uso dell’aggettivo possessivo, nelle espressioni “mon démon” (309) e “mon insatiable enfer” (327). Il lato “insaziabile” di questo inferno allude a sua volta sia alla dimensione eccessiva della sua pulsione erotica, sia alla natura inesauribile della pulsione vitale.

La risemantizzazione dei termini della sfera del diabolico comporta la conseguente ridefinizione degli antonimi: “Dieu”, “Christ”, “ciel”, “vertu” e “l’angélique intervention” di Madeleine assumono contestualmente un significato ambiguo. Oggetto di una lotta contro il “démon” e l’“enfer”, i termini relativi alla sfera concettuale del divino diventano sinonimo di costrizione e censura e vanno di pari passo con la negazione e la censura della sessualità.

Anche in questo caso vi è una tendenza alla laicizzazione dei concetti; si veda quando Gide scrive: “Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature?” (269) L’accumulazione accosta due termini di cui suggerisce il valore equivalente: “quel Dieu” diventa così “quel idéal”. Entrambi rappresentano delle istanze castratrici che si oppongono alla natura. A questi l’autore aggiunge poco più avanti la figura di Cristo, o per lo meno la vulgata dei suoi insegnamenti: “la morale du Christ, ou du moins certain puritanisme que l’on m’avait enseigné comme étant la morale du Christ” (269). Il bersaglio che lo scrittore prende di mira attraverso il riferimento alla religione è l’insegnamento puritano, che ritiene colpevole di travisare il messaggio cristiano originale.

Alla luce della risemantizzazione dei termini attinenti alla sfera del demoniaco e del divino, alcuni episodi assumono un significato ben diverso da quello che appare più in superficie, se si fa invece riferimento alle accezioni più generalmente riconosciute di queste espressioni. A seconda che si scelga di aderire alla prospettiva comune, Oscar Wilde, che rende possibile l’avventura con un giovane arabo e

---

<sup>272</sup> In diverse occasioni l’autore suggerisce di aver fatto ricorso ad alcune figure come il diavolo unicamente in quanto metafore. Una delle affermazioni più esplicite in questo senso si trova in una pagina del diario: “Je me sers consciemment ici, comme précédemment, d’un vocabulaire et d’images qui impliquent une mythologie à laquelle il n’importe pas absolument que je croie. Il me suffit qu’elle soit la plus éloquente à m’expliquer un drame intime.” *J1*, p. 930, 16 febbraio 1916. Stando a quanto racconta a Roger Martin du Gard, ancora nel 1920 Gide avrebbe affermato: “Si j’osais introduire dans mon récit le personnage de Satan, aussitôt tout deviendrait miraculeusement clair [...]. Les choses se sont toujours passées pour moi comme si le Diable existait, comme s’il était constamment intervenu dans ma vie” R. MARTIN DU GARD, *Notes sur André Gide*, cit., pp. 18-19, febbraio 1920.

<sup>273</sup> “Gide nous invite à voir le mal [...] comme une révolte créatrice, et rejoint ainsi ses prédécesseurs romantiques qui étaient fascinés par la puissance du mal et la grandeur de Lucifer comme de Prométhée”. C. SAVAGE BROSMAN, *op. cit.*, p. 54.

che “s’amusait comme [...] un diable” (308), può essere considerato un personaggio abietto che trascina Gide nella perdizione, oppure un liberatore che lo aiuta ad accettare pienamente le proprie pulsioni e la propria natura.

Viceversa il ruolo della moglie Madeleine ne esce messo a dura prova: se la componente mistico-religiosa è sinonimo di costrizione, conformismo e ipocrisia, la figura della sposa costituisce un simulacro di ciò che Gide intende criticare. Ma per l’appunto, i vari significati si sovrappongono, senza che l’uno arrivi a cancellare completamente l’altro. Permane quindi un’ambiguità di fondo che permette a entrambe le interpretazioni di coesistere.<sup>274</sup>

Infine è interessante notare come all’immaginario cristiano si intrecci quello mitologico: al “Dieu” della religione monoteista si affiancano le divinità pagane (“[l]es dieux”, 220). Si tratta degli dei dell’Olimpo, che rappresentano agli occhi dell’autore un invito edonistico al piacere, e in particolare a quello sessuale. Gide afferma che la scoperta della letteratura greca, e delle sue divinità, avviene in concomitanza con il periodo di massimo fervore religioso (220). Questi due poli convivono a lungo, ma entrano presto in conflitto. Nello scontro tra l’ideale di sublimazione e la pulsione sessuale sembra prevalere quest’ultima.

In particolare durante il viaggio in Algeria l’Olimpo gidiano si arricchisce di nuove divinità, come il giovane Ali, che si offre alla sua adorazione “nu comme un dieu” (280). Tre figure della mitologia classica in particolare sono riprese e associate al percorso di liberazione dell’autore: anzitutto Dioniso, presentato come simbolo dell’eccitazione dei sensi (208) e Apollo, più propriamente associato all’attrazione per i giovani ragazzi (288). A queste due divinità si aggiunge inoltre Prometeo, in cui l’autore si riconosce: come è avvenuto per quest’ultimo, il suo stesso slancio vitale si sarebbe scontrato con una legge superiore, a causa della quale ha dovuto imparare a convivere con un costante tormento (269).

La commistione tra miti pagani e religiosi è rappresentata in rapporto al mito della rinascita legato al viaggio in Algeria. Gide si paragona alla figura evangelica di Lazzaro, resuscitato dalla morte (292). Si tratta di un’immagine speculare a quella di Apollo, che lo avrebbe risvegliato a una nuova vita (288). La mitologia classica e l’immaginario biblico coesistono fianco a fianco nella retorica gidiana della confessione, simboleggiando di volta in volta gli slanci vitali, gli ostacoli incontrati lungo il percorso e i tormenti che lacerano l’autore. Egli opera in questo modo un rovesciamento dei tradizionali valori morali, per giungere a elaborare un’etica personale che riconosce come obiettivo principale la piena realizzazione dell’individuo.<sup>275</sup>

### **Strategie discorsive a livello intermedio: esempi di trasfigurazione poetica del sesso**

Per trattare le tematiche connesse alla sessualità Gide impiega spesso alcuni tratti stilistici tipici del discorso poetico, del quale sfrutta l’indeterminatezza e la capacità di suggerire piuttosto che di svelare. Per isolare le caratteristiche salienti di questa strategia testuale mi soffermerò su alcuni passaggi particolarmente connotati letterariamente per quanto concerne l’impiego di un alto tasso di figure retoriche e di una costruzione sintattica ricercata.

---

<sup>274</sup> Come sottolinea giustamente Philippe Lejeune; cf. P. LEJEUNE, *Exercices d’ambiguïté*, cit.

<sup>275</sup> Questo ribaltamento dei valori tradizionali può essere riassunto a partire da una riflessione sul demonio che si trova nel diario dell’autore: “Comment ce qui t’est nécessaire ne te serait-il pas permis? Consens à appeler nécessaire ce dont tu ne peux pas te passer. Tu ne peux te passer de ce dont tu as le plus soif.” *J1*, p. 1011, “Feuillets”, senza data. Il rapporto tra Gide e le istituzioni sociali ha fatto l’oggetto di un’ampia riflessione; segnalo qui unicamente a titolo d’esempio il capostipite fra gli studi dedicati alla questione, A. GOULET, *Fiction et vie sociale dans l’oeuvre d’André Gide*, Paris, Minard, 1986.

## 1 “Trois mots qu’en vain je souffle et j’allonge”

Particolarmente significativo in questo senso è il primo accenno dell’autore alla propria omosessualità, un tema alluso in maniera enigmatica. Questo riferimento ruota attorno a una reticenza fondamentale; l’oggetto del discorso sono tre parole che però sono taciute, presentate attraverso la perifrasi: “trois mots qu’en vain je souffle et j’allonge”. Con cognizione di causa si può intuire che queste parole siano “je suis pédéraste”.<sup>276</sup> Tuttavia questa affermazione non è mai formulata in termini espliciti in nessun punto dell’autobiografia; il riferimento ai “trois mots” serve unicamente a segnalare la presenza un enigma e, di conseguenza, a creare l’attesa di uno svelamento.

La cornice in cui questa allusione è collocata non ne aiuta a comprenderne la natura. La costruzione poetica ammantava l’oggetto del discorso che non viene di fatto esplicitato. Il passaggio merita di essere considerato per esteso:

*Qu’ajouterais-je?... Ah! je voudrais exténuer l’ardeur de ce souvenir radieux! Voici la duperie des récits de ce genre: les événements les plus futiles et les plus vains usurpent sans cesse la place, et tout ce qui se peut raconter. Hélas! ici, quel récit faire? Ce qui gonflait ainsi mon cœur tient dans trois mots qu’en vain je souffle et j’allonge. Ô cœur encombré de rayons! Ô cœur insoucieux des ombres qu’ils allaient projetant, ces rayons, de l’autre côté de ma chair. Peut-être, à l’imitation du divin, mon amour pour ma cousine s’accommodait-il par trop facilement de l’absence. Les traits les plus marquants d’un caractère se forment et s’accusent avant qu’on en ait pris conscience. Mais pouvais-je déjà comprendre le sens de ce qui se dessinait en moi?... (223, corsivo mio)*

In questo passaggio ho sottolineato la lunga effusione lirica, interrotta unicamente da due brevi parentesi che potrebbero essere omesse senza inficiare il significato del discorso. La prima di queste introduce una riflessione metanarrativa, nella quale il narratore imputa ai limiti al genere autobiografico la problematicità della confessione. Nel secondo caso viene invece segnalata la difficoltà a confrontarsi con un tempo passato, nel quale egli non era ancora in grado di comprendere il significato di alcuni eventi. Le due parentesi rappresentano un utile termine di paragone per il contrasto che creano con il resto del brano, a causa di un elevato grado di elaborazione letteraria.

In questo passaggio si trova infatti una concentrazione di figure retoriche insolitamente alta per un testo di prosa, che genera un effetto particolarmente enfatico. Si segnalano anzitutto le due metafore “exténuer l’ardeur” e “gonflait [...] mon cœur”. L’autore ricorre inoltre alla personificazione del cuore, che diviene l’oggetto fittizio a cui l’autore si rivolge in due occasioni (“Ô cœur [...]! Ô cœur [...]”). Più avanti questo viene contrapposto alla “carne”: “cœur” e “chair” sono in effetti i due principali attori del conflitto interiore descritto in questo passaggio. Al cuore sono associate le immagini relative alla luce, mentre la carne è messa in relazione con l’oscurità. Questi termini vengono quindi ridefiniti attraverso un procedimento di tipo allegorico, che circonda due poli antitetici attorno ai quali si aggregano le aree semantiche, relative da un lato ai sentimenti e dall’altro lato ai desideri sessuali.

La struttura del discorso è scandita dal triplice ricorso all’aposiopesi, segnalata in due casi dai puntini di sospensione. In tutte e tre le ricorrenze l’autore impiega inoltre l’interrogazione retorica: “Qu’ajouterais-je?...” “Hélas! ici, quel récit faire?” “Mais pouvais-je déjà comprendre le sens de ce qui se dessinait en moi?...” Queste domande segnalano esplicitamente la difficoltà a trattare un argomento, nonostante questo sia chiaramente determinante per comprendere il senso del racconto.

---

<sup>276</sup> Per riprendere i termini impiegati da Copeau per descrivere la confessione dell’amico: “il est pédéraste”. J. COPEAU, *Journal*, 1, cit., p. 220, 1 agosto 1905.

Oltre alle interrogazioni retoriche, Gide impiega alcune interiezioni liriche: “Ah!”, “Hélas!”, “je voudrais exténuer l’ardeur de ce souvenir radieux!”. L’esclamazione è impiegata a sua volta nell’apostrofe “Ô cœur”, ripetuta due volte, con un effetto di sottolineatura enfatica.

Una costruzione binaria si ritrova nell’impiego insistito della dittologia: “les plus futiles et plus vains”, “je souffle et j’allonge”, “se forment et s’accusent”. La coordinazione di due termini si ritrova anche nel parallelismo: “Ô cœur encombré de rayons! Ô cœur insoucieux des ombres”. L’opposizione marcata tra i due poli antitetici di corpo e anima, di desiderio e amore sublime trova quindi una corrispondenza stretta nella costruzione retorica del discorso.

L’interferenza tra “raggi” e “ombre” è sottolineata inoltre dalla struttura sintattica complessa della doppia apostrofe: “Ô cœur encombré de rayons! Ô cœur insoucieux des ombres qu’ils allaient projetant, ces rayons, de l’autre côté de ma chair.” L’impiego dell’iperbato nella seconda (con l’inciso “ces rayons”) ribadisce a livello stilistico il rapporto conflittuale tra i raggi e le ombre che questi proiettano.

Gide ricorre inoltre a un paragone ambiguo, quello tra l’amore divino e i sentimenti provati per la cugina Madeleine. Introdotta da una formula dubitativa (“peut-être”), la comparazione non è esente da una nota ironica (“s’accommodait-il par trop facilement de l’absence”). Il narratore si riferisce alla natura disincarnata e spirituale di questo sentimento, che esclude ogni connotazione di tipo erotico. Tuttavia nel momento stesso in cui sottolinea la “troppo facile” accettazione dell’assenza del desiderio fisico, l’autore lascia intuire che la sublimazione non è interamente dovuta a uno slancio mistico; si intuisce che la vera ragione è un’altra, sebbene questa non venga poi chiarita.

La trasfigurazione poetica del discorso permette quindi di alludere a diversi aspetti connessi al tema scabroso dell’omosessualità e al conflitto interiore che agita l’autore, senza spiegare di preciso di cosa si tratti. Questi temi prendono infatti forma attraverso una serie di procedimenti retorici che trasferiscono la riflessione su un piano parallelo, dai contorni indeterminati e sfuggenti. In un passaggio come quello considerato lo stile ricercato e letterario rende di fatto opaco l’oggetto del discorso, che viene effettivamente evocato, ma che al contempo resta celato.

## 2 “En adoration pour un Apollon inconnu”

Nella seconda parte dell’autobiografia la questione della passione per i ragazzi viene affrontata in maniera esplicita; tuttavia anche in questo caso l’autore impiega in diverse occasioni la strategia della trasfigurazione poetica. In un passaggio che fa seguito alla sua prima esperienza erotica con un ragazzo e all’insuccesso del rapporto con una donna, Gide afferma che si apre per lui una nuova fase. Per descrivere questa svolta l’autore ricorre a un immaginario letterario e religioso, nel quale confluiscono riferimenti sia alla religione cristiana sia al paganesimo. Egli scrive:

Oui, j’entrais dans une existence nouvelle, toute d’accueil et d’abandon. Une légère brume azurée distançait les plans les plus proches, dépondérait, immatérialisait chaque objet. Moi-même, échappé de tout poids, j’avançais à pas lents, comme Renaud dans le jardin d’Armide, frissonnant tout entier d’un étonnement, d’un éblouissement indicibles. J’entendais, je voyais, je respirais, comme je n’avais jamais fait jusqu’alors; et tandis que sons, parfums, couleurs, profusément en moi s’épousaient, je sentais mon cœur désœuvré, sanglotant de reconnaissance, fondre en adoration pour un Apollon inconnu.

– Prends-moi! Prends-moi tout entier, m’écriais-je. Je t’appartiens. Je t’obéis. Je m’abandonne. Fais que tout en moi soit lumière; oui! lumière et légèreté. En vain je luttai contre toi jusqu’à ce jour. Mais je te reconnais à présent. Que tes volontés s’accomplissent: je ne résiste plus; je me résigne à toi. Prends-moi.

Ainsi j'entraî, le visage inondé de larmes, dans un univers ravissant plein de rire et d'étrangeté. (288)

La costruzione retorica del passaggio è particolarmente elaborata. Gide ricorre a una serie di figure retoriche che fanno riferimento alla sfera sensoriale e che svolgono il compito di rendere vivida la scena, ma che al tempo stesso mantengono un alto grado di indeterminazione.

Gide descrive la sensazione di essere trasportato in un mondo parallelo (come esplicita la metafora dell'“univers ravissant plein de rire et d'étrangeté”), dove le leggi della fisica sono stravolte. Vi sono infatti numerose allusioni alla sfera sensoriale, ma le percezioni sono a loro volta distorte. Per quanto riguarda l'aspetto più propriamente visivo si segnala la “brume” che rende vaghi i contorni degli oggetti. L'autore insiste soprattutto sull'assenza di peso, attraverso un termine ricercato come “dépondérait”, nonché la perifrasi “échappé de tout poids”; un concetto che è ribadito più avanti, con il riferimento alla “légèreté”. Le sensazioni provate afferiscono alla sfera dell'ineffabile e sono infatti definite come “indicibles”. Per descrivere la sua condizione il narratore ricorre quindi alla similitudine con una situazione letteraria: “j'avancais à pas lents, comme Renaud dans le jardin d'Armide”. Il termine di paragone contribuisce a creare un'impressione di sospensione irreal e sovrumana.

Dal punto di vista dell'organizzazione del discorso si riconoscono alcune strutture ricorrenti, come la dittologia e l'enumerazione. La prima figura retorica è impiegata in diversi casi: “d'accueil et d'abandon”, “dépondérait, immatérialisait”, “d'un étonnement, d'un éblouissement”, “désœuvré, sanglotant”, “de rire et d'étrangeté”. L'accostamento di questi termini assume la funzione di creare un'amplificazione dei sentimenti descritti. Si trovano inoltre due enumerazioni, la seconda delle quali presenta una costruzione simmetrica alla prima: “j'entendais, je voyais, je respirais” trova quindi una rispondenza in: “sons, parfums, couleurs”. Le percezioni sensoriali sono a loro volta associate in una metafora: “sons, parfums, couleurs, profusément en moi s'épousaient”. Altre metafore sono impiegate per descrivere alcuni sentimenti ineffabili, quali “mon cœur désœuvré” e “mon cœur [...] sanglotant de reconnaissance”. Due metafore sono infine impiegate per descrivere il sentimento mistico che prova di fronte a una nuova divinità: “fondre en adoration” e “un Apollon inconnu”. L'impiego dell'articolo indeterminato “un Apollon” implica che non si tratta precisamente della divinità greca.

A questo punto l'autore ricorre al discorso indiretto libero: l'io narrante (o, volendo, l'io lirico) prende la parola e si rivolge direttamente a questa divinità. La forma scelta si appresenta sotto diversi punti di vista a una preghiera. Gide impiega anzitutto alcune figure retoriche che permettono un'amplificazione enfatica; anzitutto l'epanalepsi nell'invocazione che apre il passaggio: “Prends-moi! Prends-moi tout entier”. Segue un'enumerazione, che costituisce una sorta di dichiarazione di fede incondizionata: “Je t'appartiens. Je t'obéis. Je m'abandonne.” All'invocazione subentra quindi una supplica: “Fais que tout en moi soit lumière; oui! lumière et légèreté”; si trova quindi di nuovo il ricorso all'epanalepsi, con la ripetizione del termine chiave “lumière”. Il concetto viene non solo amplificato, bensì anche ampliato con l'accostamento tra luce e leggerezza. L'io dichiara in seguito la propria “conversione” e ribadisce la propria fede nella nuova divinità: “En vain je luttai contre toi jusqu'à ce jour. Mais je te reconnais à présent.” La costruzione dei due periodi è simmetrica, ma il significato introduce un'antitesi tra i due termini opposti della lotta e del riconoscimento, il primo dei quali appartiene al passato (“jusqu'à ce jour”), mentre il secondo è relativo al presente (“à présent”).



A questo punto Gide inserisce una chiara reminiscenza del “Padre nostro”: “Que tes volontés s’accomplissent”.<sup>277</sup> Infine la “preghiera” presenta un’enumerazione e si conclude ciclicamente sulle stesse parole di invocazione che l’avevano aperta: “je ne résiste plus; je me résigne à toi. Prends-moi.”

Questa lunga effusione lirica costituisce una vera e propria parentesi che interrompe la narrazione. Ancora una volta Gide opera una trasposizione su un piano elevato e astratto di una questione in realtà estremamente concreta. Questa viene evocata, ma in maniera tale che è impossibile decifrare in maniera chiara e univoca il senso delle varie allusioni. I temi più scabrosi in effetti spesso presentati nella forma cifrata di un enigma; solo mettendo in relazione i vari indizi contenuti nel corso del testo il lettore è messo in condizione di comprenderne la chiave.

### 3 “Un désert affreux plein d’appels sans réponses”

Più avanti nel testo si trova un alto passaggio in cui l’autore trasfigura la questione della sessualità attraverso una costruzione marcatamente poetica. Egli affronta due temi tabù: l’onanismo e l’omosessualità. In questo caso il flusso lirico sostituisce la descrizione vera e propria delle pratiche erotiche:

La volupté, si parfois j’avais pu la cueillir en passant, c’était comme furtivement; délicieusement pourtant, un soir, en barque avec un jeune batelier du lac de Côme [...] tandis qu’enveloppait mon extase le clair de lune où l’enchantement brumeux du lac et les parfums humides des rives fondaient. Puis rien; rien qu’un désert affreux plein d’appels sans réponses, d’élans sans but, d’inquiétudes, de luttas, d’épuisants rêves, d’exaltations imaginaires, d’abominables retombements. À La Roque, l’avant-dernier été, j’avais pensé devenir fou; presque tout le temps que j’y passai, ce fut cloîtré dans la chambre où n’eût dû me retenir que le travail, vers le travail m’efforçant en vain (j’écrivais *Le Voyage d’Urien*), obsédé, hanté, espérant peut-être trouver quelque échappement dans l’excès même, regagner l’azur par-delà, exténuer mon démon (je reconnais là son conseil) et n’exténuant que moi-même, je me dépensais maniaquement jusqu’à l’épuisement, jusqu’à n’avoir plus devant soi que l’imbécillité, que la folie. (309).

Per descrivere l’atto sessuale, l’autore fa ricorso a un campo metaforico particolarmente elaborato: “cueillir” “la volupté”, “le clair de lune” “enveloppait mon extase”, “l’enchantement brumeux du lac et les parfums humides des rives fondaient”. A questi piaceri condivisi e all’accogliente scenario lacustre, si contrappone invece il “désert affreux” del sesso solitario nel periodo che segue, un atto a cui si allude attraverso le perifrasi che ho già illustrato nel paragrafo relativo all’espressione dell’onanismo.

Dal punto di vista della disposizione del discorso l’autore impiega figure retoriche come l’enumerazione e il parallelismo, con effetto di climax: “appels sans réponses”, “élans sans but”, “inquiétudes”, “luttas”, “épuisants rêves”, “exaltations imaginaires”, “abominables retombements”. Più avanti si trova un’enumerazione articolata in tre unità: “trouver quelque échappement [...], regagner l’azur par-delà, exténuer mon démon”. Sempre per quanto riguarda l’accumulazione di termini si notano alcune dittologie, che producono anch’esse l’effetto di intensificare il riferimento: “obsédé, hanté” e “que l’imbécillité, que la folie”.

---

<sup>277</sup> Il versetto della preghiera in francese recita: “que ta volonté soit faite”. Si noterà che, a differenza di questo, Gide impiega invece il plurale “tes volontés”; per l’autore la svolta è infatti rappresentata dalla scoperta della molteplicità e della varietà. “Soit faite” è invece sostituito da un’espressione sinonimica, “s’accomplissent”, forse al fine di mascherare l’eco altrimenti troppo riconoscibile e irrispettosa del “Padre nostro”.

In un caso l'autore ricorre all'antitesi: "espérant [...] exténuer mon démon [...] et n'exténuant que moi-même", costruita presentando un parallelismo nell'azione (in entrambi i casi si tratta di "exténuer"), ma con una variazione nell'oggetto: da un lato si trova il "démon" e dall'altro invece "moi-même".

In questo passaggio si nota quindi l'impiego di alcune figure retoriche che traducono il contrasto tra un piacere condiviso e uno solitario, ma soprattutto l'insistita accumulazione di figure retoriche corrisponde alla dimensione eccessiva, abnorme della sessualità gidiana, la stessa che l'autore aveva confessato a Martin du Gard e che qui viene trasfigurata, non solo a livello tematico, ma anche dal punto di vista più propriamente stilistico, attraverso la sottolineatura enfatica dell'accumulazione.

### **Strategie discorsive a livello macrostrutturale: le strategie della dilazione**

A livello macrostrutturale l'autore impiega un ventaglio variegato di strategie discorsive. Una delle più significative è quella della dilazione: i temi maggiormente legati all'ambito della sessualità emergono nel testo in maniera progressiva; l'autore fornisce infatti una serie di indizi riguardo alla presenza di un discorso sotterraneo, che finiscono per lasciarne intravedere solo i contorni. Il lettore si trova dunque davanti a una serie di annunci e anticipazioni di eventi futuri; tuttavia questi riferimenti sono puntualmente interrotti, mentre la loro spiegazione è il più delle volte rinviata a un momento successivo.

A livello del tempo della storia si verifica spesso un'interferenza tra i diversi momenti implicati dalla narrazione, ossia un passato più remoto, un passato più recente e il presente della scrittura. Nell'autobiografia gidiana il racconto non ricalca sempre l'andamento lineare della cronologia degli eventi. L'ordine viene alterato dai frequenti interventi del narratore che allude ad alcuni episodi posteriori rispetto a quelli del racconto principale e conferisce in questo modo un rilievo particolare ad alcuni aspetti del passato che potrebbero altrimenti sembrare secondari, segnalando che questi hanno invece giocato in seguito un ruolo fondamentale nella vita dell'autore.

Di seguito analizzerò questi aspetti all'interno di alcuni singoli passaggi, al fine di illustrare il funzionamento della strategia della dilazione nell'autobiografia gidiana.

#### **1 L'uso dell'anacronia: l'episodio della Scuola alsaziana**

Un esempio dell'impiego dell'anacronia lo si trova a cavallo tra il secondo e il terzo capitolo e riguarda la prima esperienza del protagonista presso la Scuola alsaziana; l'episodio merita di essere considerato nel dettaglio.<sup>278</sup> Dal punto di vista del tempo della storia si possono individuare cinque diversi momenti: anzitutto la rievocazione del primo giorno di scuola; in secondo luogo il breve riferimento a una serata a casa dei genitori, a una distanza di tempo imprecisata dall'evento precedente. Il resto dell'episodio riguarda il giorno successivo: anzitutto la mattina a scuola il protagonista si masturba in classe; questi viene poi scoperto e interrogato dall'insegnante e la sera stessa i genitori ricevono la notifica della sua sospensione.

Secondo la successione cronologica degli eventi, il tempo della storia può essere schematizzato come segue:

---

<sup>278</sup> Nel corso di quest'analisi mi rifarò in modo particolare alle categorie narratologiche descritte da Gérard Genette in G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Temporalità	<i>Tempo 1</i>	<i>Tempo 2</i>	<i>Tempo 3</i>	<i>Tempo 4</i>	<i>Tempo 5</i>
<b>Situazione</b>	Primo giorno di scuola	Una sera, a casa	Il mattino seguente, a scuola	Durante la stessa mattinata	La sera stessa
<b>Eventi relativi al protagonista</b>	Mostra la propria stupidità	Si riempie le tasche di dolci	Si masturba in classe	Viene scoperto e interrogato dall'insegnante	Gli viene comunicata l'espulsione

Tuttavia il racconto non si sviluppa secondo un ordine lineare. Alla fine del secondo capitolo l'autore rievoca il primo giorno di scuola e la narrazione viene introdotta da una prolessi, che anticipa gli eventi posteriori, la trattazione dei quali è però rinviata:

*j'avais pris place auprès des autres, de ces autres que je devais bientôt perdre de vue pour les raisons que j'aurai à dire ensuite.* – Or, ce jour là, M. Vedel enseignait aux élèves [...] (119, corsivo mio).

La narrazione viene interrotta da una breve anticipazione, che sintatticamente apre una parentesi (da “de ces autres que je devais bientôt perdre de vue pour les raisons que j'aurai à dire ensuite”). A livello del tempo della storia la prolessi è incorniciata dal racconto del primo giorno di scuola (*tempo 1*), mentre il riferimento alla sospensione è collocato in un momento imprecisato (“bientôt”) ma posteriore (relativo al *tempo 5*). Questa divaricazione temporale trova una rispondenza a livello del racconto: l'anticipazione è infatti seguita dall'annuncio di una successiva trattazione (“les raisons que j'aurai à dire ensuite”), che rimanda a un punto del discorso anch'esso non precisato, ma comunque successivo.

La parentesi prolettica, così come è stata aperta, viene bruscamente richiusa e la narrazione ritorna a livello del *tempo 1* (“or, ce jour là [...]”). Questo inciso assume quindi unicamente una funzione preparatoria, nella forma di una sintetica allusione e di un esplicito rinvio a una prossima delucidazione.

Il racconto del primo giorno di scuola prosegue per essere nuovamente interrotto poco più avanti da una seconda anticipazione:

*C'est peu de temps ensuite que je fus renvoyé de l'École, pour des motifs tout différents que je vais tâcher d'oser dire.* (120)

Ancora una volta l'allusione prolettica è seguita dall'annuncio di una spiegazione successiva. In questo passaggio sono però aggiunte alcune informazioni: anzitutto che il motivo per cui perde di vista i compagni è la sua sospensione. Le cause di questo provvedimento non sono spiegate, ma unicamente alluse attraverso un'opposizione. In effetti il narratore indica di cosa *non* si tratta: nel racconto del primo giorno di scuola si afferma che il giovane protagonista era uno degli ultimi della classe, tuttavia in questo passaggio si precisa che non è questo il motivo della sua sospensione (che è legata a “des motifs tout différents”). Infine si suggerisce l'importanza dell'argomento che sta per essere affrontato; Gide pone l'accento sulla difficoltà della confessione, evidenziata dalla ridondanza dell'espressione “tâcher d'oser dire”.

L'autore traccia in questo modo un filo sotterraneo che unisce i diversi momenti: il primo annuncio non conduce a uno svelamento, bensì a un ulteriore annuncio; l'avvicendamento di due temporalità distinte predispone e al tempo stesso differisce la confessione dell'onanismo.

Solo nel capitolo successivo la temporalità relativa alla sospensione dalla scuola si afferma come quello principale; il racconto degli eventi relativi al *tempo 1* sembra quindi assumere una funzione preparatoria. Il secondo annuncio è infatti collocato in posizione liminare, alla fine di un capitolo, mentre la ripresa dell'argomento si trova all'inizio del capitolo successivo. L'autore ricorre a quella che

Genette definisce una prolessi di corta portata, che serve a collegare due segmenti contigui.<sup>279</sup> Si tratta inoltre di una prolessi completa, in quanto l'annuncio viene ripreso nel discorso e chiarificato, con un effetto di accavallamento (alcune informazioni, ossia che il giovane protagonista viene sospeso, sono infatti fornite più volte).<sup>280</sup>

Questo procedimento introduce un'ellissi temporale: dal primo giorno di scuola il racconto passa insensibilmente a un momento posteriore, tralasciando gli eventi intermedi a questi due momenti. Eppure, nonostante questa omissione, Gide riesce a fare in modo che la transizione avvenga in maniera graduale: gli eventi a cui questa seconda temporalità fa riferimento sono già stati evocati due volte, così come la loro prossima spiegazione.

Fino a questo punto Gide non ha svelato nulla riguardo alle cause che lo hanno allontanato dalla scuola; egli ha semplicemente segnalato l'esistenza di un evento scatenante e ha spiegato di cosa *non* si tratta. All'inizio del terzo capitolo viene finalmente introdotta la confessione. Tuttavia inizialmente l'autore presenta un sommario in cui l'ordine dei fatti viene esposto a ritroso, partendo dalle conseguenze per arrivare solo in seguito alle cause:

Il était bien spécifié que mon renvoi de l'École n'était que provisoire. M. Brunig, le directeur des basses classes, me donnait trois mois pour me guérir de ces "mauvaises habitudes", que M. Vedel avait surprises d'autant plus facilement que je ne prenais pas grand soin de m'en cacher, n'ayant pas bien compris qu'elles fussent à ce point répréhensibles; car je vivais toujours (si l'on peut appeler cela: vivre) dans l'état de demi-sommeil et d'imbécillité que j'ai peint. (120)

Alle temporalità già individuate si aggiunge in questo punto il riferimento a un periodo generico ("toujours"), che abbraccia e oltrepassa il lasso temporale considerato e comprende tutta l'infanzia dell'autore (*tempo X*). Gli eventi si succedono nel racconto secondo lo schema seguente: *tempo 5-tempo 4-tempo X*. In realtà il *tempo 3*, quello dell'atto della masturbazione, non compare in questo passaggio: l'allusione eufemistica alle "mauvaises habitudes" è incorporata, in maniera quasi incidentale, nella descrizione della punizione (quindi del *tempo 5*) e, subito dopo, allusa a proposito della scoperta fatta dall'insegnante (*tempo 4*) e dell'incapacità da parte del protagonista di comprendere la gravità di questa azione (*tempo X*). L'intero discorso ruota però attorno a un atto che non è rappresentato, di cui si citano, nell'ordine, le conseguenze e le premesse, ossia la punizione inflitta, la scoperta della masturbazione e infine l'incapacità del protagonista di nascondersi, poiché non comprende la gravità di questo gesto.

Solo al termine di questa lunga preparazione vengono esposti i fatti seguendo l'ordine cronologico con cui si sono svolti:

Mes parents avaient donné la veille un dîner; j'avais bourré mes poches des friandises du dessert; et, ce matin-là, sur mon banc, tandis que s'évertuait M. Vedel, je faisais alterner le plaisir avec les pralines. (120)

In questo passaggio l'autore complica ancora la cronologia, ampliandola retrospettivamente: egli rievoca infatti gli eventi della sera precedente, quando si è riempito le tasche di dolci (*tempo 2*). Si tratta di un dettaglio non indifferente, nel momento in cui l'unico riferimento all'atto della masturbazione è presentato in questi termini: "je faisais alterner le plaisir avec les pralines". La rievocazione dell'antefatto permette quindi di introdurre un oggetto inoffensivo come le praline, che è poi presentato

---

<sup>279</sup> Ivi, p. 111.

<sup>280</sup> Ivi, p. 114.

congiuntamente all'eufemismo "plaisir". Questo accostamento riduce le due azioni (mangiare dolci e masturbarsi) a un comune denominatore: si tratta di un'inezia.

Lo svelamento, benché a lungo annunciato, è piuttosto reticente: Gide non spiega in cosa consista questo "plaisir" che alterna alle praline. Il seguito del racconto non è più esplicito; l'oggetto del discorso è una domanda che viene taciuta:

Je ne cherchai pas à nier. À la première question que M. Vedel me posa, à voix basse, penché vers moi, je fis de la tête un signe d'acquiescement: puis regagnai mon banc plus mort que vif.  
(120)

Gide non specifica quale sia questa domanda; egli introduce quindi una lacuna, che può essere colmata solo in maniera indiretta e dedotta dalla rete intessuta dalle allusioni che la precedono e che la seguono.

Il sommario posto in apertura del terzo capitolo si concludeva con il richiamo al passaggio precedente, quando il narratore si riferisce allo stato "de demi-sommeil et d'imbécillité que j'ai peint". Solo a questo punto è possibile comprendere l'importanza del racconto del primo giorno di scuola: l'autore stabilisce infatti un nuovo legame con l'episodio precedente, che non aveva quindi unicamente la funzione di spiegare quali *non* erano le cause della sospensione, come Gide ha inizialmente suggerito (quando ha affermato che questa era legata a "des motifs tout différents").

In realtà il racconto del primo giorno di scuola introduceva anche un altro tema, quello dell'ingenuità del protagonista, che si rivela decisivo per lo sviluppo degli eventi. Quello della sua stupidità è un concetto che viene ribadito due volte: "simplement j'étais stupide" (119); e ancora: "Je le répète: je dormais encore; j'étais pareil à ce qui n'est pas encore né." (120)<sup>281</sup> Ci si potrebbe chiedere se davvero la sospensione sia avvenuta per motivi "tout différents", come afferma il narratore. Secondo il racconto che viene presentato dell'evento, sembrerebbe invece che le ragioni siano strettamente connesse: è perché il protagonista non si preoccupa di nascondere le sue pratiche erotiche che viene sospeso. La ragione invocata è esattamente la sua stupidità: "*car* je vivais [...] dans l'état de demi-sommeil et d'imbécillité que j'ai peint" (corsivo mio). Ci si potrebbe chiedere se lo stato di "demi-sommeil" e di "imbécillité" sia davvero legato all'atto della masturbazione,<sup>282</sup> o se piuttosto l'ignoranza del giovane protagonista riguardi la sua incapacità di comprendere che queste azioni devono essere compiute di nascosto, clandestinamente. Questo stesso errore di valutazione è presentato come la causa della sua ingenua confessione all'insegnante:

Pourtant il ne me venait pas à l'idée que cet interrogatoire pourrait avoir des suites; M. Vedel, avant de poser sa question, ne m'avait-il pas promis de n'en rien dire? N'empêche que, le soir même, mon père recevait une lettre du sous-directeur, l'invitant à ne m'envoyer plus à l'École avant trois mois. (120)

Sul modo dell'ironia, Gide descrive la propria stupidità come causa principale della sospensione e non l'atto della masturbazione in sé. Come si è visto questo è considerato quasi incidentalmente, senza che gli sia attribuito un particolare valore nella successione degli eventi. Il vero oggetto di questo

---

<sup>281</sup> In questo passaggio Gide suggerisce anche che la vera e propria "nascita" sarà posteriore; si tratta di un annuncio velato dell'autentica scoperta di sé, che costituisce il fulcro della seconda parte dell'autobiografia.

<sup>282</sup> All'epoca uno stato di indebolimento, sia fisico sia psicologico, è comunemente ritenuto come delle conseguenze dell'onanismo. A tal proposito si vedano J. STENGERS, A. VAN NECK, *Histoire d'une grande peur: la masturbation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984 e T.W. LAQUEUR, *Sesso solitario. Storia culturale della masturbazione*, Milano, Il saggiaiore, 2007. Frédéric Canovas messo in risalto la pertinenza di una lettura di questo tipo, cf. F. CANOVAS, *op. cit.*

episodio sono le conseguenze e quindi le reazioni degli adulti, nella loro dimensione eccessiva e sproporzionata a quella che è presentata come un'inezia. L'“imbécilité” del protagonista è quindi la sua incapacità di comprendere cosa è ritenuto socialmente accettabile (come per esempio le praline) e cosa invece no; per il bambino il sottile confine che rende disdicevole un comportamento rispetto a un altro rimane un mistero.

Una conferma giunge dal seguito dell'episodio: le preoccupazioni dei genitori aprono un varco nello stato di “demi-sommeil”; Gide scrive infatti che questi “pénétrèrent enfin ma torpeur”. Il racconto subisce a questo punto un'accelerazione: tre mesi sono riassunti in poche righe, al termine delle quali il narratore può annunciare: “Trois mois plus tard, je reparus sur les bancs de l'École: j'étais guéri; du moins à peu près autant qu'on peut l'être” (121). L'ironia, introdotta da “autant qu'on peut l'être”, rivela la natura illusoria di questa guarigione – e, contestualmente, mette in dubbio che la masturbazione possa essere considerata una malattia. Viceversa questa disavventura sembra aver insegnato al giovane protagonista la necessità di nascondere tutto ciò che attiene alla sfera del sesso. Inizialmente Gide ha affermato a proposito delle “mauvaises habitudes”: “je ne prenais pas grand soin de m'en cacher, n'ayant pas bien compris qu'elles fussent à ce point répréhensibles”; è quindi solo a seguito di questo episodio che ha dovuto prendere coscienza di quanto invece la masturbazione sia considerata riprovevole.

## 2 Annunci, rimandi, richiami

Nel passaggio relativo all'espulsione dalla Scuola alsaziana gli annunci e il loro svelamento si estendono nello spazio ridotto di poche pagine. In altre occasioni la rete dei riferimenti si sviluppa invece su parti più ampie del testo. In questi casi è più difficile ricostruire l'intero percorso di un discorso che prende talvolta forma attraverso semplici allusioni. Citerò a titolo di esempio alcuni passaggi della prima parte dell'autobiografia in cui l'autore riflette sulla propria formazione, un tema che si interseca con alcune riflessioni sulla sessualità. Egli ritiene infatti che l'educazione puritana ricevuta in famiglia lo abbia mantenuto troppo a lungo nell'ignoranza di tutto ciò che riguarda la sfera erotica; la sua formazione sarebbe quindi all'origine di un futuro conflitto interiore. Questo argomento viene approfondito solo nella seconda parte dell'opera, tuttavia viene annunciato già nella prima parte, aprendo in questo modo la strada ai futuri sviluppi.

In uno dei primi passaggi in cui si sofferma sui limiti della propria educazione, Gide scrive: “tout ce qui s'éclaire à mes yeux aujourd'hui, j'étais mal éduqué pour le comprendre d'abord” (198). Poco più avanti il narratore annuncia che questa stessa educazione ha generato delle conseguenze che si sono protratte nel tempo: “Quelles réactions une telle éducation me préparait, il est prématuré d'en parler” (*ibid.*). A livello del tempo della storia il narratore anticipa che il significato di determinati eventi è ormai divenuto chiaro, in riferimento al presente della scrittura (“aujourd'hui”); viceversa all'epoca in cui questi si sono prodotti (“d'abord”), il protagonista non era in grado di intuirne la portata a causa dell'educazione ricevuta (“j'étais mal éduqué pour le comprendre”). Si segnala inoltre che il periodo a cui fa riferimento ha avuto un'influenza sugli eventi successivi; si tratta di un'allusione al successivo conflitto tra l'amore puro e spirituale, che lo lega alla cugina Madeleine, e quello carnale che lo spinge invece verso i ragazzi.

Per quanto riguarda invece il tempo del racconto annuncia, in maniera implicita, che il tema sarà ripreso più avanti: essendo “prematurato” parlarne in questo punto, si presume che la questione sarà affrontata in seguito, ossia quando le conseguenze (le “réactions”) dell'educazione si sono effettivamente manifestate.

Tuttavia in questo passaggio non si trova nessun riferimento a proposito della natura di queste conseguenze, annunciate attraverso due perifrasi piuttosto generiche: “ce qui s’éclaire [...] aujourd’hui” e “quelles réactions [...] me préparait”. Gide segnala unicamente che la sua educazione intrattiene una relazione con una serie ulteriore di eventi, secondo uno schema di causa-effetto. Il narratore avverte di fatto il lettore che dovrà mettere queste allusioni in prospettiva con le ulteriori informazioni che saranno fornite in seguito.

Nelle pagine successive il tema ricompare. Se ne trova un esempio in un altro passaggio, dove il protagonista discute con un amico a proposito dell’educazione dei giovani. La voce del narratore interviene direttamente, segnalando il proprio punto di vista: “en ce temps je ne savais pas encore à quel point le natif l’emporte sur l’acquis” (206). Gide introduce qui a grandi linee un tema che ricorre in tutta l’autobiografia, ossia il conflitto che oppone la natura individuale alle costrizioni imposte dalla società.

È a questo punto che la riflessione sull’educazione si intreccia alla questione della sessualità. Poco più avanti si trova infatti un’allusione alla profonda ignoranza del protagonista riguardo a tutto ciò che riguarda il mondo della prostituzione: “j’étais demeuré, à quinze ans, incroyablement ignorant des alentours de la débauche; tout ce que j’en imaginais n’avait aucun fondement dans le réel” (207). In questi passaggi Gide inizia a tessere la rete di riferimenti che attribuisce alla propria formazione l’origine della successiva confusione per quanto riguarda la sfera erotica e affettiva, che sfocerà più tardi in un profondo conflitto interiore.

La formazione della propria individualità viene più volte messa in rapporto con una profonda incomprendimento iniziale; la questione viene allusa in varie occasioni nella prima parte dell’autobiografia, ma in maniera piuttosto ellittica. Si veda per esempio quando Gide scrive: “Les traits les plus marquants d’un caractère se forment et s’accusent avant qu’on en ait pris conscience. Mais pouvais-je déjà comprendre le sens de ce qui se dessinait en moi?...” (223).

Solo nella seconda parte dell’autobiografia il problema dei limiti dell’educazione puritana viene ripreso e sviluppato in rapporto alla scoperta della sessualità. Le anticipazioni contenute nella prima parte dell’opera assumono quindi la funzione di segnalare al lettore la presenza di un discorso sotterraneo, di fornire alcuni indizi riguardo alla sua natura e infine di creare un’attesa che gli permetterà di riconoscere quelli che sono forniti in seguito.

### **3 L’interruzione del discorso: l’aposiopesi**

La voce del narratore interviene spesso nell’autobiografia gidiana per annunciare alcuni eventi futuri. Tuttavia la sua voce è rapidamente ridotta al silenzio e le anticipazioni così fornite risultano mutilate. I riferimenti rimangono quindi limitati a una vaga allusione e solo il racconto degli eventi posteriori può permettere la comprensione retrospettiva di questi accenni. Gide impiega in questi casi una classica figura retorica della reticenza, ovvero l’aposiopesi, che si trova in particolar modo in corrispondenza delle allusioni al tema della sessualità.

I motivi che l’autore adduce per rimandare la trattazione di questo argomento sono di varia natura: anzitutto per quanto riguarda l’ordine del discorso e il rispetto della cronologia. In diverse occasioni Gide sostiene, più o meno esplicitamente, che sta anticipando un evento di cui dovrà parlare più tardi. Si veda per esempio quando scrive: “il est prématuré d’en parler” (198); “j’attends, pour en parler, le voyage que nous fimes ensemble” (236); “mais je m’étais promis, dans ce chapitre, de ne parler que du voisin. J’y reviens.” (262) “mais de celui-ci il y aurait tant à dire... Je remets à plus tard” (266); “le temps n’est pas encore venu d’en parler” (322). Questa argomentazione è impiegata per

interrompere l'anticipazione di alcuni eventi o riflessioni posteriori rispetto a quelli del racconto principale, che creerebbero quindi una frattura a livello temporale nel racconto, ossia un'anacronia.

Un'altra ragione addotta concerne l'adesione al punto di vista parziale del protagonista: l'interruzione è giustificata dal fatto che questi all'epoca non era in grado di capire. Adducendo il pretesto che il chiarimento è sopraggiunto solo in un secondo momento, il narratore rinuncia ad adottare una prospettiva più ampia che gli permetterebbe di spiegare il significato di alcuni eventi. L'autore esplicita la propria incomprendione iniziale in diversi passaggi: "en ce temps je ne savais pas encore à quel point [...]" (206); "mais pouvais-je déjà comprendre le sens de ce qui se dessinait en moi?" (223); "[...] je ne devais les connaître que plus tard" (289).

In alcuni casi questi due argomenti sono presentati in maniera congiunta; il rispetto della cronologia deve corrispondere quindi a un'adesione al punto di vista parziale del protagonista. Si veda per esempio: "mais pouvais-je pressentir quels lacs...? Ce n'est pas le lieu d'en parler" (210); "ces graves questions [...] ne commencèrent de m'occuper vraiment que plus tard [...]. J'en ai dit assez pour l'instant" (322). In questi casi la relazione tra cronologia, punto di vista parziale e ordine del discorso è segnalata chiaramente; in altre occasioni viene invece solo suggerita e il legame tra questi aspetti può essere dedotto solo dal contesto.

Tuttavia l'aposiopesi non è impiegata unicamente con questi obiettivi. Ci sono infatti due casi che fanno eccezione, nei quali il racconto potrebbe continuare nel rispetto della cronologia e in pieno accordo con il punto di vista del protagonista. Ciononostante la narrazione viene interrotta e le ragioni addotte sono di diverso ordine. Nel primo esempio l'autore fa infatti riferimento al disagio provocato dalla rievocazione di un ricordo. Gide si riferisce a un periodo di prolungato ricorso all'onanismo: "je sombrais... Mais qu'ai-je besoin d'évoquer ces lugubres jours?" (309). L'autore si appella alla comprensione del lettore, attraverso la domanda retorica: "mais qu'ai-je besoin d'évoquer [...]?". Egli invoca quindi la spiacevolezza del tema in oggetto, attraverso un giudizio di ordine morale (implicito nell'allusione ai "lugubres jours"). In questo breve passo l'autore si scusa dunque per la reticenza, ma al tempo stesso la giustifica.

In un altro caso Gide impiega invece l'argomento dell'ineffabilità della percezione sensoriale per interrompere il racconto di un'avventura con un ragazzo. L'autore dichiara infatti la sua incapacità di descrivere un'esperienza così eccezionale: "Mais comment nommerai-je alors mes transports à serrer dans mes bras nus ce parfait petit corps sauvage, ardent, lascif et ténébreux?..." (310). In entrambi questi esempi viene omessa la descrizione di un evento che rispetta la cronologia e del quale il protagonista ha una percezione più chiara di quella espressa dal racconto. Evidentemente la causa di queste ellissi è legata al fatto che il tema in questione è troppo scabroso per essere trattato apertamente.

Da un punto di vista più prettamente formale, si può notare come Gide segnali in alcuni casi l'impiego dell'aposiopesi con il ricorso ai puntini di sospensione: "Cet inquiet démon ne me tourmentait pas encore, fait de curiosité, de désir, qui, depuis..." (295). In altre occasioni l'autore utilizza le interrogazioni retoriche: "Hélas! ici, quel récit faire?" (223). In alcuni casi usa congiuntamente l'interrogazione retorica e i puntini di sospensione: "Mais pouvais-je pressentir quels lacs...?" (210); "Mais pouvais-je déjà comprendre le sens de ce qui se dessinait en moi?..." (223).

La spiegazione viene continuamente lasciata in sospeso, creando un'attesa da parte del lettore; la serie delle allusioni permette di conferire un'unità ad alcune parti del discorso la cui trattazione è dilazionata lungo l'arco narrativo dell'intera opera.



#### 4 Digressioni

La dilazione del discorso è inoltre garantita da un largo impiego delle digressioni. Si può parlare di digressione nel momento in cui una porzione di testo crea una parentesi all'interno del discorso principale. Questa interruzione può introdurre un'anacronia, e dunque un'analessi o una prolessi, ma anche riflessioni di carattere generale e commenti a margine di alcuni episodi; in alcuni punti il narratore riprende le fila del racconto, mentre in alcuni passaggi si sofferma sull'attività stessa della scrittura.

Un passaggio in cui questo procedimento è impiegato in maniera particolarmente insistita si trova nella seconda parte dell'autobiografia e riguarda l'avventura erotica del protagonista con il giovane Mohammed. La narrazione si arresta nel momento in cui i due si chiudono in camera. A questo punto viene lasciato spazio anzitutto a un'ampia parentesi prolettica, in cui Gide anticipa il periodo di isolamento e di prolungato ricorso alla masturbazione che fanno seguito al successivo ritorno in Francia:

Depuis, chaque fois que j'ai cherché le plaisir, ce fut courir après le souvenir de cette nuit. Après mon aventure de Sousse, j'étais retombé misérablement dans le vice. La volupté, si parfois j'avais pu la cueillir en passant, c'était comme furtivement (309).

Questo racconto è a sua volta interrotto da un'ulteriore digressione interna, che fa riferimento a un'altra avventura con un giovane battelliere sul lago di Como:

délicieusement pourtant, un soir, en barque avec un jeune batelier du lac de Côme (peu avant de gagner La Brévine) tandis qu'enveloppait mon extase le clair de lune où l'enchantement brumeux du lac et les parfums humides des rives fondaient. (*Ibid.*)

In seguito viene invece rievocato l'insuccesso dei tentativi di avere rapporti sessuali con le donne e da alcune riflessioni di carattere generale a questo proposito. Solo al termine di questa lunga digressione la narrazione riprende a partire da dove era stata interrotta, alle soglie dell'avventura algerina con il giovane Mohammed. Tuttavia Gide introduce un'ellissi temporale: l'atto con il giovane ragazzo si infatti è concluso. Il racconto prosegue descrivendo come il protagonista ricorra alla masturbazione per avere altri orgasmi e una nuova digressione interviene a interrompere il discorso; l'autore inserisce infatti un commento sull'inverosimiglianza del fatto narrato:

Je sais bien que certaine précision, que j'apporte ici, prête à sourire; il me serait aisé de l'omettre ou de la modifier dans le sens de la vraisemblance; mais ce n'est pas la vraisemblance que je poursuis, c'est la vérité; et n'est-ce point précisément lorsqu'elle est le moins vraisemblable qu'elle mérite le plus d'être dite? Pensez-vous sinon que j'en parlerais? (310)

La voce del narratore prende qui esplicitamente la parola per ribadire il suo intento di offrire un racconto autentico e al tempo stesso per giustificare l'inverosimiglianza: l'autore argomenta che non avrebbe nulla da guadagnare nel falsificare il racconto rendendolo meno credibile. Lo stesso aspetto paradossale della confessione è quindi chiamato a far fede della sua sincerità.

La narrazione procede accumulando nuove digressioni di dimensione più ridotta: si fa quindi riferimento alla lettura di un racconto del Boccaccio, nonché ai successivi tentativi di moderare i propri istinti sessuali. Il narratore ammette infine la propria incapacità a spiegare le cause della propria libido abnorme: "Au demeurant je ne me charge point d'expliquer; je sais qu'il me faudra quitter la vie sans avoir rien compris, ou que bien peu, au fonctionnement de mon corps." (*Ibid.*)

Interrotta la parentesi precedente, Gide inserisce una nuova lunga digressione: si tratta di un'anticipazione prolettica di un evento avvenuto due anni più tardi, quando egli ritorna in Algeria con un nuovo compagno di viaggio. (310-312) In questa occasione egli ritrova Mohammed, che ha un rapporto con questo suo amico, indicato nel testo come Daniel B. (nome di fantasia dietro il quale si cela Eugène Rouart). Questo evento fornisce il pretesto per alcune riflessioni sulle diverse modalità attraverso cui ogni individuo cerca di raggiungere l'appagamento sessuale (311-312). Solo al termine di questa serie di digressioni, il testo riprende con la narrazione degli eventi a partire dal punto in cui erano stati interrotti.

Nonostante il procedimento della digressione sia presente in tutta l'autobiografia gidiana, in alcuni passaggi questo risulta particolarmente marcato: l'autore lo impiega in particolar modo nel momento in cui deve trattare gli argomenti relativi alla propria sessualità. In questo modo egli può interrompere il racconto degli eventi più scabrosi e dilazionarlo lungo il discorso, precisando le circostanze in cui questi fatti si sono svolti e riconducendoli a una visione più ampia dei comportamenti umani e dell'esistenza in generale.

## 5 Effetti di iterazione e accumulazione

La strategia della dilazione assume tuttavia anche un'altra funzione, che concerne più in particolare l'argomentazione: oltre a segnalare la presenza di un discorso sotterraneo, l'insieme di questi riferimenti ne mette anche in risalto l'importanza. Si tratta di una tecnica ben nota alla retorica tradizionale, ossia l'accumulazione. Come ricorda Perelman, la ripetizione e l'iterazione dei riferimenti a un determinato tema ottiene come effetto la sua valorizzazione e crea la "presenza" del soggetto.<sup>283</sup> Il fatto che i riferimenti siano presentati nella forma dell'allusione non diminuisce la loro importanza e può anzi ottenere l'effetto opposto, nel momento in cui si richiede al lettore una maggiore attenzione:

L'insistance peut être réalisée d'ailleurs par des moyens plus indirects: il est permis de se demander si l'un des effets bienfaisants de certains textes obscurs n'est pas de vivifier l'attention; la "présence d'esprit" rendrait présent ce que l'on veut communiquer.<sup>284</sup>

L'accumulazione agisce non solamente dal punto di vista quantitativo, ma anche da quello più prettamente qualitativo, segnalando la problematicità del tema alluso; come spiega sempre Perelman: "L'accumulation de récits contradictoires sur un sujet donné n'agit pas seulement, sans doute, par l'effet de masse [...] mais encore par le problème qu'évoque cette multiplicité."<sup>285</sup>

In ultima analisi questa serie di allusioni ha la funzione di giustificare la confessione: siccome attraverso l'accumulazione di allusioni l'autore ha sottolineato la presenza e l'importanza dei temi sotterranei, non potrà poi fare a meno di affrontarli, in perfetto accordo con l'intento dichiarato di realizzare un racconto completo e sincero. Le ragioni di pudore che in precedenza gli hanno impedito di trattare tali questioni devono cedere di fronte all'impegno autobiografico di "tout dire". Gide sintetizza la propria posizione a questo riguardo attraverso un'affermazione che precede il racconto della sua prima esperienza sessuale con un ragazzo: "Il est plus mensonger de le taire qu'indécent de le raconter" (278).

---

<sup>283</sup> "La répétition constitue la technique la plus simple pour créer cette présence; l'accentuation de certains passages, par le son de la voix ou par le silence dont on les fait précéder, vise au même effet. L'accumulation de récits, même contradictoires, sur un sujet donné, peut susciter l'idée de l'importance de celui-ci." C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 1, Paris, PUF, 1958, p. 194.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>285</sup> *Ibid.*

## 6 Variazioni del punto di vista

L'interferenza tra le diverse temporalità trova spesso corrispondenza nell'oscillazione della focalizzazione. La lucidità dimostrata dal narratore in alcune occasioni si alterna in altri casi a una prospettiva parziale, che ambisce a riprodurre quella del giovane protagonista.

Queste variazioni del punto di vista si traducono in uno schema ricorrente: il passato più remoto dell'infanzia coincide con il tempo dell'incomprensione, quello in cui il significato degli eventi è oscuro; nel corso di un passato più recente si verifica invece una parziale presa di coscienza, poiché alcuni episodi gettano una nuova luce su quelli precedenti. Nel presente della scrittura, infine, avviene l'interpretazione e sono stabiliti i legami che collegano tra loro i vari momenti della vita dell'autore.

Tuttavia nel testo vi sono numerosi casi in cui si può notare che la focalizzazione varia in maniera indipendente dalla cronologia del racconto. Questo fenomeno avviene secondo due modalità fondamentali, a seconda che il punto di vista si allarghi o si restringa. L'allargamento del punto di vista permette di collegare tra loro momenti diversi della storia personale dell'autore ed è strettamente connesso all'impegno autobiografico di "tout dire"; viceversa il restringimento della prospettiva pone un limite alla confessione e introduce delle lacune. L'interferenza tra punti di vista diversi permette il raggiungimento di un compromesso su alcune delle questioni più scottanti del testo: queste vengono accennate, senza tuttavia essere sviscerate.

Si potrebbe quindi affermare che Gide riesce nell'impresa, in parte paradossale, di introdurre un narratore inaffidabile all'interno del genere letterario che per eccellenza è deputato alla confessione.<sup>286</sup> Tuttavia ciò è corretto solo in parte: nello stesso momento in cui il discorso è intessuto attorno a un mistero, la narrazione fornisce anche alcuni indizi per decifrarlo. Non si ha quindi una vera e propria censura; Gide tende piuttosto a "passare a lato" ad alcuni argomenti. Lo strategia impiegata non è quindi l'ellissi, bensì quella che Genette definisce in termini narratologici "parallissi".<sup>287</sup>

### 6.1 Esempi di restringimento del punto di vista

La scelta di adottare il punto di vista parziale permette di giustificare le reticenze alla luce di una volontà mimetica: la scrittura allusiva riprodurrebbe semplicemente lo stato di incomprendimento di cui lo stesso autore è stato protagonista in passato. Nei primi passaggi in cui si tratta la questione della sessualità, questa viene quindi descritta nei termini di un mistero: tale sembra infatti al bambino e all'adolescente.

Il primo episodio in cui si fa riferimento alla sessualità tra adulti si trova nel secondo capitolo: una domestica ha un rapporto nella stanza attigua alla camera da letto del protagonista. Gide afferma che da bambino non aveva affatto compreso di cosa si trattasse. Questa ignoranza del personaggio trova una corrispondenza nei termini vaghi con cui si allude alla vicenda, quando si parla di "bruits les plus étranges", "bizarres et mystérieux" (115). In questo episodio il narratore fa riferimento ai campi opposti della curiosità e dell'indifferenza, quando scrive: "j'étais alors [...] parfaitement ignorant, incurieux même" (116). Questo argomento costituisce uno dei tropi impiegati dall'autore per giustificare il restringimento della prospettiva adottata dal narratore.

Se ne trova un altro esempio quando il protagonista, ancora adolescente, si trova messo a confronto con i suoi coetanei. Il personaggio è presentato in opposizione a un suo amico di nome

---

<sup>286</sup> A tal proposito segnalo anche le considerazioni di Philippe Lejeune, in P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 175 e ss.

<sup>287</sup> G. GENETTE, *Figures III*, cit., pp. 93, 211-213.

Lionel, che lo invita a leggere alcune voci dell'*Encyclopedie*; Gide non dice però di cosa si tratti e vi fa riferimento in maniera allusiva:

Un article menait à l'autre; tout y était présenté avec vivacité, agrément et vigueur [...]. Quand nous traversions la pièce, Lionel me poussait du coude (le dimanche il y avait toujours du monde à côté) et d'un clin d'œil m'indiquait les fameux bouquins, que je n'eus jamais l'heur de toucher. Du reste, d'esprit plus lent que Lionel, ou plus occupé, j'étais beaucoup moins curieux que lui de ces choses – on a compris de quoi je veux parler (195).

In questo caso il narratore si rivolge direttamente al lettore (“on a compris de quoi je veux parler”), presupponendo che quest'ultimo abbia una capacità di comprensione maggiore rispetto a quella del protagonista. Al lettore viene quindi demandato il compito di comprendere cosa si cela dietro l'espressione laconica “ces choses”; viceversa, questa è impiegata in pieno accordo con l'ignoranza dichiarata del personaggio.

In un altro caso si trova un esempio lampante di questo stesso procedimento, quando la prostituzione è evocata dal semplice deittico “*cela*” (208, corsivo nel testo), sottolineato in maniera tale da rendere riconoscibile la presenza di un'allusione. Questo riferimento si limita a riproporre il campo delle espressioni possibili nell'adolescenza, soprattutto all'interno di un contesto puritano, dove le questioni riguardanti la sessualità potevano essere accennate, ma non nominate.

## 6.2 Esempi di ampliamento del punto di vista

Il fenomeno appena descritto è controbilanciato in altri passaggi dall'ampliamento del punto di vista. Nel discorso fa infatti spesso capolino un'istanza narrativa che dimostra una visione dei fatti più ampia di quella del personaggio. Gli indici dell'ampliamento del punto di vista sono di vario ordine. Oltre ad anticipare eventi posteriori, una questione che ho già affrontato a proposito delle anacronie, il narratore può intervenire per introdurre giudizi, commenti e riflessioni che chiaramente non sono riconducibili al protagonista.

Sempre nel passaggio in cui fa riferimento al bambino che ascolta la domestica nella stanza a lato, l'autore definisce i rumori come una “*sorte de lamentation à deux voix, que je peux comparer aujourd'hui à celle des pleureuses arabes, mais qui, dans ce temps, ne me parut pareille à rien*” (115). In questo caso egli presenta un paragone tra due momenti distinti della propria vita. Gide introduce inoltre surrettiziamente un annuncio del futuro viaggio in Africa, nel corso del quale avviene effettivamente la sua iniziazione sessuale.

L'autore parla inoltre di “*tant de choses qu'à cet âge on ne s'explique pas*” (116). Questa precisazione implica una distanza cronologica tra “*cet âge*” e il presente della scrittura; i limiti dell'infanzia sono infatti riconosciuti alla luce della consapevolezza acquisita con gli anni. La corrispondenza tra punti di vista diversi e le distinte posizioni temporali è esplicitamente tematizzata in alcuni altri passaggi; si veda quando Gide scrive: “*à cet âge, et sur ces questions, avec quelle générosité l'on se dupel!*” (210). O ancora, più avanti: “*si le diable me dupait [...] c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte*” (270-271).

In alcuni casi invece il contrasto tra i differenti punti di vista si manifesta in maniera più discreta, attraverso l'impiego dell'ironia. Se ne trovano alcuni esempi nei passaggi in cui viene messa in rilievo l'incongruità della percezione del bambino e dell'adolescente nei confronti di tutto ciò che concerne la sessualità. Si tratta di un procedimento che permette all'autore di introdurre una nota polemica a proposito dell'educazione puritana che lo ha tenuto per anni all'oscuro di tutto ciò che riguarda questo

argomento. Alla sua formazione è infatti attribuita la responsabilità di quella distorsione dei fatti che gli ha a lungo impedito di comprendere il significato dei suoi impulsi erotici.

Lo si vede chiaramente nell'episodio della sospensione dalla Scuola alsaziana, quando il narratore si insinua per suggerire che una vera e propria "guarigione" dalle "mauvaises habitudes", auspicata dagli insegnanti e dai genitori, è in realtà irrealizzabile: "j'étais guéri; du moins à peu près autant qu'on peut l'être" (121). L'ironia, introdotta da "autant qu'on peut l'être", rivela la natura illusoria di questa guarigione e, contestualmente, mette in dubbio che la masturbazione possa essere considerata una malattia.

Si trova un altro esempio di ironia connessa all'ampliamento del punto di vista nel momento in cui l'autore rievoca in termini iperbolici le prime occasioni nelle quali è entrato in contatto con il mondo della prostituzione. Il narratore si dimostra in possesso di una cultura e di un virtuosismo verbale chiaramente superiori a quelli del protagonista: alcuni luoghi malfamati sono infatti descritti come "un lieu de stupre, une géhenne, le Roncevaux des bonnes mœurs", mentre il rischio che vi si corre sarebbe quello di finire "orgiastiquement lacéré par les hétaires" (207). Si nota in questo caso il ricorso a un immaginario tratto dalla cronaca nera ("stupre"), dalla religione ("géhenne"), dalla storia ("Roncevaux", "hétaires") e un riferimento ai costumi sociali ("bonnes mœurs"), nonché di una costruzione retorica elaborata ed enfatica che dimostrano una maturità superiore a quella del personaggio. Il narratore si prende gioco della percezione incongrua del giovane ragazzo, alla luce della consapevolezza acquisita con il tempo.

Nel presente della scrittura Gide può chiaramente comprendere il senso di certi eventi, di certi comportamenti molto meglio di quanto potesse farlo da giovane. Tuttavia egli ricorre alla prospettiva più ampia unicamente per suggerire, chiosare, giudicare, criticare o giustificare un certo comportamento o una certa visione parziale del sé più giovane, senza invece chiarificare pienamente il senso di alcuni enigmi. L'incomprensione passata viene di fatto presa a pretesto per l'elaborazione di un racconto reticente.

### **L'impiego combinato delle strategie discorsive**

Le strategie testuali che ho finora cercato di analizzare separatamente si intrecciano fra di loro, in maniera spesso inestricabile, nei passaggi in cui l'autore fa riferimento a tematiche relative alla sessualità. Per questo motivo considererò di seguito alcuni dei punti in cui si concentrano le allusioni al tema della sessualità, in modo da verificare come queste strategie vengano di volta in volta combinate al fine di creare una rete di riferimenti strutturati attorno alla reticenza fondamentale che riguarda il tema dell'omosessualità.

#### **1 La preparazione alla confessione**

Gide divide l'autobiografia in due parti; la prima di queste può essere interpretata come una preparazione alla confessione che è contenuta nella seconda. L'autore vi inserisce infatti una serie di riferimenti che possono essere compresi solo alla luce del successivo racconto degli eventi. In particolar modo assumono un'importanza capitale i primi viaggi in Algeria, nonché l'annuncio delle successive nozze con la cugina Madeleine; questi eventi rappresentano i due poli del conflitto che l'autore presenta come il cuore segreto della propria esistenza.

## 1.1 Un incipit scandaloso: le “mauvaises habitudes”

Già dalla prima pagina di *Si le grain ne meurt* compare il tema della sessualità; Gide fa infatti riferimento a un episodio di masturbazione infantile. Si tratta di un passaggio particolarmente audace e per questo motivo ricorre a una strategia discorsiva elaborata, al fine di lasciar intravedere l'atto “proibito” senza tuttavia svelarlo completamente. L'autore utilizza una sottile serie di transizioni volte a disinnescare il potenziale destabilizzante di questa scena.<sup>288</sup>

In particolar modo Gide fa allusione a questa pratica all'interno di una frase molto articolata:

En vérité nous nous amusons autrement: l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant, nous avons ce que j'ai su plus tard qu'on appelait “de mauvaises habitudes”. (81)

L'autore affronta prudentemente la questione, anzitutto attraverso il ricorso a due perifrasi: “nous nous amusons” e “mauvaises habitudes”. Al narratore può essere ascritta solo la prima di queste due circonlocuzioni, quella che rinvia alla sfera semantica del divertimento. Viceversa la seconda, che esprime una condanna implicita, viene riportata tra virgolette nel testo; si tratta dunque di un'espressione che non gli appartiene: il soggetto è un generico “on” (“ce [...] qu'on appelait”), che rinvia alla società in generale.

Gide prende ulteriormente le distanze dalla confessione attraverso una serie di incisi. Il primo sottolinea in maniera precauzionale che fra il protagonista e l'altro bambino non vi era alcun contatto fisico (“l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant”). In questo passaggio l'autore non affronta ancora la questione dell'attrazione verso le persone del proprio sesso, un tema che fa irruzione nel testo solo più avanti.

La vera e propria confessione, “nous avons [...] ‘de mauvaises habitudes’”, è interrotta a sua volta da un altro inciso, che può essere suddiviso in due parti: “ce que j'ai su plus tard qu[e]” e “ce [...] qu'on appelait”. Gide segnala quindi non solo che l'espressione “mauvaises habitudes” non gli appartiene; egli rimarca anche la distanza temporale che separa l'atto in sé dalla successiva presa di coscienza della condanna sociale che colpisce la masturbazione: il giovane protagonista si dedicava dunque a questa pratica in tutta innocenza, ignorando completamente le implicazioni morali di questo atto giudicato riprovevole.

Nel passaggio successivo il punto di vista più ampio del narratore si manifesta in maniera esplicita:

Qui de nous deux en avait instruit l'autre? et de qui le premier les tenait-il? Je ne sais. Il faut bien admettre qu'un enfant parfois à nouveau les invente. Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigne ou comment je découvris le plaisir (*ibid.*).

Le due domande retoriche che aprono il passaggio rimangono senza risposta; il narratore dichiara la propria inadeguatezza a rendere conto degli eventi passati quando afferma: “je ne sais”, “pour moi je ne puis dire”. L'ammissione di questa lacuna della memoria interrompe di fatto la riflessione a proposito dell'origine della masturbazione; Gide si limita a constatare che il piacere erotico è sempre stato presente nella sua storia personale (“aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là”).

---

<sup>288</sup> Questo passaggio è stato esaminato attentamente da Gisèle Mathieu-Castellani, che si sofferma sull'intero incipit dell'autobiografia gidiana, al fine di studiare le strategie retoriche messe in atto dall'autore per giustificare questo racconto scabroso. Nel corso della mia analisi di questa sequenza mi rifaccio in parte alle sue considerazioni. Cf. G. MATHIEU-CASTELLANI, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, pp. 71-82.

Il discorso prosegue con alcune considerazioni di ordine completamente diverso: si trova infatti la prima dichiarazione di sincerità da parte del narratore, che costituisce di fatto il primo tentativo di stipulare con il lettore un patto di lettura di tipo autobiografico; Gide scrive:

Je sais de reste le tort que je me fais en racontant ceci et ce qui va suivre; je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi. Mais mon récit n'a raison d'être que véridique. Mettons que c'est par pénitence que je l'écris. (82)

L'allusione a una presunta "penitenza" (intesa come atto di espiazione di una colpa, compiuto a seguito di una confessione) sottolinea lo sforzo necessario per parlare apertamente di alcuni aspetti intimi, che vengono in genere sottaciuti per pudore. Si tratta dunque di un ulteriore impegno allo svelamento completo della propria persona. Si noterà non di meno la nota ironica, legata all'uso dell'ipotesi antifrastica introdotta da "mettons que"; una scelta che crea uno stridente contrasto con il tono del discorso e che lascia chiaramente intuire come il vero motivo per cui Gide ha scritto la sua opera sia in realtà un altro.<sup>289</sup> L'ultimo periodo, piuttosto conciso, chiude in modo lapidario la questione delle ragioni che lo hanno spinto a scrivere l'autobiografia e gli consente di passare ad altri argomenti.

Questo episodio è significativamente collocato in una zona liminare del testo, che si apre di fatto all'insegna di una confessione scandalosa e allo stesso tempo mette in scena il conflitto tra una società repressiva e le espressioni spontanee e naturali della sessualità, che si manifestano già a partire dall'età dell'innocenza. In questo modo Gide prepara il lettore alla trattazione di un tema che assumerà un rilievo sempre maggiore nel resto dell'opera.

## 1.2 La "première scène d'un drame qui n'a pas achevé de se jouer"

Alla fine del quarto capitolo della prima parte dell'autobiografia Gide introduce la questione del dramma che acquisirà tutta la sua importanza solo più tardi. Tuttavia questa allusione è fondata su una reticenza: non viene infatti fornita nessuna informazione sulla natura di questo dramma. In questo passaggio è chiaramente avvertibile l'interferenza del punto di vista più ampio del narratore, come dimostra l'anticipazione degli sviluppi futuri degli eventi, oltre alla trasposizione dell'argomento in termini mistici:

Décidément le diable me guettait; j'étais tout cuisiné par l'ombre, et rien ne laissait pressentir par où pût me toucher un rayon. C'est alors que survint l'angélique intervention que je vais dire, pour me disputer au malin. Événement d'infiniment modeste apparence, mais important dans ma vie autant que les révolutions pour les empires; première scène d'un drame qui n'a pas achevé de se jouer. (157)

Questo breve passaggio è nettamente diviso in due parti: nella prima si annuncia un prossimo evento, descritto nei termini di una disputa tra forze angeliche e demoniache per il possesso di un'anima; nella seconda si precisa che nonostante le apparenze si tratta di un episodio che ha avuto delle conseguenze decisive nell'esperienza dell'autore.

---

<sup>289</sup> A questo proposito segnalo C. LIGIER, "Discours de l'autre et discours du moi. L'ironie gidienne dans *Si le grain ne meurt et Corydon*", in C. MARTIN (a cura di), *André Gide 9. Regards intertextuels*, Paris, Lettres modernes, 1991, pp. 257-265. Ligier prende spunto da questo passaggio per descrivere come nell'autobiografia gidiana l'autore assuma un atteggiamento ambiguo di fronte alla questione sessuale: l'apparente condanna dell'onanismo viene presentata con tono ironico; in questo modo Gide sottolinea la sua radicale presa di distanza dalla morale comune irridendola (cf. *ivi*, pp. 259-262).

In entrambe le parti si trova una forte interferenza tra diverse temporalità: a livello della storia si trova il riferimento a un'ampia fase dell'infanzia, che è descritta come il tempo dell'"ombra". In un secondo momento vi è una svolta, causata dall'intervento angelico; questo evento è annunciato dal verbo "pressentir" e la nuova temporalità è ribadita in seguito dall'avverbio "alors". A questo punto si allude a un altro quadro temporale, quello continuativo del dramma che si prolunga fino al presente della scrittura; il narratore lascia infine aperta l'ipotesi che questa situazione possa prolungarsi fino al prossimo futuro ("qui n'a pas achevé de se jouer"). A livello del racconto si trova invece un annuncio della prossima trattazione della questione ("que je vais dire") che qui è solo allusa.

Questi diversi piani temporali costituiscono lo scenario in cui prende forma un conflitto, descritto attraverso l'associazione al campo metaforico dell'angelico e del demoniaco, oltre a quello della luce e dell'ombra. Il passato dell'infanzia sarebbe il luogo in cui si esercita l'azione di una forza demoniaca, associata all'oscurità ("j'étais tout cuisiné par l'ombre"); questo periodo viene interrotto da un successivo intervento angelico, che è invece associato alla sfera della luce ("me toucher un rayon").

Il momento di passaggio è rappresentato da un evento cui il narratore fa allusione attraverso due paragoni; il primo è di ordine storiografico: "autant que les révolutions pour les empires". Il secondo invece è relativo alla pratica teatrale: "première scène d'un drame qui n'a pas achevé de se jouer". Nel primo caso il confronto sottolinea la dimensione di rottura, di frattura temporale rappresentata da questo evento. Viceversa, il secondo paragone segnala la continuità di una situazione che dal passato continua a esercitare un'influenza sul presente. Gide sfrutta inoltre la polisemia del termine "dramma", che può indicare al contempo un'opera teatrale o, secondo il significato assunto dall'espressione nel suo uso comune, una situazione conflittuale. Dalla lotta tra demoni e angeli si arriva quindi al riferimento a una congiuntura storica e in seguito a un evento di portata più ridotta, che concerne il singolo individuo. Questo passaggio disegna dunque una parabola discendente, un anticlimax che dalla trasposizione sovranaturale posta in apertura, si sviluppa progressivamente attraverso dei riferimenti più terreni e quotidiani.

Come nota Lejeune all'interno della sua analisi, il brano è molto ambiguo e apre la strada a diverse interpretazioni, in particolare alla luce dell'ulteriore sviluppo del racconto.<sup>290</sup> L'indeterminatezza deriva dall'impiego di alcuni campi metaforici dei quali non viene esplicitato il significato. Inoltre l'intero passaggio pone le sue basi su una contraddizione: l'"intervento angelico", il "raggio" che illumina il percorso del protagonista e che lo sottrae all'influenza demoniaca è al contempo l'episodio da cui trae origine un profondo dramma interiore destinato a protrarsi negli anni.

Nelle pagine successive (158-161), Gide racconta l'evento di "modesta apparenza": egli incontra la cugina Madeleine in lacrime, dopo che questa ha scoperto l'infedeltà coniugale della madre. Giunto al termine della rievocazione, il narratore afferma che questo episodio segna una svolta nella sua vita: "J'avais erré jusqu'à ce jour à l'aventure; je découvrais soudain un nouvel orient à ma vie" (161). Tuttavia egli non spiega in cosa consista precisamente questa nuova direzione e si limita a un'allusione:

En apparence il n'y eut rien de changé. Je vais reprendre comme devant le récit des menus événements qui m'occupèrent; il n'y eut de changé que ceci: qu'ils ne m'occupaient plus tout entier. Je cachais au profond de mon cœur le secret de ma destinée. Eût-elle été moins contredite et traversée, je n'écrirais pas ces mémoires. (161)

Questo intero episodio è organizzato attorno a una lacuna: il testo non spiega né la natura del dramma, né in che modo l'incontro con la cugina abbia impresso una svolta alla sua vita. Tuttavia

---

<sup>290</sup> Cf. P. LEJEUNE, *Exercices d'ambiguïté*, cit., pp. 11-17.



L'autore semina alcuni indizi a proposito di un "segreto", la cui importanza per la comprensione del racconto della sua vita. Sebbene non riveli di cosa si tratta, Gide ne segnala nondimeno la presenza e di conseguenza invita il lettore a cercare una risposta all'enigma.

La reticenza è quindi giustificata con un argomento paradossale, in pieno contrasto con l'impegno autobiografico della confessione assoluta: il narratore prende esplicitamente la parola per affermare che il discorso proseguirà come se nulla di importante fosse accaduto poiché in superficie non si è prodotto nessun cambiamento, ma al tempo stesso dichiara che non è così; l'autore afferma infatti che si tratta di un evento che ha impresso una svolta fondamentale alla sua vita. Tuttavia Gide impiega una litote: in realtà un commento ai fatti, per quanto parziale, viene fornito ("il n'y eut de changé que ceci: [...]"). In questo passaggio si segnala quindi la presenza di un segreto di cui l'autore ribadisce l'importanza quando afferma che si tratta della ragione che lo ha spinto a scrivere quest'opera.

Il "drame qui n'a pas achevé de se jouer" a cui fa riferimento sono le tensioni coniugali, come si vedrà più avanti; di conseguenza il segreto a cui allude in questo passaggio è chiaramente la nascita di un affetto per la cugina. Nel corso dell'autobiografia si trova una serie di accenni a questo dramma, presentato nei termini di un conflitto che oppone forze contrastanti incarnate di volta in volta dal demonio e da entità angeliche, dall'ombra e dalla luce e da alcune divinità pagane, una lotta che culmina nella conclusione dell'autobiografia, in cui si celebra il matrimonio tra il cielo e l'inferno.

### 1.3 La presa di coscienza in negativo: l'indifferenza verso l'altro sesso

Un altro passaggio piuttosto ambiguo è interamente organizzato attorno all'interferenza tra il punto di vista parziale del protagonista e quello più ampio del narratore.<sup>291</sup> Gide è infatti in grado di riconoscere l'errore che ha compiuto da giovane, nel momento in cui si trattava di interpretare il significato di alcuni eventi. In quest'occasione si trova il primo di una serie di riferimenti al mondo della prostituzione, un tema che accompagna la progressiva presa di coscienza del proprio disinteresse nei confronti dell'altro sesso.

L'errore fondamentale compiuto dal protagonista è quello di credere che l'indifferenza per le donne sia una conseguenza dell'ideale puritano che associa virtù e castità, mentre il narratore è in grado di comprendere che questo disinteresse è in realtà motivato dal suo orientamento omosessuale. Tuttavia in questo passaggio viene unicamente indicato di cosa *non* si tratta: le cause dell'atteggiamento del personaggio sono di natura diversa rispetto a quelle che vengono proposte come spiegazioni alternative. Gide scrive:

Nombre d'années après, ces quêtantes créatures m'inspiraient encore autant de terreur que des vitrioleuses. Mon éducation puritaine encourageait à l'excès une retenue naturelle où je ne voyais point malice. Mon incuriosité à l'égard de l'autre sexe était totale; tout le mystère féminin, si j'eusse pu le découvrir d'un geste, ce geste je ne l'eusse point fait; je m'abandonnais à cette flatterie d'appeler réprobation mes répugnances et de prendre mon aversion pour vertu; je vivais replié, contraint, et m'étais fait un idéal de résistance; si je cédaï, c'était au vice, j'étais sans attention pour les provocations du dehors. Au surplus, à cet âge, et sur ces questions, avec quelle générosité l'on se dupe! Certains jours qu'il m'arrive de croire au diable, quand je pense à mes saintes révoltes, à mes nobles hérissements, il me semble entendre l'autre rire et se frotter les mains dans l'ombre. Mais pouvais-je pressentir quels lacs...? Ce n'est pas le lieu d'en parler. (209-210)

---

<sup>291</sup> Anche questo passaggio è analizzato da Lejeune nella sua disamina dei passaggi ambigui dell'autobiografia gidiana; cf. *ivi*, pp. 18-39.

Questo passaggio segnala la presenza di un *qui pro quo* del quale non è spiegata la natura. La reticenza deriva dall'interferenza di tre temporalità distinte: la prima è relativa al passato, quando il protagonista scopre il proprio disinteresse nei confronti delle prostitute. Egli formula quindi alcune ipotesi sulle ragioni di questa indifferenza. La seconda temporalità, posteriore ma imprecisata, è connessa al protrarsi di questo stato di cose per diversi anni (“nombre d’années après [...] encore”). Infine si trova un'allusione al presente della scrittura (“Certains jours”), tempo in cui è ormai in grado di comprendere la vera natura di questo disinteresse.

L'interferenza tra queste temporalità è suggerita in alcuni momenti in cui fa capolino un punto di vista più ampio. Anzitutto quando l'autore afferma: “je ne voyais point de malice”; egli suggerisce che in realtà una lettura maliziosa degli eventi è del tutto legittima. Inoltre Gide segnala in maniera esplicita che la sua prima interpretazione dei fatti era errata: “à cet âge, et sur ces questions, avec quelle générosité l'on se dupel!” Alcuni altri indizi ribadiscono la presenza di una distorsione; egli definisce l'opinione del giovane protagonista una “flatterie” e il suo errore è ribadito dall'espressione “prendre [...] pour” (“prendre mon aversion pour vertu”). Infine parla di una visione ideale (l’“idéal de résistance”) che si scontra con la realtà (quella del “vice”).

Per quanto riguarda la costruzione retorica si nota l'interruzione finale del discorso, con l'impiego di una domanda retorica e dell'aposiopesi, che lascia la questione in sospeso: “Mais pouvais-je pressentir quels lacs...? Ce n'est pas le lieu d'en parler”.

Le perifrasi, metonimie e metafore impiegate per alludere alla sfera sessuale, che ho già descritto in precedenza, creano qui un'opposizione tra due sfere semantiche: la prima è quella della natura (la “retenue naturelle”), relativa al disinteresse del protagonista nei confronti delle donne. A questa si oppone è la sfera del “terreur” e de la “réprobation”, alla quale possono essere ricondotte a loro volta anche la “vertu”, l’“idéal de résistance”. Si tratta della sfera delle costrizioni sociali: questi valori e questi atteggiamenti sono ricondotti alla causa fondamentale di questo errore di interpretazione, ossia al presupposto che la sessualità sia necessariamente legata ai rapporti con l'altro sesso.

Rispetto a questi estremi opposti la figura del diavolo si colloca in una posizione ambigua: la sua azione è presentata in antitesi alle “saintes révoltes” e ai “nobles hérissements” e quindi alla sfera del religioso. Tuttavia questi atteggiamenti “nobili” e “santi” sono legati al polo dell'errore, dell'inganno; viceversa, il demonio gideano sembra imporsi per la sua lucidità. I valori tradizionali sembrano quindi sovvertiti: l'errore è associato alla castità e alla sfera del divino, mentre la natura e la verità sembrerebbero essere gli attributi del diavolo.

#### 1.4 Alle soglie della confessione

Gide introduce una lunga transizione nella zona liminare che segna il passaggio tra la prima e la seconda parte dell'autobiografia; questa assume la funzione di preparare il lettore alla prossima confessione. Ritengo opportuno soffermarmi su questo passaggio doppiamente interessante, sia in quanto punto di svolta della narrazione, sia per l'impiego combinato delle strategie della reticenza, che vengono riprese ancora alle soglie della confessione. Mi soffermerò in particolare sull'oggetto del discorso, che nell'introduzione alla seconda parte dell'autobiografia è costantemente alluso, ma che al contempo non è mai espresso in termini espliciti: si tratta evidentemente dell'omosessualità dell'autore.

Questa nuova parte dell'opera è introdotta dal narratore che interviene direttamente per spiegare come intende procedere nel racconto che seguirà:

Les faits dont je dois à présent le récit, les mouvements de mon cœur et de ma pensée, je veux les présenter dans cette même lumière qui me les éclairait d'abord, et ne laisser point trop paraître le jugement que je portai sur eux par la suite. D'autant que ce jugement a plus d'une fois

varié et que je regarde ma vie tour à tour d'un œil indulgent ou sévère suivant qu'il fait plus ou moins clair au-dedans de moi. Enfin, s'il m'est récemment apparu qu'un acteur important: le Diable, avait bien pu prendre part au *drame*, je raconterai néanmoins *ce drame* sans faire intervenir d'abord celui que je n'identifiai que longtemps plus tard. Par quels détours je fus mené, vers quel aveuglement de bonheur, c'est ce que je me propose de dire. (268 corsivo mio)

Questo passaggio è organizzato attorno a tre punti fondamentali: anzitutto “les faits” che l'autore annuncia che racconterà a breve; in secondo luogo si allude al giudizio che egli darà più tardi a proposito di questi fatti; infine viene ribadita la presenza di un “drame”, del quale a sua volta si annuncia la prossima trattazione. Incidentalmente viene introdotta la figura del demonio,<sup>292</sup> ma si precisa anche che il racconto non si soffermerà su questo “attore”, nonostante abbia giocato un ruolo fondamentale.

L'annuncio della prossima narrazione di alcuni eventi è sviluppato attraverso due periodi che ripropongono la stessa struttura, introducendo però una leggera variazione nella scelta dei verbi modali: “Les faits dont *je dois* à présent le récit [...] *je veux* les présenter dans cette même lumière qui me les éclairait d'abord”. Questa differenza riflette due intenzioni distinte; nel primo caso il verbo “dovere” ribadisce l'obbligo di “tout dire”, implicito al patto autobiografico. Nel secondo caso, l'utilizzo del verbo “volere” rispecchia invece l'intenzione di restringere il punto di vista, che di conseguenza dovrebbe idealmente coincidere con quello del protagonista. Gide si giustifica argomentando che questa scelta gli permette di evitare sia le eventuali anacronie sia le interferenze con un punto di vista posteriore. Tuttavia l'adozione di una prospettiva ridotta presenta anche un altro vantaggio che non viene sottolineato dall'autore: la scelta di riprodurre lo stato d'animo del protagonista, disorientato di fronte agli eventi, incapace di comprenderne appieno il significato e la portata, gli permette infatti di circondare le vicende rievocate con un alone di mistero.

Il campo metaforico della luce e ombra viene in questo caso messo in relazione alla maggiore o minore coscienza della realtà dei fatti: “cette même lumière qui me les éclairait d'abord”, “suivant qu'il fait plus ou moins clair au-dedans de moi”. Questi due poli contrastanti vengono fusi nella metafora finale, in cui si parla di un “aveuglement de bonheur”: con l'insolito accostamento di questi termini Gide suggerisce che la felicità impedisce al protagonista di rendersi conto che le cause della sua gioia al tempo stesso daranno origine a un profondo conflitto interiore. Si tratta del “drame”, a cui Gide fa qui allusione due volte, con un evidente richiamo al “drame qui n'a pas achevé de se jouer” (157).

Nonostante Gide abbia annunciato tre volte il prossimo racconto di questi eventi (“les faits dont je dois à présent le récit”, “je raconterai néanmoins [...]”, “[...] c'est ce que je me propose de dire”), il seguito del discorso non corrisponde a queste premesse. Si trovano infatti alcune digressioni che introducono alcune considerazioni di carattere generale, a margine delle esperienze passate o dei problemi relativi al presente della scrittura. Queste parentesi assumono una doppia funzione: anzitutto quella di ritardare il racconto degli eventi e in secondo luogo quella di fornire alcuni indizi più o meno espliciti riguardo alle questioni che saranno poi trattate.

La prima digressione introduce un riferimento piuttosto criptico all'episodio delle lettere bruciate dalla moglie. Mi preme rimarcare che questo aspetto della vita dell'autore non era ancora noto al lettore dell'epoca. L'indizio può essere interpretato unicamente sulla base di altre fonti; Gide pensa probabilmente al proprio diario; resta il fatto che quando *Si le grain ne meurt* viene pubblicato, il diario è ancora inedito e i lettori non dispongono quindi degli strumenti necessari per risolvere l'enigma. L'autore scrive:

---

<sup>292</sup> Sul ruolo del demonio e le ambiguità di questo passaggio, si veda ancora *ivi*, pp. 61-77.

En ce temps de ma vingtième année, je commençai de me persuader qu'il ne pouvait m'advenir rien que d'heureux; je conservai jusqu'à ces derniers mois\* cette confiance, et je tiens pour un des plus importants de ma vie l'événement qui m'en fit douter brusquement. (268)

Gide inserisce un rimando a piè di pagina, dove precisa: “\*Écrit au printemps de 1919”. Si tratta di un riferimento a un evento recente, relativo al tempo della scrittura, che segna una rottura rispetto al racconto principale. Questa allusione stabilisce un legame tra il passato narrato e il presente, segnalando la presenza di una continuità che collega la sua giovinezza (“en ce temps de ma vingtième année”) all'età matura – posteriore di circa trent'anni, se si considera la data indicata.

Dopo aver approfondito ulteriormente la convinzione che non potesse accadergli nulla di negativo, Gide interrompe il discorso senza aver chiarito né quali siano le cause della felicità, né quelle della successiva disillusione. A questo punto l'autore introduce un'ulteriore digressione, anche questa organizzata attorno a una reticenza di fondo. Egli presenta infatti alcuni commenti a proposito di un “état de joie”, senza però precisare di cosa si tratti. Anche questa parentesi presenta una forte interferenza tra temporalità distinte, alla quale corrispondono diversi gradi di focalizzazione:

Mais assurément j'anticipe, et vais gâcher tout mon récit si je donne pour acquis déjà l'état de joie, qu'à peine j'imaginai possible, qu'à peine, surtout, j'osai imaginer permis. Lorsque ensuite je fus mieux instruit, certes tout cela m'a paru plus facile; j'ai pu sourire des immenses tourments que de petites difficultés me causaient, appeler par leur nom des velléités indistinctes encore et qui m'épouvantaient parce que je n'en discernais point le contour. (269)

In questo caso la reticenza ruota attorno alla questione della sessualità, alla quale fa allusione in termini piuttosto vaghi. Questa viene infatti designata inizialmente come “l'état de joie”, in seguito viene richiamata con il deittico “tout cela” e infine attraverso la perifrasi “velléités indistinctes”. Di conseguenza anche le preoccupazioni connesse a questi aspetti (gli “immenses tourments” e le “petites difficultés”) rimangono di natura piuttosto oscura.

Gide sfrutta l'interferenza tra le differenti temporalità del discorso e i rispettivi punti di vista: la prima è quella del passato in cui non riesce a distinguere il senso degli eventi e ne ha anzi una percezione confusa (“à peine j'imaginai [...]”, “velléités indistinctes encore”, “je n'en discernais point le contour”). In questo stesso periodo egli compie inoltre l'errore di credere che questo “état de joie” fosse non solo impossibile, ma anche proibito.

Una seconda temporalità è invece riferita a un passato più recente (“lorsque ensuite je fus mieux instruit”), dall'estensione indefinita e che potrebbe ricongiungersi con il presente: si tratta del tempo della presa di coscienza. Solo a partire da questo momento posteriore egli riuscirebbe a ricostruire il legame che unisce “l'état de joie”, ai “tourments”, alle “petites difficultés”. Solo a questo punto il suo atteggiamento nei confronti di tali problemi sarebbe cambiato radicalmente: egli può ormai considerarli con una certa bonarietà (“j'ai pu sourire des immenses tourments [...]").

Gide tematizza anche la difficoltà di parlare di questi argomenti, quando afferma che solo in un secondo tempo egli avrebbe imparato a chiamarli con il loro nome. Tuttavia, tenendo fede all'impegno preso di osservare i fatti dal punto di vista del protagonista, che non “discerne affatto i contorni” del problema, per il momento non ne spiega la natura.

La digressione prosegue e l'autore opera una trasfigurazione dei termini del conflitto attraverso il riferimento a un campo metaforico dedotto dalla mitologia:

En ce temps il me fallait tout découvrir, inventer à la fois et le tourment et le remède, et je ne sais lequel des deux m'apparaissait le plus monstrueux. Mon éducation puritaine m'avait ainsi formé, donnait telle importance à certaines choses, que je ne concevais point que les questions qui m'agitaient ne passionnassent point l'humanité tout entière et chacun en particulier. J'étais pareil à Prométhée qui s'étonnait qu'on pût vivre sans aigle et sans se laisser dévorer. Au demeurant, sans le savoir, j'aimais cet aigle; mais avec lui je commençais de transiger. (269)

L'oggetto del discorso è nuovamente solo accennato attraverso due perifrasi piuttosto criptiche: "certaines choses" e "les questions qui m'agitaient", nonché le metafore "tourment" e "remède". Tuttavia l'allusione al fatto che queste "cose" sono in contrasto con la sua educazione puritana suggerisce che l'argomento taciuto riguardi la sessualità.

L'autore introduce da ultimo alcune figure della mitologia classica che permettono di dare forma a due poli opposti: da un lato il tormento, che deriva dalla censura sociale, viene trasfigurato nell'aquila del mito prometeico; dall'altro lato il rimedio a queste sofferenze viene associato a una forma di compromesso che gli permette di convivere con il suo tormento, ossia il fatto di aver cominciato a scendere a patti con questo stesso supplizio, con l'"aquila".

Questo passaggio tematizza ancora una volta la distorsione dei fatti operata dal giovane personaggio; l'autore attribuisce questo fraintendimento all'educazione puritana che lo aveva portato a considerare come mostruoso tutto ciò che riguarda la sessualità. Solo alla luce della consapevolezza acquisita in seguito Gide può giungere a una sintesi tra la prospettiva passata e quella presente e quindi trasfigurare il rapporto con la sessualità in un mostro mitologico (l'aquila), secondo il punto di vista del protagonista, e al tempo stesso apportare una variante al mito, dimostrando la consapevolezza maturata dal narratore. Attraverso questo insieme di stratagemmi Gide può dunque presentarsi nelle vesti di un Prometeo che ha imparato ad amare la causa del suo tormento, nonostante questo sia doppiamente mostruoso secondo l'ottica puritana: in primo luogo perché si tratta di un impulso sessuale e in secondo luogo in ragione della devianza dalla norma di questo desiderio.

Nel passaggio successivo Gide tematizza la reticenza riguardo all'oggetto del discorso, attraverso l'impiego di una serie di domande retoriche, a cui segue l'annuncio di una spiegazione:

Oui, le problème pour moi restait le même, mais, en avançant dans la vie, je ne le considérais déjà plus si terrible, ni sous un angle aussi aigu. – Quel problème? – Je serais bien en peine de le définir en quelques mots. Mais, d'abord n'était-ce pas déjà beaucoup qu'il y eût problème? – Le voici, réduit au plus simple:

Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature? Et cette nature, où entraînerait-elle, si simplement je la suivais?

Jusqu'à présent j'avais accepté la morale du Christ, ou du moins certain puritanisme que l'on m'avait enseigné comme étant la morale du Christ. Pour m'efforcer de m'y soumettre, je n'avais obtenu qu'un profond désarroi de tout mon être. Je n'acceptais point de vivre sans règles, et les revendications de ma chair ne savaient se passer de l'assentiment de mon esprit. Ces revendications, si elles eussent été plus banales, je doute si mon trouble en eût été moins grand. Car il ne s'agissait point de ce que réclamait mon désir, aussi longtemps que je croyais lui devoir tout refuser. Mais j'en vins alors à douter si Dieu même exigeait de telles contraintes; s'il n'était pas impie de regimber sans cesse, et si ce n'était pas contre Lui; si, dans cette lutte où je me divisais, je devais raisonnablement donner tort à l'autre. J'entrevis enfin que ce dualisme discordant pourrait peut-être bien se résoudre en une harmonie. (269)

Gide si riferisce all'oggetto del discorso per tre volte con i termini "problème". Egli ricorre a un'argomentazione piuttosto articolata per giustificare la propria reticenza: inizialmente si riferisce alla sua difficoltà di spiegare di cosa si tratti: "Je serais bien en peine de le définir en quelques mots." Subito dopo si trova una domanda retorica che sembra interrompere il discorso: "Mais, d'abord n'était-ce pas déjà beaucoup qu'il y eût problème?" Tuttavia l'autore ricorre in questo caso all'uso della litote: dopo aver segnalato la problematicità del tema, afferma che cercherà comunque di darne una definizione ("le voici, réduit au plus simple [...]").

Nonostante l'intento dichiarato di volerlo ridurre in termini semplici, in realtà la spiegazione proposta è estremamente articolata e poco chiarificatrice. La questione viene nuovamente trasposta sul piano dei valori morali, con particolare riferimento alla sfera religiosa. Il passaggio che dovrebbe chiarire le allusioni si apre in forma di apostrofe ("au nom de quel Dieu [...]"), rivolta a un generico "vous", dietro il quale si può leggere un riferimento alla società in generale, di cui il narratario è considerato implicitamente come un rappresentante.

L'oggetto del discorso è costituito da una serie di coppie di elementi contrapposti: l'"idéal" e la "nature"; le "règles" e le "revendications de ma chair"; il rifiuto e il "désir"; "Dieu" e le "contraintes"; la morale comune e gli insegnamenti cristiani autentici. Infine vi sono alcuni riferimenti al legame conflittuale che unisce questi termini, ovvero la "lutte où je me divisais" e il "dualisme discordant", mentre Gide annuncia che solo più tardi ha potuto comprendere come questo conflitto potesse essere riunito in una "harmonie".

Il problema evocato riguarda la contrapposizione tra un'ideale puritano di castità e gli impulsi erotici. Tuttavia in questo passaggio l'autore introduce un elemento nuovo riguardo agli argomenti considerati in precedenza: il problema non è rappresentato dal desiderio sessuale in sé, che egli ritiene assolutamente naturale, bensì dalla repressione imposta nel nome di alcuni precetti religiosi. Questi sono inoltre infondati a suo dire, in quanto basati su un'interpretazione erranea degli insegnamenti cristiani, come emerge dalla parentesi polemica: "certain puritanisme que l'on m'avait enseigné comme étant la morale du Christ".

Il conflitto tra Prometeo e l'aquila viene qui riformulato nei termini della lotta tra l'individuo e i precetti morali. La soluzione a questa lotta comporta per l'autore la rimessa in discussione di questi valori; solo in questo modo egli sarebbe riuscito a comprendere che il contrasto tra le due istanze opposte era illusorio e che queste possono coesistere pacificamente.

Stando a quanto afferma Gide il problema rimane sempre lo stesso nel corso degli anni ("le problème pour moi restait le même"), ciò che evolve è invece il punto di vista a partire dal quale lo considera. Egli sottolinea infatti: "en avançant dans la vie, je ne le considérais déjà plus si terrible, ni sous un angle aussi aigu". Fino alla vigilia del suo viaggio in Algeria egli si era riconosciuto nei valori morali che gli erano stati trasmessi ("jusqu'à présent j'avais accepté [...]"); a partire da questo momento inizia invece a metterli in dubbio.

Il narratore introduce infine una prolessi, nella quale anticipa la svolta che il suo primo viaggio in Algeria ha impresso alla sua vita. L'annuncio della futura partenza riassume gli argomenti principali di questo lungo preambolo. L'autore vi afferma che il seguito dell'autobiografia deve essere interpretato alla luce del conflitto tra sessualità e repressione:

Quand en octobre 93, je m'embarquai pour l'Algérie, ce n'est point tant vers une terre nouvelle, mais bien vers *cela*, vers cette toison d'or, que me précipitait mon élan. (270, corsivo nel testo)

Gide allude all'oggetto del discorso attraverso una dittologia: la sessualità viene anzitutto presentata attraverso il deittico "cela", che esplicita il rapporto tra il preambolo e il racconto che segue, segnalando la presenza del *fil rouge* che lega la prima alla seconda parte dell'autobiografia. In secondo luogo lo stesso oggetto viene trasfigurato nei termini "cette toison d'or"; l'accostamento tra la sessualità e il riferimento mitologico-letterario, crea un effetto di straniamento e al contempo apporta una certa enfasi drammatica, che ribadisce lo stato d'animo di eccitazione con cui il protagonista affronta il viaggio.

Solo a questo punto l'autore riprende la narrazione. Questo lungo preambolo gli permette di riprendere le fila delle allusioni e degli aspetti più problematici contenuti nella prima parte dell'autobiografia e di predisporre il lettore alla confessione a lungo rimandata, segnalando che questa è ormai prossima.

## 2 La confessione vera e propria

Nella seconda parte dell'autobiografia viene tolto il velo che copre il mistero annunciato e alluso in precedenza: Gide fa la sua confessione. E, come ebbe a dire Copeau: "*quelle* confidence! Enfin elle lui vient aux lèvres: il est pédéraste".<sup>293</sup> In realtà queste parole non vengono pronunciate esplicitamente in *Si le grain ne meurt*. Lo svelamento dell'orientamento sessuale dell'autore è più elaborato e procede attraverso la narrazione di alcune esperienze differenti: anzitutto le prime esperienze erotiche con i ragazzi in Algeria. Prese isolatamente, queste avventure non dimostrano però la presenza di un'inclinazione precisa; potrebbe infatti trattarsi semplicemente di episodi occasionali, come suggeriscono le circostanze eccezionali che fanno da sfondo al racconto (lo scenario esotico, il viaggio di formazione e di esplorazione). Il secondo aspetto è invece rappresentato da un'iniziazione in negativo, quella che porta il protagonista a scoprire il proprio disinteresse nei confronti dell'altro sesso. È solo attraverso la presa di coscienza di questi due aspetti che l'autore può capire la vera natura delle sue inclinazioni.

Questa confessione si intreccia a un altro tema fondamentale, già annunciato nella prima parte dell'opera: al desiderio erotico rivolto ai ragazzi si contrappone infatti il sentimento puro e disincarnato che l'autore prova nei confronti della cugina Madeleine, che diverrà sua moglie. Si tratta chiaramente del "drame qui n'a pas achevé de se jouer", un conflitto che si afferma in maniera dolorosa nel momento in cui Gide prende coscienza del proprio orientamento sessuale. Tuttavia il dramma coniugale non trova uno spazio per essere pienamente affrontato nell'autobiografia. L'argomento viene accennato e trasposto tendenzialmente su un piano astratto, mentre il volume termina di fatto lasciando il discorso in sospeso.

### 2.1 Ali di Sousse: la prima esperienza

Questa lunga premessa lascia quindi lo spazio alla rievocazione del viaggio: in questa parte dell'opera Gide introduce alcuni altri episodi che preparano e al contempo rinviando la confessione. Si trova per esempio il riferimento a un giovane arabo di quattordici anni, assoldato per fare da guida a lui e al suo amico e compagno di viaggio, il pittore Paul Laurens:

Je me souviens de notre inquiétude en ne le voyant pas arriver à l'heure dite. Je me souviens de mon trouble, quelques jours plus tard, lorsqu'il vint dans ma chambre (nous avions quitté l'hôtel et loué, rue Al Djezira, un petit appartement de trois pièces) chargé de nos récentes emplettes et

---

<sup>293</sup> J. COPEAU, *Journal*, 1, cit., p. 220, 1 agosto 1905.

commença de se dévêtir à demi pour me montrer comment on se drapait dans un haïk. (273-274)

In questo episodio, in apparenza del tutto innocente, si suggerisce per la prima volta che il protagonista è soggetto a una forte attrazione per i ragazzi. Gide maschera l'allusione erotica attraverso due strategie: anzitutto mette in parallelo due atteggiamenti diversi, il primo dei quali privo di ogni connotazione sessuale. Questi riferimenti sono peraltro presentati attraverso una costruzione simmetrica del discorso, nel quale l'autore introduce però alcune significative variazioni: "je me souviens de notre inquiétude", "je me souviens de mon trouble". Nel primo caso il soggetto è costituito dalla prima persona plurale e comprende quindi l'autore e Paul Laurens; l'oggetto dell'"inquietudine" è il fatto che la loro guida si sia presentata in ritardo all'appuntamento. Nel secondo caso invece il soggetto è il solo protagonista e l'oggetto del turbamento è il fatto che il giovane si svesta davanti a lui. Gide sfrutta in questo secondo caso una sfumatura di significato del termine "trouble", che può essere interpretato come sinonimo di "inquiétude", ma che al tempo stesso si presta meglio di quest'ultimo termine a esprimere il turbamento erotico.

In secondo luogo, tra l'emozione provata e la sua causa l'autore inserisce alcuni incisi e una lunga parentesi; la narrazione si allontana quindi dal discorso principale per soffermarsi su alcuni dettagli: "quelques jours plus tard, lorsqu'il vint dans ma chambre (nous avons quitté l'hôtel et loué, rue Al Djezira, un petit appartement de trois pièces) chargé de nos récentes emplettes". Questa serie di precisazioni ha come effetto di celare il legame di causa-effetto che unisce la nudità del giovane ragazzo e il turbamento del protagonista, separando nella frase questi due elementi che sono invece strettamente connessi nell'esperienza dell'autore.

Tuttavia, come si è visto, la strategia della dilazione oltrepassa la singola frase; lo riconosce lo stesso narratore poco più avanti, quando interviene direttamente per porre un freno alla rievocazione di alcuni episodi giudicati poco significativi. Gide interrompe bruscamente il racconto di un evento mondano tramite l'aposiopesi (segnalata dai puntini di sospensione), e afferma: "... Pourquoi je raconte tout cela? Oh! simplement pour retarder ce qui va suivre. Je sais que cela n'a pas d'intérêt." (277) L'autore riconosce apertamente, e con una certa dose d'ironia, di avere rinviato ormai troppo a lungo la sua confessione e annuncia che è giunto il tempo di affrontarla.

Il racconto prosegue con la rievocazione dell'arrivo a Sousse, alla quale succede un nuovo annuncio della prossima confessione. In questo caso l'autore minimizza l'entità dell'episodio e al tempo stesso segnala l'importanza delle sue conseguenze: "Jours monotones, où, sur un fond d'attente morne, se détache pourtant un petit épisode, dont le retentissement en moi fut considérable."

Nel momento in cui si avvicina il momento della confessione l'autore moltiplica le precauzioni oratorie; egli afferma infatti: "Il est plus mensonger de le taire qu'indécemment de le raconter." Si intuisce quindi che sta per affrontare un episodio pruriginoso ("indécemment") e per questo motivo Gide sostiene che il racconto deve essere scusato: tacerlo sarebbe una menzogna. Questa dichiarazione mette di fatto a confronto tra di loro alcuni valori etici di ordine diverso, tra i quali stabilisce una gerarchia: la sincerità è riconosciuta come più importante della "decenza"; l'impegno autobiografico di "tout dire" deve quindi prevalere sulle ragioni del pudore.

Il narratore rievoca le circostanze in cui ha avuto luogo la sua prima esperienza sessuale. Il racconto è costruito attorno ad alcune reticenze, anzitutto quella che riguarda la natura dell'invito rivolto da Ali, un giovane che ha incontrato a Sousse:

Ali jette châte et manteau; il s'y jette lui-même et, tout étendu sur le dos, les bras en croix, commence à me regarder en riant. Je n'étais pas niais au point de ne comprendre pas son invite;



toutefois je n'y répondis pas aussitôt. Je m'assis, non loin de lui, mais pas trop près pourtant, et, le regardant fixement à mon tour, j'attendis, fort curieux de ce qu'il allait faire. (279)

Questa reticenza è resa possibile da un restringimento del punto di vista, che diviene più limitato di quello dello stesso protagonista; di quest'ultimo ci viene infatti detto che non è così stupido da non comprendere il senso di questo invito; tuttavia il narratore non esplicita di cosa si tratti.

In questo passaggio si trova inoltre una formula cautelativa, che ne ricorda da vicino un'altra; in occasione dell'episodio della masturbazione infantile che apre l'autobiografia Gide affermava infatti: "l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant". In questo passaggio egli dichiara: "non loin de lui, mais pas trop près pourtant". In entrambi i casi l'autore sottolinea la distanza fisica mantenuta tra i corpi e cerca in questo modo di minimizzare la sconvenienza della situazione.

L'autore dilaziona ulteriormente il racconto inserendo una pausa narrativa. Egli presenta alcune considerazioni di carattere generale, che assumono un significato ben preciso; Gide fa infatti riferimento a un'incomprensione di fondo dei motivi che lo hanno guidato nelle sue azioni:

J'attendis! J'admire aujourd'hui ma constance... Mais était-ce bien la curiosité qui me retenait? Je ne sais plus. Le motif secret de nos actes, et j'entends: des plus décisifs, nous; et non seulement dans le souvenir que nous en gardons, mais bien au moment même. Sur le seuil de ce que l'on appelle: péché, hésitais-je encore? Non; j'eusse été trop déçu si l'aventure eût dû se terminer par le triomphe de ma vertu – que déjà j'avais prise en dédain, en horreur. Non; c'est bien la curiosité qui me faisait attendre... (279)

L'autore prende quindi doppiamente la distanza dall'episodio che sta per descrivere: anzitutto perché afferma che all'epoca era guidato da una forza oscura, che non era in grado di capire e sulla quale non aveva nessun controllo; in secondo luogo perché questa incomprensione sembra prolungarsi fino al momento stesso della scrittura. Egli descrive queste azioni come se le avesse compiute un'altra persona, nella quale fatica a riconoscersi pienamente.

La riflessione viene inoltre nuovamente trasposta sul piano dei valori religiosi: si parla infatti di "péché" e di "vertu". Tuttavia questi valori vengono rovesciati di segno: l'autore afferma il proprio disprezzo per questa virtù, mentre riconsidera positivamente la funzione del peccato.

La costruzione della rete di allusioni procede attraverso una sintassi piuttosto enfatica; la frase è spezzata dall'impiego dei due punti, al fine di mettere in rilievo una parte del discorso:

Le motif secret de nos actes, et j'entends: *des plus décisifs*

Sur le seuil de ce que l'on appelle: *péché* (corsivi miei).

Questo stesso costrutto lo si è già trovato in un passaggio precedente, quando Gide scriveva:

il m'est récemment apparu qu'un acteur important: le Diable, avait bien pu prendre part au drame (268, corsivo mio).

Questa costruzione crea una rete tra alcuni elementi del discorso che sono relativi alla liberazione della sessualità. Gide la impiega nei casi relativi al peccato e al diavolo per prendere le distanze dal termine, che viene introdotto nel discorso come se si trattasse di una citazione. Affermare che il diavolo ha potuto prendere parte al dramma evidentemente non equivale a dire che lo abbia fatto, così come

nel riferimento al peccato l'autore prende le distanze da questo termine, sottolineando che non gli appartiene (d'altronde egli parla di "ce que l'on appelle: péché").

Il passaggio prosegue con una descrizione minuziosa delle azioni compiute da Ali per spogliarsi; viceversa il racconto del rapporto erotico è estremamente ellittico. Il tono poetico prende il sopravvento e le azioni sono trasfigurate attraverso una rappresentazione lirica del paesaggio:

Le vêtement tomba; il rejeta au loin sa veste, et se dressa nu comme un dieu. Un instant il tendit vers le ciel ses bras grêles, puis, en riant, se laissa tomber contre moi. Son corps était peut-être brûlant, mais parut à mes mains aussi rafraîchissant que l'ombre. Que le sable était beau! Dans la splendeur adorable du soir, de quels rayons se vêtais ma joie!...

Cependant il se faisait tard; il fallait rejoindre Paul. Sans doute mon aspect portait-il la marque de mon délire, et je crois bien qu'il se douta de quelque chose; mais, comme, par discrétion peut-être, il ne me questionnait pas, je n'osai lui raconter rien. (280)

Come notava Julien Green a proposito del racconto di un'altra avventura erotica che Gide gli aveva fatto leggere: "la description de ce qui se passe sous la moustiquaire étant absente, elle ne peut choquer personne".<sup>294</sup> Scioccante o meno, il passaggio di *Si le grain ne meurt* omette la parte più scabrosa del racconto.

La nudità è rievocata facendo ricorso al campo metaforico della mitologia pagana ("nu comme un dieu"). A partire dal momento in cui vi è un contatto tra i corpi ("[il] se laissa tomber contre moi") la descrizione in termini realistici si interrompe. Subentra quindi un'evocazione liricizzante del paesaggio, che smaterializza la scena in un'ambientazione dai contorni vaghi: Gide fa riferimento a "l'ombre", "le sable", "la splendeur adorable du soir" e ai "rayons", ma nulla viene detto di ciò che avviene. La retorica della luce e dell'ombra raggiunge qui l'apice: l'"aveuglement de bonheur" annunciato all'inizio della seconda parte dell'autobiografia trova la sua piena realizzazione.

Il racconto della prima esperienza sessuale viene quindi interrotto con il ricorso all'aposiopesi e l'autore inserisce un'ellissi temporale. La narrazione prosegue con un breve riferimento a ciò che avviene dopo e ai segni del suo "delirio", che il protagonista nasconde al suo compagno di viaggio. Questo riserbo, descritto a livello della storia, trova una corrispondenza a livello del racconto: il "petit épisode" è concluso e la narrazione riprende da dove era stata abbandonata, senza alcun commento riguardo alle conseguenze a lungo termine di questo evento (il "retentissement [...] considérable" che pure era stato annunciato) e quindi senza nessuna considerazione sull'orientamento sessuale dell'autore.

## 2.2 La presa di coscienza al negativo: un sacrificio indesiderato

Il riferimento all'interesse per i giovani ragazzi viene interrotto da un altro tema già annunciato in precedenza, ossia il tentativo di "normalizzazione". La serie di riferimenti alla prostituzione della prima parte dell'autobiografia trova la sua giustificazione nella seconda parte. È in occasione di alcune esperienze nell'Africa del Nord che l'autore trova una conferma del proprio disinteresse per l'altro sesso. Nel passaggio che rievoca il primo rapporto con una donna, Gide allude alla propria omosessualità attraverso alcuni riferimenti all'assenza di desiderio nei confronti della giovane Mériem.

L'attesa spasmodica dell'arrivo della giovane Oulad Naïl e la frustrazione provocata dal rinvio di questo primo incontro sono descritti in termini iperbolici, assolutamente sproporzionati rispetto ai fatti a cui alludono:

---

<sup>294</sup> OC, IV, p. 1762, variante a di p. 1195.

Il y eut un retombement d'autant plus atroce qu'aucun désir réel ne gonflait ma résolution. J'étais déçu comme Caïn lorsqu'il vit repoussée vers le sol la fumée de son sacrifice: l'holocauste n'était pas agréé. Il nous sembla tout aussitôt que jamais plus nous ne retrouverions occasion si belle; il me sembla que jamais plus je ne serais si bien préparé. Le couvercle trop lourd, qu'un instant avait entrebâillé l'espoir, se refermait; et sans doute il en irait toujours de même: j'étais forclos. Devant la délivrance la plus exquise, sans cesse je verrai se reformer l'affreux mur de la coutume et de l'inertie... (284)

Gide sfrutta nuovamente la sfera semantica del divino per trasfigurare il discorso sulla sessualità. Il mancato appuntamento è infatti paragonato all'episodio biblico del sacrificio offerto da Caino e rifiutato da Dio. Nel caso dello scrittore l'"olocausto" consisterebbe però nel rapporto con una donna: questo paragone, ben poco lusinghiero, con il personaggio biblico serve a sottolineare che si tratta di un'azione compiuta senza alcun desiderio e che implica anzi uno sforzo da parte del protagonista. Ma la similitudine indica anche che si tratta di un atto subordinato a un obiettivo più alto; l'altare al quale egli si sacrifica sarebbe la "normalisation" e quindi il tentativo di conformarsi alla norma eterosessuale. La "divinità" che richiederebbe questa immolazione di conseguenza è la società.

Gide traccia ancora una volta un parallelo tra il proprio atteggiamento e quello di Paul Laurens, a cui corrisponde una costruzione simmetrica del discorso:

Il *nous* sembla [...] que jamais plus *nous* ne retrouverions occasion si belle;  
il *me* sembla que jamais plus *je* ne serais si bien préparé (corsivi miei).

Nel primo caso il soggetto è la prima persona plurale, che indica i due compagni di viaggio; l'oggetto del discorso è l'occasione propizia per la prima esperienza erotica. Nel secondo caso invece il soggetto è il solo protagonista, il quale ritiene che non sarà mai altrettanto ben preparato per questo tipo di esperienza. D'altronde si è visto che per lui la situazione è legata all'idea di un sacrificio, mentre si può supporre che il suo amico la affrontasse con tutt'altro spirito, considerato che più avanti viene precisato che questi è assolutamente eterosessuale ("[il] n'était attiré que par les femmes", 285).

Il fallimento di questo tentativo è rappresentato attraverso la metafora del "couvercle trop lourd", il quale, dopo aver lasciato intravedere uno spiraglio, si richiude definitivamente. Questa è seguita da un'altra metafora che ribadisce la presenza una barriera: "l'affreux mur". In questo modo Gide suggerisce che nel suo caso vi è una sorta di impedimento fisico che si ripresenta alle soglie di ogni atto eterosessuale.

Seguono alcune sentenze apodittiche, che suggeriscono come gli effetti di questo insuccesso si siano prolungati nel tempo. Gide lo sottolinea con l'uso dell'avverbio "toujours" e della locuzione avverbiale "sans cesse": "sans doute il en irait toujours de même: j'étais forclos"; "sans cesse je verrai se reformer l'affreux mur de la coutume et de l'inertie...". L'impiego dell'aposiopesi permette ancora una volta di lasciare in sospeso il discorso, che non arriva quindi a dissipare i dubbi e lascia aperto lo spazio a una pluralità di letture.

### 2.3 La definitiva presa di coscienza

Il passaggio successivo apporta un altro tassello al mosaico della confessione gidiana. La rievocazione della serata con Mériem viene interrotta da una parentesi analettica con cui Gide introduce un riferimento al giovane Mohammed; il rapporto di quest'ultimo con la notte passata in compagnia di Mériem diverrà chiaro solo più tardi. La digressione permette inoltre all'autore di rendere una

confessione indiretta: egli si paragona infatti a Paul Laurens e suggerisce che il suo orientamento sessuale è differente da quello dell'amico. L'autore scrive:

le petit Mohammed, éperdu de lyrisme et de joie, tempêtait sur son tambour de basque. Qu'il était beau! à demi nu sous ses guenilles, noir et svelte comme un démon, la bouche ouverte, le regard fou... Paul s'était penché vers moi ce soir-là (s'en souvient-il?) et m'avait dit tout bas:

– Si tu crois qu'il ne m'excite pas plus que Mériem?

Il m'avait dit cela par boutade, sans songer à mal, lui qui n'était attiré que par les femmes; mais était-ce à moi qu'il était besoin de le dire? Je ne répondis rien; mais cet aveu m'avait habité depuis lors; je l'avais aussitôt fait mien; ou plutôt, il était déjà mien, dès avant que Paul n'eût parlé; et si, dans cette nuit auprès de Mériem, je fus vaillant, c'est que, fermant les yeux, j'imaginai serrer dans mes bras Mohammed. (285)

In questo passaggio Gide precisa che Paul Laurens ama unicamente le donne e che quindi il suo apprezzamento nei confronti del giovane Mohammed non è altro che un motto di spirito. Il paragone con il compagno di viaggio permette invece di sottolineare la differenza del protagonista, rivelando quindi che questi non è eterosessuale – perlomeno non in maniera esclusiva come Laurens. La confessione è implicita nell'opposizione tra i pronomi personali: “*lui* qui n'était attiré que par les femmes; mais était-ce à *moi* qu'il était besoin de le dire?”

Subito dopo viene ribadito che questo episodio ha rappresentato per lui una rivelazione; egli comprende infatti qual è la propria natura autentica. Tuttavia quando Gide dichiara che l'orientamento sessuale era già definito in partenza (“cet aveu [...] était déjà mien”), indica anche che l'attrazione per i ragazzi non è il semplice frutto di alcune circostanze occasionali; si tratta viceversa di un desiderio che è profondamente radicato nella sua persona.

Più avanti la narrazione della notte con Mériem riprende; tuttavia questo episodio viene messo in relazione con il personaggio introdotto dalla digressione, ossia il giovane Mohammed: è infatti a lui che il protagonista pensa durante l'amplesso. Il tentativo di “normalizzazione”, ossia il rapporto con la giovane prostituta, ottiene in realtà l'effetto opposto a quello desiderato, confermando al protagonista la propria passione per i ragazzi.

#### 2.4 L'ideale puritano e la scissione tra amore e piacere dei sensi

A questo punto della narrazione la confessione dell'omosessualità interseca una seconda questione: si tratta della tendenza dell'autore a dissociare la sessualità dal sentimento amoroso. La divaricazione tra piacere dei sensi e sentimenti è già stata annunciata una volta in precedenza, senza però che fosse messa esplicitamente in relazione con l'orientamento sessuale dell'autore.

In entrambe le occorrenze di questo tema si manifesta una forte interferenza tra il punto di vista parziale del protagonista e la prospettiva più ampia del narratore; il primo infatti crede fermamente nell'opportunità di tenere separate queste due sfere, mentre il secondo afferma che si tratta di un'illusione. Nel primo di questi passaggi Gide sfrutta nuovamente la figura ambigua del diavolo:

mon amour demeurerait-il quasi mystique; et si le diable me dupait en me faisant considérer comme une injure l'idée d'y pouvoir mêler quoi que ce fût de charnel, c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte; toujours est-il que j'avais pris mon parti de dissocier le plaisir de l'amour; et même il me paraissait que ce divorce était souhaitable, que le plaisir était ainsi plus pur, l'amour plus parfait, si le cœur et la chair ne s'entr'engageaient point.” (270-271)

In questo brano non si spiega chiaramente in cosa consista l'errore commesso dal giovane protagonista. L'autore mantiene su questo punto un'ambiguità di fondo, che deriva da due aspetti: il primo è l'interferenza tra il punto di vista del protagonista e quello del narratore. La separazione tra i due è esplicitamente segnalata dall'affermazione: "c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte". Tuttavia la prospettiva più ampia, quella che permette di comprendere che il protagonista è indotto in errore, viene rapidamente scalzata da quella più ristretta del personaggio (a partire da "toujours est-il que j'avais pris mon parti de dissocier le plaisir de l'amour"). Il giudizio dell'autore, relativo al presente della scrittura, non viene quindi esplicitato.

Il secondo aspetto concerne invece la trasposizione del conflitto interiore a un livello sovranaturale, con l'intervento della figura del diavolo: secondo quanto afferma l'autore sarebbe stato quest'ultimo ad averlo persuaso che la separazione tra amore e sesso fosse il risultato di una scelta profondamente morale. In realtà si tratta di un inganno: egli accetta semplicemente l'ipocrisia borghese, disposta a tollerare il soddisfacimento di pulsioni sessuali inconfessabili a patto queste rimangano clandestine e nascoste dietro la rispettabile facciata del matrimonio.

La seconda allusione alla separazione tra amore e desiderio coinvolge ancora una volta l'amico e compagno di viaggio in Algeria, Paul Laurens. Anche in questo caso il soggetto del discorso passa rapidamente dalla prima persona plurale ("nous considérons tous deux"), alla prima singolare ("pour moi"):

nous considérons tous deux alors l'acte charnel cyniquement, [...] aucun sentiment ici du moins, ne s'y mêlait. [...] Pour moi j'ai dit déjà combien l'événement à la fois et la pente de ma nature m'invitaient à dissocier l'amour du désir – au point que presque m'offusquait l'idée de pouvoir mêler l'un à l'autre. Au demeurant je ne cherche pas à faire prévaloir mon éthique: ce n'est pas ma défense, c'est mon histoire que j'écris. (286)

L'autore inserisce un esplicito richiamo all'annuncio precedente ("j'ai dit déjà combien [...]"); tuttavia in questo caso si passa dal "partito preso", quello puramente teorico che aveva espresso prima dell'esperienza algerina, a una constatazione che è invece basata sull'esperienza. Egli afferma in quest'occasione che la dissociazione tra sentimento e sessualità è dovuta non solo alle circostanze ("l'événement"), bensì soprattutto alla sua natura.

Tuttavia ancora una volta Gide interrompe il discorso, affermando che non vuole insistere oltre su questo aspetto. Egli si giustifica: il suo obiettivo non è fare proselitismo, bensì semplicemente descrivere i fatti. Nel passaggio precedente aveva affermato che questa convinzione era il frutto di un inganno del demonio; in questo caso egli si esime invece dall'esprimere ogni giudizio. Il narratore ribadisce quindi l'intento di osservare gli eventi a partire da un punto di vista parziale, quello dell'"histoire" e non quello della formulazione dei giudizi morali (cui allude quando parla di "mon éthique").

## 2.5 L'ultima tappa verso l'accettazione: l'incontro con Oscar Wilde

Un altro passaggio chiave della confessione gidiana coinvolge un terzo personaggio, il cui orientamento sessuale era già ben noto all'epoca della pubblicazione di *Si le grain ne meurt*: si tratta dello scrittore irlandese Oscar Wilde, che Gide durante il suo secondo viaggio in Algeria.<sup>295</sup> Nel corso di una serata che i due trascorrono insieme, Wilde conduce il collega francese in un locale dove hanno modo

---

<sup>295</sup> I processi a carico di Wilde risalgono infatti al 1895. Le vicende giudiziarie dello scrittore inglese sono seguite dalla stampa internazionale e rappresentano il primo di una serie di scandali a sfondo omosessuale ampiamente ripresi dai mezzi di comunicazione.

di intrattenersi con alcuni giovani ragazzi. Gide riporta nell'autobiografia l'audace proposta che gli viene avanzata da Wilde in quell'occasione: "– Dear, vous voulez le petit musicien? [...] quel raidissement de courage il fallut pour répondre: 'Oui', et de quelle voix étranglée!" (307).

Per descrivere il seguito di questa serata Gide fa ancora un ambiguo cenno alla figura del diavolo:

La proposition qu'il venait de me faire était hardie; ce qui l'amusait tant, c'est qu'elle eût été si tôt acceptée. Il s'amusait comme un enfant et comme un diable. Le grand plaisir du débauché, c'est d'entraîner à la débauche. Depuis mon aventure de Sousse, plus ne restait au Malin grande victoire à remporter sur moi sans doute; mais ceci, Wilde ne le savait point, ni que j'étais vaincu d'avance – ou si l'on préfère (car sied-il de parler de défaite quand le front est si redressé?), que j'avais, en imagination, en pensée, triomphé de tous mes scrupules. À vrai dire, je ne le savais pas moi-même; c'est, je crois, seulement en lui répondant "oui", que je pris conscience de cela brusquement. (308)

La confessione è implicita nella serie di considerazioni a margine degli eventi. Anzitutto quando Gide afferma che "le grand plaisir du débauché, c'est d'entraîner à la débauche", salvo rettificare subito dopo che non c'era stato nessun bisogno di costringerlo, poiché ogni resistenza da parte sua era già vinta in partenza. Gide suggerisce quindi indirettamente che lui stesso era "débauché" già prima dell'intervento di Wilde.

Nella prima parte di questo passaggio, il discorso fa riferimento ai valori tradizionali: i termini relativi alla sfera del demoniaco ("diable" e "Malin") si accompagnano alla "débauche". Tuttavia in seguito viene presentata un'interpretazione alternativa che comporta lo stravolgimento della morale comune: "j'étais vaincu" diventa infatti "j'avais triomphé". Il percorso che conduce a questa metamorfosi è interamente tracciato all'interno di alcuni incisi che spezzano il discorso: anzitutto la vittoria contro gli scrupoli residui viene presentata come una supposizione, introdotta da "ou si l'on préfère" e in seguito precisa che il cambiamento si è svolto "en imagination, en pensée". Questa ipotesi viene rafforzata dall'argomento presentato tra parentesi, in cui Gide afferma che parlare di sconfitta sarebbe improprio: "sied-il de parler de défaite quand le front est si redressé?". L'affermazione precedente viene quindi riformulata secondo alcuni criteri che sono in antitesi rispetto ai precedenti: il protagonista non è dunque sconfitto, bensì trionfante.

Il ruolo giocato da Wilde non consiste quindi nel dirigere il suo desiderio verso i ragazzi; l'orientamento del protagonista è già definito in partenza. Lo scrittore irlandese gli avrebbe solo permesso di portare a compimento il suo percorso di liberazione individuale, dimostrandogli che si può abbandonare ai propri impulsi sessuali senza inutili sensi di colpa.

## 2.6 La normalità in discussione

La narrazione della serata con Wilde si interrompe nel momento in cui i due uomini si chiudono nelle rispettive stanze, ognuno con un diverso partner. Si tratta di un passaggio che ho già citato a proposito della strategia della digressione e che intendo qui considerare anche rispetto alle altre strategie narrative che Gide impiega al fine di dilazionare la sua confessione. Il passaggio si apre con una parentesi prolettica:

Depuis, chaque fois que j'ai cherché le plaisir, ce fut courir après le souvenir de cette nuit. Après mon aventure de Sousse, j'étais retombé misérablement dans le vice. La volupté, si parfois j'avais pu la cueillir en passant, c'était comme furtivement; délicieusement pourtant, un soir, en

barque avec un jeune batelier du lac de Côme [...] tandis qu'enveloppait mon extase le clair de lune où l'enchantement brumeux du lac et les parfums humides des rives fondaient. (309)

Gide apre la strada alla rievocazione di alcuni eventi posteriori rispetto a quello che costituisce l'oggetto della narrazione principale (ossia la notte che ha trascorso in compagnia del giovane Mohammed). Anzitutto si trova l'annuncio di un periodo iterato ("chaque fois que j'ai cherché le plaisir [...]") e generale, che presumibilmente continua fino al presente della scrittura. In secondo luogo viene invece rievocato un periodo preciso, quello dei mesi che seguono l'avventura di Sousse, quando il protagonista non ha più occasione di avere alcuna avventura erotica. Una nuova parentesi interrompe il discorso, per segnalare che vi è almeno un'eccezione degna di nota: si tratta dell'esperienza con un giovane battelliere. Come aveva già fatto a proposito dell'avventura con Ali, anche in questo caso Gide rievoca l'esperienza sessuale in termini lirici e la trasfigura attraverso la descrizione di un paesaggio accogliente e complice – con l'unica variante che in questo caso si tratta di uno sfondo lacustre e non più desertico. A questo episodio isolato si contrappone invece il riferimento al periodo di solitudine e di compulsivo ricorso alla masturbazione da parte del protagonista, una volta che questi è rientrato in Francia.

La digressione prosegue con una serie di considerazioni generali, che si sviluppano a partire da un confronto tra l'esperienza con il giovane Mohammed e quella con Mériem; l'autore ribadisce che il tentativo di provare desiderio per una donna si è dimostrato un insuccesso:

La tentative auprès de Mériem, cet effort de "normalisation" était resté sans lendemain, car il n'allait point dans mon sens; à présent je trouvais enfin ma normale. Plus rien ici de contraint, de précipité, de douteux; rien de cendieux dans le souvenir que j'en garde. (309-310)

Questo passaggio è chiaramente articolato attorno all'opposizione tra due poli: da un lato si trovano "la tentative" e l'"effort", dall'altro lato "mon sens" e "ma normale". Gli attributi del tentativo di "normalizzazione" sono tutti descritti attraverso termini connotati negativamente: "contraint", "précipité", "douteux" e "cendieux"; tutti aspetti che non si trovano invece nel rapporto con il giovane Mohammed.

## 2.7 Un nuovo puritanesimo: la scissione tra piacere dei sensi e amore

Nel corso della digressione Gide inserisce un terzo riferimento alla separazione tra amore e piacere dei sensi. L'autore afferma infatti che il piacere derivato dalla notte passata con il giovane Mohammed è del tutto indipendente da ogni legame affettivo:

Ma joie fut immense et telle que je ne la puisse imaginer plus pleine si de l'amour s'y fût mêlé. Comment eût-il été question d'amour? Comment eussé-je laissé le désir disposer de mon cœur?" (310)

Il narratore sembra concordare con il protagonista sul fatto che questa separazione è possibile e che anzi è auspicabile; la doppia domanda retorica permette di adottare il punto di vista parziale del personaggio, che non ha ancora preso coscienza dell'inganno del demone (annunciato in occasione della prima ricorrenza del tema, 286).

Gli argomenti addotti da Gide sono di due ordini: l'impulso sessuale deve essere mantenuto puro, libero da ogni sentimento; anche l'amore a sua volta deve rimanere incontaminato da ogni desiderio erotico. Riemerge quindi l'ideale di purezza legato alla sua educazione religiosa, che come si è visto

Gide associa all'errore, alla distorsione dei fatti. L'argomento della purezza sembra inserirsi nella retorica della giustificazione dell'omosessualità dell'autore; eppure, a ben guardare, l'affermazione che le sue avventure sessuali sono prive di sentimenti non costituisce a rigor di logica una scusante: la purezza dei sentimenti è senz'altro un valore riconosciuto, viceversa quella del piacere erotico non lo è affatto.

L'inganno del diavolo è doppio: l'idea che la sessualità debba essere indipendente dall'amore è erronea almeno quanto quella speculare che i sentimenti dovrebbero essere indipendenti dalla sessualità. L'autore impiega questi argomenti non per giustificare la propria attrazione per i ragazzi, bensì la decisione di sposare Madeleine nonostante avesse già compreso l'assenza di desiderio nei confronti del sesso femminile. Il dramma coniugale al quale Gide fa riferimento all'inizio della seconda parte dell'autobiografia dimostra che si trattava di un'illusione. Tuttavia ciò che riguarda il matrimonio, e quindi lo svelamento di queste allusioni, è di fatto escluso dall'autobiografia, che si interrompe alle soglie del fidanzamento.

## 2.8 Conciliare gli opposti: “les tables de ma loi nouvelle”

Ancora in prossimità della conclusione dell'opera, Gide moltiplica gli enigmi. L'autore fa riferimento in termini piuttosto vaghi alla scoperta di alcuni valori che guideranno d'ora in poi la sua vita: dopo aver aperto una parentesi dedicata alla questione, egli la richiude senza aver precisato quale sia l'oggetto della riflessione.

Questa digressione prende lo spunto da un evento avvenuto in Africa: il protagonista riceve una lettera dalla madre, che lo sospetta di aver iniziato una relazione con una donna del luogo e lo supplica di rompere questo legame. Egli commenta:

La vérité, si elle avait pu la connaître, l'eût effrayée bien davantage; car on rompt des liens plus aisément qu'on ne s'échappe à soi-même; et, pour y réussir, déjà faut-il le désirer; or ce n'est pas à l'instant où je commençais à me découvrir, que je pouvais souhaiter me quitter, sur le point de découvrir en moi les tables de ma loi nouvelle. Car il ne me suffisait pas de m'émanciper de la règle; je prétendais légitimer mon délire, donner raison à ma folie. (321-322)

Gide sottolinea la presenza di un errore di fondo: i sospetti della madre sono infondati, un legame con una donna è completamente fuori questione: la persona con cui non può rompere è se stesso. Ciò che lo trattiene in Algeria è la scoperta della sua vera natura, dalla quale non si potrà mai liberare.

Come sottolinea Philippe Lejeune nel corso della sua analisi, in questo passaggio il narratore opera un progressivo slittamento dell'angolo prospettico a partire dal quale la questione è affrontata.<sup>296</sup> L'oggetto del discorso non è infatti la richiesta della madre, che viene rapidamente messa da parte; il centro del brano è rappresentato dal giudizio espresso dall'autore sul proprio comportamento passato. Egli afferma infatti che non si tratta semplicemente di una lotta *contro* l'ordine costituito; il suo atteggiamento presenta anche una dimensione positiva e costruttiva, che aspira a porre le basi di un nuovo sistema di valori. La questione viene introdotta attraverso i termini aulici desunti dalla sfera della religione: “les tables de ma loi nouvelle”.

Tuttavia nel periodo successivo si osserva uno slittamento del punto di vista. Il narratore assume come validi quegli stessi valori dai quali si vuole liberare, nel momento in cui sceglie di impiegare i termini relativi allo squilibrio mentale: “mon délire” e “ma folie”. Inoltre lascia presumere che il suo atteggiamento dimostri una certa dose di arroganza, quando scrive: “il ne me suffisait pas [...] je

---

<sup>296</sup> P. LEJEUNE, *Exercices d'ambiguïté*, cit., pp. 80-82.



prétendais [...]”. Come nota sempre Lejeune, la narrazione sembra qui considerare i fatti a partire dal punto di vista della madre.

L'autore è consapevole di aver presentato i fatti sotto una luce ambigua, alternando alcuni punti di vista contrastanti. Ne è riprova il fatto che la voce del narratore interviene esplicitamente per giustificare questa oscillazione e per precisare che la sua posizione attuale non è di biasimo nei confronti del suo comportamento passato:

Le ton de ces dernières lignes va laisser croire que j'ai passé condamnation là-dessus; mais plutôt il y faudrait voir de la précaution, de la réponse à tout ce que je sais que l'on peut m'objecter; une façon de faire entendre que déjà je me l'objectais à moi-même; car je ne pense pas qu'il y ait façon d'envisager la question morale et religieuse, ni de se comporter en face d'elle, qu'à certain moment de ma vie je n'aie connue et faite mienne. Au vrai j'aurais voulu les concilier toutes, et les points de vue les plus divers, ne parvenant à rien exclure et prêt à confier au Christ la solution du litige entre Dionysos et Apollon. Comment, par-delà ce désert où mon adoration m'entraînait, m'enfonçant toujours plus avant à la recherche de ma soif, comment et avec quels transports d'amour je pus retrouver l'Évangile – le temps n'est pas encore venu d'en parler (322).

Il narratore interviene quindi per orientare la lettura del passaggio precedente, al fine di rettificare una possibile interpretazione erronea. Gide giustifica la compresenza di punti di vista differenti alla luce del suo desiderio di conciliare tutte le opinioni possibili, compresa quindi quella della madre. Al tempo stesso egli cerca di identificarsi con il lettore per controbattere le sue possibili obiezioni (e quindi di fornire “la réponse à tout ce que je sais que l'on peut m'objecter”).

Nel seguito del discorso Gide ricorre nuovamente a un immaginario sovranaturale. Egli trasfigura le istanze del proprio conflitto interiore attraverso le figure di Cristo, Apollo e Dioniso, per descrivere il proprio tentativo di conciliare gli estremi opposti, uno sforzo necessariamente destinato al fallimento.<sup>297</sup> A queste figure si affianca il campo metaforico del “désert où mon adoration m'entraînait”, con un chiaro riferimento all’“adoration pour un Apollon inconnu” (288), del quale aveva avuto una rivelazione per l'appunto mentre si trovava nel deserto. Gide si riferisce al fatto che la sua passione per i ragazzi è all'origine di una “sete” inesauribile a cui si contrappone la riscoperta del Vangelo. Ma questo discorso è improvvisamente interrotto; l'autore afferma infatti: “le temps n'est pas encore venu d'en parler”. Nonostante l'approssimarsi della conclusione dell'autobiografia, Gide continua ad accennare a temi di cui rimanda la trattazione. Si tratta forse di un rinvio extratestuale, implicitamente legato al libro a cui allude poco più avanti, che avrebbe dovuto intitolarsi *Le Christianisme contre le Christ* e che in seguito vedrà la luce con il titolo di *Numquid et tu...*<sup>298</sup>

Nel prosiegua la narrazione è condotta ancora una a partire dal volta il punto di vista parziale del protagonista: una nuova affermazione sopraggiunge a interrompere il discorso (“’en ai dit assez pour l'instant”); questa sospensione trova una perfetta corrispondenza nelle difficoltà di comprendere gli eventi, descritta nel corso dello stesso passaggio:

---

<sup>297</sup> È difficile stabilire in maniera univoca cosa intenda l'autore facendo riferimento a ciascuna di queste figure. Philippe Lejeune suggerisce che Apollo e Dioniso sono contrapposti in questo passaggio perché il primo inciterebbe alla moderazione, il secondo all'eccesso, mentre la figura di Cristo permetterebbe di ristabilire un ideale equilibrio. Ivi, p. 99. Le note nell'edizione Pléiade sottolineano che Nietzsche, in *La nascita della tragedia*, sostiene che la creazione artistica ha origine dal conflitto tra queste due divinità; *SV*, p. 1192 (nota 59).

<sup>298</sup> Le note dell'edizione Pléiade ricostruiscono brevemente la storia di questo progetto, cf. ivi (nota 60).

Ces graves questions, qui bientôt devaient me tourmenter entre toutes, ne commencèrent de m'occuper vraiment que plus tard; mais, si je ne me les formulais pas nettement encore, pourtant m'habitaient-elles déjà, et me retenaient-elles de trouver mon confort dans un hédonisme de complaisance, fait de facile acquiescement. J'en ai dit assez pour l'instant. (322)

La distanza che separa il tempo della narrazione dal tempo in cui si manifestano le prime inquietudini è indicata in maniera vaga, ma sembra abbastanza ridotta: è pur vero che si afferma che le preoccupazioni sopravvengono “plus tard”, ma poco prima viene anche detto che queste iniziano a manifestarsi “bientôt”. Tuttavia il chiarimento della natura del conflitto interiore che lo agita è rinviata; il discorso sulla sessualità è infatti definitivamente interrotto dalla rievocazione dell'agonia e della successiva morte della madre.

## 2.9 Lutto, follia e negazione di sé: “les actes les plus inconsidérés”

Nella conclusione dell'autobiografia la questione dell'orientamento sessuale passa in secondo piano; si potrebbe anzi affermare che nelle ultime pagine Gide racconti come sia giunto a subordinare le proprie inclinazioni alla decisione di sposare la cugina Madeleine. Anche in questo caso si segnala l'impiego di varie strategie testuali, che nascondono il fatto che la riflessione è condotta attorno a una lacuna fondamentale.

Anzitutto Gide rievoca il periodo che segue il proprio lutto familiare nei termini di una profonda esaltazione, pressoché mistica:

C'est alors que j'éprouvai la singulière disposition de mon esprit à se laisser griser par le sublime. Je vécus les premiers temps de mon deuil, il me souvient, dans une sorte d'ivresse morale qui m'invitait aux actes les plus inconsidérés, et dont il suffisait qu'ils me parussent nobles pour emporter aussitôt l'assentiment de ma raison et de mon cœur. Je commençai par distribuer à des parents même éloignés, et dont certains avaient à peine connu ma mère, en manière de souvenirs, les menus bijoux et objets qui, lui ayant appartenu, pouvaient avoir pour moi le plus de prix. Par exaltation, par amour, et par étrange soif de dénuement, à l'instant même de m'en saisir, j'aurais donné ma fortune entière; je me serais donné moi-même; le sentiment de ma richesse intérieure me gonflait, m'inspirait une sorte d'abnégation capiteuse. La seule idée d'une réserve m'aurait paru honteuse et je n'accordais plus audience qu'à ce qui me permît de m'admirer. (327)

Lo stato in cui si trova è dunque prossimo alla follia, un termine che non viene impiegato, sebbene vi alludano diverse espressioni: “la singulière disposition de mon esprit à se laisser griser par le sublime”, “une sorte d'ivresse morale” e “[les] actes les plus inconsidérés”. Gide si sofferma inoltre su un atto insolito che ha compiuto in questa occasione: egli regala infatti i gioielli della madre ad alcuni parenti lontani, che la conoscevano a malapena. Egli non parla invece dei parenti prossimi; si tratta di un'omissione che conferma come il suo obiettivo non sia quello di tracciare un quadro completo degli avvenimenti di quel periodo, bensì di sottolineare l'irrazionalità delle proprie azioni che fanno seguito all'evento traumatico.

L'autore insiste anche sul fatto che il suo comportamento è determinato da un altro impulso, quello che lo spinge verso un completo sacrificio di sé: egli afferma di essersi separato dai ricordi della madre nonostante vi attribuisse un forte valore sentimentale e ribadisce la dimensione di privazione, quando parla di “une sorte d'abnégation capiteuse”. Inoltre Gide presenta un'enumerazione: “par exaltation, par amour, et par étrange soif de dénuement”. La dimensione irrazionale delle sue azioni è ribadita dall'aggettivo “étrange”, nonché dall'espressione “par exaltation”. Colpisce invece il secondo

termine dell'enumerazione, ossia l'"amour", che sembra estraneo sia alla sfera semantica della follia sia a quella del sacrificio. La ragione sarà chiarita solo più avanti. Gide afferma infine: "je me serais donné moi-même". Apparentemente si tratta di un'iperbole che permette all'autore di insistere sul suo temporaneo spirito di abnegazione; come vedremo in realtà la questione è più complessa: Gide suggerisce infatti che lui stesso, per amore della cugina, sulla spinta di un'esaltazione irrazionale, si sarebbe immolato a favore di quest'ultima, decidendo di sposarla.

Gide insiste inoltre sul fatto che le azioni compiute all'indomani della morte della madre, oltre che sconsiderate, sono anche nobili: da un lato afferma dunque che la dissennatezza del suo comportamento è riscattato dalla dimensione altruistica; d'altro canto emerge però anche una dimensione egoistica: l'unico criterio che sembra guidarlo è infatti dal tentativo di aumentare la propria stima di sé. Gide afferma infatti di essersi dedicato unicamente a "ce qui me permît de m'admirer".

Tutte queste dichiarazioni assumono un rilievo particolare solo se messe in relazione con il ricordo della madre. Il narratore aveva infatti elogiato poco prima il senso del dovere e del sacrificio della defunta in questi termini: "surtout j'admiraais ce constant effort qu'avait été sa vie, pour se rapprocher un peu plus de tout ce qui lui paraissait aimable, ou qui méritât d'être aimé" (326). Nel corso della sua vita la madre gli avrebbe quindi offerto un esempio concreto di come la vera nobiltà d'animo richieda una totale abnegazione e un profondo amore nei confronti di tutto le cose, e di tutti coloro che meritano di essere amati.

Si noterà infine che Gide afferma che le sue azioni sconsiderate sono iniziate con la distribuzione dei ricordi della madre ai parenti, attraverso l'espressione: "je commençai par [...]". L'autore lascia quindi supporre che presenterà un'enumerazione degli atti compiuti, composta per lo meno da un secondo termine. Il discorso prosegue invece con alcune considerazioni relative a questa prima azione, per poi passare a un altro discorso; a prima vista non sembra quindi riconoscibile nessun secondo termine. In effetti questo è presente, ma dissimulato, suggerito in maniera quasi impercettibile da un parallelismo. Gide lascia in questo modo intuire che il secondo oggetto del sacrificio sarebbe costituito dalla propria persona: "j'aurais donné ma fortune entière; je me serais donné moi-même". Poco oltre Gide dichiara che in aggiunta alla sua ricchezza economica era disposto a offrire anche la propria "richesse intérieure".

La decisione di sposare la propria cugina viene quindi presentata come la scelta di fare dono di sé a un'altra persona; dunque sarebbe questo il secondo atto dell'enumerazione, l'azione che egli ha compiuto a partire dall'impulso di privazione, folle e al tempo stesso nobile, dovuto alla confusione che segue il lutto e al desiderio di seguire l'esempio della madre scomparsa.

Gide lo conferma di seguito, quando descrive in questi termini la sua risoluzione:

Il ne restait à quoi me raccrocher, que mon amour pour ma cousine; ma volonté de l'épouser, seule orientait encore ma vie. Certainement je l'aimais; et de cela seul j'étais sûr; même je me sentais l'aimer plus que je ne m'aimais moi-même. Lorsque je demandai sa main, je regardais moins à moi, qu'à elle; surtout j'étais hypnotisé par cet élargissement sans fin où je souhaitais l'entraîner à ma suite, sans souci qu'il fût plein de périls, car je n'admettais pas qu'il y en eût que ma ferveur ne parvînt à vaincre; toute prudence m'eût paru lâche, lâche toute considération du danger. (327)

Il desiderio di sposare Madeleine deriverebbe dunque più dalla volontà di compiere un atto coraggioso e disinteressato, che dall'amore per la cugina. Ciò diviene evidente da una comparazione della serie degli annunci relativi a questa decisione che si trovano negli ultimi due passaggi:

je me serais donné moi-même  
je me sentais l'aimer plus que je ne m'aimais moi-même  
je regardais moins à moi, qu'à elle.

La decisione di sposare la cugina viene quindi giustificata soprattutto da un intento altruistico: il protagonista si sarebbe sacrificato per fare la felicità di Madeleine. Gide aggiunge subito dopo che fra i motivi che lo hanno portato a prendere questa risoluzione vi è anche il sentimento che lo lega alla donna. Tuttavia il discorso è formulato in maniera piuttosto ambigua dal punto di vista della disposizione degli argomenti: “Il ne restait à quoi me raccrocher, que mon amour pour ma cousine [...]. Certainement je l'aimais; et de cela seul j'étais sûr”. Questa affermazione viene introdotta con una sfumatura di giustificazione: il motivo principale per cui ha sposato Madeleine è il desiderio di fare la felicità di quest'ultima; solo in un secondo momento sarebbe subentrata una considerazione a proposito dell'affetto che lo lega alla donna.

Queste affermazioni sono a loro volta annunciate in un momento precedente, la cui vera portata può essere compresa solo alla luce di queste allusioni. Diverse pagine prima Gide affermava infatti:

Mon amour pour celle que j'avais décidé d'épouser me persuadait de ceci: qu'elle avait besoin de moi, si moi je n'avais pas besoin d'elle, de moi spécialement, pour être heureuse. Aussi bien n'était-ce pas de moi qu'elle attendait tout son bonheur? (298)

L'autore annuncia qui un'informazione che può passare inavvertita all'interno contesto in cui si trova. Tuttavia, se messa in prospettiva con la serie di considerazioni sul proprio matrimonio assume ben altro rilievo: non solo egli avrebbe sposato la cugina per motivi altruistici; Gide afferma anche di essersi persuaso che, dal canto suo, avrebbe potuto fare a meno di lei – quando scrive: “elle avait besoin de moi, si moi je n'avais pas besoin d'elle”.

Sarebbe dunque questo il motivo per cui egli avrebbe deciso di intraprendere con lei un percorso comune, senza rendersi conto dei rischi (tematizzati due volte attraverso i termini “périls” e “danger”, 327). Egli afferma infatti di aver preso la decisione come “hypnotisé”. Anche il matrimonio rientra quindi a pieno titolo nella categoria delle follie commesse sotto l'effetto del trauma rappresentato dalla scomparsa della madre. È dunque questo il secondo termine dell'elenco: dopo aver offerto ai parenti, anche ai più lontani, gli oggetti della genitrice scomparsa, egli offre se stesso in sacrificio alla felicità della cugina, quale ultimo omaggio al ricordo della defunta e al suo altruismo.

## **2.10 Alle soglie del matrimonio: un epilogo sospeso**

L'autobiografia si conclude con alcune allusioni al matrimonio; questo tema viene trasposto su un piano sovranaturale, attraverso il ricorso a un campo metaforico piuttosto ambiguo:

Nos actes les plus sincères sont aussi les moins calculés; l'explication qu'on en cherche après coup reste vaine. Une fatalité me menait; peut-être aussi le secret besoin de mettre au défi ma nature; car, en Emmanuèle, n'était-ce pas la vertu même que j'aimais? C'était le ciel, que mon insatiable enfer épousait; mais cet enfer je l'omettais à l'instant même: les larmes de mon deuil en avaient éteint tous les feux; j'étais comme ébloui d'azur, et ce que je ne consentais plus à voir avait cessé pour moi d'exister. Je crus que tout entier je pouvais me donner à elle, et le fis sans réserve de rien. À quelque temps de là nous nous fiançâmes. (327)

Questo passaggio si apre all'insegna della litote: il narratore afferma l'impossibilità di descrivere le cause che hanno determinato gli eventi ("l'explication qu'on en cherche après coup reste vaine"); ciononostante poco più avanti fornisce comunque un'ipotesi: Gide giustifica il suo comportamento passato facendo riferimento a una forza oscura ("une fatalité") che lo avrebbe guidato in questa occasione. Inoltre avanza una spiegazione, sebbene a livello di ipotesi: "peut-être aussi le secret besoin de mettre au défi ma nature". L'allusione al termine "natura", che l'autore impiega spesso per fare riferimento alla propria omosessualità, lascia supporre che sia questo l'oggetto della sfida.

Il seguito del discorso è interamente trasposto su di un piano trascendentale: da un lato si fa riferimento al cielo e alla virtù, due termini relativi alla sfera religiosa, che in tutta l'opera sono oggetto di una risemantizzazione. Gide afferma che nella moglie ama "la vertu même"; tuttavia in precedenza, mentre raccontava la sua avventura algerina, aveva dichiarato il suo disprezzo per la virtù ("ma vertu – que déjà j'avais prise en dédain, en horreur", 279). Questa viene infatti presentata come una forza castratrice che si oppone alla realizzazione delle sue pulsioni erotiche.

Dall'altro lato si trovano invece "ma nature", "mon insatiable enfer", richiamato nei termini "cet enfer", a cui si riferiscono a loro volta "les feux" (che sarebbero stati momentaneamente "spenti" dal lutto: "les larmes de mon deuil en avaient éteint tous les feux"). La sua sessualità "insaziabile" deve quindi confrontarsi con un nuovo accecamento, dovuto questa volta al "cielo". L'affermazione "j'étais comme ébloui d'azur" chiude simmetricamente la parabola aperta all'inizio della seconda parte dell'autobiografia dall'"aveuglement de bonheur" e conclude il riferimento al dramma della sua vita: in entrambi i casi la cecità impedisce al protagonista di vedere i rischi a cui si espone. Nel momento in cui egli afferma: "je crus que tout entier je pouvais me donner à elle", egli lascia intendere che si tratta invece di un errore. Il protagonista non può infatti offrirsi in sacrificio alla moglie "tutto intero", in quanto egli è profondamente lacerato dal conflitto interiore che oppone il lato carnale a quello spirituale.

Tuttavia, come ha notato giustamente Philippe Lejeune, le parole su cui si chiude *Si le grain ne meurt* sono: "nous nous fiançâmes" e non "nous nous mariâmes".<sup>299</sup> Ciò che concerne il suo dramma coniugale, continuamente accennato ma mai esplicitato, viene quindi escluso da quest'opera, che termina sull'immagine del fidanzamento. L'autobiografia di Gide, lungi dal condurre allo svelamento tanto atteso del "drame qui n'a pas achevé de se jouer", si chiude in maniera improvvisa e perentoria, lasciando una gran parte degli enigmi irrisolti.

## Conclusioni

L'autobiografia di Gide è senz'altro un'opera per certi versi contraddittoria: essa infatti si struttura paradossalmente su una confessione – quella dell'omosessualità dell'autore – che agli occhi del lettore appare centrifuga al discorso, pur costituendone il "cuore segreto". La peculiarità di *Si le grain ne meurt* riguarda infatti la modalità con cui si realizza quello che Lejeune definisce l'"aveu sexuel".<sup>300</sup>

Lo stile e la struttura dell'opera sono elaborati e complessi, in aperto contrasto con la spontaneità e la semplicità di scrittura che secondo Starobinski dovrebbero costituire la principale garanzia della

---

<sup>299</sup> Lejeune sostiene anche che la caratteristica principale del "mariage blanc" tra Gide e Madeleine è quella di fare del matrimonio un eterno stato di fidanzamento. P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 176, nota 2.

<sup>300</sup> Nella parte che lo stesso Lejeune consacra a Gide del suo volume *Le pacte autobiographique*, lo studioso riconosce anche altri aspetti contraddittori di *Si le grain ne meurt*, che oltrepassano l'aspetto della confessione della sua omosessualità e coinvolgono l'intero rapporto di Gide con il genere autobiografico: si tratta in particolar modo della sua sfiducia nei confronti di un genere letterario deputato a condensare in un racconto lineare una realtà multiforme e sfaccettata. Cf. *ivi*, pp. 165-196.

sincerità del racconto autobiografico.<sup>301</sup> Di contro, nell'autobiografia gidiana non si trova nessuna linearità a livello della narrazione, che introduce invece numerose deviazioni: digressioni, prolessi, interruzioni, cambi di prospettiva, riflessioni di ordine generale intervengono di volta in volta a spezzare il discorso, in un continuo gioco di rimandi e reticenze.

Gide riesce nella difficile impresa di scrivere un'opera che mette al proprio centro una confessione, assumendo le vesti di un narratore incostante e sfuggente; se è vero che la sua voce interviene in alcuni momenti per chiarire gli aspetti più oscuri del racconto, è anche vero che in altri casi si manifesta invece per respingerli nuovamente in una zona d'ombra. Gli stessi termini impiegati per definire l'oggetto del discorso affermano la loro presenza in maniera obliqua, attraverso alcuni procedimenti come lo slittamento del significato e la trasfigurazione mistica.

L'omosessualità dell'autore – vale a dire il “segreto” custodito al centro della confessione – non è mai dichiarata esplicitamente; eppure a questa si allude in maniera costante facendo riferimento a termini ambigui e astratti. Le numerose istanze centrifughe sono d'altronde controbilanciate da alcuni elementi unificatori: l'iterazione e l'accumulazione di argomenti e immagini che si ripresentano regolarmente, l'eleganza e la raffinatezza della scrittura, che tende a sublimare il discorso, e persino la ricorrente intromissione della voce del narratore, che ricostruisce di volta in volta alcuni dei legami che uniscono le varie parti del racconto.

L'autobiografia gidiana è un testo complesso, ambiguo e opaco; ciononostante essa crea nel lettore un effetto di trasparenza e di comunicazione diretta con l'autore. Questa scrittura incardinata sui contrasti si rivela infatti la forma più adatta a descrivere l'esperienza tormentata dell'autore-protagonista. Si tratta senza dubbio di una soluzione di compromesso, che permette a Gide di venire a capo di un'impresa a tratti paradossale: cercare di dare voce al non detto, evitando da un lato l'eccessiva astrazione, che renderebbe il discorso incomprensibile, e dall'altro la trivialità dell'espressione comune, che lo renderebbe volgare.

Nel 1895 Gide aveva di fronte a sé un dilemma, che si sarebbe poi ripresentato in maniera costante in tutta la sua produzione. A proposito di *Paludes*, scriveva infatti: “il faut aujourd'hui, et c'est une fâcheuse alternative, crier comme à des sourds ou risquer de n'être pas entendu. L'œuvre d'art répugne à ces cris. N'être pas entendu c'est comme parler au désert; dût-elle éclore dans le désert, moi je préfère l'œuvre d'art.”<sup>302</sup> La scrittura autobiografica mette ancora una volta l'autore di fronte all'alternativa tra “urlare” e “parlare al deserto”, tra la semplice cronaca e l'opera d'arte. A mio avviso, attraverso *Si le grain ne meurt* egli dimostra di essere riuscito a trovare una soluzione al problema, un ideale equilibrio tra gli estremi opposti.

---

<sup>301</sup> J. STAROBINSKI, “Le style de l'autobiographie”, in *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 108-126.

<sup>302</sup> “En marge de *Paludes*”, in *RR1*, p. 326.

Julien Green





## Le tappe di una confessione

L'autobiografia di Julien Green, così come quella di Gide, ha avuto una genesi lunga e travagliata. Tuttavia, a differenza del collega più anziano, Green non inizia a lavorare alla sua opera avendo in mente un preciso progetto autobiografico. Secondo quanto afferma l'autore stesso, egli avrebbe cercato più volte di scrivere il racconto della propria vita, guidato in ciascuna di queste occasioni da un oscuro impulso interiore. Come annota nel proprio diario: "Il faut croire que j'écris ce livre comme j'ai écrit tous mes livres, parce que je m'y sentais poussé. Si je n'écrivais pas, j'étoufferais".<sup>1</sup>

Il testo prende così forma in maniera progressiva nel corso degli anni, attraverso alcune fasi intermedie. Ritengo utile ripercorrere in maniera preliminare la storia di questi successivi approcci alla scrittura autobiografica per dimostrare il ruolo centrale che quest'ultima ha svolto all'interno della produzione greeniana.

Mi soffermerò inizialmente su quello che l'autore definisce il suo primo tentativo di scrivere un'autobiografia, ossia una lunga lettera-confessione di carattere privato, che egli avrebbe scritto attorno al 1922-1923. Di essa purtroppo si sono smarrite le tracce. L'autore ha tuttavia lasciato alcune testimonianze riguardo a questo scritto, dalle quali evinciamo quanto il desiderio di confessione sia rimasto costante nel corso degli anni. Mi occuperò in un secondo tempo del volume delle memorie, terminato nel 1941 negli Stati Uniti, dove viene pubblicato l'anno seguente, nonché di alcuni altri scritti risalenti allo stesso periodo.

Mi concentrerò in seguito sull'autobiografia vera e propria, che l'autore concepisce alla fine degli anni '50 e che lo vede impegnato fino agli anni '70. L'opera è suddivisa in quattro volumi, pubblicati separatamente: *Partir avant le jour* (Grasset, 1963), *Mille chemins ouverts* (Grasset, 1964), *Terre lointaine* (Grasset, 1966) e *Jeunesse* (Plon, 1974). Questi vengono in seguito riuniti, con l'aggiunta di alcune parti inedite, in due volumi con un unico titolo: *Jeunes années* (Seuil, 1984).<sup>2</sup>

Green esita a lungo prima di decidersi a pubblicare la propria autobiografia, in particolare gli ultimi due volumi, che sono quelli in cui tratta gli aspetti più intimi che riguardano la propria esperienza sentimentale e sessuale. Per questo motivo l'uscita di *Terre lointaine* e in particolar modo quella di *Jeunesse* viene dilazionata. Il racconto della vita di Green, così come già quello di Gide, si arresta alle soglie della maturità dell'autore.

## Una lettera di trenta pagine

Nel 1961, mentre lavora al primo volume dell'autobiografia, Green delinea un breve quadro dei precedenti tentativi di raccontare la propria esperienza personale. Secondo l'autore il primo di questi risalirebbe all'inizio degli anni '20:

j'ai essayé plusieurs fois d'écrire mon autobiographie. La première version était courte, et pour cause: j'avais vingt-trois ans. Elle se terminait bizarrement par une déclaration d'amour, car c'était une lettre, une lettre de trente pages, brûlée en 1940. (OC, V, 288, 3 dicembre 1961)

---

<sup>1</sup> OC, V, p. 288, 3 dicembre 1961.

<sup>2</sup> Le parti aggiunte nell'edizione del 1984 sono *Fin de jeunesse*, breve appendice del quarto volume dell'autobiografia, e *Quand nous habitons tous ensemble*, testo coevo alle memorie, in cui l'autore rievoca la propria infanzia.

L'autore fa riferimento in diverse occasioni a questa lunga lettera-confessione indirizzata all'amico di una sua cugina di nome Ted Delano, per il quale provava una forte infatuazione.<sup>3</sup> Il giovane Green è tormentato dal desiderio nei confronti di questo giovane e al tempo stesso dal timore di un rifiuto; dopo lunghe esitazioni egli decide di rendere la propria dichiarazione per iscritto. A molti anni di distanza lo stesso Green descrive la singolarità della sua lettera: non solo era insolitamente lunga; secondo l'autore l'aspetto più insolito di questa dichiarazione d'amore risiede nel fatto che aveva ritenuto necessario raccontare preliminarmente tutta la propria vita a partire dall'infanzia. Secondo quanto afferma l'autore, la lettera risponderebbe infatti a una doppia necessità: anzitutto spiega il percorso che lo ha portato a comprendere la propria inclinazione per i ragazzi; solo una volta che ha fatto questa confessione egli può dichiarare a Ted il proprio amore.

Come anticipato, purtroppo questo primo scritto di carattere autobiografico è andato smarrito e ci possiamo quindi affidare unicamente alla testimonianza dell'autore, in particolar modo alla rievocazione che si trova in *Jeunesse* (quarto volume dell'autobiografia):

j'allais lui déclarer ma passion. À cet effet, j'achetai une main de papier écolier, car il me fallait de grandes feuilles pour m'exprimer, et je me mis au travail. Le mot n'est pas trop fort. Je me proposai de faire une sorte de confession de ma vie entière. N'ayant rien révélé à Ted de mes goûts et ne me rendant pas compte qu'il les avait au moins pressentis, je me croyais tenu de lui dire toute la vérité. Pourquoi? Quelle singulière idée je me faisais d'une déclaration d'amour... Cédant à un irrésistible penchant, j'entrepris de raconter ma vie secrète sans en cacher le moindre détail, et ce fut ma première autobiographie. Que ne donnerais-je pour la relire! Mais elle a disparu. Je fis le récit de mon enfance, sans omettre l'épisode du couteau brandi au-dessus de ma tête, ni les attentions dont je fus l'objet à Janson, ni ma passion pour le jeune Frédéric, mais je crois, sans en être certain, que je gardai le silence sur mon grand amour pour Mark le Virginien. J'avouai toutefois mon penchant pour le trop séduisant Mr. Nicolls et terminai brusquement par quelques lignes enflammées sur le violent désir que m'inspirait mon lecteur. (OC, V, 1341)

In questo passaggio si riconosce chiaramente il riferimento ad alcuni episodi della vita dell'autore che sono poi effettivamente trattati nell'autobiografia vera e propria.

Green ricorda che una parte importante di questo scritto era dedicata alla sessualità: "Certaines phrases d'une crudité par trop naïve ne laissèrent pas de me faire rougir" (OC, V, 1346). Tuttavia la confessione eccedeva la dimensione erotico-sentimentale; l'autore si soffermava infatti su altri aspetti della propria storia personale e in particolare sul proprio itinerario spirituale. La lettera a Ted assume quindi una doppia dimensione e l'autore la rievoca infatti nei termini di una "confession mi-religieuse, mi-amoureuse" (OC, V, 1346). D'altronde per Green l'aspetto sessuale e quello religioso sono strettamente connessi, a causa della perpetua lotta che li contrappone.

Nel rievocare questo primo tentativo autobiografico l'autore non manca di sottolineare il carattere insolito, legato per l'appunto alla presenza di elementi profondamente eterogenei:

non content d'avoir essayé de décrire mes premiers émois charnels, j'avais enrichi ces aveux d'un récit parallèle qui permettait de me suivre dans les méandres de mes fluctuations religieuses. [...] Une courte phrase me revient à la mémoire de ce document à jamais perdu: "Je priais et je tombais..." Comment avais-je pu livrer tout cela à quelqu'un dont je mendiais les faveurs deux

---

<sup>3</sup> Nei suoi scritti Green lo indica semplicemente come Ted, o Ted D. Sulle circostanze del loro primo incontro si veda OC, V, pp. 957-958.

ou trois pages plus loin? Mais la rage de tout dire me possédait alors comme elle me tient encore aujourd'hui. (OC, V, 1342-1343)

Green stabilisce esplicitamente un legame tra questa lettera e l'autobiografia: anche in quest'ultima si ritrova infatti la compresenza di due "racconti paralleli" che si intrecciano, quello che riguarda la sessualità e quello relativo alla spiritualità. Sembrerebbe quindi che il progetto autobiografico dell'autore ruoti attorno a questi due poli centrali, nel tentativo di coniugare i lati opposti della propria persona.

Il destino di questa lettera è tortuoso: Green ne rientra in possesso nel 1928; in quell'occasione ne realizza una copia per il suo primo destinatario, mentre tiene per sé l'originale.<sup>4</sup> L'autore afferma di averlo distrutto alle soglie della seconda guerra mondiale;<sup>5</sup> tuttavia lo studioso Jacques Petit, che collabora a stretto contatto con lo scrittore per l'edizione delle *Œuvres complètes* nella collana della "Pléiade", sostiene che l'autore l'avrebbe in seguito ritrovata.<sup>6</sup> Ciononostante, di questo scritto sembra si siano smarrite le tracce. Nel caso di Green si tratta di una vera e propria costante: il diario e l'autobiografia testimoniano che egli ha scritto diversi testi che raccontavano la propria vita sessuale; tuttavia questi finiscono sempre per essere distrutti dall'autore stesso (spesso bruciati) o smarriti.<sup>7</sup> In alcuni casi, come è avvenuto per il manoscritto originale del diario, i testi più intimi sono stati invece depositati presso una biblioteca, con un vincolo di segretezza esteso ai cinquant'anni dalla morte dell'autore.

### Memorie dall'esilio

Se nella lettera-confessione sia la dimensione sentimentale e sessuale, sia quella religiosa occupano un posto centrale, questi stessi temi sono invece del tutto assenti dal successivo volume di memorie, *Memories of Happy Days*. D'altronde in questo caso Green sceglie di praticare un genere letterario che per sua natura lascia un ampio spazio alla rievocazione degli eventi della storia collettiva, a discapito della riflessione sulla storia individuale e intima.<sup>8</sup>

L'autore inizia a dedicarsi alla scrittura di questo testo nell'agosto del 1940; nel proprio diario egli annota infatti: "commencé un livre de souvenirs qui sera sans doute une histoire de ma vie, mais les premières pages m'en semblent trop écrites. Et puis, comment parlerais-je de tout?"<sup>9</sup> Si affermano quindi fin da subito due questioni. La prima riguarda l'aspetto formale: Green ritiene infatti che un testo di natura intima debba rispondere a un imperativo di spontaneità e immediatezza. Il secondo ostacolo concerne invece la difficoltà di affrontare alcuni aspetti della propria esperienza; per il momento l'autore decide in effetti di evitare il racconto degli aspetti più problematici della sua storia personale.

---

<sup>4</sup> OC, V, p. 1346. Green afferma anche di aver chiesto a Ted di restituirgli la lettera perché temeva che questa potesse circolare e divenire di pubblico dominio.

<sup>5</sup> "Je doute qu'il ait gardé mon étrange confession ou que sa veuve agacée ne l'ait pas jetée au feu. Quant à l'original, je le détruisis en 1940 avec d'autres papiers ultra-personnels." OC, V, p. 1347. E nel diario annota, alcuni anni più tardi: "Il y a eu des holocaustes. Je regrette surtout une très longue confession qui datait de 1922 et dans laquelle je racontais ma vie intime depuis mon enfance." OC, IV, p. 1168, 21 luglio 1950.

<sup>6</sup> "Julien Green croyait avoir brûlé en 1940 cette lettre [...]. Il l'a retrouvée tout récemment." OC, V, p. 1579.

<sup>7</sup> A proposito della presenza della questione sessuale nel diario dell'autore, nonché dell'autocensura che Green ha esercitato su questo stesso tema, segnalo E. PERRY, "Le journal dans le *Journal* de Julien Green: entre la totalisation et la lacune" in M. O'DWYER (a cura di), *Julien Green diariste et essayiste*, Bern, Lang, 2007, pp. 199-212.

<sup>8</sup> Ho già accennato alle differenze tra l'autobiografia e le memorie nell'introduzione; per un approfondimento della questione rimando a P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971, pp. 15-23.

<sup>9</sup> OC, IV, p. 525, 2 agosto 1940.

Per comprendere la genesi di quest'opera bisogna precisare che Green inizia a dedicarsi una volta giunto negli Stati Uniti, a seguito dell'occupazione della Francia da parte delle truppe tedesche. La stesura pone quindi un problema fondamentale all'autore: nonostante sia bilingue, fino a quel momento Green ha sempre scritto tutti i propri libri in francese. Egli si rende conto però che sarà difficile riuscire a pubblicare in America un'opera scritta in francese; per questo motivo decide di mettere da parte le pagine scritte e ricominciare da capo il racconto, questa volta scrivendo direttamente in inglese.<sup>10</sup>

L'autore presenta il proprio testo come un tentativo di ricongiungersi idealmente al proprio paese natale: "C'est ma façon à moi de retourner à Paris".<sup>11</sup> In effetti l'opera, nella sua stesura finale, affianca ad alcuni appelli accorati a favore della Francia occupata dai tedeschi ai passaggi in cui invece rievoca nostalgicamente la propria infanzia (bisogna considerare che nel 1940, quando Green inizia a scrivere le memorie, gli Stati Uniti mantengono ancora la loro neutralità nel conflitto che sconvolge l'Europa). Nell'introduzione l'autore afferma che il libro costituisce "an affectionate tribute to the France I shall forever love and admire. To a large extent, this book is an account of my childhood and the early part of my youth [...]. I wanted [...] to find her [France] again, not as I had seen her a few weeks before, beaten and humiliated, but as I had known her all my life, with a smile on her beautiful face."<sup>12</sup>

Green termina il proprio testo il 25 aprile 1941;<sup>13</sup> *Memories of Happy Days* viene quindi pubblicato a New York nel 1942, presso l'editore Harper and Brothers e due anni più tardi viene riedito a Londra, per i tipi di Dent. La versione francese è invece molto più tarda: l'opera vede la luce postuma solo nel 2007, con il titolo *Souvenirs des jours heureux*, presso l'editore Flammarion.<sup>14</sup>

Una volta terminato il volume di memorie, Green riprende le pagine sull'infanzia che aveva in un primo tempo scritto in francese e si rende conto che la scelta di riscriverlo in inglese ha influenzato la stesura in maniera decisiva, conducendolo ad affrontare la narrazione da una prospettiva profondamente diversa: lo stesso desiderio di raccontarsi ha quindi dato origine a due testi diversi. Green decide quindi di raccogliere le pagine scritte inizialmente e di pubblicarle come opera autonoma, con il titolo *Quand nous étions ensemble*. Il testo vede la luce all'interno di un volume a più mani, edito nel 1943 a New York<sup>15</sup> e verrà ripreso in seguito in appendice all'edizione in due volumi dell'autobiografia, pubblicata presso l'editore Seuil nel 1984, con un titolo leggermente modificato: *Quand nous habitons tous ensemble*.

È interessante notare che secondo quanto afferma l'autore *Memories of Happy Days* non risponderebbe del tutto al progetto che aveva concepito inizialmente; egli annota infatti nel proprio diario: "À vrai dire, ce n'est que le début d'un livre que j'aurais voulu écrire et où j'aurais raconté ma vie.

---

<sup>10</sup> Si veda il testo di una conferenza del 1942, "Mon premier livre en anglais", OC, III, pp. 1431-1443. L'autore aveva già affrontato la questione anche all'interno di un articolo dell'anno precedente, cf. "Une expérience en anglais", OC, VI, pp. 1356-1359 (con testo originale inglese a fronte).

<sup>11</sup> OC, IV, p. 527, 7 agosto 1940.

<sup>12</sup> J. GREEN, "Foreword", in *Memories of Happy Days*, New York, Harper & Brothers 1942, pp. X-XII.

<sup>13</sup> "Fini *Memories of Happy Days* hier après-midi, à sept heures. Je voulais l'appeler: *Before the Evil Days* (citations du dernier chapitre de l'Ecclesiaste, mais mes éditeurs m'ont persuadé que ce titre [...] ferait mauvaise impression à cause de ce mot *evil*)." OC, IV, p. 651, 26 aprile 1941.

<sup>14</sup> Durante il soggiorno americano Green traduce alcuni passaggi delle memorie, ma lo fa al solo fine di servirsene per i corsi di traduzione che tiene nelle università americane. Alcuni estratti sono riprodotti con la traduzione a fronte in *Le langage et son double* (OC, VI, pp. 1293-1331). Stando a quanto riportato nella quarta di copertina dell'edizione francese, Green avrebbe tradotto in seguito l'intero volume. La postfazione, a firma dell'autore, è datata 1972 (cf. J. GREEN, *Souvenirs des jours heureux*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 319-324); ciò fa supporre che in quel periodo egli intendesse pubblicarla in Francia. Tuttavia nessuno degli studiosi da me contattati, né l'erede dell'autore, Jean-Eric Green, hanno saputo darmi informazioni precise a riguardo. Si noterà che all'inizio degli anni '70 Julien Green completava il quarto volume dell'autobiografia, *Jeunesse* (pubblicato nel 1974).

<sup>15</sup> *Les oeuvres nouvelles*, 2, New York, Éditions de la Maison française, 1943. Il volume raccoglie testi di altri autori francesi rifugiati in America durante il conflitto: Robert de Saint Jean, Raymond de Saussure, Jean Malaquais, Jacques Maritain.

Ce livre, je l'ai écrit, du reste, en partie quand j'ai écrit *Memories of Happy Days*.<sup>16</sup> Le proprie memorie riempirebbero dunque solo "in parte" la funzione di raccontare la propria vita; l'autore non spiega però il motivo preciso di questa riserva. Green si sofferma in seguito su una considerazione di carattere linguistico: "Un écrivain qu'on traduit est un écrivain en exil, en exil dans une langue étrangère."<sup>17</sup> Si tratta di un argomento che assume un certo rilievo, stando a quanto l'autore afferma più avanti. Nel 1944 egli cerca infatti di tradurre le sue memorie in francese, ma si scontra con la barriera che separa le due lingue: "ma vraie personnalité ne peut guère s'exprimer qu'en français; l'autre est une personnalité d'emprunt et comme imposée par la langue anglaise".<sup>18</sup> La questione linguistica potrebbe quindi spiegare, almeno in parte, i limiti che Green riconosce alle sue memorie.

Nondimeno mi sembra significativo un altro aspetto, a cui l'autore non fa cenno: le sue memorie propongono un racconto parziale per quanto riguarda tutte le questioni più intime della propria esperienza personale. A differenza di quanto avveniva nella lettera a Ted, che si presentava come una "confession mi-religieuse, mi-amoureuse", in *Memories of Happy Days* Green non fa nessun accenno né alle vicende sentimentali né a quelle relative alla fede, sebbene egli stesso riconosca, in ripetute occasioni, il ruolo fondamentale che questi due aspetti hanno avuto nella formazione della sua personalità.

### L'autobiografia

La riflessione su sessualità e spiritualità costituirà invece uno dei poli centrali della successiva autobiografia. Già alla fine degli anni '20 (quindi pochi anni dopo aver scritto la lettera-confessione), Green pensava alla possibilità di tracciare un resoconto sulla scoperta della propria omosessualità. A quell'epoca annota infatti nel proprio diario:

Si j'en avais le temps, j'écrirais le récit détaillé de ma vie à partir de douze ans. On aurait ainsi un document sur le développement des passions chez un jeune homme. Il serait curieux de suivre phase par phase et presque jour par jour la lutte de l'instinct et de l'éducation. Que d'années passées à chercher la vraie nature de la personne que je suis! (OC, IV, p. 57, 1 dicembre 1929)

Secondo l'autore quindi un racconto di questo genere costituirebbe un documento importante per la società. Ma l'aspetto che lo interessa di più è l'eventuale valore di testimonianza che questo avrebbe sulla formazione della propria personalità.

Tuttavia, nonostante i buoni propositi, Green rimanda a lungo la scrittura del testo che riguarda con ogni evidenza un argomento per lui molto delicato. Egli esprime in diverse occasioni il desiderio di raccontare la propria esperienza senza quelle reticenze che si trovavano invece nelle memorie (nonché nel diario da lui pubblicato). Bisognerà tuttavia aspettare la fine degli anni '50 perché l'autore inizi a dedicarsi a questo progetto, spinto da una forte urgenza interiore che lo sollecita a cercare di comprendere il senso della propria esperienza.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> OC, IV, p. 678, 25 agosto 1942.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> OC, IV, p. 807, 16 settembre 1944. Green riflette in varie altre occasioni al proprio rapporto con le lingue. Si veda in particolare *Le langage et son double*, cit. Per una riflessione critica sulla questione si può inoltre fare riferimento a M. OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>19</sup> Green stesso lo afferma nel corso di un'intervista, in occasione della pubblicazione del secondo volume dell'autobiografia: "j'ai écrit ce livre avec une facilité incroyable [...]. Je l'écrivais pour y voir clair. L'idée de raconter ma vie m'était déjà venue plusieurs fois. Une première fois, lorsque j'avais vingt ans, mais là je n'avais rien à dire. Une deuxième

Jacques Petit fa risalire i primi germi dell'autobiografia al 1958.<sup>20</sup> Una testimonianza del giornalista e scrittore Robert de Saint Jean, compagno di Julien Green, suggerisce che in realtà questo progetto debba essere retrodatato: già l'anno precedente de Saint Jean scrive infatti nel proprio diario che Green ha rifiutato di lavorare un adattamento teatrale che gli è stato proposto. Una volta terminato il suo nuovo romanzo (*Chaque homme dans sa nuit*) questi intende infatti iniziare la propria autobiografia: "Il préfère garder sa liberté et travailler à son autobiographie, projet qui l'attire beaucoup."<sup>21</sup>

In ogni caso è solo nel 1959 che Green inizia a lavorare a quest'opera. Nel proprio diario l'autore definisce a grandi linee il periodo che intende affrontare: "repris par le désir d'écrire un livre sur ma vie, enfance et jeunesse".<sup>22</sup> Il testo dovrebbe quindi fermarsi alle soglie della maturità, come l'autore precisa più tardi: egli intende concludere l'autobiografia con il racconto degli eventi relativi al suo ventesimo (o al massimo ventiduesimo) anno di vita.<sup>23</sup> Nel novembre dello stesso anno, sempre nel diario, egli scrive quella che potremmo definire una dichiarazione di poetica:

Dans ce livre sur ma jeunesse, il n'y aura pas de plan. Le plan sera celui du caprice de la mémoire à qui il faut lâcher la bride. Les autobiographies qui commencent par la naissance ne sont pas dans la logique du souvenir qui a ses bonds et ses volées. Je veux dire ce qui me passera par la tête et ce que je ne veux pas dire m'échappera malgré moi et sera dit tout de même. (OC, V, p. 213, 4 novembre 1959)<sup>24</sup>

Il progetto greeniano differisce quindi dalle precedenti memorie sotto un aspetto fondamentale: si tratta dell'intento di "tout dire", di parlare apertamente degli aspetti che l'autore tenderebbe altrimenti a censurare ("ce que je ne veux pas dire"). L'argomento che lo preoccupa maggiormente è la propria omosessualità.<sup>25</sup>

Nel corso della stesura Green incontra però diversi ostacoli; egli deve infatti confrontarsi con le lacune della memoria e con la difficoltà a comprendere alcuni aspetti del proprio passato. L'impedimento maggiore è però senz'altro quello costituito dalla sua forte resistenza a trattare la questione della sessualità. Green si trova di fronte a due alternative, ed entrambe presentano un problema di ordine morale: da un lato egli desidera fare un racconto assolutamente sincero della propria esperienza eppure, d'altro canto, teme che il racconto possa divenire troppo apertamente erotico.<sup>26</sup>

Egli annota nel proprio diario i problemi che gli pone la stesura: "Beaucoup travaillé à mon Autobiographie dans laquelle je dis tout à mots si peu couverts qu'on me le reprochera sans doute. Sur la première page de ce livre, j'ai écrit: *ou tout dire ou se taire*."<sup>27</sup> Una preoccupazione che ribadisce poco

---

fois, en Amérique, en 1942, je voulais alors raconter ma vie pour voir ce qu'il y avait dedans. Nous avons tous été amenés à ce moment-là, à faire des examens de conscience. Puis en 1958 ou 1959, cela m'a repris et j'ai continué jusqu'au bout." M. CHAPSAL, "Entretien avec Julien Green", *L'express*, 18 giugno 1964., ripreso in OC, III, pp. 1519-1520.

<sup>20</sup> Cf. OC, V, pp. 1579-1580.

<sup>21</sup> R. DE SAINT JEAN, *Journal d'un journaliste* [1974], Paris, Grasset, 2009, pp. 419-420, agosto 1957.

<sup>22</sup> OC, V, p. 198, 17 luglio 1959.

<sup>23</sup> OC, V, p. 221, 2 gennaio 1960.

<sup>24</sup> Nell'apertura dell'autobiografia si ritrova una chiara eco di questa affermazione: "Écrire n'importe quoi est peut-être le meilleur moyen d'aborder les sujets qui comptent, d'aller au plus profond par le chemin le plus court. On dira tout uniment ce qui passe par la tête, au gré du souvenir. La mémoire nous livre tout en désordre, à tout moment du jour. On imitera ce désordre. Il n'y aura pas d'itinéraire précis dans l'exploration de notre passé, et c'est ainsi que je vois les choses aujourd'hui, 20 novembre 1959." OC, V, p. 649.

<sup>25</sup> Si tratta di una questione che ho affrontato anche in un'altra occasione: E. GUERINI, "Il faut que le public sache". L'aveu (homo)sexuel dans l'autobiographie de Julien Green", *Francofonia*, 66, 2014.

<sup>26</sup> Sempre a proposito di questo dilemma segnalo M. VAN DONINCK, "Similitudes et différences entre le Journal et les ouvrages autobiographiques de Julien Green", *Revue des Langues vivantes*, 37 (n. 3), 1971, pp. 299-304.

<sup>27</sup> OC, V, p. 278, 28 agosto 1961 (corsivo nel testo). Per quanto riguarda il timore di scrivere un racconto troppo apertamente erotico, si veda anche quando l'autore afferma: "Mon autobiographie avance passablement. Certaines pages me

più tardi: “Dans cette autobiographie que j’écris en ce moment, j’ai voulu mettre la vérité, les choses qu’on n’avoue pas d’ordinaire et qui font mal. Il faut les dire ces choses. Je suis pour dire ces choses que d’autres ne veulent pas dire.”<sup>28</sup>

Ciononostante Green avanza rapidamente nella stesura; nel luglio del 1962 questi ha terminato i primi due volumi dell’autobiografia: *Partir avant le jour* e *Mille chemins ouverts*. Nell’ottobre dello stesso anno l’autore si dedica a un romanzo, che sarà poi interrotto più volte e che vedrà la luce solo nel 1971, con il titolo *L’autre*.<sup>29</sup> A fine aprile 1963 egli riprende quindi a lavorare all’autobiografia; qualche mese più tardi, a ottobre ha terminato il terzo volume, *Terre lointaine*. Tuttavia Green incontra ancora una volta delle nuove resistenze: il ricordo delle prime forti passioni nei confronti dei ragazzi riaprono una ferita ancora viva. L’autore scrive infatti nel proprio diario: “Autobiographie. Trop souffert à l’Université. Rien qu’à écrire ces choses, je me sens le cœur de nouveau serré.”<sup>30</sup>

Con il terzo volume dell’autobiografia Green ha esaurito la rievocazione del periodo che si era preliminarmente proposto di trattare; esso arriva infatti a narrare gli eventi relativi al suo ventiduesimo anno di vita. In realtà l’autore si è spinto oltre questa data, introducendo una prolessi relativa ad alcuni eventi che si sono svolti nel corso degli anni immediatamente successivi, e quindi il periodo del 1923-1924. Tuttavia, alla fine degli anni ’60 Green matura la decisione di ampliare il racconto con l’obiettivo di colmare attraverso l’autobiografia il lasso di tempo che precede la testimonianza offerta dal diario pubblicato (che in origine partiva dal 1928; solo in un secondo tempo l’autore ritrova e pubblica alcune pagine che precedono questa data).

Lo scrittore abbandona temporaneamente questo nuovo progetto; nell’agosto del Green riprende infatti il romanzo che aveva interrotto in precedenza: *L’autre*. Solo nel 1972, dopo alcune esitazioni,<sup>31</sup> lo scrittore si dedica nuovamente al quarto volume dell’autobiografia, che completa l’anno seguente. La stesura procede nonostante il rinnovarsi delle titubanze; Green trova infatti un conforto in questo lavoro: nel momento in cui mette per iscritto questi ricordi egli avverte la sensazione di liberarsi da un pesante fardello. Egli è inoltre guidato dal desiderio di fare chiarezza sul proprio passato<sup>32</sup> e dall’aspirazione a dire tutta la verità sulle proprie vicende, senza tralasciarne i lati più spiacevoli.<sup>33</sup> Per quanto riguarda la questione morale Green conclude che la propria storia potrà essere d’aiuto ad altre persone che conoscono un tormento simile al suo.<sup>34</sup>

---

donnent du mal. Analyser l’innocence peut faire verser le récit dans l’érotisme que je veux éviter.” OC, V, p. 285, 31 ottobre 1961.

<sup>28</sup> OC, V, p. 294, senza data.

<sup>29</sup> A questo proposito si vedano la “Notice” dell’autobiografia (OC, V, p. 1578) e quella del romanzo (OC, III, p. 1690).

<sup>30</sup> OC, V, p. 331, 15 giugno 1963. L’autore ribadisce più volte il concetto; si veda ad esempio OC, V, p. 337, 10 ottobre 1963 e OC, V, p. 362, 14 marzo 1965.

<sup>31</sup> Durante un’intervista dello stesso anno, interrogato sulla continuazione dell’autobiografia, Green risponde: “C’est très difficile, parce que c’est le volume le plus indiscret. Je ne sais pas encore jusqu’où aller, peut-être jusqu’à la guerre. Il y a beaucoup de choses à dire.” P. KYRIA, “Julien Green: ‘être sincère c’est un don des dieux’”, *Le magazine littéraire*, 69, ottobre 1972, p. 18. Per il momento Green pensa di proseguire la narrazione fino agli anni della Seconda guerra mondiale; nella sua versione finale, *Jeunesse* si arresta al 1924, mentre *Fin de jeunesse* prolunga il racconto solamente fino alle soglie degli anni ’30.

<sup>32</sup> Si veda per esempio quando afferma: “Suis-je double? Ce que j’écris ici [...] il me semble que je l’écris malgré moi. Tout à coup, il faut que j’écrive, il y a une contrainte sur ma volonté, mon écriture change tant est forte la hâte que je mets à me débarrasser de ces souvenirs. [...] ces mortelles explorations de mon passé me blessent.” OC, VI, p. 49, 3 agosto 1972. Più tardi ribadisce il concetto: “mon autobiographie avance rapidement. Je m’enfonce dans les confidences comme un malade s’enfonce dans la boue qui le guérira.” OC, VI, p. 110, 13 settembre 1973.

<sup>33</sup> L’autore scrive infatti nel proprio diario: “Certains pages de mon autobiographie me gênent un peu. On trouvera sans doute qu’il ne convient plus à mon âge de me laisser aller à un tel accès de franchise, mais quoi, faudrait-il museler la vérité dès qu’elle sort péniblement de son célèbre puits?” OC, VI, p. 108 17 agosto 1973.

<sup>34</sup> Green considera nel diario la questione sia da un punto di vista più religioso, sia da un punto di vista più generale. Per il primo caso si veda quando afferma: “Une des raisons qui me pousse à écrire ce quatrième volume de mon autobiographie, c’est que je veux empêcher certains d’aller simplement en enfer.” OC, VI, p. 112, 19 settembre 1972. In

I progetti proseguono tuttavia oltre questo volume; Robert de Saint Jean scrive nel proprio diario: “Enfin l'écrivain songe (1973) à un cinquième et dernier volume de l'autobiographie.”<sup>35</sup> L'anno seguente è lo stesso Green che prende qualche nota a proposito del quinto volume dell'autobiografia. Egli lavora saltuariamente al seguito di *Jeunesse*, senza tuttavia seguire un piano ben definito: “Cette autobiographie que je continue et qui fera suite à *Jeunesse*, j'y ajoute quelques lignes chaque jour et me demande quel en sera le sort. Je me roulais dans le bonheur de 24 à 36.”<sup>36</sup> L'autore fa inoltre riferimento alla propria inquietudine religiosa, il che lascia supporre che stia considerando la possibilità di prolungare il proprio racconto fino al ritorno alla Chiesa del 1939.<sup>37</sup>

L'unico seguito che vede la luce è *Fin de Jeunesse*. Si tratta di un breve testo aggiunto in appendice alla nuova edizione dell'autobiografia presso l'editore Plon nel 1984, che prolunga il racconto degli eventi fino al 1929.

Secondo una testimonianza piuttosto tarda, contenuta in uno dei volumi postumi del diario, Green afferma di aver effettivamente completato il quinto volume dell'autobiografia, nel quale avrebbe ripercorso gli eventi relativi al periodo compreso tra il 1926 e il 1950. Il racconto avrebbe anzi recuperato alcuni episodi precedenti ma che erano stati omissi dai volumi già pubblicati. Fino al periodo compreso tra il 1994 e il 1995 Green fa alcuni riferimenti a questa continuazione dell'autobiografia;<sup>38</sup> tuttavia le esitazioni sono molto forti, soprattutto a causa di una preoccupazione di ordine morale; il racconto coinvolge infatti per forza di cose altre persone: “Je ne pense pas continuer mon Autobiographie, car ce serait avec ma confession personnelle celle d'autres personnes, et cela, je ne m'en sens pas le droit.”<sup>39</sup>

Dopo lunghi tentennamenti, nel 1996, l'autore decide di dare alle fiamme il manoscritto del quinto volume. L'episodio viene raccontato sia dallo scrittore, nel suo diario, sia dal figlio adottivo Jean-Éric Green, che lo assiste nel momento in cui decide di distruggere queste pagine.<sup>40</sup> Julien Green sostiene di aver preso questa decisione a causa del fatto che il nuovo volume conteneva troppe indiscrezioni riguardo ad alcune persone a lui vicine, tra cui la sorella Anne (a sua volta scrittrice) e il compagno Robert de Saint Jean, nonché alcuni personaggi del mondo della letteratura. Non è tuttavia difficile immaginare che parte dei problemi che lo spingono a distruggere il testo fossero legati al fatto che questo trattava l'orientamento sessuale di alcune persone da lui conosciute e frequentate; la pubblicazione avrebbe quindi potuto violare la loro vita privata.<sup>41</sup>

---

un'altra occasione l'autore propone una riflessione di carattere più generale: “Pensé aux problèmes posés par l'autobiographie. Ma vie racontée n'aurait pas d'intérêt si elle n'était semblable par quelque côté à celles de milliers d'hommes, de tous les hommes qui auront partagé mes espoirs, mes élans et mes déceptions.” *OC*, VI, p. 88, 19 febbraio 1973.

<sup>35</sup> R. DE SAINT JEAN, *Moins cinq*, Paris, Grasset, 1977, p. 37, 3 novembre 1973.

<sup>36</sup> *OC*, VI, p. 196, 11 novembre 1974

<sup>37</sup> Come sostiene Xavier Galmiche il quinto volume avrebbe dovuto intitolarsi *Années de désir* (*OC*, VI, p. 1732, nota 1 relativa a p. 882). Galmiche afferma anche che Green prevedeva di realizzare un sesto volume, che avrebbe dovuto prolungare ulteriormente la narrazione degli eventi, fino a includere gli anni '70 (*OC*, VI, p. 1718).

<sup>38</sup> J. GREEN, *Pourquoi suis-je moi?*, Paris, Fayard, 1996, p. 193, 3 agosto 1994 e ancora ivi, p. 242, 12 gennaio 1995.

<sup>39</sup> Ivi, p. 230, 3 dicembre 1994.

<sup>40</sup> J. GREEN, *En avant par-dessus les tombes*, Paris, Fayard, 2001, pp. 18-19, 25-27 marzo 1996. J.-É. GREEN, “Juste ce qu'il faut de silence”, in J. GREEN, *Jeunes années*, Paris, Plon, 2011, p. 723. Viene risparmiato dalle fiamme unicamente un brevissimo passaggio, in cui l'autore racconta la morte della sorella Mary; questo è inserito nel diario: J. GREEN, *En avant par-dessus les tombes*, cit., pp. 22-24, 8 aprile 1996.

<sup>41</sup> È quanto lasciano supporre alcune allusioni contenute nel diario (cf. ivi, pp. 18-19, 26 marzo 1996) o nella postfazione di Jean-Éric Green all'edizione dell'autobiografia del 2011 (J.-É. GREEN, “Juste ce qu'il faut de silence”, cit., pp. 727-728).



## Pubblicazione

Sebbene come abbiamo visto la stesura proceda con una certa rapidità, Green si scontra con alcune resistenze interiori quando si tratta di pubblicare l'autobiografia. Già nel 1963, nel corso di un'intervista, l'autore afferma di aver considerato l'ipotesi di una pubblicazione postuma: "le livre écrit, j'étais libre de le publier ou de le garder pour moi et d'en confier le sort à mes exécuteurs testamentaires".<sup>42</sup>

I problemi maggiori sorgono quando si tratta di pubblicare i volumi che trattano la questione dell'omosessualità in maniera più esplicita. L'autore prova un forte senso di disagio, di cui non riesce bene a spiegarsi le cause. Risulta tuttavia chiaro che Green teme le critiche che il libro potrebbe attirargli, soprattutto da parte dell'ambiente religioso; egli ritiene inoltre che quest'opera rischierebbe di scandalizzare e allontanare alcuni suoi amici.

Ciononostante Green ritiene di dover pubblicare la propria autobiografia, anzitutto per rispondere all'esigenza personale di liberarsi di un fardello. In secondo luogo per una necessità interiore di dire la verità e di fare chiarezza sulla propria vicenda privata, che l'autocensura imposta al diario pubblicato ha inevitabilmente falsato. Infine egli considera che il racconto della propria storia potrebbe essere di conforto per altre persone che si trovano ad affrontare gli stessi problemi da lui incontrati in passato.

Già quando scrive il primo volume, *Partir avant le jour*, Green si dice preoccupato delle conseguenze della sua opera. Tuttavia la questione della pubblicazione inizia a porgli un dilemma in termini particolarmente drammatici solo nel momento in cui deve dare alle stampe al terzo volume dell'autobiografia, *Terre lointaine*: una larga parte del libro è infatti dedicata alla passione provata nei confronti dei suoi compagni di studi durante il periodo universitario. Un passaggio del diario chiarisce la natura delle esitazioni dell'autore, che da un lato desidera far conoscere ai suoi lettori il libro che ha completato e dall'altro lato teme le conseguenze della pubblicazione:

"Ce matin [...], pris de nouvelles inquiétudes au sujet de ce troisième volume de mon autobiographie, j'ai décidé de ne pas le faire paraître et presque aussitôt, j'en ai éprouvé un immense soulagement et même de la joie, une joie un peu triste, il est vrai, et aussi un peu de honte, mais quoi, la paix m'était rendue." (OC, V, 354, 17 dicembre 1964)

Alcuni passaggi del diario ci permettono di identificare quali siano alcuni degli interlocutori dei quali Green teme il giudizio: fra questi si segnalano il noto filosofo tomista Jacques Maritain, l'abbé Six e il teologo Walter Nigg.<sup>43</sup> Lo scrittore esprime infatti in maniera esplicita il timore che questi possano disapprovare la sua scelta di pubblicare un'opera autobiografica in cui parla apertamente delle proprie avventure (omo)erotiche. Curiosamente le risposte che riceve sono invece decisamente incoraggianti; le preoccupazioni dell'autore si dimostrano del tutto sproporzionate rispetto alla comprensione di cui i suoi interlocutori danno prova.

Poche ore dopo aver deciso di rinunciare alla pubblicazione di *Terre lointaine*, l'autore riceve infatti una visita da parte dell'abbé Six, di cui rende conto nel diario. Questi non solo lo rassicura a proposito dei suoi timori riguardo del precedente volume, ma all'opposto lo incita a proseguire nell'impresa autobiografica. Green propone alcune riflessioni che sono assai indicative del suo atteggiamento contrastato riguardo alla propria opera:

---

<sup>42</sup> Intervista di S. FUMET, "Julien Green: 'Ce que j'ai voulu faire, c'est mon examen de conscience'", *Arts*, 27 marzo 1963. Parte dell'intervista, incluso il passaggio citato, è riprodotta in OC, III, p. 1518.

<sup>43</sup> Jean-François Six (nato nel 1929) è un teologo cattolico francese. Walter Nigg (1903-1988) è stato un teologo riformato svizzero.

L'abbé Six est venu me rendre visite. Je l'attendais et pensais non sans un peu de gêne qu'il ne m'avait rien dit de *Mille chemins ouverts*. Sans doute ce livre l'avait-il choquée, ma j'étais loin de la vérité. [...] [Il] me dit avec douceur que, bien entendu, il faut publier la suite de cette autobiographie malgré ce qu'on pourra en dire. Je lui confie alors que deux heures plus tôt, j'avais résolu de la remettre dans mon tiroir. Il insiste. Je lui donne alors une idée de ce que contiennent ces pages. N'hésitez pas, dit-il. Il insiste d'une façon si pressante que je finis par me rendre à ses raisons. Je lui demande cependant de lire le livre en dactylographie. (OC, V, 354-355, 17 dicembre 1964)

L'autore è preoccupato rispetto alle possibili reazioni del mondo intellettuale cattolico di fronte alla pubblicazione di *Terre lointaine*, al punto di richiedere l'esplicita approvazione da parte del teologo. Ancora negli anni successivi, dopo aver dato alle stampe il volume, Green dimostra di non aver superato i timori iniziali. Egli scrive infatti nel proprio diario che una lettera di Jacques Maritain a proposito di *Terre lointaine* lo ha riconfortato; le possibili conseguenze sono ancora una fonte di inquietudine: "Une lettre de Jacques Maritain au sujet de mon livre [...]. Je n'ai plus grand-chose à craindre, mais j'avoue qu'en donnant le bon à tirer, j'ai tremblé".<sup>44</sup>

Il volume seguente pone ancora più problemi all'autore: fino ad allora egli aveva trattato unicamente la questione degli amori platonici. In *Jeunesse* Green rende invece conto delle sue prime esperienze sessuali; si tratta di un impegno al quale non si può sottrarre se vuole rimanere coerente con l'intento di "tout dire". Anche in questo caso l'autore teme il giudizio altrui, nonostante abbia ricevuto e continui a ricevere nuovi incoraggiamenti affinché prosegua l'autobiografia.<sup>45</sup> Si veda a titolo di esempio quando l'autore descrive le proprie apprensioni riguardo alla possibile reazione dei coniugi Nigg. Una volta pubblicato il nuovo volume egli indirizza loro una lettera in cui si cautela: Green precisa infatti che il libro deve essere letto come una sorta di parabola religiosa. La trama di *Jeunesse* è riassunta nei termini della storia di un'anima che, dopo avere a lungo errato, ritrova la retta via: "Écrit ce matin aux Nigg pour leur dire que *Jeunesse* qu'ils vont recevoir, est l'histoire d'une âme que Dieu a arrachée à l'enfer. Si ce livre devait me faire perdre leur amitié, je ne m'en consolerais pas."<sup>46</sup> Ancora una volta riceverà una risposta molto rassicurante: "coup de téléphone de Mme Nigg. Elle a lu la moitié de mon livre qu'elle traduit au fur et à mesure en le lisant à son mari. Ils n'ont été ni heurtés ni surpris, mais ne m'en aiment que plus!"<sup>47</sup>

Tuttavia, al di là delle risposte incoraggianti da parte dei suoi interlocutori, è interessante notare l'atteggiamento dello scrittore: il suo timore di turbare i lettori e di alienarsi alcune simpatie potrebbe infatti spiegare le cause delle strategie retoriche impiegate nel corso dell'opera e in particolar modo nel momento in cui si trova ad affrontare i temi più scottanti della sua vicenda personale. In particolare potrebbe aver giocato un ruolo decisivo nella scelta di edulcorare la questione sessuale e di rileggere la sua esperienza alla luce di alcune considerazioni di carattere religioso – ma di questo aspetto mi occuperò più avanti, nel corso dell'analisi del testo.

---

<sup>44</sup> OC, V, p. 386, 13 febbraio 1966. Si tratta probabilmente della lettera del 10 febbraio 1966; cf. J. GREEN, J. MARITAIN, *Une grande amitié. Correspondance 1926-1972*, a cura di J.-P. Piriou, Paris, Plon, 1979, p. 169.

<sup>45</sup> Si veda a titolo di esempio quando Green annota nel proprio diario: "Jacques Petit m'engage à terminer le quatrième volume de mon autobiographie." OC, V, p. 455, 14 gennaio 1968.

<sup>46</sup> OC, VI, p. 170, 31 maggio 1974.

<sup>47</sup> OC, VI, p. 171, 6 giugno 1974.

## La necessità di pubblicare

Ci si potrebbe chiedere quindi perché dopo aver scritto l'autobiografia Green decida di pubblicarla nonostante tutte le preoccupazioni e non abbia invece deciso di tenerla nel cassetto, o di destinarla a una pubblicazione postuma. Le ragioni con cui l'autore motiva la propria scelta sono varie. Anzitutto egli ritiene che solo in questo modo egli avrebbe potuto definitivamente togliersi una maschera e farla finita con le reticenze, tanto nella vita, quanto nella propria opera. Mentre lavora all'ultimo volume dell'autobiografia, l'autore scrive infatti nel diario:

La tentation de raconter ses fredaines de jeunesse est une des épreuves de l'âge. J'ai eu largement ma part des joies charnelles, mais je résiste (assez mal) au désir d'en laisser le détail dans ces pages. [...] Un des plus constants de mes soucis est celui de ne pas tricher. Je veux aller à Dieu, mais je ne veux pas mentir aux hommes. (OC, VI, 46, 16 luglio 1972)

La questione morale della menzogna "agli uomini", e quindi al proprio pubblico di lettori, si ripropone più volte in relazione all'autobiografia. Nel corso di un'intervista del 1964 Green afferma di aver iniziato a scrivere quest'opera con l'intento di chiarire alcuni aspetti che invece erano rimasti oscuri nel diario pubblicato fino a quel momento;<sup>48</sup> la mancata chiarezza dei testi precedenti si contrappone all'impegno di "tout dire" implicito al patto autobiografico.

L'autore pone però anche un'altra questione: pubblicando l'autobiografia egli intende porre fine a un malinteso divenuto per lui insostenibile, che lui stesso avrebbe nutrito, sebbene in maniera involontaria. In quest'occasione Green non chiarisce con precisione di cosa si tratti, tuttavia il tema del malinteso ritorna con una certa frequenza nel diario: "D'avance je proteste contre la trop bonne opinion qu'on se forme déjà de l'homme que je suis."<sup>49</sup> In un'altra occasione Green esplicita che si tratta della questione sessuale; il diario pubblicato tralascia infatti le questioni erotiche, che pure hanno giocato un ruolo centrale nella sua vita. Egli è consapevole di aver fornito di sé un'immagine falsata ed edulcorata e desidera porre fine a questo equivoco:

Long entretien avec Jacques Petit au sujet du malentendu créé par ce journal. J'ai beau avoir publié trois volumes d'autobiographie, trop de lecteurs se forment de moi l'idée d'un personnage en quelque sorte désincarné et sans passions. Dire toute la vérité sur soi, c'est perdre l'estime de quelques-uns, des "vertueux", mais qui voudrait d'une réputation usurpée? (OC, VI, p. 56, 3 septembre 1972)

Bisogna qui ricordare che Green ha iniziato a pubblicare una parte del proprio diario nel 1938 e che ha continuato regolarmente a darlo alle stampe fino alla propria scomparsa. Dal momento in cui ha accettato di far entrare la propria vita privata nella sfera pubblica egli ritiene di non potersi tirare indietro di fronte alle difficoltà incontrate. Nel momento in cui deve decidere se pubblicare o meno l'ultimo volume dell'autobiografia, *Jeunesse*, l'autore conferma il proprio intento di tenere fede all'impegno preso:

Un ami est venu me voir avec qui j'ai longuement discuté sur la publication éventuelle des pages où je parle nettement des penchants physiques qui ont tant compté dans ma jeunesse.

---

<sup>48</sup> "Je ne pouvais pas tout dire dans ce *Journal*; il y a des choses qui ne paraîtront que lorsque je serais mort". Green aggiunge di aver iniziato a scrivere l'autobiografia "pris du désir de faire cesser ce malentendu qui finissait par m'exaspérer". M. CHAPSAL, "Entretien avec Julien Green", cit. (OC, III, p. 1519).

<sup>49</sup> OC, VI, p. 46, 16 luglio 1972.

Déjà dans mon autobiographie indiqué tout cela, mais ce long récit s'arrête à ma vingt et unième année, et jusque-là point d'aventures. Mon visiteur est grandement d'avis que je publie sans hésiter. "Toute la vérité", me dit-il, mais je le soupçonne d'être curieux de lire ces confidences indiscretes... [...] Malgré tout je veux qu'on sache jusqu'où pouvait aller chez moi la frénésie des sens. Pourquoi? N'est-ce pas le cas de tous les jeunes? Je n'étais ni meilleur ni pire que tous les autres, je rejoignais le troupeau. Au fond, rien que de banal dans ce délire, mais il y a chez certains une tendance à me croire exempt de ces complications. (OC, VI, p. 50, 8 agosto 1972)

La propria coscienza gli imporrebbe quindi di pubblicare questo volume per togliersi la maschera dietro la quale si è celato per lungo tempo. Eppure le esitazioni sono tutt'altro che risolte: se questo testo è stato infine pubblicato, bisogna pur ricordare che il seguito è stato dato alle fiamme. Il conflitto fra gli opposti (il desiderio di esprimersi e la tendenza ad autocensurarsi) perdura nei suoi effetti fino agli ultimi anni di vita dell'autore.

Sarà soprattutto il pensiero del pubblico futuro a convincere l'autore a pubblicare *Jeunesse*: Green decide infatti di dare alle stampe l'opera nel momento in cui si persuade che il racconto delle proprie vicende personali potrebbe essere di conforto per coloro che si trovano ad affrontare i suoi stessi problemi. Mentre lavora a *Jeunesse* Green annota nel proprio diario una riflessione sulle *Confessioni* di Sant'Agostino; egli accusa quest'ultimo di aver scritto una confessione troppo parziale, nella quale è assente ogni riferimento alla sfera erotica: "Quel bien il eût fait cependant s'il avait pu nous en dire plus! Il aurait rendu l'espoir à ceux qui se croient réprochés et qui peut-être en ont moins fait que lui."<sup>50</sup>

D'altronde l'autore afferma più volte che la letteratura lo ha confortato nei momenti in cui maggiormente si credeva isolato a causa del proprio orientamento sessuale: nell'autobiografia stessa egli fa riferimento alla consolazione che proviene da alcuni autori, quali i classici greci e latini, ma anche da testi più recenti, come quelli di Havelock Ellis e di Freud.

Green si risolve definitivamente a pubblicare l'ultimo volume dell'autobiografia nel momento in cui riconosce la possibile utilità sociale della sua confessione; egli si convince infatti dell'importanza di dare voce all'esperienza di un'individualità minoritaria, un tipo di esperienza che ha trovato raramente delle occasioni per esprimersi apertamente. Sempre nel diario l'autore scrive: "Pensé aux problèmes posés par l'autobiographie. Ma vie racontée n'aurait pas d'intérêt si elle n'était semblable par quelque côté à celles de milliers d'hommes, de tous les hommes qui auront partagé mes espoirs, mes élans et mes déceptions. Aucun de nous n'est seul."<sup>51</sup> In questa risoluzione si può riconoscere l'aspetto più importante dell'influenza esercitata da Gide, sulla quale mi sono soffermato nel primo capitolo.

Una volta che ha pubblicato l'autobiografia l'autore inizia a ricevere un gran numero di lettere da parte dei lettori che affermano di essersi riconosciuti nella vicenda da lui narrata. Green è confortato dalla risposta del pubblico, come testimoniano diversi passaggi del diario: "Chaque jour deux ou trois lettres d'inconnus qui retrouvent leur jeunesse dans la mienne."<sup>52</sup> Qualche tempo più tardi scrive: "Ces lettres ont à mes yeux une importance que leurs auteurs ne soupçonnent pas"<sup>53</sup>. Queste lettere persuadono Green di aver fatto la scelta giusta e, al tempo stesso, gli dimostrano quanto i tentennamenti iniziali fossero infondati: "Dans quelques années, ces hésitations paraîtront incompréhensibles. Si mes correspondants inconnus savaient à quel point ils m'ont aidé..."<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> OC, VI, p. 47, 19 luglio 1972.

<sup>51</sup> OC, VI, p. 88 19 febbraio 1973.

<sup>52</sup> OC, VI, p. 174, 27 giugno.

<sup>53</sup> OC, VI, p. 176, 17 luglio 1974.

<sup>54</sup> OC, VI, p. 216, 27 marzo 1975.

## L'autocensura

Dopo la prima pubblicazione in quattro volumi, tra il 1963 e il 1974, l'autobiografia dovrà attendere ancora qualche tempo prima di vedere la luce nella sua forma definitiva: Green interverrà infatti a più riprese, apportando alcune correzioni per le edizioni successive. Nella prima versione aveva ommesso alcuni episodi (in particolare dal secondo e terzo volume, *Mille chemins ouverts* e *Terre lointaine*) che avrebbe poi recuperato solo in un secondo tempo, nel 1977, quando l'autobiografia viene inclusa nel quinto tomo delle *Œuvres complètes* nella collana della "Pléiade". Jacques Petit, curatore del volume, convince infatti l'autore a reintegrare le parti del testo inizialmente censurate.

I passaggi vertono tutti sul tema dell'omosessualità, dell'autore o di altre persone che questi ha incontrato nel corso della sua vita.<sup>55</sup> In una lettera inedita del 1973, che ho potuto consultare presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Green scrive allo stesso Jacques Petit riguardo alle parti che aveva deciso inizialmente di censurare; lo scrittore chiarisce le proprie ragioni: si trattava a suo avviso di passaggi troppo scabrosi per poter essere pubblicati. In particolar modo, Green fa riferimento a uno specifico episodio, quello in cui rievoca alcuni fatti avvenuti nel 1922, sul transatlantico che dagli Stati Uniti lo riportava in Francia. In questo passaggio dell'autobiografia egli narra infatti di come due uomini che condividevano con lui la stessa cabina abbiano avuto un rapporto sessuale davanti ai suoi occhi, completamente incuranti della sua presenza:

J'ai jeté les yeux sur les pages supprimées de *Terre lointaine*. Elles m'ont inquiété, je l'avoue, il y a des phrases qui brûlent et qui font brûler des natures comme la mienne. On peut garder certaines choses cependant. Nous verrons cela ensemble. Je ne veux pas tomber dans la pudibonderie, mais on peut parfois dire plus en disant moins, par exemple dans la scène dont j'ai été témoin à bord du bateau qui me ramenait en France, là où j'avais écrit "grognements", ce qui est vulgaire, je mettrai "murmures" qui est tout aussi éloquent!<sup>56</sup>

Green dimostra quindi di voler mettere da parte il pudore che in un primo tempo gli aveva ispirato alcuni tagli. Ciononostante, nella lettera emerge chiaramente che lo scrittore esita ancora di fronte all'eventualità di ripristinare per intero questi passaggi; egli intende comunque operare alcune modifiche in vista della pubblicazione, al fine di rendere il testo meno sconveniente rispetto alla stesura iniziale.

L'edizione "Pléiade" dell'autobiografia rimane indubbiamente un punto di riferimento, anche se il testo viene lievemente rimaneggiato in occasione di una ristampa del 1984 presso l'editore Seuil. Le modifiche non sono particolarmente significative; la più lampante consiste nella decisione di svelare una parte dei nomi che inizialmente erano celati dietro uno pseudonimo o un'iniziale puntata. È il caso di un compagno di scuola, di cui Green racconta che si sarebbe spogliato nudo di fronte all'intera classe; nell'edizione del 1984, il personaggio indicato in precedenza come "B." viene quindi indicato con il nome intero: Bernstein. Tuttavia l'autore mantiene la maggior parte degli pseudonimi. Egli tiene celata in particolar modo l'identità di alcune persone omosessuali e, più in generale, di uomini di cui è stato innamorato. È il caso di alcuni studenti dell'università della Virginia, come Nick, Malcolm e

---

<sup>55</sup> Jacques Petit segnala in nota quali sono le parti reintegrate: per quanto riguarda *Mille chemins ouverts*, cf. OC, V, pp. 935-939, 1128-1129, 1148. Per quanto concerne *Terre lointaine*, cf. OC, V, pp. 1172, 1249, 1249-1250, 1258-1259, 1259-1260.

<sup>56</sup> La lettera risale 19 aprile 1973, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms 41433. Il passaggio a cui Green fa riferimento è ripreso in OC, V, pp. 1259-1260 (dove in effetti si legge "murmures", cf. OC, V, p. 1260).

naturalmente Mark (oggi sappiamo che il suo vero nome era Benton Owen).<sup>57</sup> Inoltre Green tace i nomi di alcune persone incontrate nell'ambiente artistico-letterario e francese, fra cui spicca senz'altro lo scrittore Jacques de Lacretelle, che compare con il nome di Philippe in *Jeunesse* e *Fin de jeunesse*.<sup>58</sup> Infine, l'autore non nomina mai apertamente col suo vero nome l'uomo che sarebbe in seguito divenuto il suo compagno di vita, Robert de Saint Jean.

L'oggetto fondamentale dell'autocensura rimane quindi senz'altro la sessualità, questione intima per eccellenza. Green è consapevole che si tratta di un argomento sensibile, che richiede la massima discrezione, non solo per quanto riguarda lui stesso e le proprie esperienze, ma anche e soprattutto per le persone che ha incontrato nel corso della propria vita.

### Una difficile confessione

Nel 1973, in occasione della riedizione del suo primo testo a tematica velatamente omosessuale, il romanzo *L'autre sommeil*, Green scrive una nuova prefazione nella quale riconosce la componente autobiografica dell'opera. A proposito di questa prefazione egli annota nel diario: "J'ai fait en sorte qu'elle soit très nette, je ne veux pas de confession brumeuse".<sup>59</sup> In quello stesso periodo l'autore sta terminando la stesura del quarto volume dell'autobiografia, *Jeunesse*, e queste parole riflettono la sua nuova attitudine rispetto al tema "scottante" dell'omosessualità: se in passato l'ha celato dietro una "bruma", ora intende fare chiarezza. Esso infatti rappresenta a mio avviso uno dei nuclei fondamentali dell'autobiografia greeniana.<sup>60</sup>

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, Green afferma in diverse occasioni che l'autobiografia nasce dalla volontà di parlare apertamente della propria esperienza personale. L'autore dichiara più volte di non voler tralasciare nella sua narrazione nemmeno gli episodi più scomodi e scabrosi. Eppure, le "intenzioni programmatiche" non trovano di fatto una piena realizzazione all'interno dell'opera: la confessione più delicata, quella della propria omosessualità, è resa in maniera tutt'altro che diretta. La questione richiede infatti di essere maneggiata con un certo tatto, a maggior ragione nel momento in cui l'autore si spinge nel racconto della propria vita sessuale molto più di quanto avesse fatto Gide. Green arriva infatti a rievocare il periodo della sua erranza notturna per le vie di Parigi alla ricerca di incontri erotici, una questione che il suo predecessore non aveva osato affrontare. D'altro canto, se da un lato i temi dell'autobiografia greeniana sono per certi versi più audaci di quella di Gide, le strategie retoriche messe in atto dall'autore dimostrano una buona dose di cautela nell'affrontare l'argomento.

Ho già avuto modo di ricordare come Green in un'occasione avesse scritto allo studioso Jacques Petit in una lettera: "on peut parfois dire plus en disant moins"; ed è proprio a partire da questa

---

<sup>57</sup> Il caso di Benton Owen/Mark è ben noto; per un riassunto dell'impiego di questo pseudonimo da parte di Green si può fare riferimento a J. SÉMOLUÉ, "Julien Green: itinéraire d'un auteur, problèmes et perspective de lecture", in J. TOUZOT (a cura di), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, "Littératures contemporaines", 1997, p. 46.

<sup>58</sup> Come emerge da un confronto tra *Memories of happy days* e l'autobiografia; nel primo caso l'autore può fare il nome di Lacretelle, in quanto l'episodio non presenta nessun riferimento al tema dell'omosessualità, di cui parla invece più volte in *Jeunesse* e *Fin de jeunesse*. Il fatto che dietro lo pseudonimo di Philippe si celi in realtà Jacques Lacretelle è d'altronde già stato rivelato; si veda J. CABANIS, "Julien Green et ses contemporains: le cas Mauriac", in J. TOUZOT (a cura di), *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>59</sup> OC, VI, 127, 29 ottobre 1973.

<sup>60</sup> Segnalo che Michèle Raclot ha affrontato la questione della presenza della questione dell'omosessualità nell'opera dell'autore, con un'attenzione particolare alla sua produzione romanzesca; cf. M. RACLOT, "L'indicible de l'homosexualité dans l'œuvre de Julien Green", *Bulletin de la Société internationale des études greeniennes*, 12, novembre 2002, pp. 14-19 (prima parte); *Bulletin de la Société internationale des études greeniennes*, 13, giugno 2003, pp. 16-25 (seconda parte). L'articolo è disponibile anche online (consultato nel gennaio 2016: <<http://juliengreen.paris-sorbonne.fr/quelques-articles/article/l-indicible-de-l-homosexualite-16>> e <<http://juliengreen.paris-sorbonne.fr/quelques-articles/article/l-indicible-de-l-homosexualite>>).

tensione che si genera il testo e in essa risiede a mio avviso la sua originalità. Così come aveva fatto Gide, anche Green ricorrerà infatti a un'elaborata strategia della confessione che mi propongo di analizzare in dettaglio nel pagine seguenti.

### **La riflessione sull'omosessualità**

Un aspetto sul quale non posso sorvolare, prima di procedere con l'analisi, riguarda alcune riflessioni che lo scrittore presenta nella postfazione all'autobiografia. Egli vi dichiara infatti, in maniera per certi versi sorprendente, che la questione dell'omosessualità non ha rivestito un ruolo determinante nella sua esperienza personale: ciò che più gli preme sottolineare è che la natura del peccato della carne è di fatto indipendente dall'orientamento sessuale. L'autore afferma di aver sempre considerato l'argomento unicamente nei termini di una lotta tra il corpo e l'anima:

*L'idée ne me venait pas de juger des penchants auxquels je ne pouvais certes rien et qui rentreraient selon moi dans le domaine général de la chair. Entre les déportements d'un homme marié qui courait les filles et ceux d'un garçon comme moi qui courait les garçons, je ne voyais aucune différence du point de vue moral. Je condamnais le tout en bloc (V, 1467).*

Al lettore di oggi l'argomentazione proposta in questo passaggio – dal punto di vista morale non vi è differenza fra un uomo sposato che ha avventure extra-coniugali e uno che invece concupisce dei ragazzi – può sembrare quantomeno speciosa: le esperienze che l'autore descrive nella sua opera testimoniano chiaramente quanto la sua vicenda personale sia stata segnata dal suo orientamento sessuale.

Nella postfazione Green sembra quasi dimenticare tutti quei passaggi in cui ha tracciato di volta in volta il quadro dei conflitti interiori che lo hanno lacerato, dovendo vivere in un mondo che permette di esprimere apertamente e con serenità l'amore eterosessuale ma non quello omosessuale. Ed è lui stesso a sostenerlo, quando rievoca il periodo universitario: “Je n'avais personne à qui parler de ces choses. Chez ma logeuse, je ne voyais autour de moi que des garçons qui ne songeaient qu'aux femmes et en discutaient ouvertement.” (V, 1075)

Vi sono alcuni altri punti dell'autobiografia in cui il contrasto tra ciò che l'autore dichiara nella postfazione e i fatti narrati risulta evidente. Lo si vede per esempio in un passaggio in cui rievoca un episodio che risale ai suoi vent'anni, quando legge l'esplicita condanna nei confronti della pratica dell'omosessualità contenuta nel codice penale americano. Da questo episodio Green prende spunto per un'ulteriore riflessione:

*Pour être coupable, je l'étais bien, selon ma façon de voir, coupable de désir, sinon de fait, mais je l'étais comme l'humanité entière qui se vouait au plaisir charnel en dehors du mariage, je n'étais pas doublement coupable par le fait de penchants auxquels je ne pouvais rien et dont je ne pouvais que souffrir. Que tout m'eût été plus facile dans la vie si j'eusse aimé les filles! (V, 1210-1211).*

Anche in questo caso l'autore propone un'interpretazione che accomuna il desiderio omosessuale a quello eterosessuale. Ciononostante il passaggio si conclude con un'affermazione che sembra smentire quanto ha appena dichiarato: egli sostiene infatti che la sua vita sarebbe stata molto più facile se fosse stato attratto dalle ragazze e riconosce quindi implicitamente che l'orientamento sessuale assume un peso di primo piano nella sua formazione personale.

## 1 Il silenzio sull'omosessualità: la censura sociale

Green pone più volte la questione della forte censura sociale esercitata sul tema dell'omosessualità, di cui lui stesso è stato vittima: per molti anni egli ha completamente ignorato che esistevano persone attratte dallo stesso sesso. L'autore ritiene che questa sia la principale causa del suo disorientamento durante l'adolescenza: egli non era infatti in grado di comprendere la propria attrazione per i ragazzi. Il problema si pone per la prima volta ai tempi del liceo, quando si invaghisce di un collega di studi che nell'autobiografia è chiamato Frédéric. Green afferma che all'epoca non contemplava nemmeno la possibilità che un ragazzo potesse innamorarsi di un altro ragazzo: "ignorant tout, ne me rendant pas compte, par exemple, que j'étais tombé amoureux d'un de mes camarades" (V, 819). Poco più avanti Green ribadisce lo stesso concetto: "je ne comprenais rien à ma passion. À qui m'aurait appris que j'étais amoureux, j'aurais certainement répondu que cela n'était pas possible, puisqu'il s'agissait d'un garçon." (V, 827)

Questa incomprendione dura diversi anni; lo si vede quando Green ricorda il periodo trascorso nella Croce Rossa americana, durante la Prima guerra mondiale. Qui conosce un commilitone, di nome James, che gli confida di amare un uomo dal quale non è però ricambiato; è la prima volta che il protagonista sente parlare di una passione omosessuale. Questo scambio lo lascia dunque perplesso: egli non sembra comprendere fino in fondo le parole del commilitone. Viceversa il narratore è in grado di comprendere che dopotutto l'amore di cui parla James è lo stesso sentimento che ha provato in passato nei confronti di Frédéric, e commenta:

si étrange que cela paraisse, je ne m'étais jamais cru amoureux, précisément parce que j'ignorais que l'amour pût exister entre personnes du même sexe – aussi ne savais-je quel nom donner au sentiment que j'avais eu pour le lycéen (V, 940).

A distanza di anni, Green ricorda di essere stato testimone di molti eventi che avrebbero potuto aprirgli gli occhi sulla grande diffusione dell'omosessualità e si interroga quindi su come sia stato possibile che abbia invece impiegato così tanti anni per prendere coscienza del proprio orientamento.

Eppure la censura sociale non basta a spiegare l'ignoranza del giovane protagonista, dal momento che per molti suoi coetanei l'argomento non costituisce affatto un mistero. Lo si vede per esempio quando l'autore rievoca il suo amore per Frédéric:

Je crois que si j'avais pu lui dire que je l'aimais, j'aurais été soulagé d'un grand poids, mais il eût fallu d'abord m'expliquer que j'étais amoureux, ce que je ne savais pas du tout. Lui le savait, moi, non. Tous les garçons de ma classe comprenaient et j'étais le seul à ne pas voir clair. (V, 869)

A distanza di anni è Green stesso a riconoscere che negli anni della sua giovinezza vi erano numerosi indizi dell'ampia diffusione dell'omosessualità, nonché di una certa tolleranza diffusa in alcuni ambienti. Si prenda per esempio un altro passaggio, in cui l'autore rievoca il periodo trascorso all'università:

Je ne soupçonnais pas dans quel monde je me trouvais, ni quelle foule m'entourait alors que je me croyais seul de mon espèce. Ce qui se passait nuit et jour, je ne l'appris que des années plus tard. "Comment, vous ne saviez pas?" Toutes les formes de la bienséance se trouvaient observées à la lettre, en effet, et, ayant des yeux apparemment pour ne pas voir, je persévérais dans mon inconcevable ignorance. Il y aurait beaucoup à dire sur les effets de cet aveuglement



qui reculait sans cesse les limites de l'enfance et causait ainsi un retard difficile à rattraper (V, 1147-1148).

Green ammette quindi che le cause della propria incapacità di comprendere il fenomeno non derivano solo dalla censura sociale. In alcuni passaggi dell'autobiografia emerge infatti chiaramente il ruolo determinante svolto dall'educazione religiosa, ma anche da un'istanza censurante ancora più profonda.

## 2 Omosessualità e peccato: la censura religiosa

L'educazione religiosa impartita a Green sin dall'infanzia è infatti all'origine di quel profondo senso di colpa che permea per intero la sfera sessuale dell'autore. Ciò risulta evidente in diversi passaggi dell'autobiografia; cito a titolo di esempio una riflessione che precede uno degli episodi relativi al risveglio della sessualità:

Ce qui m'étonne aujourd'hui, c'est que les petits événements de la vie semblaient ne rien m'apprendre sur moi-même. Je ne pouvais ou ne voulais rien savoir et il y avait en moi une opposition en quelque sorte invincible à tout enseignement utile. J'étais beaucoup plus profondément troublé par la chair que je ne m'en doutais, et quelque chose en moi tenait à me le cacher. Quel nom donner à ce quelque chose? Je ne sais pas, mais je ne serais pas tout à fait sincère si je ne disais que cette question a été pour moi une cause d'angoisse. Pourquoi ne pas dire plus simplement qu'elle m'a torturé, cette question terrible? Elle m'a torturé parce que je savais trop bien que notre vie après la mort n'est que le prolongement de notre vie en ce monde, que celui qui va vers Dieu sur cette terre vivra en Dieu à jamais dans le ciel; que celui qui a rejeté Dieu sur cette terre ne le trouvera peut-être pas de l'autre côté de la tombe. Tout cela, je le savais intuitivement (V, 1027).

Risulta evidente che la forza a cui Green non riesce a dare un nome è un'istanza censurante che deriva dalla sua formazione puritana. Si tratta di un tabù ha intimamente assimilato: anche se l'autore ricorda che all'epoca non sapeva che l'attrazione nei confronti dei ragazzi potesse essere considerata un peccato, egli sostiene che lo intuiva in maniera inequivocabile. Ciononostante il protagonista continuava a negarlo a se stesso; è quanto l'autore afferma quando rievoca la sua prima lettura di *A problem in greek ethics* di John Addington Symonds. Green si sofferma in particolare su un passaggio di questo volume, quello in cui Symonds affronta la questione dell'amicizia di Patroclo e Achille, nella quale quest'ultimo riconosce una componente omosessuale. Green commenta:

Je connaissais cette histoire, je croyais même mieux la comprendre que l'auteur qui en parlait comme un entomologiste parle d'insectes, et moi, tout cela, je l'avais dans le sang, j'en souffrais [...] Il me tardait de m'en débarrasser. En réalité, ce livre me faisait peur. Je craignais d'y trouver des précisions dont la connaissance serait déjà une sorte de péché, et alors, comment expliquer ce fait nouveau au prêtre à qui je me confesserais? Cela, je ne le voulais à aucun prix. (V, 1182)

L'eventualità di dover confessare la propria passione a un religioso pone però al protagonista il problema di riconoscere che il proprio desiderio nei confronti dei ragazzi è un peccato: la censura religiosa e la censura sociale sembrano convergere nello stesso obiettivo, quello di mantenere segrete le pulsioni omoerotiche. Ma la prima persona alla quale il giovane Green cerca di nascondere il proprio orientamento sessuale altri non è che lui stesso.

### 3 Negare l'evidenza: la censura inconscia

In alcune occasioni Green sostiene infatti esplicitamente che se non si rendeva conto di nulla era soprattutto perché non ne aveva nessuna intenzione. Egli giunge infatti alla conclusione che per lungo tempo ha chiuso gli occhi di fronte ai vari episodi che avrebbero potuto rivelargli la propria omosessualità. A questo proposito l'autore ricorda un ulteriore episodio relativo al periodo trascorso nella Croce Rossa, quando un commilitone è stato cacciato dal servizio a causa di alcune attenzioni che ha rivolto a un soldato. Eppure lo scrittore afferma di aver dimenticato per lungo tempo l'intero episodio, e riflette su questa dimenticanza:

mon ignorance bâtitait autour de moi une prison solide, mais cette ignorance même est ce que je trouve si difficile à expliquer. Ne me souvenais-je pas du Français qui avait été chassé de la Croix-Rouge américaine à cause de ce qu'il avait fait avec un camarade? Le plus étonnant de tout est bien là: je l'avais oublié, en effet, car il y avait en moi quelque chose ou quelqu'un qui voulait oublier. [...] J'avais vu un homme éconduit de la façon la plus injurieuse parce qu'il avait commis une faute enveloppée d'un honteux mystère. Voulais-je ressembler à cet homme? Je voulais surtout perdre la mémoire de tout cela. (V, 1125)

Green propone un'interpretazione psicoanalitica di quest'amnesia: l'episodio a cui ha assistito lo avrebbe traumatizzato al punto tale che in seguito lo avrebbe rimosso. Da giovane non era ancora pronto a identificarsi con una categoria minoritaria e stigmatizzata dalla società. Secondo la sua ricostruzione, Green avrebbe per lungo tempo cercato di nascondere a se stesso il proprio orientamento.

La questione assume una maggiore urgenza durante il periodo universitario; il protagonista prova infatti una forte attrazione nei confronti di alcuni ragazzi molto avvenenti. Uno di questi, di nome Nicolls, diviene il pretesto per una riflessione sulla difficoltà di prendere coscienza della propria omosessualità. Green ricorda infatti di aver riflettuto alla possibilità di cambiare corso per evitare di incontrarlo quotidianamente, e conclude: "changer de cours à cause de Nicolls, c'était m'avouer à moi-même la gravité de mon état, et je n'avais pas encore la force de me regarder en face" (V, 1147)

La naturale conseguenza di questa attitudine è un forte senso di isolamento, che il protagonista contribuisce ad alimentare, nascondendo le proprie passioni ed evitando di parlare dei propri amori con altre persone. Egli esperisce quindi in prima persona la condizione tipica dell'omosessuale "closeted".<sup>61</sup> L'autore offre numerose testimonianze del fatto che anche nel momento in cui scopre il proprio orientamento sessuale ritiene di doverlo celare come un segreto indicibile; cito qualche passaggio a titolo d'esempio:

Mieux valait m'éloigner et me taire, gardant pour moi le lourd secret [...] je ne pouvais m'en ouvrir à personne. (V, 1107)

Un mensonge habitait en moi dont je n'avais pas voulu. (V, 1112)

je n'avais rien à dire qui ne fût avouable. Révéler mes étranges désirs m'eût paru impossible. (V, 1196)

---

<sup>61</sup> Per un approfondimento della questione rinvio al volume E. KOSOFKY-SEDGWICK, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* [1990], Roma, Carocci, 2011 (cf. in particolare il capitolo "L'epistemologia del closet", pp. 99-123).

Sempre a proposito del periodo universitario, Green descrive i sentimenti provati quando cercava di tenere segreta la propria passione per uno studente di nome Mark, temendo le possibili reazioni dei colleghi:

“Je l’aime, pensai-je. Il faudrait mourir.” Or, mourir, pourquoi? Parce qu’il n’y avait pas de place, dans le monde actuel, pour un jeune homme amoureux d’un autre. Personne ne comprendrait. On me croirait fou et tout d’abord le garçon aux joues roses, en admettant que j’eusse l’inexprimable audace de lui dire mon secret. J’étais maintenant un homme avec un secret [...]. Désormais, j’avais quelque chose à cacher comme on cache une action honteuse. (V, 1097-1098)

Eppure l’autore, alla luce della propria esperienza successiva, si dice convinto che le sue preoccupazioni giovanili erano spropositate; le persone delle quali temeva il giudizio si erano infatti più volte dimostrate molto comprensive. Inoltre quello che egli custodiva gelosamente come un segreto, altro non era che un “segreto di Pulcinella”;<sup>62</sup> lo si vede quando l’autore ricorda che i suoi compagni di liceo non hanno nessuna difficoltà ad accettare la sua passione per un ragazzo e gli mostrano anzi la loro solidarietà quando uno di loro rivela agli altri l’amore del giovane Green nei confronti di Frédéric:

cela finit par se savoir. [...] On apprit donc que j’étais amoureux, et de qui. Personne ne se moqua de moi. Bien au contraire, je remarquai chez tous mes camarades une gentillesse et un désir de se rapprocher de moi. Pas un seul ne fit allusion à ce que tout le monde savait. L’intolérance et la cruauté, si fréquentes chez les hommes, n’étaient pas du tout le fait de ces garçons de seize ans, et tous me souriaient. (V, 867-868)

La situazione non sembra particolarmente diversa nell’università americana. Anche in questo caso il protagonista ha custodito male il proprio segreto. Come ha modo di scoprire più tardi, per alcuni dei suoi colleghi la sua passione per Mark non era affatto un mistero: “Comment savait-il que je l’admirais? Oh, cela se savait. Je demeurai muet d’étonnement et d’inquiétude.” (V, 1180) In un altro passaggio l’autore ribadisce che in realtà, nonostante i suoi sforzi, non era stato per nulla in grado di nascondere la propria attrazione verso i ragazzi:

Bishop savait cela, il savait tant de choses que je n’en croyais pas mes oreilles. Moi qui me trouvais si secret! Mais je m’étais trahi cent fois, je me trahissais du matin au soir, on me lisait à livre ouvert. [...] il n’avait aucune illusion sur ma vraie nature, sur ce que je nommais intérieurement mon secret. Il était tellement lisible, mon secret, dans le regard dont je suivais les beaux visages! (V, 1185)

Green imputa la sua incapacità di tenere un segreto alla propria ingenuità:

j’étais d’une imprudence étonnante qui ne pouvait s’expliquer que par une totale ignorance des choses de mon temps. Il suffisait de m’interroger avec un peu d’adresse pour savoir tout ce qu’on désirait apprendre sur mon compte. Que cela fût le moins du monde dangereux ne me venait pas à l’esprit. (V, 1225)

---

<sup>62</sup> Rinvio sempre al volume di Eve Kosofsky-Sedgwick. L’autrice impiega questa espressione per descrivere il rapporto ambiguo tra sfera pubblica e sfera privata per quanto riguarda una persona la cui omosessualità è ben nota, sebbene questi non l’abbia mai confessata apertamente. Cf. *ivi*, p. 99.

D'altronde, secondo quanto testimonia l'autore, l'omosessualità era piuttosto diffusa fra gli studenti universitari e inoltre era relativamente tollerata presso l'Università della Virginia, il che non manca di sorprenderlo a tanti anni di distanza. Lo si vede quando fa riferimento a un giovane che ha compiuto un gesto eclatante; questi dipinge sul vialetto del campus una grande scritta per commemorare l'anniversario della morte di Oscar Wilde:<sup>63</sup>

Pour en revenir aux extravagances de Bolton, ce qui me frappe, quand j'y songe, est le peu d'attention qu'on y prêtait. En particulier, l'inscription monumentale à la mémoire de Wilde ne semblait troubler personne, passé la première surprise. L'Université ne s'émouvait pas si facilement. Elle restait à distance, un peu dédaigneuse, loin du monde, car elle était elle-même un petit monde qui s'estimait aussi parfait que possible. (V, 1163-1164)

Poco oltre Green precisa però che presso l'università vi erano dei limiti ben precisi entro i quali l'omosessualità era accettata e che le ragioni di questa tolleranza erano in parte dettate da considerazioni pragmatiche, improntate a un codice di comportamento che prescriveva la massima discrezione:

Pas de scandale parce que l'Université n'aimait pas le scandale. [...] On exigeait la discrétion, c'était tout. La loi non écrite était de se conduire en *gentleman* et si les *gentlemen* avaient de secrets attachements, à eux de régler cette affaire sans en importuner le monde. Silence. Les portes généralement ouvertes se trouvaient fermées quelquefois. Il eût été bien mal élevé d'en demander la raison. (V, 1187, corsivo nel testo)

Attraverso questa breve rassegna ho cercato di dimostrare che, diversamente da quello che Green afferma nella postfazione, l'omosessualità ha contato in maniera decisiva nella sua vita e che l'autobiografia lo dimostra in maniera equivocabile. L'autore vi affronta molte delle questioni che l'orientamento sessuale gli ha posto nel corso degli anni; queste assumono un ruolo di primaria importanza e coinvolgono vari aspetti della sua persona. La doppia censura sociale e religiosa, fortemente interiorizzata, la percezione di dover mantenere un segreto e l'isolamento che ne deriva, dimostrano che Green descrive un'esperienza personale e sociale fortemente condizionata dalla propria omosessualità. Decisamente le sue considerazioni oltrepassano la questione del peccato, così come quella del conflitto tra corpo e anima.

---

<sup>63</sup> L'episodio è rievocato in *OC*, V, p. 1161.

## **Le strategie discorsive della confessione**

Per affrontare un argomento ai suoi occhi particolarmente scottante, Green predispone un'accurata preparazione. Di seguito cercherò di analizzare le strategie testuali impiegate dall'autore proponendo la stessa griglia di lettura che avevo adoperato per l'autobiografia di Gide: mi occuperò dunque inizialmente quegli aspetti che coinvolgono porzioni limitate del testo, per poi passare a quelli che coinvolgono parti più ampie del discorso.

A livello microstrutturale Green impiega in maniera accorta un lessico allusivo per fare riferimento a temi come l'onanismo, la sessualità e in modo particolare l'omosessualità. Nella sua autobiografia assumono un grande rilievo i termini desunti dalla sfera religiosa e dall'area semantica del peccato, mentre sono molto più rare le espressioni riconducibili al discorso medico. Inoltre l'autore impiega alcuni strumenti retorici, quali perifrasi ed eufemismi, che gli permettono di suggerire alcuni aspetti legati alla sessualità senza però svelarli in maniera esplicita.

A un livello intermedio, che coinvolge segmenti del discorso più ampi, l'autore tende ad associare la sessualità ad alcuni temi più inoffensivi, che gli permettono di fare da schermo alle questioni tabù. Si tratta in particolar modo di alcune opere d'arte, come dipinti, incisioni, sculture e – più raramente – di testi letterari, che secondo Green avrebbero un profondo risvolto erotico. Inoltre l'autore ricorre a una serie di riferimenti alla sfera del demoniaco e dell'infernale che gli permettono di affrontare la questione sessuale nei termini di una lotta tra anima e corpo. Se le allusioni all'arte contribuiscono a sublimare l'esaltazione del corpo umano, viceversa gli accenni al demonio tendono a spostare il discorso sul sesso su un altro piano, morale e religioso.

A livello macrostrutturale, si trovano alcune delle strategie della dilazione che ho già avuto modo di descrivere a proposito dell'autobiografia gidiana. Si tratta in particolare dei ripetuti annunci e, in alcuni casi, di vere e proprie anacronie. Anche nell'autobiografia di Green la presenza dei continui rinvii genera un effetto di iterazione che contribuisce a segnalare la presenza della questione della sessualità anche nel momento in cui essa viene sottaciuta.

Green pone più volte l'accento sullo scarto temporale che separa i fatti narrati dal tempo della narrazione al fine di giustificare la propria difficoltà a interpretare alcuni episodi del passato: egli mette in scena una vera e propria lotta con la memoria, creando l'effetto di un passato remoto che emerge dall'ombra. Questa strategia discorsiva gli permette di giustificare alcune ambiguità del testo, così come i veri e propri vuoti narrativi; nell'autobiografia si trovano infatti alcune ellissi temporali che coinvolgono gli snodi fondamentali del discorso sulla sessualità. Ed è proprio su questi passaggi che mi soffermerò in ultima istanza, cercando di illustrare la grande varietà di strategie della reticenza impiegate dall'autore.

### **Strategie discorsive a livello microstrutturale: un lessico allusivo**

L'espressione dei temi più strettamente connessi alla sfera della sessualità pone un grosso problema a Green; il suo orizzonte morale di riferimento lo porta infatti a condannare le proprie esperienze erotiche passate. L'aspetto etico trova una chiara corrispondenza sul piano estetico: ogni accenno a questo argomento viene effettuato in maniera pudica e spesso indiretta, attraverso un lessico allusivo che nella maggior parte dei casi deriva dalla simbologia biblica e dall'area semantica del peccato. Green impiega soprattutto alcune perifrasi e non esita a servirsi dell'iperbole per sottolineare l'aspetto più incontrollabile della pulsione erotica. L'autore impiega infine un'altra strategia dell'allusione degna di nota: egli si riferisce all'erotismo attraverso alcuni termini ed eventi in apparenza privi di ogni

connotazione sessuale. Questi vengono progressivamente caricati di un significato erotico e divengono di per se stessi un riferimento implicito a questo tema attraverso un processo di sostituzione; in questo modo la sessualità viene suggerita senza essere apertamente nominata.

## 1 L'onanismo

Per fare riferimento alla pratica della masturbazione Green non impiega in nessuna occasione un lessico preciso. L'autore vi allude unicamente in maniera indiretta, con espressioni dalla connotazione fortemente negativa dalla marcata impronta morale e religiosa; sono invece molto più rari i termini che suggeriscono un'influenza del discorso medico-psichiatrico. L'autore impiega anche un'altra strategia retorica, che consiste nell'associare l'atto della masturbazione in sé ad alcune altre azioni rituali che compie nello stesso momento; Green stabilisce una relazione tra i due termini di modo che questi atti secondari divengono essi stessi un riferimento indiretto ma chiaramente riconoscibile alla pratica dell'onanismo.

Nella maggior parte dei casi l'autore fa comunque riferimento a espressioni legate all'area semantica del peccato. L'atto della masturbazione viene quindi indicato come "péché", "faute", "le mal", "les chutes", "l'impureté", mentre in alcuni casi si trova il riferimento a una generica condanna morale ("la chose interdite"). In altre occasioni Green vi allude attraverso alcuni deittici: "[le] geste en question", "l'acte". Sono invece rari i termini che suggeriscono una considerazione di tipo medico: "des excès d'ordre physique" (V, 856), "la crise" (V, 1329).

La masturbazione è perennemente associata ad alcuni attributi negativi che descrivono il senso di colpa, oltre alla dimensione compulsiva della continua ripetizione e della degradazione morale: "[le] péché dont je finissais par haïr la tyrannie" (V, 806), "je faisais le mal, renversé sur le lit comme un assassiné" (*ibid.*), "l'acte accompli, j'en conçus un effroi qui me fit bourdonner le sang aux oreilles" (V, 838), "la crise passait comme tant d'autres, tristement" (V, 1329). In alcune occasioni Green si sofferma inoltre sulle implicazioni religiose e morali di questo atto: "je fis la chose interdite qui, d'après ce que je savais maintenant, pouvait me précipiter en enfer si je mourais sur le coup" (V, 838). Si veda anche quando afferma: "[je] me demandais si j'étais perdu" (V, 1329).

In alcuni passaggi Green individua una chiara influenza del demonio che lo spingerebbe a compiere questo atto; chiaramente la spiegazione sovranaturale contribuisce a sua volta alla connotazione negativa della masturbazione. In un'occasione l'autore sostiene esplicitamente che il diavolo è all'origine del suo comportamento: "c'était l'ange noir qui m'ensorcelait" (V, 806). In un altro passaggio questa entità si manifesta invece sotto forma di "un grand éclat de rire moqueur et sinistre", nei momenti in cui il protagonista si ripromette di porre fine una volta per tutte alle ricadute nel "peccato" (V, 844).

Un altro procedimento per alludere alla masturbazione senza nominarla direttamente consiste nel fare riferimento ad alcuni atti rituali che il protagonista compie congiuntamente a questa pratica e che in seguito, attraverso un processo di sostituzione di tipo metonimico, diventano essi stessi un riferimento indiretto all'onanismo. In un'occasione egli rivela infatti: "quand venait le moment du péché [...] je décrochais le crucifix." (V, 806) In seguito si trovano varie ricorrenze in cui la semplice azione di togliere il crocifisso dalla parete diviene un chiaro indice dell'atto a cui si riferisce: "Un jour, je décrochai le crucifix au-dessus de mon lit et, le cœur battant comme un bélier contre une porte, je fis la chose interdite" (V, 838). E ancora: "La crise passait comme tant d'autres, tristement. Je remettais en place le crucifix sur le mur et me demandais si j'étais perdu." (V, 1329)

Green rievoca inoltre un'altra azione che accompagnava la masturbazione: a partire da un certo momento egli inizia a prendere nota delle occasioni in cui compie il "peccato", scrivendo ogni volta la

data sul retro di un'immagine che rappresenta la Madonna: "Je fis en tout cas une chose étrange lorsque j'eus retrouvé mon calme: décrochant l'image de la Sainte Vierge que ma mère avait tant aimée, j'inscrivis sur le mur, en lettres minuscules précédées d'une croix, la date de ce grand péché." (V, 839) Più avanti il processo di sostituzione è completo: il riferimento a una nuova data scritta sul retro dell'immagine votiva corrisponde di fatto a una confessione di un nuovo atto di masturbazione. Si veda quando l'autore racconta i giorni in cui "la mort dans l'âme, j'inscrivais en lettres minuscules une date derrière la *Sainte Vierge* de Murillo" (V, 844). Green impiega lo stesso riferimento più avanti, quando rievoca la lettera che aveva scritto a Ted (quella che nel diario definisce come il suo primo tentativo autobiografico): "Je racontai [...] mes premières chutes dont chacune était notée, non sans des soupirs de détresse, derrière la photographie de cette Sainte Vierge de Murillo qui se trouvait encore dans ma chambre." (V, 1342)

Il protagonista compie anche un altro atto, che a sua volta costituisce un riferimento indiretto all'onanismo: egli va a confessarsi; tuttavia a causa della grande vergogna, non si reca presso la propria parrocchia, bensì alla chiesa di Saint-Honoré-d'Eylau. A seguito della sua conversione (avvenuta all'età di sedici anni) il giovane Green scopre che la religione cattolica considera quest'atto come un peccato e di conseguenza si pone il problema della confessione: "Une énorme difficulté surgit alors: confesser ma faute à mon directeur." (V, 839) Tuttavia il protagonista si trova in imbarazzo alla sola idea di parlarne con il proprio direttore di coscienza; egli risolve questo problema solo nel momento in cui decide di andare a confessarsi presso un altro religioso:

Quel poids me fut enlevé aussitôt! Dans mon aveuglement, je ne voyais pas le danger de ce conseil qui faisait de moi ni plus ni moins qu'un hypocrite. Sans attendre, je courus à Saint-Honoré-d'Eylau et là, derrière un rideau vert olive un peu passé, je fis l'aveu de mon péché (V, 839).

In seguito il riferimento alla confessione nella chiesa di Saint-Honoré-d'Eylau diviene a sua volta un sostituto dell'atto che ne costituisce la causa. In un passaggio questo sola allusione permette infatti di comprendere quali siano i peccati confessati dal protagonista: "Tous mes péchés avaient disparu derrière le rideau vert olive un peu passé de Saint-Honoré-d'Eylau." (V, 859)

Green sembra quindi sottoscrivere la condanna che la religione esprime solitamente nei confronti della masturbazione; tuttavia in seguito attenua il proprio giudizio. In un'occasione egli contesta infatti in maniera decisa il punto di vista tradizionale sull'argomento. Nel corso di una riflessione di carattere generale sul desiderio erotico, egli descrive l'onanismo come un atto assolutamente naturale e inevitabile e vi riconosce anzi un effetto positivo: l'onanismo gli ha infatti permesso di porre un freno agli impulsi erotici della sua giovinezza. Viceversa la forte repressione di matrice ottocentesca è descritta come un atteggiamento anacronistico e privo di logica, a maggior ragione nel momento in cui colpisce un atto naturale, la cui rilevanza è tutto sommato minima:

Passons sur les langueurs, les minutes de désespoir, les chutes que je jugeais ignominieuses parce qu'elles me laissaient plus affamé que devant [...] le dégoût suivait immédiatement le plaisir. Je tiens à noter cependant que ce geste inévitable me permit de garder un certain équilibre, contrairement aux affirmations du siècle dernier qui n'y voyait qu'un vice atroce dont le châtement était la folie. Le châtement était dans la frustration. (V, 1318)

Bisogna però riconoscere che in questo caso Green non tesse certo un elogio dell'onanismo; l'autore semplicemente sposta il problema e considera che la masturbazione sia comunque preferibile

alla sessualità disordinata degli anni a venire. L'unico aspetto autenticamente negativo dell'onanismo sarebbe tutt'al più lo stato di inappagamento che ne consegue. In questo passaggio diviene evidente la distanza tra il giudizio del protagonista e quello del narratore: da giovane Green riteneva di commettere un atto deprecabile, mentre con la consapevolezza acquisita in seguito è in grado di riconoscerci alcuni aspetti positivi. L'atteggiamento nei confronti della masturbazione sembra quindi essersi mitigato nel corso degli anni, in particolar modo nel momento in cui questa pratica viene messa a confronto con l'esperienza erotica dell'età adulta.

## 2 La sessualità

Come per la masturbazione, i termini con cui Green fa riferimento alla sessualità in generale sono tendenzialmente allusivi e molti di questi rivelano una chiara impronta religiosa, che deriva chiaramente dalla formazione puritana dell'autore. In alcuni casi queste espressioni sono marcatamente drammatizzate per dare voce a un profondo conflitto interiore.

Ritengo opportuno soffermarmi sui differenti aspetti connessi all'espressione della sessualità: anzitutto le modalità con cui Green descrive il corpo come centro dell'erotismo; in secondo luogo mi occuperò dell'espressione del desiderio, rappresentato come una forza inarrestabile che conduce al peccato. A questo punto mi dedicherò all'atto sessuale vero e proprio e infine alla vera e propria separazione che l'autore propone tra sessualità e amore.

### 2.1 L'espressione del corpo sessuato

La descrizione del corpo risulta problematica nell'autobiografia greeniana; lo stesso autore spiega le ragioni di questa difficoltà quando descrive il profondo conflitto interiore che riguarda l'intera sfera sessuale: "la lutte de la chair et de l'esprit" (VI, 877). Nell'autobiografia il corpo viene definito alternativamente come "corps" o "chair", ma Green mostra netta preferenza per quest'ultimo termine, con la sfumatura religiosa che ne deriva. L'autore sostiene che vi sia una netta scissione tra lo spirito e la "carne": il corpo è dunque presentato come un'entità a sé stante, con le proprie esigenze e una volontà autonoma. La dimensione corporea è all'origine di un violento contrasto: questa non è unicamente connessa al peccato ("le péché de la chair" V, 1403), bensì è anche fonte di piacere e di un forte impulso vitale. Al tempo stesso è anche la causa di una profonda sofferenza, in particolar modo nel momento in cui i suoi bisogni rimangono inappagati. Green descrive infatti in diverse occasioni questo sentimento ambivalente; cito a titolo di esempio: "une joie qui me ravageait, non dans mon cœur, mais dans ma chair" (V, 1146).

Il corpo è anzitutto all'origine della scissione tra sessualità e impulsività, da un lato, e ragione e anima dall'altro. L'erotismo è infatti causa di quella che l'autore definisce "la folie de la chair" (V, 1366): in alcune occasioni egli afferma infatti che la sua ragione è stata completamente offuscata dal proprio desiderio ("halluciné par la chair", VI, 870). Il corpo ha delle necessità sue proprie: "les exigences de la chair" (V, 1432), che si affermano con una forza e un'intensità tali da sfuggire a ogni controllo razionale: "la chair a établi ses lois" (VI, 870). Per questo motivo Green rievoca la sua prima esperienza erotica nei termini di un trionfo del corpo sulle facoltà intellettuali, che sono obnubilate da questo impulso irrefrenabile: "il me semblait [...] être devenu tout entier mon corps [...]. Un bien-être extraordinaire dissipait mes soucis habituels" (V, 1351).

L'autore ritrova nella sua infanzia le cause della propria diffidenza nei confronti della sfera corporea e le imputa all'educazione puritana ricevuta in famiglia, in particolar modo dalla madre: "Le corps, *the body*, elle disait ce mot de telle sorte que jusqu'à l'âge de quinze ou seize ans j'hésitais à m'en servir, comme s'il eût désigné une chose honteuse." (V, 701) Green ritiene che siano stati i timori e i



tabù materni a determinare il proprio rapporto problematico con il corpo, che viene investito da una serie di implicazioni religiose:

Cette idée m'a tantôt nui, tantôt défendu, et je lui suis encore redevable de bien des choses, car elle m'accompagnera sans doute jusqu'à la mort. Le corps était l'ennemi, mais il était aussi la forteresse visible de l'âme et principalement le temple du Saint-Esprit. Tout devenait à la fois dangereux et sacré de ce qui touchait à la chair. Elle devait rester nette. À cause de cela, la plus légère menace jetait ma mère dans d'inconcevables alarmes dès qu'il s'agissait de moi. L'intégrité du corps se liait à l'intégrité de l'âme. Il fallait demeurer intact. (V, 702)

Uno degli aspetti più critici riguarderebbe l'interdizione di osservare il corpo nella sua nudità, un divieto che colpisce anzitutto lui stesso: "Jamais je ne me regardais nu, la nudité étant impure" (V, 789). Tuttavia il tabù riguarda anche il corpo altrui, nonché la sua rappresentazione artistica. L'autore descrive infatti i disegni che realizzava nell'infanzia in cui riproduceva alcune immagini viste nei libri o in alcune opere d'arte, che lo portano a soffermarsi sulla concezione della nudità che aveva all'epoca:

Le crime, c'était de ne pas avoir de vêtements, le crime, c'était d'aller nu. Ainsi les hommes que je dessinais étaient des criminels. Dans les rues et à la maison, hommes et femmes étaient habillés. Tout le monde était habillé des pieds à la tête, toujours. Je vivais dans un monde habillé. (V, 707)

Questa diffidenza nei confronti della nudità sembra però prolungarsi ben al di là dell'infanzia e raggiungere l'età adulta, come dimostrano vari passaggi dell'autobiografia.

L'interdizione si concentra su una parte del corpo in particolare: i genitali maschili, ai quali Green fa riferimento attraverso alcune perifrasi: "une partie très précise de ma personne" (V, 701), "tout ce qui se voyait dans la région du bas-ventre" (V, 929) o anche, in maniera ancora più allusiva, "certains détails" (V, 1438). Spesso impiega perifrasi che si riferiscono direttamente alla censura che di norma colpisce questa parte del corpo: "la région défendue" (V, 657) e "[l]es parties du corps que l'on cache" (V, 1194).

Un altro aspetto problematico dell'espressione del corpo riguarda la rappresentazione artistica della nudità. Quando l'autore rievoca una statua di Narciso che ha osservato al Museo Archeologico di Napoli si sofferma su un punto in particolare: "les attributs masculins" (V, 1029). Poco oltre sottolinea una vera e propria repulsione, quando parla di "une partie du corps qui me faisait horreur". (*Ibid.*)

Questa sensazione di disgusto, congiunta agli effetti della censura religiosa, porta Green a vagheggiare un'ideale di umanità asessuata, una fantasia che nascerebbe già nell'infanzia. Anche questo tema viene affrontato per la prima volta quando l'autore rievoca i propri disegni: "il y avait ceci de particulier dans mes représentations de personnages nus, c'est qu'aucun d'eux n'avait de sexe". (V, 709) In secondo luogo si tratta della rappresentazione artistica del corpo umano, in particolare nelle sculture antiche o nei dipinti. Nell'adolescenza, il protagonista ha modo di osservare la riproduzione di un quadro che rappresenta una giovane schiava; ciò che lo colpisce di più in questa figura stilizzata è la totale assenza di genitali:

pas trace de sexe [...]. Elle était belle et devant il n'y avait rien. J'avais sous les yeux l'image d'un être idéal, beau, mince, svelte et totalement asexué. [...] J'aurais voulu que l'humanité entière, hommes et femmes, fût comme la petite esclave (V, 1023).

Un altro passaggio svela che questo tipo di fantasie si protrae nel tempo; l'autore rievoca infatti uno dei suoi primi tentativi letterari, che risale al 1922, in cui descriveva “les membres parfaits d'une humanité asexuée” (V, 1277).

La problematica della rappresentazione del corpo sessuato diviene ancora più stringente nel momento in cui Green deve rievocare le sue prime esperienze sessuali. L'autore sottolinea infatti un aspetto paradossale del suo comportamento: “Le corps tout entier me paraissait beau, sauf en *ses régions secrètes*: tout était érotique, sauf *le sexe*. En vertu de quel mystère mes répugnances prenaient-elles fin quand l'occasion s'en présentait?” (V, 1360, corsivo mio)

Le considerazioni che riguardano i suoi disegni infantili, la rappresentazione artistica della nudità e il suo rapporto con il sesso trovano un corrispettivo nei momenti in cui l'autore ricorda le sue prime esperienze erotiche e ribadisce la sua repulsione nei confronti delle “parties sexuelles de l'homme” (V, 1345). La memoria corre infatti al passato, ai “dessins de nus coloriés en rose et dépourvus de toute virilité”, nonché a una scultura di Narciso, nella quale “cette partie du corps” è riprodotta in maniera stilizzata (*ibid.*). Come dirò più avanti, l'associazione tra arte, rappresentazioni dell'erotismo e sessualità costituisce una delle costanti del discorso sul sesso nell'autobiografia greeniana.

## 2.2 Il desiderio

I termini con cui l'autore fa riferimento al desiderio erotico sono molteplici. Spesso si tratta di un lessico che allude alla natura onirica e immaginaria delle fantasie erotiche; cito a puro titolo di esempio: “de mauvaises pensées”, “pensée charnelle”, “le rêve du corps”, “les rêves charnels”, “rêveries sensuelles”, “fantasmagorie érotique”, “fantasmagories charnelles”, “les hallucinations charnelles”. Vi sono però due espressioni che ritornano con maggiore frequenza e sulle quali intendo soffermarmi: si tratta di “désir” e “faim”.

Il termine “désir” si presenta associato a una grande varietà di attributi, che ne sottolineano la natura al tempo stesso dirompente e perniciosa; cito sempre a titolo d'esempio: “désir charnel”, “désirs du corps”, “mes mauvais désirs”, “mes étranges désirs”, “furieux désirs”, “le violent désir”, “ce que je désirais secrètement”, “le vertige du désir”, “l'ivresse du désir”, “la sorcellerie du désir”.

L'autore impiega alcune metafore per descrivere il desiderio; per esempio quando lo associa all'immagine del fuoco: “le feu du désir” (V, 1346), “brûlé comme je l'étais par de perpétuels désirs” (V, 1366). Questo impulso è inoltre paragonato in alcune occasioni a una malattia. Anzitutto Green propone una similitudine nel momento in cui fa riferimento a una malattia reale, la sifilide, che lo allarma sui rischi connessi all'attività sessuale. Tuttavia l'autore sviluppa oltre questo paragone:

Le monde des sens tout entier demeurerait pour moi un vaste lieu d'horreur. De là les alarmes que j'éprouvais à sentir en moi rôder, comme les germes d'une maladie, les impitoyables désirs de la chair. (V, 1168)

In questo passaggio lo stesso desiderio è descritto come sintomo di una patologia: il riferimento alla sifilide serve quindi da pretesto per estendere alla sessualità in sé il paragone con la patologia. Questa associazione tra desiderio e malattia si ritrova in altri passaggi, quando l'autore si definisce “malade de désir”, espressione che ritorna in più occasioni; si veda per esempio quando afferma: “Si l'on peut être malade de désir, je l'étais bien ce soir-là.” (V, 1348)

Green descrive il desiderio come una forza totalizzante, che obnubila la mente fino a divenire una vera e propria ossessione. L'autore fa infatti riferimento a un “envahissement de la pensée par le désir” (V, 1456), mentre in altri passaggi sottolinea la natura degenerativa del desiderio erotico: “d'insatiables

désirs me tiraillaient à tout moment” (V, 1267). Il desiderio viene descritto come un supplizio: “le tourment du désir ” (VI, 870), o ancora: “cette longue torture du désir” (V, 1202). In un’occasione Green enfatizza al massimo grado questa sofferenza insostenibile attraverso un’iperbole: “Je mourais de désir.” (V, 1259)

Questa visione drammatica del desiderio erotico è d’altronde confermata dall’altro termine impiegato da Green, ossia “faim”, con cui sottolinea la sua percezione che si tratti di un bisogno primario e incontrollabile. Così come avveniva per il desiderio, anche gli attributi della “fame” sono molteplici: “une faim sexuelle”, “la faim charnelle”, “cette faim du corps”, “mes faims”, “cette faim étrange”. In altre occasioni Green ne sottolinea la dimensione eccessiva e la sofferenza che questa genera: “la faim brutale”, “une faim monstrueuse”, “la faim monstrueuse qui me rongerait”, “faim secrète et dévorante”, “le tourment d’une faim qui ne peut s’assouvir”. In alcuni casi infine l’autore impiega dei sinonimi; si veda per esempio quando parla di “appétits”, di “fringale sexuelle” e di “gloutonnerie sexuelle”.

Il concetto di “faim” non è però un semplice sinonimo di “désir”; Green insiste infatti su una sfumatura peculiare di questo termine e ne sottolinea la natura fisiologica e il lato più propriamente animalesco: “assouvir sa faim de beauté dans la gloutonnerie du corps me parut immonde.” (V, 1389) Più avanti l’autore scrive: “Je reconnaissais l’existence de la faim, de *ma* faim, mais je ne voulais pas qu’on m’en fit voir l’assouvissement qui me paraissait bestial.” (V, 1198-1199, corsivo nel testo) E ancora: “Il ne suffisait pas d’avoir calmé les appétits de la veille. L’épouvantable fringale reprenait comme un mal qui me rongerait les entrailles” (V, 1352).

In un altro passaggio l’autore sviluppa più dettagliatamente il paragone tra la fame fisiologica e quella sessuale, attraverso una deformazione grottesca. Il protagonista viene infatti presentato nelle vesti di un cannibale che si nutre di vittime sacrificali; in questo modo Green sottolinea iperbolicamente la dimensione abnorme della pulsione erotica:

Que voulait dire cette faim perpétuelle, une faim tout aussi cruelle que l’autre qui, elle, se laissait satisfaire à heures fixes, alors que le dévorant appétit de chair humaine, car c’était cela, ne connaissait aucun répit? Il fallait de plus que la victime fût belle qui devait apaiser la souffrance de l’anthropophage. (V, 1429)

L’aspetto sfrenato e bestiale costituisce il rovescio della medaglia di un appetito sessuale destinato a rimanere perennemente insoddisfatto: il desiderio, dopo essere stato represso per anni, diviene smisurato ed è destinato a rinnovarsi in continuazione, sempre insoddisfatto dagli atti concreti.

### 2.3 L’atto sessuale

In alcune occasioni Green impiega termini dalla connotazione positiva per descrivere l’atto sessuale, come “le plaisir” e “la volupté”. Nella maggior parte dei casi ricorre però a un lessico riconducibile alla sfera semantica del peccato. Si tratta di espressioni che sono già state impiegate per parlare della masturbazione, come “fautes”, “chutes”, “le mal”, “le péché”, oltre a termini come “impur” e “impurété”. Queste espressioni indicano spesso la sessualità in generale e possono quindi essere riferite all’onanismo e alle fantasie erotiche, oltre che all’atto sessuale vero e proprio. In alcuni casi, più rari, Green fa riferimento a uno dei peccati capitali della religione cattolica: “la luxure”. La dimensione sovrabbondante implicita in questo termine la si ritrova anche in un’altra espressione che l’autore impiega più volte: “la débauche”.

L'autore parla invece molto raramente di "acte sexuel" (due ricorrenze) e "acte charnel" (una sola ricorrenza). In alcuni casi Green impiega dei semplice deittici; si veda per esempio quando rievoca un episodio che coinvolge due commilitoni, e che risale ai tempi della Prima guerra mondiale: "J'appris ainsi comment *cela* se faisait" (V, 936, corsivo mio). L'autore impiega inoltre alcune perifrasi; cito a titolo d'esempio quella con cui fa riferimento a un rapporto avuto con uno sconosciuto: "Lorsque *nous eûmes contenté notre envie* [...]" (V, 1397, corsivo mio).

Tuttavia, quando si tratta di fare riferimento alle sue prime esperienze sessuali, Green concentra la sua attenzione più sulla continua ricerca di nuove avventure e sulla loro ambientazione che sull'atto in sé. Per questo motivo egli impiega nella maggior parte dei casi alcuni termini allusivi, che fanno riferimento all'immaginario del *flâneur*. L'autore descrive quindi dettagliatamente la sua erranza notturna per le vie di Parigi, senza meta precisa, alla ricerca di incontri occasionali e fortuiti. Gli atti sessuali sono evocati per lo più con il termine "aventures", spesso associate ad alcuni attributi, che esprimono di volta in volta diverse sfumature. Queste spaziano dalla banalità dell'atto alla disapprovazione morale dell'autore: "mes aventures", "mes aventures nocturnes", "les médiocres aventures nocturnes", "ces sinistres fredaines que je décorais du nom d'aventures", "le désordre des aventures". In altri casi l'autore sceglie invece alcuni termini che rinviano più specificamente all'erranza: "mes inavouables équipées", "mes sorties nocturnes", "les rencontres", "la recherche de rencontres nocturnes". La dimensione della ricerca assume anche toni più drammatici, per esempio quando Green la definisce con la perifrasi "mendier le plaisir dans les rues". (V, 1364)

In altre occasioni l'autore impiega alcuni verbi che insistono sulla dimensione dell'erranza come "courir", "errer", "rôder" e "chasser"; cito a titolo d'esempio:

courir à de nouvelles aventures (VI, 864)

la certitude que dès le lendemain soir je me remettrais à courir (V, 1357)

courir d'une rue à une autre, sans fin, pour épuiser mes forces et m'évanouir (V, 1429)

je courais comme jamais. Avoir le diable au corps exprime parfaitement la chose (V, 1396)

chaque soir me verrait, errant en apparence au hasard mais déjà instruit des itinéraires les plus favorables dans des lieux qu'un observateur moins attentif eût présumés déserts" (V, 1351)

je rôdais comme un conspirateur, battant les allées des jardins quand je n'errais pas dans l'interminable galerie qui ceinturait l'énorme ventre de ce hideux édifice (V, 1362, l'edificio in questione è il palazzo del Trocadéro)

l'emportement des sens qui me chassait de rue en rue, cette ivresse si proche du dégoût (V, 1410).

Alcune espressioni riflettono invece la meccanicità e la banale ripetitività dell'atto sessuale: "l'affreuse mécanique sexuelle" (V, 1432), "la monotonie des gestes et des propos ne me rebutait pas. C'était toujours la même chose et toujours autre chose. Là se cachait le piège" (VI, 869). L'autore aveva già espresso un'altra sfumatura dello stesso concetto nel momento in cui faceva riferimento agli automatismi messi in atto dal desiderio erotico, che lo avrebbe portato ad agire in maniera meccanica, come se non fosse più padrone delle proprie azioni: "j'agissais comme un automate dans ces moments-là. Un autre moi-même se substituait au moi que je connaissais" (V, 1217) Green descrive ancora in questi termini il momento in cui si reca per la prima volta da Mark, il collega universitario di cui è innamorato: "je me dirigeai comme un automate du côté de la galerie Est [...] je me défendis de réfléchir. Réfléchir empêchait d'agir" (V, 1238). Questi riferimenti all'automatismo dei gesti derivano da

una convinzione dell'autore: secondo lui il desiderio e la sessualità svuoterebbero l'individuo riducendolo a una pura istintualità.

Da ultimo vorrei notare come, al di là dell'aspetto più legato alle circostanze, il costante riferimento alla notte assume anche una valenza metafisica: se il giorno e la luce sono associati a una vita ordinata e religiosa, la notte è viceversa rappresentata come un trionfo del caos e delle forze demoniache: “[La Bible] mettait un poids dans ma journée comme on charge une barque pour l’empêcher de trop danser sur la mer, mais le soir venu j’avais presque tout jeté par-dessus bord, et la barque dansait” (V, 1357). Si veda anche quando l'autore scrive: “Si mes nuits étaient libertines, mes matinées demeuraient studieuses [...]. Tous les soirs, à huit heures trente, j’avais rendez-vous avec le diable” (V, 1356) e ancora, poco più avanti: “j’opérais à grand effort une sorte de dédoublement qui me rassurait tant soit peu. Si la nuit, en effet, je devenais le gibier de Satan, le jour j’étais autre, et l’autre était sauvé.” (V, 1358) La dialettica tra sessualità e religione trova quindi una precisa rispondenza nelle diverse fasi della giornata. La vita dell'autore ne risulta nettamente divisa in due parti: da un lato quella diurna, pienamente rispettabile, e dall'altro quella notturna, sconveniente e inconfessabile.

## 2.4 L'amore puro

La rappresentazione del sentimento dell'amore pone a sua volta dei problemi a Green, in particolar modo quando questo tema viene messo a confronto con quello del desiderio erotico. L'autore presenta infatti una dicotomia, che separa nettamente la sfera affettiva da quella sessuale: secondo il suo punto di vista l'amore deve necessariamente essere nobile, puro e disincarnato; quello che Green descrive è quindi un amore platonico. Viceversa, come si è visto, la sessualità è legata al peccato e agli impulsi più bassi e spregevoli dell'essere umano e non può quindi convivere con questo sentimento.

Nella prima parte dell'autobiografia la questione dell'amore non pone problemi, poiché l'autore descrive un sentimento adolescenziale, nato in un'età in cui ancora non sapeva cosa fosse il desiderio erotico. Green descrive la propria infatuazione verso un collega di scuola, di nome Frédéric, nei termini di una passione assolutamente pura: “L'idée de porter la main sur Frédéric m'eût paru tout bonnement monstrueuse, parce que rien ne me semblait beau qui ne fût pas pur” (V, 827)

Tuttavia l'amore continua a rimanere separato dal desiderio anche negli anni a venire, nel periodo del risveglio della pulsione erotica. Questa rimane completamente separata dai suoi sentimenti, come Green sostiene a più riprese: “Dans mon esprit, l'amour ne pouvait être que pur. Le désir était bien différent. Le désir, c'était le péché.” (V, 1098) Si veda ancora quando afferma: “Le désir qui me serrait les entrailles [...], ce désir-là ne rejoignait jamais l'amour tel que je le concevais. Les deux, me semblait-il, étaient d'une essence différente” (V, 1108); “j'aurais voulu aimer, aimer un être humain autour duquel ne rôdaient pas d'interdits, mais aimer à ma façon, comme aiment les enfants.” (V, 1137)

Anche il sentimento provato nei confronti dello studente dell'università della Virginia, soprannominato Mark nell'autobiografia, viene descritto come un amore disincarnato ed esente da ogni desiderio di tipo erotico: “Rien de charnel dans cet amour. Là, sans doute, était le plus singulier de toute cette affaire. Dans mon esprit, l'amour ne pouvait être que pur. Le désir était bien différent. Le désir, c'était le péché.” (V, 1098) E più avanti ribadisce: “je n'éprouvais aucun désir pour Mark” (V, 1107). D'altronde Green offre la prima descrizione di questo giovane attraverso l'immagine trasfigurata di un angelo: “Un ange, pensai-je, le cœur ravagé, j'ai vu un ange” (V, 1097).

In seguito l'autore deve però riconoscere che questa separazione non è così netta come credeva. Nel corso di una riflessione sulla sua compulsiva ricerca di avventure erotiche, Green afferma infatti: “il

me paraissait trop clair que l'amour ne court pas les rues et que cherchais-je sinon l'amour? N'est-ce pas le souci constant des garçons qui errent par la ville et confondent le plaisir avec la joie?" (V, 1456) L'amore sarebbe quindi sempre l'orizzonte ultimo di ogni ricerca erotica, anche se a livello incosciente.

Nelle pagine di *Fin de jeunesse* Green accenna a un'altra questione problematica relativa all'amore: sebbene questo sentimento escluda per lui ogni implicazione sessuale, esso non pone comunque un freno al desiderio erotico. Questi due aspetti della passione di fatto coesistono allo stesso tempo, sebbene a suo avviso debbano essere mantenute distinte. L'autore rievoca quindi un momento in cui si è confrontato con il suo compagno, con cui ha una relazione stabile ormai da qualche anno e gli parla dei propri desideri sessuali, tutt'altro che assopiti: il loro impegno all'assoluta castità si scontra con un forte impulso erotico: "la violence des tentations, les heures d'abattement, les faiblesses, rien ne resta dans l'ombre. Ma fidélité demeurait entière, mais elle me tuait." (VI, 861) Egli scopre con stupore che il suo compagno condivide il suo stesso tormento interiore. Per questo motivo i due stringono quindi un patto: il loro amore continuerà a rimanere platonico, mentre potranno soddisfare il desiderio erotico al di fuori della loro relazione. Entrambi potranno quindi vivere le loro avventure in maniera indipendente. Questa soluzione ispira a Green una nuova riflessione: "l'amour était sauf pourvu que persistât entre nous le respect de la vérité et nous nous promîmes de ne jamais rien nous cacher l'un à l'autre, promesse qui devait être tenue à la lettre." (VI, 862)

L'autore sostiene quindi in maniera decisa il bisogno di mantenere separate queste due sfere della passione: amore e sessualità possono convivere, a patto che i sentimenti non siano intaccati nella loro purezza. Ancora una volta il lato spirituale deve essere nettamente distinto da quello carnale.

### 3 L'omosessualità

Il termine "homosexuel" ricorre solo due volte nell'autobiografia greeniana; in entrambi i casi l'autore allude al proprio orientamento in maniera indiretta, paragonandosi a un'altra persona omosessuale. La prima ricorrenza si trova nel momento in cui Green rievoca un compagno dell'università del quale imitava i modi affettati; un suo amico lo critica per la sua mancanza di tatto:

Malcolm, un jour, me reprit: "Si j'étais toi, fit-il, je cesserais ces imitations. Le garçon est tout simplement homosexuel." Je lui demandai comment il le savait. "Oh, il n'y a qu'à le voir." "Chez moi, pensai-je immédiatement et sans aucune inquiétude, cela ne se verra jamais."<sup>64</sup>

Tuttavia in questo caso il narratore riporta semplicemente un termine che si presume sia stato impiegato da una terza persona. Quando descrive i propri pensieri si limita invece ad alludere all'argomento con il solo deittico "cela" ("chez moi [...] cela ne se verra jamais"). In ogni caso, nel momento in cui si paragona a questo giovane, Green lascia intendere di essere a sua volta omosessuale.

In un passaggio successivo l'autore dichiara nuovamente la propria omosessualità in maniera indiretta; in questo caso però è la voce del narratore che istituisce il parallelo, questa volta con un giovane di nome Reginald, che ha incontrato durante la traversata dell'Atlantico, che dagli Stati Uniti lo riporta in Francia. Green afferma: "il était tout aussi homosexuel que moi, comme je l'appris des années plus tard" (V, 1260).

A parte questi casi eccezionali, in cui Green impiega un termine preciso, egli ricorre per lo più ad alcune espressioni indirette per fare riferimento a questo concetto. È il caso di una perifrasi che il

---

<sup>64</sup> Questo passaggio è assente dalle prime edizioni (compresa quella nella collezione della Pléiade) e si trova solo a partire dall'edizione del 1984; J. GREEN, *Jeunes années*, 2, Paris, Seuil, 1984, p. 180.

protagonista ha sentito impiegare per la prima volta da un professore di letteratura latina e che lo scrittore riprende in alcune occasioni facendola propria: “la honte de l’Antiquité” (V, 1074). In altri passaggi Green parafrasa questa espressione: “la passion étrange dont parlait Virgile” (*ibid.*), “cette passion dont personne ne parlait plus” (*ibid.*), “cet amour inquiétant” (*ibid.*) o ancora “cette affinité singulière avec l’Antiquité” (V, 1182). In un caso infine egli impiega un’altra perifrasi: “des penchants auxquels je ne pouvais rien” (VI, 871).

Tuttavia nella maggior parte dei casi Green allude alla propria omosessualità attraverso delle allusioni alla dimensione inconfessabile di questo orientamento sessuale: un’espressione che ritorna più volte, in particolar modo durante la rievocazione degli anni universitari, è infatti “mon secret”.

### **Strategie discorsive a livello intermedio**

Il sistema delle allusioni impiegato da Green per trattare la questione della sessualità presenta alcuni elementi ricorrenti: l’autore compensa l’audacia di questo tema associandolo ad alcuni riferimenti che hanno la funzione di edulcorare il discorso. Per questo motivo si trovano frequenti accenni ad alcune opere d’arte che fanno da schermo alla sua fascinazione verso il corpo maschile; l’erotismo viene in questo modo nobilitato. Tuttavia l’arte ha un ruolo ambiguo: non sempre riesce a sublimare la rappresentazione del corpo umano e a liberarlo dal suo aspetto più perturbante. Inoltre Green ricorre a una serie di riferimenti alla sfera del demoniaco e dell’infernale, che hanno la funzione di riequilibrare il discorso sul sesso; oltre all’esaltazione, l’autore esprime infatti una condanna nei confronti di tutto ciò che riguarda il peccato della carne.

Queste ripetute allusioni contribuiscono anche a creare una rete di rimandi, dei veri e propri *leitmotiv* che ritornano lungo tutta l’opera e che trasfigurano un tema altrimenti triviale, conferendogli una forma socialmente accettabile.

### **1 L’erotismo alla luce dell’arte**

Nella propria autobiografia Green allude ad alcune opere d’arte, evocate regolarmente quando deve affrontare il tema del desiderio sessuale. L’autore cita dipinti, incisioni, sculture e, sebbene con minore frequenza, alcuni testi letterari che a suo avviso avrebbero un forte contenuto erotico.

Questi riferimenti svolgono un ruolo fondamentale a diversi livelli del testo, anzitutto per quanto concerne l’aspetto tematico. L’autore riproduce con regolarità uno schema chiaramente riconoscibile: inizialmente un’opera d’arte risveglia nel bambino o nell’adolescente un erotismo ancora latente, dai contorni poco definiti; in seguito l’esperienza estetica nutre una serie di fantasie che, per quanto vaghe, contribuiscono a determinare il suo orientamento sessuale e i suoi gusti futuri. In maniera retrospettiva Green riconosce infatti che questi primi episodi contengono i germi dell’esperienza erotica dell’età adulta. Allo stesso tempo la contemplazione estetica genera una forte sofferenza, anzitutto perché propone al protagonista un ideale erotico destinato a rimanere per lungo tempo insoddisfatto e in secondo luogo perché egli considera tutto ciò che attiene alla sfera sessuale come un peccato.

Sempre a livello tematico Green fa spesso riferimento a un’antichità idealizzata: le statue, la letteratura e la mitologia classiche gli permettono di alludere all’erotismo attraverso un procedimento di sublimazione. Inoltre l’autore si richiama a una teoria largamente diffusa all’epoca, sebbene oggi siamo in grado di riconoscere che questa era fondata su un errore storico. Egli individua nel mondo antico un esempio di libertà in materia di costumi sessuali, che permette di celebrare apertamente la bellezza

maschile e l'amore tra uomini.<sup>65</sup> Viceversa la diffusione della cristianità nel mondo occidentale avrebbe portato l'affermazione di una forte censura nei confronti dell'erotismo.<sup>66</sup> Tuttavia Green non accetta pienamente questa visione: in quanto credente lo scrittore attribuisce un valore positivo all'apporto del Cristianesimo alla cultura occidentale. Per questo motivo nella sua autobiografia i riferimenti all'età classica, piuttosto canonici in un'ampia parte della letteratura omosessuale, sono allo stesso tempo permeati di una connotazione negativa. L'attrazione nei confronti del mondo antico viene quindi considerata sotto una luce ambigua: l'esaltazione erotica è moralmente sospetta ai suoi occhi. Secondo Green l'arte classica genererebbe un turbamento che apre la strada alla sessualità, e dunque al peccato; come afferma a chiare lettere in un passaggio dell'autobiografia: "la passion latine et la passion grecque aboutissaient à des gestes dont la seule idée me faisait horreur." (V, 1227)

Oltre all'evidente influenza a livello tematico, l'esperienza estetica ispira all'autore anche una riflessione di carattere più teorico. Egli si interroga infatti a lungo su quello che percepisce come un paradosso: la stessa società che censura i discorsi sulla sessualità nel nome della morale e che perseguita le rappresentazioni della nudità, bollate come pornografiche, al contempo accetta che alcune immagini del corpo e di scene profondamente erotiche siano celebrate e ammirate all'interno di luoghi istituzionalizzati come i musei. Green si pone dunque la questione di come l'arte riesca a rendere tollerabile ciò che invece è comunemente considerato tabù.

Nel corso di queste considerazioni di carattere teorico Green descrive con una certa lucidità i meccanismi dell'allusione e della sublimazione, che impiega egli stesso nell'autobiografia. Questa concezione dell'arte sembra infatti esercitare un'influenza anche a livello formale, che trova la sua massima espressione nel processo di sostituzione: in alcuni passaggi il semplice richiamo a un'opera d'arte diventa un segnale che rinvia al desiderio erotico o alla sessualità *tout court*, senza che questi temi debbano essere affrontati in maniera esplicita.

## 1.1 Il risveglio del desiderio

Green sostiene che nel suo caso le prime esperienze estetiche, quelle che risalgono all'infanzia, sono state responsabili di un precoce risveglio del desiderio. La contemplazione di alcune opere d'arte, così come la lettura di alcuni testi, avrebbero avuto un'influenza decisiva nel determinare il suo orientamento e i suoi gusti sessuali, così come avrebbe poi scoperto una volta giunto all'età adulta. L'autore si dice talvolta convinto che l'arte eserciti questa influenza pressoché magica; in altre occasioni suggerisce invece che dietro questo ascendente potrebbe celarsi un intervento demoniaco. In entrambi i casi alcune opere d'arte in apparenza innocue diventano un mezzo attraverso il quale si esercita una forza oscura capace di determinare il suo destino, trascinandolo sulla via della perdizione.

---

<sup>65</sup> Questa visione è stata ampiamente smentita dalla storiografia. Si vedano a titolo di esempio K. J. DOVER, *L'omosessualità nella Grecia antica* [1978], Torino, Einaudi, 1985; E. CANTARELLA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma, Editori riuniti, 1988; G. DALL'ORTO, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milano, Il Saggiatore, 2015. Nell'antichità l'amore tra persone dello stesso sesso era in realtà accettata solo all'interno di un codice piuttosto rigido che prevedeva i rapporti socialmente accettabili a seconda della classe di appartenenza, dell'età e del tipo di relazione istaurata dai partner. In alcuni casi i rapporti tra uomini erano anzi l'oggetto di una forte condanna.

<sup>66</sup> A questa interpretazione si riallacciano vari testi che Green conosce, fra i quali *A problem in Greek ethics* di John Addington Symonds, nonché lo stesso *Corydon* di André Gide. Su questo tema si vedano anche gli studi più recenti di W. R. Dynes, D. H. Mader, A. Richlin in B. C. VERSTRAETE, V. L. PROVENCAL (a cura di), *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the West*, Binghamton (N.Y.), Harrington Park Press, 2005. Per quanto concerne le implicazioni sociali e politiche del riferimento all'antichità nel discorso omosessuale a cavallo tra XIX e XX secolo, si veda anche D. ERIBON, *Réflexions sur la question gay* [1999], Paris, Flammarion, 2012 e in particolar modo le pp. 244-265. Per quanto riguarda in particolare il contesto francese nel XIX secolo segnalò inoltre: J. MAZALEIGUE-LABASTE, "De l'amour socratique à l'homosexualité grecque", *Romantisme*, 159, 2013, pp. 35-46.



Green ricorda le prime emozioni erotiche provate nell'infanzia, quando rievoca le illustrazioni di Gustave Doré per la *Divina Commedia*, un volume che consulta nella biblioteca del padre. In particolare lo colpisce la rappresentazione plastica dei corpi dei dannati nell'*Inferno*. Queste immagini sono all'origine di un profondo turbamento; il protagonista, ancora bambino, cerca di riprodurre queste immagini nei propri disegni:

Assis par terre, j'examinais d'un œil agrandi par la surprise et par une curiosité dont j'ignorais certes la nature les corps souffrants et splendides dont Gustave Doré peuplait *l'Enfer* de Dante. [...] Un jour, pris d'un émerveillement subit devant cette avalanche de nudités, je m'emparai d'un crayon et repassai d'un trait aussi maladroit que vigoureux un des corps qui m'avait paru le plus beau. Si j'avais rêvé tout ce que je viens d'écrire, un doute pourrait me rester dans l'esprit, mais j'ai sous les yeux l'album et la gravure. Le crayon a creusé le papier, sans l'entamer pourtant, et la main inexperte a bien mal suivi le contour de ces formes parfaites qui fixaient à jamais mes goûts. (V, 675)

La situazione descritta in questo episodio è ricorrente: durante tutta l'infanzia la visione di alcune opere che raffigurano il corpo umano senza alcun velo eccita l'immaginazione del protagonista e al tempo stesso vengono percepite come una rivelazione, una premonizione della sua futura vita sessuale.

Nell'immaginario greeniano le illustrazioni di Doré si affiancano ben presto a un dipinto di Lecomte du Nouÿ, *Les porteurs de mauvaises nouvelles*, che il protagonista ha avuto modo di osservare più volte presso il Musée du Luxembourg. In questo caso Green descrive la sua prima reazione di fronte al quadro nei termini di un'allucinazione, durata pochi secondi, della quale all'epoca non era in grado di comprendere né il senso né la portata. Ciononostante questo attimo lo avrebbe marcato profondamente: "Tout ce que la vie pouvait m'apprendre sur le *durus amor*, je le sus dans l'espace de quelques secondes à un âge où je ne pouvais comprendre de quoi il s'agissait." (V, 677)

In questi passaggi vi è una chiara interferenza temporale: alla luce delle successive esperienze il narratore è in grado di chiarire il significato di alcune emozioni che il protagonista prova invece in maniera confusa. Nell'autobiografia greeniana emerge quindi che una delle peculiarità fondamentali dell'espressione artistica sarebbe proprio quella di rendere possibile l'intuizione immediata di realtà altrimenti troppo complesse per essere comprese dal giovane protagonista.

## 1.2 L'ideale greco

Le sculture sembrano produrre lo stesso effetto delle incisioni di Gustave Doré e del dipinto di Lecomte du Nouÿ, ma con un'intensità ancora maggiore.<sup>67</sup> Con il passaggio all'adolescenza sono soprattutto le statue antiche a risvegliare il desiderio del protagonista. Il giovane Green sviluppa in maniera autonoma un forte interesse per il mondo greco e romano. In seguito egli entrerà in contatto con quella parte della sottocultura omosessuale che si richiama a una visione idealizzata dell'antichità. Lo scrittore è chiaramente influenzato da questa costruzione teorica che conosce una grande diffusione ai suoi tempi. Tuttavia Green vi innesta alcune riflessioni che le sono estranee, legate alla sua fede religiosa.

---

<sup>67</sup> Come nota Michèle Raclot la statuaria greco-romana è investita di un carattere erotico in tutta l'opera di Green: "elle est devenue dans l'œuvre romanesque un indice de l'indicible, une forme cryptique du désir homosexuel." M. RACLOT, "L'indicible de l'homosexualité dans l'œuvre de Julien Green", *Bulletin de la Société internationale des études greeniennes*, 12, novembre 2002, p. 17.

### 1.2.1 Mitologia, scultura e ragazzi avvenenti

L'antichità classica, oltre a identificare un canone estetico sulla base del quale l'autore misura la bellezza dei ragazzi, viene spesso evocata come punto di riferimento per descrivere l'attrazione provata dal protagonista nei loro confronti. Green fa in particolar modo riferimento al mondo greco e, più raramente, a quello romano, considerato come un semplice prolungamento del primo. Le figure della mitologia, le sculture e la letteratura compaiono con frequenza quando l'autore rievoca il periodo di studio presso l'Università della Virginia: l'ideale della bellezza classica trova infatti ai suoi occhi una piena incarnazione nella gioventù americana.<sup>68</sup> Il racconto del soggiorno americano è trasfigurato nei termini di un mondo immaginifico popolato da divinità antiche, in cui il protagonista si muove come in un sogno. La bellezza dei giovani è continuamente paragonata all'"idéal grec" (V, 942), che l'autore afferma di ricercare con ostinazione nel mondo contemporaneo. Tuttavia questo stesso ideale è causa di un nuovo tipo di sofferenza, poiché l'ideale vagheggiato sembra inaccessibile.

Il legame istituito tra antichità classica ed erotismo viene preannunciato in alcuni passaggi del secondo volume dell'autobiografia, *Mille chemins ouverts*. L'autore allude al momento in cui, ancora liceale, studia per la prima volta la mitologia classica:

J'imaginai des joies surhumaines, telles que les dieux avaient pu en connaître, car pour mon plus grand malheur, je commençais à m'intéresser à la mythologie, et elle me grisait. Parmi les livres de la maison se trouvait le petit *Dictionnaire de la Fable*, de Beauzée, qui, dans un style glacial et suranné, narrait les amours de toutes les divinités surexcitées dont le génie grec a rempli l'univers. Bien des choses m'échappaient. Toutes les anomalies demeuraient pour moi incompréhensibles, parce que l'auteur n'y faisait allusion que dans des termes d'une politesse pleine d'obscurités, mais je conclusais de cette lecture devenue presque habituelle que la volupté ouvrait aux hommes une sorte de Paradis dans lequel entrait qui voulait. Alors, pourquoi pas moi? Un curé de campagne m'eût expliqué en deux minutes que j'étais la proie de rêveries (V, 1012).

La lettura di questo dizionario infiamma la fantasia del giovane protagonista. A dispetto della natura didascalica del testo e dello stile allusivo che gli impedisce di comprendere appieno alcune questioni, la mitologia antica gli permette comunque di immaginare l'Olimpo come un luogo dove ogni voluttà trova la sua realizzazione. Nella conclusione il narratore prende però le distanze da questo miraggio laico e licenzioso, dimostrando con ironia l'assurdità di queste fantasie adolescenziali; ciononostante il tema si ripresenta con regolarità lungo tutta l'autobiografia.

Sempre in *Mille chemins ouverts*, Green inserisce un ulteriore riferimento alle divinità greche, quando rievoca un soldato di pattuglia davanti all'ambasciata americana di Parigi. In questa occasione l'autore propone per la prima volta una diretta associazione tra la bellezza maschile e la mitologia classica. Del giovane viene infatti detto che ha "un visage aux traits sans défaut qui faisait songer aux dieux bouclés de l'art grec". (V, 1022)

La questione, fin qui accennata, assume un grande rilievo nel volume successivo. In *Terre lointaine* il tema è introdotto in maniera graduale: inizialmente l'autore fa riferimento ai luoghi del suo soggiorno e in particolare all'architettura neogreca dell'Università della Virginia. In seguito Green descrive alcune riproduzioni di statue antiche che si trovano nell'atrio dell'edificio centrale. Una di queste in particolare attira la sua attenzione e lo lascia sgomento: si tratta dell'Erme di Prassitele. La scultura è all'origine di

---

<sup>68</sup> Si veda per esempio la descrizione di un compagno di studi: "Son visage d'une blancheur mate était d'une régularité parfaite et, à cause de ce teint comme on en voyait assez peu souvent, ressemblait au visage de marbre d'un dieu grec. Ils étaient, du reste, beaucoup à ressembler à des dieux grecs, dans notre Université" (V, 1076-1077). O ancora si veda quando l'autore afferma: "il est certain qu'aux environs de 1920 la beauté classique telle que l'Antiquité l'a aimée s'est retrouvée aux États-Unis" (V, 1078).

un doppio supplizio; sia che il protagonista decida di guardarla sia che invece cerchi di ignorarla, questa gli causa comunque un'intensa sofferenza:

l'Hermès de plâtre dont j'ai dit un mot [...] le plus souvent je baissais les yeux, justement pour ne pas voir, mais ne pas voir était pour moi une épreuve comme de voir en était une autre, et j'aurais trouvé difficile de dire laquelle me faisait le plus souffrir. De nouveau, comme à six ans devant les *Porteurs de mauvaises nouvelles* je me sentais la proie de désirs auxquels je ne comprenais rien. (V, 1073)

Il richiamo al dipinto di Lecomte du Nouÿ stabilisce una linea di continuità con le emozioni erotiche provate nell'infanzia, che assumono però ben altra intensità nell'adolescenza. La contemplazione della bellezza maschile pone infatti le basi di un conflitto interiore destinato a prolungarsi negli anni: sia che il protagonista decida di astenersi dal soddisfare i propri desideri, sia che invece acconsenta a cedervi, egli prova un tormento altrettanto intenso.

Il racconto degli studi universitari si apre significativamente con la rievocazione di un corso di greco. Green stabilisce in questa occasione un parallelo tra alcuni giovani particolarmente attraenti e le riproduzioni delle opere antiche che ha osservato nell'atrio dell'università. Egli si sofferma su uno dei suoi colleghi, che paragona a queste sculture: “je soupçonnais Mac Craney, avec son rire d'enfant et sa manière d'étirer son grand corps, d'être un homme de plaisir. Un coup d'œil suffisait pour voir que ce dernier était fait comme les statues dont les moulages ornaient le vestibule.” (V, 1072)

Le lezioni di latino diventano anch'esse un pretesto per evocare l'avvenenza dell'insegnante, che in questo caso viene paragonato ai personaggi delle opere studiate: “Par zèle, j'assistais à ce cours. Par zèle? La vérité m'oblige à dire que le cours était facultatif et que Mr. Waddell était agréable à voir [...] il ressemblait à ces bergers de Virgile dont nous lisions l'histoire” (V, 1073).

L'ideale classico, così come lo concepisce l'autore, diviene un tema ricorrente in tutto il volume. Un'ampia parte dell'esperienza universitaria viene quindi trasfigurata nei termini di un universo mitologico, in cui si realizza un cortocircuito tra architettura classicheggiante, rappresentazioni artistiche e letterarie ed esperienza personale, legata alla scoperta della propria attrazione nei confronti dei ragazzi. Il tema dei giovani, belli come statue antiche, ritorna anche più avanti, quando Green ricorda un viaggio in Germania alla fine degli anni '20, occasione in cui scopre che la gioventù tedesca può competere con quella statunitense in quanto incarnazione moderna dell'ideale classico.<sup>69</sup>

### 1.2.2 La honte de l'antiquité

Sebbene Green abbia sviluppato in maniera del tutto autonoma una passione per il mondo dell'antichità classica, solo durante il periodo universitario egli ha modo di fare alcune esperienze che lo portano a considerare la questione da una prospettiva differente. L'autore racconta infatti una lezione in cui un professore rivela ai suoi studenti che la letteratura antica contiene alcuni riferimenti all'amore tra persone dello stesso sesso. Questa scoperta provoca nel giovane protagonista una profonda costernazione:

Il arriva enfin qu'un jour le docteur Fitzhugh [...], s'arrêtant à un vers de Virgile, nous tint le discours suivant dont pas une syllabe ne m'a fui: “*Gentlemen*, il me paraît inutile de déguiser le sens de ce passage: nous nous trouvons ici devant la honte de l'Antiquité, je veux dire l'amour

---

<sup>69</sup> Cf. OC, VI, p. 862. Per approfondire la questione del periodo in cui Berlino è considerata la “capitale gay” d'Europa, e diviene meta di pellegrinaggio per molti omosessuali dell'epoca, segnalo perlomeno F. TAMAGNE, *Histoire de l'homosexualité en Europe: Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000.

des garçons (*boy-love*).” Ces paroles tombèrent dans un prodigieux silence, à ce point qu’en fermant les yeux j’aurais cru être seul avec ce vieux professeur qui parlait. [...] En une seconde, je compris mille choses [...]. Je compris que la passion étrange dont parlait Virgile habitait aussi en moi. Un trait de lumière éclaira toute ma vie. J’eus peur de cette révélation qui me montrait pareil aux jeunes gens de l’Antiquité. La honte de l’Antiquité, je la portais donc en moi, je la portais en moi *seul*. Entre ces générations disparues depuis plus de vingt siècles et moi, il existait ce lien extraordinaire. Dans le monde moderne, j’étais seul à cause de cela [...], car l’invraisemblable de toute cette histoire était que je me croyais seul à éprouver cet amour inquiétant. “La honte de l’Antiquité...” S’il avait dit: “La honte de tous les temps...”, ma réaction eût été bien différente, mais, telles que je voyais ces choses, ma place était dans le monde d’avant le Christ. [...] “En tout cas, pensai-je, eux m’auraient compris.” N’être compris que des morts, et de morts retombés en poussière... Il y avait de quoi m’assombrir. (V, 1074)

La rivelazione è quindi seguita da alcune considerazioni di carattere contrastante: da un lato questa gli permette di comprendere alcuni aspetti della sua personalità che prima percepiva in maniera confusa, ma dall’altro la sua condizione sembra relegarlo all’isolamento. Green sorvola però sul fatto che i termini impiegati dal professore esprimono una condanna, racchiusa nel concetto di vergogna (“honte”). Eppure poco oltre si vede come il protagonista sia convinto dell’opportunità di nascondere le sue passioni, che custodisce per lungo tempo come un segreto inconfessabile.

Si noterà infine la sottile allusione al fatto che queste opere letterarie rinviano a un mondo che precede la nascita di Cristo: Green fa riferimento a un mondo antico e pagano immerso nel peccato, che precede l’avvento della religione cristiana. Si tratta di un concetto che l’autore riprende più avanti, in alcune altre occasioni, quando paragona la propria passione per uno studente a quella di Orazio nei confronti di un giovane di nome Lycus: “comment aurais-je parlé au beau Lycus et que m’eût-il dit? Je ne voulais pas le savoir. Entre Lycus et moi, il y avait le christianisme.” (V, 1107). O ancora più avanti, sempre con un’allusione alla letteratura latina:

mais nous n’étions plus au temps de Virgile, avant la venue du Christ. C’était là ce qui me faisait le plus de peine, ce regret inavouable de vivre maintenant sous la loi chrétienne, ces élans terribles vers le paganisme qui eût fait tomber toutes les barrières entre les beaux jeunes hommes et moi. (V, 1172)

Green descrive qui la sua concezione mitica dell’antichità: egli ritiene infatti che nel mondo greco-romano l’omosessualità fosse comunemente accettata e che, viceversa, la censura nei confronti delle passioni fra uomini sarebbe stata introdotta con l’avvento del cristianesimo.

Tuttavia il desiderio per i ragazzi è all’origine di una doppia infrazione dell’etica cristiana: da un lato perché induce alla tentazione carnale e dall’altro perché spinge il protagonista a indulgere nell’idolatria. Green descrive più volte la sua tendenza a mitizzare eccessivamente alcune opere d’arte, così come alcuni giovani particolarmente avvenenti; di conseguenza egli paragona il proprio comportamento all’adorazione degli idoli da parte dei popoli pagani, una pratica nettamente condannata nella Bibbia. Se ne trova un esempio quando rievoca una giornata trascorsa nella biblioteca dell’università:

Parfois, me trouvant seul dans cette pièce, la tentation me venait de chercher dans le dictionnaire monumental d’Andrews les mots impurs de la langue latine. Ils y étaient tous, je le savais. J’hésitais pourtant. C’était honteux et un peu enfantin... Finalement je cétais. Tout un monde de luxure se mettait à vivre dans ma tête et le sang me battait aux tempes. Les obscénités

de Catulle et de Martial se logeaient dans ma mémoire comme des airs de musique qui vous poursuivent la journée entière. “J’agis comme un païen”, me disais-je. Il me semblait que de ce gros livre montait un terrible murmure de plaisir et que tout cela bourdonnait autour de moi. Le bonheur des corps, la chair nue et resplendissante des esclaves, la volupté victorieuse de tous les scrupules, la brutalité des gestes, je croyais voir ces choses dans les mots si froidement définis par l’auteur du lexique. La tête m’en tournait encore quand j’avais quitté la bibliothèque. (V, 1229)

Per questo stesso motivo anche le statue dell’antichità assumono un ruolo particolarmente problematico: oltre a rappresentare un incentivo al peccato, queste si offrono al protagonista come un vero e proprio oggetto di adorazione. Si veda in particolar modo quando il protagonista visita il museo di Savannah; un’indicazione segnala la presenza di una sala dedicata alle opere dell’antichità, che attira subito la sua attenzione:

*Antiquité*, disait un écriteau. Antiquité, mot magique! [...] Tout autour de moi triomphait un Olympe de plâtre où je reconnus les Apollons, les Bacchus, les Hermès, tous les dieux auxquels j’avais tant rêvé, puis les Antinoüs, les Narcisses, les guerriers, les éphèbes dont ma tête était pleine à certaines heures. Pendant quelques minutes, j’eus le sentiment que je perdais la raison devant tout ce peuple nu offert à mes yeux. La lumière tombant sur ces membres parfaits était, à vrai dire, assez mélancolique, mais je n’en fus pas moins transporté d’un bonheur étrange, et j’allai d’une statue à l’autre, le cœur battant, le visage en feu. Du temps s’écoula et je quittai enfin le petit musée. Il me sembla que je venais de faire un tour dans un enfer camouflé en paradis fabuleux. (V, 1232-1233, corsivo nel testo)

Anche in questo caso l’esaltazione dei sensi, provocata dalla rappresentazione della nudità, si intreccia a una questione di ordine religioso: la sala in cui sono esposte queste sculture viene paragonata allo stesso tempo all’Olimpo e all’Inferno. Viceversa l’aspetto paradisiaco sarebbe unicamente il risultato di un’illusione diabolica.

Questa confusione tra realtà terrena e trasfigurazione mistico-mitica diventa ancora più evidente nel momento in cui Green descrive una visita al Museo archeologico di Napoli. In questa occasione egli è affascinato da una statua che esercita su di lui un’attrazione irresistibile, che secondo l’autore ha un’origine demoniaca:

j’arrivai à la statue que j’avais vue de loin. [...] On pouvait la croire inoffensive [...] mais il y avait en elle une puissance de corruption effrayante pour qui savait voir. Avec une joie mêlée d’horreur, je tournai autour de cette statue véritablement infernale. J’étais envoûté si jamais homme le fut en ce monde. (V, 1028)

La scultura, che rappresenta Narciso, verrà citata più volte nella parte dell’autobiografia dedicata al viaggio americano. Il protagonista acquista infatti a Napoli una riproduzione dell’opera; questa diverrà uno degli oggetti che incarnano il desiderio sessuale. Green sottolinea la natura infernale di questo falso idolo, al quale contrappone l’effetto salvifico di un altro oggetto di culto; una zia gli regala infatti un piccolo crocifisso e Green commenta: “Je reçus cette croix avec gratitude. Elle effaçait le Narcisse” (V, 1126).

Ma la questione dei falsi idoli trova una corrispondenza anche nella passione nei confronti dei ragazzi, secondo un processo di triplice identificazione: i giovani dalla bellezza statuaria sono insistentemente paragonati alle statue antiche; queste sono a loro volta considerate come degli idoli e di

conseguenza l'ammirazione dei ragazzi si traduce in un atto di idolatria. L'autore afferma infatti: "J'adorais des idoles, qui étaient des jeunes hommes dont la beauté me rendait malade." (V, 1217) Il protagonista ha una chiara coscienza della natura proibita di questa passione, contraria alla propria religione sotto vari punti di vista; ciononostante non riesce a far tacere l'attrazione esercitata dall'"idéal grec", che viene ribadita lungo tutta l'autobiografia.

### 1.2.3 Il codice omosessuale dell'epoca

La visione del mondo classico proposta da Green è almeno in parte debitrice dell'interpretazione che ne viene fornita da un'ampia fetta della sottocultura omosessuale dell'epoca. Egli stesso racconta che durante il soggiorno di studio in America è entrato in contatto con alcuni circoli di studenti e professori che condividono il suo stesso orientamento. Stando a quanto racconta Green, presso l'università della Virginia, perlomeno all'epoca in cui egli la frequenta, si trova un gruppo di individui che fanno consapevolmente riferimento all'antichità classica come a un segno distintivo per alludere al comune orientamento omosessuale.

Green afferma infatti che un compagno di studi organizzava nella sua camera alcuni ritrovi, di carattere "philosophique, platonicien même", vestito con "un drap sur le corps, à la grecque". L'obiettivo dichiarato di queste riunioni era discutere di filosofia secondo il metodo socratico (V, 1101). La Grecia antica, Platone e Socrate costituiscono delle allusioni all'"amor greco". Il significato di questo codice è trasparente per i colleghi del protagonista, che sembra essere tra i pochi a ignorarlo.<sup>70</sup>

In un'altra occasione il giovane Green riceve in prestito da Nick, uno studente anch'egli omosessuale, il volume *A problem in Greek ethics* (1883), di John Addington Symonds, in cui l'autore traccia una storia dell'"amor greco". Il giovane Green non ha una chiara idea di cosa si tratti, eppure si sente oscuramente attratto dal titolo di quest'opera, non tanto a causa del lato morale (implicito nel termine "etica"), quanto piuttosto dal riferimento all'antichità: "Le livre portait un titre qui me parut à la fois fascinant et rébarbatif: *Un problème de morale grecque*. La morale ne m'intéressait pas, mais le mot grec était magique." (V, 1181) Green sottolinea a più riprese che all'epoca era del tutto inconsapevole dell'esistenza di una sottocultura omosessuale; ciò non gli impedisce però di avere sempre avuto almeno una vaga percezione del significato delle allusioni e dei riferimenti culturali alla passione per le persone dello stesso sesso, che solo molti anni più tardi riesce a decifrare pienamente.

Alcune pagine più avanti lo stesso Nick parla con lui del ragazzo di cui è infatuato e lo descrive facendo ricorso a un immaginario che attinge tanto all'antichità classica quanto alla poesia elisabettiana (un altro periodo feticcio, in particolar modo presso alcuni gruppi omosessuali anglofoni):<sup>71</sup> "La réponse me fut donnée sous la forme d'une description un peu délirante dont la mythologie grecque et la poésie élisabéthaine fournirent les éléments voulus." (V, 1197)

In un altro passaggio il protagonista viene invitato (sempre da Nick) a recarsi presso un giovane professore di nome Lynn. Nel corso di questo ritrovo si parla soprattutto di quella parte della letteratura latina che viene generalmente esclusa dai programmi d'insegnamento:

il nous invita un soir à venir passer un moment avec lui et nous parla de la littérature latine qui n'est pas ordinairement au programme, comme Pétrone; ensuite il nous expliqua les obscurités

---

<sup>70</sup> Green riporta in questi termini l'affermazione di uno dei suoi colleghi: "Oh, pourquoi se met-il un ruban autour de la tête et se déguise-t-il en philosophe grec?" (V, 1161) Sulla relativa tolleranza nei confronti dell'omosessualità presso l'università della Virginia, cf. OC, V, pp. 1163-1164 e 1187.

<sup>71</sup> In particolare Shakespeare, che era diventato un punto di riferimento nella sottocultura omosessuale in quanto autore di alcuni sonetti d'amore dedicati a un "bel giovane". Nell'autobiografia greeniana si trovano inoltre alcune allusioni a Marlowe, un autore sospettato di essere omosessuale e nelle cui opere si trovano alcuni passaggi a sfondo omoerotico.

de certains poètes que nous devons lire, mais dont on sautait quelques vers par-ci, par-là. Ainsi Catulle et les vers libertins sur Thallus le cinède, plus doux que de la peau de lapin, *cuniculli mollior*. Je n’osai me scandaliser. De quoi aurais-je eu l’air? Et puis, Catulle était au programme, mais je ne savais pas ce qu’était un cinède. Lynn timer jeta la tête au plafond et sourit de toutes ses dents. Un cinède? Suivit l’explication aussi graveleuse qu’elle était savante. (V, 1227)

Questo insieme di riferimenti condivisi permettono di costruire non solo un ideale estetico, bensì anche un’identità comune attorno alle allusioni all’amore tra persone dello stesso sesso nell’antichità classica.

#### 1.2.4 Sublimazione del desiderio

Green fa di nuovo riferimento all’antichità nel momento in cui rievoca le proprie avventure notturne per le strade di Parigi. Tuttavia in questo caso il punto di vista adottato è differente; egli esprime un rimpianto per il fatto che i giovani incontrati non corrispondano al proprio ideale estetico: “Je me sentais troublé, impatient, plein de rancune envers Paris si différent de l’Athènes praxitélienne à laquelle je rêvais.” (1362) Un concetto che viene ribadito poco oltre: “ma déception grandissait chaque nuit. De trop vastes espaces séparaient les statues grecques de mes rêves des succédanés que m’offrait ma ville natale.” (V, 1364) In questa occasione l’antichità classica è evocata per descrivere le ragioni che spingono il protagonista verso la ricerca continua e a tratti compulsiva di incontri occasionali. Questa sarebbe infatti la causa della sua perenne insoddisfazione. I fugaci incontri notturni non riescono a porre un freno alle sue aspirazioni, se non per un breve lasso di tempo:

Les rencontres se faisaient assez peu fréquentes, mais variées et presque toujours décevantes par quelque côté, les dieux grecs ne courant pas les rues, malgré quoi ma sensualité venait à composition avec le tout-venant du hasard et je retrouvais pour quelques heures un assez fragile équilibre. (V, 1353)

In questi passaggi il riferimento al paradigma estetico dell’antichità assume un valore che oltrepassa la questione dei gusti in materia di ragazzi: Green suggerisce infatti che la bellezza avrebbe reso scusabile o per lo meno tollerabile la ricerca di incontri occasionali. L’ideale greco potrebbe quindi controbilanciare il peccato che deriva dalla ricerca di avventure erotiche, che ne risulterebbero almeno parzialmente nobilitate: “L’attrait du vice était indéniable, mais contraire à toutes mes rêveries mythologiques. Que la beauté fût absente de ce lieu d’horreur me paraissait indéfendable, car elle seule eût tout justifié à mes yeux.” (V, 1397) In effetti l’autore descrive la sensazione di appagamento, ai limiti dell’eccesso, che ha provato in Germania, dove finalmente ha potuto avere dei rapporti con ragazzi che corrispondono pienamente a questo ideale estetico: “ces jeunes gens que mon obsession transformait en demi-dieux” (VI, 866). E ancora: “je me revois étourdi du bonheur tout physique qui m’était prodigué à tel point que j’arrivais à n’en plus vouloir, moins par scrupule que par écœurement de la satiété.” (VI, 864)

Il paradigma della classicità conserva un fondo di contraddizione: sebbene induca il protagonista a compiacersi nel vizio e nel peccato, al contempo gli permette di trascendere la dimensione più sordida della sessualità. Per comprendere la natura ambigua che Green riconosce nell’ideale classico sarà necessario soffermarsi sulla riflessione teorica dell’autore su questo tema.

### 1.3 La riflessione teorica: conciliare l'inconciliabile

In vari passaggi dell'autobiografia Green si sofferma su quello che ritiene essere un paradosso: l'autore si interroga infatti su come sia possibile che alcuni capolavori riconosciuti rappresentino ed esaltino ciò che invece viene comunemente censurato, ovvero il corpo umano nella sua forma più seducente: “La nudité, la nudité criminelle, pourquoi était-il permis de la voir ainsi, exaltée, souveraine, juchée sur des socles et semblant nous fouler au pieds?” (V, 708)

Questo enigma prende forma per la prima volta quando l'autore rievoca una visita al Musée du Luxembourg, nel corso della quale ha occasione di vedere per la prima volta i *Porteurs de mauvaises nouvelles* di Lecomte du Nouÿ. Il giovane protagonista è colpito e al tempo stesso disorientato a causa del fatto che sua madre mostri ammirazione per questo dipinto; colei che l'autore ha identificato in altre occasioni come la rappresentante di una morale puritana e castratrice non è assolutamente turbata da quest'opera. La madre sembra invece divenire un alleato, sebbene inconsapevole, del demonio (qui indicato come “l'ennemi”): “Hélas! elle ne savait pas ce qu'elle faisait, car cette toile, l'ennemi me prêtait pour la voir un regard d'une lucidité terrible.” (V, 677) Poche pagine più avanti l'autore ritorna su questo stesso punto: “ma mère nous menait au Louvre, nous traînant parfois dans les salles de sculpture. Elle ne savait ce qu'elle faisait. Elle ne pouvait se douter que je sortais de là dans une sorte d'ébriété sexuelle” (V, 708). Il narratore sembra non capacitarsi del fatto che la madre non si renda conto del rischio che corre nel momento in cui mostra al figlio alcune opere dal contenuto così scopertamente erotico. Ma la confusione deriva anche dal fatto che alcune altre persone evidentemente non ne percepiscono l'aspetto perturbante che invece lo sconvolge profondamente fin dall'infanzia.

In un'altra occasione viene descritto lo stupore che il protagonista prova di fronte a un'opera d'arte di ispirazione religiosa nella quale il corpo umano è messo in risalto. Egli è turbato da una cartolina che riproduce uno degli *Ignudi* dipinti da Michelangelo per la volta della Cappella Sistina. Questa immagine diviene il pretesto per una lunga riflessione:

ma sœur Mary, qui était allée vivre à Rome [...] m'envoya de là-bas une carte postale en couleurs dont la vue me donna un choc intérieur que je n'ai pas oublié. Par quelle inspiration bizarre Mary choisit-elle cette image qui représentait la tête d'un des *ignudi* de la Sixtine *a destra del profeta Isaia*? Et d'abord que font ces grands garçons nus à droite et à gauche des prophètes? Je me le suis toujours demandé. Apparemment l'office de ces jeunes titans est de soutenir des banderoles ou de faire excuser leur paresse par de nobles attitudes qui mettent en valeur une beauté surhumaine. La gloire du corps chantant la gloire de Dieu comme la chantent les astres? C'est possible. Tout est possible et je ne discute pas, je constate seulement avec tristesse que l'effet de cette magnificence charnelle n'est pas nécessairement bon. Bien entendu, je n'avais pas ces idées en tête quand je reçus la carte de ma sœur Mary, mais je courus chercher mon album pour copier ce profil d'une sérénité dédaigneuse sous de grandes touffes de cheveux en désordre. Avec une application dévorante, je portai ce visage sur la feuille de papier blanc crème sans savoir que je l'installais en moi du même coup, à tout jamais. [...] Le cœur me battait. J'étais fier. Pourquoi donc aussi étais-je triste? (V, 764-765)

Questo ricordo permette all'autore di soffermarsi su alcune considerazioni di carattere generale. La narrazione si interrompe quando l'autore pone due domande retoriche: anzitutto si chiede come la sorella abbia potuto scegliere una cartolina che rappresenta un soggetto così erotico. Così come è avvenuto con la madre nel corso delle visite nei musei, l'aspetto che più sorprende il narratore è il fatto che ancora una volta sia un membro della famiglia, in questo caso la sorella, a proporre alla sua



attenzione un'immagine perturbante, sebbene lo faccia in maniera del tutto inconsapevole delle conseguenze che avrebbe generato.

In seguito la riflessione si sposta su un altro livello; Green pone un problema di carattere generale e si chiede come sia possibile che un affresco religioso rappresenti un soggetto così provocante. In questo momento il tempo passato si ricongiunge con il presente della scrittura (“je me le suis *toujours* demandé”). L'autore propone dunque una possibile interpretazione: il loro ruolo di esaltazione della gloria divina sembrerebbe infatti giustificare la presenza di questi splendidi giovani. Tuttavia questa spiegazione gli sembra insufficiente; la questione viene quindi rapidamente accantonata (“c'est possible. Tout est possible et je ne discute pas”) e declinata invece da un punto di vista più personale: sebbene da un punto di vista astratto sia possibile giustificare questa rappresentazione, Green constata che le immagini come questa possono provocare un forte turbamento, come appunto è avvenuto nel suo caso.

In un'altra occasione Green torna sulla questione delle diverse reazioni di fronte all'arte; in questo caso l'autore fa riferimento a una conversazione avuta con una zia durante il suo soggiorno in America. Di fronte a una riproduzione della statua di Narciso che egli ha acquistato al Museo archeologico di Napoli, la parente mostra la propria ammirazione. L'autore si dice stupito da questa reazione inaspettata, da un lato perché pensa dapprima che la zia abbia i suoi stessi gusti in fatto di uomini, ma d'altro canto egli realizza che l'opera d'arte non è fonte di nessun turbamento per la donna:

J'eus honte de penser que nous étions de mère, elle [ma tante] et moi, dès qu'il s'agissait d'apprécier la beauté masculine. *Elle mettait tout sur le compte de l'art*, l'innocente, et ce qui augmentait ma confusion était qu'elle n'avait pas tout à fait tort. Le malentendu demeurait inextricable. Un mensonge habitait en moi dont je n'avais pas voulu. “Impur”, pensai-je tristement. En même temps il y avait en moi une joie furieuse à poser simplement la vue sur ces formes parfaites. Avec un violent effort, je détournai les yeux. (V, 1112-1113, corsivo mio)

L'autore deve riconoscere che la soluzione del paradosso è palese: la donna non attribuisce nessuna importanza al fatto che l'opera raffiguri il corpo maschile nella sua nudità proprio a causa del fatto che si tratta di un'opera d'arte. Il narratore è costretto a riconoscere che in fin dei conti la zia non ha affatto torto, poiché l'arte sublima le pulsioni erotiche codificandole in una forma socialmente accettabile. Cionondimeno Green sottolinea un problema più personale: queste opere, ritenute innocue dalla maggioranza delle persone, ottengono su di lui un effetto completamente differente e sono fonte di un profondo turbamento.

La bellezza avrebbe se non altro il vantaggio di mettere a tacere il senso di colpa di fronte agli altri; egli non si deve vergognare delle sue visite ai musei che può tranquillamente confessare:

D'abord je n'osai fixer les yeux sur rien de précis, et peu à peu, comme je ne m'en allai pas, je me sentis étrangement rassuré. N'étais-je pas dans un musée où le monde entier venait admirer ces œuvres d'art? L'expression œuvre d'art couvrait tout, innocentait tout. Je ne faisais rien de mal, je pouvais dire à n'importe qui l'emploi du temps de cette matinée. (V, 1028)

A differenza della sua attrazione per i ragazzi, l'interesse per l'arte costituisce una passione tutt'altro che disdicevole, che anzi è socialmente riconosciuta e valorizzata. Per quanto la rappresentazione della nudità sia per il protagonista la causa di un grave tormento, l'arte offre una soluzione di compromesso accettabile, che gli permette di osservare l'oggetto del desiderio attenuando il senso di colpa.

Vi è in realtà un altro motivo, che Green considera in due occasioni, in entrambi i casi riferendosi alla statua di Narciso che ha osservato a Napoli. L'autore riflette al potere di sublimazione dell'arte a partire da un'ottica radicalmente diversa; vi sarebbe infatti un altro mezzo grazie al quale l'espressione artistica rende accettabile la rappresentazione della nudità. Secondo Green gli scultori dell'antichità avrebbero infatti sistematicamente edulcorato il corpo nella sua parte più grossolana e sessualmente esplicita, ossia i genitali maschili, attenuandone le proporzioni:

il y avait ceci de plus qui pouvait me tranquilliser, c'était que les attributs masculins se trouvaient réduits au minimum et n'étaient plus que le signe très stylisé et très embelli d'une partie du corps qui me faisait horreur. (V, 1029)

E ancora più avanti ribadisce questa convinzione, a proposito di una riproduzione della stessa opera:

il me venait un dégoût subit de toute forme de sexualité et singulièrement des parties sexuelles de l'homme. [...] Il me paraît évident que les sculpteurs grecs de la belle époque ont cherché à embellir cette partie du corps en en diminuant les proportions. Par souci d'esthétisme, ils l'ont stylisée afin de la rendre acceptable à la vue. Sur ce point comme sur tant d'autres, j'étais d'accord avec eux. (V, 1345)

Secondo Green l'arte è fatta di raffinatezza e di implicito; le oscenità, se proprio sono inevitabili, devono perlomeno essere ricondotte a proporzioni ammissibili. Lo scrittore propugna quindi un ideale estetico stilizzato e disincarnato; è a questo prezzo che l'espressione artistica può rendere accettabile ciò che comunemente non lo è.

Solo alla luce di queste riflessioni è possibile comprendere il problema a cui si è accennato, vale a dire come l'ideale estetico possa essere invocato come una giustificazione anche per quanto riguarda la ricerca di incontri sessuali. Come si è visto Green stabilisce un parallelo molto stretto tra la bellezza fisica rappresentata nelle opere d'arte e quella delle persone reali. In entrambi i casi la coincidenza con un canone estetico ideale consente di trasfigurare e sublimare l'aspetto più propriamente erotico in maniera socialmente accettabile.

#### **1.4 Le strategie formali: l'allusione e la sostituzione**

Come abbiamo visto fin qui Green compara spesso arte e sessualità; tuttavia in alcuni passaggi il secondo termine del paragone cade. In questi casi l'associazione tra erotismo e arte diviene implicito e l'opera d'arte richiama quindi di per sé questo tema, senza che l'autore debba fornire ulteriori delucidazioni. L'allusione a un dipinto, una scultura, un testo letterario può dunque rinviare a un desiderio o a una pratica sessuale, secondo un procedimento di vera e propria sostituzione.

Green ottiene questo effetto di sostituzione in maniera progressiva, secondo uno schema ricorrente: inizialmente l'autore carica di significato erotico alcune opere o alcuni autori, che evoca regolarmente quando affronta la questione della sessualità. In un secondo tempo paragona l'aspetto fisico di alcuni giovani particolarmente avvenenti a una di queste opere d'arte. In seguito sviluppa ulteriormente il parallelo: le persone in oggetto sono di fatto descritte nei termini di opere d'arte vere e proprie. In questo modo Green può tratteggiare l'attrazione provata nei confronti dei ragazzi nei termini di un'ammirazione nei confronti di ciò che in loro rievoca l'opera d'arte. L'autore riesce in questo modo a edulcorare la narrazione delle sue pulsioni erotiche, che sono presentate attraverso un processo di sublimazione.

Questo schema si ripropone in vari punti dell'autobiografia. Lo si vede per esempio quando Green descrive un marinaio intravisto di sfuggita e lo paragona a una statua. L'immagine dell'uomo si sovrappone in seguito a quella del dipinto di Lecomte du Nouÿ che lo ha turbato fin dall'infanzia:

Lorsqu'il traversa l'espace éclairé par le réverbère le plus proche, il me semble pareil à une statue d'argent, car cet uniforme irréprochable le moulait exactement, jusqu'à devenir une nudité nouvelle. J'en éprouvai une sorte de frayeur mêlée à une joie qui ne peut se décrire. De nouveau, je me trouvais devant les *Porteurs de mauvaises nouvelles*, mais, cette fois, ce n'était plus dans les ténèbres de l'enfance que je les voyais. La beauté humaine m'apparaissait dans une lumière fulgurante. (V, 1123)

Inizialmente Green propone chiaramente una similitudine (esplicitata dal nesso "il me semble pareil à"), ma in seguito rafforza il parallelo: il marinaio è effettivamente descritto secondo un attributo proprio alla scultura ("le moulait"), mentre nel periodo successivo la sostituzione con un'opera d'arte è completa: "je me trouvais devant les *Porteurs de mauvaises nouvelles*". Il dipinto di Lecomte du Nouÿ diviene in effetti un sostituto della sensazione erotica provata dal protagonista. Siamo quindi di fronte a un'identificazione completa tra questo desiderio e l'opera d'arte che per prima lo ha suscitato.

Questo procedimento viene usato in maniera sistematica a partire dal terzo volume dell'autobiografia, *Terre lointaine*, quando l'autore rievoca il periodo universitario. Lo si vede per esempio quando Green descrive gli studenti dell'università: "Avec leurs cheveux bouclés et leurs traits droits, ils ressemblaient à des héros de l'Antiquité." (V, 1223) Egli stabilisce inizialmente un paragone (introdotto dal nesso "ils ressemblaient à"); viceversa, alcune linee più avanti non si trova più nessuna comparazione e vi è una sostituzione completa tra questi giovani e l'immagine con cui l'autore vi si riferisce: "Les héros de l'Antiquité ne me regardaient même pas." (V, 1224) Gli studenti smettono quindi di essere descritti in quanto esseri umani e vengono presentati direttamente come delle entità mitologiche.

In alcune occasioni l'autore afferma che la vista di tutti questi studenti produce l'illusione di trovarsi circondati dalle divinità antiche: "ils étaient, du reste, beaucoup à ressembler à des dieux grecs, dans notre Université" (V, 1077). In questo caso Green segnala che si tratta di una somiglianza (con il verbo "ressembler"); tuttavia in seguito questa impressione si manifesta in maniera più diretta, senza più segnalare la linea di confine che separa la realtà dalla mitologia personale dell'autore:

je pouvais me figurer que l'Olympe se promenait parmi nous en veston. C'étaient là des pensées bien païennes, mais il était impossible de ne pas établir un rapport entre cette jeunesse merveilleuse et les photographies dont s'ornait mon manuel d'histoire grecque. Les dieux bouclés d'un monde disparu, je les rencontrais sous les arbres et les portiques de l'Université. (V, 1078)

Anche in questo caso Green sottolinea inizialmente, per due volte, il rapporto di somiglianza ("je pouvais me figurer que" e "impossible de ne pas établir un rapport"). Nella terza ricorrenza procede invece a una sostituzione totale: egli introduce infatti una vera e propria personificazione in carne e ossa dei "dieux bouclés d'un monde disparu". Questi riferimenti diventano quindi progressivamente un topos letterario, che crea una definitiva associazione tra l'"idéal grec" e la gioventù americana.

In alcuni casi Green impiega questo procedimento in maniera più radicale per alludere ad alcuni singoli individui. Lo si vede per esempio quando racconta del corso di francese che ha tenuto per qualche tempo presso l'università della Virginia e uno degli studenti attira in particolar modo la sua

attenzione. La bellezza di questo giovane viene anzitutto paragonata a quella di una divinità greca, ma poco oltre questi viene indicato semplicemente come un dio:

l'un de ces visages était d'une grâce exceptionnelle. Le garçon était blond et doré comme un habitant de l'Olympe. Pour lutter contre la fascination qu'il exerçait sur moi, je tentai de fixer les yeux sur le visage d'une laideur ingrate, mais fort intelligent, d'un étudiant juif nommé Zirkel. Celui-là paraissait le plus attentif de tous, le plus désireux d'apprendre, alors que mon dieu grec se contentait d'être beau et souriait vaguement, tout prêt à rire et à ne rien faire du tout si je lui en eusse donné l'ordre. Les autres visages disparaissaient dans une sorte de brume. C'était surtout pour le Juif et le dieu grec que je faisais mon cours. (V, 1175)

Inizialmente l'autore propone una similitudine: "blond et doré *comme* un habitant de l'Olympe" (corsivo mio). Il nesso che stabilisce il paragone viene in seguito rimosso e il ragazzo è definito direttamente: "mon dieu grec" e "le dieu grec". L'autore si riferisce ormai a lui con questo epiteto, come si legge poco oltre: "il fallut bien me rendre compte, après de violents efforts, que *le dieu grec* était un cancre, malgré quoi j'essayai de le sauver." (*Ibid.*, corsivo mio)

Più avanti si trova un altro caso in cui il riferimento a una persona viene effettuato attraverso un'allusione all'arte. Si tratta di un giovane di nome Reginald, che l'autore incontra sul transatlantico che lo riconduce in Francia. Anche in questo caso il processo di sostituzione avviene in maniera graduale: inizialmente l'autore ne parla semplicemente come di "un jeune homme" e lo descrive come un bel ragazzo, ma non dice quale sia il suo nome. Solo in seguito Green rievoca uno scambio di battute con questo giovane:

je ne désirais rien d'autre que de contempler ce charmant petit masque inexpressif. 'Vous êtes, lui disais-je, pareil à un objet d'art.' Il fronça le sourcil. 'Je suis un homme', fit-il d'un ton digne. (V, 1267)

Il protagonista lo paragona quindi a un'opera d'arte, mentre il diretto interessato rifiuta questa visione idealizzata della propria persona, a maggior ragione nel momento in cui il paragone con un oggetto sembra sminuire la sua umanità. Per il momento il discorso si interrompe, ma quando Green ritorna a parlare di questo giovane vi fa riferimento in questi termini: "[je] regagnai mon fauteuil près de Reginald. L'objet d'art s'appelait Reginald." (V, 1267-1268) L'autore rivela in questo momento il nome del personaggio. Con una certa dose d'ironia egli sembra qui porre rimedio a una distrazione, in realtà ben calcolata: ciò che gli importa non è il suo nome (che viene qui rivelato in maniera quasi accidentale), bensì il fatto che si tratta di un ragazzo attraente. Questa identificazione tra l'individuo e il suo aspetto fisico è tale che alcune pagine più avanti Green ne parla semplicemente nei termini di "cette œuvre d'art" (V, 1287).

Green impiega questo stesso processo anche in altre occasioni: il riferimento all'arte sostituisce non solo la descrizione dell'attrattiva che esercitano su di lui alcuni ragazzi; in altre occasioni egli impiega una sostituzione: l'autore allude infatti ad alcune opere letterarie, ma anche a testi medico-psichiatrici e ad alcune immagini erotiche per designare lo stesso atto sessuale.

Il testo che assume per primo questa funzione è il *Decameron*. L'opera del Boccaccio viene descritta per la prima volta in termini del tutto simili a quelli impiegati per i dipinti e per le sculture: questa risveglia infatti alcuni desideri che fino a quel momento erano rimasti inespressi e sembra inoltre destinata a influenzare in maniera decisiva la sua futura concezione della sessualità:

Ce fut ainsi que je mis la main sur une traduction de Boccace. Si le *Décameron* est un mauvais livre, ce fut le premier qui me tomba sous les yeux. Le mal qu'il me fit est à peu près incalculable. Le plaisir de la chair présenté comme la chose la plus désirable au monde trouva en moi un écho soudain qui couvrit la voix de la religion. [...] À présent la faute s'installait en moi avec l'ivresse, non du plaisir, mais de l'idée du plaisir tel que le peignait le grand Italien. (V, 850)

Diverse pagine più avanti, l'autore fa di nuovo riferimento al *Decameron*, ricordando di aver comprato a Venezia una traduzione inglese del volume (V, 918). Poco oltre Green rievoca un episodio della sua adolescenza, in cui egli avrebbe cercato di sedurre una giovane ragazza di nome Lola e in questa occasione l'allusione a Boccaccio rinvia all'atto sessuale in termini eufemistici: "L'idée de faire avec elle *ce que faisaient les personnages de Boccace* me vint tout à coup et me foudroya de plaisir." (V, 921, corsivo mio)

Un altro tipo di letture permette a Green di fare riferimento alle pratiche erotiche in maniera eufemistica; si tratta di un volume della serie *Studies in the psychology of sex* di Havelock Ellis:

À présent, je savais *les choses qu'on ne dit pas*. Sans doute, certaines d'entre elles m'échappaient, mais je connaissais depuis un moment *les noms des parties du corps que l'on cache* et je savais enfin *ce que faisaient les personnages des conteurs italiens*. (V, 1194, corsivo mio)

La sostituzione delle pratiche erotiche con il riferimento ai personaggi dei racconti italiani permettono chiaramente all'autore di introdurre alcune reticenze; ciononostante il lettore è in grado di comprendere quali siano le pratiche o le parti del corpo a cui si allude nel testo, poiché l'autore rinvia ad alcune opere di cui è nota la componente sensuale o che comunque sono state associate all'erotismo nel corso del testo.

L'autore conclude questo passaggio con un'altra allusione: "Havelock Ellis dépassait en précision même les dessins de Giulio Romano et de l'Albane." (*Ibid.*) Green fa qui riferimento a un altro episodio citato in precedenza e che risale ad alcuni anni prima. Durante un viaggio in Italia egli ha infatti avuto modo di introdursi in una biblioteca privata dove il proprietario ha raccolto un'ampia collezione di volumi erotici. Il protagonista li sfoglia di nascosto e rimane in particolar modo colpito da alcune immagini licenziose, alcune delle quali si imprimono nella sua memoria in maniera indelebile. Queste sono infatti citate lungo l'intera autobiografia: si tratta delle incisioni di Giulio Romano e di Francesco Albani.<sup>72</sup> L'autore rievoca la sua prima visita alla biblioteca in questi termini:

Devant la porte interdite, mon cœur se mit à battre. [...] Je n'avais jamais vu d'images érotiques. Celle-là me fit comprendre en une seconde dans quel genre de bibliothèque je me trouvais. Un livre pris au hasard contenait, je m'en souviens (comment jamais l'oublier?), des gravures de l'Albane qui ne laissaient rien ignorer de ce qu'un homme et une femme peuvent faire ensemble. Un autre, les figures de Giulio Romano (je ne puis me résoudre à l'appeler Jules Romain). Un autre encore, plus pédantesque, offrait à mes regards stupéfaits des reproductions de peintures et de statues qui toutes célébraient l'amour physique avec un soin et une minutie de détails qui me confondirent. Je me mis à trembler. Si jamais on me surprenait, ce serait terrible.

---

<sup>72</sup> Green si riferisce alle riproduzioni che l'incisore Marcantonio Raimondi ha realizzato a partire da una serie di dipinti erotici che Giulio Romano aveva realizzato per Giulio II Gonzaga, e che in seguito sono stati distrutti. Le immagini illustravano le varie posizioni del coito, con ambientazioni e personaggi tratti dalla mitologia classica. Queste incisioni sono state riunite in un libro dove sono accompagnate da alcuni sonetti di Pietro Aretino posti a commento delle immagini. L'opera diviene celebre durante il Rinascimento e circola sotto vari titoli: *I Modi*, *Le sedici posizioni* e *De omnibus Veneris Schematibus*. Non sono stato invece in grado di stabilire a quali opere di Francesco Albani (detto l'Albano) lo scrittore faccia riferimento.

Je feuilletai encore un livre ou deux – le sujet ne variait pas – et les remis en place à grand regret.  
(V, 853-854)

Lungo tutta l'autobiografia Giulio Romano e Francesco Albani sono citati con regolarità per alludere all'atto sessuale. Green ricorda un professore di liceo del quale si mormora che avesse un'amante; ai tempi la sua immaginazione correva immediatamente alle illustrazioni dei libri erotici: "ils faisaient *la chose mystérieuse décrite par Giulio Romano*" (V, 871, corsivo mio). O ancora, quando alcuni soldati parlano delle loro avventure in una casa chiusa, le riflessioni del protagonista sono descritte in questi termini: "j'imaginai un lieu plein de lumières et *des scènes dans le genre compliqué des dessins de Giulio Romano et de l'Alban*" (V, 902, corsivo mio).

Questa strategia della sostituzione dell'atto sessuale con il riferimento ad alcune opere d'arte, o a testi letterari, rappresenta senza dubbio la massima espressione del complesso sistema allusivo che si trova nell'autobiografia greeniana, per cui l'arte fa da schermo alla sessualità, edulcorandola e rendendola accettabile attraverso un processo di stilizzazione e sublimazione. Una funzione di cui d'altronde l'autore è ben consapevole, come dimostra la riflessione che propone sull'argomento nelle pagine della stessa autobiografia.

## 2 Il demonio e l'inferno

Come si è visto in precedenza, Gide dichiarava a Martin du Gard che sarebbe stato molto più semplice scrivere la sua autobiografia se solo avesse potuto far intervenire la figura del demonio: "Si j'osais introduire dans mon récit le personnage de Satan, aussitôt tout deviendrait miraculeusement clair [...]. Les choses se sont toujours passées pour moi comme si le Diable existait, comme s'il était constamment intervenu dans ma vie".<sup>73</sup> Nel caso di Green non si tratta però di una mera ipotesi: senza alcun indugio, questi mette infatti in scena il demonio come uno dei personaggi che hanno effettivamente giocato un ruolo fondamentale nella sua vita. La gran parte dei riferimenti all'erotismo è controbilanciata dal riferimento all'idea del diavolo, dell'inferno o quantomeno del peccato; in questo modo Green riconduce la sfera sessuale a un'interpretazione di carattere religioso: ogni voluttà reca con sé una traccia della futura punizione.

Il demonio è presentato, di volta in volta, come un'entità astratta o come un'incarnazione concreta, che si presenta sotto diverse forme: una voce misteriosa, una serie di circostanze che lo inducono in tentazione, e ancora un oggetto o una persona in carne e ossa. Tuttavia in questi casi l'autore non propone un'interpretazione univoca degli episodi in cui questa entità sarebbe intervenuta e lascia aperto uno spiraglio ad alcune spiegazioni alternative, svuotate della componente sovranaturale: il caso, una serie di coincidenze o ancora la natura possono essere altrettante cause che lo hanno spinto a compiere dei peccati.

Il margine di indeterminatezza lo si trova chiaramente espresso in alcuni passaggi; per esempio quando Green scrive:

Je sais bien qu'on ne peut pas tout mettre sur le dos du malin. Il y a la nature – cette bonne à tout faire du diable – et notre corruption qui se chargent du gros œuvre, mais on ne voit pas sans un intérêt horrifié le parti que notre ennemi tire des circonstances et du mécanisme délicat des causes et des effets. (V, 763)

---

<sup>73</sup> R. MARTIN DU GARD, *Notes sur André Gide*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 18-19.

L'autore si rende conto che la propria interpretazione dei fatti non sarà accettata in maniera unanime dal pubblico ed è per questo motivo che in alcune occasioni lascia i suoi lettori liberi di condividere o meno la sua lettura dei fatti. In alcuni casi infatti Green offre una spiegazione alternativa: "On me dira que tout cela n'avait d'autre réalité que dans ma tête, et c'est possible, mais je ne puis dire que ce que je crois être vrai" (V, 656) O ancora: "Ces dialogues imaginaires étaient fréquents. Peut-être n'étaient-ils pas tout à fait imaginaires (on entendra cela comme on voudra)." (V, 1134) Ciò detto, resta il fatto che l'autore è fermamente convinto che vi sia stato un intervento diabolico effettivo che ha giocato un ruolo decisivo nella sua vita.

Il diavolo fa la sua apparizione fin dal primo volume dell'autobiografia e inizialmente la dimensione mistica si intreccia con la descrizione di alcune superstizioni radicate nella famiglia dell'autore: egli, così come sua madre e le sue sorelle, è infatti convinto che la propria casa sia infestata dai fantasmi. La natura della presenza oscura che circola attorno al giovane protagonista nelle prime pagine dell'autobiografia resta quindi ambigua. Tuttavia alcuni episodi indicano con più precisione di cosa si tratti; lo si vede chiaramente quando Green racconta un ricordo d'infanzia: all'età di soli sei anni egli avrebbe invocato il demonio. Questo episodio ispira al narratore alcune considerazioni che lasciano intuire che la questione ritornerà più volte nel corso del testo: "Avec le temps, j'ai pu constater qu'appeler le diable est inutile, parce qu'il ne nous quitte jamais d'une semelle." (V, 656)

Questa entità sovranaturale è designata attraverso una grande varietà di termini; si trovano quelli più comuni, come "diable" e "démon", nonché "Lucifer" e "Satan", alcuni dei nomi che gli sono attribuiti nella Bibbia. In altri casi Green impiega invece formule come "l'autre" e "l'ennemi" (quest'ultima deriva dall'etimologia ebraica di "Satana"), o ancora la perifrasi "le prince de ce monde", tratta dal Vangelo secondo Giovanni. In un unico caso questa entità viene invece designata con la perifrasi "l'ange noir", in riferimento all'episodio biblico della caduta di Lucifero.

In altre occasioni Green impiega alcune allusioni meno dirette: spesso egli fa infatti riferimento a una presenza oscura, ma personificata, designata genericamente come "quelqu'un". Si trovano anche alcune varianti, per esempio "quelqu'un que je ne voyais pas" (V, 939), o "une autre personne" (V, 1454). Green impiega inoltre alcune perifrasi più elaborate come "celui qui secondait mes efforts" (V, 705), "quelque chose de plus fort que moi" (V, 744), "celui qui veut nous perdre" (VI, 868). In un caso il senso della perifrasi viene esplicitato nella frase seguente: "une présence maudite dont le pouvoir était grand. Bref le diable." (V, 1386)

Green fa riferimento al demonio anche in altre forme, più o meno esplicite. Nell'autobiografia si trovano alcuni rinvii al mito di Faust, in particolare all'omonimo testo di Goethe e all'opera lirica di Gounod. Il testo teatrale del poeta tedesco permette a Green di alludere indirettamente al demonio (indicato ancora una volta nei termini generici di "quelqu'un"): "Je ne voudrais pas faire le romantique et jouer à me croire un autre Faust. Simplement, je reconnaissais dans le hasard des aventures une complicité secrète avec quelqu'un." (VI, 868) In un'altra occasione Green rievoca invece una recita del *Faust* di Gounod, che gli offre un pretesto per paragonare il personaggio di Mefistofele così come è rappresentato sulla scena al demonio vero e proprio: "Que ce Méphisto en velours rouge me paraissait inoffensif comparé à l'autre, au vrai!" (V, 1331)

Nonostante questo demonio sia multiforme e sfuggente, non vi è nessun dubbio sull'influenza che ha avuto nella sua storia personale. Questa entità avrebbe anzitutto contribuito a risvegliare il desiderio sessuale, attraverso vari stratagemmi, e in seguito sarebbe intervenuto per spingere il protagonista a tradurre le fantasie in atti veri e propri. Inoltre sarebbe sempre stato il demonio, secondo l'interpretazione dell'autore, che lo avrebbe spinto a esprimere questi desideri erotici attraverso alcuni disegni e, più avanti nel tempo, nella sua produzione letteraria.

Nell'autobiografia greeniana il diavolo si manifesta sotto varie forme, ma soprattutto come una forza oscura che spinge il protagonista a compiere alcune azioni di cui lui stesso non riesce a comprendere il significato. È il demonio che suggerisce al protagonista ancora bambino di riprodurre i corpi nudi che osserva in alcune rappresentazioni artistiche ed è sempre lui che, molti anni più tardi, fa sorgere desideri inconfessabili presso l'adolescente. Si veda a titolo di esempio quando il giovane protagonista, conducente di ambulanze durante il primo conflitto mondiale, prova un improvviso desiderio di infilarsi nel letto di un commilitone: "Je ne comprenais pas qu'une idée aussi bizarre me fût venue. Longtemps après, je devinai qu'elle ne venait pas de moi et qu'elle m'avait été suggérée." (V, 985) In questo caso Green è reticente su chi gliel'abbia suggerito, tuttavia la serie di episodi simili che si ritrovano nel testo non lascia alcun dubbio: è stato chiaramente il demonio.

Questa entità malefica guida non solo le azioni del protagonista, bensì anche quelle di coloro che gli sono vicini, come un collega dell'università che gli sottopone la lettura dei testi di Havelock Ellis sulla sessualità. Green si interroga: "Le moment était-il bien choisi? Ce n'était pas moi qui avais choisi le moment." (V, 1198) Secondo una lettura più immediata si potrebbe pensare che il momento sia stato scelto dal collega; in realtà l'autore suggerisce, qui come in diversi altri passaggi, che le circostanze all'origine del risveglio della sessualità facciano parte di un preciso piano diabolico.

Il demonio si presenta anche sotto le fattezze di una voce interiore che cerca di condurre il protagonista alla perdizione; per questa ragione il demonio è spesso indicato semplicemente come "une voix". Si tratta di un termine talvolta ambiguo: con la stessa espressione l'autore si riferisce infatti in alcuni casi a una manifestazione divina; di conseguenza alcuni passaggi sono piuttosto sfuggenti per quanto riguarda la natura della voce a cui si fa riferimento. Si veda a titolo di esempio quando l'autore descrive una voce profetica che lo avverte che forse non riuscirà mai a rivolgere la parola a Mark, il compagno di studi di cui è innamorato: "une voix prophétique me souffla: 'Et si tu n'osais pas?' Là était le drame à venir, celui dont j'ignorais tout encore, mais je fis vite taire cette voix." (V, 1199) In questo, come in alcuni altri casi, è difficile stabilire se l'autore faccia allusione alla voce di Dio o a quella del demonio.<sup>74</sup>

Tuttavia, al di là di qualche episodio isolato, la natura di questa voce è solitamente riconoscibile, anzitutto a partire dagli obiettivi che si propone di raggiungere. L'intervento diabolico mira infatti ad accendere il desiderio erotico del protagonista: "Cependant, me soufflait une voix, si l'homme en uniforme blanc t'avait fait des propositions..." (V, 1134) In altri casi lo invita invece a tradurre in realtà le proprie fantasie: "une voix me parlait, posant la même question avec une insistance complice: 'Pourquoi n'essaies-tu pas?'" (V, 1315)

La voce del demonio è descritta al tempo stesso come seducente e insinuante, ma anche come ragionevole e rassicurante: l'astuzia maggiore del diavolo consiste proprio nell'abilità di obnubilare la mente, nascondendo sotto un'apparenza inoffensiva la natura perversa dei consigli che elargisce al protagonista. Un passaggio in particolare esemplifica questa tendenza, quando il giovane Green scopre che la masturbazione è un atto condannato dalla religione cattolica (alla quale si è recentemente convertito) e di conseguenza comprende che ne dovrà parlare al proprio confessore. Una voce, apparentemente ragionevole, gli suggerisce che può facilmente evitare di trovarsi in questa situazione imbarazzante recandosi da un altro confessore:

une voix douce et raisonnable que je devais entendre souvent me demanda pourquoi il était nécessaire de me confesser à mon directeur. Avais-je oublié ce que celui-ci m'avait dit de lui-

---

<sup>74</sup> Per quanto riguarda la voce divina, non vi sono dubbi in altre occasioni; valga come esempio il passaggio in cui l'autore scrive: "du ciel m'arrivait comme du fond d'un abîme une voix à la fois énorme et silencieuse". (V, 978)



même? “Je ne serai votre directeur que si vous le voulez bien. Si cela vous gêne de vous confesser à quelqu’un que vous connaissez, vous êtes tout à fait libre de vous adresser à un autre prêtre.” Quel poids me fut enlevé aussitôt! Dans mon aveuglement, je ne voyais pas le danger de ce conseil qui faisait de moi ni plus ni moins qu’un hypocrite. (V, 839)

L’abilità del demonio consisterebbe in questo caso nella sua capacità di confondere la mente, proponendo un ragionamento in apparenza assolutamente logico e innocente, ma che in realtà nasconde un’ipocrisia di fondo.

Secondo Green il diavolo tenderebbe delle vere e proprie trappole per indurlo al peccato. L’autore fa riferimento a questa macchinazione diabolica soprattutto attraverso i termini “piège” e “ruse”. In diverse occasioni l’azione del demonio è presentata come “le piège de l’ennemi”, “un piège du malin”, “un piège véritablement démoniaque”. In un passaggio l’autore rievoca gli incontri con Ted – un giovane marinaio verso il quale prova una forte attrazione – come se si trattasse di una trappola infernale: “peu à peu je glissai dans le piège diabolique. Je me trouvai, un jour, ligoté de nouveau par l’ancien désir.” (V, 1340)

Di conseguenza il protagonista diventa una preda (“proie”) del demonio. Si veda a titolo d’esempio quando l’autore descrive il periodo della propria adolescenza in cui disegna alcune immagini erotiche: “Revenu dans ma chambre je devenais *la proie* et comme le jouet du démon. C’était lui qui m’instruisait de ce qu’il jugeait bon de m’apprendre.” (V, 855, corsivo mio) Questa immagine ritorna in diverse occasioni; si veda un passaggio in cui Green suggerisce che durante un episodio dell’adolescenza il suo comportamento è stato suggerito dal demonio:

Je ne voudrais pas romancer mon récit et donner à croire que j’apercevais la place de choix qui m’attendait en enfer si je m’abandonnais, mais il est certain que cet après-midi-là, sur une route de Vénétie, j’eus le sentiment d’être devenu tout à coup *une proie, la proie* de quelqu’un que je ne voyais pas. (V, 939, corsivo mio)

Nel momento in cui non si tratta più di fantasia o di disegni, poiché hanno inizio le avventure sessuali, l’azione del demonio mira a ottenere un obiettivo differente: l’influenza diabolica consiste nel far tacere la coscienza del protagonista. Green rievoca quel periodo in questi termini: “Je ne me rendais pas compte qu’avec des ruses de ce genre je me perdais et que le Malin ne pouvait que se plaire”. (V, 1371) Quando però le esperienze si ripetono in maniera ossessiva egli si rende conto di commettere un peccato; Green commenta quindi che, nonostante avesse ormai compreso l’aspetto demoniaco della situazione, egli non era ormai più in grado di sottrarsi: “S’il y avait un piège, j’y tombai avec joie et les yeux ouverts.” (V, 1401)

Un altro termine impiegato regolarmente per indicare l’oggetto dell’azione del diavolo è “le mal”. Questo designa, a seconda dei casi, il desiderio erotico, la masturbazione o il sesso; la sessualità nel suo complesso viene messa in stretta relazione con la sfera del demoniaco. L’atto della masturbazione sarebbe indotto dal diavolo: “lorsque je faisais *le mal*, renversé sur le lit comme un assassiné, c’était l’ange noir qui m’ensorcelait” (V, 806, corsivo mio). In un’altra occasione l’autore suggerisce che il male risiede più precisamente nella sessualità priva di amore: “c’était par la tentation du mal que le démon s’insinuait en moi, non par l’amour – il n’était pas question de cela –, mais par le vice qui me faisait peur tout autant qu’il me fascinait” (V, 938). Una delle astuzie del demonio consiste nell’insinuare “il male” in maniera progressiva, ma non per questo meno efficace: “le mal se glissa dans mon cerveau” (V, 927) e ancora: “le mal faisant son chemin dans mon cœur” (V, 1124).

Inoltre Green suggerisce in diverse occasioni l'identificazione tra alcune persone reali e il demonio. Così quando rievoca un momento della propria infanzia, in cui un compagno di studi si sveste sfrontatamente davanti all'intera classe, il narratore commenta: "je me demande si j'ai jamais vu *le mal* plus parfaitement incarné dans un être humain" (V, 711, corsivo mio). In altri passaggi, che fanno riferimento a un'epoca posteriore, Green descrive il giovane marinaio di cui è innamorato e suggerisce un parallelo con il demonio: "Ted, c'était le mal sous son aspect le plus séduisant." (V, 1120) Il ricordo di un altro marinaio, intravisto furtivamente durante il soggiorno negli Stati Uniti, porta l'autore a formulare un giudizio simile: "Cet homme splendide, c'était le mal" (V, 1126).<sup>75</sup>

Qualche dubbio viene invece mantenuto sul fatto che bellezza in sé possa essere o meno diabolica. In un passaggio l'autore ricorre alla litote per suggerire che lo sia e, allo stesso tempo, lasciare un margine di incertezza: "Qui donc aurait eu l'audace d'affirmer que la beauté humaine était l'œuvre du démon?" (V, 1200) Oltre alla bellezza umana, si è visto come Green consideri con sospetto anche il piacere estetico prodotto dall'arte. In particolar modo di fronte alle opere d'arte che rappresentano nudi maschili sorge il dubbio siano anch'esse un risultato di un'ispirazione demoniaca. Se ne trova un esempio nel racconto di una visita al museo archeologico di Napoli; il protagonista si reca di fronte a una statua di Narciso, come se fosse condotto da una forza oscura: "ces salles je les traversai comme si l'on m'eût guidé" (V, 1027). La rappresentazione plastica della nudità risveglia il desiderio erotico, come avviene costantemente nell'autobiografia greeniana. In questo episodio, il rapporto con la sfera del demoniaco è descritto in maniera esplicita:

D'une statue, puis de l'autre, je m'approchai avec une sorte de respect, m'attardant d'abord à celles qui m'intéressaient le moins, par un étrange besoin de tromper ma conscience [...] j'arrivai à la statue que j'avais vue de loin. [...] On pouvait la croire inoffensive [...] mais il y avait en elle une puissance de corruption effrayante pour qui savait voir. Avec une joie mêlée d'horreur, je tournai autour de cette statue véritablement infernale. J'étais envoûté si jamais homme le fut en ce monde. (V, 1028)

L'opera d'arte ha un doppio potere diabolico: come si è detto, questa permette di rappresentare il corpo umano senza veli, in tutto il suo splendore e la sua seduzione, risvegliando il desiderio; inoltre questa messa a nudo è non solo tollerata, bensì celebrata e presentata come un modello ideale di perfezione estetica. Agli occhi dell'autore questo riconoscimento sociale è il risultato dell'azione del demonio, che riesce in questo modo a introdurre la tentazione erotica al centro di un'istituzione dal valore sociale indiscusso.

La visita al museo archeologico di Napoli ripropone la situazione per cui una persona reale diviene, sebbene in maniera del tutto inconsapevole, uno strumento del demonio. Anche in questo caso Green impiega la litote e suggerisce che uno dei guardiani del museo potrebbe essere un'incarnazione del diavolo; al tempo stesso l'autore prende le distanze da questa ipotesi, di cui riconosce l'inverosimiglianza:

Or, de toutes les rencontres que j'ai jamais faites sur terre, la rencontre de cet homme me fut certainement la plus néfaste. Je n'insinue pas que j'avais eu affaire au diable en personne! Sans

---

<sup>75</sup> Si noterà rapidamente che in occasione del loro primo incontro Gide viene rievocato, sebbene con una sfumatura chiaramente ironica, nei panni di un "Lucifer déguisé en touriste" (V, 1424). Il motivo di questa identificazione, spiega Green, è dovuto al fatto che egli scopre di avere a che fare con l'autore di *Corydon*, il trattato in difesa della pederastia che Gide ha da poco pubblicato, causando un certo rumore nell'ambiente letterario e intellettuale parigino.

doute ce gardien était-il parfaitement innocent dans toute cette histoire [...] mais il est certain que, s'il ne se fût pas trouvé là, le cours de ma vie eût peut-être changé. (V, 1029-1030)

Strettamente associata alla figura del demonio, è il tema ricorrente dell'inferno. Nell'autobiografia greeniana quest'ultimo è più volte evocato per indicare luoghi e situazioni particolarmente erotiche. Più che un luogo fisico, il termine descrive uno stato d'animo, che unisce al tempo stesso eccitazione sessuale, tormenti e sensi di colpa.

Secondo quanto afferma Green, egli avrebbe stabilito un'associazione tra inferno e sessualità fin dalla più tenera infanzia, quando sfogliava un'edizione della *Divina commedia* di Dante illustrata da Gustave Doré. A colpirlo particolarmente sono le rappresentazioni dei corpi nudi dei dannati: "Qu'il était beau, le réprouvé! Mais pourquoi, étant si beau, était-il en enfer? Et l'enfer se glissait en moi. On ne pouvait contempler cette image sans souffrir d'une façon absurde." (V, 744)

Green paragona l'inferno soprattutto ad alcuni spazi reali. Lo si vede per esempio quando rievoca la pratica della masturbazione reciproca con un suo compagno di classe; l'angolo della stanza in cui i due si appartano assume delle fattezze infernali: "Ce coin noir, dans mon esprit, communiquait directement avec l'enfer. J'en étais sûr. Comment expliquer autrement l'obsession dont nous devenions l'un et l'autre la proie?" (V, 841)

Altri spazi assumono spesso fattezze infernali; è il caso dei musei. In questo caso il tema demoniaco si intreccia strettamente con un altro, ovvero quello delle statue di divinità pagane, che Green descrive come falsi idoli proposti all'adorazione umana: questi non sarebbero altro che l'oggetto di una mistificazione demoniaca, destinata a risvegliare il desiderio. A questo proposito ritengo opportuno considerare ancora una volta la rievocazione della visita al museo di Savannah; l'evocazione dell'Olimpo è infatti associata a un influsso demoniaco:

Il y eut cependant un jour où j'eus l'impression de tomber dans un piège véritablement diabolique. [...] *Antiquité*, disait un écriteau. Antiquité, mot magique! [...] Tout autour de moi triomphait un Olympe de plâtre où je reconnus les Apollons, les Bacchus, les Hermès, tous les dieux auxquels j'avais tant rêvé, puis les Antinoüs, les Narcisses, les guerriers, les éphèbes dont ma tête était pleine à certaines heures. [...] Il me sembla que je venais de faire un tour dans un enfer camouflé en paradis fabuleux. (V, 1232-1233)

In questa occasione la figura della trappola diabolica viene affiancata a un altro livello di lettura, quello che fa riferimento alle divinità dell'antichità classica. L'Olimpo viene quindi comparato a un inferno celato sotto un'ingannevole apparenza paradisiaca. In un altro passaggio l'autore interpreta più esplicitamente le divinità antiche come entità demoniache: "Ces dieux, qu'étaient-ils sinon des créatures du démon? On les priait comme on prierait le diable." (VI, 842)

Altri spazi, infernali per eccellenza, sono quelli dove alcuni anni più tardi il protagonista potrà dare sfogo ai propri desideri erotici. Quando rievoca la prima volta che si è recato in una sauna riservata agli incontri omosessuali, Green la compara all'inferno:

C'était la première fois que je pénétrais dans un établissement de ce genre et, par une manière d'automatisme, l'image de l'enfer se présenta aussitôt à moi. Tout s'y prêtait: la lumière rougeâtre dans la vapeur, le silence, les corps que je ne discernais qu'au bout d'un instant et qui allaient et venaient dans cet éclairage hallucinant (V, 1396).

Similmente sono infernali i luoghi di ritrovo notturni nelle vie di Parigi. In particolar modo il palazzo del Trocadéro, che fa da sfondo alle sue avventure notturne, viene descritto come la porta dell'inferno: "L'énorme Trocadéro, dont les murailles de brique noircies semblaient avoir été léchées par le feu, se dressait dans l'ombre comme une porte de l'enfer. L'une et l'autre de ses tours menaçantes veillaient sur l'atroce plaisir." (V, 1359)<sup>76</sup> O ancora, sempre a proposito del Trocadéro:

la nuit [...], je me rendais dans les environs de l'infernal palais mauresque où je rôdais comme un conspirateur, battant les allées des jardins quand je n'errais pas dans l'interminable galerie qui ceinturait l'énorme ventre de ce hideux édifice. (V, 1362)

A sua volta la porta S. Denis, altro luogo di incontri parigino, è paragonata alla porta dell'inferno: "la grande porte noire elle-même [...] me semblait l'image de la porte sans cesse ouverte pour laisser passer les milliers de personnes qui meurent chaque minute à la surface de la terre" (*Ibid.*).

La notte e il buio vengono tipicamente associati alla dimensione demoniaca: "Le démon habitait mes nuits" (V, 1412), mentre la stessa città di Parigi di notte assumerebbe delle fattezze infernali: "Je me figurais alors que, mis bout à bout, les trottoirs de Paris menaient droit en Enfer" (V, 1353).

In un altro passaggio Green propone un paragone più approfondito tra l'inferno e il mondo degli incontri notturni. In un'occasione egli prova infatti la sensazione che questi scenari anonimi legati al soddisfacimento erotico siano una vera e propria prefigurazione degli inferi, se non addirittura l'inferno stesso:

Jadis, j'avais eu la sensation de contempler la vie d'un soupirail de l'enfer. Ce soir, c'était différent: j'y étais. Cette tristesse suffocante, c'était l'enfer. [...] Dans sa réalité profonde, la volupté n'était autre que le supplice à venir tel que nous le connaissons en ce monde. L'image d'un gant retourné pourrait servir ici: le gant est le même et tout autre. (V, 1389-1390)

Nello stesso passaggio l'autore considera però la questione da una prospettiva differente. Invece di considerarlo come uno spazio esterno, Green suggerisce che l'inferno sia piuttosto un luogo interiorizzato: "j'étais persuadé maintenant que l'Enfer ne se situait pas en un endroit précis, mais qu'il était en nous et que je promenais le mien avec moi" (V, 1389). In questo momento Green non è poi troppo lontano da Gide quando in *Si le grain ne meurt* descrive il suo "inferno insaziabile".<sup>77</sup> Lo stesso Green suggerisce a sua volta l'idea di un demone interiore, legato a un continuo senso di inappagamento che ravviva un desiderio erotico mai assopito, una concezione che viene riassunta più avanti nell'espressione "mon enfer personnel" (V, 1441).

### **Strategie discorsive a livello macrostrutturale**

Nell'autobiografia greeniana il tema della sessualità emerge in maniera progressiva, attraverso una serie di annunci e di richiami che creano un *fil rouge* che attraversa l'intera opera. I primi indizi che l'autore fornisce sono piuttosto enigmatici e il loro significato può essere compreso unicamente alla luce di alcuni passaggi successivi. Questo procedimento crea però anche alcuni vuoti testuali quando l'autore ricorre ad alcune allusioni molto criptiche; in questi casi l'oggetto del discorso rimane piuttosto

---

<sup>76</sup> Green fa riferimento ad alcuni eventi che risalgono ai primi anni '20; il palazzo è dunque quello in stile moresco costruito per l'esposizione universale del 1878. Questo verrà in seguito demolito per fare spazio all'attuale Palais de Chaillot, realizzato per l'esposizione del 1937.

<sup>77</sup> "Mon insatiable enfer" (A. GIDE, *Si le grain ne meurt*, in *SV*, p. 327).

ambiguo. Le reticenze dell'autore spiccano in particolar modo per quanto riguarda alcune vicende fondamentali della sua esperienza; lo stesso Green ne segnala l'importanza e ciononostante queste sono evocate in termini piuttosto oscuri.

Di seguito mi propongo di ripercorrere le strategie che lo scrittore impiega a livello macrostrutturale per dare forma a una confessione socialmente accettabile nonostante il tema sia particolarmente scabroso.

### 1 L'incomprensione e le dichiarazioni di impotenza del narratore

Green impiega dichiara ripetutamente la propria incapacità di comprendere il significato di alcuni eventi, o ancora di alcuni aspetti della propria personalità. Per questo motivo egli lascia in sospeso varie questioni che vengono di fatto solo sfiorate, adducendo come giustificazione il fatto che non è in grado di approfondire ulteriormente il discorso. Nell'autobiografia l'autore riconosce questa sua difficoltà. Tuttavia spesso non si sbilancia: Green non cerca di analizzare gli eventi al fine di scioglierne gli enigmi; egli si limita a esporli e a indicarne la natura misteriosa. Di fatto il compito di interpretare ciò che il narratore nasconde tra le pieghe del discorso è lasciato al lettore.<sup>78</sup>

I problemi posti dalla rievocazione del passato possono essere suddivisi a partire dalle diverse implicazioni temporali: si avrà dunque in primo luogo un livello diacronico, legato alla scissione tra l'io passato (l'oggetto della narrazione) e l'io presente (il soggetto della scrittura). Green colloca infatti l'incomprensione talvolta nel passato e talvolta invece nel presente.<sup>79</sup> In secondo luogo si trovano invece alcuni altri problemi che non riguardano la distanza temporale rispetto ai fatti narrati; farò quindi riferimento ad alcune incomprensioni a livello sincronico. L'autore descrive infatti un profondo conflitto interiore tra due parti della propria personalità che gli impedisce ancora nel presente di comprendere il significato di una parte delle proprie azioni. Infine Green riconduce alcuni eventi alla sfera dell'ineffabile e dell'imperscrutabile, ed è dunque per questo motivo che rinuncia a descriverli.

Il problema dei vuoti di memoria, delle incomprensioni o della difficoltà di esprimere un concetto sono piuttosto comuni per quanto riguarda il genere autobiografico nel suo complesso. Ciò che colpisce nel testo greeniano è la frequenza insolita con cui il problema viene posto. Le dichiarazioni attraverso le quali l'autore manifesta la propria impotenza e la propria incapacità di spiegare i fatti narrati diventano una costante che struttura gran parte del discorso, immergendo i ricordi in una sorta di foschia da cui emergono a fatica.<sup>80</sup>

L'impegno all'assoluta sincerità, peculiare del genere autobiografico, viene più volte esplicitato nel testo; tuttavia questo viene declinato in maniera del tutto particolare da Green. Di fatto il patto narrativo non si regge sulla minuziosa ricostruzione degli eventi, bensì sulla tematizzazione dello sforzo

---

<sup>78</sup> Questo aspetto è stato ben sottolineato in C. POMMIER, "Entre lumière et ténèbres: l'émergence du sens dans l'œuvre autobiographique de Julien Green", in M.-F. CANÉROT, M. RACLOT (a cura di), *Le travail de la mémoire*, Paris, Société internationale d'études greeniennes, 2001, pp. 29-40. Attraverso un'analisi accurata, Pommier sostiene che l'effetto di mistero caratteristico dell'autobiografia greeniana sia legato a un tentativo di riprodurre lo stato di confusione in cui si trova il protagonista. La scelta dell'autore di omettere alcuni aspetti della sua storia personale contribuisce paradossalmente a creare un effetto di sincerità, rafforzando l'identificazione tra il personaggio e il lettore.

<sup>79</sup> Philippe Lejeune segnala che questi problemi sono comuni a gran parte dei testi autobiografici; lo studioso ne propone un'analisi scegliendo peraltro come esempio il primo volume dell'autobiografia greeniana, *Partir avant le jour* in P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, cit., pp. 73-79.

<sup>80</sup> A questo proposito, Monique Gosselin-Noat propone un parallelo efficace con la tecnica pittorica del chiaroscuro, ma parla anche più esplicitamente di "une sorte de halo" e di "un certain flou"; cf. M. GOSSELIN-NOAT, "À la rencontre de l'autre: 'Le visage' dans le récit d'enfance de Julien Green", in V. CATELAIN, H. DOTTIN (a cura di), *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006.. Sempre su questo tema, sebbene declinato con attenzione maggiore all'opera romanzesca, segnalo C. FOUCART, *Dire et se taire: écriture du péché*, in P. PIRIOU (a cura di), *Lectures de Julien Green*, Paris, Société internationale d'études greeniennes, 1994, pp. 23-33.

che gli atti della rimemorazione e dell'interpretazione richiedono all'autore. È in questo modo che Green ottiene l'impressione di sincerità: egli non cerca di spiegare a tutti i costi ogni singolo evento; egli sostiene invece che è più onesto segnalare le lacune.<sup>81</sup> Questo atteggiamento prudente nei confronti dei propri ricordi caratterizza l'intera scrittura autobiografica greeniana.

### 1.1 La struttura formale: le domande retoriche e l'impossibile risposta

Prima di affrontare la questione dei vari problemi che l'interpretazione del passato pone all'autore, intendo soffermarmi su un aspetto formale che ricorre con grande frequenza quando Green afferma la propria difficoltà a ricordare o interpretare alcuni eventi. Egli impiega regolarmente una struttura dialogica costituita da una domanda retorica seguita da una dichiarazione della propria impotenza: egli non è in grado di rispondervi. Spesso questo schema è introdotto dalla domanda "pourquoi?"; cito a titolo di esempio:

Pourquoi? Je n'en sais rien. (V, 718, 737, 920)

Pourquoi? C'est ce que je ne puis bien démêler (V, 756).

Pourquoi? À cette question, je n'ai aucune réponse à fournir (V, 801).

Pourquoi? Mystère. (V, 804)

Pourquoi? C'est ici que la mémoire me fait défaut, une fois de plus. (V, 973)

Pourquoi? Je voudrais le savoir. (V, 987)

Pourquoi? Je puis maintenant me poser cette question. (V, 1027)

Pourquoi? Parce que. (V, 1139)

Pourquoi? Je ne saurais le dire (V, 1268).

Lo schema si ripropone anche con altre domande retoriche, in alcuni casi iterate:

D'où me venait-elle [cette idée]? De ma mère? Mais comment? Je n'arrive pas à voir clair de ce côté-là. (V, 704)

Par quelles déductions tortueuses en étais-je venu là? Je ne puis pas répondre (*Ibid.*)

Dans ces choses, où était le mal? C'est ce que je ne puis démêler aujourd'hui. (V, 705)

D'où tirais-je cette confiance? Rien de plus obscur dans toute ma vie. (V, 873)

Et le sens de tout cela? Je n'aurais su le dire (V, 1064).

Attraverso questo procedimento l'autore mette in scena una vera e propria lotta contra la propria memoria, che si mostra recalcitrante e imprevedibile e che viene quindi interrogata con risultati alterni. La grande frequenza con cui ricorre questo procedimento contribuisce a rendere palpabile la difficoltà di interpretare alcuni eventi, che vengono di conseguenza circondati da un alone di mistero.

---

<sup>81</sup> Edith Perry propone invece un interessante studio sul ruolo della voce del narratore, che interviene con grande frequenza nel primo volume dell'autobiografia, creando l'effetto di una difficile ricerca del significato nei ricordi confusi dell'infanzia; E. PERRY, "Présence du narrateur dans *Partir avant le jour*", in D. FABIANI (a cura di), *Formes de l'écriture autobiographique dans l'oeuvre de Julien Green*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 153-164. Il problema della memoria costituisce anche uno dei punti focali della riflessione nel volume C. AUROY, *Julien Green. Le miroir en éclats*, Paris, Éditions du cerf, 2000.

## 1.2 L'incomprensione nel passato

Il primo dei problemi che si trovano a livello diacronico concerne le incomprensioni del protagonista, che non è in grado di afferrare il significato di ciò che gli avviene. Il narratore rinuncia a chiarire questi episodi alla luce di un punto di vista più ampio e cerca invece di riprodurre mimeticamente i pensieri del personaggio, dando voce alla sua confusione. Come afferma esplicitamente lo stesso Green: “Il y a, je le sens bien, une certaine confusion dans ce récit, mais elle correspond à celle qui régnait alors dans ma tête.” (V, 1151)

Le incomprensioni relative al passato si riconoscono facilmente per l'impiego del tempo verbale dell'imperfetto, all'interno di espressioni come “je ne comprenais pas” o “je ne savais pas encore”. Se ne trova un esempio quando l'autore rievoca una scena della propria infanzia e affronta per la prima volta il tema dell'avversione della madre nei confronti del corpo (il luogo a cui fa riferimento è la stanza da bagno): “c'était là parfois le lieu d'une scène étrange dont le sens m'échappait complètement.” (V, 701, corsivo mio) La “scène étrange” viene rivelata poco oltre: mentre lava il figlio la donna si lascia sfuggire alcune esclamazioni di disgusto, che il bambino non capisce. Alcuni anni più tardi Green sarà in grado di comprendere questi episodi mettendoli in relazione al rapporto problematico della madre con la sessualità. Tuttavia, per il momento il narratore non interviene ad ampliare la prospettiva e sceglie invece di aderire a quella ristretta del giovane protagonista.

In alcuni passaggi questa strategia testuale diviene prossima a un impiego del discorso indiretto libero. È il caso di un altro episodio che risale all'adolescenza dell'autore, quando all'interno di una stazione dei treni un uomo gli mostra delle foto pornografiche; Green commenta: “Qu'est-ce que cela voulait dire? Sûrement, c'était de l'impur.” (V, 769) L'autore mette in scena i pensieri del giovane protagonista: anzitutto impiega una domanda retorica al fine di rendere percepibile il suo senso di disorientamento. Inoltre propone un impiego sostantivato dell'aggettivo “impur”; secondo quanto aveva affermato egli stesso in precedenza, questo modo di esprimersi gli era peculiare nel corso dell'infanzia, quando ancora faceva fatica ad afferrare pienamente il significato di alcuni termini come “pur” e “impur” che ricorrevano con grande frequenza nella Bibbia.<sup>82</sup>

Il narratore sarebbe in grado di comprendere il significato dell'evento ma vi rinuncia: è ciò che avviene nella maggior parte dei casi in cui affronta la questione delle prime manifestazioni della sessualità. Cito a titolo d'esempio un commento alle sue letture adolescenziali: “toutes ces histoires d'adultères, de liaisons et de passades, que je comprenais, du reste, de travers” (V, 914) O ancora più avanti, quando descrive la sua reazione di fronte ad alcune statue: “Elles me faisaient mal, elles jetaient sur tout le devant de mon corps cette espèce de brûlure que je commençais à connaître sans en comprendre le sens.” (V, 1013, corsivo mio) In questi passaggi Green impiega un lessico allusivo, attraverso il quale cerca di riprodurre la stessa sensazione di stupore e di disorientamento che provava all'epoca dei fatti narrati.

## 1.3 L'incomprensione nel presente

L'incomprensione è però spesso segnalata anche nel presente: in varie occasioni il narratore si dichiara in difficoltà nel momento in cui deve rendere conto di alcuni eventi o di alcuni aspetti relativi alle vicende rievocate. Questo problema diventa evidente quando l'autore affronta la questione della formazione dei tabù nel corso dell'infanzia: “une idée terrifiante de la pureté se forma en moi. D'où me venait-elle? De ma mère? Mais comment? Je n'arrive pas à voir clair de ce côté-là.” (V, 704)

In alcuni casi l'incomprensione si ripresenta in maniera iterativa e crea un legame tra passato e presente: “Pourquoi? Il m'est impossible de répondre à cette question que je me suis posée bien des

---

<sup>82</sup> Cf. V, 704.

fois.” (V, 765) O ancora: “Mais pourquoi (cette question me tourmentait souvent) cet inexplicable désir de posséder? Ne suffisait-il pas de jouir de la beauté par la vue? D’où venait la faim brutale? Et qu’est-ce que posséder voulait dire?” (V, 1352) In questi passaggi l’autore segnala esplicitamente il nesso cronologico che indica l’iterazione (“bien de fois”, “souvent”), che in altri casi invece non è indicato.

Se ne trova un esempio quando Green rievoca il momento in cui si trova in una camera d’albergo da solo con Mark, lo studente universitario di cui era innamorato, e deve condividere il letto con lui. Dopo qualche minuto di totale silenzio Mark decide improvvisamente di mettersi a dormire sul pavimento. Inizialmente lo scrittore annuncia l’episodio che sta per raccontare in questi termini: “Ce qui suivit est inexplicable.” (V, 1257) Mentre conclude il passaggio ribadendo la sua attuale incapacità di spiegare il significato degli eventi: “Toute cette scène demeure profondément mystérieuse et le demeurera sans doute à jamais.” (*Ibid.*) Green descrive un evento la cui natura misteriosa attraversa la temporalità: questo gli sembrava incomprensibile già in passato, continua a essere tale nel presente e, secondo la sua previsione, continuerà a esserlo anche in futuro.

#### 1.4 I vuoti di memoria

Green si deve confrontare inoltre con il problema dei vuoti di memoria; nell’autobiografia ne segnala molti, il che contribuisce chiaramente a rafforzare l’effetto di foschia che circonda alcuni episodi. L’autore si interroga più volte su queste amnesie che gli impediscono di ricordare alcuni eventi passati. Cito a titolo di esempio: “Et après? Après il y a une série de blancs.” (V, 986) O ancora: “Il y a des choses que j’oublie. Oublie-t-on certaines choses exprès comme le prétendent beaucoup de psychologues?” (V, 1022)

In un’occasione Green sostiene che se non avesse deciso di scrivere la propria autobiografia probabilmente non si sarebbe mai ricordato di alcune vicende: “Je ne me serais pas souvenu de ces choses si ce volume ne me les avait remises en mémoire” (V, 919) Egli sottolinea inoltre che l’attività di rimemorazione lo mette costantemente a confronto con alcuni momenti problematici della propria esperienza, quelli che riguardano la sfera della sessualità: “ce que la mémoire me fait découvrir ne me plaît pas toujours.” (V, 1196) Si può facilmente comprendere che la difficoltà di ricordare alcuni eventi è legata all’aspetto problematico di quei ricordi che stridono con l’ideale religioso dell’autore.

Un caso particolare di amnesie riguarda quelle dimenticanze temporanee che sono delimitate cronologicamente nel passato: Green afferma che in alcuni casi avrebbe rimosso per un certo lasso di tempo alcuni episodi. Come afferma in un’occasione: “J’oubliais avec une facilité étonnante” (V, 744). È il caso di alcune vicende a sfondo erotico; per esempio l’autore si dice stupito di aver dimenticato per lungo tempo una scena che risale ai suoi anni del liceo, quando un compagno di scuola si denuda di fronte alla classe: “Plus étonnant que tout me paraît aujourd’hui la facilité avec laquelle cette scène s’effaçait de mon esprit. Elle m’avait fait peur, mais je l’oubliai et je l’oubliai pendant des années” (V, 711)

Lo stesso si può dire a proposito dell’episodio in cui un uomo aveva tentato di abbordarlo quando era ancora adolescente: “n’ayant pas compris de quoi il s’agissait, j’oubliai l’incident qui s’effaçait complètement de ma conscience pour se loger je ne sais où au fond de ma tête d’où tout cela resurgit vers 1921.” (V, 770) O ancora quando Green fa riferimento al momento in cui alcuni suoi compagni di classe lo avevano seguito sul treno per iniziarlo a una pratica erotica (anche se in questo caso l’autore è reticente su cosa avvenga nello specifico, presumibilmente si tratta della pratica della masturbazione): “Cette scène qui me paraît aujourd’hui si frappante s’effaçait de ma mémoire pour de longues années.” (V, 804) L’autore sostiene a più riprese che in passato aveva rimosso molte scene legate alla sessualità e che risalivano alla sua infanzia o all’adolescenza. Secondo la sua interpretazione dei fatti



questo stato di ignoranza ‘momentanea’ deriva dal suo profondo desiderio di rinnovare continuamente lo stato di innocenza e di purezza al quale ha sempre aspirato fin dall’infanzia.

### 1.5 La scissione interiore: l’io e “l’altro”

Green giustifica però le proprie incomprensioni anche alla luce di alcuni problemi che non coinvolgono lo scarto temporale tra il passato delle vicende rievocate e il presente della narrazione; per questo motivo parlerò di incomprensioni che si situano a livello sincronico.

L’autore afferma più volte di aver constatato una vera e propria scissione interiore: egli vede confrontarsi due poli antitetici della propria persona, da un lato quella più razionale e spirituale, dall’altro quella pulsionale ed emotiva: l’io si scontra con “l’altre” (o “l’inconnu”).<sup>83</sup> Con quest’ultima espressione Green designa un concetto piuttosto sfuggente: si tratta di un’oscura provincia dell’anima nella quale egli stenta a riconoscersi, poiché lo avrebbe portato più volte ad agire sotto l’impulso di una forza irrazionale. Sebbene l’autore interpreti questa scissione come un effetto dell’intervento del demonio, nondimeno risulta lampante il parallelismo con la dicotomia freudiana che distingue tra conscio e inconscio, tra “io” ed “es”.<sup>84</sup>

Green fa più volte riferimento alla sua doppia natura e alle diverse istanze che si combattono in lui; cito a titolo d’esempio:

Je commençais à me rendre compte que j’étais *double*, comme la plupart des hommes, mais *le pécheur* en moi me faisait honte, j’aimais mieux *l’autre personnage* qui se voulait pur. Cela me scandalisait de n’être pas tout entier celui-là. (V, 1219)

S’observer dans la glace ne suffit pas [...] *L’autre* se tenait au-delà, dans les profondeurs du miroir, inaccessible et anonyme. [...] Puis une voix secrète me soufflait à l’oreille: “Ne fais pas l’idiot, c’est toi *l’inconnu*.” (VI, 843, corsivi miei)

Il contrasto tra questi due poli antitetici viene descritto nei termini di una lotta violenta e sanguinaria:

Les deux hommes dont parle saint Paul, je commençais à bien les connaître. Ils occupaient chacun des positions solides dans ma tête et dans mon cœur, et, sans aucun doute, l’un essayait de trancher la gorge à l’autre. Obtenir qu’il y eût entre eux une manière de trêve, je ne le pouvais. C’était tout l’un ou tout l’autre, selon moi, tout spirituel ou tout charnel (V, 1228).

Green giunge a personificare queste due componenti in perenne conflitto: egli descrive le proprie azioni come se fossero effettivamente compiute da due persone diverse. Il motivo sanguinario del desiderio di uccidere la parte più spirituale della sua persona (“lui trancher la gorge”) ritorna come un *leitmotiv*. “je me savais sans force devant les révoltes du *fanatique qui dormait en moi* d’un sommeil léger. Parfois j’aurais voulu *lui* trancher la gorge.” (V, 1398, corsivi miei)

Attraverso la dicotomia tra l’io e questa terza persona l’autore prende le distanze dal proprio comportamento passato: colui che anelava ardentemente alle esperienze carnali non è esattamente la stessa persona che scrive l’autobiografia; si tratterebbe invece dell’incarnazione di un impulso

---

<sup>83</sup> La presenza ricorrente del tema dell’“altro” e del “doppio” nell’opera greeniana è stata rilevata da diversi studiosi; segnalo perlomeno J. SÉMOLUÉ, *Julien Green homme des doubles postulations*, in P. PIRIOU (a cura di), *Lectures de Julien Green*, cit., pp. 11-21.

<sup>84</sup> Come nota Carole Auroy, nell’autobiografia di Green l’interpretazione sovranaturale e quella psicologica del male tendono spesso a coesistere fianco a fianco; cf. C. AUROY, *Julien Green. Le miroir en éclats*, cit., p. 63.

irrazionale, rappresentato in tutta la sua alterità: “J’admirais, je désirais, je voulais... Une fois de plus, *le garçon de vingt-deux ans* venait de trancher la gorge à *l’homme intérieur*. Les sens, la vie, le miracle de la jeunesse, tout m’attirait *bors de moi-même*.” (V, 1328, corsivi miei) In questo modo Green declina almeno una parte della responsabilità per le azioni che lui stesso ha compiuto in passato; il responsabile è “l’altro”.

In un’occasione Green impiega una metafora che riassume perfettamente la sua percezione di una vera e propria scissione interiore. In questo passaggio il rimpianto delle avventure di cui si è privato durante il periodo universitario diviene il pretesto per una riflessione di carattere più ampio; l’individuo viene descritto come una casa disposta su vari piani, che vanno da quello più elevato a quello più basso e oscuro:

n’y aurait-il pas quelque honte à regretter tout ce bonheur physique que je ne connus pas et qu’il m’était si facile d’obtenir? Mais je mentirais si j’écrivais que je ne le regrette pas, je le regrette bassement, et j’ai beau désavouer *toute une partie de moi-même*, je ne puis faire que *des régions les plus ténébreuses de mon âme* il ne s’élève une lamentation déshonorante sur cette joie furieuse dont ma jeunesse fut privée. *Ce qu’il y a en moi de plus chrétien* proteste, je le sais, cependant l’homme est une maison à plusieurs étages. On prie Dieu sous les toits, mais la cave est bien sombre, et que s’y passe-t-il? (V, 1148, corsivi miei).

La metafora riassume il problema della difficile convivenza di questi due lati della propria personalità che sono in perenne conflitto tra loro. Di fatto questa scissione interiore costituisce un ulteriore motivo per cui l’autore non riesce, o semplicemente rinuncia, a fare chiarezza su alcuni aspetti delle sue azioni passate: non solo non le comprende, egli le disconosce; a compierle era un’altra persona. Si veda ancora quanto afferma in un’altra occasione, quando racconta alcuni eventi che risalgono ai suoi ventidue anni: “En vérité je comprends mal celui que j’étais à cet âge.” (V, 1373)

## 1.6 L’ineffabile e l’imperscrutabile

In alcuni occasioni Green insiste infine su un altro ordine di problemi che gli impedisce di rievocare alcuni aspetti della propria storia personale: si tratta della dimensione trascendentale dell’esperienza, che viene definita come ineffabile e che di conseguenza risulta impossibile da tradurre nella scrittura autobiografica. Il senso di alcuni eventi rimane quindi enigmatico per la semplice ragione che questi sono parte di un disegno superiore, di un fato oscuro e imperscrutabile che sfugge alla comprensione umana.

Sono molti i passaggi in cui Green propone al lettore alcuni episodi lasciando intendere che questi oltrepassano le sue facoltà razionali. Si veda per esempio quando ricorda un evento avvenuto sul transatlantico che dall’America lo riconduce in Francia: due uomini con cui condivide la cabina lo avvicinano mentre finge di dormire allo scopo di coinvolgerlo in un atto sessuale; il protagonista mostra il crocefisso che tiene al collo nella speranza che questi si allontanino. Il narratore commenta: “Pourquoi avais-je fait cela? Par crainte du péché ou parce que je ne trouvais pas les garçons à mon goût? Les deux raisons sont bonnes sans doute, *dans une mesure dont je ne suis pas juge*.” (V, 1260, corsivo mio) Di fronte a certi eventi il narratore si arrende di fronte all’impossibilità di spiegarli fino in fondo e attesta la propria rassegnazione; come afferma in un’altra occasione: “Si je savais comment et pourquoi j’agis de la sorte, je saurais beaucoup de choses.” (V, 1238)

In altri passaggi Green arriva a sostenere una posizione più estrema: è inutile cercare di comprendere il significato di alcuni eventi e bisogna piuttosto arrendersi di fronte all’evidenza che alcuni fatti sono inspiegabili: “Pourquoi?” me demandai-je. Mais il n’y avait pas de réponse. C’était ainsi

parce que c'était ainsi. Mon destin s'accomplissait. Je n'avais pas été consulté, je n'avais pas choisi." (V, 1108)

Se l'intento di alcuni autobiografi è di spiegare ogni aspetto della propria vita, Green preferisce invece mantenere una certa dose di ambiguità su alcuni aspetti della propria esperienza, che restano in questo modo circondati da un alone di mistero.

## 2 Annunci e rinvii

L'autobiografia greeniana – così come quella di Gide – è pervasa da una rete sotterranea di allusioni che riguardano la questione della sessualità, alla quale l'autore fa continuamente riferimento, ma la cui trattazione vera e propria è regolarmente rinviata. In questo modo Green presenta alcuni riferimenti ellittici alle questioni centrali dell'autobiografia, che vengono così tematizzate sebbene in maniera piuttosto elusiva. Questo procedimento ha la funzione di introdurre in maniera graduale i temi più scottanti dell'opera, ritardandone però la confessione.

È possibile operare una suddivisione degli annunci a partire dalla loro portata e dalla loro funzione: si possono quindi individuare alcuni annunci di breve portata, che permettono all'autore di introdurre un argomento che tratterà a breve distanza, del quale segnala in questo modo la centralità. Vi sono inoltre altri annunci di portata più ampia che alludono a un evento che sarà invece trattato solo più tardi, ma che in questo modo viene quantomeno lasciato intravedere.

### 2.1 Annunci di breve portata

Green impiega spesso gli annunci di breve portata per introdurre un argomento scabroso. Con questa strategia l'autore conferisce una maggiore forza drammatica all'episodio che sta per narrare e al contempo crea nel lettore l'attesa di un chiarimento. Si tratta in particolar modo di preparare alcuni episodi relativi al tema dell'omosessualità.

Lo si vede per esempio quando Green rievoca un evento scottante avvenuto durante la Prima guerra mondiale, quando un commilitone francese viene cacciato dalla Croce Rossa a causa delle attenzioni che ha rivolto a un conducente di ambulanze americano di nome Jeffries. L'autore introduce la questione con un annuncio: "Quelque chose de beaucoup plus grave se passa huit ou dix jours plus tard." (V, 935) Di seguito ripercorre gli antefatti, per poi arrivare nel giro di poche pagine allo scioglimento dell'episodio, con l'allontanamento del "colpevole". In questo caso l'annuncio serve a preparare il lettore al racconto di un episodio delicato; l'autore ricorda infatti di aver ascoltato il racconto dell'atto sessuale e poco più tardi rievoca la scena spiacevole che ha luogo quando il giovane francese viene destituito dalle sue funzioni.

Poco più avanti si trova un'altro annuncio di breve portata; Green scrive: "L'histoire finit-elle là? Pas tout à fait." (V, 938) In questo caso l'autore organizza una transizione verso un nuovo argomento: egli rievoca infatti la propria reazione di fronte a questo evento, che non lo lascia per nulla indifferente. L'indomani il protagonista cerca di avvicinare Jeffries, il conducente di ambulanze "vittima" del tentativo di seduzione del commilitone francese che è stato allontanato. Green sottolinea che a suo avviso è stato il demonio a spingerlo verso questo giovane:

Quelque chose m'agitait que je ne comprenais pas bien. Certains aspects de l'histoire de Jeffries me semblaient immondes, mais, à cause de cela même, j'aurais voulu lui parler. Pour la première fois de ma vie, je sentais la présence du mal et c'était par la tentation du mal que le démon s'insinuait en moi [...] par le vice qui me faisait peur tout autant qu'il me fascinait. J'étais assis à

côté d'un homme qui avait fait le mal et il n'en était que plus beau à mes yeux, mais il m'effrayait comme si le démon lui-même eût usurpé son visage, ses traits et tout son corps. (*Ibid.*)

Un altro esempio di annuncio di breve portata lo si trova nel momento in cui l'autore introduce la figura di un giovane marinaio di nome Ted, per il quale prova una forte attrazione. Inizialmente Green riconosce, non senza una certa dose d'ironia, che sta ritardando il racconto di un evento importante: "Je me rends compte que si je parle de ces niaiseries, c'est pour retarder le moment où il sera question des invités de Sarah." (V, 957) In questa affermazione si avverte una chiara eco di un passaggio di *Si le grain ne meurt*, quando Gide interrompeva la narrazione del suo viaggio in Algeria per preparare il racconto della sua prima esperienza erotica: "Pourquoi je raconte tout cela? Oh! simplement pour retarder ce qui va suivre. Je sais que cela n'a pas d'intérêt."<sup>85</sup> Entrambi gli autori, nel momento in cui si apprestano a trattare un tema scottante, segnalano l'importanza di ciò che stanno per narrare e cercano di scusare al tempo stesso sia i propri tentennamenti sia l'audacia del prossimo racconto.

Dopo un'altra breve digressione, Green descrive il giovane in questione: "Un jour enfin, je vis entrer chez nous un jeune marin des États-Unis dont les visites se firent vite fréquentes et même quotidiennes." (V, 957) Poco più avanti si comprende la ragione di queste precauzioni oratorie; Ted provoca infatti nel protagonista un violento desiderio: "Il me scandalisait, mais je ne pouvais le voir sans éprouver aussitôt un serrement d'entrailles qui me faisait souffrir." (V, 958) L'autore esita a parlare di questo personaggio per una semplice ragione: è la prima volta che descrive apertamente il desiderio erotico provato nei confronti di un uomo.

## 2.2 Annunci di ampia portata

Gli annunci di ampia portata assumono un ruolo decisivo all'interno delle strategie narrative impiegate dall'autore per suggerire la presenza di un discorso sotterraneo che congiunge parti del testo lontane tra loro. Grazie a questo procedimento Green riesce a far emergere in maniera progressiva la questione della sessualità e dell'omosessualità: gli annunci preparano la confessione, aggiungendo di volta in volta un tassello al mosaico, e al tempo stesso generano nel lettore l'attesa di un chiarimento.

### 2.2.1 Le lezioni di disegno

Se ne trova un esempio quando Green allude alle lezioni di disegno che riceve attorno al 1913. Nel momento in cui rievoca questo episodio in apparenza del tutto innocente, egli annuncia infatti che qualche anno più tardi avrà delle conseguenze inaspettate:

Les leçons de M. Tisserand portèrent leurs fruits empoisonnés des années plus tard et me précipitèrent dans les voies les plus hasardeuses. Il ne se doutait guère qu'il m'apprenait à cultiver les hallucinations charnelles de ma vingtième année. Pour lui, l'imitation parfaite du modèle restait le sommet de l'art, mais il lui fallait des modèles, fussent-ils de bois, de métal ou de chair. Ce qu'il ignorait, c'est que mon imagination allait me fournir tout ce dont j'aurais besoin en temps voulu. Pour le moment, je l'ignorais moi-même." (V, 763-764)

L'autore anticipa che l'ammirazione per le forme plastiche eserciterà un'influenza decisiva sui propri desideri erotici. Egli aggiunge inoltre che il suo insegnante insisteva in particolar modo su una questione:

---

<sup>85</sup> A. GIDE, *Si le grain ne meurt*, in *SV*, p. 277.

J'apprenais bien, je dessinais [...] en m'appliquant à faire tourner tout ce qui était rond, car c'était la grande règle de mon professeur: "Il faut que cela tourne, mon ami. Je *veux* que cela tourne." (V, 764, corsivo nel testo)

Green si richiama a queste lezioni di disegno in altre due occasioni e in entrambi i casi fa riferimento alla questione della messa in risalto delle rotondità. In questi passaggi egli rievoca però alcuni disegni ben diversi rispetto a quelli realizzati sotto la guida del suo insegnante; il loro soggetto è infatti erotico: "Les ombres étaient si bien faites, les volumes si fidèlement rendus... J'avais profité des leçons de M. Tisserand. Il aurait trouvé que cela tournait parfaitement." (V, 856) E ancora: "Je fis un dessin soigneux qui mettait les volumes en valeur, et tout cela tournait à merveille, me semblait-il" (V, 1124-1125). In questi due passaggi il richiamo assume un tono ironico: l'obiettivo che si prefiggeva l'insegnante nel corso delle sue lezioni non era certo quello di stimolare le fantasie sessuali del protagonista. Questo rete di annunci e richiami serve quindi a far comprendere come alcuni episodi in apparenza secondari dell'infanzia si siano in realtà dimostrati decisivi nella formazione dell'immaginario erotico dell'autore.

### 2.2.2 (Non) parlare agli sconosciuti

Sempre a proposito dello stesso periodo, Green rievoca il tragitto che percorreva ogni mattina in treno per recarsi al liceo. Egli ricorda in particolare che la madre era preoccupata dall'eventualità che qualche sconosciuto potesse avvicinarlo:

elle me voyait grandir, et, pour des raisons qui m'échappaient totalement, elle tremblait devant je ne sais quels dangers. [...] Soudain ma mère me disait: "Si jamais quelqu'un te parle dans la rue, tu ne réponds pas." Je faisais non de la tête, mais la phrase ne me paraissait avoir aucun sens. Elle en avait énormément, comme on verra. (V, 754)

L'autore anticipa quindi in maniera allusiva che il significato delle parole della madre diventerà evidente solo più avanti nel racconto ("comme on verra"). Questo primo annuncio è seguito da un altro, nel quale l'autore rievoca il primo di questi spostamenti in treno:

j'arrivais à la gare Saint-Lazare où je suppose que mon bon ange veillait sur moi (il dut avoir un jour une légère distraction) et je prenais le chemin de fer de ceinture jusqu'à l'avenue Henri-Martin. Ce voyage, je le faisais seul et c'était cela qui effrayait ma mère. (V, 754-755)

Il nuovo annuncio è presentato tra parentesi, in maniera indiretta e quasi incidentale. Tuttavia i ripetuti avvertimenti creano un'attesa, che sarà soddisfatta alcune pagine più avanti. In effetti una sera uno sconosciuto cercherà di abbordarlo nella stazione dell'avenue Henri-Martin; la scena è rievocata con una grande attenzione ai dettagli:

Un soir d'automne, en 1913, j'attendais sur le quai de la petite gare de l'avenue Henri-Martin le chemin de fer de ceinture qui devait me mener à la gare Saint-Lazare, quand un homme d'une quarantaine d'années s'approcha de moi. Il avait un visage sérieux et portait un imperméable. [...] Nous étions seuls sur le quai. [...] Tout à coup, avec une sorte de violence subite, l'inconnu tira son portefeuille de sa poche, l'ouvrit et me fit voir trois ou quatre photographies d'hommes et de femmes nus. Il les tenait comme on tient des cartes à jouer, en éventail, et les abaissa jusqu'au niveau de mes yeux. J'y jetai un regard étonné et détournai aussitôt la tête. [...] Un autre silence, plus bref celui-là, puis l'homme remit les photos dans son portefeuille et le portefeuille

dans sa poche. “Je vois, dit-il avec calme, que vous êtes sans doute trop jeune pour ce genre de choses.” (V, 768-769)

Il passaggio si chiude con un nuovo annuncio, di portata più ampia: l'autore afferma che passeranno diversi anni prima che riesca a comprendere pienamente il significato di questo episodio. Al tempo stesso anticipa alcune questioni che affronterà solo più avanti, come la lettura dei libri sulla sessualità di Havelock Ellis, che ha modo di leggere durante il periodo degli studi universitari:

Combien d'années plus tard ai-je compris le sens de cette rencontre? Six ou huit, sans doute, alors que j'étais à l'Université et que je lus pour la première fois les volumes de Havelock Ellis. Je garde pourtant l'impression de quelque chose de sinistre [...]. Je ne racontais rien et puis, n'ayant pas compris de quoi il s'agissait, j'oubliai l'incident qui s'effaça complètement de ma conscience pour se loger je ne sais où au fond de ma tête d'où tout cela resurgit vers 1921. Depuis, j'ai souvent pensé à l'homme en imperméable et, à distance, il me fait grand-pitié. (V, 769)

Questo passaggio permette di delineare con precisione il lasso temporale che separa l'annuncio e la ripresa della questione: l'autore precisa infatti che l'evento rievocato risale al 1913, mentre ne comprenderà il senso solo otto anni più tardi.<sup>86</sup> Questa indicazione assume anche un'altra funzione: Green permette di misurare indicativamente quanto sia stato lungo il periodo in cui ha mantenuto una completa innocenza di fronte agli episodi che avrebbero potuto aprirgli gli occhi sul mondo della sessualità.

### 2.2.3 Le letture di Havelock Ellis e la scoperta della sessualità

La lettura dei volumi di Havelock Ellis assume un grande rilievo in *Terre lointaine*. Il protagonista prende infatti pienamente coscienza della propria omosessualità a seguito di queste letture. Il passaggio che rievoca la scoperta di questo autore è preceduta da una serie di annunci. Il primo di questi è presentato in termini piuttosto vaghi: “Ce fut vers la fin de cet hiver-là que ma vie prit un tour différent.” (V, 1162) Inizialmente Green non chiarisce in cosa consista questa svolta fondamentale.

Più avanti introduce un secondo annuncio. Il narratore ha anticipato alcuni eventi posteriori e segnala che questa breve prolessi è conclusa; egli adduce come motivazione il fatto che non può proseguire nel racconto senza trattare alcune questioni fondamentali che ha tralasciato: “Je vais trop vite. Bien des choses devaient se passer avant l'arrivée des vacances.” (V, 1176) Di seguito l'autore introduce una nuova digressione e si sofferma sullo scenario che farà da sfondo a questo evento: il protagonista si trasferisce infatti in un nuovo alloggio; è qui che avrà modo di leggere i libri di Havelock Ellis che producono su di lui l'effetto di uno choc.

Green introduce l'argomento con un altro annuncio di breve portata: “J'allais bientôt en apprendre beaucoup plus que je n'imaginai.” (V, 1192) Immediatamente l'autore stempera i toni con un'iperbole; i termini che sottolineano l'eccezionalità dell'evento stridono infatti in maniera evidente con la banalità del contesto: “Un jour, *le destin entra dans ma chambre* sous les traits familiers de Malcolm, alors que je préparais le thé. Il portait un livre sous le bras.” (*Ibid.*, corsivo mio) Sebbene si tratti in apparenza di un evento marginale, Green sostiene che la lettura di questo libro lo ha marcato profondamente: “Tout mon univers subissait une espèce de révision douloureuse.” (V, 1195) La serie di annunci che precede la narrazione dell'episodio serve quindi a conferire un'inedita forza drammatica a

---

<sup>86</sup> Green legge per la prima volta Havelock Ellis otto anni più tardi, nel 1921, come risulta dalla stessa autobiografia (cf. OC, V, pp. 1192 e ss.); risulta quindi curiosa l'indicazione “six ou huit ans”.

un evento che potrebbe altrimenti sembrare poco significativo e che invece ha avuto una grande influenza nella vita dell'autore.

#### 2.2.4 Un evento in apparenza banale

In *Mille chemins ouverts* Green rievoca un evento che risale ai suoi diciotto anni; un giovane sconosciuto, molto ben vestito e dall'aria distinta, lo avvicina per strada e gli chiede l'ora. La situazione, in apparenza poco significativa, presenta tuttavia alcuni aspetti insoliti che il protagonista non riesce a spiegarsi; il narratore accenna che solo alcuni anni più tardi sarà in grado di comprendere il movente di questo giovane, che cercava un pretesto per abbordarlo.

Anche in questo caso l'evocazione dell'episodio è preceduta da un annuncio di breve portata che segnala come l'evento, in sé banale, assumerà invece una sua importanza: "Si je me souviens de ce détail, c'est à cause de ce qui suivit." (V, 1017) Il passaggio si conclude con un ampliamento del punto di vista che lascia a sua volta presagire che l'intero episodio acquisisce un grande rilievo alla luce di alcuni eventi posteriori: "Au bout d'un instant je n'y pensai plus, mais je m'en souvins beaucoup plus tard." (V, 1018) In questo passaggio Green afferma che più tardi sarà in grado di capire il comportamento dello sconosciuto, ma per il momento non fornisce alcuna spiegazione. Il movente di questo giovane diviene chiaro solo alla luce degli eventi che saranno narrati più avanti.

Green si richiama infatti a questo passaggio all'interno di *Jeunesse*, quando ricorda l'episodio che risale a quattro anni prima, per poi introdurre un nuovo annuncio: in un prossimo futuro egli stesso si comporterà come quel giovane e cercherà quindi a sua volta di abbordare alcuni sconosciuti per strada:

sans doute pensais-je au jeune homme trop bien habillé qui m'avait demandé l'heure, quatre ans plus tôt, devant le magasin d'un éditeur de musique. À présent que je voyais plus clair dans ses intentions, je me figurais qu'un jour ou l'autre mon élégant serait précipité au fond des enfers. On m'eût bien étonné en me disant que je prenais le même chemin, mais avec quelle véhémence j'eusse protesté... (V, 1306-1307).

Anche in questo caso si tratta di un indizio piuttosto vago: l'autore non spiega in che modo avrebbe proseguito la strada di quel giovane; il senso di questo paragone può essere compreso solo alla luce degli eventi rievocati in seguito.

Green inserisce un rapido richiamo a questo episodio più avanti, quando rievoca la sua ricerca di avventure sessuali per le strade di Parigi. L'autore descrive in questi termini la banalità dei pretesti che servono ad avviare una conversazione: "Un jeune homme dans la rue me demandait l'heure. Quoi de plus ordinaire? Le sot bavardage qui venait ensuite n'avait rien de suspect." (V, 1356) Anch'egli, come il giovane incontrato anni prima, agisce sotto l'influenza del demonio; è il diavolo infatti che si cela dietro questi eventi, in apparenza del tutto ordinari: "Il se cachait derrière la banalité." (*Ibid.*)

#### 2.2.5 La fine dell'infanzia

Lungo tutto il racconto dell'infanzia e dell'adolescenza si trova una serie di annunci che rinviano alla futura perdita dell'innocenza. Green crea una rete di riferimenti alla sessualità che si sviluppa a partire dalle prime pagine e si ramifica all'interno dell'intero testo.

Si veda per esempio nel primo volume dell'autobiografia, *Partir avant le jour*, quando Green rievoca il proprio rapporto con la fede religiosa nel corso dell'infanzia. La narrazione si interrompe per lasciare spazio all'espressione del proprio rimpianto per questo periodo felice. L'autore si sofferma su alcuni aspetti della sua persona che sono ormai perduti per sempre (che evidenzio nel testo numerandoli):

qu'on me les rende, ces jours de bonheur où [1] le désir n'avait pas de place, où [2] le corps ne savait rien de ce qu'il ne devait pas savoir, où [3] la chair intacte restait pure sans l'ombre d'un effort, où [4] les passions n'avaient pas dévasté le cœur, où [5] l'ennemi ne mettait pas le pied dans la porte, tout prêt à entrer avec son bric-à-brac de fantasmagories obsédantes! (V, 726-727)

In questo punto dell'autobiografia l'autore non ha ancora affrontato l'argomento delle future esperienze sessuali; tuttavia, sebbene l'allusione rimanga indiretta, si può desumere per antitesi quali siano i punti chiave: in un tempo posteriore (benché imprecisato) egli perderà la propria innocenza; il "désir", "le corps" e "la chair" affermeranno con forza le proprie esigenze, le passioni tormenteranno l'autore e il desiderio diverrà ossessivo, anche a causa dell'intervento del demonio (qui indicato come "l'ennemi").

Vi è un altro momento in cui l'autore riconosce un legame con il protagonista, ancora bambino. Alcune foto della sua infanzia diventano un pretesto per alcune riflessioni e per alludere ai futuri turbamenti erotici:

L'être que j'étais alors, je le regarde aujourd'hui avec étonnement. Je le croyais si pur et il l'était sans doute, mais si près de devenir la proie de tout ce qu'il redoutait... Les photos me le font voir à la fois résolu et fragile, fier et seul, et d'une ignorance insondable qui l'expose à tous les risques. (V, 773)

Green non precisa quale sia la natura di questi rischi, tuttavia le allusioni alla purezza e alle interdizioni legate all'educazione materna, lasciano intuire che si tratti della sessualità.

Il risveglio del desiderio è anticipato anche dai numerosi riferimenti al demonio; si veda a titolo di esempio quando Green suggerisce che la sua influenza si manifesta già a partire dall'infanzia, ma che il compimento vero e proprio si realizzerà solo in un secondo tempo:

j'étais jeté dans les mains de l'ennemi [...] il se contentait d'installer en moi, dans ma mémoire et comme dans tout mon être, des images qui fascinaient l'enfant pour envoûter l'homme, plus tard... (V, 745)

Anche in questo caso, così come in molti altri, il riferimento temporale è piuttosto vago ("plus tard"). Gli annunci di questo genere sono infatti molto numerosi: rinvio agli altri passaggi che riguardano il demonio o ancora la contemplazione delle opere d'arte e la lettura di alcuni libri, tutti aspetti sui quali mi sono già soffermato.

Vorrei però citare brevemente un altro annuncio, che costituisce forse un omaggio a Gide e più precisamente al passaggio evangelico da cui quest'ultimo ha tratto il titolo della sua autobiografia: *Si le grain ne meurt*. A sua volta Green associa infatti il tema della scoperta della propria omosessualità all'immagine di un seme che porterà i suoi frutti. In questo passaggio l'autore si riferisce a un giovane che ha conosciuto durante un viaggio in Italia; la sua bellezza lo lascia al tempo stesso sconvolto e ammirato: "des années passèrent avant qu'il en résultât aucun mal, mais c'est là le mystère de ce qui est semé, de ce qui travaille sous terre et qui finit par germer." (V, 947) Green allude chiaramente a un momento successivo, benché generico ("des années passèrent"), in cui si manifestano le conseguenze della sua attrazione giovanile nei confronti degli uomini.

In un solo passaggio l'autore definisce in maniera più precisa il quadro temporale della perdita dell'innocenza, anticipando che le sue prime esperienze sessuali risalgono al periodo dei suoi ventidue anni. Questo annuncio si trova nel secondo volume dell'autobiografia, *Mille chemins ouverts*, quando



Green rievoca un episodio avvenuto nell'ottobre 1918. Il protagonista è diciottenne e dunque il riferimento precede di alcuni anni gli eventi in questione:

L'expérience charnelle me manquait. Ainsi fut préservée en grande partie une sorte d'enfance intellectuelle qui dura jusqu'à ma vingt-deuxième année. Préservée aussi une certaine qualité de foi qui ne fut mise en danger par les passions que bien après mon adolescence. [...] Plus tard, je me détournai du Christ, parce qu'il gênait chez moi l'assouvissement de ma faim charnelle (V, 977-978).

L'autore indica quindi un limite cronologico preciso, al di là del quale l'innocenza è definitivamente perduta. Egli segnala inoltre l'importanza di alcune esperienze legate alla sessualità, che hanno marcato la sua vita in maniera decisiva.

Alcuni altri annunci fanno riferimento a un tema strettamente connesso a quello della perdita dell'innocenza; si tratta delle future sofferenze amorose. La questione viene posta già all'interno di *Mille chemins ouverts*, quando l'autore rievoca un dialogo con un commilitone che gli racconta le proprie sventure sentimentali: questi è innamorato di un uomo che non lo ricambia. Tuttavia Green ricorda che all'epoca non riusciva a provare empatia per il suo interlocutore, salvo poi annunciare che lui stesso più tardi avrebbe provato delle sofferenze paragonabili alle sue: "Hélas! il m'arrivait de rire, ne me doutant pas que ce rire, j'allais le payer de bien des larmes." (V, 940) Green anticipa quindi in maniera indiretta che a sua volta è destinato a soffrire a causa di alcune passioni non corrisposte.

Con il procedere della narrazione le allusioni alle future sofferenze divengono sempre più frequenti, in particolar modo in *Terre lointaine*, quando l'autore racconta la sua esperienza universitaria. Cito di seguito qualche esempio:

J'étais loin de me douter alors des souffrances qui m'attendaient dans quelques mois. (V, 1011)

Comment pouvais-je deviner [...] que la souffrance m'attendait sous des formes que je n'avais jamais connues? (V, 1040)

J'étais loin de savoir toute la souffrance qui m'y attendait. (V, 1078)

Je devais pourtant bien y souffrir, entre ces quatre murs, mais alors je ne pressentais rien (V, 1109).

Je ne savais pas dans quelle lutte je m'engageais, non pour un jour, mais pour presque toute ma vie. (V, 1112-1113)

Questi riferimenti hanno una portata generale e riguardano sia il desiderio erotico del protagonista sia i suoi primi amori e in particolar modo quello per un collega di studi che nell'autobiografia viene chiamato Mark.

### 3 Anacronie e ripetizioni

Nell'autobiografia Green segue l'andamento cronologico degli eventi con una certa regolarità; tuttavia vi sono alcune eccezioni significative. In particolar modo vi sono tre episodi che vengono inizialmente anticipati nelle ultime pagine di *Terre lointaine* e che sono in seguito ripresi in *Jeunesse*, con un effetto di sovrapposizione tra i due volumi. Tutti e tre gli eventi riguardano l'omosessualità dell'autore, un tema che emerge più chiaramente in *Jeunesse*.

Il motivo della ripetizione di questi episodi è verosimilmente legato alla genesi di questi volumi: Green pensava inizialmente di arrestare la sua autobiografia con la pubblicazione di *Terre lointaine* e per questo motivo anticipa alcuni eventi posteriori: diverse questioni sarebbero altrimenti rimaste in sospeso. Come si è visto, l'autore decide invece di proseguire nella stesura dell'autobiografia, anche nell'intento di colmare alcuni vuoti che si trovavano nei volumi precedenti ed è quindi per questo motivo che nell'ultima parte della sua opera riprende e amplia alcuni episodi semplicemente accennati nel precedente volume.

Nelle pagine conclusive di *Terre lointaine* l'autore descrive rapidamente la traversata dell'Atlantico; a bordo della nave che lo riporta in Francia, il protagonista si sente attratto da un giovane di nome Reginald, anch'egli omosessuale, che rivedrà più tardi a Parigi. Inoltre durante il viaggio assiste a un rapporto sessuale tra due uomini che condividono la sua stessa cabina. Questi episodi occupavano due pagine in *Terre lointaine* (V, 1259-1260), mentre in *Jeunesse* vengono sviluppati su cinque pagine (V, 1266-1270).

Inoltre, sempre in *Terre lointaine*, Green anticipa i futuri incontri con un altro giovane da cui era fortemente attratto, l'ex marinaio (che ormai veste in abiti civili) di nome Ted. L'autore fa riferimento ad alcuni fatti che risalgono al 1925, quando questi ritorna a Parigi. Green anticipa in poche righe che dichiarerà a Ted la propria passione, ma che quest'ultimo non si dimostrerà interessato a lui, salvo poi cambiare idea quando sarà troppo tardi:

Je ne prévoyais pas que le garçon dût un jour s'établir à Paris et repousser mes avances, quitte, en 1925, à changer d'avis et à me prier, mais trop tard, de coucher avec lui dans une auberge des environs de Saint-Cloud. C'était à mon tour de ne plus vouloir, parce que j'en aimais un autre.  
(V, 1259)

La questione viene ripresa in maniera più dettagliata in *Jeunesse*, dove Green racconta i suoi vari incontri con Ted, la sua dichiarazione d'amore attraverso una lunga lettera (quella che a posteriori considera come la sua prima autobiografia), nonché la reazione dell'ex marinaio, che inizialmente rifiuta le sue attenzioni, mentre in seguito mostra il proprio interesse in due occasioni (V, 1300-1301, 1339-1347), tutti aspetti che in *Terre lointaine* erano condensati in un solo paragrafo.

Infine Green anticipa i futuri sviluppi del suo rapporto con Mark, lo studente universitario di cui si era innamorato durante il suo soggiorno negli Stati Uniti. Nelle ultime pagine di *Terre lointaine*, lo scrittore afferma di voler ripercorrere alcuni eventi che lo coinvolgono: l'anno seguente infatti Mark effettua un viaggio in Francia. Green rievoca questo periodo nello spazio di poche pagine (V, 1256-1258).

La visita di Mark in Francia viene ampliata in maniera significativa all'interno di *Jeunesse*: il racconto occupa uno spazio molto più vasto (V, 1369-1382, 1398-1400, 1445-1447) e aggiunge diversi dettagli che l'autore aveva inizialmente trascurato. Primo fra tutti il fatto che il suo amore puro e disincarnato per il giovane americano è contemporaneo alla ricerca delle avventure sessuali con degli sconosciuti, una questione che l'autore non aveva ancora trattato nel volume precedente.

La ripresa di questi episodi rappresenta quindi un effettivo svelamento da parte dell'autore di alcuni momenti della sua vita ai quali aveva inizialmente alluso in maniera molto ellittica. Apparentemente nel terzo volume dell'autobiografia, dove trattava il tema dell'amore platonico, ogni desiderio erotico è destinato a rimanere inappagato; solo nel volume seguente Green accetta di affrontare il tema più scabroso della propria vicenda personale, quale la ricerca ossessiva delle avventure erotiche.

#### 4 Reticenze e vuoti narrativi

L'autobiografia greeniana è disseminata di lacune e di veri e propri vuoti narrativi. Questi si trovano regolarmente quando l'autore allude ad alcuni eventi che hanno avuto una grande importanza e che, ciononostante, non vengono descritti in termini chiari. Si tratta per lo più di questioni che riguardano la sessualità, ma vi sono anche altre reticenze, fra le quali spicca quella che riguarda l'identità del proprio compagno di vita.

Le prime lacune si trovano già quando Green allude ad alcuni episodi che risalgono all'infanzia. In un passaggio egli rievoca i disegni che faceva da adolescente e si sofferma su uno di questi un particolare. L'autore lascia chiaramente intuire che rappresenta un'immagine fortemente erotica che è rimasta impressa nella sua memoria; tuttavia non spiega in alcun modo di cosa si tratti. Se ne può intuire la natura unicamente attraverso un'allusione a un episodio precedente: durante un viaggio in Italia il protagonista penetra di nascosto in una biblioteca privata che riunisce una collezione di opere erotiche; qui ha modo di osservare alcune immagini licenziose che lo turbano profondamente. Ciò non toglie che l'allusione resta molto discreta:

Tous ces dessins me sont sortis de la mémoire, sauf un. M'avait-il été inspiré par ce que j'avais vu dans la bibliothèque de Mr. Kreyer? Je le suppose. Avec le temps, j'oublierai peut-être certaines des plus belles toiles que j'ai vues dans les musées d'Europe et d'Amérique, mais ce misérable petit dessin, jamais. Il était vraiment affreux, non sans une sorte de candeur dans son obscénité. (V, 855)

Nonostante l'autore affermi che probabilmente non dimenticherà mai questo disegno non dice che cosa rappresenti, né quali siano i motivi per cui manterrebbe un certo candore pur nella sua trivialità. L'intera questione viene di fatto lasciata nell'oscurità.

Green impiega lo stesso procedimento quando allude a un racconto osceno che avrebbe scritto sempre nel periodo dell'adolescenza. L'autore si sofferma a lungo su una frase attorno alla quale ruota l'intero passaggio, senza che però ne venga chiarito il contenuto:

Je me souviens qu'un jour je me jetai sur ma table pour y écrire des pages d'une obscénité maladive. C'était un conte dont *une seule phrase m'est restée dans l'esprit*. Cette phrase ne se rattachait à rien de ce que j'eusse jamais lu et je ne sais comment je la trouvai tout à coup sous ma plume, mais elle était si bien tournée, si pleine de sens, et en même temps elle me parut si belle que j'éclatai de rire. Je courus me regarder dans la glace [...], je redis ma phrase en observant le mouvement de mes lèvres: c'était ainsi quand on disait ces mots, la bouche remuait de telle façon. Jamais je n'avais dit des choses de ce genre, et j'eus l'impression que, dans le silence frappé par ces sons, il y avait des vibrations autour de ma tête. [...] J'eus l'impression, ce jour-là, qu'en traçant la phrase que j'ai dite quelqu'un de plus fort que moi me tenait la main pour la guider, mais je n'eus pas peur. (V, 926-927, corsivo mio)

Anche in questo caso l'autore afferma di ricordare perfettamente la frase, ma non indica di cosa si tratti. Egli vi si riferisce unicamente attraverso alcuni deittici: "ces mots", "des choses de ce genre", "ces sons", "cette phrase", "ma phrase" e da ultimo "la phrase que j'ai dite". Come di consueto, Green sostiene che questa frase gli è stata ispirata dal demonio (qui indicato con la perifrasi "quelqu'un de plus fort que moi").

In alcuni passaggi l'autore fa riferimento ad altre frasi che ha sentito pronunciate da alcune persone, ma anche queste rimangono avvolte da un alone di mistero: "la voix d'Hubert se fit entendre,

nette et provocante, mais il employa des mots que je ne connaissais pas et qui se gravèrent d'autant mieux dans ma tête.” (V, 822) O ancora:

les mots qu'il employa demeurèrent pour moi vides de sens. Ce fut à cause de cela peut-être que je les retins très littéralement, mais il me fallut attendre près de quatre ans avant de savoir ce qu'ils voulaient dire. (V, 983)

Lo stesso avviene quando fa riferimento a un passaggio che ha letto in un libro:

Mes yeux tombèrent sur une phrase en apparence anodine, mais qui s'inscrit dans ma mémoire de telle sorte qu'elle n'en est jamais sortie. Je ne la compris pas bien; franchement, je ne la compris pas du tout, mais elle me revint plus tard riche de sens et de poison. (V, 934)

L'aspetto più peculiare di queste reticenze è che Green insiste ogni volta sul fatto che ricorda ancora con estrema precisione di cosa si tratti e che, ciononostante, rinunci non solo a citare le frasi, che a suo avviso sono evidentemente troppo triviali, ma anche semplicemente a rendere un'idea del loro contenuto. Di conseguenza questi passaggi sono interamente organizzati attorno a un vuoto testuale, al quale l'autore rinvia continuamente, senza tuttavia intervenire per colmarlo.

In questi passaggi il lettore può agevolmente individuare le reticenze implicite nel discorso; in altre occasioni è però lo stesso autore che le segnala esplicitamente, quando dichiara la propria intenzione di tralasciare alcuni aspetti degli eventi rievocati: si tratta dei momenti in cui fa riferimento ad alcune esperienze erotiche. Il primo caso lo si trova quando Green ricorda un episodio della sua adolescenza: alcuni compagni di scuola lo seguono sul treno e uno di loro si apparta con lui. Difficile dire cosa avvenga esattamente, presumibilmente si tratta di un atto di masturbazione, ma l'autore dichiara che non è necessario soffermarsi a descrivere la scena nel dettaglio. Di fatto questa rimane avvolta nel mistero: “Je n'ai pas besoin d'entrer dans le détail de ce qui se passa et dont la banalité avait quelque chose de morne et de mécanique.” (V, 804) In seguito Green allude all'atto con un semplice deittico, senza apportare nessun ulteriore chiarimento: “*Tout cela* ne dura que trois ou quatre minutes, moins peut-être.” (*Ibid.*, corsivo mio)

In un altro caso invece l'autore ricorre a un'argomentazione di tutt'altro genere per giustificare le lacune del testo. Quando rievoca gli incontri sessuali avuti nella Germania di fine anni '20, Green sostiene che la sua età ormai avanzata non gli permette di descrivere un'esperienza così marcatamente erotica; solo da giovane avrebbe potuto farlo: “je vécu dans une sorte de vertige qu'il faudrait avoir vingt ans pour décrire” (VI, 862). Poco più avanti invece adduce un altro motivo per giustificare la propria reticenza; questa sarebbe dovuta alla volontà di rispettare la gioventù tedesca che in seguito sarebbe stata falciata dal secondo conflitto mondiale. Green afferma:

Qu'ils y restent ensevelis dans le silence. Il suffira de dire que j'en connus beaucoup et que j'allais d'éblouissements en éblouissements, tant il est vrai que les rêveries sensuelles de l'adolescence n'étaient rien auprès de ce que la race germanique avait à m'offrir. (*Ibid.*)

Le strategie adottate per evitare alcune questioni scottanti sono quindi di varia natura, eppure il risultato non cambia: in tutta l'autobiografia non viene descritto nessuno degli atti sessuali a cui l'autore allude. Ritorno più avanti su alcuni altri esempi della tendenza che porta Green a eludere la questione.

Nel testo si trovano numerose altre reticenze, fra le quali risulta particolarmente evidente quella che riguarda l'identità di colui che diverrà il compagno di vita dell'autore, Robert de Saint Jean. In

nessun punto dell'autobiografia viene fatto il suo nome, sebbene la sua presenza sia evocata in diverse occasioni.

Anzitutto Green fa riferimento tre volte al loro primo incontro, avvenuto nel 1924. La prima allusione si trova nelle ultime righe del terzo volume dell'autobiografia, *Terre lointaine*, in cui Green annuncia un periodo di felicità che avrebbe avuto inizio due anni più tardi: "Pourtant, le bonheur n'était plus très loin. Encore deux ans, ou un peu plus, et il viendrait à moi, comme un matin d'avril après un long hiver." (V, 1262) Si trova quindi un'indicazione temporale di massima, sebbene la natura dell'evento a venire non sia chiaramente definita. L'autore allude all'incontro con una persona, che viene indicata unicamente con il pronome personale maschile: "il viendrait à moi".

Questo episodio viene narrato solo nelle ultime pagine del volume successivo, *Jeunesse*. Anche in questo caso Green è piuttosto reticente e trasfigura l'incontro con Robert de Saint Jean attraverso una narrazione dai contorni ambigui e incerti:

Ce beau visage aux grands yeux pensifs, où était-il? Une voix douce qui s'accompagne d'un sourire me demande quelle impression me fait tout ce monde et je ne sais ce que je répons. Cela n'a pas d'importance. L'amour naît d'un seul regard et je crains beaucoup d'avoir à souffrir. N'en ai-je pas l'habitude et ne suis-je pas celui qu'on ne peut aimer? Mais cette fois, je me trompe. Des années de bonheur m'attendent, les plus belles de ma jeunesse. (V, 1464)

Green presenta l'uomo unicamente attraverso alcuni dettagli fisici: nel passaggio sono evocati, nell'ordine, il viso, gli occhi, la voce e il sorriso. Nel prosieguo l'attenzione viene rapidamente spostata su alcune considerazioni sulle passate delusioni sentimentali, mentre un nuovo annuncio del prossimo periodo di felicità conclude il volume.

In *Fin de jeunesse* l'episodio viene ripreso una terza e ultima volta, sebbene da una prospettiva differente. L'autore si richiama esplicitamente all'annuncio contenuto in *Jeunesse* e descrive il sentimento che nasce nei confronti di Robert de Saint Jean, al quale allude unicamente tramite una perifrasi:

Lorsqu'en novembre 1924, dans le salon de François Le Grix, je vis *celui qui allait prendre une si grande place dans mon cœur*, j'eus la certitude que ma vie allait changer. J'en éprouvai une émotion plus voisine de la terreur que de la joie. Être fou d'amour, c'était cela. Mais avec la même soudaineté et le même sentiment d'absolu que pour Mark des années plus tôt, le cœur l'emportait sur le désir. Inexplicablement, l'un et l'autre ne pouvaient cohabiter. Je n'entrevois même pas les complications infinies que contenait en germe un amour aussi violent en l'absence de toute sexualité. (VI, 858, corsivo mio)

L'autore fa anzitutto un breve riferimento all'inizio della relazione, mentre il discorso prosegue con alcune nuove riflessioni sull'amore, sulla passione per Mark ai tempi dell'università e alla dissociazione tra questo sentimento e il desiderio erotico. Di fatto Green aggira la questione dell'identità della persona amata che viene occultata dietro una serie di considerazioni supplementari.

Tuttavia in *Fin de jeunesse* Green rievoca anche alcuni altri episodi ai quali Robert de Saint Jean ha preso parte. Curiosamente l'autore non ricorre a uno pseudonimo, come ha fatto in altre occasioni (è il caso di Mark) e impiega invece alcune perifrasi, come "celui qui m'était si cher" (VI, 861). Nella maggior parte dei casi però si riferisce a lui nei termini di "un ami", "mon ami" e "mon compagnon":

Avec *un ami*, j'étais allé d'abord à Orbey (VI, 850)

En juin 1929, j'eus un entretien mémorable avec *mon compagnon* (VI, 861)

je me demande comment [...] je pus livrer un secret qui risquait de modifier à jamais l'image que *mon ami* se faisait de moi (*ibid.*)

Vint le jour cependant où, d'accord avec *mon compagnon*, je décidai de quitter Berlin (VI, 864).

Dans un ascenseur de l'hôtel, je dépliai un télégramme qu'on venait de me remettre, y jetai les yeux et sans un mot le tendis à *mon compagnon*. (VI, 867, corsivi miei)

Questa reticenza pone dei seri problemi di coerenza narrativa; ciò risulta in particolar modo evidente in due passaggi. Nel quarto volume dell'autobiografia, *Jeunesse*, Green introduce una prolessi che fa riferimento a un evento avvenuto nel 1925: Ted, l'ex marinaio dal quale era fortemente attratto, gli propone di avere un'avventura sessuale con lui. Il protagonista rifiuta adducendo come giustificazione il fatto che è innamorato di un'altra persona:

Sans souci des précautions oratoires, Ted m'apprend qu'une chambre nous attend au premier, si je veux bien, et je réponds d'un trait, le rouge au front, que ce n'est pas possible, parce que je suis amoureux de quelqu'un d'autre. (V, 1346)

Tuttavia fino a questo momento Green non ha mai parlato dell'uomo del quale è innamorato. In questo passaggio il problema nasce dal fatto che l'autore ha introdotto una prolessi che scavalca temporalmente il momento del primo incontro con Robert de Saint Jean: la narrazione passa infatti da alcuni eventi che risalgono al 1922-1923, ad altri relativi al 1925, mentre l'incontro con de Saint Jean è avvenuto nel 1924. La cronologia del racconto giustifica quindi il fatto che l'episodio a cui fa riferimento non sia ancora stato narrato; ciononostante può risultare sorprendente che l'autore non inserisca nessun commento a un'informazione così importante, presentata qui per la prima volta in maniera quasi incidentale. Di fatto il lettore non è messo nelle condizioni di comprendere di chi sia innamorato il protagonista,<sup>87</sup> né quale sia il vero motivo del rifiuto di queste *avances*.

La reticenza circa l'identità del proprio compagno rende però oscuro anche un altro passaggio e in questo caso la cronologia non può giustificare in alcun modo la reticenza. Green racconta infatti un evento che risale al 1929, quando viene dimesso dall'ospedale dove ha subito un'operazione di appendicite. L'autore dichiara che una volta rientrato a casa trova due persone ad accoglierlo: "Le 10 novembre, j'étais de retour chez moi. Anne et Robert [...] m'avaient porté sur une chaise du rez-de-chaussée à notre premier étage." (VI, 872) Le persone a cui fa riferimento sono sua sorella Anne e "Robert". Green ha già parlato della prima in altre occasioni; viceversa fino a quel momento non ha mai svelato il nome di battesimo del suo compagno, che compare qui per la prima e unica volta in tutta l'autobiografia. Il lettore non informato ha quindi il pieno diritto di chiedersi chi sia questo Robert al quale l'autore fa riferimento senza introdurre nessuna ulteriore precisazione.

Tutta una parte importante dell'autobiografia greeniana è quindi organizzata attorno ad alcune reticenze; al lettore non sempre vengono forniti i mezzi per comprendere certi aspetti della vicenda narrata. Questi vengono allusi, l'autore sostiene che si tratta di aspetti importanti e in alcuni casi fondamentali della sua esperienza; nondimeno, la loro natura rimane misteriosa.

### **L'impiego combinato delle strategie discorsive: traumi originari e sessualità**

Green conferisce un grande rilievo drammatico ad alcuni momenti della sua esperienza personale che, secondo la sua stessa ammissione, hanno svolto un ruolo decisivo nel determinare il suo rapporto

---

<sup>87</sup> Il lettore potrebbe quindi essere portato a ritenere che Green si riferisca a Mark.

problematico con la sessualità.<sup>88</sup> Nei primi volumi dell'autobiografia l'autore rievoca alcuni eventi traumatici: anzitutto la dolorosa scoperta dei tabù che colpiscono la sessualità e in particolar modo la masturbazione. In secondo luogo il protagonista inizia a subire una violenta attrazione nei confronti degli uomini e intraprende quindi un percorso che lo porta alla difficile presa di coscienza della propria omosessualità. Infine, nel quarto volume, Green indica la radicale svolta che le prime avventure sessuali hanno impresso alla sua vita.

Uno degli aspetti più peculiari di questi passaggi è che Green non impiega mai dei termini espliciti per descrivere gli eventi a cui si riferisce. L'autore riconosce che si tratta di momenti capitali della sua vita e ciononostante vi si riferisce in maniera estremamente allusiva e laconica. Alcuni punti dell'autobiografia ruotano dunque attorno a un centro segreto: il lettore può solo cercare di intuirne la natura e di colmare i vuoti testuali sulla base di alcuni indizi.

Green si riferisce alla masturbazione e al rapporto sessuale unicamente in termini edulcorati, occultando la natura di questi atti dietro una serie di riflessioni supplementari. Di fatto l'autore si arresta puntualmente alle soglie dell'evento, che viene quindi suggerito in maniera indiretta: egli descrive anzitutto le circostanze preliminari che rendono possibili queste esperienze, mentre in seguito si sofferma sulle loro conseguenze, evitando però di raccontare ciò che avviene nel mezzo.

In questi passaggi l'autore impiega sistematicamente alcune strategie discorsive che ho già individuato in precedenza, come annunci di breve e di ampia portata che segnalano l'eccezionalità degli eventi. Si trovano inoltre alcune digressioni e reticenze: Green descrive dunque la propria difficoltà a interpretare alcuni aspetti di questi episodi, che di conseguenza rimangono in parte oscuri.

Nel corso della mia analisi seguirò l'ordine con cui questi eventi sono presentati nel testo, partendo da quelli relativi all'infanzia, da cui hanno origine la censura e i tabù sessuali. Il conflitto tra i due poli opposti delle pulsioni erotiche e delle interdizioni prende forma nel primo volume e impronta di sé tutto il discorso sulla sessualità nell'autobiografia greeniana. Mi occuperò in un secondo tempo degli eventi relativi al risveglio del desiderio, per arrivare infine a considerare le prime avventure erotiche.

Nelle pagine che seguono mi soffermerò nuovamente su alcuni episodi ai quali ho già fatto cenno in precedenza; tuttavia in questo caso intendo considerarli sotto un'angolazione diversa, per dimostrare come le diverse soluzioni retoriche e narrative si intreccino tra di loro e interagiscano al fine di dare una forma socialmente accettabile al discorso sulla sessualità.

## 1 La genesi del complesso di castrazione

Nelle prime pagine dell'autobiografia Green rievoca un episodio dell'infanzia che descrive nei termini di un vero e proprio trauma originario, nel quale riconosce la causa principale del suo rapporto problematico con la sessualità. L'autore sottolinea preliminarmente l'importanza dei fatti che sta per narrare, attraverso un annuncio di breve portata:

---

<sup>88</sup> I termini con cui Green rievoca questi episodi non sono privi di contraddizioni. L'autore accumula il racconto delle "prime volte"; in questo senso risulta particolarmente felice l'espressione proposta da Marie-Françoise Canérot, secondo cui "l'autobiographie selon Green devient le récit systématique des 'premières fois', ces premières fois qui parent toute rencontre, toute découverte d'une émotion indescriptible". M.-F. CANÉROT, "Julien Green ou l'impossibilité de sortir de la fiction", in D. FABIANI (a cura di), *op. cit.*, p. 17. A sua volta Christine Pommier si sofferma sull'aspetto apparentemente paradossale per cui Green descrive queste esperienze come uniche e irripetibili, nonostante si ripresentino ciclicamente. Pommier ritiene che ciò sia dovuto a una volontà di rimozione degli eventi sessuali da parte dell'autore (sia a livello del protagonista che vive gli eventi nel passato, sia a livello del narratore che li racconta nel presente); cf. C. POMMIER, *op. cit.*

Dans les demi-ténèbres où je plonge maintenant mon regard, je vois de petits événements [...] dont la répercussion sur ma vie a été si forte que je ne puis honnêtement les passer sous silence. Voici donc les faits dans toute leur crudité et leurs conséquences tragi-comiques. (V, 656)

Green prepara la narrazione dell'episodio attraverso due modalità: anzitutto anticipa che questi fatti, sebbene possano sembrare poco significativi, avranno una forte ripercussione sulla sua vita futura. In secondo luogo ricorre ad alcune precauzioni oratorie ("je ne puis honnêtement les passer sous silence", "voici [...] les faits dans toute leur crudité") attraverso le quali lascia presagire che si tratta di un argomento delicato. Al tempo stesso l'autore si giustifica, sottolineando che non può esimersi dal rievocare questo evento considerata la sua importanza ("la répercussion sur ma vie a été si forte") e da ultimo cerca di stemperare i toni quando annuncia che, sebbene l'episodio sia sostanzialmente drammatico, questo presenta anche qualche risvolto comico.

Prima di rievocare l'evento, Green inserisce una digressione e allude al periodo della propria infanzia in cui i genitori lasciavano la porta della sua camera aperta, poiché aveva timore del buio. Questa precisazione serve di pretesto al narratore per anticipare che vi anche è un altro motivo per cui la porta non veniva chiusa:

Il y avait cependant une autre raison à cette porte ouverte. Si jeune que je fusse, en effet, ma mère me surveillait déjà, ayant pour certaines fautes une horreur que je n'ai connue qu'à elle, et quand elle ne pouvait m'épier, car il s'agissait un peu de cela, ma sœur Mary se chargeait de ce soin à sa place. (*Ibid.*)

La questione dell'onanismo viene enunciata qui per la prima volta, seppure in termini piuttosto ellittici, attraverso la perifrasi "certaines fautes". A questo punto il racconto si interrompe e la voce del narratore interviene per introdurre alcune considerazioni:

Bien entendu, j'ignorais tout de ces manœuvres. J'étais l'innocence même et le restai longtemps, mais il est hors de doute qu'étendu sur le dos, dans mon lit, je prenais plaisir à explorer de la main ce corps dont j'avais à peine conscience comme d'une partie de moi-même. Quel âge avais-je en effet? Cinq ans peut-être. (*Ibid.*)

Green ricorre anzitutto alla deissi per designare l'onanismo, nei termini di "ces manœuvres". Tuttavia, dopo le pudiche allusioni preliminari, egli spiega infine di cosa si tratta: "je prenais plaisir à explorer de la main ce corps". Il narratore interviene per ridimensionare fortemente la portata del suo comportamento passato: all'epoca egli non aveva nessuna idea di cosa fosse la masturbazione; da bambino la sua innocenza era totale ed era quindi assolutamente inconsapevole questo atto potesse essere considerato un peccato.

Fino a questo momento Green ha introdotto quella che si rivela essere la scena fondamentale: il momento in cui entra in scena la madre. La reazione di quest'ultima costituisce il vero e proprio centro di questa confessione così accuratamente preparata. Si noterà che il racconto che ne propone l'autore mostra una sorprendente affinità con le tesi freudiane del complesso di castrazione.<sup>89</sup>

Il arriva qu'un soir ma sœur Mary se trouva tout à coup près de mon lit. Je ne l'avais pas entendue venir, mais du reste, pourquoi me serais-je caché, ne me sentant pas coupable? D'un

---

<sup>89</sup> Questo tema viene affrontato da Freud per la prima volta in S. FREUD, *Tre saggi teoria sessuale* [1905], in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 4, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.



geste énergique, elle rabattit la couverture jusqu'à mes pieds [...]. Dans la lumière, j'apparus tel que j'étais, ne comprenant rien, souriant peut-être, les mains dans la région défendue. Il y eut des exclamations et ma mère, posant son bougeoir, quitta la chambre pour revenir armée d'un long couteau en forme de scie dont on se servait pour couper le pain. À ce moment, la cuisinière, attirée par tout ce bruit, parut sur le pas de la porte. Elle s'appelait Lina Ranoux et j'aurai l'occasion de reparler d'elle. "*I'll cut it off!*", s'écria ma mère en brandissant le couteau à pain. Je ne comprenais pas ce qu'elle disait. À vrai dire, je ne comprenais rien à toute cette agitation autour de moi. Lina éclata de rire, mais moi, je fondis en larmes devant le visage indigné de ma mère. (V, 656-657)

L'autore prende ancora una volta le distanze dagli eventi narrati; egli ribadisce infatti che all'epoca non riusciva a comprenderne il significato: "ne comprenant rien", "je ne comprenais pas", "je ne comprenais rien" e ancora: "pourquoi me serais-je caché, ne me sentant pas coupable?" Inoltre fa ancora una volta allusione all'atto dell'onanismo attraverso una perifrasi: "les mains dans la région défendue". Green minimizza l'evento in sé; per contrasto, la reazione spropositata della madre assume un inedito rilievo drammatico. Tuttavia alcuni piccoli dettagli contribuiscono ad attenuare i toni del racconto: in particolare la digressione che introduce il personaggio della cuoca, che assistendo alla scena scoppia a ridere, crea un effetto di straniamento e l'episodio assume in effetti quei risvolti tragicomici che l'autore ha annunciato in apertura.

Una volta conclusa la rievocazione dei fatti Green torna a riflettere sulle future ripercussioni dell'episodio, all'interno di un passaggio in cui si indirizza in modo fittizio alla madre:

Quant aux traces qu'elle [cette scène] laissa en moi, je ne puis m'empêcher de croire qu'elles furent profondes. Ma mère, [...] que pouvais-je comprendre à ce couteau brandi, à cette voix qui était la voix du désespoir? Ne me fallut-il pas attendre l'âge de vingt ans pour deviner la raison qui vous fit préférer cette phrase étrange? (V, 657)

Green segnala ancora una volta che all'epoca non era in grado di comprendere il senso degli eventi ("que pouvais-je comprendre [...]?" e "ne me fallut-il pas attendre l'âge de vingt ans pour deviner la raison [...]?"). In ogni caso insiste sul fatto che questo evento eserciterà una grande influenza sulla propria esistenza. L'autore non precisa però quali siano gli effetti di questa scena e preannuncia solamente che dovranno passare molti anni prima che possa comprendere appieno il senso del comportamento della madre.

Curiosamente, stando a quanto afferma lo stesso Green, non lo avrebbe scoperto all'età di vent'anni, bensì a quattordici: alcune pagine più avanti egli rievoca infatti un episodio avvenuto durante l'inverno del 1914, quando la madre gli parla per la prima volta di suo fratello, l'"oncle Willie". Questi è scomparso diversi anni addietro a causa della sifilide, una malattia che ha contratto a seguito di alcuni rapporti con una domestica. La madre di Green è rimasta sconvolta da questo avvenimento e, dopo averne parlato al figlio, gli fa promettere di non intrattenersi mai da solo con le loro domestiche. L'autore suppone che questo evento sia stato all'origine dei timori della madre nei confronti di tutto ciò che concerne la sfera della sessualità. Sebbene risalga a un tempo che precede la sua nascita, questo trauma avrebbe dunque esercitato una forte influenza sulla sua vita: i timori della madre sono ricaduti sul figlio.

Green accenna tre volte a questo trauma familiare prima di rivelare di cosa si tratti: anzitutto, come si è visto, al termine del racconto dell'episodio della masturbazione infantile. Se ne trova più avanti un secondo annuncio:

Il me fallut des années pour deviner le secret de ce que je ne puis appeler qu'une phobie. Avant de mourir, ma mère m'en révéla une partie, comme je le dirai plus tard [...]. Autour de moi, sans peut-être le savoir, elle dressait des interdits terribles. L'idée de la pureté qu'elle formait en moi, je la tenais de ses inquiétudes. Cette idée m'a tantôt nui, tantôt défendu et je lui suis encore redevable de bien des choses, car elle m'accompagnera sans doute jusqu'à la mort. (V, 702)

L'autore stabilisce quindi un legame diretto tra questo trauma e la fobia della sessualità che la madre gli avrebbe trasmesso. Green sospende il giudizio sulle conseguenze della sua educazione ("cette idée m'a tantôt nui, tantôt défendu"); cionondimeno sottolinea che queste apprensioni hanno esercitato su di lui un'influenza determinante, i cui effetti perdurano fino all'età adulta e anzi oltrepassano lo stesso presente della narrazione: l'autore si dice infatti convinto che i timori della madre continueranno a condizionarlo fino agli ultimi giorni della sua vita.

Alcune pagine più avanti si trova il terzo e ultimo annuncio, quando l'autore descrive il rapporto con la madre e il silenzio che questa mantiene sulle questioni sessuali:

Je sais trop bien à quoi elle pensait. Elle voulait me défendre, elle se rappelait une tragédie qui avait eu lieu cinq ou six ans avant ma naissance et qu'elle ne me révéla que quelques semaines avant sa mort. (V, 774)

Poco più avanti l'episodio della scomparsa dello zio Willie, più volte annunciato, viene infine rievocato. Green ricorda il momento in cui la madre, ormai prossima alla morte, gli parla per la prima volta del fratello defunto. Al termine di questo passaggio l'autore afferma che solo alla luce di questa rivelazione ha finalmente compreso la ragione delle eccessive preoccupazioni della madre:

Alors, maintenant, tout est beaucoup plus clair. Je comprends mieux cette mère épouvantée par un souvenir ineffaçable, veillant sur son garçon, guettant avec horreur les premières indications de sensualité, d'une sensualité que Dieu avait maudite dans la personne de son frère. Je comprends, sans sourire, le couteau à pain. (V, 788)

In conclusione si può vedere come Green conferisce un tono decisamente drammatico ad alcuni episodi dell'infanzia, in particolar modo quelli che hanno istillato in lui la coscienza del tabù che colpisce la sessualità. In questo passaggio si richiama esplicitamente al momento in cui la madre, in preda al furore, aveva agitato la terribile minaccia di castrazione e riconosce un legame tra questa scena sconvolgente e il trauma che precede la sua nascita. Questi eventi divengono due punti fermi nella propria esperienza e l'autore vi farà più volte riferimento nel seguito dell'autobiografia per spiegare il suo difficile rapporto con il corpo e con la sessualità.

## **2 Le illustrazioni di Gustave Doré e *Les porteurs de mauvaises nouvelles***

Gli altri eventi che hanno definito il rapporto dell'autore con la sfera dell'erotismo sono relativi a due temi: il risveglio della pulsione sessuale e l'attrazione nei confronti degli uomini. Si tratta di questioni a cui Green allude per la prima volta quando rievoca la sua reazione di fronte ad alcune opere d'arte.

Vi sono in particolare due passaggi che condensano l'atteggiamento prudente dell'autore nei confronti di questi temi; la questione del desiderio, così come quella dell'omosessualità, vi è solo

accennata in termini estremamente allusivi. Lo svelamento è rimandato a un secondo momento, quando tratterà le conseguenze determinate da questi episodi premonitori.

Anche questi eventi sono messi in rilievo attraverso alcuni annunci. Il primo di questi riguarda le celebri illustrazioni di Gustave Doré per la *Divina commedia*, immagini che affascinano Green fin da quando era bambino. Nel momento stesso in cui introduce l'argomento, l'autore anticipa che si profila all'orizzonte un episodio che gli farà perdere la sua innocenza infantile: "J'étais à peine capable d'articuler une phrase de dix mots quand l'ennemi jeta son ombre sur moi" (V, 675; come si è detto, "l'ennemi" indica il demonio). Dopo questo annuncio, l'autore rievoca la sua reazione di fronte a queste illustrazioni:

Assis par terre, j'examinais d'un œil agrandi par la surprise et par une curiosité dont j'ignorais certes la nature, les corps souffrants et splendides dont Gustave Doré peuplait *L'Enfer* de Dante. [...] Un jour, pris d'un émerveillement subit devant cette avalanche de nudités, je m'emparai d'un crayon et repassai d'un trait aussi maladroit que vigoureux un des corps qui m'avait paru le plus beau. Si j'avais rêvé tout ce que je viens d'écrire, un doute pourrait me rester dans l'esprit, mais j'ai sous les yeux l'album et la gravure. Le crayon a creusé le papier, sans l'entamer pourtant, et la main inexperte a bien mal suivi le contour de ces formes parfaites qui fixaient à jamais mes goûts. (*Ibid.*)

Mi sono già soffermato in precedenza su questo passaggio; ciò che mi preme qui sottolineare è la reticenza dell'autore riguardo al vero oggetto del suo stupore: la prima rivelazione della sua attrazione nei confronti degli uomini. Inizialmente l'autore parla genericamente di "corps" e di "nudités"; solo in un secondo tempo si sofferma su uno di questi ("un des corps") in particolare, senza tuttavia indicare se si tratti di un corpo maschile o femminile. Poco più avanti l'autore rievoca il soggetto dell'immagine in questi termini: "le réprouvé de *La Divine Comédie*" (V, 677); l'uso della forma grammaticale maschile costituisce una sottile allusione al fatto che il corpo in questione era quello di un uomo. L'accenno all'influenza decisiva che quest'immagine eserciterà sulle sue inclinazioni successive ("ces formes parfaites qui fixaient à jamais mes goûts") è di conseguenza il primo timido riferimento alla propria omosessualità.

Il secondo episodio in cui l'autore preannuncia la nascita del desiderio erotico e l'attrazione nei confronti degli uomini si trova quando rievoca le sue prime impressioni di fronte al dipinto *Les porteurs des mauvaises nouvelles*, di Lecomte du Nouÿ. Green introduce l'evento con una lunga preterizione:

N'est-il pas étrange qu'en 1960 un homme se demande s'il osera faire la confession d'un enfant de six ans? Mais nous qui voudrions parler à la génération qui nous suit, nous parlons souvent comme la génération qui nous précède et qui nous a légué son langage, ses effrois et ses interdits. Quoi qu'il en soit, une véritable confession livre beaucoup plus de choses que l'auteur ne le croit. À vrai dire, l'auteur n'importe guère, car il n'est rien ou presque rien. Ce qui importe, ce qu'il faut essayer de saisir et de bien retracer, c'est le passage de Dieu dans la vie d'un homme, et c'est ainsi que peu à peu j'entrevois le sens de ce livre. Il faut que je l'écrive pour le comprendre et pour savoir tout ce qu'il y a dedans, mais devant la page qui s'annonce, j'hésite. Pourquoi ne l'avouerais-je pas? (V, 675-676)

Il passaggio si apre e si chiude ciclicamente con due domande retoriche, attraverso le quali l'autore esprime le proprie esitazioni. Green propone inoltre una riflessione sulle modalità con cui è possibile esprimersi su alcuni temi tabù e prosegue con alcune considerazioni sulle potenzialità della scrittura, che può mettere a nudo alcuni lati della personalità dell'autore di cui egli stesso è all'oscuro.

Quest'ultimo aspetto si intreccia con una dichiarazione relativa all'obiettivo che intende perseguire nella sua autobiografia, ovvero ricostruire il suo itinerario spirituale.

Questa lunga premessa dimostra che l'autore si trova chiaramente di fronte a una confessione molto delicata. Le precauzioni a cui fa ricorso contribuiscono dunque a creare una forte attesa nei confronti dell'episodio che segue.

Green rievoca per la prima volta il momento in cui si è recato al Musée du Luxembourg, dove ha avuto modo di vedere il dipinto *Lecomte du Nouÿ*. La narrazione di questo evento è a sua volta punteggiata da alcune digressioni; l'autore dichiara anche in questo caso che all'epoca era del tutto ignorante riguardo alla sessualità: "Mon innocence était, je crois pouvoir le dire, exceptionnelle. Ne devrais-je pas plutôt dire mon ignorance? Mais les deux se rejoignent" (V, 677). Questa inconsapevolezza viene riaffermata poco più avanti: "J'aimais quelque chose dont j'ignorais la nature." (V, 677-678)

L'autore riconosce che la vista di questo quadro ha segnato profondamente il suo destino: "Ma vie n'eût peut-être pas été ce qu'elle fut sans cette toile." (V, 677) Curiosamente nell'intero passaggio Green non indica né l'autore di quest'opera né il suo titolo, che viene unicamente parafrasato nel momento in cui descrive il soggetto del dipinto: "[le] pharaon indigné qui venait de mettre lui-même à mort deux esclaves porteurs de fâcheuses nouvelles." (V, 676)<sup>90</sup>

Anche in questo caso l'episodio è circondato da un alone di mistero; l'oggetto vero e proprio della confessione rimane implicito nella rete di allusioni ad alcuni eventi, di cui l'autore sottolinea la stranezza senza però chiarirne il significato. Egli segnala la propria difficoltà a ricordare con precisione come si sono svolti i fatti e si limita a proporre una serie di ipotesi nel tentativo di colmare le lacune della memoria:

J'imagine que la première fois, je n'éprouvai qu'une faible émotion, mais comment savoir? N'est-il pas possible, au contraire, que j'aie reçu alors un choc d'une violence déterminante? Il y eut un jour, en tout cas, où je ressentis avec toute la souffrance dont un homme est capable le tourment d'une faim qui ne peut s'assouvir. (V, 677)

In questo passaggio Green annuncia unicamente che solo molti anni più tardi sarà in grado di comprendere il motivo per cui questo dipinto lo ha sconvolto:

Une frustration aussi douloureuse ne peut se décrire. Elle me marqua profondément, à jamais. Tout ce que la vie pouvait m'apprendre sur le *durus amor*, je le sus dans l'espace de quelques secondes à un âge où je ne pouvais comprendre de quoi il s'agissait. Je savais seulement que j'étais malheureux et malheureux pour la première fois de ma vie, mais je n'en savais pas du tout la raison. Il ne me vint pas à l'esprit que le personnage en question avait de très grands rapports avec le réprouvé de *la Divine Comédie*. Ces réflexions, je ne les fis que beaucoup plus tard. (*Ibid.*)

Green stabilisce esplicitamente un legame con l'episodio relativo alle illustrazioni di Doré per la *Divina commedia*; egli è dunque in grado di comprendere che il sentimento erotico che queste opere hanno risvegliato è lo stesso.

Di fatto la confessione vera e propria dell'omosessualità dell'autore viene preparata da ripetuti annunci; i due episodi legati alle emozioni suscitate dalle opere d'arte sono solo i primi di una serie. In tutto il primo volume dell'autobiografia Green segnala la presenza di un tema misterioso e sottolinea che si tratta di una questione fondamentale nella sua esperienza personale, ma al contempo ne rinvia

---

<sup>90</sup> Il titolo viene indicato esplicitamente solo molte pagine più avanti (V, 762).

continuamente la trattazione. Si tratta di una strategia che, come si è visto, era già stata adottata a suo tempo da Gide in *Si le grain ne meurt*.

### 3 La scoperta dell'onanismo

Green sottolinea la capitale importanza di un altro episodio che risale al periodo dei suoi quattordici anni, quando frequentava il liceo: si tratta del suo primo atto di masturbazione. Anche in questo caso l'autore prepara accuratamente la confessione attraverso una serie di annunci e preterizioni, che contribuiscono a conferire un grande valore drammatico all'evento.

Tuttavia le strategie retoriche impiegate da Green presentano anche un'altra peculiarità: inizialmente l'autore anticipa che sta per prodursi un evento capitale, mentre poco oltre lo descrive come già compiuto. Di fatto la scena centrale, quella attorno alla quale ruota l'intero passaggio, viene omessa dal racconto. L'autore propone una serie di considerazioni sulle circostanze che la precedono e sulle conseguenze che ne derivano, ma il centro di queste riflessioni non è rappresentato. Di conseguenza gli annunci e le preterizioni servono anche a segnalare al lettore che sta per essere trattato un argomento scabroso e lo invitano quindi a leggere tra le righe il significato delle allusioni, nell'attesa di un chiarimento.

Il passaggio si apre con un annuncio; poco dopo aver rievocato la difficile situazione familiare all'indomani della morte della madre, Green afferma: "Au lycée il se passait bien autre chose." In seguito il narratore prende esplicitamente la parola per giustificare il prossimo racconto, rendendo esplicite le proprie esitazioni: "J'écris à regret ce qu'on va lire" (V, 801).

Successivamente Green ricorda le circostanze che precedono l'evento, quando alcuni compagni di scuola gli parlano per la prima volta dell'onanismo. L'autore sottolinea che questo episodio ha rappresentato per lui un evento eccezionale e al tempo stesso indecifrabile:

Les quatre garçons dont j'ai parlé ne me laissaient pas beaucoup de répit [...]. Le beau parleur de la bande, le lorgnon, me prit un jour à part et me demanda si je savais ce que c'était que le plaisir. Je lui dis que non, je ne savais même pas ce qu'il entendait par ce mot. Il me l'expliqua dans des termes d'une pudeur affectée et avec de grands éclats de rire. [...] *Ce fut là un des moments les plus mystérieux de ma vie.* Le garçon ne me choquait pas, mais je ne comprenais pas ce qu'il voulait dire. L'idée qu'il y eût un péché à entendre ces choses ne m'effleura pas. Alors qu'ils auraient dû parler très fort, Pur et Impur se taisaient. Pourquoi? À cette question, je n'ai aucune réponse à fournir. (*Ibid.*, corsivo mio)

In un primo tempo Green fa riferimento all'atto della masturbazione con l'eufemismo "le plaisir", mentre nel resto del passaggio vi si richiama con i deittici "ce mot" e "ces choses". In questo caso l'ambiguità dei termini traduce probabilmente l'ignoranza del protagonista, che viene d'altronde ribadita più volte ("je ne savais même pas ce qu'il entendait", "je ne comprenais pas", "l'idée [...] ne m'effleura pas"). L'intero episodio gli risulta comunque per certi versi oscuro ancora nel presente della scrittura, come sottolinea quando dichiara: "ce fut là un des moments les plus mystérieux de ma vie", o ancora attraverso la domanda retorica alla quale non è in grado di rispondere: "pourquoi? À cette question, je n'ai aucune réponse à fournir".

Nel prosieguo il narratore impiega una serie di domande retoriche che mettono drammaticamente in rilievo il suo rimpianto che le cose non siano andate diversamente. Anche in questo caso per indicare l'onanismo l'autore impiega la deissi ("ce péché-là" e "[le] geste en question"):

Pourquoi n'y eut-il personne pour me parler cette nuit-là, quelqu'un pour me mettre en garde? Rien ne m'avertissait-il que je commettais une faute? Je crois pouvoir répondre que non. Je ne savais pas ce que c'était que ce péché-là. On m'avait, certes, parlé du péché, du Pur et de l'Impur, mais jamais d'une façon précise. Ma mère, j'ai lieu de le supposer, se figurait que j'en savais suffisamment sur ce point pour ne rien faire de défendu, elle pensait que je devais savoir ce que savaient tous les garçons de mon âge, et l'extraordinaire est que je ne savais rien. Quant au geste en question, je ne le rattachais à aucune offense connue. (V, 801-802)

Anche in questo caso l'autore giustifica il comportamento del giovane protagonista, che agiva in buona fede; la sua ignoranza era infatti totale e non si rendeva per nulla conto del significato del gesto che stava compiendo. Green inoltre sul fatto che questo stato di innocenza è dovuto alla sua educazione puritana e al riserbo dimostrato dalla sua famiglia di fronte alle questioni sessuali.

Fino a questo momento l'autore ha descritto le circostanze che precedono il primo atto di onanismo, insistendo in particolar modo sulla propria ignoranza. Nella continuazione del racconto si trova però un'ellissi temporale: la narrazione prosegue con gli eventi del giorno successivo. Green allude due volte al fatto che nel corso della notte l'evento continuamente annunciato si è finalmente prodotto; tuttavia i riferimenti sono estremamente indiretti.

Nel primo caso l'autore racconta ciò che avviene il mattino successivo, quando si reca a scuola: "C'est ce que font les hommes, me dit mon camarade le lendemain. *Maintenant tu es un homme.*" (V, 802, corsivo mio) Il narratore sottintende che nella notte ha effettivamente compiuto questo gesto, ma l'indicazione viene fornita in maniera quasi incidentale: Green si limita infatti a riportare il commento di una terza persona.

Di seguito l'autore propone alcune riflessioni sul periodo successivo e si dice stupito di un aspetto in particolare del suo comportamento passato: dopo aver compiuto l'atto la prima volta ha atteso diverso tempo prima di ripeterlo e afferma che si tratta di un aspetto che ancora nel presente non riesce a spiegarsi:

Le plus singulier de toute cette histoire est que, *l'acte commis*, des semaines passèrent sans que l'idée me vînt de le renouveler. Je ne puis aujourd'hui m'expliquer pourquoi. Il y a là quelque chose qui m'échappe. [...] J'étais loin de me douter qu'il existait désormais dans ma vie un avant et un après, et que j'avais derrière moi ce qu'un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle a nommé le Pays Perdu.<sup>91</sup> Le geste était humainement impossible à isoler. Sa répétition n'était plus qu'une affaire de temps. (*Ibid.*, corsivo mio)

In questo caso l'autore si limita a constatare che l'evento si è prodotto, all'interno dell'inciso: "l'acte commis". Egli ha dunque compiuto l'atto, ma il momento preciso, quello che ha segnato la svolta, è stato omesso. Questo viene alluso unicamente in maniera retrospettiva; la natura del gesto può dunque essere intuiva unicamente attraverso gli indizi forniti dall'autore su ciò che lo precede e ciò che lo segue. Green afferma esplicitamente che si tratta di un momento fondamentale che segna uno spartiacque nella sua esperienza personale: "il existait désormais dans ma vie un avant et un après"; ciononostante la confessione rimane celata tra le righe.

Il passaggio termina con un annuncio: in futuro ripeterà molte altre volte lo stesso gesto, che viene di fatto iscritto in una serie di eventi simili. Con questa affermazione Green si dispensa dal dover descrivere in seguito l'atto, poiché questo si riproduce sempre uguale – ma come si sia svolto, la prima volta o le successive, non viene mai detto.

---

<sup>91</sup> L'autore fa riferimento al prete gesuita Jean-Joseph Surin (1600-1665).

Al tempo stesso l'autore giustifica il suo comportamento passato: si tratta di un comportamento profondamente umano, guidato da un impulso naturale. Egli può dunque dare per scontato che il lettore comprenda il senso delle allusioni e, allo stesso tempo, che sia disposto a scusare il comportamento a cui si riferisce.

#### 4 Le avventure sessuali

In *Jeunesse*, il quarto volume dell'autobiografia, Green arriva a trattare il tema più scottante di tutta l'opera; si tratta delle ricerche notturne di incontri sessuali con alcuni sconosciuti. Trattandosi di una questione particolarmente delicata, l'autore prepara accuratamente la confessione attraverso una serie di anticipazioni che attraversano già i primi volumi. Anche in questo caso Green riconosce un evento spartiacque: la sua prima esperienza sessuale. Questa viene continuamente allusa, ma non è mai rappresentata. La serie di anticipazioni che la precedono e i richiami che la seguono sono ancora una volta gli unici elementi che permettono di colmare il vuoto narrativo.

Gli annunci delle sue avventure erotiche molto numerosi e di conseguenza mi risulta qui impossibile segnalarli tutti; mi soffermerò quindi su alcuni dei più significativi. Nei primi volumi le anticipazioni sono piuttosto enigmatiche; cito per esempio quando l'autore allude all'isolamento in cui si è trovato nella propria giovinezza e annuncia che vi sarà invece un periodo in cui il peccato gli permetterà di ristabilire un contatto con il prossimo: “*le péché brisa ce cercle magique, beaucoup plus tard. Ce fut par le péché que je retrouvai l'humanité.*” (V, 733) Il riferimento cronologico (“*beaucoup plus tard*”) è piuttosto vago, così come l'oggetto del discorso; l'unico elemento che suggerisce di cosa si tratti è l'allusione al peccato, che in Green rimanda immancabilmente alla sfera della sessualità.

L'autore fa più volte riferimento all'ossessione per la purezza che deriva dalla sua formazione religiosa, una preoccupazione costante che lo isola dal mondo, inibendo ogni contatto con gli altri e chiudendolo di fatto in una sorta di prigione (il “*cercle magique*” a cui allude più volte).<sup>92</sup> D'altro canto egli annuncia in alcune occasioni che la sessualità, pur ricadendo nella sfera del peccato, gli permette invece di entrare in contatto con il prossimo e di riscoprire la propria umanità. Più avanti Green individua un evento in particolare che ha segnato la fine dell'emarginazione a cui lo condannava la morale puritana: si tratta della lettura dei volumi che Havelock Ellis ha consacrato allo studio della sessualità. Anche questo episodio viene descritto nei termini di un'esperienza eccezionale. Green afferma:

*En quelques minutes, le monde entier changea d'aspect à mes yeux, et les murs de ma prison s'évanouirent comme de la brume dans du vent. Ainsi donc, je n'étais plus seul. La vérité m'oblige à dire que, malgré mon trouble, j'éprouvai une émotion que je n'avais jamais connue. [...] Je n'étais plus seul... Cette pensée tournoyait dans ma tête et mettait en mouvement une sorte de maelström de rêves fantastiques où le visage de Mark revenait sans cesse. (V, 1199, corsivo mio)*

Questo passaggio riconosce alla lettura di Havelock Ellis un ruolo fondamentale, che ha impresso una svolta decisiva alla sua esperienza:

*Près d'une heure s'écoula avant qu'il me fût possible de retrouver, non tout à fait mon calme, mais une manière d'équilibre. Sortir, aller en classe, aller au cinéma, je ferais tout cela comme d'habitude, mais je n'étais plus le même homme. Les mêmes gestes seraient faits comme par un autre. (Ibid., corsivo mio)*

---

<sup>92</sup> Per un'analisi approfondita del ruolo che l'immagine del “*cercle magique*” riveste nell'autobiografia greeniana rinvio a C. AUROY, *Julien Green. Le miroir en éclats*, cit., pp. 93 e ss.

Green sottolinea l'eccezionalità del cambiamento, che va ben al di là del turbamento temporaneo: egli diventa di fatto una nuova persona. La rievocazione di questo tornante della propria vita apre la strada all'annuncio di un periodo posteriore:

Quelqu'un haletait en moi, le prisonnier debout sur le seuil de la porte ouverte, et la porte s'ouvrait sur le monde. Comment aurais-je compris, en cette minute de délire, que la vraie liberté était ailleurs? Il me faudrait près de dix ans pour le découvrir. (V, 1200)

Green fa qui riferimento all'opposizione tra il mondo terreno e quello spirituale; se il momento che ha qui descritto si rivela decisivo per il suo futuro rapporto con gli uomini, l'autore ritiene che in realtà la conquista della libertà sessuale non sia così importante come aveva creduto in un primo tempo. Green accenna in quest'occasione a un tema che affronta solo più tardi, all'interno di un ulteriore annuncio in cui fa riferimento a un evento posteriore ai fatti narrati. Egli afferma: "Récemment acquise, ma liberté ou ce que je prenais pour telle, devait plus tard tourner au plus rigoureux des esclavages. [...] La chair a établi ses lois." (VI, 869-870). Quella che inizialmente sembra essere una libertà faticosamente conquistata si rivelerà quindi una prigione ancora peggiore della precedente; l'esperienza erotica diventa infatti a sua volta un'ossessione costante nella vita dell'autore. Ciò avviene a partire dall'inizio degli anni '30 e dunque all'incirca dieci anni più tardi rispetto al periodo universitario, come anticipato nella conclusione del passaggio precedente ("il me faudrait près de dix ans pour le découvrir").

Dopo averle più volte annunciate, l'autore rievoca infine le sue prime avventure sessuali nel quarto volume dell'autobiografia, *Jeunesse*. Alcuni indizi lasciano presagire che si profila all'orizzonte un evento dal carattere eccezionale, che segna un nuovo spartiacque nella sua esperienza personale: "Toute une partie de ma vie s'achevait, je le voyais bien. Une autre commençait, plus étrange que je n'aurais pu rêver." (V, 1293)

Il racconto della prima notte in cui esce di casa alla ricerca di incontri sessuali per le strade di Parigi presenta una forte analogia strutturale con gli altri momenti che hanno orientato in maniera decisiva la sua vita: anche in questo caso l'intero episodio ruota attorno a una lacuna testuale. Green impiega un lessico allusivo e dilaziona la confessione introducendo vari annunci e alcune digressioni; infine egli rievoca gli eventi che precedono l'avvenimento e quelli che lo seguono, mentre di fatto la scena capitale viene omessa.

Inizialmente Green presenta un nuovo annuncio, all'interno di un passaggio che assume la funzione di una vera e propria precauzione oratoria. Egli suggerisce al lettore di considerare i fatti che sta per narrare come se si trattasse della storia di un'anima destinata a smarrirsi prima di ritrovare la retta via:

Car enfin de quoi s'agit-il dans toute cette histoire, sinon d'une âme égarée dans le monde comme dans la grande forêt aventureuse des vieilles légendes et qui cherche son destin? Qu'elle se soit parfois trompée, cela est sûr, quittant la voie étroite pour la grand-route. Mais remettons en poche le petit sermon. Les faits en prêcheront un d'une éloquence beaucoup plus brutale. (V, 1347)

Green cerca quindi di edulcorare il racconto che segue, proponendo di interpretarlo come la storia di una redenzione. Inoltre la narrazione è ulteriormente rinviata da una digressione in cui lamenta la scarsità delle fonti di cui dispone, che non gli permettono di ricostruire nel dettaglio questo periodo



della sua vita: “Que n’ ai-je tenu un journal en cette année qui fut décisive!” (*Ibid.*). L’autore sottolinea ulteriormente che si tratta di un momento decisivo della sua vita. Nella conclusione di questo passaggio stempera però i toni drammatici con una nota sarcastica: “mais remettons en poche le petit sermon” e infine annuncia che il prossimo resoconto dei fatti renderà chiaro il senso di queste sue parole, più di quanto non lo abbia fatto l’enigmatica allusione alla parabola edificante.

Il paragrafo seguente si apre con un annuncio di corta portata; Green ribadisce che sta per narrare un evento di capitale importanza, di cui sottolinea però anche la natura insolita: “En mars de cette année 1923, il y eut une soirée *étrangement mémorable*” (V, 1348, corsivo mio). L’autore prosegue con una nuova digressione, nella quale descrive le circostanze che precedono l’inizio delle sue avventure sessuali. Questo preambolo ha chiaramente la funzione di giustificare il racconto che segue: Green spiega infatti che nelle settimane precedenti era stato tormentato dal desiderio erotico, allude al rifiuto delle sue *avances* da parte di Ted e ricorda che all’epoca non aveva nessuno a cui confidare il proprio tormento interiore; in particolare l’ambiente familiare non gli offre nessun conforto e per questo motivo inizia a percepire la propria casa come una prigione.

Alla luce di questa premessa l’autore può quindi spiegare il proprio comportamento; egli sottolinea infatti il proprio stupore di fronte all’improvvisa e imprevista audacia di cui ha dato prova in quel momento:

tout à coup cette pièce où je me trouvais me parut odieuse à l’égal d’une prison. Tout à coup... J’eus le sentiment d’être une personne que je ne connaissais pas et qu’une énergie subite venait de m’être donnée. Je me levai comme pour ranger mon livre et d’une voix que je crois entendre encore, je dis simplement: “Je vais sortir.” (*Ibid.*)

Si ripresenta quindi il tema della dissociazione interiore: il narratore descrive infatti l’evento come se lo osservasse dall’esterno; il riferimento al “sentiment d’être une personne que je ne connaissais pas” e il dettaglio della percezione della propria voce come fosse quella di un’altra persona, contribuiscono a rendere tangibile questo effetto di straniamento. Poco oltre Green suggerisce che in quel momento era guidato da una forza oscura, il demonio, che avrebbe soggiogato la sua volontà:

Comment oublierais-je ce moment qui compta si fort dans ma vie? Ce fut celui où le démon me lança dans les rues de la ville nocturne. On a tôt fait d’accuser la nature. Je connais trop bien l’irrésistible puissance de l’instinct, mais la nature, en l’occurrence, était aveugle: il fallait que je fusse guidé, or le fait demeure dans ma mémoire que j’allai droit où j’avais le plus de chances de rencontrer quelqu’un. (V, 1348-1349)

Il passaggio si apre con una domanda retorica (“comment oublierais-je ce moment *qui compta si fort dans ma vie?*”), che sottolinea l’importanza di quella serata e suggerisce al tempo stesso che gli eventi che sta per narrare hanno esercitato a lungo la loro influenza. Green scarta la possibilità che le sue azioni potessero essere dettate dal solo istinto sessuale: è stato senza dubbio il demonio a guidarlo nella sua erranza notturna.

Tuttavia l’oggetto di questa ricerca non è esplicitato, sebbene una serie di indizi permetta di comprenderlo chiaramente: le precedenti allusioni al desiderio insoddisfatto, alla sfera del demonio e del peccato lasciano intuire che gli incontri a cui il protagonista aspira sono di natura sessuale. L’autore lo conferma in seguito con alcune nuove indicazioni, anzitutto quando fa riferimento al consueto immaginario delle divinità della Grecia antica; l’oggetto del suo desiderio è descritto in questi termini:

Quelqu'un. Non pas n'importe qui. Quelqu'un de mon âge qui fût beau et qui voulût bien. Cette formule un peu vague que j'avais en tête cachait une grande ignorance. Je ne savais pas au juste ce que je voulais [...]. Je cherchais l'éternel Olympe que je portais en moi depuis mon enfance. (V, 1349)

L'allusione all'Olimpo controbilancia la nuova dichiarazione della totale innocenza (“une grande ignorance”) del protagonista, che si prolunga quindi fino alle soglie delle prime avventure erotiche: l'espressione elusiva che ha impiegato (“quelqu'un [...] qui voulût bien”, “cette formule un peu vague”) sarebbe dunque motivata da una volontà mimetica di rendere conto della confusione che dominava i suoi pensieri all'epoca dei fatti narrati.

In un secondo tempo l'autore inserisce un riferimento ai libri sulla sessualità di Havelock Ellis e in questo modo dissipa ogni eventuale dubbio sull'obiettivo della sua erranza: “J'avais lu dans les volumes de Havelock Ellis que les grandes villes voyaient la nuit des hommes de tout âge errant à la recherche du plaisir” (*ibid.*). Il protagonista va dunque inequivocabilmente alla ricerca di avventure erotiche, indicate con il termine “le plaisir”, mentre l'accento agli uomini (“des hommes de tout âge”) chiarisce che si tratta di rapporti omosessuali.

Dopo aver descritto nel dettaglio il percorso dei suoi itinerari lungo le vie di Parigi, Green rievoca il primo ragazzo che ha cercato di abbordarlo. L'autore moltiplica i segnali che sottolineano l'eccezionalità di questo incontro:

Un jeune homme [...] comment ne le reverrais-je pas celui-là qui fut le premier à m'aborder? [...] Ce fut alors qu'il me dit ces paroles inoubliables parce qu'elles résumaient sa vie et ses angoisses: “Je suis marié.” Pourquoi cette confidence? Aujourd'hui encore j'en suis à me le demander. [...] Cette scène ne dura que deux ou trois minutes, mais se logea dans ma mémoire avec une précision qui l'isole d'autres rencontres dont elle fut comme la préface mélancolique. (V, 1349-1350)

Green sottolinea quindi che si tratta del primo episodio di una serie (“fut le premier”, “fut comme la préface” e allude a “d'autres rencontres”) e che ne ricorda ogni dettaglio con precisione (“comment ne le reverrais-je pas [...]?”, “ces paroles inoubliables”, “se logea dans ma mémoire avec une précision qui l'isole d'autres rencontres”). Cionondimeno il significato di questo incontro, così come il rapporto che intrattiene con i successivi, non viene esplicitato.

L'autore narra in seguito di essersi allontanato da questo giovane profondamente turbato dalle sue parole, per poi ricominciare la propria ricerca. Il racconto prosegue con un'altra digressione, che comprende alcune parentesi liriche: l'autore descrive la poesia della Parigi notturna; cito a titolo d'esempio: “je considèrai la ville étendue à mes pieds, la Seine brillant des lumières qui s'y reflétaient, pareille à un ruban noir semé de parcelles de verre” (V, 1350). Tuttavia questi brevi passaggi non costituiscono il tono dominante del resoconto dell'erranza notturna, che è invece marcato nettamente dalle considerazioni sull'aspetto più sordido e peccaminoso dell'esperienza.

Dopo questo adescamento mancato il protagonista va infine incontro alla prima vera e propria avventura con uno sconosciuto. Nonostante sia stata lungamente preparata, questa scena viene omessa dal racconto. Quando giunge a narrare l'episodio, Green predispose infatti una sottile transizione a un nuovo argomento:

Sans le savoir, je prenais la *bonne* direction, celle qui menait droit aux régions obscures d'où le retour est difficile. Quelqu'un m'attendait, mais placé là par qui? À partir de ce moment, liberté,

jugement, sang-froid m'étaient confisqués jusqu'à nouvel ordre. Je devenais un jouet de choix entre des mains puissantes, l'habitude était prête à fonctionner pour toujours comme une mécanique d'une précision infaillible. Chaque soir me verrait, errant en apparence au hasard, mais déjà instruit des itinéraires les plus favorables dans des lieux qu'un observateur moins attentif eût présumés déserts. Mon destin, c'était cela. (V, 1351, corsivo nel testo)

In questo passaggio Green rievoca le circostanze di questo incontro, trasfigurandole con alcuni termini derivati dalla simbologia biblica e con un chiaro riferimento alla figura del demonio, il vero responsabile di questa sua caduta nella spirale del vizio. La narrazione è inframmezzata da alcune considerazioni, che progressivamente arrivano ad occupare il centro della scena, relegando gli eventi della serata in secondo piano: l'autore rivela di avere incontrato qualcuno ("quelqu'un m'attendait"); tuttavia ancora prima di aver descritto questa persona, egli inserisce una domanda retorica che cambia la direzione del discorso: "mais placé là par qui?" A questo punto la narrazione subisce una battuta d'arresto; invece di descrivere cosa è successo in seguito, Green introduce alcune riflessioni: egli insiste nuovamente sul fatto che una forza superiore lo guidava, privandolo della propria libertà individuale. A trascinarlo nelle "regioni oscure" sarebbe stato il demonio, del quale sono evocate le "mains puissantes". Queste considerazioni sono seguite da un nuovo annuncio: la ricerca di incontri sessuali è destinata a ripetersi per un lungo periodo, sempre uguale a se stessa ("chaque soir me verrait [...]"). In conclusione, fino a questo momento, l'autore ha indicato le premesse di questo evento, le sue conseguenze e ha espresso alcune riflessioni sulle implicazioni morali del suo comportamento. L'evento in sé viene però completamente omesso.

Questo passaggio è seguito da un'ellissi temporale: la narrazione, che si è interrotta nel momento in cui il protagonista incontra un uomo (quello che veniva indicato laconicamente come "quelqu'un"), riprende facendo riferimento a un momento posteriore, quando rientra a casa nel corso della stessa notte. Ciò che è avvenuto nel mezzo viene rievocato solo in maniera retrospettiva con un'allusione piuttosto laconica:

Rentré chez moi cette nuit-là, je ressentis une joie étrange et presque impossible à décrire. [...] Je revivais *la scène qui avait eu lieu* non loin du pont d'Iéna et n'en éprouvai pas d'horreur. L'horreur vint plus tard. Je renonce à donner une idée de l'inconnu qui s'approcha de moi sous la pluie et dans l'éclairage inquiétant des réverbères. Son visage eût dû me faire peur. D'une laideur saisissante, il exerçait le monstrueux attrait du vice et je ne pouvais que céder, pareil à une bête subjuguée par un chasseur. (*Ibid.*, corsivo mio)

Green introduce chiaramente una reticenza: l'intero passaggio ruota attorno a una scena omessa, "la scène qui avait eu lieu non loin du pont d'Iéna". L'autore vi allude retrospettivamente e per via indiretta: egli fa anzitutto riferimento alla sfera dell'ineffabile; di conseguenza non può descrivere il sentimento che ha provato poiché questo è inesprimibile ("presque impossible à décrire"). Più avanti dichiara esplicitamente che non intende rievocare l'uomo che ha incontrato, senza esprimere nessuna ulteriore motivazione: "je renonce à donner une idée de l'inconnu". Si tratta in realtà di una litote, poiché comunque di seguito offre qualche elemento che rende almeno "un'idea" del suo aspetto: viene infatti detto che nonostante la sua bruttezza questi esercitava un'oscura attrattiva. Ciò a cui Green rinuncia completamente è invece la descrizione dell'atto erotico vero e proprio, che viene unicamente suggerito attraverso la similitudine: "céder, pareil à une bête subjuguée par un chasseur". L'autore presenta quindi un riferimento piuttosto laconico, il che può stupire se si considera che si tratta di un momento fondamentale della sua esperienza, come lui stesso ha affermato più volte.

Di seguito si trova una seconda ellissi temporale; la narrazione riprende a partire dagli eventi del giorno successivo. L'autore allude ancora una volta all'avventura della vigilia, evocata nei termini confusi di un'allucinazione:

La journée du lendemain fut difficile. Par le souvenir, je revis l'homme et me revis moi-même comme dans une hallucination. Il fallait maintenant me réconcilier avec le nouveau personnage que j'étais devenu, accepter d'être aussi celui-là. [...] La révolte qui suivit m'occupa quelques heures. Je pris de fortes résolutions, mais le soir même – et ceci me parut comique, car l'ironie de la situation ne m'échappait pas – un peu avant neuf heures, j'étais dehors. (V, 1351-1352)

Green non aggiunge nessuna informazione supplementare su questa esperienza capitale; egli si sofferma unicamente sulle sue conseguenze e dunque sul tormento interiore causato da questo evento.

L'autore annuncia che questo stato d'animo non gli ha impedito di riprendere la propria erranza già a partire dalla sera stessa; la serie di avventure erotiche ha dunque inizio. Le pagine successive sono consacrate a quella che l'autore descrive come una caduta nella spirale del vizio. Il desiderio erotico, provvisoriamente placato, continua infatti a rinnovarsi le sere successive:

Mais pourquoi (cette question me tourmentait souvent) cet inexplicable désir de posséder? Ne suffisait-il pas de jouir de la beauté par la vue? D'où venait la faim brutale? Et qu'est-ce que posséder voulait dire? [...] Il ne suffisait pas d'avoir calmé les appétits de la veille. L'épouvantable fringale reprenait comme un mal qui me rongait les entrailles (V, 1352).

Attraverso la serie di domande retoriche Green mette in scena la profonda lotta tra i due istinti opposti che si combattono in lui. Poco più avanti allude invece alla seconda avventura erotica e sostiene che a partire da questo momento tutto è perduto: ogni speranza di sottrarsi a questo impulso irrazionale è ormai perduta:

Dans un décor d'une banalité presque sordide, je retrouvai *la joie panique de la veille*, mais anéantissante. Désormais j'étais perdu. Je le compris cette fois en descendant le petit escalier sinistre qui sentait la misère. Contre l'instinct je ne pouvais rien faire qu'obéir. Dorénavant, je serais celui qui erre et qui cherche. (V, 1352, corsivo mio)

In questo passaggio si trova l'ultima allusione alla sua prima avventura: “je retrouvai la joie panique de la veille”. Questa viene di fatto iscritta all'interno di una serie di eventi simili, una successione nella quale i rapporti sessuali si confondono gli uni con gli altri nella loro meccanica ripetizione dello stesso schema, un *pattern* continuamente rinnovato e mai precisamente definito. Questo viene occultato dietro una serie di considerazioni sull'ambiente squallido in cui hanno luogo le avventure, il “décor d'une banalité presque sordide”, e le riflessioni sul processo di graduale abbruttimento morale.

Come già ho accennato, la rievocazione di questo periodo è costellata di riferimenti al demonio, che a dire dell'autore lo avrebbe guidato nelle sue erranze notturne. Mi preme tuttavia sottolineare che l'aspetto demoniaco di queste avventure non consiste tanto nell'aspetto peccaminoso dell'atto sessuale in sé; il problema su cui l'autore insiste è duplice: da un lato il desiderio erotico lo conduce alla totale perdita della propria individualità e a una progressiva degradazione morale; egli non è più padrone delle

proprie azioni, che sono ormai guidate unicamente dai suoi impulsi più bassi e animali. Dall'altro lato Green sottolinea che queste avventure lo portano ad allontanarsi dalla religione.

In realtà vi è anche un terzo aspetto problematico, al quale ho già accennato in precedenza: l'autore afferma che l'insoddisfazione e il senso di abbattimento nascono anche da alcune considerazioni sull'aspetto fisico degli uomini incontrati: nessuno di questi corrisponderebbe infatti al suo ideale estetico e il suo amor proprio ne risulta ferito: "Que la beauté fût absente de ce lieu d'horreur me paraissait indéfendable, car elle seule eût tout justifié à mes yeux." (V, 1397) Queste considerazioni sono legate a un nuovo annuncio:

Les grandes satisfactions des sens viendraient plus tard, à l'heure où elles corrodent sérieusement la foi, l'espérance et l'amour. J'étais novice. Avec quel mépris, un mépris d'archange, notre ennemi nous regarde ramper dans la boue. (V, 1367)

Green anticipa il momento in cui avrà infine occasione di soddisfare il proprio desiderio erotico con dei partner che corrispondono pienamente al suo ideale estetico. Al tempo stesso indica che l'appagamento erotico lo porterà ad allontanarsi dalla pratica religiosa; si tratta di un annuncio la cui portata travalica l'autobiografia: in quest'opera l'autore lascia infatti in sospeso la questione del suo allontanamento da ogni pratica religiosa in questo momento di massima esaltazione dei sensi.

## 5 Il viaggio in Germania

Nell'ultimo passaggio citato Green fa riferimento a un momento di "grandes satisfaction des sens"; l'autore allude a un evento che viene narrato nell'appendice all'autobiografia, *Fin de jeunesse*. Si tratta del passaggio più emblematico della rappresentazione della sessualità in tutta l'opera. Nel volgere di poche righe Green ricorre ad alcune elaborate strategie retoriche per rappresentare in maniera accettabile un episodio marcatamente erotico. L'autore rievoca il suo viaggio in Germania alla fine degli anni '20 e si sofferma sugli incontri con alcuni giovani tedeschi, presumibilmente dei prostituti. Come di consueto l'autore attenua la portata scandalosa del racconto attraverso una costruzione allusiva, che si fa schermo di alcuni riferimenti alla sfera dell'arte e del demoniaco. Tuttavia mi sembra opportuno soffermarmi sull'impiego di un processo formale particolarmente marcato; si tratta delle numerose digressioni interne al discorso, che segnalo nel testo numerandole:

Les bains publics de Hambourg [1] où nous nous arrêâmes d'abord offrèrent à mes regards émerveillés la plus belle jeunesse qui fût sur terre, [2] si l'on aimait comme moi les statues grecques, la peau dorée, les yeux clairs. Je crus rêver. L'eau ruisselait sur ces membres parfaits comme pour mieux me faire voir [3] ce que je n'avais encore jamais vu qu'en marbre ou en bronze, [4] et je crois qu'en effet quelqu'un me montrait tout cela pour m'ensorceler et me perdre, [5] comme jadis je fus instruit par *Les Porteurs de mauvaises nouvelles* – et quelles nouvelles m'apportaient-ils, sinon qu'un jour ils s'animent sous mes yeux pour me dire avec un sourire complice que toucher n'était pas défendu. (VI, 862)

Con la prima di queste digressioni ("où nous nous arrêâmes d'abord") l'autore dilaziona semplicemente la confessione segnalando che la città di Amburgo ha costituito la prima tappa del suo itinerario in Germania.

La seconda digressione è più significativa e interrompe il discorso per proporre un paragone tra i giovani tedeschi e la statuaria greca, con un riferimento all'ideale estetico dell'autore: "si l'on aimait comme moi les statues grecques, la peau dorée, les yeux clairs." La comparazione viene ripresa e

svilupata nel prosieguito: il corpo dei giovani è trasfigurato nelle “membra perfette” delle statue, che è come se prendessero corpo davanti agli occhi meravigliati del protagonista. La terza digressione continua il parallelo con la scultura: “ce que je n’avais encore jamais vu qu’en marbre ou en bronze”; si tratta di una perifrasi con la quale l’autore designa in maniera indiretta il corpo sessuato.

A questo punto il discorso prosegue con un nuovo tornante; nella quarta digressione l’autore fa un accenno al fatto che questo spettacolo gli viene mostrato dal demonio, che è risoluto a condurlo sulla via della perdizione: “je crois qu’en effet quelqu’un me montrait tout cela pour m’ensorceler et me perdre”. Infine, nell’ultima digressione, Green rievoca il dipinto di Lecomte du Nouÿ a cui ha fatto riferimento più volte: “comme jadis je fus instruit par les *Porteurs de mauvaises nouvelles*”. I personaggi del quadro si animano a loro volta di vita propria e si fanno latori di un messaggio preciso: finalmente il protagonista può soddisfare i propri desideri erotici con dei partner che corrispondono pienamente al suo ideale estetico. L’immagine dei giovani tedeschi si sovrappone quindi a quella degli ambasciatori rappresentati da Lecomte du Nouÿ; nella finzione greeniana è a questi ultimi che il protagonista rivolge le proprie attenzioni: “quelles nouvelles m’apportaient-ils, sinon qu’un jour ils s’animeraient sous mes yeux pour me dire avec un sourire complice que toucher n’était pas défendu”.

La scena, o più precisamente, *le scene*<sup>93</sup> relative alle sue avventure sessuali in Germania sono omesse. L’unico riferimento è presentato in maniera ironica: “toucher n’était pas défendu”. Si tratta chiaramente di un’antifrasi, che allude alla facilità di queste avventure attraverso un gioco di parole: a differenza di quanto avviene nei musei, dove il pubblico è pregato di non toccare le opere d’arte, in questo caso lo spettatore è invece chiaramente invitato a “toccare”, un eufemismo che indica l’atto sessuale.

,Questo passaggio dai contorni vaghi e ambigui, costituisce di fatto l’unico vero e proprio riferimento alle esperienze sessuali avute dal protagonista durante questo viaggio. Sebbene l’autore affermi che si tratta di un momento estremamente significativo, che ha segnato la sua vita in maniera indelebile, egli si arresta nuovamente alle soglie della rievocazione: le scene vere e proprie che costituiscono il fulcro della narrazione rimangono assenti.

Poco oltre si trova un nuovo annuncio, che oltrepassa l’estensione cronologica dell’opera, poiché questa volge ormai al termine: quando rievoca il periodo posteriore a questo viaggio, l’autore allude brevemente ai futuri sviluppi della sua vita sessuale. Green accenna al fatto che le esperienze fatte in Germania hanno avuto su di lui un effetto nefasto; queste avrebbero risvegliato in lui alcuni desideri destinati a divenire ossessivi negli anni seguenti:

Récemment acquise, ma liberté ou ce que je prenais pour telle, devait plus tard tourner au plus rigoureux des esclavages. La jeunesse se croit perpétuellement disponible et elle l’est en effet, jusqu’au jour où elle cesse d’être la jeunesse. Alors commencent les difficultés majeures. La chair a établi ses lois. Je ne prévoyais rien de ce genre. À vrai dire, je ne prévoyais rien de ce qui m’attendait. (VI, 869-870)

Green fa ancora una volta riferimento a un tempo generico: “plus tard” e allude al periodo della propria maturità in termini ellittici (“[le] jour où elle [la jeunesse] cesse d’être la jeunesse”), un momento in cui inizia a incontrare dei nuovi problemi, di natura del tutto differente rispetto a quelli fin qui descritti. Si tratta probabilmente del momento in cui la sua fede religiosa inizia a vacillare, portandolo ad allontanarsi da ogni pratica religiosa. Tuttavia questo annuncio rimane piuttosto vago e

---

<sup>93</sup> Green lascia intendere di aver avuto molte avventure durante questo viaggio; egli afferma infatti, a proposito di questi ragazzi: “il suffira de dire que j’en connus beaucoup et que j’allais d’éblouissements en éblouissements” (VI, 862).

L'autobiografia si interrompe poche pagine più avanti, senza che sia stato chiarito in cosa consista la nuova "schiavitù" a cui allude. Il lettore che desiderasse capire il significato di questo accenno è dunque costretto a ricorrere ad altre fonti rispetto all'autobiografia: la lacuna può essere colmata parzialmente dal diario pubblicato dell'autore e, naturalmente, dalle biografie che gli sono state consacrate da alcuni studiosi. Resta il fatto che la confessione greeniana rimane mutilata alle soglie di quella che l'autore afferma essere una svolta fondamentale della sua vita.

### Conclusioni

Come ho cercato di dimostrare nelle pagine precedenti, Green fa ricorso a una serie di strategie retoriche e narrative che gli permettono di raccontare la sua esperienza privata senza esporsi in maniera troppo diretta; ne risulta una confessione che oscilla continuamente tra trasparenza e opacità. È questo il risultato di un sofferto *double-bind* che attanaglia l'autore sin dall'inizio: da un lato il desiderio di mettersi completamente a nudo e dall'altro il timore di oltrepassare il limite del 'socialmente accettabile'. Egli alla fine risolve il dilemma facendo ricorso a una soluzione di compromesso: di fatto, circonda le questioni più 'delicate' con un alone di mistero.

Non si può certo negare che Green affronti a più riprese alcuni argomenti decisamente scabrosi, in misura anche maggiore rispetto a quanto avesse fatto, a suo tempo, Gide. Tuttavia, per comprendere appieno la portata della confessione greeniana il lettore deve essere in grado di leggere tra le righe: Green fa infatti riferimento alla sessualità e, nello specifico, alla propria omosessualità in maniera indiretta, attraverso un'elaborata rete di allusioni che attinge alla sfera semantica del peccato (letto in chiave demoniaca). Egli trasfigura inoltre la dimensione erotica facendo continui rimandi all'arte figurativa e, in particolar modo, scultorea al fine di sublimare la pulsione sessuale. Due strategie, apparentemente di segno opposto, che però concorrono in egual misura alla 'edulcorazione' del discorso.

Dal punto di vista narrativo invece la questione sessuale emerge sotto forma di annunci e rimandi, il cui oggetto però è spesso sottaciuto: l'autore dichiara ripetutamente di non riuscire a ricordare con precisione gli eventi narrati o di non comprenderli fino in fondo. Nondimeno, l'effetto di iterazione prodotto da questi riferimenti, che ritornano regolarmente come dei *leitmotiv*, contribuisce a segnalare la presenza di un discorso sotterraneo che attraversa l'intera opera ed emerge in maniera intermittente nel corso della narrazione.

In alcuni casi inoltre la confessione è sospesa a causa di vere e proprie ellissi narrative; tali lacune sono particolarmente evidenti poiché riguardano episodi capitali dell'esperienza personale dell'autore. Questi di fatto non vengono mai rappresentati in maniera diretta; Green li occulta per lo più dietro a un profluvio di considerazioni complementari, soffermandosi sulle premesse o le conseguenze, ma guardandosi bene dallo sviscerare il nodo problematico.

Possiamo affermare quindi che, nonostante i dubbi e le esitazioni dell'autore e fors'anche a dispetto dell'enorme macchina di strategie retoriche d'occultamento da lui messa in opera, la questione sessuale non solo riesce a farsi strada all'interno del discorso autobiografico ma ne rappresenta di fatto il 'motore immobile'. Ne risulta una scrittura decisamente peculiare nella quale l'audacia della confessione è inestricabilmente connessa alla prudenza dell'espressione.





## Conclusioni finali

André Gide e Julien Green, quando iniziano a scrivere la propria autobiografia, si pongono entrambi l'obiettivo di svelare a se stessi e ai propri lettori quei lati della propria personalità che avevano fino ad allora passato sotto silenzio. In particolare, gli aspetti legati al proprio orientamento sessuale. L'autobiografia d'altronde è per eccellenza il genere letterario deputato alla confessione: l'imperativo di "tout dire" impegna gli autori a mettersi completamente a nudo. In questo, le opere autobiografiche di Gide e di Green non fanno eccezione: entrambi sono ben consapevoli che si troveranno a dover affrontare una questione 'delicata' come poteva essere all'epoca l'omosessualità. I due autori consegnano alla pagina scritta una confessione che vorrebbero completa; tuttavia al lettore risulta difficile individuare in quale punto preciso dell'opera questa confessione venga effettivamente resa. È come se il discorso autobiografico ruotasse a vuoto attorno ad alcune reticenze di fondo: i temi più scottanti sono al tempo stesso suggeriti e dissimulati.

L'aspetto più originale di queste due opere, quello che più di ogni altro le accomuna, è la presenza diffusa di un discorso sul sesso che prende forma nel momento stesso in cui viene occultato. Questo risultato viene ottenuto grazie all'utilizzo di specifiche strategie discorsive che finiscono per influenzare la struttura di fondo di entrambe le autobiografie.

Gli autori, messi di fronte all'esigenza di "tout dire" e al contempo ben consapevoli della scabrosità di alcuni passaggi, risolvono l'*impasse* facendo ricorso il più delle volte a uno schema ben preciso: nel momento stesso in cui il tema dell'omosessualità viene di fatto celato o comunque edulcorato, nondimeno il testo fornisce al lettore una serie di indizi che durante la narrazione vanno man mano accumulandosi e creano così una forte aspettativa rispetto a un chiarimento decisivo che viene differito e, al contempo, rilanciato. In questo modo il destinatario è invitato a cooperare in prima persona alla decifrazione del testo, raccogliendo e interpretando di volta in volta gli indizi che vi sono disseminati. L'insieme dei riferimenti va quindi a comporre una vera e propria rete di allusioni, producendo paradossalmente un effetto di onnipresenza: sebbene in maniera obliqua, la questione sessuale viene infatti affrontata costantemente.

Vorrei ora soffermarmi brevemente sugli aspetti che accomunano questi testi autobiografici, sia rispetto ai temi trattati sia rispetto alle strategie narrative impiegate per dare forma al discorso sul sesso. Nondimeno mi preme sottolineare che vi è una differenza di fondo tra l'opera autobiografica di Gide e quella di Green; se è vero che entrambe descrivono un itinerario parallelo e per certi versi complementare, al tempo stesso divergono nella prospettiva a partire dalla quale gli autori considerano la propria esperienza passata.

In *Si le grain ne meurt* Gide descrive la traiettoria lineare che lo ha portato in primo luogo a rinnegare i condizionamenti dell'educazione puritana ricevuta durante l'infanzia e, in seconda istanza, ad accettare pienamente i propri impulsi erotici. L'autore delinea dunque le basi di una nuova morale, che si è formata nel tempo e lo ha guidato nel suo percorso personale di crescita e di emancipazione. Ed è alla luce di questo nuovo orientamento che presenta al lettore un racconto orientato 'teleologicamente' verso la conquista della propria libertà.

La strada seguita da Green è invece molto più tortuosa. Anch'egli riceve una rigida educazione puritana che sarà poi all'origine del suo rapporto conflittuale con la sessualità. Se è vero che in un primo tempo la sua esperienza lo conduce verso un percorso di liberazione paragonabile a quello di Gide, più avanti con gli anni egli si riconcilia con la fede religiosa, e all'epoca della stesura dell'opera ha di fatto maturato una posizione critica nei confronti del proprio comportamento passato. Di conseguenza, vi è un notevole scarto tra il punto di vista del personaggio e quello del narratore: quest'ultimo infatti guarda indietro al periodo più 'libertino' della sua vita da una prospettiva molto diversa; l'autore dichiara esplicitamente di aver agito per lungo tempo sotto l'influenza del demonio senza rendersi conto degli effetti deleteri delle sue azioni. Il diavolo avrebbe cercato di condurlo sulla via della perdizione e, se è vero che gli ha comunque concesso di vivere un periodo di relativa spensieratezza, nondimeno Green suggerisce che questa felicità era di natura puramente illusoria: le avventure erotiche lo hanno allontanato dalla fede religiosa e, a suo dire, la vera gioia sarebbe unicamente di natura spirituale, non carnale.

In conclusione, bisogna riconoscere che se da un lato i due autori si muovono in un certo senso sulla stessa linea, nondimeno l'orientamento di fondo delle due opere è radicalmente diverso; il percorso che questi tracciano li conduce infatti ad allontanarsi lungo due direzioni in buona parte divergenti per quanto riguarda il giudizio che essi esprimono sulla propria storia personale. Ciò detto, resta il fatto che alcune strategie testuali impiegate da Gide e da Green sono decisamente simili. D'altronde quest'ultimo, in un passaggio della propria autobiografia, riconosce esplicitamente un debito nei confronti della generazione precedente: "nous qui voudrions parler à la génération qui nous suit, nous parlons souvent comme la génération qui nous précède et qui nous a légué son langage, ses effrois et ses interdits."<sup>1</sup> Nel presente lavoro ho per l'appunto cercato di ricostruire il legame che unisce "langage", "effrois" e "interdits" nelle opere autobiografiche di questi due autori.

### **Livello tematico**

Sia nell'autobiografia di Gide sia in quella di Green troviamo alcuni temi che presentano una notevole affinità. In primo luogo, la descrizione dell'educazione puritana ricevuta durante l'infanzia, in cui i due autori riconoscono le cause del conflitto interiore che li avrebbe tormentati per un periodo più o meno lungo della loro esistenza. In seconda istanza, il difficile percorso che li ha portati a prendere coscienza del proprio orientamento sessuale, dopo una lunga fase di disorientamento giovanile. Gli autori insistono più volte sull'assoluta naturalezza dell'istinto sessuale, che è del tutto indipendente dalla loro volontà e, sulla base di questo argomento, assumono una posizione critica nei confronti della condanna sociale che colpisce l'omosessualità. Troviamo quindi in entrambe le opere una riflessione sulla dimensione etica della questione sessuale: d'impronta laica quella gidiana, più marcatamente religiosa quella di Green.

Un ulteriore punto di convergenza tematica fra le due autobiografie risiede nella scissione netta tra amore e sessualità avvertita da entrambi gli autori. Una dicotomia in cui il sentimento amoroso deve rimanere puro, spirituale e disincarnato (è il caso dell'affetto che unisce Gide alla cugina e futura moglie Madeleine, ma anche della passione che Green prova per lo studente americano Mark, nonché del sentimento che lo lega a Robert de Saint Jean), mentre l'attività erotica viene relegata alla sfera del soddisfacimento degli impulsi sessuali (si pensi ai punti in cui i due autori accennano alla ricerca di partner occasionali; si tratta di un'esperienza rievocata con toni più gioiosi da parte di Gide e con tinte più fosche nell'opera di Green). Resta il fatto che per entrambi gli autori la sfera sessuale deve essere mantenuta in un ambito nettamente distinto rispetto a quella sentimentale. Questo argomento

---

<sup>1</sup> OC, V, p. 676.

contribuisce peraltro a giustificare ai loro occhi la natura ‘deviante’ delle loro passioni: dal punto di vista etico essi trovano di fatto un’attenuante nella loro capacità di provare un amore puro e incorrotto.<sup>2</sup>

Da ultimo vorrei notare che, seppur centrale in entrambe le opere, l’omosessualità dei due autori non viene mai tematizzata in maniera diretta. Sebbene gli eventi narrati non lascino di fatto alcun’ombra di dubbio sulle loro inclinazioni sessuali, Gide e Green non affermano mai esplicitamente “je suis pédéraste” o “je suis homosexuel”. Tuttavia è interessante vedere come in alcuni passaggi chiave delle loro opere essi finiscano di fatto per dichiarare il proprio orientamento; non in maniera diretta, bensì facendosi schermo di una terza persona: gli scrittori si comparano a un individuo di cui rivelano l’omosessualità, o le cui inclinazioni sono ben note. È ciò che avviene quando Gide si paragona a Oscar Wilde,<sup>3</sup> il cui orientamento sessuale è di dominio pubblico a seguito dei processi giudiziari che hanno portato alla sua condanna. L’autore attesta inoltre la propria omosessualità attraverso un parallelo ‘in negativo’ con il suo compagno di viaggio in Algeria, quando afferma che quest’ultimo, a differenza di lui, è esclusivamente eterosessuale.<sup>4</sup> Green a sua volta si compara a due persone dichiarando che queste sono omosessuali; egli non definisce dunque in maniera diretta le proprie inclinazioni, anche se queste emergono chiaramente dal confronto. Lo scrittore non lascia adito a particolari dubbi quando parla di un giovane che ha incontrato durante un viaggio e conclude affermando: “il était tout aussi homosexuel que moi”.<sup>5</sup>

### Strategie retorico-narrative a livello dell’espressione

Come ho cercato di dimostrare nelle pagine precedenti, la sessualità e l’omosessualità sono questioni la cui portata va ben oltre il semplice ambito tematico, tanto da influire su alcune strategie narrative che strutturano l’opera in tutte le sue articolazioni, a partire dalle porzioni più ridotte del testo fino a coinvolgere quelle più ampie. Sia Gide sia Green ricorrono a vari strumenti retorici per far riferimento alla sessualità: nelle loro autobiografie si trova quindi una costruzione discorsiva molto elaborata e un ricorso frequente a perifrasi, eufemismi e figure retoriche classiche quali la metafora e la metonimia. Nel corso della mia analisi di queste opere ho evidenziato nel dettaglio come la confessione prenda forma, a livello microstrutturale, a partire da alcuni accenni che permettono di incardinare il discorso su questi temi-chiave, pur trattandoli di fatto solo in maniera indiretta.

Anzitutto la questione sessuale incide sulla forma per quanto riguarda l’impiego di un lessico allusivo, che riprende alcune espressioni dal discorso istituzionale sul sesso – in particolar modo dall’ambito religioso –, con l’intento di rendere più accettabile la trattazione di questo argomento. Le autobiografie di Gide e Green sono costellate di espressioni quali “chair”, “vice”, “péché”, “chute”, “faute”, “luttés”, “inquiétudes”. La sessualità viene regolarmente associata a una condanna morale; di conseguenza, le allusioni all’erotismo implicano sempre un’idea di punizione, di degradazione dell’individuo e comunque sono fonte di un conflitto interiore, la cui esplicitazione attenua di fatto la portata scabrosa del racconto. Tuttavia questa condanna non è priva di qualche ambiguità: i due autori non mancano infatti di manifestare una certa attrazione nei confronti dei “peccati” che pure affermano di biasimare.

---

<sup>2</sup> Nel corso della sua analisi Paul Robinson rintraccia questa tendenza alla sublimazione dell’amore anche in altri testi autobiografici di persone omosessuali, in particolar modo in quelli di John Addington Symonds e Goldsworthy Lowes Dickinson. Cf. P. ROBINSON, *Gay lives. Homosexual autobiography from John Addington Symonds to Paul Monette*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

<sup>3</sup> Lo si vede in particolar modo in *SV*, p. 308.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>5</sup> *OC*, V, p. 1260. L’altro passaggio, in cui l’autore si paragona a un compagno di università omosessuale, si trova invece unicamente a partire dalla riedizione dell’autobiografia del 1984; Cf. J. GREEN, *Jeunes années*, vol. 2, Paris, Seuil, 1984, p. 180.

A questo proposito è interessante notare il grande rilievo dato da entrambi alla figura del demonio. Gli autori infatti trasfigurano la propria vicenda intima e privata nei termini di un combattimento tra Terra e Cielo. Se in Gide essa diventa soprattutto di un'allegoria del conflitto tra morale comune e percorso individuale, svuotata da ogni implicazione di tipo religioso, viceversa in Green il tormento interiore viene raffigurato nei termini di un'effettiva lotta per sconfiggere le tentazioni del diavolo.

Nella sua autobiografia Gide, quando fa riferimento al "démon", lo fa in termini puramente metaforici, a volte addirittura in chiave ironica; nel corso dell'opera esso verrà ridefinito e svuotato di ogni connotazione religiosa. L'autore fa riferimento a un demone interiore, molto vicino al *daímōn* socratico: si tratta di un istinto che lo porta a scoprire la propria vera natura, che asseconda la curiosità e lo slancio vitale innati. I riferimenti al "démon" assumono dunque una connotazione nettamente positiva. Questa riappropriazione del termine da parte dell'autore rientra a pieno titolo nell'operazione di sovvertimento dei valori della morale comune che Gide mette in atto nella sua autobiografia.

Nel caso di Green la situazione è ben diversa: egli accetta infatti pienamente la concezione del demonio propria della tradizione cristiana. Nella sua autobiografia il diavolo interviene continuamente, anche se la sua azione viene suggerita in maniera discreta e allusiva. Per quanto permanga un certo margine di ambiguità riguardo al ruolo che il demonio avrebbe giocato nel corso della sua vita, è però innegabile che secondo l'autore si tratta di un'entità concreta che è realmente intervenuta per influenzare l'andamento degli eventi. Il diavolo diviene quindi a tutti gli effetti uno dei personaggi chiave dell'opera: Green afferma di averne percepito la presenza già in passato; a posteriori, nel momento in cui scrive la sua opera, egli si rende inoltre conto che la sua influenza è stata anche maggiore di quanto avesse ritenuto in precedenza. Come nel caso di Gide, la presenza di questa entità è strettamente connessa al tema della sessualità: il demonio si manifesta in particolar modo per indurre il protagonista ad abbandonarsi al piacere dei sensi. Tuttavia, come si è detto, l'ottica di Green è radicalmente diversa da quella del suo predecessore: nel suo caso la pratica del "peccato" è rievocata con un forte senso di colpa.

Il rapporto ambiguo con la sfera della religione è strettamente connesso con un altro aspetto che si trova nelle due opere autobiografiche: si tratta dei numerosi riferimenti al mondo pagano e in particolar modo quello dell'antica Grecia, che viene rappresentato come uno spazio-tempo idealizzato in cui le passioni omosessuali avrebbero conosciuto il loro momento di massima esaltazione. A questo mito di libertà viene invece contrapposto il lungo periodo di repressione introdotto dal Cristianesimo. Di conseguenza la simbologia biblica si intreccia con quella della mitologia classica: alla morale austera della religione monoteistica si affianca quella più condiscendente delle divinità lascive dell'Olimpo. Questi poli antitetici sono in perenne conflitto: i due autori mettono in scena lo scontro tra l'invito edonistico al piacere sessuale e un'ideale di sublimazione ed elevazione spirituale. Nel caso di Gide la lotta si risolve in favore della piena accettazione delle pulsioni, con il rifiuto degli insegnamenti di stampo puritano, mentre nell'autobiografia di Green non viene proposta una soluzione definitiva e univoca al conflitto interiore che continua a lacerare l'autore.

### **Strategie retorico-narrative a livello macrostrutturale**

A livello macrostrutturale la strategia narrativa più significativa fra quelle impiegate sia da Gide sia da Green è senz'altro quella della dilazione; entrambi affrontano in maniera progressiva il tema tabù che costituisce il centro segreto della loro opera autobiografica: questo viene di fatto 'diluato' all'interno del discorso e di conseguenza l'effetto dirompente che avrebbe sul lettore una confessione diretta viene attenuato. Entrambi intrecciano il *fil rouge* della questione sessuale con altri temi, creando una fitta rete

di rimandi. Come in una complessa partitura orchestrale, le varie voci si sovrappongono e le singole linee interne vengono messe in ombra dai nuovi motivi che si avvicinano. Il tema della sessualità viene in questo modo relegato temporaneamente in secondo piano, per poi riaffiorare più volte nel corso dello sviluppo del discorso. In questo intreccio polifonico è difficile riconoscere quale sia il vero motivo conduttore e la questione sessuale continua ad agire come il motore segreto che permette all'intera macchina testuale di avanzare.

La confessione vera e propria viene regolarmente rinviata e risulta quindi difficile discernere quale sia il punto preciso in cui questa viene effettivamente resa. Inizialmente la questione si presenta agli occhi del lettore sotto forma di enigmi, ripresi più e più volte senza che ne venga fornita la chiave, procedendo di volta in volta a uno svelamento parziale. Il lettore può comprendere di cosa si tratta unicamente ricostruendo il significato della fitta rete di allusioni intessuta dall'autore. L'iterazione di questi accenni assume dunque un ruolo strutturante e dà forma a una confessione interamente basata su alcuni nodi nevralgici che non vengono mai districati.

Gli autori predispongono una narrazione fortemente orientata verso alcune scene che dovrebbero presentare lo scioglimento dei vari enigmi disseminati nel testo; ma nel momento in cui giungono in prossimità degli episodi in questione, essi si sottraggono a questa incombenza. Ciò risulta particolarmente evidente per quanto riguarda il momento in cui sia Gide sia Green si trovano a dover affrontare le loro prime avventure sessuali: entrambi accumulano gli indizi di ciò che sta per avvenire, insistono sul fatto che si tratta di un evento capitale, ma dal punto di vista narrativo introducono un'ellissi che viene in seguito colmata solo parzialmente, nel momento in cui considerano retrospettivamente ciò che è avvenuto. Come si è detto, questa tendenza a 'passare a lato' di alcune questioni fondamentali delle due opere autobiografiche può essere riassunta nella strategia che Genette definisce in termini narratologici come "parallissi".<sup>6</sup>

Da ultimo bisogna notare che entrambi gli autori arrestano la loro narrazione alle soglie della maturità; in questo modo essi evitano di affrontare i successivi sviluppi di alcuni eventi dei quali si limitano di fatto a esporre le premesse. Si tratta dell'ultima, estrema forma di autocensura esercitata su alcuni temi scottanti che avrebbero reso ancora più scandalosa la loro confessione.

### **La perenne tensione tra confessione e reticenza**

Nella mia dissertazione ho cercato di mettere in luce la complessità tematica e strutturale dell'opera autobiografica di Gide e Green, cercando di dimostrare come questa sia strettamente connessa alla questione della loro omosessualità. Anzitutto, ho ripercorso la travagliata storia che ha portato i due autori alla pubblicazione dei testi; in seconda istanza, mi sono concentrato sull'analisi testuale al fine di dimostrare come la travagliata gestazione delle due opere si rifletta di fatto a livello tematico e strutturale. Il discorso autobiografico in entrambi gli autori oscilla infatti continuamente tra confessione e reticenza. Eppure, nonostante tutto, sia Gide sia Green riescono comunque a mettere su carta un'effettiva confessione: sono loro infatti che guidano il lettore nell'interpretazione del testo sfruttando da un lato alcune strategie tipiche della retorica tradizionale e dall'altro le risorse offerte dal genere letterario prescelto.

L'incontro tra il discorso autobiografico e il discorso sull'omosessualità dà vita a una narrazione del tutto peculiare: gli autori piegano ai loro fini sia il lessico sia alcune forme dell'espressione retorica, mettono a profitto le ambiguità dell'autobiografia e impiegano l'iterazione e la dilazione per plasmare un discorso originale in cui la questione sessuale è sì centrale, ma rimane sapientemente nascosta tra le righe.

---

<sup>6</sup> G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 93, 211-213.



## Bibliografia

### - Testi primari

#### • **André Gide**

#### **1 Testi analizzati**

*Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et voyages*, a cura di P. Masson, D. Durosay, M. Sagaert, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2001, pp. 79-330.

#### **2 Altre edizioni consultate**

*André Gide*, Paris, Crès, “Bibliothèque de l'adolescence”, 1921.

*Si le grain ne meurt... Souvenir d'enfance et de jeunesse*, Paris, Flammarion, 1927.

#### **3 Altri testi dell'autore**

*De me ipse et autres textes préparatoires inédits*, a cura di P. Masson, Paris, Orizons, 2013.

*Essais critiques*, a cura di P. Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1999.

*Journal 1887-1950*, 2 voll., a cura di É. Marty, M. Sagaert, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1996-1997.

*Romans et récits*, 2 voll., a cura di P. Masson, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2009.

*Prétextes*, suivi de *Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1990.

*Le ramier*, Paris, Gallimard, 2002.

*Souvenirs et voyages*, a cura di P. Masson, D. Durosay, M. Sagaert, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2001.

#### **4 Corrispondenza**

A. GIDE, F.-P. ALIBERT, *Correspondance 1907-1950*, a cura di C. Martin, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982.

A. GIDE, F. BLEI, *Briefwechsel 1904-1933*, a cura di R. Theis, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

A. GIDE, D. BUSSY, *Correspondance 1918-1951*, 3 voll., a cura di J. Lambert, R. Tedeschi, Paris, Gallimard, 1979-1982.

A. GIDE, E. GOSSE, *Correspondence 1904-1928*, a cura di L. F. Brugmans, London, Owen, 1959.

A. GIDE, P.-A. LAURENS, *Correspondance 1891-1934*, a cura di P. Masson, J.-M. Wittmann, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

A. GIDE, R. MARTIN DU GARD, *Correspondance 1913-1951*, 2 voll., a cura di J. Delay, Paris, Gallimard, 1968.

A. GIDE, E. ROUART, *Correspondance 1893-1936*, 2 voll., a cura di D. H. Walker, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006.

A. GIDE, A. ROUYEYRE, *Correspondance 1909-1951*, a cura di C. Martin, Paris, Mercure de France, 1967.

A. GIDE, A. RUYTERS, *Correspondance 1895-1950*, 2 voll., a cura di C. Martin, V. Martin-Schmets, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

A. GIDE, J. SCHLUMBERGER, *Correspondance 1901-1950*, a cura di P. Mercier, P. Fawcett, Paris, Gallimard, 1993.

- **Julien Green**

### 1 Testi analizzati

*Partir avant le jour, Mille chemins ouverts, Terre lointaine, Jeunesse*, in *Œuvres complètes*, vol. V, pp. 647-1468.

*Fin de jeunesse*, in *Œuvres complètes*, vol. VI, pp. 829-878.

### 2 Altre edizioni consultate

*Partir avant le jour*, Paris, Grasset, 1963.

*Mille chemins ouverts*, Paris, Grasset, 1964.

*Terre lointaine*, Paris, Grasset, 1966.

*Jeunesse*, Paris, Plon, 1974.

*Jeunes années*, 2 voll., Paris, Seuil, 1984.

*Jeunes années*, Paris, Plon, 2011.

### 3 Altri testi dell'autore

*Œuvres complètes*, vol. I, Paris, a cura di J. Petit, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1972.

*Œuvres complètes*, vol. II, Paris, a cura di J. Petit, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1973.

*Œuvres complètes*, vol. III, a cura di J. Petit, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1973.

*Œuvres complètes*, vol. IV, a cura di J. Petit, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1975.

*Œuvres complètes*, vol. V, a cura di J. Petit, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1977.

*Œuvres complètes*, vol. VI, a cura di X. Galmiche, G. Lucera, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1990.

*Œuvres complètes*, vol. VII, a cura di M. Raclot, G. Lucera, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1994.

*Œuvres complètes*, vol. VIII, a cura di M. Raclot, G. Lucera Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1998.

Di seguito segnalo unicamente i volumi del diario che non sono inclusi nella collezione della "Bibliothèque de la Pléiade", seguendo l'ordine cronologico del periodo affrontato:

*On est si sérieux quand on a 19 ans. Journal 1919-1924*, Paris, Fayard, 1993.

*L'arc en ciel. Journal 1981-1984*, Paris, Seuil, 1988.

*L'expatrié. Journal 1984-1990*, Paris, Seuil, 1990.

*L'avenir n'est à personne. Journal 1990-1992*, Paris, Fayard, 1993.

*Pourquoi suis-je moi? Journal 1993-1996*, Paris, Fayard, 1996.

*En avant par-dessus les tombes. Journal 1996-1997*, Paris, Fayard, 2001.



*Le grand large du soir. Journal 1997-98*, Paris, Flammarion, 2006.

Di seguito segnalo gli altri testi consultati in edizioni diverse da quella della “Pléiade”:

*Adrienne Mesurat*, Paris, Plon, 1973.

*La fin d'un monde*, Paris, Seuil, 1992.

*Memories of happy days*, New York, Harper & Brothers, 1942.

*Souvenirs des jours heureux*, Paris, Flammarion, 2007 (traduzione francese del volume precedente, realizzata dall'autore).

#### **4 Corrispondenza**

J. GREEN, J. MARITAIN, *Une grande amitié, correspondance 1926-1972*, a cura di J.-P. Piriou, Paris, Plon, 1979.

##### **- Testi manoscritti e inediti**

“9 lettres de Julien Green à André Gide”, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, γ 561 (1-9).

“Julien Green à Jaques Petit” [76 lettres], Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms 41364-41439.

##### **- Testi critici e studi**

###### **• André Gide**

##### **1 Testi critici**

E. AHLSTEDT, *André Gide et le débat sur l'homosexualité*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1994.

A. ANGLÈS, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1978-1986.

J. DELAY, *La jeunesse d'André Gide*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1956-1957.

A. GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'oeuvre d'André Gide*, Paris, Minard, 1986.

ID., *André Gide, écrire pour vivre*, Paris, Corti, 2002.

ID., *Les Corydon d'André Gide*, Paris, Orizons, 2014.

A. J. GUERARD, *André Gide*, New York, Dutton, 1963.

J. LEGRAND, *André Gide: de la perversion au genre sexuel*, Paris, Orizons, 2012.

F. LESTRINGANT, *André Gide l'inquiéteur*, 2 voll., Paris, Flammarion, 2011-2012.

M. LUCEY, *Gide's bent*, Oxford, Oxford university press, 1995.

ID., *Never say I. Sexuality and the first person in Colette, Gide, and Proust*, Durham, Duke University Press, 2006.

C. MARTIN, *Gide*, Paris, Seuil, 1963.

ID., *La maturité d'André Gide*, Paris, Klincksieck, 1977.

ID., *André Gide, ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998.

E. MARTY, *L'écriture du jour, le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985.

M. NEMER, *Corydon citoyen. Essai sur André Gide et l'homosexualité*, Paris, Gallimard, 2006.

P. POLLARD, *André Gide. Homosexual moralist*, New Haven, Yale University Press, 1991.  
J.-M. WITTMANN, "Si le grain ne meurt" *d'André Gide*, Paris, Gallimard, 2005.

## 2 Opere collettive e atti di convegni

C. MARTIN (a cura di), *André Gide 9. Regards intertextuels*, Paris, Lettres modernes, 1991.

P. MASSON, J. CLAUDE (a cura di), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.

P. MASSON (a cura di), *André Gide*, Paris, Klincksieck, "Littératures contemporaines", 1999.

## 3 Studi

"Changement de destinataire... À propos d'une lettre de Gide", *Bulletin des Amis d'André Gide*, 159, luglio 2008, pp. 353-366 (con un testo di Benjamin Crémieux).

J. BOREK, "Problèmes de traduction et transgression de genre. À propos de *Si le grain ne meurt*", *Bulletin des amis d'André Gide*, 112, ottobre 1996, pp. 333-343.

L. CAIRNS, "Corydon: Politique de la sexualité, politique des sexes", *Bulletin des amis d'André Gide*, 130, aprile 2001, pp. 219-242.

F. CANOVAS, "De l'allusion à l'aveu: genèse d'un vice", *Bulletin des amis d'André Gide*, 150, aprile 2006, pp. 203-233.

K. COHEN, "Confessing and withholding secrets: masculine anxieties in Gide and Proust", *L'Esprit créateur*, 43 (n. 3), autunno 2003, pp. 68-78.

D. DUROSAY, "Gide homosexuel: l'acrobate", in P. MASSON (a cura di), *André Gide*, Paris, Klincksieck, "Littératures contemporaines", 1999, pp. 54-85

ID., "Gide et Wilde. Paradoxe de l'In memoriam: éloge et procès du réprouvé", *Bulletin des amis d'André Gide*, 125, gennaio 2000, pp. 155-168.

M. GANTREL, "Proust et Gide. Le 'je' narrateur et ses effets perlocutoires", *Bulletin des amis d'André Gide*, 151, luglio 2006, pp. 421-424.

M. C. GNOCCHI, "Vers une pratique 'primaire' de l'écriture. La simplicité, valeur littéraire dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle", in P. LOJKINE, N. PRINCE (a cura di), *La simplicité, une notion complexe?*, Le Mans, Université du Maine, 2012, pp. 1-8, consultato online nel gennaio 2016, <[http://publije.univ-lemans.fr/Vol3/pdf/v3\\_v2a8.pdf](http://publije.univ-lemans.fr/Vol3/pdf/v3_v2a8.pdf)>.

A. GOULET, "La nouvelle autobiographie selon Gide", *Studi francesi*, 137, maggio-agosto 2002, pp. 326-337.

ID., "Gide, censeur de son *Journal*. Naissance d'un écrivain", *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Économica Anthropos, 2005, pp. 113-125.

ID., "Enjeux et argumentations de *Si le grain ne meurt*", in N. KUPERTY-TSUR (a cura di), *Écriture de soi et argumentation*, Caen, Presse universitaires de Caen, 2000, pp. 125-140.

A. GOULET, C. MAILLARD, "Gide et Freud, et après...", *Bulletin des amis d'André Gide*, 157, gennaio 2008, pp. 33-48.

H. EMEIS, "André Gide et Un Taciturne", *Bulletin des Amis d'André Gide*, 101, gennaio 1994, pp. 113-125.

H. HUTCHINSON, "André Gide et Oscar Wilde: une nouvelle perspective", *Bulletin des amis d'André Gide*, 94, aprile 1992, pp. 135-142.

C. LIGIER, "Discours de l'autre et discours du moi. L'ironie gidienne dans *Si le grain ne meurt* et *Corydon*", in C. MARTIN (a cura di), *André Gide 9. Regards intertextuels*, Paris, Lettres modernes, 1991, pp. 257-265.

ID., “Ce petit trait qui peint tout l’homme. Essai d’interprétation du chapitre IX de *Si le grain ne meurt*”, *Bulletin des amis d’André Gide*, 122/123, aprile-luglio 1999, pp. 175-203.

P. MASSON, “Pour une relecture de l’*Oscar Wilde* d’André Gide”, *Littératures* (Toulouse), 19, 1988, pp. 115-119.

ID., “Les dragons de papier”, in P. MASSON (a cura di), *André Gide*, Paris, Klincksieck, “Littératures contemporaines”, 1999, pp. 7-11.

ID., “Genèse de *Si le grain ne meurt* ou la réécriture de soi”, in P. MASSON, J. CLAUDE (a cura di), *André Gide et l’écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, pp. 241-257.

M. MURAT, “Gide ou ‘le meilleur représentant du classicisme’”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2007 (n. 2), pp. 313-330.

V. REID, “André’s Gide’s *Hommage à Oscar Wilde* or *The tales of Judas*”, in S. EVANGELISTA (a cura di), *The reception of Oscar Wilde in Europe*, London, Continuum, 2010, pp. 96-107.

ID., “L’hommage à Oscar Wilde ou le Conte sur Judas. Signification et écrits”, *Bulletin des amis d’André Gide*, 172, octobre 2011, pp. 445-462 (traduzione in francese del precedente).

S. RIVALIN-PADIOU, “Marcel Proust et André Gide. Autour de Sodome”, *Bulletin des amis d’André Gide*, 137, gennaio 2003, pp. 43-52.

ID., “Confessione et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt*”, in P. MASSON, J. CLAUDE (a cura di), *André Gide et l’écriture de soi*, op. cit., pp. 199-215.

C. SAVAGE BROSMAN, “Gide et le Démon”, *Claudel Studies*, 13 (n. 2), 1986, pp. 46-55.

D. STEEL, “Gide et Freud”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, gennaio-febbraio 1977, pp. 48-74.

ID., “Silences et non-dits dans l’écriture de Gide”, in C. MARTIN (a cura di), *André Gide 9. Regards intertextuels*, Paris, Lettres modernes, 1991, pp. 197-214.

ID., “Gide lecteur de Freud”, in P. MASSON (a cura di), *André Gide*, Paris, Klincksieck, “Littératures contemporaines”, 7, 1999, pp. 15-36.

A. VAN DEN ABEELE, “Gide, Bruges et les Presses Sainte Catherine”, *Bulletin des amis d’André Gide*, 142, aprile 2004, pp. 189-201.

M. D. VIVERO GARCÍA, *L’analyse énonciative du discours autobiographique: l’exemple de Gide*, in R. AMOSSY, D. MAINGUENEAU (a cura di), *L’analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, pp. 239-251.

J.-M. WITTMANN, *Le personnage autoréflexif dans l’espace autobiographique. L’exemple de Gide*, in L. FRAISSE, É. WESSLER (a cura di), *L’écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 395-405.

M. ZORICA VUKUŠIĆ, “André Gide: L’homosexualité à la première personne – le ‘tout dire’, la postérité et le ‘gay pride’ pas assez ‘gay’”, *SRAZ*, vol. 56, pp. 191-227, consultato online nel gennaio 2016, <<http://hrcak.srce.hr/file/150125>>.

## • Julien Green

### 1 Testi critici

C. AUROY, *Julien Green. Le miroir en éclats*, Paris, Éditions du cerf, 2000.

P. DERIVIÈRE, *Julien Green: les chemins de l’errance*, Bruxelles, Talus d’approche, 1994.

R. DE SAINT JEAN, *Julien Green par lui-même*, Paris, Seuil, 1967.

N. FAYET, *Julien Green. J’ai aimé*, Paris, Bartillat, 2003.

B. T. FITCH (a cura di), *Julien Green*, Paris, Minard, “Configuration critique”, 1966.

- W. MATZ, *Julien Green. Le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, 1998.
- M. O'DWYER, *Julien Green. A critical study*, Dublin, Four courts press, 1997.
- M. OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- L.-H. PARIAS, *Julien Green. Corps et âme*, Paris, Fayard, 1994.
- J. PETIT, *Julien Green "l'homme qui venait d'ailleurs"*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.
- ID., *Julien Green*, Paris, Desclée De Brouwer, 1972.
- J.-P. PIRIOU, *Sexualité, religion et art chez Julien Green*, Paris, Nizet, 1976.
- M. RACLOT, *Le sens du mystère dans l'oeuvre romanesque de Julien Green*, 2 voll., Paris, Aux amateurs de livres, 1988.

## 2 Opere collettive e atti di convegno

- C. AUROY, A. SHAFFNER (a cura di), *Julien Green et alii. Rencontres, parentés, influence*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011.
- M.-F. CANÉROT, M. RACLOT (a cura di), *Julien Green et l'insolite*, Paris, Société internationale d'études greeniennes, 1997.
- M.-F. CANÉROT, M. RACLOT (a cura di), *Le travail de la mémoire*, Paris, Société internationale d'études greeniennes, 2001.
- M.-F. CANÉROT, M. RACLOT (a cura di), *Non-dit et ambiguïté dans l'œuvre de Julien Green*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- V. CATELAIN, H. DOTIN (a cura di), *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006.
- D. FABIANI (a cura di), *Formes de l'écriture autobiographique dans l'œuvre de Julien Green*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- M. O'DWYER (a cura di), *Julien Green diariste et essayiste*, Bern, Lang, 2007.
- M. O'DWYER, MICHÈLE RACLOT, *Le journal de Julien Green. Miroir d'une âme, miroir d'un siècle*, Bern, Lang, 2005.
- P. PIRIOU (a cura di), *Lectures de Julien Green*, Paris, Société internationale d'études greeniennes, 1994.
- J. TOUZOT (a cura di), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, "Littératures contemporaines", 1997.

## 3 Studi

- C. AUROY, "Malfaiteurs et faux-monnayeurs: Gide, Green et la genèse des romans", in C. AUROY, A. SHAFFNER (a cura di), *Julien Green et alii. Rencontres, parentés, influences*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, pp. 259-280.
- R. BERRONG, "Winning over the Reader to Compassion for the Homosexual in Julien Green's *Le Malfaiteur*", *Dalhousie French Studies*, 66, pp. 62-71.
- J. CABANIS, "Julien Green et ses contemporains: le cas Mauriac", in J. TOUZOT (a cura di), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, "Littératures contemporaines", 1997, pp. 9-33.
- M.-F. CANÉROT, "Julien Green, le corps et la jouissance", *Études greeniennes*, 6, 2014, pp. 15-27.
- G. FÉSSIER, "Julien Green et les arts visuels", *Études greeniennes*, 3, 2011, pp. 23-40.
- C. FOUCART, *Dire et se taire: écriture du péché*, in P. PIRIOU (a cura di), *Lectures de Julien Green*, Paris, Société internationale d'études greeniennes, 1994, pp. 23-33.
- V. GIANOLIO, "Julien Green: 'L'être que j'étais alors, je le regarde aujourd'hui avec étonnement'", in E. MELON (a cura di), *L'effetto autobiografico*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990, pp. 147-170.

M. GOSSELIN-NOAT, "À la rencontre de l'autre: 'Le visage' dans le récit d'enfance de Julien Green", in V. CATELAIN, H. DOTTIN (a cura di), *Julien Green, un voyageur sur la terre*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006.

E. GUERINI, "Il faut que le public sache'. L'aveu (homo)sexuel dans l'autobiographie de Julien Green", *Francofonia*, 66, primavera 2014, pp. 55-73.

O. HEATCOHTE, "Coming Out of the Family? Julien Green's *Jeunesse* (1974), Hervé Guibert's *Mes Parents* (1986) and Christophe Honoré's *L'Infamille* (1997)", in M.-C. BARNET, E. WELCH (a cura di), *Affaires de famille. The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007, pp. 105-119.

N. JEAMMET, "Pourquoi et pour qui écrit-on une autobiographie?", in J.-F. CHIANTARETTO (a cura di), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Économica Anthropos, 2005, pp. 27-33.

E. PERRY, "Présence du narrateur dans *Partir avant le jour*", in D. FABIANI (a cura di), *Formes de l'écriture autobiographique dans l'oeuvre de Julien Green*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 153-164.

ID., "Le journal dans le *Journal* de Julien Green: entre la totalisation et la lacune" in M. O'DWYER (a cura di), *Julien Green diariste et essayiste*, Bern, Lang, 2007, pp. 199-212.

J. PETIT, "Le grand cataclysme des corrections?. Notes sur des manuscrits de Green et de Mauriac", *Littérature*, 28, 1977, pp. 40-49.

C. POMMIER, "Entre lumière et ténèbres: l'émergence du sens dans l'oeuvre autobiographique de Julien Green", in M.-F. CANÉROT, M. RACLOT (a cura di), *Le travail de la mémoire*, Paris, Société internationale d'études greeniennes, 2001, pp. 29-40.

M. RACLOT, "L'indicible de l'homosexualité dans l'oeuvre de Julien Green", *Bulletin de la Société internationale des études greeniennes*, 12, novembre 2002, pp. 14-19 (prima parte); *Bulletin de la Société internationale des études greeniennes*, 13, giugno 2003, pp. 16-25 (seconda parte). L'articolo è disponibile anche online, consultato nel gennaio 2016, <<http://juliengreen.paris-sorbonne.fr/quelques-articles/article/1-indicible-de-l-homosexualite-16>>; <<http://juliengreen.paris-sorbonne.fr/quelques-articles/article/1-indicible-de-l-homosexualite>>.

J. SÉMOLUÉ, "Julien Green: itinéraire d'un auteur, problèmes et perspective de lecture", in J. TOUZOT (a cura di), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, "Littératures contemporaines", 1997, pp. 35-48.

M. VAN DONINCK, "Similitudes et différences entre le *Journal* et les ouvrages autobiographiques de Julien Green", *Revue des Langues vivantes*, 37 (n. 3), 1971, pp. 299-304.

R. ZIEGLER, "Judgment-Silence-Empathy: Reading and Transference in Julien Green's *Le malfaiteur*", *Dalhousie French Studies*, 20, 1991, pp. 61-73.

#### - Altri testi citati

*Julien Green. Un siècle d'écriture*, Genève, Pierre Bergé & associés, 2011, consultato online nel gennaio 2016, <<http://catalogue.gazette-drouot.com/pdf/berge/photos/27112011/Berge-27112011-BD.pdf?id=11578&cp=32>>.

M. CHAPSAL, "Entretien avec Julien Green", *L'express*, 18 giugno 1964.

D. FERNANDEZ, "À cause d'une femme. Le *Si le grain ne meurt* de Julien Green", *L'express*, 28 marzo 1963, pp. 33-34.

ID., "Comment on devient homosexuels", *La quinzaine littéraire*, aprile 1966, pp. 6-7.

S. FUMET, "Julien Green: 'Ce que j'ai voulu faire, c'est mon examen de conscience'", *Arts*, 27 marzo 1963.

J.-É GREEN, "Juste ce qu'il faut de silence", in J. GREEN, *Jeunes années*, Paris, Plon, 2011, pp. 723-729.

P. KYRIA, "Julien Green: 'être sincère c'est un don des dieux'", *Le magazine littéraire*, 69, ottobre 1972.

D. MARION, "Avec Julien Green", *France soir*, 23 giugno 1951.

- **Altri testi e studi consultati**

**1 Testimonianze di alcuni contemporanei degli autori**

"Hommage à André Gide (1869-1951)", Paris, *La Nouvelle Revue française*, 1951.

J. COPEAU, *Journal 1901-1948*, a cura di C. Sicart, 2 voll., Paris, Seghers, 1991.

R. DE SAINT JEAN, *Journal d'un journaliste* [1974], Paris, Grasset, 2009.

ID., *Moins cinq*, Paris, Grasset, 1977.

ID., *Passé pas mort* [1984], Paris, Grasset, 2012.

P. LOUÏS, *Mon journal (28 mai 1888-14 mars 1890)*, a cura di A. Cerisier, Paris, Gallimard, 2001.

R. MARTIN DU GARD, *Notes sur André Gide*, Paris, Gallimard, 1951.

ID., *Journal 1892-1958*, 3 voll., a cura di C. Sicart, Paris, Gallimard, 1992-1993.

F. PORCHÉ, *L'amour qui n'ose pas dire son nom*, Paris, Grasset, 1927.

M. VAN RYSSELBERGHE, *Les cahiers de la Petite Dame*, 4 voll., Paris, Gallimard, 1973-1977.

ID., *Le cahier III bis de la Petite Dame*, a cura di P. Masson, Paris, Gallimard, 2012.

**2 Testi critici dedicati alle scritture dell'io**

J.-F. CHIANTARETTO, *De l'acte autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

J.-F. CHIANTARETTO (a cura di), *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996.

J.-F. CHIANTARETTO (a cura di), *Écriture de soi et sincérité*, Paris, In Press, 1999.

B. DEGOTT, M. MIGUET-OLLAGINER (a cura di), *Écriture de soi. Secrets et réticences*, Paris, L'Harmattan, 2002.

B. DIDIER, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976.

P. GASPARINI, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

ID., *La Tentation autobiographique de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Seuil, 2013.

G. GUSDORF, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

N. KUPERTY-TSUR, (a cura di), *Écriture de soi et argumentation*, Caen, Presse universitaires de Caen, 2000.

J. LECARME, É. LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Colin, 1997.

P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971.

ID., *Exercices d'ambigüité. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Minard, 1974.

ID., *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996.

ID., *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

ID., *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

ID., *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, 1998.

ID., *Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005.

G. MATHIEU-CASTELLANI, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

J.-P. MIRAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.

J.-F. PLAMONDON, *Figurations autobiographiques*, Torino, Libreria Stampatori, 2011.

G. STARACE, *Il racconto della vita. Psicoanalisi e autobiografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

### 3 Testi critici di carattere generale

- U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- ID., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- ID., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* [1976], Bologna, Mulino, 1987.
- M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002.
- C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, PUF, 1958.
- P. RICŒUR, *Temps et récit*, 3 voll., Paris, Seuil, 1983-1985.
- ID., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- J. STAROBINSKI, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

### 4 Altri studi di carattere generale

- E. CANTARELLA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma, Editori riuniti, 1988.
- G. DALL'ORTO, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milano, Il Saggiatore, 2015.
- K. J. DOVER, *L'omosessualità nella Grecia antica* [1978], Torino, Einaudi, 1985.
- P. DUBUIS, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- D. ERIBON, *Réflexions sur la question gay* [1999], Paris, Flammarion, 2012.
- ID., *Une morale du minoritaire. Variation sur un thème de Jean Genet*, Paris, Fayard, 2001.
- ID., *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, 2003.
- ID., *Théories de la littérature: Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.
- D. FERNANDEZ, *Le rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989.
- ID., *Amants d'Apollon. L'Homosexualité dans la culture*, Paris, Grasset, 2015.
- M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- ID., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- ID., *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- ID., *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2012.
- ID., *Subjectivité et vérité*, Paris, Gallimard, Seuil, 2014.
- E. KOSOFSKY SEDGWICK, *Stanze private: epistemologia e politica della sessualità* [1990], Roma, Carocci, 2011.
- T. W. LAQUEUR, *Sesso solitario. Storia culturale della masturbazione*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- G. ROBB, *Sconosciuti. L'amore e la cultura omosessuale nell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2005.
- P. ROBINSON, *Gay lives. Homosexual autobiography from John Addington Symonds to Paul Monette*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- V. A. ROSARIO, *L'irrésistible ascension du pervers. Entre littérature et psychiatrie*, Paris, Epel, 2000.
- E. ROUDINESCO, *Histoire de la Psychanalyse en France. La bataille de cent ans*, 2 voll., Paris, Seuil, 1986.
- J. STENGERS, A. VAN NECK, *Histoire d'une grande peur: la masturbation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984.
- F. TAMAGNE, *Histoire de l'homosexualité en Europe: Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000.

B. C. VERSTRAETE, V. L. PROVENCAL (a cura di), *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the West*, Binghamton (N.Y.), Harrington Park Press, 2005.

## 5 Altri studi dedicati alle scritture dell'io

E. BRUSS, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 17, 1974, pp. 14-26.

B. DIDIER, "Les blancs de l'autobiographie", in J. C. MATHIEU (a cura di), *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Seuil, 1986, pp. 137-156.

P. LEJEUNE, "Le 'dangereux supplément': lecture d'un aveu de Rousseau", *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1974 (n. 4), pp. 1009-1022.

ID., "Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle", *Romantisme*, 56, 1987, pp. 79-94.

ID., "Répertoire des autobiographies écrites en France au XIX<sup>e</sup> siècle", *ivi*, pp. 95-100.

ID., "Peut-on innover en autobiographie?", in *L'autobiographie. VI<sup>e</sup> Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1987*, Paris, les Belles Lettres, 1988, pp. 67-100.

ID., "L'autobiographie et l'aveu sexuel", *Revue de littérature comparée*, 325, gennaio-marzo 2008, pp. 37-51.

B. PINGAUD, "L'écriture et la cure", *La Nouvelle Revue française*, 214, ottobre 1970, pp. 144-163.

JEAN ROUSSET, "Le journal inutile: texte sans destinataire", *Poétique*, 56, novembre 1983, pp. 435-443.

## 6 Altri studi consultati

É. BORDAS, "Comment en parlait-on?", *Romantisme*, 159, marzo 2013, pp. 3-17.

C. COUROUVE, *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, Paris, Payot, 1985.

N. ERBER, W. A. PENISTON (a cura di), *Bougres de vies: huit homosexuels du XIX<sup>e</sup> siècle se racontent*, Aurillac, ErosOnyx, 2012.

D. FERNANDEZ, "Une monographie spéciale", introduzione a R. FERNANDEZ, *Philippe Sauveur*, Paris, Grasset, 2012, pp. 15-63.

[G. HÉRELLE], *Archéologue de l'inversion sexuelle fin de siècle*, a cura di C. Thomson, Paris, Le Félin, 2014.

J. MAZALEIGUE-LABASTE, "De l'amour socratique à l'homosexualité grecque", *Romantisme*, 159, marzo 2013, pp. 35-46.

J. L. MOREAU, *Pierre Herbart, l'orgueil du dépouillement*, Paris, Grasset, 2014.

L.-G. TIN, "La littérature homosexuelle en question" in ID. (a cura di), *Homosexualités. Expression/répression*, Paris, Stock, 2000, pp. 232-253.

## 7 Altri testi citati

H. ELLIS, *Le mécanisme des déviations sexuelles. Le narcissisme*, Paris, Mercure de France, 1932.

S. FREUD, *Tre saggi teoria sessuale* [1905], in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 4, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

P. HERBART, *Le rôdeur*, Paris, Gallimard, 1931.

M. JOUHANDEAU, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, 1939.

A. KINSEY, *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia, London, Saunders, 1948.

R. MARTIN DU GARD, *Un taciturne*, Paris, Gallimard, 1932.

W. STEKEL, *Les États d'angoisse nerveux et leur traitement*, Paris, Payot, 1930.







## Ringraziamenti

Ringrazio mia madre, che si è sempre presa cura di me anche nei momenti più difficili, e che quando ero piccolo mi ha fatto appassionare alla lettura – nonostante la mia testardaggine. E ringrazio Jacopo, senza il quale questa tesi – e soprattutto la persona che la scrive – non sarebbe certo la stessa. Credo infatti che, grazie a lui, siano entrambe un po' migliori.

Ringrazio inoltre tutti gli amici, i parenti, i colleghi e i pinguini che mi sono stati vicini negli anni del dottorato e anche oltre, che sono stati miei compagni di sventura e di ventura.

Un ringraziamento doveroso infine alla prof.ssa Gnocchi che mi ha seguito nel corso della realizzazione di questa tesi e durante gli anni del dottorato e a tutte quelle persone che mi hanno arricchito durante questo percorso.