

Benedetta De Bonis

**La letteratura belga ieri e oggi.
La difficoltà della storia, la tentazione del mito**

Quando si fa riferimento alla cultura belga, si pensa subito ai quadri di Magritte, ai fumetti di Tintin o alle canzoni di Jacques Brel. La conoscenza degli scrittori belgi francofoni (che ancora faticano a essere tradotti nel *milieu* editoriale italiano)¹ sembra essere appannaggio di un ristretto numero di specialisti e studiosi universitari. Agli occhi dei profani, la letteratura belga si eclissa all'ombra di quella francese. Eppure, essa esiste ed è certo dotata di una sua specificità.

Come ha giustamente fatto notare Marc Quaghebeur nelle sue *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, il primo elemento con cui il lettore deve fare i conti, nell'approccio alla cultura del Belgio francofono, è il posizionamento di questo Paese al crocevia tra il mondo latino e quello germanico. Gli scrittori belgi usano come veicolo comunicativo la lingua francese, ma nei loro testi lasciano affiorare un immaginario di matrice nordica, altro rispetto a quello romano. Essi vivono in una sorta di lucida schizofrenia, capace di dissociare la forma dal contenuto. Pertanto, s'impone come operazione preliminare allo studio e alla lettura degli autori belgi la consapevolezza della necessità di adottare categorie interpretative altre rispetto a quelle valide per il modello francese, marcatamente accentrato su Parigi. Quaghebeur parla d'*identité en creux* e di *déshistoire*, cioè di un'identità sospesa nel vuoto, marcata dalla cifra dell'assenza e da un procedimento di denegazione della propria storia. Tale situazione contrasta con quella della Francia, ben conscia, per la precoce affermazione dello Stato e della Nazione sul suo territorio, della propria identità culturale e storica. Tra le cause del problema identitario belga si annovera *in primis* la giovinezza del Paese, costituitosi come entità politica autonoma soltanto nel 1830, a seguito di una rivolta portata avanti da un'alleanza tra cattolici e liberali. Per la brevità e per la facilità con la quale essa condusse il Paese all'indipendenza, tale rivoluzione non può essere paragonata, secondo lo stesso Quaghebeur, alle lunghe lotte di liberazione nazionale portate avanti da molti altri popoli europei: la rivoluzione crea coesione nel gruppo umano solo se riesce a dotarlo di una mitologia eroica che affondi le sue radici nel sangue.²

Si potrebbe obiettare all'autore delle *Balises* che anche l'Italia è un Paese relativamente giovane. Eppure, nel corso dei secoli, nelle opere di grandi autori come Dante, Petrarca, Machiavelli e Leopardi, è emersa, con una solidità e un'intensità commovente, la coscienza di far parte di una Nazione con una lingua e una storia comune, al di là dei particolarismi locali e della decadenza politica.³ Inoltre, diversamente da quanto avviene in Italia, la *déshistoire* in cui è avviluppato il Belgio sembra essere favorita dalle politiche statali. Il Paese non investe nella promozione, a livello editoriale e scolastico, della letteratura nazionale, cosicché molti Belgi perdono l'opportunità di avvicinarsi al proprio patrimonio culturale.⁴

¹ Al giorno d'oggi sono ancora molto pochi i testi belgi tradotti in italiano. In questo contributo indicheremo di volta in volta l'ultima traduzione italiana pubblicata, laddove essa è disponibile.

² M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Labor, 1998, pp. I-VII; 9-18. Per quanto riguarda la specificità della letteratura belga, si potranno vedere anche: P. Aron, *La mémoire en jeu: une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre national de la Communauté française / La Lettre volée, 1995; G. Charlier – J. Hanse, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958; S. Lilar, *Soixante ans de théâtre belge*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952; M. Quaghebeur, *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, Bruxelles, Racine, 2006; M. Quaghebeur, *Histoire, Forme et Sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 1: L'engendrement (1815-1914)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015.

³ Si vedano, a titolo di esempio, l'apostrofe di Dante all'Italia in seguito all'incontro tra Sordello e Virgilio (*Prg.* VI 76-151); la canzone di Petrarca *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (*RVF* 128); la chiusa del *Principe* di Machiavelli (XXVI) e il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* e la canzone *All'Italia*, in apertura dei *Canti*, di Leopardi.

⁴ M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, cit., pp. 9-11.

Una delle conseguenze del malessere e del disagio dei Belgi nei confronti della storia è la loro scarsa propensione letteraria al realismo. Non deve essere casuale il fatto che gli scrittori belgi abbiano prediletto le soluzioni artistiche del fantastico, del mito e del surrealismo, che consentono di eludere il confronto diretto con la storia e di oltrepassare i limiti della narrazione realistica.⁵

Sarebbe impossibile tracciare un bilancio dello statuto attuale delle lettere belghe – scopo primario di questo contributo – senza accennare ai testi anteriori agli ultimi decenni. È solo attraverso il confronto con le tendenze estetiche precedenti che si potrà mettere in luce il carattere innovativo delle opere contemporanee.

Non è irragionevole affermare che il testo fondatore della letteratura belga sia il romanzo storico *La légende d'Ulenspiegel* (1867, traduzione Studio Tesi 1991)⁶ di Charles De Coster, autore nato da padre fiammingo e madre vallona. L'opera narra, con accenti epici e rabelsesiani, il martirio e la riscossa delle Fiandre sotto il regno dello spietato Filippo II. Essa trae ispirazione dalla leggenda medievale fiorita intorno al burlone Ulenspiegel – simbolo della rivolta rurale sulla cultura cittadina – ambientata dall'autore in uno scenario fiammingo cinquecentesco dai connotati mitici. Facendo propri gli entusiasmi successivi alla rivoluzione del 1830, De Coster esalta, in toni romantici, la libertà, l'idea della Nazione e il senso della giustizia sociale. Come Manzoni, egli usa il passato al fine di parlare del presente. Tuttavia, diversamente dall'autore dei *Promessi sposi*, De Coster scrive negli anni successivi all'unificazione del Paese. Pertanto, la scelta della forma del romanzo storico non sembra da imputarsi al timore di incorrere in una censura esterna, ma al proposito di eludere un confronto, forse ancora prematuro, con la contemporaneità.

Anche gli autori della generazione successiva rifuggono il riferimento esplicito al presente. Con *La princesse Maleine* (1889, traduzione Sellaris 1994) e *Pelléas et Mélisande* (1892, traduzione Feltrinelli 1993), il fiammingo Maurice Maeterlinck, premio Nobel nel 1911, trasporta i suoi spettatori in un teatro fiabesco, fatto di castelli medievali, foreste, re dalla vecchiaia anomala, amori contrastati, porte che non si possono aprire e presagi funesti emessi dalla natura. Con *Hélène de Sparte* (1912), il fiammingo Émile Verhaeren porta in scena la bellezza fatale di un'Elena straziata dai sensi di colpa per le stragi combattute a Troia in suo nome.

Nel corso del Novecento, le atmosfere decadenti care a Maeterlinck e Verhaeren esauriscono la loro vitalità letteraria. Il nuovo secolo si apre per il Belgio all'insegna dell'esperienza traumatica della duplice violazione della propria neutralità durante il primo e il secondo conflitto mondiale. Nello scompiglio generale, spira anche sulle Fiandre il vento di rinnovamento della modernità. Michel de Ghelderode assimila le lezioni drammaturgiche di Artaud e del suo teatro della crudeltà. In *Don Juan ou les amants chimériques* (1928) e nella *Mort du docteur Faust* (1925, traduzione Società Editrice Torinese 1951), egli riprende due miti letterari famosissimi, quello di Don Giovanni e di Faust, contaminandoli in maniera carnevalesca con suggestioni tratte dal *vaudeville*. Nessun personaggio ghelderodiano si rivela più all'altezza del ruolo che aveva nella tradizione e, come nel teatro di Pirandello, l'identità individuale si frantuma, non lasciando più al pubblico alcuna certezza. Così, Don Giovanni, afflitto dai debiti e dalla sifilide, non porta a termine nessuna conquista nel corso della *pièce* di cui è il protagonista, mentre Faust, nell'opera a lui dedicata, si sdoppia in attore e personaggio, per scoprire infine di essere soltanto un ruolo teatrale.

La modernità non è però l'unica risposta allo scompiglio causato dalle guerre. Tra gli autori che evitano gli sperimentalismi letterari e ottengono il favore del pubblico, un ruolo di primo piano spetta a Georges Simenon, che, tra il 1930 e il 1970, scrive una serie di romanzi polizieschi (tradotti, in gran parte, prima da Mondadori e poi da Adelphi) incentrati sulla figura del commissario Maigret. Simenon predilige le ambientazioni popolari e piccolo-borghesi, dove il centro dell'attenzione si sposta dalla ricerca degli indizi materiali a quella delle motivazioni umane che conducono al delitto. Lo sfondo caro ai suoi romanzi non è però tanto il Belgio, quanto la Francia, Paese in cui egli vive e lavora.

⁵ *Ivi*, pp. 19-27.

⁶ Il capolavoro di De Coster è stato anche tradotto nel 1957 da UTET, nel 1973 da Sansoni e nel 1984 da Editori riuniti.

Altro maestro del giallo belga è Thomas Owen, che condisce i propri testi di humour e richiami al mito. Tra le sue opere più riuscite si annoverano il poliziesco *Le nez de Cléopâtre* (1942) e i racconti fantastici delle *Chambres secrètes* (1983) e di *Carla hurla* (1990). In alcuni di essi – si vedano, a titolo di esempio, *La chambre d'Icare*, *La chambre d'Hélène* e *Penthésilée* – il mito classico, riletto in chiave contemporanea e parodica, giunge ad esiti paradossali.

Il mito recupera toni aulici e accenti filosofici nell'opera di Marguerite Yourcenar, nata a Bruxelles e naturalizzata americana. Così, nelle prose liriche di *Feux* (1936, traduzione Bompiani 2015)⁷, ascoltiamo i monologhi sull'amore di Fedra, Antigone, Maria Maddalena, Clitemnestra e Saffo. Invece, nel romanzo *Mémoires d'Hadrien* (1951, traduzione Einaudi 2014), è l'imperatore romano Adriano a parlare. In una lunga epistola indirizzata al suo futuro successore Marco Aurelio, egli riflette sui propri trionfi militari, sul suo amore per la poesia, la musica e la filosofia e sulla passione per il giovanissimo amante Antinoo. La Yourcenar riprende il genere del romanzo storico anche nell'*Œuvre au noir* (1968, traduzione Feltrinelli 2015), la cui vicenda ruota attorno alla figura poliedrica di Zenone, filosofo, scienziato e alchimista cinquecentesco malvisto per i suoi scritti e le sue teorie in odore di eresia e ateismo.

Anche lo scrittore Henry Bauchau ama la storia antica e il mito. Morto quasi centenario nel 2012, egli è stato testimone oculare di un secolo intero. L'esperienza in prima persona di due guerre mondiali – l'una vissuta con gli occhi del bambino che ricorda vagamente le fiamme dell'incendio di Lovanio, l'altra con quelli dell'adulto dedito, in qualità di direttore del Service des Volontaires du Travail Wallon e di resistente, all'impegno sociale e politico – ha funto da catalizzatore delle sue opere letterarie. Nel dopoguerra egli ha cercato di tradurre, in prosa, in versi e a teatro, il disorientamento di un'intera generazione segnata dalla violenza e dai totalitarismi. Nelle sue opere, i richiami autobiografici sono tenuti a distanza dal ricorso al mito riletto in chiave psicanalitica, come se lo spostamento in una dimensione altra rispetto a quella attuale permettesse all'autore di aggirare le proprie auto-censure e dar voce più liberamente alle contraddizioni tipiche dell'uomo del Novecento. Nella *pièce* teatrale *Gengis Khan*, redatta tra il 1954 e il 1955 (traduzione Panozzo 1995), lo spettatore si trova di fronte al celebre guerriero mongolo del Duecento sul quale la critica ha visto proiettarsi il fascino ambiguo dei dittatori contemporanei.⁸ Nella *Machination* (1969), Bauchau porta di nuovo sul palcoscenico la figura del conquistatore, questa volta nelle vesti di Alessandro Magno, la cui storia pare ripetere quella di Edipo. La vicenda del re tebano che uccise il padre e si unì alla madre diventa poi il fulcro attorno al quale ruota il suo romanzo della maturità: *Œdipe sur la route* (1990, traduzione Giunti 1993). In quest'opera, Edipo si emancipa dalla logica del potere e della politica in cui erano immersi, seppur in maniera problematica, Gengis Khan e Alessandro Magno. Lungo la strada che lo porta da Tebe a Colono, egli cerca di riabilitarsi dai crimini del parricidio e dell'incesto. Ha al suo fianco la figlia Antigone e un ex-bandito, Clios. Insieme essi scolpiscono nella roccia un'onda gigantesca, cercando così di sublimare nell'arte il dolore e la violenza.

Accanto a Owen, Yourcenar e Bauchau, formati durante gli anni delle guerre, si afferma, a partire dagli anni settanta, una nuova generazione di scrittori, capace di rinnovare profondamente il panorama letterario belga. Il Paese, nella seconda metà del secolo, va incontro a cambiamenti rapidi e incisivi. Nei decenni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale si accentuano, infatti, i problemi legati alla diversità linguistica e l'impero coloniale belga si sgretola con la perdita del Congo, divenuto indipendente nel 1960. Si apre quindi una crisi politico-economica che minaccia di spaccare il Paese in due. Tale situazione raggiunge momenti di alta tensione in occasione del lungo

⁷ La versione italiana di *Feux* per Bompiani è stata curata da una traduttrice illustre: Maria Luisa Spaziani, la Volpe della poesia di Montale.

⁸ Secondo Anne Begenat-Neuschäfer (*L'Arbre de Gengis Khan*, «Cahiers Henry Bauchau», V, 2013, p. 108), negli anni cinquanta Bauchau ripensa, con l'ausilio del mito, all'esperienza dei totalitarismi europei. Invece, per Giovanni Saverio Santangelo (*Gengis Khan: dal mito alla storia, fra autobiografia e drammaturgia*, in A. Soncini Fratta, *Henry Bauchau: un écrivain, une œuvre*, Bologna, CLUEB, 1993, pp. 93-126.) è Mao la figura che ispira il Gengis Khan belga.

sciopero avviato dalla Fédération générale du travail de Belgique e dell'espulsione, nel 1968, dei francofoni dall'Università di Lovanio. L'idea dello Stato unitario appare oramai come un'utopia datata. Tra gli anni settanta e ottanta, con la creazione delle Comunità e delle Regioni, si pongono le basi per il passaggio allo Stato federale, ufficialmente riconosciuto dalla Costituzione del 1993. Le Fiandre si avviano a diventare il motore economico del Paese e il francese perde il primato culturale che aveva detenuto nel secolo precedente. È in questi anni difficili che alcuni intellettuali belgi cominciano a dibattere sulla necessità di lottare contro il rigetto del Paese natale e di interrogarsi sulla specificità del campo culturale belga. Nel 1976, all'insegna del settimanale francese «Les Nouvelles littéraires», esce un numero speciale, curato da Pierre Mertens, dal titolo *L'Autre Belgique*, nel quale alcuni letterati emergenti prendono parola sulla questione. Per parlare della condizione dei Belgi, Mertens conia il vocabolo *belgitude* a partire dal termine *negritude*, utilizzato dai sudditi delle più antiche colonie dell'Impero francese per rivendicare il loro diritto ad un minimo di rispetto e di autonomia:

A uguale distanza da una vergogna imbecille e da un orgoglio spostato, tale potrebbe essere la nostra "terza via". Tale sarebbe – se si osa sognare – la "sfida belga". Non essendo più debitori a nessuno, finalmente noi non saremmo originari di nessun luogo e saremmo originari di tutti i luoghi. Non saremmo né Belgi vergognosi di sé, né Belgi arroganti. Non dovendo più affermare una nostra specificità, ci sarebbe data la possibilità di percorrere tutte le avventure. In questo risiederebbe il nostro limite, la nostra ricchezza, il nostro segreto. Una situazione da considerare senza romanticismi, senza complessi, senza masochismi. Ho persino incontrato dei Belgi contenti. Lavoreremmo soli, come in presenza di, ma in un altro clima. Oramai non si tratterebbe più di un divorzio, bensì di una condizione. Dovremmo provare ad essere Belgi. Marginali forse, minoritari certamente, esiliati di sicuro e in casa nostra, marcheremmo tuttavia il territorio come l'animale braccato, ma anche come il cacciatore che lo bracca.⁹

Parallelamente alle rivendicazioni della *Belgitude*, sorge il Jeune théâtre, un movimento di rinnovamento del teatro operato da una nuova generazione di artisti belgi che si sono formati per lo più all'estero e manifestano una vera e propria volontà di analisi della storia del loro Paese. Questi intellettuali hanno digerito l'esperienza delle avanguardie europee e propongono un teatro alieno alle facili dinamiche di mercato, capace di creare opere nuove e di portare sulla scena i grandi capolavori del Novecento. Essi si pongono nel solco delle due tendenze drammaturgiche maggioritarie del secolo scorso: il teatro di parola di matrice brechtiana e il teatro del corpo inaugurato da Artaud. Tra i rappresentanti più illustri del Jeune théâtre si segnalano René Kalisky, Jean Louvet e Michèle Fabien.¹⁰

Nato da padre ebreo morto ad Auschwitz, di origini polacche, Kalisky sceglie di confrontarsi con il reale e con la storia. Sono tre le sue ossessioni teatrali: la diaspora ebraica, il totalitarismo, nella sua forma rossa e nera, e il malessere belga. Nel dramma *La passion selon Pier Paolo Pasolini* (1978),

⁹ M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, cit., p. 410: «À égale distance d'une vergogne imbécile et d'un orgueil déplacé, telle pourrait être notre "troisième voie". Tel serait – si l'on ose rêver – le "défi belge". N'étant plus tributaires de personne, nous serions enfin de nulle part et de partout. Ni Belges honteux, ni Belges arrogants. N'ayant plus à affirmer de spécificité, il nous serait donné de courir toutes les aventures. Ce serait là notre limite, notre richesse, notre secret. Une situation à envisager sans romantisme, sans complexe, sans masochisme. J'ai même rencontré des Belges heureux. Nous travaillerions seuls, comme par devant, mais dans un autre climat. Il ne s'agirait désormais plus d'un divorce mais d'une condition. Il nous faudrait tenter d'être Belges. Marginaux peut-être, minoritaires certainement, exilés à coup sûr et sur place, nous marquerions pourtant notre territoire comme le fait l'animal traqué mais aussi comme le chasseur qui le traque». Più recentemente, Ruggero Campagnoli (*L'Arlecchino della 'belgité'*, in A. Soncini Fratta, *Arlecchino senza mantello: fantasmi della 'belgité'*, Rimini, Panozzo, 1993, pp. 10-12), partendo dalla definizione di neologismo di Roland Barthes, ha proposto di abbandonare il termine *belgitude*, per adottare quello di *belgité*: «Così da "belge (d'expression française)", con mossa certo ardita e forse sfacciata, ho tratto "belgité". In italiano avrei dovuto dire, più faticosamente, "belgità francese". Ma perché ricavarla, questa parola? La risposta è semplice: per segnalare, nel modo più economico possibile, l'esistenza di un'identità della cultura belga di lingua francese, senza pretendere di indicarne a priori il contenuto. Proporla come una tendenza, una passione, uno sforzo, una realtà complessa, un nuovo mito, nel senso che dà al mito odierno Roland Barthes».

¹⁰ Sul Jeune théâtre si veda M. Quaghebeur, *Le devenir du jeune théâtre en Belgique francophone*, «Dossiers du Cacef», LXI, 1978, pp. 21-43.

egli immagina Pasolini, poco prima della sua morte, alle prese con la regia di un film sulla passione di Cristo. Sul set altercano, presi da gelosie, smanie di protagonismo e pregiudizi di carattere sociale, le dive Silvana Manganò e Anna Magnani, gli attori Franco Citti e Terence Stamp, le comparse di provenienza sottoproletaria e Giuseppe Pelosi, il Giuda incontrato una notte alla stazione di Roma Termini. Pasolini, scomodo come Cristo alla propria società, prevede la propria morte, descrivendola con afflato profetico nel modo in cui la racconteranno i giornali. Kalisky manifesta in questa *pièce* una forte volontà d'indagine politica, che non si appunta però sul proprio Paese natale, bensì su un'Italia in cui la figura stessa del poeta dalla vita violenta diventa mito letterario. L'autore accetta la sfida del confronto col presente, ma, come i propri predecessori, predilige ancora gli scenari lontani nel tempo e nello spazio: il dramma *Falsch* (1979-1981), per esempio, si svolge tra New York e la Berlino nazista; il racconto *L'Impossible Royaume* (1979, traduzione Omnia 1986) parla d'Israele; lo sceneggiato televisivo *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince* (1980) ricostruisce la storia di Carlo il Temerario, che, nel Quattrocento, cercò di conquistare con i propri mercenari la riva sinistra del Reno, in modo da congiungere le terre di Borgogna con le Fiandre e realizzare sotto il proprio scettro un grande stato borgognone.

Anche Louvet, scomparso di recente (2015), condivide la passione politica di Kalisky. Cresciuto con una forte coscienza politica di sinistra, nutrito delle letture di Brecht e di Sartre, decide, durante lo sciopero generale del 1960-1961, di creare una *troupe* di teatro, composta di attori amatoriali, con lo scopo di continuare l'azione della protesta vallona. Nasce così il Théâtre prolétarien di La Louvière. Nel dramma *Le Train du bon dieu* (1962), egli indaga con lucido realismo le condizioni di vita della popolazione vallona, composta prevalentemente da proletari e piccolo-borghesi. Quaghebeur loda con queste parole il tentativo dello scrittore di confrontarsi con la storia del proprio Paese: «A suo modo, egli si lega così al tentativo fatto dagli scrittori con una coscienza politica di quest'epoca di dare un luogo al nostro vuoto e restituirgli quel poco che ci potrebbe attaccare ancora a un destino concreto».¹¹ Lo scrittore, però, non si sottrae al fascino del mito letterario. In *Un Faust* (1984), egli usa la figura dell'intellettuale già cara a Christopher Marlow, Johann Wolfgang von Goethe, Paul Valéry, Michel de Ghelderode e Thomas Mann, per parlare del disorientamento dell'individuo nell'epoca del crollo delle ideologie: «È quindi in relazione a questa figura dell'intellettuale che Faust mi interessava. E poi *Un Faust* è anche una *pièce* sulla perdita, sulle disillusioni della Sinistra. È un Faust che non ha più un mondo coerente, un progetto, un sogno».¹²

Anche la Fabien presta orecchio alle rivendicazioni dei sostenitori della Belgitude e si propone di indagare il proprio momento storico. Ella sceglie, però, di farlo al femminile. Il tema portante del suo teatro diventa così la condizione della donna nel mondo moderno. Insoddisfatta del suo ruolo subalterno di moglie e madre, la donna, come il Belgio, cerca un proprio posto nella storia e lotta contro secoli di denegazione identitaria. Anche la forte coscienza politica della Fabien, però, non riesce ad affrontare di petto la storia e sceglie sempre di esprimersi attraverso il mito classico. In *Jocaste* (1981), l'autrice fa ripercorrere il cammino dell'Edipo sofocleo all'eroina che dà il titolo alla *pièce*. È la madre incestuosa, ora, a dover gestire la situazione della peste, a interpretare gli oracoli e a cimentarsi nell'enigma della Sfinge, che avrà come risposta non più «l'uomo» ma «la donna».¹³ Giocasta si cerca, si confronta con la colpa che grava da secoli su di lei e alla fine decide di non uccidersi, poiché non è più vittima del destino maschile. Una quindicina di anni più tardi la Fabien si dedica di nuovo alla riscrittura del teatro sofocleo: con il dramma *Déjanire* (1995), l'autrice propone una propria versione delle *Trachinie*. Tuttavia, l'entusiasmo del decennio

¹¹ M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, cit., p. 322.

¹² J. Louvet, *Théâtre 2*, Bruxelles, AML, 2008, p. 471: «C'est donc par rapport à cette figure de l'intellectuel que le Faust m'intéressait. Et puis, *Un Faust*, c'est aussi une pièce sur la perte, sur les désillusions de la Gauche. C'est un Faust qui n'a plus de monde cohérent, qui n'a plus de projet, qui n'a plus de rêve».

¹³ M. Fabien, *Jocaste; Déjanire; Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995, pp. 41-42: «Tu, il vincitore della Sfinge, tu che hai risposto alla domanda... Qual è l'animale che... È l'uomo! Ebbene io sono la donna, la donna, capisci, la donna dal ventre della quale sei uscito» («Toi, le vainqueur de la sphinx, toi qui as répondu à la question... Quel est l'animal qui... C'est l'homme! Eh bien moi, je suis la femme, la femme, tu entends, la femme du ventre de laquelle tu es sorti»).

precedente sembra oramai irrimediabilmente perduto. In una Trachis piena di spazzatura, un'Imbalsamatrice esorta Deianira a non cedere alla violenza e a riconquistare Eracle con l'aiuto della propria arte, capace di contrastare il tempo e le rughe, mentre un Centauro la richiama alle sue pulsioni ancestrali. La sposa fedele si chiede se sia possibile uscire dal proprio ruolo di subalternità all'essere maschile, pur mantenendone l'amore. Il Centauro ha la meglio e la *pièce* si avvia, questa volta, verso un finale tragico. Al termine dell'opera, Deianira è delusa, proprio come lo è la sua autrice nell'epoca del tramonto degli ideali della Belgitude e dello Stato unitario. Alla carriera di drammaturgo Michèle Fabien accompagna quella di traduttrice. Tra i suoi lavori si segnala la traduzione in francese del teatro di Pasolini e quella dell'*Anfitrione* di Plauto, di cui porterà anche sulla scena la versione di Heinrich von Kleist (1993). Sempre negli anni novanta, l'autrice adatta per il teatro la *Cassandra* di Christa Wolf (1995). Qui, passato remoto – la guerra di Troia – e presente – la realtà della Germania socialista – s'intrecciano, per delineare un conflitto tra individuo e società, dal quale la donna, Cassandra, la profetessa destinata a non essere creduta, emerge come depositaria del ruolo dell'intellettuale ai giorni nostri.

Ancora oggi la crisi belga non sembra aver trovato una soluzione. Mentre le correnti separazioniste premono per dividere a metà il Paese e la solidità stessa dell'Europa, di cui Bruxelles è il cuore, pare vacillare, Marc Quaghebeur ripercorre nel suo primo romanzo, *Les grands masques* (2012), quasi un secolo intero di storia belga ed europea. Il mito oramai non fa più da paravento e il critico che si è tanto prodigato, nei suoi lavori teorici, per la presa in carico, da parte dei Belgi, della propria specificità culturale intraprende la grande sfida letteraria del realismo.

In conclusione, con il presente contributo si è cercato di segnalare le novità letterarie più interessanti del panorama culturale belga. Nel fare ciò, un ruolo di primo piano è stato attribuito al *fil rouge* della variazione sul mito. Questo non significa di certo che la letteratura belga si riduca a un mero procedimento di riscrittura dei classici. Tuttavia, la presenza massiccia di questa componente in una letteratura tanto aliena ai dettami del classicismo induce a considerare il fenomeno della riscrittura come un connotato rappresentativo di quell'*identité en creux* che è il presupposto della *déshistoire* dei Belgi.