

NOTA AGGIORNATA SU *UNE FEMME M'APPARUT... DI RENÉE VIVIEN*

Patrizia LO VERDE¹

Article history: Received 29 June 2022; Revised 31 November 2022; Accepted 5 November 2022; Available online 20 December 2022; Available print 30 December 2022.

©2022 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *An Updated Note on Une Femme m'apparut... di Renée Vivien.* The author reapproaches her pioneering reading of Renée Vivien's 1904 novel *Une Femme m'apparut...*, updating it in the light of the most recent theoretical-critical studies on the autobiographical novel as a hybrid genre between fact and fiction.

Keywords: *autobiographical novel, hybrid genre, fiction, fact and fiction, transposition*

REZUMAT. *O nota actualizată despre Une Femme m'apparut... de Renée Vivien.* Autoarea repropune interpretarea sa de pionierat asupra romanului lui Renée Vivien *Une Femme m'apparut...*, publicat în 1904, cu actualizări prin prisma celor mai recente studii teoretice și critice despre romanul autobiografic ca gen hibrid poziționat la interfața dintre factualitate și ficțiune.

Cuvinte-cheie: *roman autobiografic, gen hibrid, ficțiune, factualitate și ficțiune, transpunere*

¹ **Patrizia LO VERDE** è titolare del dottorato di ricerca in Francesistica, "Attuali Metodologie di Analisi del Testo Letterario", conseguito presso il Dipartimento di Studi Europei dell'Università di Catania (Italia, 2000-2003), ed attualmente svolge attività di ricercatrice indipendente. Nel 2004 ha curato per la collana di Testi in Edizione Critica "I Miti rivisitati" diretta da Maria Teresa Puleio l'edizione di *Une Femme m'apparut* (1904) di Renée Vivien. Un suo ulteriore contributo sulla poetessa angloamericana è apparso in occasione del Centenario della morte (Orizons, 2009). Ha inoltre pubblicato su riviste internazionali, tra cui *Studii și Cercetări Filologice*, *Seria Limbi Romanice* ed *Écho des Études romanes*, e ha collaborato di recente al volume collettaneo *La force du mythe entre fiction et réalité*, EUR, 2016. Tra i suoi progetti in corso, la traduzione di opere di Rachilde e di Renée Vivien. Indirizzo mail: p.lv@tiscali.it

A Maria Teresa Puleio e a Maria Gabriella Adamo

Non sembrerò azzardato, ritornare oggi sulla nostra pionieristica lettura del romanzo *Une Femme m'apparut...* di Renée Vivien², e non al solo fine di verificarne gli esiti, ma soprattutto per valutarne gli sviluppi alla luce delle nuove riflessioni teorico-critiche intorno alla problematicità strutturale dei generi referenziali e al loro fragile statuto; proprio oggi, dopo che le ormai trascorse celebrazioni per il centenario della morte hanno grosso modo ratificato dell'autrice angloamericana la tradizionale *silhouette* tra maledettismo e ribellione, tanto più oggi, che l'autrice sembrerebbe assurta alla fissità d'icona e la sua opera fatta oggetto di numerose riedizioni, traduzioni, corsi di studio e perfino di una diffusa editorializzazione mediatica attraverso l'uso di blog interamente o parzialmente dedicati³.

Richiamandoci fin da subito, sia pur riassuntivamente, a quanto già avevamo rilevato, non possiamo innanzitutto non riscontrare come ancora oggi il testo del 1904 di Renée Vivien, preso entro le maglie di certi schematismi illusori della *confession*, schiacciato dunque aprioristicamente sul solo versante referenziale, o preso in esame per il suo carattere testimoniale di *roman à clés*⁴,

² Nel 2004 è uscita a nostra cura un'edizione integrale, presentata ed annotata, del romanzo vivieniano, pubblicato nella sua prima versione originale a Parigi il 27 febbraio del 1904 dall'editore Alphonse Lemerre. Si confronti il nostro ulteriore studio uscito in occasione del centenario della morte di Renée Vivien (2009, 119-127). A nostra conoscenza l'edizione da noi curata è la prima a riproporre nella sua integralità il romanzo del 1904, conservandone, secondo criteri di fedeltà all'originale, anche il ricco apparato peritestuale (dedica ornata da due violette; due hors-textes: riproduzioni del San Giovanni Battista di Leonardo da Vinci e di *Notre-Dame des Fièvres* del pittore simbolista Lucien Lévy-Dhurmer; 22 partiture musicali). Come già segnalato da Claude Bac (2015), l'edizione di riferimento, quella del 1977 di Régine Deforges con prefazione di Yves Florenne, presenta delle differenze non solo nell'ammodernamento dei segni d'interpunzione ma anche delle soppressioni di singole parole, interi sintagmi, frasi e perfino di qualche paragrafo, per contro si riscontrano piccole varianti e aggiunzioni.

³ Al di là della diffusione mediatica e delle numerose riedizioni delle opere vivieniane nel corso di questi ultimi decenni, la quantità degli studi, il cui approccio resta quasi esclusivamente biografico o tematico, è relativamente modesta. Rarissime le monografie consacrate a questa virtuosa dell'alessandrino e della strofa saffica, e altrettanto rare le analisi stilistiche, poetiche o formali. Per uno studio solido dei ritmi e dei metri, il lavoro del 1930 di Yves-Gérard Le Dantec (sebbene datato in certi suoi *a priori*) rimane ancora oggi il testo di riferimento per le ricerche in questo campo. Si rileva anche, ultimamente, oltre ad un incremento di tesi dedicate all'autrice, un aumento di lavori riconducibili ai *gender studies*. Non possiamo però non ricordare, che la riscoperta di Renée Vivien si deve all'attento lavoro certosino di Jean-Paul Goujon, che a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento ha riportato alla luce molti dei documenti inediti e delle opere della poetessa, ricostruendone il percorso estetico-esistenziale.

⁴ Cfr. in particolare l'articolo di Marie Perrin che, pur avvertendo che il romanzo « est bien plus que cela » (1999, 65), ne riassume la vicenda biografica e ne fornisce le chiavi, peraltro già da tempo decriptate, tra gli altri, da Salomon Reinach e Jean-Paul Goujon.

resti incagliato in una prospettiva euristica desueta marcatamente inoperante⁵, sia pure perfettamente in linea con l'interpretazione vulgata, essenzialmente purista e diremmo censoria, che considera il romanzo quasi estraneo all'arte autentica delle tante raccolte poetiche e ne rileva l'importanza ai soli fini documentali⁶.

Breve romanzo autobiografico, dall'intreccio assai scarno, ma fortemente avviluppato in un reticolo di simboli e di figure allegoriche, *Une Femme m'apparut...*, nelle sue due differenti versioni apparse per l'editore Lemerre rispettivamente nel 1904 e nel 1905, più che una semplice *confession* sembra illuminare a tratti l'itinerario estetico vivieniano, ripresentandone e anticipandone temi e forme. Catalogato tra i classici di una letteratura epigonale femminile, accanto a *Idylle saphique* di Liane de Pougy, *Ladies Almanack* di Djuna Barnes o *The Well of Loneliness* di Radclyffe Hall, il testo di Renée Vivien, per l'importanza accordata al vissuto personale, al moto interiore, alle figure di una storia minore e favolosa, potrebbe figurare in quel filone autobiografico di «“romanzo storico” femminile, romanzo [...] di avvenimenti “interni” che corrono paralleli agli avvenimenti certificati negli annali», impressionisticamente radiografato da Elisabetta Rasy (1978, 75). E nondimeno come racconto di sé, racconto «dell'“interno”» (73), *Une Femme m'apparut...* non si lascia meno interpretare sul versante della *fictionnalité*.

Senza dubbio, ci si potrà ancora accostare a *Une Femme m'apparut...* sotto la spinta di un certo gusto antiquario per *l'objet d'époque* o anche solo attratti dall'interesse per *l'écriture féminine*⁷, di cui il romanzo costituisce un raffinato esempio *ante-litteram*, ma né l'artificio della scrittura, né l'esilità della

⁵ Sull'interpretazione dei romanzi a chiave non possiamo che concordare con Jean-Benoît Puech quando osserva che « l'essentiel est dans la métamorphose que l'entrée dans une fiction fait subir à la réalité, ou, si l'on préfère, dans les procédures de cryptage, des jeux onomastiques aux métaphores filées. Que les sources soient des “vies minuscules” ou de petites et grandes célébrités, c'est fermer le livre que s'en tenir aux clés » (1999, 145).

⁶ Dalla classica posizione di Yves-Gerard Le Dantec che, pure intuendone alcuni tratti salienti, condannava « sans hésitation les proses de Renée Vivien, comme non seulement inférieures à ses poèmes, mais presque sans intérêt dans l'analyse de son génie » (1930, 21), allo sprezzante disinteresse di un Hubert Juin (1972) o alla postura più pragmatica di un Yves Florenne (1977), fino al taglio eminentemente biografico-fattuale di Jean-Paul Goujon (1984) interessato, comprensibilmente, dal suo punto di vista di biografo, a ricostruirne una attenta genesi. Tralasciando di menzionare letture impressionistiche dal dubbio retrogusto psicologizzante, purtroppo ancora di grande attualità, ci limitiamo a segnalare una certa confusione terminologica che etichetta il testo vivieniano ora come “autobiografia” ora come “autofiction”.

⁷ Precisiamo che la nozione di *écriture féminine*, oltre che di difficile applicazione, ci sembra piuttosto debole. Su questa problematicità discriminante i generi sessuali e letterari, non possiamo che essere d'accordo con Julia Kristeva quando osserva che « l'écriture ignore le sexe et déplace sa différence dans la discrétion de la langue et des significations, forcément idéologiques et historiques, pour en faire des nœuds du désir » (1977, 30).

materia sentimentale, così satura di tutti i languori e le estasi decadenti, così polemica nella sua strenua difesa dell'amore saffico, sembrano oggi argomento sufficiente a rilevare una sua eventuale attualizzazione.

Trattandosi di un testo spurio, e anzi ostensivamente eterogeneo, da annoverare, come vedremo più avanti, sotto la voce *transposition*, *Une Femme m'apparut...*, nella sua precipua morfologia, presenta molti dei tratti distintivi di quel sottogenere ibrido a maggiore gradiente di letterarietà quale il romanzo autobiografico. Pertanto il romanzo, che pure non evita le insidie del tipico autobiografismo femminile, ma con un forte taglio « ultra féministe » (Vivien 1905, *lettre* 200 a Charles-Brun), andrà considerato nella sua *mixité* o mescolanza tra *fait* e *fiction*. Senza di ciò, il rischio sarà sempre quello di fermarsi al puro dettato biografico, senza rinunciare cioè, come già rilevato nei nostri studi precedenti, alla tentazione di ridurre il testo al solo resoconto romanzato della burrascosa *liaison* con Natalie Clifford Barney, o ai rapidi schizzi e alle caustiche caricature dei frequentatori del salotto dell'*Amazone*, condannando così l'opera alla fissità di una identità *générique* a ben guardare assai instabile. Così, se i personaggi ritagliati dalla realtà – Violet Shillito, i Mardrus o la poetessa Olive Custance – appaiono come figurine di carta dall'esistenza tutta discorsiva, insieme di frammenti simbolici inseriti in un articolato sistema, è perché al facile automatismo referenziale Renée Vivien frammette il potente filtro letterario e non certo senza una studiata e sarcastica ironia.

Ma prima ancora di verificare gli indizi generici del nostro romanzo, ci sembra più che mai opportuno, e non solo per maggiore chiarezza, richiamarci all'attualità degli studi sui generi ibridi e, in specie, a quelle recentissime formulazioni teorico-critiche che mettendo finalmente ordine nella babele terminologica della *littérature de soi* hanno avanzato nuove importanti interrogazioni su di un loro eventuale carattere precipuo, un "proprio" (Simonet-Tenant 2007) che Dorrit Cohn rinveniva e, anzi, ribadiva per la *fiction*, in linea con una concezione rigorosamente ristretta del sistema dei generi e degli indizi interni di finzionalità elaborata negli anni Cinquanta da Käte Hamburger.

In un'ottica purista conforme ad una poetica di derivazione aristotelica, riaggiustata su un sistema bipartito (*fictionnel* o *mimétique* e *lyrique*), Hamburger appronta una rigorosa descrizione linguistica della letteratura narrativa ristretta però alla sola *mimesis* finzionale e cioè al solo racconto eterodiegetico, il romanzo in terza persona con accesso diretto alla soggettività dei personaggi: la finzione, dunque, come enunciazione che non reca traccia della sua origine⁸. Questo

⁸ Per Catherine Boré, nella prospettiva teorica di Hamburger, la finzione non è, a rigore, « imitation feinte », imitazione « d'un discours sérieux », quantomeno nei racconti in terza persona che non richiedono la presenza di un narratore, essendo costruiti interamente attraverso i « Je-Origine » fittivi dei personaggi (2011, 14).

consolidamento di una « frontière infranchissable qui sépare la narration fictionnelle de l'énoncé de réalité » (trad. fr. 1986, 208), ossia da quell'atto di linguaggio autentico di un « je-origine » reale e determinato, lascia transitare nel limbo del non letterario le altre forme di racconto omodiegetico, i romanzi in prima persona non più ascrivibili – dal punto di vista squisitamente linguistico di Käte Hamburger – al registro della finzione, ma a quello della *feintise*, di una simulazione cioè indistinguibile da un'autobiografia autentica⁹.

A conferma di questa visione “internalista” del letterario, in prospettiva aggiornata si segnala, come già accennato sopra, per il rigore e l'altrettanta forza assertiva di una criteriologia narratologica interna, la postura teorica di Dorrit Cohn (1999), intesa a riconsegnare, contro certe ‘storture’ decostruzioniste post-moderne, piena autonomia e specificità al racconto di finzione, richiamato nella sua forma “pura” ad artefatto esclusivamente narrativo, i cui marcatori specifici, gli indicatori indiscutibili della finzionalità (*signposts of fictionality*), non sarebbero né intenzionali né contrattuali, ma anzitutto prioritariamente testuali, indipendenti dunque da una inaccessibile *intentio auctoris* o da una lettura estetica *a posteriori*; né esisterebbero per la narratologa americana testi ibridi, testi dallo statuto ambiguo che ad una attenta lettura non rendano ancora più sensibile, più evidente, la frattura tra finzione e non finzione.

Tenute presenti le coordinate teoriche entro cui si colloca la finzione narrativa (e per eccellenza il romanzo), va nondimeno precisato il carattere intrinsecamente *costitutivo* che essa assume nei confronti dell'artisticità nei termini, per così dire correttivi, del Gérard Genette di *Fiction et Diction*, ossia del teorico dell'estetica di una *littérarité seconde*, versato nella distinzione di due grandi modi o regimi, per cui, in estrema sintesi, i testi finzionali godrebbero di una « littérarité constitutive », sarebbero cioè costitutivamente letterari, essendo la *fiction* per sua natura profondamente intransitiva « par vacance thématique ou opacité rhématique » (2004, 115), un vettore automatico di letterarietà¹⁰ in

⁹ Va rilevato che i concetti di “soggettività” ed “oggettività”, generalmente impiegati per marcare il grado di implicazione-coinvolgimento del narratore nel racconto, restano del tutto inoperanti nella narrazione finzionale descritta da Hamburger, così come la stessa nozione di narratore da applicarsi, invece, ai soli racconti in prima persona ascrivibili all'orbita del « Je-Origine » di un narratore reale o fittivo: « Même le plus petit degré de fictionnalisation, là où la qualité de Je-Origine des personnages fictifs est le moins concrétisée, traduit une échappée hors de l'énoncé de réalité ; il “déréalise” aussitôt le narrateur pour faire de lui une fonction ; à la place d'une relation bi-polaire, il se crée un rapport fonctionnel entre l'acte de narration et ce qui est narré, rapport auquel les concepts d'objectif et de subjectif ne sont plus applicables » (136).

¹⁰ Nei termini esatti di Genette: « une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse “suspension volontaire de l'incrédulité”) est une attitude esthétique, au sens kantien, de “désintéressement” relatif à l'égard du monde réel » (88).

opposizione ai cosiddetti testi *fattuali*, testi in prosa non-finzionali, il cui valore estetico è invece sottomesso ad un giudizio, ovvero all'apprezzamento dei lettori, donde il carattere precario, « conditionnel », del loro statuto letterario¹¹.

E pur tuttavia, al vaglio delle pratiche reali, soggette a interazioni, scambi reciproci e contaminazioni, la separazione tra *récit factuel* e *récit fictionnel* resta comunque, per lo stesso Genette, una configurazione non propriamente soddisfacente, come peraltro una pratica narratologica tradizionale ristretta al solo racconto di finzione, che ne ipostatizza ancora una volta il modello¹².

Senza poter, evidentemente, qui rendere conto della storicità della nozione di *fiction*, né delle sue variazioni o riconfigurazioni a seconda dei diversi paradigmi epistemologici, estetici e culturali, basti ricordare come nelle sue varie e articolate declinazioni novecentesche – da quelle “immanentiste”, al dogma post-strutturalista dell’opera chiusa ed autonoma, fondata su un’estetica dell’autotelismo e dell’intransitività o, ancora, a quelle radicalmente “separatiste”, tassonomiche, e per converso “integrazioniste” o infine “condizionaliste” – essa sia divenuta il centro delle preoccupazioni teoriche moderne e come, per contro, i testi referenziali/fattuali siano rimasti di fatto destituiti se non di ogni potere quantomeno di ogni attrattiva euristica.

Tolti pochi ed importanti lavori, tra cui gli ormai classici studi sull’autobiografia di Philippe Lejeune, che con inusitato rigore ne fissava a partire dagli anni Settanta i caratteri precipui (identità onomastica, contratto, contenuto, tecniche narrative), i generi fattuali, in assenza di adeguati strumenti teorici, come insieme di testi assai eterogenei riuniti sotto un’unica etichetta generica oppositiva e valoriale per difetto, sono rimasti ai margini del discorso critico. Bisognerà pure aggiungere che in questi ultimi decenni ad una teoria fortemente deficitaria si somma, come opportunamente riscontrato da Jean-Louis Jeannelle, un certo « désordre » terminologico, in specie per le *écritures de soi*, « comme si l’approche extrêmement technique et rigoureuse des spécialistes de poétique et de narratologie des années 1970-1980 était devenue

¹¹ La poesia si colloca, come la prosa non finzionale, nel regime della *diction*, ma è costitutivamente letteraria.

¹² Ricordando che non esistono criteri validi a discernere radicalmente la finzione dalla non-finzione, Genette invitava a riconsiderare la fluttuazione dei generi in funzione della loro evoluzione, ammettendo anche la sua parte di responsabilità nell’istituzione « de ce qu’il faut bien appeler une *narratologie restreinte* » (142). Al riguardo, resta rilevante anche la posizione sull’importanza del lettore: « pour moi, la littérature d’un texte non-fictionnel ou non-poétique [...] ne dépend pas essentiellement de l’intention de son auteur, mais bien de l’attention de son lecteur. Ce qui rend l’écriture “transitive” ou “intransitive” n’est rien d’autre que la manière dont la traverse ou s’y arrête le regard d’un lecteur » (236).

obsolète, et qu'il importait désormais plus d'assouplir les critères d'identification des textes que d'établir des classements systématiques » (2007, 27)¹³.

L'evidente rischio di un impoverimento ermeneutico denunciato da Jeannelle, attiene caratterialmente ai generi ibridi e, nella fattispecie che qui ci interessa, al desueto romanzo autobiografico rinverdito, anzi, rianimato attraverso la celebre 'invenzione' doubrovskiana dell'*autofiction*, a dire il vero, forma ossimorica fondata su un patto autoriale ambiguo più che conio di un genere letterario nuovo o originale, se non, forse, nella intelligente mediatizzazione di una sapiente mistura d'ingredienti finzionali, con un sovrappiù teorico e psicoanalitico del *récit de soi* riattualizzato, questo sì, nel suo immaginario più che nella sua morfologia, in linea, del resto, con la crisi postmoderna del soggetto novecentesco e la progressiva destrutturazione – in specie post-strutturalista e poi decostruzionista – delle dinamiche interne al genere autobiografico canonico, senza però che ciò ne venga ad esautorare lo statuto generico.

Nonostante la *querelle* sia ancora oggi d'attualità, la pratica dell'*autofiction*, in ragione dei suoi tratti distintivi e del suo statuto ibrido, che andava a riempire la nota casella cieca della tipologia di Philippe Lejeune, è da interpretarsi *stricto sensu* come « un cas ordinaire d'un système poétique plus large » (Jeannelle 2007, 27), in sostanza un sottogenere ammodernato dell'autobiografia e di forme spurie sospese tra polo finzionale e polo referenziale quali il vecchio romanzo autobiografico¹⁴. Pur contravvenendo, dunque, all'assiomatica purezza e fissità

¹³ In un precedente articolo sui generi fattuali, in continuità con i concetti genetici ma in prospettiva diacronica, Jeannelle rilevava già l'urgenza di studiare tali scritti nella loro distintività: « Les textes factuels soulèvent bien d'autres questions que celle de leurs frontières narratologiques et poétiques [...]. Ils mettent en œuvre différentes manières de "factualiser", c'est-à-dire de certifier la réalité selon qu'ils portent sur une opération de savoir, la transmission d'une information, l'élaboration d'un récit ou le développement d'une argumentation par exemple. Il n'est en quelque sorte question que de les lire selon leurs modalités de production et de réception et de cesser de les cantonner au rôle de contrepoint théorique de la fiction » (2004, 294). <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-3-page-279.htm>

¹⁴ La nozione di *autofiction* si fonda su due criteri essenziali: l'identità onomastica tra l'autore, il narratore e il personaggio principale (tratto che la distingue chiaramente dal romanzo autobiografico) e il patto finzionale indicato di sovente con la menzione « roman » sulla copertina. Bisognerà però ricordare che successivamente alla prima formulazione, quella fondativa di *Fils* come « fiction d'événements et de faits strictement réels » (Gallimard, 1977, *prière d'insérer*), Serge Doubrovsky ha proposto, nei tanti epiteti della sua opera, diverse e non sempre congruenti ridefinizioni. Tra le più recenti, particolarmente significativa è quella relativa all'importanza distintiva dell'identità onomastica e alla natura ossimorica del racconto autofinzionale: « Cette écriture autoromanesque repose, évidemment, sur une contradiction centrale, puisque l'étude classique de Philippe Lejeune sur *Le pacte autobiographique* (1975) oppose le pacte autobiographique ("Je soussigné", "copie conforme") au pacte romanesque (histoire de personnages fictifs). L'autofiction est donc une sorte d'oxymore théorique, de paradoxe fondamental, qui situe le texte dans l'entre-deux ou l'interface de deux catégories textuelles opposées » (Baudelle, Nardout-Lafarge 2011, 135-136). Sui caratteri precipi dell'autofinzione, si veda in particolare l'ampio studio di Philippe Gasparini, 2008.

delle forme, la portata infrattiva dell'*autofiction* resterebbe pur sempre entro quei territori o nelle loro strette vicinanze formali, con però un inevitabile riadattamento postmoderno in netta antitesi con certe attese del genere canonico, dalla linearità alla retrospezione, fino all'imperativo della verosimiglianza o alla trasparenza del linguaggio¹⁵.

Di certo non è irrilevante, come dimostra Philippe Gasparini nel suo notevole lavoro sul romanzo autobiografico, primo per importanza nell'inventariarne le procedure e rintracciarne la storia, se la voga dell'*autofiction* e la conseguente lessicalizzazione del neologismo, abbiano finito per obliterare, « au prix d'une dérive sémantique », il suo diretto ascendente, l'altro più antico e già discredito sottogenere frontaliero, « comme si la nouveauté du signifiant occultait l'ancienneté du signifié, comme si sa modernité bloquait notre mémoire littéraire » (2004, 310).

Tralasciando l'infortunio in cui sembrerebbe essere incorso il romanzo autobiografico, caduto progressivamente e fin dalle sue origini in una sorta di vuoto epistemico temporaneamente colmato dal capriccio dell'alea ricettiva, di grande attualità resta la sua specifica configurazione generica, altrettanto distante e distinta sia dal racconto finzionale che da quello autobiografico, configurazione originale basata su una strategia volutamente ambivalente che, in deroga al principio di non-contraddizione, lascerebbe coabitare o « coexister », come osserva Gasparini, i due « codes antagonistes ». Fondandosi dunque su una negoziazione inconclusa o sospesa tra i due patti, ovvero su una strategia autoriale consapevolmente calcolata, intenzionale, che si muove – diremmo – tra l'uno e l'altro/né l'uno né l'altro, o tra diniego e affermazione, si comprende allora la fragilità di un tale statuto generico che non può che definirsi necessariamente *a posteriori*; « un double affichage » tale da richiedere, nella proposta di Gasparini, più che « une lecture alternée, qui serait épuisante [...], une double lecture simultanée » (13), attività certo fallibile ma che nella « interaction de la mémoire du texte et de la mémoire du lecteur [...] va produire du sens » (347).

Ora se richiamare all'uno o all'altro polo un genere transfrontaliero quale il romanzo autobiografico, caso esemplare, per Yves Baudelle, di « transfert du non-fictif dans la fiction » ovvero di una « transposition du vécu dans le roman », equivale ad una evidente normalizzazione della sua carica infrattiva, per converso è la sua stessa natura ibrida a configurarsi come una intollerabile deroga a quella poetica essenzialista¹⁶ « qui se refuse à penser l'hybridité du

¹⁵ Su questi punti salienti si veda J.-L. Jeannelle 2013, 221-230. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-9-page-221.htm>

¹⁶ Ricordiamo che dalla prospettiva "separatista" di Dorrit Cohn, tesa a discernere radicalmente la finzione dalla non-finzione e, quindi, ad escludere categoricamente l'ibridità del romanzo autobiografico, « les récits à la première personne ne sont en général ni écrits ni lus, comme des demi-autobiographies ou des demi-romans ; ils sont proposés et reçus soit comme l'un soit

roman [...] l'hybridité ontologique de toute fiction, à cheval entre deux mondes » (2003, 8-9). In ragione, dunque, della sua statutaria ibridità, la pertinenza teorica e la legittimità di una tale nozione, sono da stabilirsi per Baudelle sul doppio piano della genesi e della ricezione, evitando però d'incorrere nell'errore assai frequente « de tenir la vie de l'auteur pour la vérité de la fiction » o, in quello più metodologico, « de tenter [...] de reconstituer le puzzle réel dont les fragments ont été dispersés et entremêlés dans la fiction » (19-20).

Dalla doppia lettura simultanea (Gasparini) alla lettura alternata (*cfr.* Schmitt 2007) o, ancora, alla lettura-inchiesta (il "lettore-detective" di Baudelle), i nuovi approcci pragmatici al romanzo autobiografico, finalmente ridefinito nella sua costituzionale ambivalenza generica, nelle sue strutturali tensioni e frizioni, rinviano alla discrezionalità del lettore, chiamato a cooperare attivamente al testo, a rispondere a pieno alle sollecitazioni delle sue strutture testuali e alla costruzione del senso (*v.* il richiamo al processo semiosico di Umberto Eco in Gasparini 11; 347).

Se concordiamo con Gasparini che nel romanzo autobiografico la rappresentazione o ricreazione di sé resta una struttura necessariamente sospesa tra la dimensione finzionale e quella referenziale, più che alla tradizionale comparazione con l'ordine extra-testuale dei fatti, più che agli indizi di veridicità e di identità su cui spesso la critica si è arenata, è nel confronto con il testo stesso ovvero, come scrive lo studioso, nell'analisi dei suoi dispositivi retorici, che troviamo un criterio rilevante di classificazione e di valutazione del suo statuto generico:

Ce genre regroupe à mon avis tous les récits qui programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l'une et de l'autre. Dans cette optique, le degré de véridicité des textes importe peu. C'est la richesse rhétorique des procédés de double affichage qui devient, à l'intérieur de cette classe de récits, un critère de classement et d'appréciation. (14)

comme l'autre, même lorsque on ne les prend pas pour ce qu'ils étaient censés être » (60). Altrettanto decisa, anche se ricca di sfumature, è la cosiddetta corrente *panfictionnaliste* ben rappresentata dall'autore *telquélien* Philippe Forest, per il quale « dès lors qu'elle se dit ou s'écrit, la réalité prend forcément l'apparence d'une fable, la forme d'une fiction de sorte que la vie elle-même est un roman que seul le roman est en mesure d'exprimer, de faire pleinement exister » (2020 : 25). A tratti finemente provocatorio, il pensiero di Forest muove in effetti più da una posizione poetica che poetologica, coniugando un moderno formalismo antimimetico ad una ricerca personale post-moderna che esula da rigide categorie estetiche.

Ora, fin dai suoi 'dintorni', dalle sue soglie¹⁷, fin dal suo singolare dispositivo prefativo che inclina vertiginosamente verso la *fiction*, il racconto vivieniano, affidato ad una narratrice autodiegetica anonima che rimemora il suo sofferto itinerario estetico-sentimentale e nel motivo dell'incontro con un *alter* speculare (la novella Beatrice del titolo) trova il suo motore primario, mostra chiaramente la sua perturbante natura ibrida che non solo rinuncia alla canonica omonimia, ma ne contesta pure lo stesso ambizioso assunto teleologico, prediligendo alla tradizionale retrospezione secondo un ordine lineare degli eventi, un ordine di tipo analogico-tematico, dal ritmo a tratti cadenzato secondo i cascami di uno stile simbolista-decadente; un ordine che se altera il tradizionale carattere sineddotico dell'autobiografia, tralasciando intere porzioni di vissuto, a favore di dettagli apparentemente infimi ma densamente simbolici, diluisce o disperde la narrazione in continue digressioni e variazioni, sovente sotto forma di lunghi dialoghi.

Posto idealmente sotto le insegne del doppio e dell'androgino, il romanzo più che sottomettersi al regime apodittico dell'autobiografico (il 'necessariamente vero' kantiano¹⁸) ne perverte metodicamente il dettato in un'ambigua eccentricità generica e nella sua ciclica partitura ripetitoria che richiama la geometria perfetta del cerchio, simbolo di unità e di totalità, ripete a livello formale il suo tema principale, quello cioè di un'ideale completezza nell'equilibrio-fusione con un doppio speculare femminile.

L'attrazione dell'ibrido investe strutturalmente, tematicamente e linguisticamente il romanzo e se, da una prospettiva storica, la generosa contaminazione tra i generi (con l'inserzione nel tessuto testuale di poesie, *poèmes en prose*, lacerti di lettere, auto/citazioni) rientra in quel generale processo di destrutturazione e di modernizzazione delle strutture del racconto, non rende meno evidente la sua statutaria ambivalenza che interviene ad alterare i già fragili tratti morfologici del testo autobiografico. Una *mixité*, diremmo, che sembra farsi principio ordinatore prima ancora che principio estetico, e fin dall'area peritestuale che i vari epiteti, in specie la corrispondenza, confermano come scelta prioritaria dell'autrice, scelta innanzitutto marcata dall'indicazione generica « roman » nella lista *du même auteur*.

La ricca area peritestuale attinge anche ad altre sostanze semiotiche, da quella eminentemente visiva, iconica delle illustrazioni a quella, in posizione interstiziale, delle ventidue partiture musicali in apertura di ciascun capitolo, la

¹⁷ Com'è noto, in *Seuils* (1987), Genette prendendo in esame il *paratesto* di un'opera letteraria, e studiandone i meccanismi scrittori e retorici, lo distingue in *peritesto* ed *epitesto*; d'ora in poi tutti i termini e i concetti relativi a quest'area s'intendono tratti da questo studio.

¹⁸ Il concetto è preso in prestito da un interessante studio di Mounir Laouyen (1999) sul patto autoriale ambiguo degli scritti autobiografici non tradizionali.

cui funzione di « *marqueurs d'articulation* »¹⁹ ci sembra risiedere, più che nel suo potere meramente evocativo, in una sorta di *mise en suspens* e al contempo di rilancio del narrato. Al ritmo prosastico risponde allora l'altra scrittura, l'altra respirazione, come una pulsazione liminare che si arresta e si spegne dove l'altra inizia e interviene. Se questa proliferazione di soglie, in luogo di un bianco, intervenendo a regolare lo spazio inaugurale del testo, anticipa sul miraggio analogico, sul gusto profondo per una sintesi delle arti, per un'arte totale, non meno rilevante resta il suo effetto strategico-pragmatico: tanto *limen/soglie* tanto *limes/frontiere*, cominciamento-apertura e a un tempo passaggio-transizione tra codici, sistemi e generi differenti.

Più che l'effetto seduttivo della copertina dai toni azzurrati del pittore simbolista Lévy-Dhurmer, più che l'immagine del San Giovanni Battista di Leonardo da Vinci, posta giusto avanti il titolo, traduzione letterale del celeberrimo emistichio del canto XXX del Purgatorio e, perfino, più che l'inusuale *préface actoriale fictive* firmata San Giovanni²⁰, è nella sua articolata composita unità, nella concertazione di tutti i suoi elementi, che il peritesto vivieniano mostra tutta la forza illocutoria e la capacità *jussive* del suo messaggio: non tanto o non solo effetto di un'accattivante ridondanza decorativa, quanto primissima sfida lanciata alle capacità ermeneutiche dei lettori. Concertazione certo armoniosa, ma che innesca fin da subito un gioco di effetti auto/riflessivi, tanto più perturbante in specie ed *in primis* tra il titolo tematico-prolettico e l'illustrazione vinciana: una sorta di *trouble* che l'enunciato *titulaire* annunciando l'evento perturbante dell'apparizione affida ad un effetto *d'ajout* – i puntini di sospensione come indizi di un'assenza da riempire, di una « *incomplétude impossible mais imaginairement repérable* » (Orlandi 2002, 74) – ma anche enigma di una imminente epifania di cui il San Giovanni Battista di Leonardo si fa in qualche modo l'*ersatz* plastico. Se, così, l'effetto di annuncio si trova ad essere reduplicato dall'illustrazione, è in virtù della sua forza di mostrazione che l'Annunciatore biblico si offre come momento visivo, inaugurale e indiziale della venuta; tanto più che esibita in questo spazio intermediario, « *souvent à éclipses* » (Genette, 12), l'immagine

¹⁹ I concetti e alcune immagini sono imprestiti tratti dal bel saggio *L'Écriture de soi* di Louis Marin (1999, 102).

²⁰ Lo scritto prefativo, con valore di *exemplum*, funziona a pieno regime solo come *ajout*, ovvero come corpo subordinato al romanzo, di cui anticipa i due grandi *noyaux* tematici, l'amore e l'amicizia indissolubilmente legati al motivo topico della morte. E se la tipografia imprime sulla pagina la forma singolare di questi versetti in caratteri corsivi e in brevi sequenze, ora lapidarie ora dai toni quasi sibillini, la struttura cadenzata, retta da una regolazione ritmica quasi comparabile ad uno schema metrico e che riposa su effetti di parallelismo per riprese anaforiche ed opposizioni binarie (*bonheur/désespoir; modération/excès; sommeil/réveil*, ecc.), annuncia già la specularità del romanzo che ridonda da un capo all'altro di risonanze ed echi, *leitmotiv*, compresi i ritorni di frammenti paratestuali.

vinciana collocata al posto del ritratto dell'autore si rivela essere, alla lettura, « le portrait, ou plutôt l'âme même » (*Une Femme m'apparut...*, 1904, 40) di uno degli attanti più emblematici del racconto vivieniano, la poetessa San Giovanni, che pur essendo quasi estranea al dipanarsi delle vicende, con le sue apparizioni e i suoi racconti metadiegetici che ne contengono e ne riassumono *en abyme* i momenti chiave, ci guida nella storia e ci indica come guardarla, facendoci penetrare nell'oscuro funzionamento dell'azione.

Se Gayle Rubin aveva definito San Giovanni come «the core of Vivien's identity which remained intact from the devastation of her unhappy passion» (1976, xiii), sicuramente la disseminazione dei tanti tratti autobiografici su questo personaggio, che con la sua inguaribile *verve palimpsestueuse* intreccia le fila di tanti racconti esemplari e autocitandosi ripete temi, motivi, frammenti testuali di opere di Renée Vivien, più che una copia esatta della figura autoriale, ne fa una proiezione immaginaria, insieme a quella sua controparte negletta di poetessa mancata inscenata dalla narratrice-protagonista.

Dunque, più che restituire un'immagine autentica, una «autorappresentazione effettiva», per dirla con Battistini (1990, 147), il "je" autobiografico spezzato o, per meglio dire, raddoppiato (narratrice/San Giovanni), resta pur sempre, «en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, especialmente su narratividad y el orden seleccionador que la memoria introduce» (Yvancos 2006, 43), una costruzione eminentemente discorsiva, una costruzione che sottoposta al filtro della trasposizione letteraria distilla un'altra immagine per così dire riveduta e corretta che tramuta lo specchio autobiografico in un gioco di riflessi.

La retrospezione amorosa assume allora la configurazione di un itinerario circolare, di una sorta di circumnavigazione senza fine intorno all'incontro con una chimera femminile, una Beatrice *duplex* significativamente scissa in due figure chiasmatiche, l'una riflesso rovesciato dell'altra. Stretta tra le maglie del mito, la vicenda amorosa si discioglie in un tempo ciclico, in un ritmico e simbolico alternarsi delle stagioni e delle ore del giorno che corrode dall'interno il fragilissimo impianto realistico e nella sua partitura ripetitiva, che altro non è se non ricerca di un doppio speculare, si avvita su se stessa ad eufemizzare, nel finale aperto, il sogno impossibile.

L'assunzione della forma dialogica, di un sovrabbondante tempo mimetico, drammatizza fortemente la narrazione; e i personaggi chiusi nell'eco delle loro parole, in un sistema di corrispondenze e opposizioni, perdono il tutto tondo della figura realista a favore di una accentuazione delle valenze simboliche e metaforiche: funzioni del discorso intorno all'amore, ciascuno, a suo modo, paradigma di una nostalgia dell'interrezza. Ma se parlare d'amore è enunciare il già raccontato, è dire di tutti i discorsi, da quello pagano a quello cristiano, nel

fitto gioco di citazioni intertestuali e intratestuali non sarà da leggersi una pura adesione alle pratiche discorsive dell'epoca, ma piuttosto una lucida e a tratti ironica disamina di un'ideologia d'amore che dal pensiero platonico all'amor cortese, dall'androginia al preraffaellismo, nella sua inadeguatezza a dire l'*alter* si è sempre costruita sulla rimozione del soggetto femminile come soggetto desiderante e della parola.

Se in *Une Femme m'apparut...*, come del resto nella maggior parte dei romanzi simbolisti (cfr. Modenesi 1993), l'*histoire* si è immancabilmente ridotta, se cioè l'articolazione diegetica si è fortemente impoverita a livello dei suoi nuclei primari in favore di una proliferazione di quelli secondari utili al solo *récit*, allontanandosi così vertiginosamente dalla ben oliata concatenazione logico-causale dell'intrigo tradizionale, dal rigoroso ordine logico-temporale, per un ordine come dicevamo di tipo analogico-associativo, è ugualmente lo stesso imperativo di *complétude* e *lisibilité* del racconto classico, ovvero « la nécessité d'énoncer la fin de toute action » (Barthes 1970, 54) che il testo vivieniano trasgredisce.

Nessuno scioglimento dunque. Il romanzo si spegne nella sospensiva, coi puntini di reticenza dell'« Adieu... et au revoir... » (270).

Non resta allora che tentare di mettere in moto questa “macchina pigra”, senza dimenticare che è nell'*entre-deux* che Renée Vivien ce ne ha affidato le chiavi.

A chiusura del nostro contributo vorremmo però richiamare una scoperta che facciamo al momento in cui licenziamo questo nuovo articolo e che è per noi di grande rilevanza, quella per così dire ricca di promesse dell'eminente studioso Gerald Prince, che nel romanzo vivieniano individua, definendolo come elemento “notevole”, un « annonce technique du *Sphinx* (1986) d'Anne Garréta » (2002, 28).

BIBLIOGRAFIA

- Bac, Claude. 2015. « Présentation et Préface » à Renée Vivien, *Une Femme m'apparut...*, [Éditions de 1904 et 1977 présentées en regard (p. 25-312), suivies des épreuves corrigées de l'éd. de 1905 reproduites d'après l'exemplaire conservé à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France sous la cote RES P-Y2-1429]. Paris : Chez l'auteur, 17-21.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil. Collection « Essais ».
- Battistini, Andrea. 1990. *Lo specchio di Dedalo*. Bologna: Il Mulino.
- Baudelle, Yves. 2003. « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle ». *Protée*, vol. 31 n. 1, printemps, 7-26.

- Baudelle, Yves. 2004. « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de Robert Dion, France Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink. Canada : Éditions Nota Bene, 49-70.
- Boré, Catherine. 2011. « Le narrateur en questions ». *Texto ! Textes et cultures*, vol. XVI-2. http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2805/bore_narrateur.pdf
- Cohn, Dorrit. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press (trad. française, *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2001).
- Doubrovsky, Serge. 2011. « Autofiction : en mon nom propre », in *Nom propre et écritures de soi*, sous la direction d'Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 135-144.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani. Collana «Studi».
- Forest, Philippe. 2007. « La vie est un roman », in *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.). Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 211-217. Coll. « Au cœur des textes », n. 6.
- Forest, Philippe. 2007. *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes : Édition Cécile Defaut.
- Forest, Philippe. 2020. « L'autobiographie, oui et non ». *Autobiografie. Ricerche, pratica, esperienze*, n. 1, 19-25.
- Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil. Collection « Poétique ».
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Éditions du Seuil. Collection « Poétique ».
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil. Collection « Essais ».
- Genette, Gérard. 2004. *Fiction et Diction*, précédé de Introduction à l'architexte. Paris : Éditions du Seuil.
- Goujon, Jean-Paul. 1986. *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*. Paris : Régine Deforges.
- Hamburger, Käte. 1957. *Der Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett (trad. française, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986).
- Jeannelle, Jean-Louis. 2004. « "L'acheminement vers le réel". Pour une étude des genres factuels : le cas des Mémoires ». Le Seuil, *Poétique*, n. 139, 279-297. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-3-page-279.htm>
- Jeannelle, Jean-Louis. 2007. « Autofiction et poétique », in *Le propre de l'écriture de soi*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant. Paris : Téraèdre, 25-30.
- Jeannelle, Louis. 2013. « Le procès de l'autofiction ». S.E.R. *Études*, tome 419, 221-230. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-9-page-221.htm>
- Juin, Hubert. 1972. « Renée Vivien ou l'amour impossible », in *Écrivains de l'avant-siècle*. Paris : Seghers, 203-226.
- Kristeva, Julia. 1977. « Hérétique de l'amour », *Tel Quel*, 74, hiver, 30-49.
- Laouyen, Mounir. 1999. « L'autofiction : une réception problématique » in *Frontières de la fiction*. https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/208.php
- Le Dantec, Yves. 1930. *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*. Aix-en-Provence : Édition du Feu.

- Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée). Éditions du Seuil. Collection « Essais ».
- Lo Verde, Patrizia. 2009. « *Une Femme m'apparut...* ou de l'hybridation générique », in *Renée Vivien à rebours. Études pour un Centenaire*, Ouvrage collectif sous la direction de Nicole G. Albert. Paris : Orizons, 119-127.
- Marin, Louis. 1999. *L'Écriture de soi*. Paris : PUF.
- Modenesi, Marco. 1993. « Verso una definizione del romanzo decadente », in *Il Romanzo tra due secoli (1880-1918)*, a cura di Paolo Amalfitano. Roma: Bulzoni, 3-19.
- Orlandi, Eni. 2002. *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.
- Perrin, Marie. 1999. « Autour d'*Une femme m'apparut* de Renée Vivien », in *Les Romans à Clefs*, troisième colloque des Invalides, 3 décembre, 65-68.
- Pozuelo, Yvancos. 2006. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona : Crítica.
- Prince, Gerald. 2002. *Guide du roman de langue française (1901-1950)*. Lanham: University Press of America.
- Puech, Jean-Benoît. 1999. « A double tour » in *Les Romans à Clefs*, Troisième colloque des Invalides, 3 décembre, 141-145.
- Rubin, Gayle. 1976. Introduction A *Women appeared to Me*, translated from French by Jeannette H. Foster. Reno: The Naiad Press, iii-xxii.
- Schmitt, Arthur. 2007. « La perspective de l'autonarration ». *Poétique* 1 (n. 149), 15-29. <http://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-15.htm>
- Vivien, Renée. 1904. *Une Femme m'apparut...* Paris : Alphonse Lemerre.
- Vivien, Renée. 1977. *Une Femme m'apparut...*, préface de Yves Florenne. Paris : Régine Deforges.
- Vivien, Renée. 2004. *Une Femme m'apparut...*, a cura di Patrizia Lo Verde. Catania: CUECM. « I miti rivisitati » collana di testi in edizione critica diretta da Maria Teresa Puleio.
- Vivien, Renée. 2020. *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, édition établie, présentée et annotée par Nelly Sanchez. Paris : Éditions du Mauconduit.

