

Paolina Preo Messina

“DISTANZA” E “PROSPETTIVA” NELLA
CROCIATA DEI BAMBINI DI MARCEL SCHWOB

Gérard Genette, in una pagina di *Figure III*, fa notare come il poema narrativo di Robert Browning, *The Ring and the Book* (che racconta un caso criminale visto successivamente dall'assassino, dalle vittime, dalla difesa, dall'accusa, ecc.) abbia costituito per vari anni, prima di essere sostituito dal film *Rashomon*, l'esempio canonico di un tipo di racconto a focalizzazione interna e multipla. Scendendo “dans les profondeurs sous-marines des années '90”¹, per usare l'espressione di Thibaudet il quale coglie in quegli anni i segni premonitori di una crisi del romanzo e i primi tentativi di tecniche narrative inedite, troviamo in Francia un esempio altrettanto significativo di applicazione rigorosa di tale procedimento narrativo: *La Crociata dei Bambini* di Marcel Schwob (1895), resoconto di “huit réactions différentes à la profession étonnante de foi qui se manifesta partout en Europe en 1212”².

Scrittore di avanguardia della generazione degli anni '90, protagonista intellettuale nell'ambiente letterario del suo tempo, Schwob entra decisamente nel grande dibattito sulla crisi del romanzo e sulla fine del realismo fin dal 1889 con l'articolo *Le Réalisme* e in seguito con la prefazione a *Coeur Double* (1891), dove denuncia prima nel romanzo naturalista, la confusione tra “sintesi” e “accumulazione” e definisce poi la sua concezione di opera d'arte come “reproduction artificielle” della natura, “composition factice”. L'arte oscilla secondo lui, tra la “simmetria” e il “realismo”; nel primo caso, “la vie est assujettie à des règles artistiques conventionnelles”, nel secondo, essa è “reproduite avec toutes les inflexions les plus inharmoniques”³. Queste brevi osservazioni di Schwob rivelano già la natura dell'attività letteraria dello scrittore, caratterizzata da un continuo sperimentare nuovi mezzi espressivi. L'aver impostato il problema artistico sul procedimento tecnico come modo di rapportarsi al reale e la convinzione che la letteratura debba rispondere ad ogni problema “letterariamente”, ossia attraverso la fondazione di uno stile e attraverso il rinnovamento delle strutture, sono meriti indiscutibili di Schwob il quale, tuttavia, è bene precisare, trovava i suoi modelli soprattutto nella letteratura anglo-sassone. Profondo conoscitore e ammiratore di Poe, Twain, Whitman, egli introduce per primo nella cultura francese Browning, Meredith e soprattutto Stevenson⁴, che saranno considerati più tardi i veri promotori della tecnica del punto di vista. Nel saggio su Stevenson, Schwob osserva che nell'*Isola del Tesoro*, l'autore

realizza “un entrecroisement de récits” poiché gli stessi fatti sono raccontati da due narratori — Jim Hawkins e il dottor Livesey — e che R. Browning aveva immaginato qualcosa di simile nel *The Ring and the Book*.

Stevenson fait jouer en même temps le drame par ses récitants; et au lieu de s'appesantir sur les mêmes détails saisis par d'autres personnes, *il ne nous présente que deux ou trois points de vue différents*⁵.

Se Schwob nel 1888, manifesta già una così viva ammirazione per Stevenson, è perché lo scrittore inglese si situa al di là del dibattito polemico e in parte sterile tra naturalismo e psicologismo, nel quale si lasciavano coinvolgere gli scrittori francesi in quegli anni. Stevenson infatti fabbricava “des êtres vivants”, e non parteggiava né “pour la roman subjectif, l'analyse psychologique à la Bourget”, né “pour le roman objectif, la description physiologique d'E. Zola”. Se nel romanzo francese fine secolo i tentativi rivolti in questo senso sono timidi o quasi inesistenti, Schwob si rendeva dunque conto che si poteva costruire la narrazione attorno ad un'ottica centrale, ma che si potevano anche moltiplicare i punti di vista. Una o più focalizzazioni. Due estetiche: nel primo caso, il romanzo era la scoperta progressiva del mondo da parte di un “eroe”, nell'altro si confrontavano delle immagini “viste” da parecchi osservatori. È questa consapevolezza di Schwob che vogliamo qui soprattutto documentare; e cogliere inoltre attraverso l'esempio di una diretta esperienza artistica, quale è *La Crociata dei bambini*, quelle implicazioni di ordine culturale-gnoseologico che caratterizzano il problema della tecnica narrativa.

* * * *

“Eodem anno fuit iter stultorum puerorum”. L'anno è il 1212 e l'impresa ricordata in modo così secco e brutale da una cronista medievale alsaziano é “la crociata dei bambini”: una vicenda straordinaria, misteriosa nelle sue cause, tragica nelle sue conclusioni⁶. In quell'anno, migliaia di bambini tedeschi e francesi, nessuno dei quali aveva più di dodici anni, partirono contemporaneamente dalla Francia del Nord e dalla Renania per andare a liberare Gerusalemme. “La ridicola spedizione”, come la definiscono le cronache del tempo, era guidata dal pastorello Etienne e dal giovanissimo Nikolaus. Essi erano convinti di poter compiere l'impresa senza usare le armi perché Dio, commosso dalla loro fede e dalla loro innocenza, avrebbe compiuto un miracolo. I mari si sarebbero prosciugati davanti a loro ed essi sarebbero passati come Mosé attraverso il Mar Rosso, fino alla Terra Santa. Di queste decine di migliaia di bambini

ispirati e ferventi, molti morirono di fame e di stenti soprattutto sulla via del ritorno; altri, attratti in un infame tranello e imbarcati a Marsiglia, perirono in un naufragio al largo dell'estremità sud-occidentale della Sardegna, nelle vicinanze dell'isola di San Pietro, mentre i sopravvissuti furono venduti come schiavi agli Arabi.

Questi i fatti come li definiscono le scarse cronache del tempo. Ma come sempre nella storia, tutto parla e tutto tace: per capire cosa avvenne, ma soprattutto come e perché avvenne, Schwob ricostruisce con la curiosità dell'erudito il quadro buio e confuso, ma poi sempre più preciso e sconcertante di quell'“ingenua leggenda”. Tuttavia le cronache, gli annali, le testimonianze del secolo XIII° non bastavano a far rivivere una delle vicende più drammatiche della storia del cristianesimo: con un artificio di visionario raffinato e stravagante, Schwob chiama in processione sulla scena della narrazione, protagonisti dell'epoca come papa Innocenzo III e papa Gregorio IX accanto a testimoni fittizi come il goliardo, il lebbroso, il musulmano. E allorché due testi, due affermazioni si contraddicono, Schwob cerca piuttosto di conciliarli che di annullarli l'un l'altro; vede in essi due sfaccettature, o due stadi successivi dello stesso avvenimento, fornendoci quindi una interpretazione degli avvenimenti più convincente perché più complessa e multipla.

Ciascun narratore — protagonista o spettatore — racconta un frammento di storia — il proprio — nel proprio linguaggio. Rifiutando una narrazione logica e cronologica dei fatti, Schwob ritaglia una serie di esperienze psicologiche individuali convergenti; al lettore, il compito di riunire i pezzi del puzzle, di ricongiungere le varie schegge di realtà percepite da coscienze diverse. Il vero tema dell'opera dunque, non è la Crociata, ma quello che della Crociata pensano i vari personaggi; non è della “storia” della crociata che si tratta in quest'opera, bensì della sua “immagine”, della sua “traccia” nella memoria di coloro che raccontano.

* * * *

Nelle pagine della *Crociata*, esistono diversi gradi di “rappresentazione” o più esattamente di informazione narrativa: i personaggi-narratori, che sono i vari depositari dei fatti raccontati, forniscono al lettore maggiori o minori particolari sulla vicenda, e in maniera più o meno diretta. Essi risultano quindi a “distanze” diverse da quello che raccontano e inoltre, a seconda delle capacità di conoscenza degli avvenimenti che ciascuno di loro ha, filtrano l'informazione attraverso una prospettiva di un tipo o di un altro nei confronti della storia raccontata, adottando quello che generalmente è chiamato il “punto di vista”. “Distanza” e “prospettiva” sono dunque le due modalità essen-

ziali della regolazione dell'informazione narrativa nella *Crociata dei bambini*; si tratta ora di prendere in considerazione il regime narrativo dell'opera e di descriverne alcuni esempi di applicazione.

Fin dalle prime righe della *Crociata* (è questo un artificio narrativo che ritroveremo in tutti i racconti), il lettore viene immerso nel pensiero del personaggio che racconta, ed è lo svolgimento continuo di tale pensiero, ad informarci su quello che egli fa o su quanto avviene intorno a lui. Cancellando ogni traccia di tutela narrativa e fingendo di cedere immediatamente la parola ai personaggi, Schwob fa in modo che ognuno di essi occupi, fin dall'inizio di ogni brano, il primo piano sulla "scena" e racconti la propria storia al presente e in prima persona.

Moi, pauvre Goliard, cleric misérable errant par les bois et les routes pour mendier, au nom de Notre-Seigneur, mon pain quotidien, j'ai vu un spectacle pieux et entendu les paroles des petits enfants.

Nous trois, Nicolas qui ne sait point parler, Alain et Denis, nous sommes partis sur les routes pour aller vers Jérusalem. Il y a longtemps que nous marchons. Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés dans la nuit.

Je ne peux plus bien marcher, parce que nous sommes dans un pays brûlant, où deux méchants hommes de Marseille nous ont emmenés. Et d'abord nous avons été secoués sur la mer dans un jour noir, au milieu des feux du ciel⁷.

Tali "discorsi immediati", riferiti dai singoli personaggi, assumono nel testo schwobiano, una forma fondamentale — quella del "monologo" —, per la realizzazione del quale, l'autore utilizza vari tipi di composizione che vanno dal semplice racconto alla registrazione immediata del pensiero. Possiamo distinguere varie gradazioni del discorso interiore di un personaggio in relazione al nostro attuale oggetto di indagine, cioè la "distanza narrativa". Il discorso narrativizzato o raccontato, è evidentemente lo stato più distante e, spesso, il più limitativo. Segnaliamo, a questo proposito, il racconto di François Longuejoue, chierico che, riferisce così la propria testimonianza su un episodio della *Crociata*.

Aujourd'hui, quinziesme du mois de septembre, l'année après l'incarnation de notre Seigneur douze cent et douze, sont venus en l'officine de mon maître Hugues Ferré plusieurs enfants qui demandent à traverser la mer pour aller voir le Saint-Sépulcre. Et pour ce que le dit Ferré n'a point assez de nefes marchandes dans le port de Marseille, il m'a commandé de requérir maître Guillaume Porc, afin de compléter le nombre⁸.

Se poi lo stesso narratore non riferisce più le sue "parole", ma i suoi "pensieri", l'enunciato è ancora più conciso e sommario:

Et de cet évènement extraordinaire, voici ce que j'ai à dire: premièrement, qu'il est à désirer que maître Hugues Ferré et Guillaume Porc conduisent promptement hors de notre cité cette turbulence étrangère; secondement, que l'hiver a été bien rude, d'où la terre est pauvre cette année, ce que savent assez messieurs les marchands; troisièmement, que l'Eglise n'a été nullement avisée du dessein de cette horde qui vient du Nord, et qu'elle ne se mêlera pas dans la folie d'une armée puérile (turba infantium)⁹.

Esaminiamo ora quella parte della storia che riguarda il naufragio delle due navi che trasportano i bambini crociati. L'isola sulla quale i loro corpi vennero gettati dal mare in tempesta è la piccola isola di San Pietro, che si trova sulla punta sud-ovest della Sardegna. Papa Gregorio IX, che aveva voluto ricordare i piccoli crociati facendo costruire sull'isola una chiesa intitolata ai Nuovi Innocenti, racconta gli avvenimenti *dopo* che sono avvenuti. Organizzando il racconto secondo una concatenazione logica convincente, egli ritorna al passato, lo vede dall'esterno, da lontano, "a grande distanza", soprattutto perché non vi ha partecipato direttamente:

Je ne les ai point connus. (...) Seuls, semblables à de petits vagabonds, pleins d'une foi furieuse et aveugle, ils s'élancèrent vers la terre promise et ils furent anéantis. D'Allemagne et de Flandres, et de France et de Savoie et de Lombardie, ils vinrent vers tes flots perfides, mer sainte, bourdonnant d'indistinctes paroles d'adoration. Ils allèrent jusqu'à la cité de Marseille: ils allèrent jusqu'à la cité de Gênes. Et tu les portas dans des nefes sur ton large dos crêtelé d'écume; et tu te retournas, et tu allongas vers eux tes bras glauques, et tu les a gardés. Et les autres tu les a trahis, en les menant vers les infidèles; et maintenant ils soupirent dans un palais d'Orient, captifs des adorateurs de Mahomet¹⁰.

Il racconto del papa Innocenzo III costituisce un esempio-tipo di narrazione intermedia che intreccia due elementi solo apparentemente contraddittori: il discorso narrativo e la registrazione del pensiero del protagonista. Il papa era rimasto molto amareggiato dalla svolta imprevedibile che i veneziani e il loro astuto doge Dandolo avevano dato alla quarta crociata, dall'orrendo sacco di Costantinopoli e dalla sconfitta militare che ne era seguita. Era nuovamente deciso a liberare la Terra Santa, ma si rendeva conto che per evitare nuovi fallimenti, la futura crociata doveva essere meglio organizzata. Mistico e idealista in questioni religiose, ma in politica molto realista, Innocenzo III non poteva che disapprovare una impresa così utopistica come quella dei bambini. Essendo destinata al fallimento, essa doveva apparire ai suoi occhi solo come motivo di imbarazzo, come una trovata propagandistica che avrebbe gettato dubbi sull'appoggio divino alla causa cristiana. Dalle cronache contemporanee risulta inoltre che la maggioranza del clero era convinta che fosse un influsso diabolico a guidare l'impresa. Il racconto del conflitto inte-

riore vissuto dal papa in prima persona è lungamente sviluppato e si svolge in una forma che possiamo definire col termine di *analisi*: racconto di pensieri. Chi parla è un uomo vecchio che si confida a Dio. L'esposizione dei fatti è chiara e ordinata:

Et je ne sais par quel sortilège plus de sept mille enfants ont été attirés hors des maisons. Ils sont sept mille sur la route portant la croix et le bourdon. Ils n'ont point à manger; ils n'ont point d'armes; ils sont incapables et ils nous font honte. Ils sont ignorants de toute véritable religion. Mes serviteurs les ont interrogés. Ils répondent qu'ils vont à Jérusalem pour conquérir la Terre-Sainte¹¹.

Ma nei passi che seguono, il racconto si intreccia in una sapiente combinazione di discorso narrativizzato e di registrazione dell'interpretazione mentale dei fatti da parte del protagonista. Il papa cerca di spiegare a Dio ciò che può sembrare incoerente nella propria condotta, e nello stesso tempo, vuole vedere chiaro in se stesso. Assistiamo quindi allo sforzo continuo di comprensione del contenuto di una coscienza privilegiata che avanza a tentoni, con esitazioni e pentimenti e talvolta nella confusione.

Pardonne-moi maintenant, mon Dieu, pour t'avoir demandé conseil sous la tiare. Le tremblement de la vieillesse me reprend. Regarde mes pauvres mains. Je suis un homme très âgé. Ma foi n'est plus celle des tout petits. L'or des parois de cette cellule est usé par le temps. Elles sont blanches. Le cercle de ton soleil est blanc. Ma robe est blanche aussi, et mon coeur desséché est pur (...) Ma tête est vacillante de faiblesse: peut-être qu'il ne faut ni punir, ni absoudre. La vie passée fait hésiter nos résolutions. Je n'ai point vu de miracle. Éclaire-moi. Est-ce un miracle? Quel signe leur as-tu donné? Les temps sont-ils venus? Veux-tu qu'un homme très vieux, comme moi, soit pareil dans sa blancheur à tes petits enfants candides? Sept mille!¹²

Gli avvenimenti acquistano forma e consistenza via via che progredisce l'indagine alla quale si abbandona il personaggio centrale, desideroso, come dice lui stesso, di "sapere" quale deve essere il suo comportamento.

(...) mais moi, du haut de ma très grande vieillesse, du haut de ta papauté, je te supplie. Instruis-moi, car je ne sais pas. Seigneur, ce sont tes petits innocents. Et moi, Innocent, je ne sais pas, je ne sais pas¹³.

I personaggi, come abbiamo visto, possono "raccontare" la loro avventura, o "viverla": tali gradazioni, o raffinate combinazioni di discorso raccontato e di esposizione a varie riprese del contenuto di una coscienza privilegiata, non devono farci trascurare la funzione peculiare del "discorso interiore riferito" nel testo schwobiano. I protagonisti articolano di preferenza i loro pensieri come veri e propri

“monologhi”, cercando di confidare una situazione vissuta, molto “vicina” a loro. Il racconto della “petite Allys”, che tiene per mano “le pauvre Eustace”, cieco, permette di accedere ad un “istante” vissuto nel modo più acuto:

Je ne peux plus bien marcher, parce que nous sommes dans un pays brûlant, où deux méchants hommes de Marseille nous ont emmenés. (...) La petite Allys est très lasse, mais elle tient Eustace par la main, afin qu'il ne tombe pas, et elle n'a pas le temps de songer à sa fatigue. (...) Et elle tiendra Eustace par la main jusqu'à la fin blanche du grand voyage, car il faut qu'elle lui montre le Seigneur¹⁴.

Il protagonista del *Récit du Kalandar*, seguace di Maometto, si trova coinvolto in una situazione che simboleggia, in modo più o meno estrinseco, una realtà esistenziale diversa dalla propria. La frase finale, qualche battuta, o un pensiero esplicitamente formulato, sottolineano la presa di coscienza dell'avvenimento-crociata da parte del personaggio, che giunge però in modo repentino, non motivata psicologicamente:

Loué soit notre Dieu qui fait bien tout ce qu'il fait et qui protège même ceux qui ne le confessent point. Dieu est grand! J'irai maintenant demander ma part de riz dans la boutique de cet orfèvre, et proclamer mon mépris des richesses. S'il plaît à Dieu, tous ces enfants seront sauvés par foi¹⁵.

Il *Récit de Trois Petits Enfants* è una serie di immagini che si susseguono senza soluzione di continuità, senza che nulla espliciti i passaggi di tempo e luogo. La giustapposizione insistente di istantanee psicologiche produce straniamento, e l'esperienza conoscitiva e emotiva che ne deriva è quella di una rarefatta immobilità nel tempo e nello spazio. Illuminazioni, piuttosto che liberazione, evoluzione, esplicazione di un flusso di coscienza.

Il y a longtemps que nous marchons. Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés dans la nuit. Elles appelaient tous les petits enfants. Elles étaient comme les voix des oiseaux morts pendant l'hiver. (...) Nous avons chanté devant les villages, ainsi que nous avons coutume de faire pour l'an nouveau. Et tous les enfants couraient vers nous. Et nous avons avancé comme une troupe¹⁶.

E tutto questo — come sottolinea il testo con procedimenti allusivi, visioni sonnambulesche — è unicamente “illusione”. La frammentazione del pensiero infantile disponibile alla variazione, gli squarci di monologhi separati tra di loro da “ces espèces de silences du récit”¹⁷, le spezzature del tessuto narrativo che fanno scivolare il dettato prosastico in forme poetiche, non possono che rinviare ad una realtà che

pur non lasciandosi definire nè situare, può — malgrado tutto — rivelare elementi, particole, di senso.

Il *Récit du Lépreux* costituisce l'unico esempio, nella *Crociata*, di narrazione quasi interamente costruita sul dialogo, un dialogo anti-realistico e paradossale. Lento e ritmato da cadenze ossessive, esso prescinde da ogni funzione naturalistica, per diventare strumento espressivo di un più profondo soliloquio mentale. Il terrore dell'uomo colpito da una terribile malattia, la lotta condotta con tutti i mezzi e in tutte le circostanze contro la dissociazione dell'io, si trovano qui espressi. Al panico fisico, succede l'angoscia morale di essere stato abbandonato da Dio:

Je ne sais plus quel est mon visage, mais j'ai peur de mes mains. Elles courent devant moi comme des bêtes écailleuses et livides. (...) Le Sauveur n'a pas expié mon péché blême. Je suis oublié jusqu'à la résurrection. Comme le crapaud scellé au froid de la lune dans une pierre obscure, je demeurerai enfermé dans ma gangue hideuse quand les autres se lèveront avec leur corps clair. *Domine ceterorum, fac me liberum: leprosum sum*¹⁸.

L'azione occupa una parte minima della narrazione, pur essendo paradossalmente sconvolgente:

Voilà pourquoi j'ai *guetté* les enfants qui descendaient du pays de Vendôme vers cette forêt de la Loire. (...) J'ai *épié* pour sucer au cou d'un de Ses enfants du sang innocent. (...) Et derrière les autres marchait un enfant frais aux cheveux rouges. Je le *marquai*; je *bondis* subitement; je lui *saisit* la bouche de mes mains affreuses¹⁹.

E dopo il dialogo col bambino, il lebbroso ha una esplosione di gioia:

Il n'a pas eu peur de moi! Il n'a pas eu peur de moi!²⁰.

Ma a questa logica incosciente che rifiuta l'ineluttabilità della propria situazione, segue ben presto un guizzo di lucidità:

— Va en paix vers ton Seigneur blanc, et dis-lui qu'il m'a oublié²¹.

La situazione eccezionale del protagonista del racconto, filtra, decanta il "fluire" tortuoso dei propri pensieri, lo orienta, lo dirige e nello stesso tempo sembra rifiutarlo.

A conclusione di questo discorso, è necessario precisare che la *Crociata dei bambini* non presenta quasi nulla di avvicabile al carattere "informe" del "monologo interiore" quale lo intende ad esempio Edouard Dujardin in *Les Lauriers sont coupés*. Nella *Crociata* non troviamo mai il "tout-venant" mentale che si traduce poi in un flusso ver-

bale alogico: se alcune modalità di narrazione sembrano condurre Schwob sulla soglia del monologo interiore così inteso, egli non la oltrepassa mai. Ne deriva la conseguenza, importantissima, che l'uso di tali procedimenti denota nell'autore, non tanto la volontà di garantire trasparenza e fedeltà ai sommovimenti più profondi della "corrente di coscienza" o dell'inconscio, quanto di rilevare come il reale appaia ad una coscienza situata in un punto preciso dello spazio e del tempo.

* * * *

La *prospettiva narrativa* invece, è il modo di regolare l'informazione che deriva dalla fissazione rigorosa di un "punto di vista" restrittivo, secondo il quale il personaggio-protagonista è l'unico "fuoco" da cui deriva l'angolazione della vicenda, e quindi l'unica fonte di percezione, interpretazione e conoscenza di essa. I racconti della *Crociata* si possono definire a focalizzazione "interna" e "multipla" poiché, come abbiamo già fatto notare, lo stesso avvenimento viene evocato da più "io", che sono i veri supporti della narrazione. L'autore dà la parola a parecchi testimoni che lasciano e riprendono il filo del racconto e servono da vincoli esterni per delimitare in modo rigoroso il punto di vista. Schwob applica la tecnica della molteplicità dei punti di vista, mutando il responsabile di essi, i tempi della percezione, disponendo vari piani, vari angoli, varie realtà e facendone derivare poi proiezioni incrociate e ricchezza di sottintesi. Lungi dall'essere soltanto un meccanismo di narrazione e di caratterizzazione dei personaggi, la tecnica del "punto di vista" crea l'avvenimento e diventa al tempo stesso strumento di scoperta e contestazione della scoperta stessa²².

Mediante la formula della focalizzazione interna che Schwob applica in modo rigorosissimo, il personaggio focale non è mai descritto e neppure designato dall'esterno, e inoltre i suoi pensieri le sue percezioni non vengono mai analizzate oggettivamente dall'autore. È il "punto di vista" del protagonista a guidare il racconto, con le sue riduzioni di campo, le sue lacune, le sue "restrizioni". Ma ognuna di tali focalizzazioni interne serve a isolare gli altri personaggi nella loro esteriorità, permette di lasciare in un'oscurità quasi totale i sentimenti dell'"altro", che risulta dotato, in tal modo, di una personalità enigmatica e impenetrabile. Un brano del *Récit du Goliard* illustra chiaramente l'atteggiamento interrogativo del narratore di fronte a quegli esseri misteriosi che sono i bambini-crociati:

Tous ces enfants m'ont paru n'avoir pas de noms. (...) Ils emplissaient la route comme un essaim d'abeilles blanches. Je ne sais pas d'où ils venaient. C'étaient

de tout petits pèlerins. (...) Ils errent vers je ne sais quoi. Ils ont foi en Jérusalem²³.

Tali frammenti sul comportamento di personaggi diversi dal protagonista-narratore devono essere interpretati come indizi di focalizzazione, come quando, ad esempio, il lebbroso intuisce o immagina il pensiero del suo interlocutore dall'espressione del suo volto.

Et derrière les autres marchait un enfant frais aux cheveux rouges. Je le marquai; je bondis subitement; je lui saisis la bouche de mes mains affreuses. Il n'était vêtu que d'une chemise rude; ses pieds étaient nus et ses yeux restèrent placides. Et il me considéra sans étonnement. Alors, sachant qu'il ne crierait point, j'eus le désir d'entendre encore une voix humaine et j'ôtai mes mains de sa bouche, et il ne s'essuya pas la bouche, et ses yeux semblaient ailleurs²⁴.

Queste congetture, con le loro riduzioni di campo tanto marcate, denotano essenzialmente la difficoltà del protagonista nel soddisfare la propria curiosità, il proprio desiderio di penetrare nell'altrui esistenza. Esse rientrano quindi nel codice della focalizzazione interna. Schwob, inoltre, ha realizzato un costante ed equilibrato dosaggio della focalizzazione per quanto riguarda l'informazione narrativa, poiché spesso i personaggi che raccontano "fingono" di "non sapere" e insistono sulla loro ignoranza dei fatti con una disinvoltura che li situa essi stessi in un punto di vista limitato.

I racconti della *Crociata* non possono essere letti isolatamente: elementi di un organismo, si sostengono e si spiegano a vicenda, formando una trama di legami solidali. Il loro susseguirsi in un ordine ideale, motivato da un processo di astrazione logica e fantastica nello stesso tempo, risponde a sapienti effetti di inquadratura, di raggruppamento, di opposizione o di giustapposizione degli avvenimenti e dei personaggi. È nel campo visivo del goliardo prima e del lebbroso poi che sorge questa strana moltitudine di bambini.

Récit du Goliard

Moi, pauvre Goliard, (...) *j'ai vu* un spectacle pieux et entendu les paroles des petits enfants. (...) Voilà pourquoi j'ai eu peur *en voyant* tout ces enfants. Sans doute, Notre Seigneur les défendra. (...) Je ne sais pas d'où ils venaient. C'étaient de tout petits pèlerins. Ils avaient des bourdons de noisetier et de bouleau. Ils avaient la croix sur l'épaule; et toutes ces croix étaient de maintes couleurs. *J'en ai vu* de vertes, qui devaient être faites avec des feuilles consues²⁵.

Récit du Lépreux

Voilà pourquoi *j'ai guetté* les enfants qui descendaient du pays de Vendôme vers cette forêt de la Loire. Ils avaient des croix et ils étaient soumis à Lui. Leurs corps étaient Son corps et Il ne m'a point fait part de son corps. Je suis entouré sur terre d'une damnation pâle. *J'ai épié* pour sucer au cou d'un de Ses enfants du sang innocent²⁶.

Nel racconto del goliardo, l'avvenimento-crociata è appena sfiorato; il lebbroso, da parte sua, non vede nell'episodio che una conferma ai propri ciechi pregiudizi e alle proprie oscure preoccupazioni. Papa Innocenzo III, terzo personaggio ad entrare in scena, ci rivela come l'essenziale degli avvenimenti abbia già avuto luogo. Egli servirà da "riflettore" della vicenda fino al momento in cui i bambini stessi, progressivamente introdotti dai tre personaggi sopracitati, passeranno alla ribalta, invaderanno la scena in primo piano e diventeranno essi stessi centro di focalizzazione. Col racconto dei bambini-crociati, il perno della narrazione gira lentamente; ciò che era oggetto diventa soggetto e il lettore entra lentamente in queste coscienze centrali che fino a quel momento erano rimaste chiuse e mute. Nel racconto di Nicolas, Alain et Denis — *visione* degli avvenimenti *da bambini* — si colgono più livelli: le *impressioni* che hanno un fondamento oggettivo ("Oh! que les choses de la terre sont belles! Nous ne nous souvenons de rien, parce que nous n'avons jamais rien appris. Cependant nous avons vu de vieux arbres et des rochers rouges. Quelquefois nous passons dans de longues ténèbres. Quelquefois nous marchons jusqu'au soir dans de prairies claires"), le *meditazioni* ("On nous disait que nous rencontrerions dans les bois des ogres et des loups-garous. Ce sont des mensonges. Personne ne nous a effrayés; personne ne nous a fait de mal") e infine gli *elementi allucinatori* che sono percezioni smisuratamente amplificate da una soggettività infantile ("Il y a longtemps que nous marchons. Ce sont des voix blanches qui nous ont appelés dans la nuit. Elles appelaient tous les petits enfants. Elles étaient comme les voix des oiseaux morts pendant l'hiver")²⁷. In altri passi troviamo *ricordi e sogni* che vengono a mescolarsi alle percezioni e alle meditazioni. In questo caso, la tecnica del punto di vista, oltre a rivelare un universo soggettivo, provoca una specie di dilatazione di alcuni momenti vissuti dai bambini. Gli avvenimenti che riguardano l'attraversamento del mare per raggiungere il Santo Sepolcro, sarà François Longuejoue, chierico, a esporli.

Il y a présentement épanchés autour de la cité de Marseille plus de sept mille enfant dont aucuns parlent des langages barbares. Et Messieurs les échevins craignant justement la disette, se sont réunis en la maison de ville, où, après délibération, ils ont mandé nos dits maîtres afin de les exhorter et supplier d'envoyer les nefes en grande diligence²⁸.

Quanto alla triste conclusione della crociata, essa è presentata attraverso il tramite di altre coscienze le quali, interpretando i fatti in modi diversi, si rivelano a loro volta. Questa frammentazione dell'ottica in focalizzazioni multiple, permette la proiezione di punti di vista successivi e variabili su uno stesso avvenimento. Così, un evento, già

dotato di un significato, è oggetto di successive e diverse interpretazioni. Questo procedimento diventa chiaramente uno dei mezzi più efficaci per la circolazione del senso nell'opera narrativa schwobiana.

Gli echi di tutta l'avventura si disperdono ciascuno con una propria tonalità particolare, ma tutti sempre più allusivi e lontani. Infine vi è un elemento unificatore nel quale è immersa tutta l'opera: il mare. Il mare è ovunque nella crociata, "la mer dévoratrice, qui semble innocente et bleue".

Privilegiando l'interiorità soggettiva che sola rende significanti gli "avvenimenti" della "storia", Schwob finisce per porre implicitamente in discussione la possibilità di una narrativa intesa come intreccio di fatti e individuazione di personaggi "reali"²⁹. Abbiamo parlato fino a questo momento di "personaggi", ma, da quanto è stato detto, risulta chiaro che la poetica di Schwob rifiuta il personaggio in quanto tale, per ridurlo a simbolo di una esperienza mentale, senza tuttavia rinunciare a tipizzarlo socialmente, a dargli una dimensione caratteriologica che egli ritiene necessario rispettare e che una convenzione a sfondo realistico impone. Se, ad esempio, l'autore narra la vicenda dall'angolo prospettico del papa o da quello del lebbroso senza cultura, egli si attiene al loro livello intellettuale nel rilevare i significati delle loro esperienze. Fare in modo che essi prendano coscienza di sé attraverso un linguaggio analitico e specifico significherebbe effettuare un travisamento del reale; raccontare in vece loro, porterebbe a incoerenze stilistiche, quali l'introduzione dello scrittore onnisciente. I personaggi devono quindi esprimersi da soli, attraverso una voce personale, un linguaggio proprio, uno stile individuale. I papi parlano da papi, i bambini da bambini. I loro racconti "stilizzati" costituiscono una forma estrema di mimesi del discorso, dove l'autore "imita" i suoi personaggi. Questo procedimento di caratterizzazione stilistica non determina però la costituzione di personaggi concreti e definiti nel senso realistico del termine. Essi restano comunque inafferrabili. Costituiti di una materia labile, essi sono figure, proiezioni, "comparse", che si confondono nel proprio discorso, al punto di ridursi ad esso, di annullarsi in esso, salvo riproporsi infine all'interno di una mimesi dialogica che finisce per assorbirli in un sapiente gioco verbale.

* * * *

In una lettera a R. L. Stevenson del 1888, ripresa in *Spicilegè*, Schwob parla di descrizione "progressiva".

Nous avons le même principe de composition, je veux dire la simplicité, et au lieu de la description coordonnée qu'emploient les réalistes, une *description*

*progressive, avec quelques traits marquants qui représentent beaucoup mieux un tableau pour l'œil de l'esprit qu'une analyse précise et détaillée*³⁰.

È evidente che la messa in prospettiva qui non è più psicologica, ma spaziale. La descrizione schwobiana non è descrizione dell'oggetto osservato, ma piuttosto resoconto e analisi dell'attività percettiva, delle scoperte progressive, dei cambiamenti di distanza e di prospettiva del personaggio che osserva.

Sostituendo all'"esse" delle cose il "percipi", Schwob si colloca alle origini di quel processo di soggettivazione degli oggetti che raggiungerà le sue più notevoli espressioni nei narratori del primo Novecento. Innanzitutto egli evita il "brano" descrittivo e le rappresentazioni "précises et détaillées" dei naturalisti, mescolando spesso note di descrizione ai gesti, agli atteggiamenti dei personaggi. La "descrizione" si riassume in tal modo in "narrazione" e non può mai essere definita "pausa" del racconto. Il passo che segue stabilisce una relazione stretta tra i "trois petits enfants" e l'ambiente:

On fait sonner pour nous les cloches des églises. Les paysans se lèvent des sillons pour nous épier. Les bêtes aussi nous regardent et ne s'enfuient point. Et depuis que nous marchons le soleil est devenu plus chaud, et nous ne cueillons plus les mêmes fleurs. Mais toutes les tiges peuvent se tresser en même formes, et nos croix sont toujours fraîches. Ainsi nous avons grand espoir, et bientôt nous verrons la mer bleue. Et au bout de la mer bleue est Jérusalem³¹.

Altrove, il mare "visto" da papa Gregorio IX:

Voici la mer dévoratrice qui semble innocente et bleue. Ses plis sont doux et elle est bordée de blanc, comme une robe divine. C'est un ciel liquide et ses astres sont vivants. Je médite sur elle, de ce trône de rochers où je me suis fait apporter hors de ma litière. Elle est véritablement au milieu des terres de la chrétienté. Elle reçoit l'eau sacrée où l'Annonciateur lava le péché. Sur ses bords se penchèrent toutes les saintes figures, et elle a balancé leurs images transparentes. Grande ointe mystérieuse, qui n'a ni flux ni reflux, berceuse d'azur, insérée sur l'anneau terrestre comme un joyau fluide, je t'interroge avec mes yeux. O mer Méditerranée, rends-moi mes enfants! Pourquoi les as-tu pris?³²

La descrizione "progressiva" non produce soltanto la dislocazione e lo sbriciolamento del brano descrittivo. Schwob "avait senti qu'il ne suffisait pas de disloquer le panorama, mais qu'il fallait le contester en tant que panorama, dès lors que l'on concevait la réalité non comme un cadre, mais comme un secteur visuel"³³. Spesso la narrazione dell'avvenimento-crociata si riduce ad una dimensione puramente visiva. Notevole il fatto che il punto di vista dei personaggi è, a più riprese, quello di un "voyeur" che vede senza essere visto. I paesaggi non sono mai descritti in se stessi; essi non esistono che negli

occhi di coloro che li guardano. Le descrizioni sono dunque rigorosamente focalizzate: la loro dilatazione temporale non soltanto non supera mai quella dell'attività percettiva reale, ma perfino il loro contenuto non supera mai quello effettivamente rilevato dal personaggio che guarda. Questa concezione immanentista di una coscienza dalla quale non si può uscire è costantemente presente nell'autore.

L'universo sensibile dello spazio è inteso non come un quadro o uno scenario, ma come la proiezione prospettica di una coscienza. La percezione della distanza, di uno spazio disposto non soltanto in superficie ma anche in profondità, è perfettamente messa in rilievo dalla mobilità del soggetto che prende coscienza di una realtà esterna attraverso una sensazione:

Sur la terre il y a des forêts épaisses, et des rivières, et des montagnes, et des sentiers pleins de ronces. Et au bout de la terre se trouve la mer que nous allons traverser bientôt. Et au bout de la mer se trouve Jérusalem. Nous n'avons ni gouvernants ni guides. Mais toutes les routes nous sont bonnes. Quoique ne sachant point parler, Nicolas marche comme nous, Alain et Denis, et toutes les terres sont pareilles, et pareillement dangereuses aux enfants. Partout il y a des forêts épaisses, et des rivières, et des montagnes, et des épinés. Mais partout les voix seront avec nous³⁴.

La tecnica del "punto di vita" viene applicata anche ad un'altra dimensione: quella temporale. Come una "sonata", *La Crociata dei bambini*, si svolge, si snoda, vive nella progressione. Obbedendo a ritmi, movimenti, cadenze, essa si scopre e si rivela nel "tempo", ed è soggetta alle leggi di una presentazione progressiva. La narrazione, tuttavia, è sincopata, non segue un ritmo costante, presenta interruzioni e intervalli più o meno estesi, e tende quindi ad allontanarsi da una ipotetica norma dell'"isocronia" narrativa. Il tempo è disarticolato e fluisce trasgredendo all'ordine cronologico; i diversi racconti sullo stesso avvenimento provocano interruzioni, arretramenti, balzi in avanti su parecchi piani paralleli. I racconti procedono per scorci, anzi vengono sintetizzati in brevi accenni simbolici e rapidamente l'osservazione analitica riconduce al presente. Il tempo è enormemente dilatato o contratto in una sinteticità brusca e allusiva. La caratteristica della *Crociata* è costituita chiaramente dalla moltiplicazione degli inizi e di conseguenza dalla moltiplicazione delle istanze memoriali, ognuna delle quali porta ad esporre gli avvenimenti nell'ordine in cui si presentano nei ricordi del personaggio che racconta, porta anche a sostituire l'ordine degli avvenimenti con l'ordine col quale egli li scopre. È evidente come tale racconto iterativo all'inizio dell'opera provochi una specie di dispersione temporale. Notiamo quindi un movimento oscillatorio avanti e indietro nella

storia — movimento a zig-zag —, come se ciascun personaggio, lasciasse e riprendesse il filo della narrazione dove il personaggio precedente l'aveva lasciato. Infine, alcuni degli ultimi racconti della *Crociata*, seguono un piano abbastanza conforme all'ordine cronologico. Questo piano d'insieme non esclude, la presenza di un gran numero di analessi e di prolessi, e anche di altre forme più sottili e più complesse di anacronie, che risultano, ad ogni modo, molto più distanti dalla cronologia "reale".

* * * *

I racconti della *Crociata*, "monodie" che sfuggono alla chiusura di un messaggio finale univoco, manifestano tuttavia una evidente funzione di comunicazione. Il ricorso al lettore è incessante, anche se non è esplicito. Il lettore-destinatario, assente dall'opera, è presente invece con tutto il suo peso; tutto l'organismo testuale è legato al suo comportamento invisibile. Questo personaggio silenzioso non è una semplice comparsa, ma un protagonista, un attore che ha il primo ruolo nella narrazione. La presenza costante del lettore-destinatario all'orizzonte, invitato dall'autore a riscrivere l'opera, fa mutare i vari monologhi in dialoghi. Egli conosce non solo ciò che ciascun personaggio pensa, ma di più, ciò che tutti simultaneamente pensano e all'insaputa gli uni degli altri. A lui è demandato il compito di interpretare i racconti e di reinserirli nel movimento della narrazione.

In quest'opera, gli avvenimenti sono le parole stesse pronunciate dai narratori rappresentati — puri e semplici osservatori o agenti narratori che hanno avuto una influenza notevole sulla storia della crociata —; gli avvenimenti sono ancora il modo secondo il quale essi sono pronunciati, poi letti e interpretati. Gli strumenti della narrazione hanno dunque il sopravvento sulla narrazione stessa. In tal modo, l'autore, che sembra scomparso perché, lasciando dire tutto ai personaggi, non racconta più, rimane nascosto dietro le quinte come un regista o come un "dio indifferente che cura silenziosamente le proprie unghie", come affermerà Joyce.

Conferendo inoltre alla narrazione un carattere relativo e plurivalente, Schwob obbliga il lettore a riscrivere lui stesso la storia della crociata, a interpretare i fatti a partire da elementi lacunosi e spesso contraddittori. Attraverso questa sapiente e voluta circolazione di senso, il "punto di vista" non si trova più nell'opera — assorbimento totale dei fatti da parte di una coscienza smembrata — ma nell'autore prima, poi nel lettore che deve reinventare l'opera — e il mondo e imparare così a inventare la propria vita.

Note

1. "Voilà ce qui, préparé dans l'atmosphère symboliste et dans les profondeurs sous-marines des années '90, est monté brusquement à la lumière inattendue des années d'après-guerre". A. Thibaudet, *Le Liseur de Roman*, Crès, 1925, p. 202.
2. W. GODDARD, *Marcel Schwob, conteur et critique littéraire*, thèse, Paris, 1950, p. 228.
3. M. SCHWOB, *Oeuvres Complètes*, Paris, F. Bernouard, 1927-30, II, p. XIII.
4. A questo proposito v. P. Dottin, *Marcel Schwob et la littérature anglaise*, "La Revue de France", VII, mars-avril 1927, pp. 371-377.
5. *Oeuvres Complètes*, IV, p. 67. Il corsivo è nostro.
6. Sulla realtà storica della Crociata dei bambini v. la limpida narrazione di Steven Runciman nella sua *Storia delle Crociate*, edita in Italia da Einaudi.
7. A titolo di esempio, citiamo le prime righe del *Récit du Goliard*, del *Récit de Trois Petits Enfants*, e del *Récit de la Petite Allys*, O.C. IV, 133, p. 142, p. 149. Il corsivo è nostro.
8. *ibid.*, pp. 144-145.
9. *ibid.*, pp. 145-146.
10. *ibid.*, p. 131.
11. *ibid.*, pp. 139-140.
12. *ibid.*, p. 141.
13. *ibid.*, p. 142.
14. *ibid.*, pp. 149-150.
15. *ibid.*, p. 149.
16. *ibid.*, pp. 142-143.
17. "Ces espèces de silences du récit, qui sont peut-être ce qu'il y a de plus passionnant dans les fragments du *Satiricon*, Stevenson a su les employer avec une extraordinaire maîtrise. Ce qu'il ne nous dit pas de la vie d'Alan Breck, de Secundra Dass, d'Olalla, d'Attwater, nous attire plus que ce qu'il nous en dit. Il sait faire surgir les personnages des ténèbres qu'il a créées autour d'eux". R.L. Stevenson, in *Spicilege*, O.C., IV, p. 68
18. O.C., IV, pp. 135-136.
19. *ibid.*, p. 136.
20. *ibid.*, p. 137.
21. *ibid.*
22. Non siano in presenza allora di quello che Sartre chiamerà molto più tardi "le réalisme brut de la subjectivité?": "Notre problème technique est de trouver une orchestration des consciences qui nous permette de rendre la pluridimensionnalité de l'évènement. De plus, en reconçant à la fiction du narrateur tout-connaissant, nous avons assumé l'obligation de supprimer les intermédiaires entre le lecteur et les subjectivités — point-de-vue de nos personnages; il s'agit de le faire entrer dans les consciences comme dans un moulin, il faut même qu'il coïncide successivement avec chacune d'entre elles. Ainsi avons-nous appris de Joyce à rechercher une deuxième espèce de réalisme: le réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni distance". Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1964, p. 371.
23. O.C., IV, p. 134.
24. *ibid.*, p. 136.
25. *ibid.*, pp. 133-134. Il corsivo è nostro.
26. *ibid.*, p. 136. Il corsivo è nostro.
27. *ibid.*, pp. 142-144.
28. *ibid.*, p. 145.
29. "Il me semble que les personnages de Stevenson ont justement cette espèce de réalisme irréel (...) Ce sont des fantômes de la vérité, hallucinants comme de vrais

fantômes". R.L. Stevenson, in *Spicilege*, O.C., IV, p. 73.

30. In *Spicilege*, pubblicato nel 1960, nella *Note bibliographique*, di Maurice SAILLET, p. 222. Il corsivo è nostro.

31. O.C., IV, p. 144.

32. *ibid.*, pp. 150-151.

33. M. RAIMOND, *La Crise du Roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, pp. 305-306.

34. O.C., IV, p. 143.