

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

a cura di Giuseppe Carlo Rossi ed Enzo Giudici

X, 1

Gennaio 1968

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Antonio Illiano, <i>Pirandello filologo</i>	5
Casimir Kupisz, <i>Le « roman avec la France » de Boy-Zeleński</i>	19
Nivea Melani, <i>La structure des « Lettres Persanes »</i>	39
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo</i>	95
<i>Contributi e rassegne:</i>	
I. Bar-Lewaw, <i>El ceceo y seseo españoles en luz de la primera traducción castellana de la « Guía de los Descarriados » de Maimónides</i>	149
Orietta del Bene, <i>Alberto Caeiro: un atteggiamento di Fernando Pessoa</i>	153
Maria Helena Frascione Esteves, <i>Nota sobre a interpretação de um verso de Juião Bolseiro</i>	169
Jacqueline Gerday, <i>Le remaniement formel des actes primitifs dans « La Célestine » de 1502</i>	175
<i>Recensioni:</i>	
Sever Pop, <i>Recueil posthume de linguistique et dialectologie (Mircea Popescu)</i>	183
Varia	187

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

X, 1



IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 55146
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1968

PIRANDELLO FILOLOGO

L'inizio della carriera intellettuale di Pirandello si può far coincidere con l'epoca del suo primo soggiorno romano, fra l'autunno del 1887 e l'estate del 1889. Roma fu allora una tappa decisiva nella sua vita e rimase in seguito la città più importante nella sua lunga esistenza di scrittore e di drammaturgo. Nella capitale infatti l'agrigentino trascorse gran parte della sua esistenza; là conobbe influenti personalità del mondo accademico e letterario che lo compresero e lo aiutarono a trovare la strada del successo; la città eterna gli alzò il sipario sull'impressionante scena della crisi del mondo moderno e dischiuse al suo acuto occhio d'osservatore e indagatore quella brulicante e multiforme vita che tanti spunti doveva suggerire alla sua arte.

Ventenne e ancora incerto del futuro, Pirandello si trasferì a Roma con serie intenzioni di completare gli studi universitari iniziati a Palermo. Dall'isola, insieme ai manoscritti delle sue prime esercitazioni poetiche e drammatiche, si portava dietro una solida preparazione letteraria, frutto di lunghe e attente letture dei classici iniziate con fervore d'autodidatta nella prima giovinezza; preparazione che doveva rivelarsi fattore preponderante non solo nelle sue prime scelte accademiche ma anche nella sua formazione artistica.

Nelle aule della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo romano Pirandello venne a contatto con alcuni dei più noti esponenti della cultura accademica italiana. Più di tutti il Monaci seppe apprezzare l'ingegno del giovane siciliano e cercò d'indirizzarlo verso gli studi di filologia romanza, una disciplina allora relativamente nuova in Italia¹. Infatti, quando

¹ Ernesto Monaci (1844-1918) fu, com'è noto, il titolare della prima cattedra di Filologia Romanza (allora chiamata « Storia comparata delle lingue e

Pirandello fu deferito dall'Occioni al Consiglio di disciplina dell'Università in seguito a un incidente ormai famoso, il Monaci, al quale era ricorso per consiglio ed aiuto, gli suggerì di andare a terminare gli studi a Bonn sotto la guida del suo illustre collega ed amico Wendelin Foerster¹.

Bonn, dove Pirandello arrivò all'inizio dell'anno accademico 1889-90, era una delle più famose città universitarie tedesche e un focolaio di studi umanistici che vantava docenti di fama internazionale. Lo studente italiano vi scoprì nuovi orizzonti culturali e vi trovò un ambiente « molto adatto », come egli stesso disse in uno scritto autobiografico, al suo temperamento ed alle sue ricerche letterarie e filosofiche.

Il prof. Foerster, a cui si presentò con una lettera di raccomandazione molto lusinghiera del Monaci, lo accolse « innamoratamente »², lo introdusse nell'intimità della sua famiglia e gli si rivelò prezioso consigliere nella stesura della tesi.

Se si eccettuano le difficoltà iniziali dovute alla lingua, Pirandello seppe agevolmente inserirsi nella nuova vita goliardica, di cui gli piacque specialmente la pratica di comunanza e collaborazione fra professori e studenti; cosa che non poteva dire della Sapienza romana, dove persino i rumorosi colleghi universitari gli avevano ispirato uggia e avversione. Gli anni di Bonn furono inoltre caratterizzati da intensa e proficua atti-

letterature neolatine ») dell'Università di Roma dal 1876 al 1915. Il giovane Pirandello gli portò grande rispetto e non mancò di esprimergli la propria riconoscenza in più d'una occasione. Durante il periodo universitario gli scrisse cinque lettere (una da Palermo prima di partire per la Germania e le altre quattro da Bonn), in cui lo informa dei suoi studi e gli chiede consigli. Queste lettere, conservate presso la Società Filologica Romana (fondata dal Monaci nel 1901), sono apparse, a cura di L. Finazzi Agró, su « Nuova Antologia », 1 aprile 1943. La seconda della serie, cioè la prima dalla Germania, datata Bonn am Rhein, Neuthor I, 14 nov. 1889, è scritta in tedesco.

¹ Wendelin Foerster (1844-1915), autore di importanti studi sui primi documenti volgari, occupava a Bonn la cattedra di linguistica romanza già tenuta dal Diez, il famoso fondatore della disciplina. A lui successe Wilhelm Meyer-Lübke (1861-1936), il più grande teorizzatore della materia.

² Così scriveva alla sorella Lina in una lettera del 26 ottobre 1889. Cfr. le lettere ai familiari pubblicate a cura di Sandro D'Amico sul « Terzo Programma » n. 3, 1961.

vità: dalla lettura dei grandi poeti tedeschi, tra cui Heine e Tieck, alla traduzione delle *Elegie romane* del Goethe; dalla composizione delle sue parallele *Elegie renane* agli articoli dotti scritti per la « Vita Nuova » di Firenze. Trovò tempo per escursioni nei dintorni di Bonn e fu almeno una volta in Italia, per un periodo di tre o quattro mesi; frequentò qualche ragazza e intrecciò un lungo idillio con l'indimenticabile Jenny, che gli illuminò le opache ore di nostalgia nelle lontane brume nordiche.

È presumibile che abbia frequentato sporadicamente anche lezioni di letteratura tedesca, ma di questo non c'è modo di accertarsi. Ed è improbabile che, già preso com'era da tutte queste attività e dal suo *curriculum* di studi, potesse impegnarsi, subito e a fondo, nella non facile lettura dei filosofi idealisti. Ma alla filologia e al latino Pirandello dedicò la maggior parte del tempo, con impegno e zelo quasi esclusivi:

Duobus annis post me contuli Bonnam, ubi per ter sex menses me docuerunt Buecheler et Foerster. Insigni Foersteri comitate factum est, ut in seminarium eius philologicum reciperer, cuius per duo semestria fui sodalis ordinarius.¹

E sebbene la filologia non fosse per lui veramente la ' prediletta ' ² fra tutte le discipline — come del resto dimostrano la varietà dei suoi interessi e la imminente conversione alla prosa — pure egli dovette infervorarsene alquanto se, nella prima delle quattro corrispondenze alla « Vita Nuova », trattando d'un viaggio del Petrarca a Colonia, trovava occasione non solo di far sfoggio di dotti riferimenti, ma anche di lamentare la mancanza di una vera scuola filologica in Italia: « ... ahimè, la critica dei testi e il metodo scientifico di condurre un'edizione dei classici, sono ancora sul nascere in Italia... » E in nome della filologia, dopo appena un anno di indottrinamento a Bonn

¹ Cfr. la *Vita* redatta per la tesi, ora anche in *Saggi, Poesie, Scritti vari* (Milano, Mondadori, 1960), p. 1239.

² Così dice C. Alvaro nel suo articolo su Pirandello nell'*Enciclopedia Italiana*.

osava dettare una severa stroncatura dell'allora recente *Mastro don Gesualdo*, accusando gli scrittori italiani contemporanei, incluso il Verga, di essere digiuni di quella disciplina. E dello stesso periodo è una polemica con Pietro Matri sulla questione della lingua. Verso la metà del '90 Pirandello informava il suo maestro romano di aver quasi completato una traduzione della *Grammatica delle lingue romanze* del Meyer-Lübke¹ e di aver lavorato sui tre poeti «umoristici» del duecento (Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano e Cene de la Chitarra) con l'intenzione di farne un'edizione critica. Al Monaci inviò anche una traduzione in italiano, fatta per esercizio, di un prontuario di filologia romanza di F. Neumann. L'illustre docente fu molto soddisfatto di quel volumetto e, secondo il Nardelli, lo fece pubblicare ricavandone un compenso di duecento lire per il giovane traduttore².

Intanto, nel settembre del '90, portava a compimento la dissertazione, su cui aveva lavorato pressoché ininterrottamente dal tempo dell'arrivo a Bonn, e pochi mesi dopo, nel marzo del '91, sostenne, davanti a un austero senato di professori, il complesso *Doktor-Examen* per il conseguimento della *Doktorwürde* nella *Philosophische Fakultät* di quell'università. L'esame si componeva di una parte di cultura generale (*Magister-Examen*) sulla filosofia, la storia e le scienze naturali, e di una parte più specializzata e difficile sul latino e la linguistica romanza. Pirandello riportò le qualifiche di *genügend* nel *Magister-Examen* e *im ganzen gut* in filologia, mentre in latino non ricevette espresso giudizio. La tesi fu ritenuta «*observatione accurata et docta expositione probabilis*», e il giudizio complessivo di tutte le prove fu sintetizzato nella formula *rite superavit*. Infine, dopo un dibattito con due colleghi universitari (*opponenten*) ed il

¹ Pirandello scrive *Grammatica delle lingue romanze*, ma è probabile che si riferisca all'allora recente *Italienische Grammatik* (Leipzig, 1890) che faceva parte della grossa *Grammatik der romanischen Sprachen* (Leipzig, 1890-1902), ancora in preparazione.

² Federico V. Nardelli, *Luigi Pirandello*, Milano, 1932. L'opuscolo del Neumann, *Die romanische Philologie* (Leipzig, 1886), era ad uso degli studenti. Della traduzione pirandelliana sembra si sia perduta ogni traccia.

giuramento di rito, Pirandello fu rivestito dei sudati «*summos in philosophia honores, doctorisque nomen, iura et privilegia*.» Quest'ultima doveva essere una formula fissa di cui il rettore fregiava simbolicamente i laureati al termine delle prove. Il Landi, seguito da altri critici, deve averla interpretata erroneamente se afferma che la tesi valse a Pirandello la laurea con i «*sommi onori*.»¹ Per il Nardelli il Pirandello «ebbe» questi «*summos honores ecc.*» quasi nel senso di votazioni o giudizi accademici: il diploma universitario, dice l'entusiasta biografo, viene a coronare un «*curriculum vitae*» che porta impressi fin dall'inizio i contrassegni del genio inconfondibile del siciliano. L'Adank invece argomenta che i risultati del *Doktor-Examen*, considerati in sé, non sono favorevoli; ma se poi si tiene conto del fatto che Pirandello era l'unico studente italiano in quella sessione, e che si presentava alle prove finali dopo appena tre semestri a Bonn, allora essi sono da considerarsi una lode per lui².

La tesi, come si è detto, fu portata a termine nell'autunno del 1890. Il Foerster, al cui esame fu sottoposta per l'approvazione finale, suggerì alcuni ritocchi e correzioni. Il lavoro fu quindi dato alle stampe, com'era d'uso allora, e vide la luce a Bonn, l'anno stesso della laurea: 52 pagine in tutto, senza molte pretese d'originalità e composto per la maggior parte di esempi. Vi si risente, — sia nell'ordinata e rigida strutturazione generale che nell'attenta sistemazione della materia in capitoli, paragrafi e *Anmerkungen*, — l'influsso della *junggrammatische Richtung*, la scuola linguistica della *Ausnahmslosigkeit der Lautgesetze*, allora in auge in Germania.

Il titolo completo della tesi è: *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, eingereicht und

¹ Stefano Landi (Stefano Pirandello), *La vita ardente di Luigi Pirandello*, «Nuova Antologia», 13 dicembre 1936.

² Mathias Adank, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il mondo tedesco*, Berna, 1948. Cfr. anche Franz Rauhut, *Der junge Pirandello* (München, 1964), secondo l'esame di Pirandello «*wurde von ihm nur gerade noch bestanden*,» e Gaspere Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, 1963.

mit den beigefügten Thesen verteidigt, am 21. März 1891, Mittags 12 Uhr, von Luigi Pirandello aus Girgenti. Opponenten: Jean Etienne Lorck, Dr. phil., Franz Pütz, cand. phil., Halle a. S., Druck der Buchdruckerei des Waisenhauses 1891.

Dedica: Herrn Prof. Dr. Wendelin Foerster in dankbarer Verehrung gewidmet.

L'opuscolo non ha indice; la materia è divisa come segue:

Vorwort	1-2
Diakritische Zeichen	3
I. Vokalismus	4

- Betonte Vokale:
1. *a*;
 2. *e*;
 3. aus vulgat. *e* = ¹⁾ *ē*, ²⁾ *ī*, ³⁾ vulgat. *i* = kl. lat. *ī* wird agrig. *i*;
 4. *q*;
 5. aus vulgat. *o* = ¹⁾ litt. lat. *ō*, ²⁾ *ū*, ³⁾ vulgat. *u* = litt. lat. *ū* wird agrig. *u*;
 6. griech. *u*;
 7. *ae*, *oe*;
 8. lat. *au*.

- Unbetonte Vokale:
9. Vortonige; 10. Unter Einfluss von Kons.; 11. Nachtonige; 12. Unter Einfluss von Kons.; 13. Aphärese; 14. Prothese; 15. Synkope; 16. Kontraktion; 17. Weglassung einer Endsilbe; 18. Epenthese; 19. Epithese; 20. Angleichung; 21. Vokal-Bevorzugung.

II. Konsonantismus

1-5. Labiale; 6-9. Gutturale und Palatale; 10-15. Dentale.	
Vita	50
Thesen	51-52

La bibliografia elencata nel *Vorwort* include: F. Diez, *Grammatik der romanischen Sprachen*; Meyer-Lübke, *Grammatik der romanischen Sprachen*, e *Italienische Grammatik*, Leipzig, 1890; H. Schneegans, *Laute und Lautentwicklung des sici-*

lianischen Dialektes, Strassburg, 1888; M. Hüllen, *Vokalismus des alt- und neusicilianischen Dialektes*, Bonn, 1884; Gaetano di Giovanni, *Cinquanta canti, novelline, sequenze e scritti popolari siciliani*, Palermo, 1889; id., *Venticinque canti e novelline popolari siciliane*, 1888.

Le *Thesen* sono raccolte alla fine per la pubblica *Thesenverteidigung* di rito. Sono sei in tutto e riassumono i punti più importanti ed originali della ricerca:

1. Das *n* in *an̄tu* (altru): *antu* (altu); *santu* (saltu); *antara* (altaru); *sanzizza* (ital. salsiccia); *punzu* (pulsu); *čenzu* (ital. gelso); *monta* (ital. volta) u. s. f. ist nicht epenthetisch, wie Schneegans, *Laute und Lautentwicklung des sicil. Dial.*, S. 128, Anm. 1, sagt; sondern erklärt sich als *l = n*.

2. *s* + Hiatt. *i* wird nicht nach Schneegans § 19, S. 119 op. cit., = *č* (ital. ġ), sondern in volkstümlichen Wörtern *si* + Vok. = *s* + Vok. (vgl. *cammisa*, *cirasa*, *fasola*).

3. Die Neutra auf *-men* sind im Sic. nicht Feminina, nach Meyer-L., *Ital. Gram.* § 328, S. 183, sondern communia.

4. Sicil. *impatiddiri* zeigt keine Umstellung, weil es nicht, wie Meyer-L. a. a. O. § 294, S. 167 glaubt, dem ital. *impallidire* entspricht.

5. Die Diphthongierung des *e* (*e*, *ē*) und des *o* (*o*, *ō*) in den Mundarten von Casteltermini und Canicattí ist keine „Wirkung affektischer Rede“, wie Schneegans a. a. O. § 2, S. 18 glaubt, sondern eine wahre Diphthongierung.

6. Anlehnungen wie *lor̄do* an *sord̄o*; neap. *tiette*, sicil. *tettu* an *lett̄u*; *nuora* an *sōcera*; *nōzze* an *nōvius*; *ḡregge* an *legḡe*; *intero* an *nero*, *vero*; *sord̄ido* an *sord̄o*; *elce* an *selce*; *monco* an *tronco*; *bronca* an *ronca*; *soffre* an *offre*; *doglio* an *doglia*, *soglia*, *voglio*; *grembo* an *lembo*; *pentola* an *ventola*; *sp̄ento* an *vento*; *vetrice* an *vetro*; *prezzemolo* an *semola*; *ermo* an *fermo*; *cicerchia* an *cerchio*; *baleno* an *veleno*; *piego*, *ghiera* an *piede...*, *ingegno*, *regno* an *degno*, *segno*; *ricovera*, *nōvera* an *opera*; *sosta* an *accosta*, *posta*; *morchia*, *borchia* an *torchio*; *affolla* an *colla*; *bolgia* an *volge*; *verde* an *perde*; *forse* an *orso*, *borsa...* und manche andere dergleichen sind unhaltbar. Bei allen fehlt auch der entfernteste Anlaß zu einer Anlehnung, die bei einigen nachweislich falsch und unmöglich ist. Diese Art der Erklärung ist methodisch falsch und verhindert durch ihr Aufge-

stelltwerden das weitere Forschen und dadurch die endliche Erkenntnis des eigentlichen Thatbestandes.

In alcune copie della dissertazione, stampate su una bozza differente, forse di poco posteriore a quella appena esposta, la *Vita* in latino e le *Thesen* sono sostituite da un'appendice in cui Pirandello discute un libretto di Giacomo De Gregorio, *Saggio di fonetica siciliana* (Palermo, 1890)¹, probabilmente capitatogli tra le mani all'ultimo momento.

Come si può vedere dallo schema generale, la monografia non include le fiabe e i canti popolari che Pirandello stesso aveva raccolti e che in un primo momento aveva pensato di aggiungere in appendice alla tesi: « Ich habe bei mir eine grosse Sammlung von 'fiabe, canti popolari, cantilene e improvvisi' welche ich selbst gesammelt habe, und welche nur als Grundlege (sic) für mein Studium dienen werden. Diese werde ich als anhang meiner Arbeit drucken lassen. » (Lettera al Monaci).

Tra le opere di filologia italiana e siciliana apparse prima di lui, Pirandello segue da vicino quelle del Meyer-Lübke (di cui, come s'è già notato, aveva tradotto la *Italienische Grammatik*) e dello Schneegans, il quale in una dissertazione di tre anni prima aveva trattato la fonologia del siciliano generale e di altri singoli dialetti dell'isola con special riguardo al messinese. Pirandello fa ripetuti riferimenti ai lavori di questi due studiosi; e ora critica e rigetta, ora accetta o corregge le loro tesi. Ma mentre nei confronti del Meyer-Lübke sa mantenersi su un livello più o meno oggettivo e distaccato — forse per il maggior rispetto che quel nome incute —, nel trattare invece alcuni luoghi dello Schneegans il giovane filologo italiano si lascia trasportare dal suo temperamento polemico un po' oltre i limiti della discussione equilibrata ed impersonale.

Lo Schneegans rispose con una completa ed accurata recensione di quattro pagine fitte che, a tratti volutamente scanzonate ed ironeggianti, non riescono a dissimulare una punta di

¹ Egli però scrive *Appunti* di fonetica siciliana, forse confondendosi con un'altra monografia dello stesso autore apparsa nel 1886 e intitolata *Appunti di fonologia siciliana*.

risentimento¹. Dopo un breve preambolo il recensore si domanda perché Pirandello include nel titolo della tesi il termine *Lautentwicklung*, se poi nel corso della trattazione sorvola sul siciliano antico e non si cura dello sviluppo storico dei fenomeni linguistici dal latino alle forme moderne. I lineamenti e le caratteristiche principali del dialetto agrigentino, continua il filologo tedesco, erano già stati esposti da altri studiosi prima di Pirandello; sicché a questo non rimaneva che completare e correggere. La monografia del giovane studente sul proprio dialetto gli risulta quindi prolissa e in gran parte piena di ripetizioni di cose già risapute: difetti che finiscono per oscurare gli elementi originali del lavoro, e a cui si sarebbe potuto ovviare adottando, anche negli interessi della chiarezza generale, uno svolgimento più breve e conciso. Lo Schneegans passa poi in rassegna le novità fonetiche e lessicali offerte dal libretto. E se pertanto si sente in dovere d'accogliere con gratitudine due giuste correzioni fonetiche indicategli dal filologo « oriundo », non manca, d'altro canto, di compiacersi alquanto del favore da lui accordato a certe altre sue proposizioni.

Dopo di che il recensore passa a trattare per disteso e particolareggiatamente di alcuni punti di divergenza che più gli premono. Nel proporre la soluzione *đđ > ll* per Girgenti, Pirandello aveva aggiunto con caustica bravura: « es wird bei uns nicht mit Schneegans gebildet ». E il filologo tedesco — che prima di lui aveva constatato l'esito dentale in gran parte dell'isola, escludendo, per mancanza di prove, Girgenti — ribatte giustamente che il rimprovero di Pirandello non si basa su dati di fatto: « Warum schafft P. hier einen Gegensatz, der faktisch nicht besteht? » Lo stesso vale per la regola *s + Hiat - i > ċ*, proposta dallo Schneegans in base al messinese, e che Pirandello rifiuta per l'agrigentino. Ma qui la questione è più complicata, anche perché i due filologi divergono sull'interpretazione fonetica del simbolo *č*, e lo Schneegans non esclude che Pirandello possa avere ragione per quanto riguarda il suo dialetto.

¹ La recensione apparve su *Zeitschrift für romanische Philologie*, XV (1891), 570-574.

Contro la teoria dell'*Affektdiphthongierung*¹, una delle più importanti avanzate dallo studioso tedesco, Pirandello scrive:

Damit will ich sagen, dass die Diphthongierung des e existiert in einigen Gegenden des Innern der Provinz, abgesehen von der Affekation und der Dehnung, mit welchen sie ausgesprochen werden kann; und dass es, nach meiner Meinung, unverantwortlich ist, aus der einfachen Thatsache, dass die Gebildeten diesen Diphthong zu vermeiden suchen, zu schliessen, wie jemand es gethan hat, dass es die blosser Wirkung affektischer Rede ist.

Al che lo Schneegans ribatte col tono proprio di chi si ritenga ormai costretto dall'avversario a rispondere per le rime e a mettere le cose in chiaro, e accusa Pirandello di perdersi in divagazioni gratuite, dopo avere in un primo momento appoggiato — mal volentieri, non potendo, evidentemente, farne a meno — la sua teoria; di confondersi anche nello stile e di accanirsi nel malinteso; di preferire fonti scritte (le favole di Pitré) alla parlata viva del popolo, la quale peraltro è garanzia di chiarezza solo se ascoltata senza preconcetti; d'azzardarsi a trarre frettolose conclusioni da un esiguo gruppo di esempi, estratti senza referirne la provenienza dall'opera del censore stesso, il quale, pur disponendone in maggior quantità, aveva saputo dar prova di scrupolosa cautela; e, «*dulcis in fundo*», di superficialità in diversi punti:

Soweit decken sich unsere Ansichten vollständig; und bin ich P. verpflichtet, dass er mit seinem Zeugnis, freilich unfrewillig... meine Ansichten unterstützt. Was soll aber die weitere auch in der Form höchst ungeschickte Ausführung?... dieser Jemand werde ich ja wohl sein?... Sollte mich P. auch hier nicht verstanden haben?... Um hier Klarheit zu schaffen, musste man an Ort und Stelle die Rede des Volkes vorurteilslos belauschen. Einer solchen kann sich aber P. nicht rühmen, so lange er seine Regel nur auf Beispiele

¹ Lo Schneegans sostiene che la dittongazione dell'*e* aperto (come in *viersu*) sarebbe propria della parlata «*affettiva*» degli incolti e non esisterebbe nella lingua delle persone colte, che non si esprimono in questo modo affettivo ma usano quello che Pirandello stesso definisce *gewöhnliches Sizilianisch*.

stützt, die aus Pitré's Marchen entnommen sind. Diese von mir in weit grösserer Menge gesammelten, von P. im Auszug und ohne Quellenangabe abgedruckten Beispiele, waren mir nicht zuverlässig genug, um ein Lautgesetz zu konstatieren. Weshalb sind sie es dann für P.?

Was schliesslich die Deutung der Regeln betrifft, so ist manches bei P. unzulänglich.

Gli accenni alla provenienza degli esempi vogliono anche essere un tacito riferimento, se non un rimprovero, alla presunta originalità che Pirandello rivendica a se stesso ed alla propria origine locale nel capitolo introduttivo, immediatamente dopo la bibliografia dei testi usati¹. Qualche anno più tardi però, passati gli ardori della polemica e calmato un poco il risentimento, lo Schneegans ritornò sulla dissertazione pirandelliana con maggiore indulgenza e ammise che, a parte le ripetizioni e i molti errori, essa costituisce un contributo, sia dal punto di vista lessicale che da quello fonetico, alla conoscenza del dialetto di Girgenti².

Alle stesse conclusioni giunge un breve e cauto articolo del Meyer-Lübke, anch'esso apparso subito dopo la pubblicazione della tesi³. A una nota negativa alterna un paio di giudizi moderatamente favorevoli, che sono alquanto lusinghieri se si consideri chi li sottoscrive. Il grande filologo sembra compiacersi della forma dell'opuscolo, che trova «*so bescheidener und zugleich so befriedigender*,» in ciò sottovalutando forse il mordente di alcune puntate polemiche contro il suo collega tedesco. Per quanto da un lato non sappia pronunciarsi sulla disputa dell'*Affektdiphthongierung*, è pronto a riconoscere dall'altro che «*der Verf. berichtet und erganzt im Ganzen Schneegans' treffliche Arbeit*.» Accetta poi una corre-

¹ Il rimprovero non è del tutto giustificato, perché Pirandello cita debitamente i testi consultati.

² In *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der Romanischen Philologie*, edito da Karl Vollmöller, 1891-1894, II, p. I, pp. 101 e sgg.

³ *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, Leipzig, n. 11 (novembre 1891), p. 375.

zione suggeritagli da Pirandello, mentre un'altra rigetta¹. Infine, dopo aver richiamato l'attenzione su alcuni problemi mal formulati o generalmente ancora insoluti in quest'area di studi filologici, il Meyer-Lübke conclude: « Den Schluss der trotz dieser und einiger anderer Schwachen anerkennenswerthen Arbeit bilden ein paar Verbesserungen zu dem Buche von De Gregorio, Appunti di fonetica siciliana ».

Notevole è il fatto che sia il Meyer-Lübke che lo Schneegans — e sulla loro scia anche il Rauhut, il quale riparerà della tesi molti anni dopo — sembrano più o meno d'accordo nel sottolineare l'utilità scientifica delle ricerche dialettologiche fatte da « oriundi »², insistendo sulla loro grande validità come mezzi di riscontro e di riprova dell'esattezza delle investigazioni linguistiche condotte da stranieri nelle stesse aree geografiche. Quest'atteggiamento è determinato dal loro desiderio di rendere indirettamente omaggio al Foerster, che essi fanno di aver diretto il lavoro di Pirandello? O è forse un po' anche l'effetto della presunzione del grande filologo che, forte della superiore tradizione scientifica del proprio paese, è propenso a guardare dall'alto in basso l'«oriundo» alle sue prime prove?

A quelle prime animate reazioni seguì per la dissertazione di Pirandello un lungo periodo d'oblio, di tanto in tanto interrotto solo dalla scrupolosa accuratezza del bibliografo³. Solo nel 1934 sarà riesumata ed utilizzata appieno in un'altra tesi di laurea sui dialetti siciliani. L'autore del nuovo lavoro ricorre

¹ « Wenn der Verf. mir vorwirft, ich hatte Ital. Gr. 281 unnöthiger Weise das *n* in *antru* aus *un altru* erklärt, so übersieht er, dass ich an der betreffenden Stelle nicht von Girgenti spreche, sondern von einem 'in vielen Mundarten' vorkommenden *antru*, wobei der Zusammenhang lehrt, dass ich Mundarten im Auge habe (z. B. die emilianische), wo nur in diesem einen Worte *l* zu *n* wird, der Vergang also eine besondere Erklärung fordert ... Dagegen ist der Verf. durchaus im Recht, wenn er meine Herleitung von *impatiddire* aus *impallidire* ablehnt und als Grundwort *impatellare* ansetzt. »

² Meyer Lübke parla degli *Eingebornen* (sic), mentre lo Schneegans dice *Einheimischen*.

³ Cfr. G. Rohlfs, *Der Stand der Mundartenforschung in Unteritalien*, « Revue de linguistique romane », I (1925), 286-288.

a Pirandello per esempi più di cinquanta volte, dopo aver dichiarato nell'introduzione che la tesi dell'agrigentino rappresenta un notevole contributo agli studi sulla fonologia dei dialetti siciliani¹.

Secondo l'opinione del Cocchiara, espressa in un articolo del 1937, Pirandello sarebbe diventato un ottimo professore di filologia romanza, se avesse continuato gli studi in tale disciplina². Tale opinione non sembra condividere però il Rauhut, filologo di professione e attento critico di tutta l'opera dello scrittore siciliano. In un documentatissimo saggio critico e bibliografico il Rauhut prende in esame il lavoro del filologo in relazione alla futura produzione letteraria del drammaturgo³. Alle osservazioni e riserve avanzate dai suoi predecessori, il nuovo recensore non aggiunge molto. E se da un lato si dichiara favorevole a Pirandello nella questione della dittongazione, dall'altro ne lamenta la mancata documentazione scientifica; inoltre il lavoro gli risulta difettoso non solo dal punto di vista storico ma anche da quello fonetico-articolatorio. Nota positiva sarebbe invece la distinzione che Pirandello fa, nell'ambito dei dialetti locali, tra « der Bevölkerungsschichten einerseits und das 'gewöhnliche' Sizilianisch der Gebildeten andererseits ». Per il resto il lavoro, anche se utilizzabile ai fini di ulteriori ricerche, non offrirebbe molta originalità, avendo Pirandello seguito da vicino il modello dello Schneegans; sarebbe essenzialmente il prodotto dell'amore del giovane per la propria patria e per la lingua materna. L'opuscolo assume invece grande rilevanza riguardo all'opera futura dello scrittore, in quanto alla scuola filologica del Foerster Pirandello apprese il metodo di ricerca scientifica che gli spianò il terreno per la com-

¹ Joseph W. Ducibella, *The Phonology of the Sicilian Dialects*, Dissertation, The Catholic University of America, 1934.

² G. Cocchiara, *La tesi di laurea di Pirandello*, « Retrospectiva », febbraio-marzo 1937.

³ Franz Rauhut, *Pirandello und die Mundart seiner Heimat Girgenti*, « Archiv für das Studium der neueren Sprachen », CLVIII (febbraio 1941), 90-105. Cfr. anche Alberto Varvaro, *Liola di L. Pirandello fra il dialetto e la lingua*, « Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani », V (1957), 346-351; G. Piovene, *Non un filologo, soltanto un artista Pirandello*, « Palcoscenico », n. 3, 1947.

posizione dei futuri drammi in dialetto, specialmente di *Liolà*, scritto non nel siciliano *gewöhnliche* o *allgemeine* ma in agrigentino, il singolo dialetto trattato nella tesi.

La critica più recente, anche la più attenta, sta perdendo traccia degli inizi filologici e linguistici dello scrittore siciliano. Le storie letterarie e i saggi più accurati fanno rapida menzione degli studi a Bonn e della tesi, spesso tralasciando di riportarne il titolo in tedesco e talvolta persino riferendo dati inesatti, come se si trattasse di particolari biografici che scarso o nessun significato abbiano per la produzione artistica successiva. La grande statura del narratore e del drammaturgo ha finito per oscurare quella molto più modesta del filologo. Con l'eccezione del Rohlf s e di R. Hall Jr., la tesi pirandelliana viene anche esclusa dai più recenti e documentati repertori critico-bibliografici della filologia romanza. Il Tagliavini, nel suo voluminoso trattato sulle origini delle lingue neolatine, annota le opere di diversi studiosi dei dialetti siciliani, tra cui Schneegans De Gregorio e Ducibella, ma non fa menzione dell'opera di Pirandello: omissione strana e ingiustificata se si considera che all'opuscolo è stato riconosciuto valore scientifico anche da insigni studiosi.

ANTONIO ILLIANO

LE « ROMAN AVEC LA FRANCE » DE BOY-ZELENSKI

« C'est à la France que je dois tant: c'est elle qui m'a élevé, éveillé, délivré: c'est elle qui a changé ma lamentable existence en un plaisir continuél: c'est elle qui m'a fait écrivain et homme. »¹

Ces paroles sont de Boy-Zelenski lui-même: il les a prononcées, en février 1927, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. En même temps, au banquet des compagnons des professions intellectuelles, il a prononcé un discours où il s'exprima plus intimement au sujet de l'influence de la France sur sa vie:

« Car, à la vérité, ma vie ne fut qu'une longue flânerie et qu'un plaisir continuél. J'avais ces dispositions de ma jeunesse. J'étais paresseux, je ne respectais pas grand'chose, j'aimais les femmes — j'avais beaucoup de chances de tourner mal. Et c'est à ce tournant dangereux de ma vie que je fus envahi par l'amour de la littérature française, et bientôt, sans bien savoir comment cela arriva, je me donnai presque entièrement à elle. »²

Le sens de ces citations paraît suffisamment clair: elles s'expliquent merveilleusement par la vie et l'œuvre créatrice de leur auteur, sa vie³ et son œuvre expliquent aussi le sens de la métaphore citée dans le titre de cette étude.

¹ *Pisma zebrane (Œuvres complètes)*. Warszawa. P.I.W. t. II, 516- *Mes confessions*.

² *Ibidem*. t. XVI, 171 - *Discours au banquet*.

³ Une courte notice biographique: Né à la fin du XIXe siècle, Boy-Zelenski était fils d'un éminent musicien-compositeur, Ladislas Zelenski. Il fut élevé dans un milieu d'artistes, mais il se mit à étudier la médecine. Il ne lui resta pas pourtant longtemps fidèle et passa bientôt à la littérature. Son activité

Ce « roman avec la France » a commencé très tôt dans sa vie: « J'ai été sous le charme de la pensée française presque avant de la connaître: le son de la langue française, la vue d'un livre français avaient pour moi, enfant, quelque chose de fascinant »¹.

Comme en Pologne, dans beaucoup de familles, les enfants apprenaient jadis le français assez tôt, le jeune Zelenski, au sortir de l'enfance, eut aussi un professeur de français. C'était un Courlandais francisé, un ancien Zouave, qui avait servi la France dans la Légion étrangère. Pendant ses leçons, son maître lui faisait lire les *Fables* de La Fontaine ou *Les Aventures de Télémaque*: les leçons terminées, le garçon se plongeait à son aise dans des lectures plus intéressantes pour lui. Il savait bien comment se procurer des livres pour les adultes: les romans mondains de Bourget ou de Maupassant, qui étaient alors à leur apogée, et il s'enivrait des tragédies parfumées des héroïnes de ces romans. Quelquefois les divergences de goûts devenaient terriblement choquantes:

« C'était pis, quand il me fit réciter par cœur la description de la grotte de Calypso du *Télémaque*, en voulant me faire avouer qu'il n'existait rien de plus beau au monde. J'étais alors sous le charme de bien d'autres Calypsos. (...) Gosse de treize ans, avec des mains

littéraire embrasse quatre domaines: 1) sa propre création poétique, c-à-d. quelques volumes de poésies, publiées en 1913 sous un titre commun - *Petits Mots*. 2) son activité de traducteur de chefs-d'œuvre de la littérature française. 3) ses critiques théâtrales et littéraires (*Flirt avec Melpomène*), des essais sur la littérature française (*Cerveau et Sexe*), de nombreuses esquisses sur la litt. polonaise, particulièrement des ouvrages sur Mickiewicz et Fredro, et une vie romancée de Marie Casimire, femme du roi Jean Sobieski. 4) son activité de publiciste concernant surtout la question féminine. En raison des mérites qu'il a rendus pour la vulgarisation de la litt. française en Pologne, le Gouvernement Français lui a accordé la Légion d'Honneur (1922 - croix de chevalier, 1927 - croix d'officier, 1934 - croix de commandeur). Dès le début de la guerre de 1939 Boy se trouva à Lwów: c'est là qu'il fut appelé par le Gouvernement de l'U.R.S.S. à la Chaire de Litt. Française à l'Université de Lwów et c'est là que, la nuit du 3 au 4 juillet 1941, il fut fusillé par les Allemands. C'est donc le 25^e anniversaire de sa mort que l'on célèbre cette année.

¹ Pisma, t. II, 499 - *Mes confessions*.

barbouillées et des pantalons déchirés, je vivais par mon être dans les coquettes garçonnières des « hommes du monde », et je couvrais en rêve de baisers brûlants (...) les souples corps de ces « femmes mariées », enchanteresses, qui, après l'heure exquise, s'évadaient discrètement, en laissant après elles une traînée de parfums (...). Ah, comme je comprenais bien ces « femmes incomprises », comme j'aurais su les aimer alors ! »¹

Il faut penser que ces confessions devaient sonner d'une façon assez choquante dans l'auguste amphithéâtre de la Sorbonne: ce qui est plus étonnant, elles furent reçues avec enthousiasme et René Doumic les a appelées « la conférence la plus parisienne qu'il ait entendue ».

La connaissance de la poésie française était également précoce — aux environs de 1890 la légende de Baudelaire est arrivée à Cracovie.

« Je l'ai connu très tôt (...). Je l'ai trouvé sur le bureau du jeune poète Casimir Tetmajer, dont j'étais alors une sorte d'écuyer. Le titre: *Fleurs du Mal*, qui convenait mystérieusement à mon état d'esprit, m'a fortement intéressé. Le portrait de l'auteur ne m'a pas moins frappé: ce visage soigneusement rasé (...), ce sourire sardonique sur les lèvres étroites comme chez un prêtre révolté (...). J'ai commencé à lire la préface en vers adressée au lecteur. Quel ton étrange et différent de tout ce qu'on nous a fait chercher dans la poésie ! (...) J'étais enchanté... (...). Pour la période de quelques années Baudelaire est devenu pour moi inséparable: à mes yeux, il symbolisait toute la poésie ».²

Voilà donc de quelle façon Baudelaire est devenu ami, confident et guide des jeunes poètes cracoviens. On se grisait de même du *Bateau ivre* et on admirait Verlaine: on lisait beaucoup Huysmans et plus d'un des jeunes décadents aurait volontiers imité la vie « à rebours de des Esseintes, si cela avait

¹ Ibid. t. II, 500 - *Mes confessions*.

² Ibid. T. II, 230-31 - *Baudelaire, poeta krakowski* (Baudelaire, poète de Cracovie).

été moins coûteux ». Zelenski fréquentait les jeunes cénacles littéraires de Cracovie, il fréquentait aussi les cours de médecine, mais il le faisait, cette fois, sans enthousiasme excessif. Au contraire, il se passionnait pour la critique française, il adorait Lemaître et Anatole France, dont *Le Lys rouge*, si on peut prendre au sérieux ses confidences, lui a facilité quelques succès auprès des « femmes du monde ». Jusqu'à cette époque pourtant son « roman avec la France » était de caractère purement passif. Son rôle actif n'allait venir qu'à la suite de séjours à Paris et de la connaissance directe de la France.

Boy-Zelenski parle très souvent de ses premières visites à Paris. Expédié là-bas pour se perfectionner dans l'art médical, c'est à peine s'il mit les pieds dans les cliniques. Il se dit, non sans raison, que ce serait folie, se trouvant dans « cette ville unique, de perdre son temps à percuter les poumons et à tâter les foies absolument identiques à ceux qu'il avait laissés dans son pays » :¹

« Il y a dans cette ville comme un fluide mystérieux qui se dégage des murs, des rues, de la foule, de l'air. Cette impression est si forte, si enivrante, que les nerfs de beaucoup de gens se trouvent ébranlés par ce premier contact avec Paris : c'est comme une crise aiguë, suivie d'une prostration ». ²

Il a subi donc cette « neurasthénie parisienne », augmentée d'ailleurs par les remords d'avoir négligé ses études. Pour étouffer ses crises il se mit à lire. L'hiver étant dur, il restait presque tout le temps dans son lit. Ainsi a-t-il lu Balzac qu'il ne connaissait presque pas et la lecture de ses livres, accompagnée des rumeurs de la ville arrivant du dehors, n'était pas sans charme et sans profit. D'autre part, il y avait la Seine et les bouquinistes. C'est là, sur les quais, qu'il a suivi des cours de littérature française, les seuls — dira-t-il après — qu'il ait suivis dans sa vie.

Et il y avait encore la chanson parisienne. — Il la rencontrait partout : dans les rues, dans les boutiques, dans les caba-

¹ Ibid. t. II, 503 - *Mes confessions*.

² Ibid. t. II, 503 - *Mes confessions*.

rets : soit sentimentale et douce, soit ironique et pleine d'esprit, soit mordante et pleine de sarcasme. Il fut ébloui par elle et elle lui semblait refléter tous les siècles de la pensée et de la civilisation. Elle est devenue à ses yeux un trait-d'union entre la littérature et la vie et elle acheva son éducation commencée sur les quais de la Seine. Bien plus, il dira plus tard que la nostalgie qu'elle lui laissa au cœur décida de sa vie.

Après quelques mois de séjour à Paris il lui fallut bien rentrer dans son pays, il lui fallut revenir à la médecine en gardant, ce qui va de soi, un silence diplomatique au sujet des nouvelles méthodes de la médecine française. Les années 1900-1910 étaient une période très exubérante de la vie cracovienne et l'une des plus fécondes de la vie artistique en Pologne — l'apogée du modernisme et du symbolisme. C'est alors que naquit *le Petit Ballon Vert*, cabaret chat-noiresque qui groupa la grande partie du monde artistique et littéraire de Cracovie. C'est alors qu'entraîné par l'atmosphère de ce cabaret, travaillé d'ailleurs par ses souvenirs parisiens, il débuta par une chanson : une autre s'ensuivit et bientôt, en 1908, apparut le premier volume de ses poésies, publié sous le pseudonyme de Boy et augmenté ensuite sous le titre de *Petits Mots* (en 1913). Les traits essentiels de l'activité créatrice de Boy et de son attitude envers le monde se trouvent déjà dans ce volume : son revisionnisme envers les autorités littéraires de la Cracovie actuelle, la raillerie mordante de la plupart des mensonges officiels et de beaucoup de fausses grandeurs, le revisionnisme de mœurs effleurant avec audace les problèmes de la morale, la vision de la « féminité authentique » qui le charmait tellement dans la littérature française. Ce fut aussi la première manifestation, déjà active, de son roman avec la France. Ce fut aussi un joli scandale qui provoqua des cris de sainte indignation, mais en même temps plusieurs expressions piquantes de notre auteur trouvèrent droit de cité dans le langage courant comme aphorismes répétés de tous.

« Mais l'encre c'est comme la cocaïne » — devait avouer plus tard Boy — « quand on l'a goûtée, on y revient ». Il se mit donc à écrire et il expliquait par l'influence de son roman avec la France le besoin d'écrire qu'il vit naître en lui :

« J'étais tourmenté par la nostalgie que Paris m'avait laissé au coeur. Ce qui me manquait autour de moi, c'était ce merveilleux sourire de la France, c'était sa sagesse aimable et profonde c'était son souffle d'amour. Je ressentais vaguement le besoin de communiquer mon enthousiasme et de me recréer en même temps dans mon cabinet de travail, une France artificielle, quelque chose dans le genre du « soleil artificiel des montagnes » que la médecine nouvelle a mis à la mode. Je me mis à traduire »¹.

Autre part, dans un article destiné au public polonais, il s'exprime d'une manière encore plus vigoureuse :

« Tout cela a eu le caractère d'une sublimation érotique, l'*Esprit des Lois* y compris. Même mes études savantes sur la littérature française sont intitulées « Cerveau et Sexe » (...). Oui, c'était le roman, et même très dangereux »².

On peut objecter, peut-être, que tous ces épanchements si élogieux et si flatteurs ont pour but de complimenter le public parisien, mais, cette objection faite, il ne faut pas oublier que Boy-Zelenski donne la même explication de sa voie littéraire dans de nombreux articles publiés dans des journaux polonais. Si d'ailleurs les aveux de l'auteur lui-même nous paraissent trop faibles pour nous convaincre, il nous reste son œuvre ! C'est là que nous verrons son union inséparable avec l'esprit français, signe incontestable de l'influence de sa maîtresse divine.

Tout d'abord, il faut considérer quels traits de la littérature française frappaient le plus Boy-Zelenski et il faut voir où il trouvait le caractère spécifique de son climat intérieur.

« Voici donc la littérature française. Nous y pouvons suivre (...) une évolution continue de l'esprit humain. Car cette littérature est profondément humaine. Tout d'abord par sa sincérité. Le besoin de pénétrer au fond, à travers toutes les conventions et tous les mensonges sociaux, de notre propre âme, la gravité et l'honnêteté à l'égard de sa propre pensée — quelquefois sous une forme souriante

¹ Ibid. t. II, 509 - *Mes confessions*.

² Ibid. t. II, 319-20 - *Moj romans z Francja (Mon roman avec la France)*.

et radieuse — voilà ses traits essentiels. Elle est humaine aussi par la largesse de l'échelle qu'elle embrasse : problèmes les plus élevés de l'esprit humain et frivolités charmantes, élans poétiques les plus nobles et exactitude mathématique des raisonnements.»¹

Humanisme, psychologisme, gravité et honnêteté de traiter tous les problèmes, clarté et logique, élégance aristocratique et universalité — voilà les traits de la littérature française qui attirent l'attention de notre écrivain. S'il en est ainsi, rien d'étonnant à ce qu'il dise ensuite que c'est une infirmité spirituelle de ne pas connaître une littérature pareille. Il revient souvent à ce qu'il appelle le sourire français. Sous cette expression métaphorique il comprend la faculté de traiter d'une façon spirituelle, légère, quelquefois piquante, les sujets même les plus graves et les plus nobles, ce qui permet de lire les ouvrages les plus érudits comme des romans. Ce sourire n'est pas pourtant le synonyme d'une bouffonnerie ou de la nullité intellectuelle.

« Des siècles de travail acharné se cachent au delà de lui. Il fallait fouler dans toutes les directions tous les sentiers, tous les domaines de l'esprit, pour pouvoir créer dans le domaine de la pensée ce petit jardin de jeu intellectuel, pour donner à connaître cet abrégé de la sagesse de toutes les générations (...). Il fallait avoir eu un Descartes et un Pascal, et un Montesquieu pour avoir un Caillavet et un Flers. Pour faire naître ce scepticisme charmant qui jouit innocemment des choses de ce monde, les esprits les plus puissants devaient pendant beaucoup de siècles, croiser ses idées comme des épées, des dizaines de penseurs devaient, non sans s'exposer au danger personnel souvent, lutter acharnement pour le droit de penser. (...) Sans ce sourire français le monde irait bien mal ! »²

Une antinomie étrange attire l'attention de notre écrivain : l'esprit et le sourire français ne diminuent point la sagesse fran-

¹ Ibid. t. XIV, 40 - *wstep do Antologii lit. francuskiej (1921) - préface à l'Anthologie de la litt. française* p. en 1921.

² Ibid. t. XIV, 41 - *Préface à l'Anthologie*.

çaise: au contraire, ils s'unissent étroitement à elle et tous les trois ensemble se complètent: le scepticisme devient savant et la sagesse-facile et abordable. Cette antinomie devait frapper surtout en Galicie (nom donné par les Autrichiens à la Petite Pologne, cette province appartenant après les partages de la Pologne à l'Autriche), où l'influence allemande, comme notre écrivain le donne à comprendre, devait agir contre l'influence culturelle française:

« Nous étions loin de vous, nous étions séparés de vous par un mur épais. Nous avons subi, par contrainte, des influences étrangères qui s'infiltraient par toutes les voies, par le voisinage, par l'école, par les facilités même qu'elles donnaient. Ces influences étaient très franchement contraires à l'esprit français et elles répandirent beaucoup de préjugés d'autant plus dangereux qu'ils sont devenus inconscients. On était à la fin assez enclin à croire que morosité veut dire profondeur, que lourdeur veut dire méthode, et que manque d'esprit veut dire esprit sérieux.»¹

S'il en était ainsi, rien d'étonnant à ce qu'au sein de notre société, plongée d'ailleurs depuis bien des années dans la tragédie sanglante de sa destinée, aient pu se développer certains malentendus et que, parfois, on traitât l'écrivain français de « blagueur pour qui il n'existe rien (...) de vénérable, qui se permet de railler tout et qui raconte des cochonneries.»² Contre des verdicts pareils Boy-Zelenski aura à lutter toute sa vie, particulièrement contre l'opinion de l'immoralité prétendue de la littérature française. L'écrivain qui dévoile audacieusement tous les replis de son cœur et qui a le courage d'être soi-même doit paraître immoral toujours. Et Boy va constater un fait capital:

« Pour nous, habitants d'un autre climat, l'« immoralité » de la littérature française c'est (...) son érotisme, c'est l'élément féminin dont elle est imprégnée (...). Il y a peu d'œuvres littéraires, en France, au XVII^e ou XVIII^e siècles qui ne soient pas passées par

¹ Ibid. t. II, 514 - *Mes confessions*.

² Ibid. t. XIV, 41 - *Préface à l'Anthologie*.

le salon ou la chambre à coucher de quelque grande dame (...). Cette simplicité et cette clarté de la littérature française c'est (...) le fruit de sa liaison séculaire avec la femme»¹.

Avant tout, cependant, il saura expliquer avec éloquence les motifs de son amour pour elle:

« ... cela fut, peut-être, parce qu'elle ne me demandait pas de renoncer à mes vices, qu'elle les accepta avec un sourire indulgent. La littérature française fut pour moi la délicieuse « Abbaye de Thélème », où je me plaisais à vivre, où je me promenais en tous sens, en y trouvant des charmes toujours nouveaux. Parcourir ses sentiers jolis, souvent mystérieux et pleins de terreur, ce fut une douce flânerie pour ma paresse: jouir de sa diversité et de ses détours imprévus — ah, combien cela amusait mon scepticisme puéril: que de volupté trouvai-je enfin dans les caresses de ses styles multiples et dans le charme presque sensuel de cette langue unique. Et c'est ainsi que, tout en m'adonnant à mes douteux penchants, tout en restant le mauvais garçon (...) je devins, peu à peu, et sans le vouloir assurément, le personnage grave et vénérable (...). Il n'y a que la littérature française qui soit capable de faire de tels miracles. Et le secret en est, peut-être, dans sa profonde humanité. Elle est indulgente, elle est intelligente, elle est pleine de compassion. Elle ne veut pas que l'on soit autre que l'on est. Et puis, elle est un peu femme: elle ne demande pas que l'on soit sans défauts, elle demande seulement qu'on l'aime»².

On ne va pas discuter, bien sûr, de la justesse objective des constatations et des appréciations proposées ici par Boy-Zelenski: il faut appuyer sur le fait que c'est ainsi qu'il a vu la littérature française. C'est, peut-être, seulement au cœur d'un Polonais, pris d'ennui pour sa propre littérature, presque toujours patriotique ou sociale, que put naître cette admiration pour une littérature qui ne cherchait pas toujours un saint en l'homme. N'oublions pas aussi que ses opinions sur cette lit-

¹ Ibid. t. II, 307.

² Ibid. t. XVI, 171-2 - *Discours au banquet*.

térature ne sont pas le produit de ses premiers contacts avec elle, mais le résultat du travail au cours de longues années de traduction. Boy se mit à traduire les chefs-d'œuvre de la littérature française parce qu'il se languissait de Paris et après la chanson parisienne, après Balzac et après Diderot: il se mit à traduire, car il voulait se recréer la France qu'il commençait à aimer. Voir dans les débuts de son activité littéraire une sublimation érotique c'est de la coquetterie pour épater les auditeurs, Boy insistera cependant à dire qu'au cours de son travail des raisons émotionnelles contribuaient à lui faire élargir les cadres de son activité et à lui donner un caractère plus raisonné et plus réfléchi. Comme la mentalité de la société polonaise se développait au XIX^e siècle sous l'influence de l'idéologie romantique ce qui ne provoquait pas des conséquences toujours favorables dans la vie politique et contribuait à former de certaines habitudes de penser et d'agir, comme, d'autre part, l'influence littéraire allemande et scandinave, agissant à l'époque de la Jeune Pologne, favorisait l'infiltration des courants irrationnels — une certaine étroitesse menaçait la culture polonaise: il fallut prendre des mesures prophylactiques, il fallut introduire de nouvelles qualités dans l'organisme de la nation. Le classicisme et le rationalisme, suivant les opinions de Boy, étaient très nécessaires à la mentalité polonaise.

«Aucune autre littérature contemporaine ne donnera une vraie culture intellectuelle. (...) Adressons-nous donc à la France pour y trouver ce que nous n'avons pas: comme elle est notre alliée naturelle au point de vue politique, elle est aussi notre maître éprouvé dans l'art de penser. Nous avons, dans notre littérature, des poètes romantiques qui sont vraiment grands et admirables: c'est qu'il nous faut faire des écrivains français nos classiques»¹.

En 1909 apparut le premier ouvrage traduit par Boy-Zelenski — *Physiologie du mariage*. Puis il traduisit le *Misanthrope* pour voir Célimène au théâtre de Cracovie. Molière fut une sorte de folie pour lui. Quand il l'eut fini, il s'amusait, pour

¹ Ibid. t. XIV, 43-4 - *Préface à l'Anthologie*.

se délasser, à traduire les *Dames Galantes*. Il les fit en vieille langue polonaise — le scandale de cette publication aida beaucoup au succès de Molière. Puis vint Choderlos de Laclos, puis Rabelais.

«Je vous assure, qui n'a pas traduit Rabelais, ne sait pas ce que c'est le plaisir de vivre. Je riaais aux éclats, tout en inventant le vocabulaire polonais pour rendre dans toute leur saveur ces énormes farces de génie»¹.

Lorsque la guerre de 1914 eut éclaté, on l'enrôla comme médecin-major plus que jamais «médecin malgré lui», dans l'armée autrichienne. Et pendant que les Allemands se battaient contre les Russes sous les murs mêmes de Cracovie, il se plongeait dans la traduction des *Essais*. C'est alors qu'il traduisit encore le *Discours de la méthode* qu'il publia ensuite pourvu de cette bande alléchante: «pour les adultes seulement» — Les effets en furent immédiats: tous s'empressaient pour voir quelle était cette méthode mystérieuse qu'ils ne connaissaient pas encore². Quant à l'auteur il expliquait loyalement, dans la préface, que pour la jeunesse le livre était vraiment de beaucoup trop sérieux et difficile.

Et puis vinrent des traductions de Villon (en vers, en vieux polonais), de Marivaux, de Beaumarchais, de Rousseau, de Voltaire, de Montesquieu, de Diderot, de l'abbé Prévost, de Musset, de Stendhal, toujours de Balzac, de Verlaine et de bien d'autres encore, en vers ou en prose, depuis la *Chanson de Roland* jusqu'à *la recherche du temps perdu*. Toute une bibliothèque, en un mot, où on voyait des représentants de tous les courants littéraires et de toutes les époques, avec des écrivains du Siècle des Lumières au centre, ce qui montrait exactement le programme idéologique du traducteur et ses sympathies littéraires. En somme, ce fut un effort inouï et une œuvre si énorme que l'on ne la croyait pas être le résultat du travail d'un seul homme et qu'il y avait des gens qui pensaient que Boy-Zelenski dis-

¹ Ibid. t. II, 509 - *Mes confessions*.

² Cfr. *Mes confessions*, t. II, 515.

posait de toute une équipe de collaborateurs. M. Paul Cazin parlait de son « labeur prodigieux », M. Hubert Gillot y voyait une « tâche écrasante », un des critiques polonais contemporains l'appelle un « Shakespeare de la traduction ». Les effets d'une pareille propagande de la civilisation française étaient aussi énormes. On énumère bien des faits authentiques qui sont la preuve de la grande popularité des traductions de Boy parmi le public polonais et, pour caractériser leur réception en Pologne, on trouve une seule comparaison, celle avec la réception de la Trylogie de Sienkiewicz.

Comment expliquer ce travail bénédictin et ce labeur prodigieux. Il fallait avoir eu du talent et même du génie, bien sûr, mais c'est le plaisir de la création qui les explique le plus. C'est pourquoi il put, avec raison, lui, le Boy « sensuel et pervers », le Boy, « démoralisateur de la jeunesse » (épithètes gagnées après la publication des *Petits Mots*) faire jaillir de la même source des antinomies telles que cette activité laborieuse et cette légèreté frivole d'un auteur de chansons de cabaret :

« Lorsque je me permis d'ôter cette robe de « bénédictin » dont on m'affublait, il me fut impossible de continuer la mystification : je fus contraint de montrer que ce qu'elle cachait, cette robe austère, c'était la passion, l'amour, le plaisir, la volupté »¹.

L'effort d'un savant consciencieux et scrupuleux qui ne craignait pas l'ennui de se mettre au courant d'une riche littérature concernant des auteurs traduits accompagnait l'effort d'un traducteur. Les préfaces et les introductions c'est le deuxième chapitre du travail bénédictin de Boy. Augmentées à plusieurs reprises, elles forment enfin les trois volumes dont le titre commun *Cerveau et sexe* (t. I. - 1926, t. II. et III. - 1928) contenait une allusion aux éléments que Boy-Zelenski croyait essentiels dans la littérature française. Ce titre symbolique constitue aussi une analogie avec « la raison et la nature » chez Molière. Le « cerveau » fait ressortir le caractère intellectuel de la littérature française — le « sexe » c'est son érotisme et l'élé-

¹ Ibid. t. II, 499 - *Mes confessions*.

ment féminin dont elle est imprégnée, ce qui explique le scandale qui accompagnait quelques unes de ses traductions :

« Les traits les plus gracieux de la mentalité féminine, unis à la logique, la concision et la force masculines, trouvent leur reflet dans la littérature française. Et c'est cette union qui se montre heureuse et fertile »¹.

On voit que ces remarques de Boy auraient pu provoquer chez ses précepteurs français une confusion légère — et cela, non parce qu'il attribuait un rôle si éminent à la femme, mais parce qu'il écrivait à ce sujet avec une ardeur pareille. Qu'elle est froide et modérée, par rapport à ce panégyrique enthousiaste, une énonciation de Lemaître, ou, non sans galanterie, on assigne aux femmes le rôle de bibelots :

« Si elles ont eu cette influence, c'est qu'elles ont su se faire infiniment charmantes et séduisantes. Et cette oeuvre-là vaut un manuscrit de prose ou de vers. Elles sont à elles-mêmes leur propre poème. Leur charme contribue autant à la beauté de la vie que la littérature »².

Ce duo critique évoque des réminiscences très éloignées. N'avait-on pas entendu ce ton de galanterie conventionnelle chez les troubadours — et n'avait-on pas senti cette ardeur passionnelle chez un anonyme polonais du Moyen Age qui n'oubliait pas, il est vrai, que la femme peut donner toutes les joies terrestres, mais qui la fit admirer comme la Sainte Vierge³. Et à côté de cela, chez Boy, quelle faculté de pénétrer au fond des âmes des héroïnes qu'il étudiait, quelle faculté de les comprendre ! Pour faire connaissance de tout ce cortège des apparitions féminines qu'il faisait défiler devant les lecteurs éblouis il faudrait examiner tout ce qu'il traduisit et tout ce qu'il écrivit dans ses études. La légende de Tristan et d'Yseut, ce début magnifique

¹ Ibid. t. VIII, 21.

² *Les contemporains*. 1888, 262.

³ Voir - Slota : *O zachowaniu sie przy stole* (poème moyenâgeux int. *Du comportement à la table*).

du roman français, est pour lui le plus beau poème d'amour que l'humanité ait créé. Yseut se tient à la tête du cortège de grandes amoureuses, elle personnifie l'éternel féminin, toujours le même et toujours irrésistible.

«Et les conclusions de Boy sur le caractère de Mme Bovary: «Sa vie, sa beauté, sa mort c'était le luxe au-dessus du niveau de cette ville, de ce mari, de ces amants. Que je comprends bien le pèlerin qui au moment de quitter la petite ville de Rÿ soupira: pauvre petite!»¹

Le rôle attribué au sexe féminin et l'influence de la critique française de la II^e moitié du XIX^e siècle lui faisaient unir chaque œuvre littéraire à la biographie de son auteur. De là de nouvelles attaques de la part des critiques. Chez Boy — répliquaient-ils — les écrivains disparaissent à l'ombre des crinolines: toutes ses indiscretions biographiques c'est le succédané de la curiosité sexuelle qui n'apporte rien à la science sur la littérature: d'ailleurs il a rendu énorme le caractère sexuel de la littérature française et il l'a présentée comme un temple des femmes pleines de génie.

On peut, il est vrai, s'exprimer de différentes manières au sujet des opinions de Boy sur la littérature française, mais c'est une grave erreur de soutenir qu'il faisait peu de cas de l'œuvre littéraire en faveur de la biographie de l'auteur. Ce qui est vrai et ce qui lui attirait la haine, c'est qu'il dédaignait le rôle des critiques et a osé les comparer, à l'époque où l'on écrivait encore le mot «art» avec une majuscule, aux intermédiaires en amour qui savent faciliter une rencontre galante et se retirer ensuite.

Sa façon de présenter les génies littéraires sans les faire monter sur le piédestal produisit un nouveau scandale, mais on a eu tort d'imputer à Boy d'avoir souillé les reliques nationales. Aussi Mauriac écrivait-il:

«La plus grande charité envers les morts c'est de ne pas les tuer une seconde fois en leur prêtant de sublimes attitudes. La plus

¹ *Pisma*, t. X, 211.

grande charité c'est de les rapprocher de nous, de leur faire perdre la pose»¹.

Ce qui est curieux, Mauriac paraît avoir prévu des dangers de son attitude puisqu'il prévient ensuite les lecteurs que dans la témérité de son enquête sur la vie de Racine il faut voir l'impatience de l'amour.

Et voici de quelle façon Boy se mit à interpréter l'histoire de sa propre littérature nationale:

«La littérature de l'âge d'or chez nous n'a pas eu le caractère sexuel, aussi par son célibat rigoureux aboutit-elle à un décès stérile. Ce n'est que le breuvage mystérieux de Tristan et d'Yseut préparé de nouveau par l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* qui a réveillé un Slave et lui a permis d'apercevoir une femme. Le réveil du sexe, accompli sous l'influence de la littérature française, est, en même temps, un réveil triomphal de la littérature et de la pensée nationales dans l'œuvre de Mickiewicz, c'est leur renouveau dans l'œuvre de Żeromski»².

L'article est de 1926. Il précédait immédiatement une célèbre préface, écrite par Boy pour une édition complète des œuvres de Mickiewicz. Cette préface était une manifestation la plus frappante de son action contre une tendance mensongère de rendre trop irréelles certaines célébrités nationales polonaises: dire que c'est des bras de Marie Wereszczakówna que le prophète national polonais est sorti homme et poète — ce fut un beau scandale alors!

Tout en continuant son œuvre de traducteur, tout en faisant revivre ses passions et ses tendances dans les introductions et les préfaces qu'il écrivait, Boy s'engage aussi dans des discussions de plus en plus acharnées. Il n'aurait pas été difficile d'apercevoir alors des sources françaises de chaque manifestation de ses idées et de beaucoup de ses jugements. Rien de plus caractéristique que les arguments qui le font passer de la

¹ *Vie de Racine*. Paris, Plon, 1928, p. 3.

² *Pisma*, t. VIII, 22.

littérature française à la discussion concernant la morale. Dans sa polémique contre les reproches qu'on faisait à la littérature française (immoralité prétendue) Boy aboutit à se poser un problème: comment expliquer qu'une nation nourrie d'une littérature «immorale» et d'un théâtre «immoral» se développa pourtant saine et forte et se tint toujours à la tête de toutes les luttes pour le bien de l'humanité? Comme cette contradiction n'est pas possible, l'explication est, peut-être, dans la notion erronée de la morale elle-même que l'on a eue en Pologne. Et voilà la conclusion:

« Cette immoralité de la littérature c'est sa lutte continuelle pour la vérité dans la morale, pour la sincérité, c'est sa vigilance continuelle pour réagir contre toute ossification des notions, contre les mensonges (...), contre l'hypocrisie. (...) Cette immoralité c'est l'exubérance des forces vitales, c'est le courage viril de regarder la vie en face »¹.

Et comme il approuvait que le bon sens et l'expérience sociale oblige un philosophe-publiciste à la discussion sur tous les problèmes, une discussion pareille étant même son devoir, il commença sa « campagne de mœurs » débutant par des questions de vie conjugale et de divorce. (*Vierges consistoriales* - 1929: *Enfer des femmes* - 1930- *Nos occupants* - 1932). Son habileté à pénétrer les sentiments des héroïnes littéraires lui faisait comprendre mieux la situation contemporaine de la femme réelle et les raisons humanitaires lui faisaient lutter en faveur des femmes pour leur droit de diriger leur propre vie au nom d'une éthique basée sur la raison et sur la nature. Pas de nécessité, cette fois aussi, de s'exprimer au sujet de la valeur des opinions de Boy, mais il n'est pas vrai qu'il ait propagé la licence des mœurs ou qu'il ait combattu le mariage: ce qui importe c'est qu'il se rapportait avec conscience à la littérature française. Aussi dans Molière voit-il le précurseur de Russel et il trouve son modèle chez Balzac. Comme Balzac d'ailleurs il recevait de nombreuses lettres envoyées par ses lectrices qui

¹ Ibid. t. II, 306.

lui racontaient leurs drames personnels et cette confrontation avec la vie réelle lui donnait le sentiment de la justesse de ses opinions et de ses postulats: comme Balzac il pouvait passer pour confesseur des femmes il se plaisait un peu à ce rôle peut-être plus difficile que l'on pense, ce qui le mettait pourtant en collision avec le clergé et ce qui lui attirait la haine des critiques, jaloux de sa popularité parmi le public.

Les conséquences de son attitude envers les femmes se laisse voir aussi dans le domaine du style. Suivant l'exemple de ses maîtres français, soucieux d'être clairs pour être compris, il est communicatif et simple et il écrit avec esprit pour ne pas ennuyer ses lecteurs — de là sa popularité même au delà des cadres de l'élite intellectuelle. Son goût pour le classicisme le fait lutter contre le baroque littéraire, contre le surcroît des métaphores, le plus souvent peu logiques: rien d'autre que le bon sens le pousse à s'exprimer en faveur de la réforme de l'orthographe polonaise. La raison et le bon sens, Descartes et les encyclopédistes expliquent chez lui sa tendance à chercher le fond réaliste et pratique des phénomènes de la vie et sa tendance à vérifier toujours les jugements consacrés par la tradition. Les penchants pratiques le poussaient toujours à confronter la vérité littéraire avec celle de la vie réelle ce qui toutefois lui faisait gagner de nouveaux reproches. On y voyait une attitude anti-idéaliste, on trouvait son esprit pratique trop étroit, on désapprouvait sa manière d'appliquer la littérature aux problèmes et aux besoins de la vie, on y voyait même la « trahison » de la littérature. Quant à lui, il soutenait avec modestie qu'une « trahison » de ce genre fut toujours le péché des écrivains les plus éminents et qu'elle est même leur devoir:

« Rappeler la relativité des notions, rappeler la fluidité des croyances et des mœurs — était toujours le droit des philosophes — »¹

Pour voir, cette fois encore, dans quelle mesure l'attitude de Boy était française il suffit de rappeler tous ceux qui depuis les temps les plus reculés constataient la relativité des notions: de

¹ Ibid. t. XVI, 278.

Montaigne et des auteurs des œuvres géographiques au XVI^e siècle jusqu'à l'époque moderne. Ce « démoralisateur des jeunes », il faut le souligner encore, n'était pas destructeur de l'ordre social, du mariage ou de la famille. Au contraire, il démontre une grande sensibilité morale, plus grande quelquefois que celle des moralistes de profession. Voici de quelle façon il proteste contre les tendances de voir une maladie de volonté chez Hamlet :

« Tuer, tuer un roi — qu'y a-t-il de plus simple — se dit un pédant (...) qui n'aurait pas tué même une mouche (...) ! Alors on aurait envie de répliquer : Et vous, Monsieur le Professeur, pourquoi ne tuez-vous pas votre femme qui fait de vous un cocu abominable ? »¹

Elève fidèle des encyclopédistes, fidèle à son amour de la sagesse pratique, libéral à la manière des libéraux du XIX^e siècle, peu enclin à un radicalisme quelconque, il se tenait au-delà des partis politiques et c'était une pure malice lorsqu'on parlait de son « boychévisme ». Aussi, pour interpréter son révisionnisme tant de fois attaqué, faut-il se baser sur ses propres opinions. Il s'agissait de transformer l'attitude spirituelle d'une nation envers l'autre et d'introduire dans notre civilisation les éléments les plus précieux de la civilisation française, de contribuer, en un mot, à la formation d'un nouveau type de culture — c'est là son révisionnisme, c'est là l'essentiel de son activité qu'il entreprit d'ailleurs tout seul, suivant les meilleurs exemples des héros romantiques, et même contre les tendances de certains groupes culturels et politiques. Ses sympathies pour la civilisation française, il ne faut pas les voir dans les cadres d'une attitude francophile et snob, mais dans les cadres d'une activité pour que les dialogues polono-français soient ceux de deux partenaires égaux et qui se connaissent bien. Celui qui comprenait avec une telle clarté la différence entre les deux écoles de pensée : française et allemande devait mourir pour ses amours et ses idées dont la doctrine hitlérienne était la négation la plus brutale. Et pourtant il n'était pas obligé de rester à Lwów

¹ Ibid. *Flirt z Melpomena*, wieczór II (*Flirt avec Melpomène*, soir II).

en 1941, il n'était pas obligé d'y aller en 1939 ! Etaient-ce les sentiments pour sa famille ou bien ne voulait-il pas se trouver, exilé et mendiant, dans la France qui avait vu ses triomphes, ou bien était-il douloureusement déçu de cette France aimée qui, en ces jours tragiques du septembre 1939, n'a donné pour son alliée vaincue qu'une consolation conventionnelle ? Ce qui est sûr c'est que, dans son « roman avec la France » achevé sans retour, l'amour pour elle lui a apporté tout ce que chaque passion apporte : admiration de la réussite et du triomphe, amertume de la déception et même martyre du sacrifice.

KAZIMIERZ KUPISZ

LA STRUCTURE DES « LETTRES PERSANES »

A. *Le problème de la chaîne secrète.* — Revenir sur un sujet comme celui de la structure des *Lettres Persanes* ne doit pas sembler arbitraire; en effet, en dépit des nombreuses études consacrées à Montesquieu, les *Lettres Persanes* conservent intacte l'énigme relative à leur *chaîne secrète* et l'étude de la structure de l'œuvre, si on l'envisage sous divers angles, devrait pouvoir contribuer à clarifier le problème.

Avant tout, il convient de préciser que les critiques, de Barckhausen¹ à Vernière² se sont interrogés, plus ou moins directement, sur le problème de la structure de l'œuvre, occupés qu'ils étaient à enquêter sur Montesquieu théoricien de la politique³, sociologue ou philosophe du droit, tandis que Laufer⁴ et Mercier⁵, bien que demeurant dans le cadre de l'examen structural, ont concentré leur attention sur l'intrigue et sur le sérail.

En 1721, Montesquieu était un jeune seigneur provincial, spirituel, qui regardait vers Paris, comme vers l'Eldorado et dont les expériences d'écrivain se limitaient à quelques disser-

¹ H. Barckhausen a publié la première édition critique des *Lettres Persanes* sur les Presses de l'Imprimerie Nationale en 1897, rééditée par Hachette en 1913.

² P. Vernière a patronné la dernière édition critique, chez Garnier, 1960.

³ E. Bersot écrit en effet: « Je ne prétends pas saisir à la fois le politique, l'historien, le littérateur, l'écrivain; je ne prends que le politique », dans *Etudes sur la philosophie du XVIIIème siècle: Montesquieu*, Paris, Lagrange, 1852, p. 6.

⁴ R. Laufer: *La réussite romanesque et la signification des « Lettres Persanes » de Montesquieu*, dans « R.H.L.F. », avril-juin, 1961.

⁵ R. Mercier: *Le roman dans les « Lettres Persanes », structure et signification* dans « R.S.H. », juillet-septembre 1962.

tations ou à des Discours¹. Les *Lettres Persanes* pouvaient donc apparaître comme si inattendues (encore que l'Orient fût à la mode dès la deuxième partie du XVII^e siècle) et si libres de tout préjugé, que Montesquieu pensa bien ne les publier que sous le couvert de l'anonymat²; quoi qu'il en soit, elles demeureront comme un épisode dans sa carrière d'écrivain, parce que le caractère étincelant qui les distingue ne se retrouvera pas dans les œuvres de la maturité, où le ton devient grave.

A présent, Montesquieu offre à ses lecteurs, sous l'aspect piquant³, une étude sérieuse sur le comportement de l'homme en société. Il construit une chaîne de correspondance entre l'Orient et l'Occident, parce que le procédé épistolaire était particulièrement conforme à son tour d'esprit et à la mentalité du public de la Régence. Un pamphlet contre les mœurs et les idées de la période crépusculaire du XVII^e siècle,

¹ La première dissertation sur *Le système des idées*, composée, probablement en 1716, a été perdue; restent les *Discours sur la cause de l'écho, sur l'usage des glandes rénales* de 1718, *sur la cause de la pesanteur des corps, sur la transparence des corps* (1720). Montesquieu s'était encore intéressé de deux projets, l'un d'une *Historia romana*, dont nous avons des fragments, qui datent vraisemblablement de 1705, et l'autre d'une *Histoire physique de la terre ancienne et moderne*, dont l'annonce a paru pour la première fois dans le «*Mercure de France*» en janvier 1719. Montesquieu composa aussi un *Discours sur Cicéron* (1709); des *Mémoires sur les dettes de l'Etat* (1715), un *Discours de réception à l'Académie des Sciences de Bordeaux* (qu'il prononça le 18 avril 1716), un *Eloge de la sincérité* (1717), un *Discours prononcé à la rentrée de l'Académie de Bordeaux* (15 novembre 1717). Son *Essai d'observations sur l'histoire naturelle* renferme toutes les communications que Montesquieu fit à l'Académie de Bordeaux pendant les séances des 16 novembre 1719 et 20 novembre 1721, sans compter tous les résumés des communications qu'il devait faire à ses confrères, en qualité de directeur de l'Académie de Bordeaux. Le 18 juin 1716 il avait donné lecture, encore à l'Académie de Bordeaux, d'une *Dissertation sur la Politique des Romains dans la religion*.

² «*Montesquieu d'abord ne l'avoua pas, écrit Rieux, de sorte que la curiosité publique en fut d'autant plus excitée*», *Notice sur Montesquieu*, Paris, Pancoucke, 1849, p. 1.

³ En étudiant les ratures des *Lettres Persanes*, A. Masson a remarqué «*combien Montesquieu eut de mal à se résoudre à supprimer ces Juvenilia, qui contribuent à donner du piquant à son livre*», *La dernière rature des «Lettres Persanes»*, in «*Actes du Congrès de Montesquieu*», Paris, Delmas, 1956, p. 73.

aurait, à coup sûr, lassé l'impatient lecteur; en revanche, un échange aussi varié de lettres, unies par une énigmatique chaîne secrète à laquelle Montesquieu se réfère d'une façon explicite était plus apte, à passionner même les non lettrés et à stimuler le goût de l'enquête¹.

La recherche de cette chaîne n'a pas manqué d'enquêteurs depuis les contemporains de Montesquieu jusqu'aux critiques modernes. Les *Lettres Persanes* ont été disséquées, afin de saisir l'intention secrète de l'auteur, car l'intention apparente n'était que trop claire.

C'est le contenu de chaque lettre, qui justifiait pour les critiques, à partir de A. Sorel, sa place dans l'ensemble²; c'est ce contenu, qui, fixant le développement logique des *Lettres Persanes*, apparaît évident au fur et à mesure que l'auteur se libère de la convention, du *colifichet oriental* et du clinquant du début, et peut se livrer aux thèmes dominants.

C'est alors que les aperçus de l'historien, les vues du moraliste l'emportent sur ces observations isolées et ces pointes dénigrantes de la satire³.

Herman Gäbler s'était déjà demandé si la disposition des lettres et la distribution des thèmes traités devaient être considérées comme fortuites ou non. Ne trouvant pas de solution possible, Gäbler passe alors à l'examen de la datation des lettres, et il reconnaît, dans la suite chronologique scrupuleuse, l'unité de l'ouvrage⁴. D'autre part, le fait même que Montesquieu ait daté ses lettres en marge était une démonstration

¹ «*Dans la forme des lettres, écrira Montesquieu dans Quelques Réflexions sur les «Lettres Persanes», où les acteurs ne sont pas choisis et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue*», éd. Vernière, *cit.*, pp. 3-4.

² A. Sorel: *Montesquieu*, Paris, Hachette, 1889, p. 39.

³ S. Cotta critiquera le point de vue de Sorel, dont la faiblesse consiste dans la confusion qu'il fait entre «*il procedimento creativo dell'artista e quello del sociologo*», *Montesquieu e la scienza della società*, Torino, Ramella, p. 120.

⁴ H. Gäbler: *Studien zu Montesquieu Persischen Briefen Jahresbericht des Königl. Gymnasium su Chemnitz*, Chemnitz, 1898.

frappante de l'importance qu'il donnait à la vraisemblance chronologique. C'est sur ces données qu'ont insisté également Shackleton¹, A. Adam, et P. Vernière.

Le problème une fois posé, ouvre les portes à toutes les interprétations; ainsi Dargan² peut soutenir que le *lien* entre les diverses lettres est constitué par l'antithèse entre l'élément gai et l'élément sérieux et que l'absence d'une certaine succession logique — celle-ci étant en effet brisée parfois par l'exigence de faire une œuvre riche et variée — donne aux *Lettres Persanes* un caractère épisodique; de nombreux groupes de lettres traitent, en effet, du même sujet. Or, sous cette apparence de désordre, Montesquieu construit avec le plus grand soin et Dargan s'en rend compte, qui cite l'élément satirique comme le *lien* des *Lettres Persanes*. Il sera suivi par Barrière, pour qui les lettres seraient, au fond, « un pamphlet de moraliste contre la corruption des mœurs contemporaines... étude parfois un peu pédante d'un sujet à la tendance scientifique, digne d'une académie de province et le tout habillé dans un style à la mode »³. Selon Barrière Montesquieu procède avec netteté, car il veut être compris et les ruptures de rythme auxquelles il a recours servent à donner l'impression du naturel; de plus certains sujets qui lui tiennent particulièrement à cœur, reviennent périodiquement, dans l'éclairage d'une recherche nouvelle. De tels sujets sont groupés par Barrière en trois catégories principales: psychologie de l'eunuque et du sérail (qui constitue le fond de l'intrigue), le problème religieux, le problème politique, qui englobe l'art de gouverner et les institutions (premier essai de *L'Esprit des Lois*); puis viennent les centres d'intérêt secondaire: la loi morale et la vertu; la vie intellectuelle et littéraire; la vie féminine et mondaine.

¹ R. Shackleton: *The Moslem chronology of the «Lettres Persanes»*, F.S., January, 1954. Vol. 8, pp. 17-27.

² E. P. Dargan: *The aesthetic doctrine of Montesquieu*, Baltimore, 1907, p. 193.

³ P. Barrière a consacré à Montesquieu un essai en 1946: *Un grand provincial: Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu*, Paris, Delmas, et un article en 1954: *Éléments personnels et éléments bordelais dans les «Lettres Persanes»*, dans «R.H.L.F.», janvier-mars.

La succession des idées est par conséquent vue par Barrière selon un schéma du type suivant: une introduction, dans laquelle Montesquieu traite du motif du départ et des problèmes de la loi morale; une première partie, sur la connaissance extérieure de la vie parisienne, avec un appendice sur le sérail; une deuxième partie, où sont examinées les institutions et les problèmes de la société française et d'autres sociétés (Espagne et Portugal), toujours avec un appendice sur le sérail; une troisième partie axée exclusivement sur la critique de la condition sociale et politique, sur la science et la philosophie, sur les grands principes de la philosophie sociale et, en appendice, les défauts de l'esprit humain; pour conclure, de nouveau la scène du sérail.

Un double aspect caractérise donc les *Lettres Persanes*: l'aspect initial qui est l'œuvre d'un simple chroniqueur et l'aspect terminal qui est le produit d'un philosophe.

Une telle interprétation, pour aussi séduisante qu'elle puisse être, ne nous semble pas résoudre entièrement le problème, car elle se fonde sur une distribution structurale factice. C'est comme si l'ouvrage de Montesquieu était enfermé en compartiments étanches, sans possibilité d'ouverture.

Les problèmes traités par Montesquieu rentrent, au contraire, dans un cadre plus vaste; ils ne sont pas us en fonction d'eux-mêmes, mais de l'ensemble, présenté tout exprès d'une manière désordonnée, grâce à quoi on laisse aux lecteurs le soin d'en découvrir l'engrenage secret, que celui-ci soit la *révolution sociologique* de R. Caillois¹, le thème du harem de Oake² ou les épisodes romanesques de Green³ Laufer, Mercier ou Vernière.

« L'unité de l'œuvre, selon Caillois, doit être recherchée dans l'enquête sociologique, en ce sens que Montesquieu contraint ses contemporains à se regarder eux-mêmes, non comme une entité en soi, mais comme faisant partie de la société. A

¹ R. Caillois: *Montesquieu, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1946.

² R. B. Oake: *Poligamy in the «Lettres Persanes»*, dans «R. R.», février 1941.

³ F. C. Green: *Montesquieu the novelist and some imitation of the «Lettres Persanes»*, dans «M.L.R.», Janvier 1925.

LA STRUCTURE DES « LETTRES PERSANES »

A. *Le problème de la chaîne secrète.* — Revenir sur un sujet comme celui de la structure des *Lettres Persanes* ne doit pas sembler arbitraire; en effet, en dépit des nombreuses études consacrées à Montesquieu, les *Lettres Persanes* conservent intacte l'énigme relative à leur *chaîne secrète* et l'étude de la structure de l'œuvre, si on l'envisage sous divers angles, devrait pouvoir contribuer à clarifier le problème.

Avant tout, il convient de préciser que les critiques, de Barckhausen¹ à Vernière² se sont interrogés, plus ou moins directement, sur le problème de la structure de l'œuvre, occupés qu'ils étaient à enquêter sur Montesquieu théoricien de la politique³, sociologue ou philosophe du droit, tandis que Laufer⁴ et Mercier⁵, bien que demeurant dans le cadre de l'examen structural, ont concentré leur attention sur l'intrigue et sur le sérail.

En 1721, Montesquieu était un jeune seigneur provincial, spirituel, qui regardait vers Paris, comme vers l'Eldorado et dont les expériences d'écrivain se limitaient à quelques disser-

¹ H. Barckhausen a publié la première édition critique des *Lettres Persanes* sur les Presses de l'Imprimerie Nationale en 1897, rééditée par Hachette en 1913.

² P. Vernière a patronné la dernière édition critique, chez Garnier, 1960.

³ E. Bersot écrit en effet: « Je ne prétends pas saisir à la fois le politique, l'historien, le littérateur, l'écrivain; je ne prends que le politique », dans *Etudes sur la philosophie du XVIII^e siècle: Montesquieu*, Paris, Lagrange, 1852, p. 6.

⁴ R. Laufer: *La réussite romanesque et la signification des « Lettres Persanes » de Montesquieu*, dans « R.H.L.F. », avril-juin, 1961.

⁵ R. Mercier: *Le roman dans les « Lettres Persanes », structure et signification* dans « R.S.H. », juillet-septembre 1962.

tations ou à des Discours¹. Les *Lettres Persanes* pouvaient donc apparaître comme si inattendues (encore que l'Orient fût à la mode dès la deuxième partie du XVII^e siècle) et si libres de tout préjugé, que Montesquieu pensa bien ne les publier que sous le couvert de l'anonymat²; quoi qu'il en soit, elles demeureront comme un épisode dans sa carrière d'écrivain, parce que le caractère étincelant qui les distingue ne se retrouvera pas dans les œuvres de la maturité, où le ton devient grave.

A présent, Montesquieu offre à ses lecteurs, sous l'aspect piquant³, une étude sérieuse sur le comportement de l'homme en société. Il construit une chaîne de correspondance entre l'Orient et l'Occident, parce que le procédé épistolaire était particulièrement conforme à son tour d'esprit et à la mentalité du public de la Régence. Un pamphlet contre les mœurs et les idées de la période crépusculaire du XVII^e siècle,

¹ La première dissertation sur *Le système des idées*, composée, probablement en 1716, a été perdue; restent les *Discours sur la cause de l'écho, sur l'usage des glandes rénales* de 1718, *sur la cause de la pesanteur des corps, sur la transparence des corps* (1720). Montesquieu s'était encore intéressé de deux projets, l'un d'une *Historia romana*, dont nous avons des fragments, qui datent vraisemblablement de 1705, et l'autre d'une *Histoire physique de la terre ancienne et moderne*, dont l'annonce a paru pour la première fois dans le «*Mercure de France*» en janvier 1719. Montesquieu composa aussi un *Discours sur Cicéron* (1709); des *Mémoires sur les dettes de l'Etat* (1715), un *Discours de réception à l'Académie des Sciences de Bordeaux* (qu'il prononça le 18 avril 1716), un *Eloge de la sincérité* (1717), un *Discours prononcé à la rentrée de l'Académie de Bordeaux* (15 novembre 1717). Son *Essai d'observations sur l'histoire naturelle* renferme toutes les communications que Montesquieu fit à l'Académie de Bordeaux pendant les séances des 16 novembre 1719 et 20 novembre 1721, sans compter tous les résumés des communications qu'il devait faire à ses confrères, en qualité de directeur de l'Académie de Bordeaux. Le 18 juin 1716 il avait donné lecture, encore à l'Académie de Bordeaux, d'une *Dissertation sur la Politique des Romains dans la religion*.

² «*Montesquieu d'abord ne l'avoua pas, écrit Rieux, de sorte que la curiosité publique en fut d'autant plus excitée*», *Notice sur Montesquieu*, Paris, Pancoucke, 1849, p. 1.

³ En étudiant les ratures des *Lettres Persanes*, A. Masson a remarqué «*combien Montesquieu eut de mal à se résoudre à supprimer ces Juvenilia, qui contribuent à donner du piquant à son livre*», *La dernière rature des «Lettres Persanes»*, in «*Actes du Congrès de Montesquieu*», Paris, Delmas, 1956, p. 73.

aurait, à coup sûr, lassé l'impatient lecteur; en revanche, un échange aussi varié de lettres, unies par une énigmatique chaîne secrète à laquelle Montesquieu se réfère d'une façon explicite était plus apte, à passionner même les non lettrés et à stimuler le goût de l'enquête¹.

La recherche de cette chaîne n'a pas manqué d'enquêteurs depuis les contemporains de Montesquieu jusqu'aux critiques modernes. Les *Lettres Persanes* ont été disséquées, afin de saisir l'intention secrète de l'auteur, car l'intention apparente n'était que trop claire.

C'est le contenu de chaque lettre, qui justifiait pour les critiques, à partir de A. Sorel, sa place dans l'ensemble²; c'est ce contenu, qui, fixant le développement logique des *Lettres Persanes*, apparaît évident au fur et à mesure que l'auteur se libère de la convention, du *colifichet oriental* et du clinquant du début, et peut se livrer aux thèmes dominants.

C'est alors que les aperçus de l'historien, les vues du moraliste l'emportent sur ces observations isolées et ces pointes dénigrantes de la satire³.

Herman Gäbler s'était déjà demandé si la disposition des lettres et la distribution des thèmes traités devaient être considérées comme fortuites ou non. Ne trouvant pas de solution possible, Gäbler passe alors à l'examen de la datation des lettres, et il reconnaît, dans la suite chronologique scrupuleuse, l'unité de l'ouvrage⁴. D'autre part, le fait même que Montesquieu ait daté ses lettres en marge était une démonstration

¹ «*Dans la forme des lettres, écrira Montesquieu dans Quelques Réflexions sur les «Lettres Persanes», où les acteurs ne sont pas choisis et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue*», éd. Vernière, *cit.*, pp. 3-4.

² A. Sorel: *Montesquieu*, Paris, Hachette, 1889, p. 39.

³ S. Cotta critiquera le point de vue de Sorel, dont la faiblesse consiste dans la confusion qu'il fait entre «*il procedimento creativo dell'artista e quello del sociologo*», *Montesquieu e la scienza della società*, Torino, Ramella, p. 120.

⁴ H. Gäbler: *Studien zu Montesquieu Persischen Briefen Jahresbericht des Königl. Gymnasium su Chemnitz*, Chemnitz, 1898.

frappante de l'importance qu'il donnait à la vraisemblance chronologique. C'est sur ces données qu'ont insisté également Shackleton¹, A. Adam, et P. Vernière.

Le problème une fois posé, ouvre les portes à toutes les interprétations; ainsi Dargan² peut soutenir que le *lien* entre les diverses lettres est constitué par l'antithèse entre l'élément gai et l'élément sérieux et que l'absence d'une certaine succession logique — celle-ci étant en effet brisée parfois par l'exigence de faire une œuvre riche et variée — donne aux *Lettres Persanes* un caractère épisodique; de nombreux groupes de lettres traitent, en effet, du même sujet. Or, sous cette apparence de désordre, Montesquieu construit avec le plus grand soin et Dargan s'en rend compte, qui cite l'élément satirique comme le *lien* des *Lettres Persanes*. Il sera suivi par Barrière, pour qui les lettres seraient, au fond, « un pamphlet de moraliste contre la corruption des mœurs contemporaines... étude parfois un peu pédante d'un sujet à la tendance scientifique, digne d'une académie de province et le tout habillé dans un style à la mode »³. Selon Barrière Montesquieu procède avec netteté, car il veut être compris et les ruptures de rythme auxquelles il a recours servent à donner l'impression du naturel; de plus certains sujets qui lui tiennent particulièrement à cœur, reviennent périodiquement, dans l'éclairage d'une recherche nouvelle. De tels sujets sont groupés par Barrière en trois catégories principales: psychologie de l'eunuque et du sérail (qui constitue le fond de l'intrigue), le problème religieux, le problème politique, qui englobe l'art de gouverner et les institutions (premier essai de *L'Esprit des Lois*); puis viennent les centres d'intérêt secondaire: la loi morale et la vertu; la vie intellectuelle et littéraire; la vie féminine et mondaine.

¹ R. Shackleton: *The Moslem chronology of the «Lettres Persanes»*, F.S., January, 1954. Vol. 8, pp. 17-27.

² E. P. Dargan: *The aesthetic doctrine of Montesquieu*, Baltimore, 1907, p. 193.

³ P. Barrière a consacré à Montesquieu un essai en 1946: *Un grand provincial: Charles-Louis de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu*, Paris, Delmas, et un article en 1954: *Éléments personnels et éléments bordelais dans les «Lettres Persanes»*, dans «R.H.L.F.», janvier-mars.

La succession des idées est par conséquent vue par Barrière selon un schéma du type suivant: une introduction, dans laquelle Montesquieu traite du motif du départ et des problèmes de la loi morale; une première partie, sur la connaissance extérieure de la vie parisienne, avec un appendice sur le sérail; une deuxième partie, où sont examinées les institutions et les problèmes de la société française et d'autres sociétés (Espagne et Portugal), toujours avec un appendice sur le sérail; une troisième partie axée exclusivement sur la critique de la condition sociale et politique, sur la science et la philosophie, sur les grands principes de la philosophie sociale et, en appendice, les défauts de l'esprit humain; pour conclure, de nouveau la scène du sérail.

Un double aspect caractérise donc les *Lettres Persanes*: l'aspect initial qui est l'œuvre d'un simple chroniqueur et l'aspect terminal qui est le produit d'un philosophe.

Une telle interprétation, pour aussi séduisante qu'elle puisse être, ne nous semble pas résoudre entièrement le problème, car elle se fonde sur une distribution structurale factice. C'est comme si l'ouvrage de Montesquieu était enfermé en compartiments étanches, sans possibilité d'ouverture.

Les problèmes traités par Montesquieu rentrent, au contraire, dans un cadre plus vaste; ils ne sont pas us en fonction d'eux-mêmes, mais de l'ensemble, présenté tout exprès d'une manière désordonnée, grâce à quoi on laisse aux lecteurs le soin d'en découvrir l'engrenage secret, que celui-ci soit la *révolution sociologique* de R. Caillois¹, le thème du harem de Oake² ou les épisodes romanesques de Green³ Laufer, Mercier ou Vernière.

« L'unité de l'œuvre, selon Caillois, doit être recherchée dans l'enquête sociologique, en ce sens que Montesquieu contraint ses contemporains à se regarder eux-mêmes, non comme une entité en soi, mais comme faisant partie de la société. A

¹ R. Caillois: *Montesquieu, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1946.

² R. B. Oake: *Poligamy in the «Lettres Persanes»*, dans «R. R.», février 1941.

³ F. C. Green: *Montesquieu the novelist and some imitation of the «Lettres Persanes»*, dans «M.L.R.», Janvier 1925.

l'étude de la nature vient s'ajouter donc l'étude directe du monde et de l'expérience. Caillois rejoint ainsi Zévort¹, pour qui la *clef* des *Lettres Persanes* est incluse dans l'enquête sociologique sur les mœurs et dans la méthodologie.

Le point de vue de Caillois est jugé inacceptable par S. Cotta, car, selon lui, Montesquieu envisage le monde, non pas sous l'angle de la théorie, mais sous celui de l'esthétique: il ne s'exprime donc pas au moyen de jugements mais au moyen de représentations. La discussion philosophique, religieuse ou politique que l'on trouve dans les *Lettres Persanes*, est considérée par Sergio Cotta comme fragmentaire et circonscrite; elle n'atteint jamais le niveau « della trattazione sistematica e organica... Strutturalmente letterarie, le *Lettres Persanes* non possono quindi assolvere alla funzione unificatrice assegnata loro dal Caillois, rappresentando il passaggio dalla scienza della natura alla scienza dell'uomo »².

Il existe donc pour S. Cotta deux formes d'unité dans les *Lettres Persanes*: une unité psychologique, telle que la concevait Sainte-Beuve et qui relie les *Lettres Persanes* aux autres ouvrages de Montesquieu, et une unité, à l'intérieur même des lettres, fondée sur la structure littéraire de l'ouvrage. Cette vision d'ensemble permet une analyse plus précise et empêche les fractures dangereuses. Ce qui se produit, toutefois, avec Gonzague Truc. L'intérêt se déplace, pour lui, sur l'intrigue romanesque, qu'il juge néanmoins peu convaincante. Ce qui se passe dans le sérail est trop loin du public du XVIII^e siècle et la Roxane d'Usbek est bien différente de celle de *Bajazet*. Pour G. Truc, Montesquieu est bien peu apte à pénétrer dans les complications sentimentales, mais plutôt porté, par curiosité, à l'examen de la polygamie en tant que phénomène social. Ce que Truc reproche à Montesquieu, c'est l'absence de couleur car « il peint les lieux tels qu'ils doivent être et d'après des témoignages sûrs et les événements comme ils ont dû se passer.

¹ E. Zévort: *Montesquieu*, Paris, Lecène et Oudin, 1887.

² S. Cotta: *o.c.*, p. 128; voir aussi son article: *Il problema dell'ordine umano e la necessità nel pensiero di Montesquieu*, dans « *Rivista di Filosofia* », octobre-décembre, 1948.

Mais c'est sa conception des personnages qui reste, si l'on ose dire, un peu naïve et sa façon d'interpréter les mouvements d'une autre race avec des préoccupations de la sienne... Montesquieu se retrouve plus opportunément chez lui en y transportant ses Persans... Il les charge du procès du temps et de celui qui a précédé, ce procès étant surtout un réquisitoire, et il loge toutes ses railleries dans leurs étonnements »¹. Mais pour Oake, le thème du harem ne peut être séparé de l'ensemble de l'ouvrage. Les lettres de l'Orient contiennent une étude originale des passions et des mœurs ainsi que des aperçus intéressants sur la polygamie, la condition des femmes, le célibat, considérés sous l'angle satirique et comme l'antithèse du monde occidental.

Il n'en faut pas moins noter, cependant, que les lettres dites d'Orient ne sont qu'un aspect des *Lettres Persanes*, même s'il est le plus attrayant et qu'elles n'apportent aucune lumière à la *chaîne secrète*: une intrigue, annoncée au début et reprise à la fin de l'ouvrage, n'est nullement une *chaîne*, qui lie l'ensemble, l'énigme à déchiffrer. A. Adam, lui-même, qui reprend le thème de l'intrigue romanesque, dans l'introduction à une édition critique des *Lettres Persanes*, fait des réserves à ce sujet, car, si les *Lettres Persanes* sont un roman, elles ne sont pas, pour lui, un chef-d'œuvre, parce que Montesquieu ne réussit pas à créer une intrigue et même ne s'efforce pas d'y réussir². Mais Laufer et Mercier démontreront exactement le contraire en faisant de l'intrigue romanesque le centre de leurs recherches, même si celle-ci ne résout pas la *chaîne secrète*. On recourt alors, encore une fois, à la chronologie avec Adam et avec Vernière. Ce dernier, tout en admettant une armature chronologique des lettres (que lui aussi divise en trois parties, comme l'avait déjà fait Barrière en son temps) parfaitement vraisemblable, observe que le *lien* se trouve plutôt dans cette « esthétique du contraste qui fait des *Lettres Persanes*, au sortir de l'ère

¹ G. Truc, *Montesquieu: « Lettres Persanes »*, Paris, Garnier, 1950, pp. VI-VII.

² A. Adam: *Montesquieu: « Lettres Persanes »*, Genève-Lille, Droz, 1954, pp. 18 et sqq.

classique, le premier témoignage littéraire de la renaissance baroque »¹. C'est la même question du baroque qui intéresse aussi R. Laufer.

Celui-ci, après s'être demandé: *Les « Lettres Persanes » sont-elles un roman ?* recherche les indices externes de l'unité synthétique de l'ouvrage dans la biographie de Montesquieu dans l'histoire du genre romanesque, dans le témoignage de Montesquieu. Selon Vernière, Montesquieu, tout en se bornant à « nier l'identité entre son propre point de vue et celui des personnages qu'il a créés » a toutefois donné « une vision du monde très précise dont (il) est responsable et qu'il ne se serait évidemment pas soucié de communiquer si elle n'eût eu pour lui qu'un intérêt de curiosité »².

Laufer reprend la phrase sybilline des *Réflexions*, relative à la chaîne secrète, voulant signifier par là que le roman n'est pas constitué exclusivement par l'intrigue du sérail, mais par la chaîne qui rattache l'intrigue à la satire. Structuralement, l'ouvrage se présente, aux yeux du critique, sous les aspects suivants: a) *le style rococo*, b) *les voix* (= les correspondants), c) *le mouvement*, d) *la loi naturelle et la tyrannie du sérail*, e) *Usbek et le sérail*. La clef consiste donc dans la contradiction entre les résultats de l'enquête philosophique et l'aveuglement humain.

C'est une solution qui apparaît plus convaincante que les précédentes, tout en laissant la possibilité de chercher ailleurs d'autres suggestions. C'est le cas de P. Nardin, qui fera du style le centre exclusif de son enquête³. Il relève chez Montesquieu deux groupes de mots, qui caractérisent, l'un et l'autre respectivement, deux sortes de lettres: les lettres parisiennes et les lettres d'Orient. Or cette distinction n'est pas limitée au seul style, ou à la seule intrigue romanesque, comme le soutient, au contraire, R. Mercier. Celui-ci réduit les *Lettres Persanes* à un schéma structural ingénieux. D'abord, une exposition des personnages du drame et le savant retard de l'en-

¹ P. Vernière: *o.c.*, p. XVII.

² R. Laufer: *o.c.*, p. 192.

³ P. Nardin: *La recette stylistique des « Lettres Persanes »*, dans « F. M. », 1952, p. 277.

trée en scène de l'épouse particulière: Roxane; puis une partie centrale, tournant autour du sérail et enrichie d'épisodes secondaires; enfin, une récapitulation des observations morales, faites par Usbek au moment où il épilogue sur les malheurs passés. Le *crescendo* de la passion à l'horreur est typiquement théâtral¹.

La chaîne secrète pourrait se reconnaître aussi, comme le fait P. Kra, dans le développement logique et successif des lettres; il suffit de fixer les points de découpage, lesquels seraient, selon elle, exactement au nombre de six². Un premier groupe de lettres (1 à 40) comprend les influences sociales sur l'individu; le *leitmotiv* est constitué par l'idée de vertu et de bonheur. Même la religion et la polygamie seraient traitées par Montesquieu en fonction des individus et non en fonction du groupement social ou de la nation. Usbek et Rica seraient les porte-parole de Montesquieu. Le deuxième groupe de lettres (de 41 à 67) réunit l'homme et le milieu social; le *mot-clef* est *métier*. Montesquieu présente toute une série de professionnels, en faisant la satire de la religion et en comparant deux civilisations. Dans la troisième partie (lettres 68 à 97) l'horizon s'élargit par l'adjonction des rapports qui découlent de l'organisation politique. L'homme y apparaît comme un citoyen, soumis aux lois et à la justice. Dans la quatrième partie (lettres 98 à 122) l'attention est concentrée sur la nation et les divers facteurs moraux, religieux, politiques et économiques sont étudiés du point de vue de leur incidence sur le bien-être de la nation. Le *mot-clef* est *change*. Par son ample développement et sa complexité, cette quatrième partie est considérée par Pauline Kra comme le sommet des *Lettres Persanes*. La cinquième partie (lettres 123 à 146) concerne l'élite intellectuelle et les administrations; elle débute ou s'achève par la nouvelle de la crise. Les membres de l'élite intellectuelle sont critiqués par leur absence de bon sens et les législateurs sont présentés comme des hommes inférieurs à leur tâche.

¹ R. Mercier: *o.c.*, p. 246 et sqq.

² P. Kra: *The invisible chain of the « Lettres Persanes »*, in *Studies on Voltaires and the eighteenth century*, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, Genève, 1963, Vol. XXIII, pp. 17-60.

Le contenu de la cinquième partie est, pour P. Kra, significatif: il indique, en effet, que l'un des éléments de base des *Lettres Persanes* est le temps. En distribuant ses lettres sur une période de six ans, Montesquieu laisse entrevoir ses théories sur le déterminisme historique. Quatre crises concluent l'ouvrage: la défaite de l'empire turc, l'exil du Parlement, la faillite du système Law et la révolte du harem. Chacun de ces événements se produit en l'espace de trois ans et représente le résultat de conditions mûries dans les lettres précédentes.

Dans la sixième partie (dernier groupe de lettres), Montesquieu abandonne la chronologie, comme P. Kra est bien obligée de l'admettre, et conclut l'ouvrage par le drame du harem. Or l'invitation de Montesquieu à rechercher la *chaîne secrète*, perd ainsi tout intérêt.

Avec l'étude de Corrado Rosso, on revient à l'idée de Montesquieu moraliste. Ce critique affirme que « la totalità dell'opera è tenuta insieme da una *chaîne* e che questa *catena* è la sua vocazione di moralista, espressa, del resto, in uno stile inequivocabile, caratteristico di gran parte dei suoi scritti, che potremmo definire a struttura mista e cioè aforistico-discorsiva ¹ ».

Il nous semble toutefois que le problème offre encore des motifs de discussion. On ne sait pas exactement ce qui a guidé Montesquieu dans ses *Lettres Persanes*: les idées, le style, la verve ou le goût pour le romanesque. Est-il l'homme des lumières, le moraliste en action, le philosophe, le libertin, ou l'honnête homme encore tourné vers le XVII^e siècle ?

Y a-t-il en lui un substratum de conformisme, ou bien est-il l'homme nouveau de la Régence, qui cachera, dans le sérieux de la maturité, le caractère étincelant d'une jeunesse effrénée, qu'il regarde désormais avec indulgence ²? Les *Lettres Persanes*

¹ C. Rosso: *Montesquieu moralista, Dalle leggi al « bonheur »*, Pisa, Editrice La Goliardica, 1965, p. 6.

² Rombout voit en Montesquieu « l'optimiste de la volonté idéaliste, du progrès, l'habitué des salons littéraires tant à Bordeaux qu'à Paris, aimant les propos spirituels, l'éclat, le plaisir, le monde, qui l'attirent hors de chez lui... », dans *La conception stoïcienne du bonheur chez quelques-uns de ses contemporains* Universitaires Pers Leiden, 1958, p. 20.

nous semblent l'ouvrage le plus propre à éclairer l'énigme Montesquieu, à supposer, bien entendu, que sa fameuse *chaîne secrète* perde son secret.

Ce problème est si discuté qu'on ne prétend pas le résoudre ici en quelques mots. On a voulu simplement mettre en évidence un aspect, quelquefois frôlé, mais jamais mis au point, qui pourrait donner, on l'espère, une contribution à la solution de ce problème. Ce qui nous a paru intéressant dans les *Lettres Persanes*, c'est l'enchaînement des idées de Montesquieu, non par rapport à leur suite chronologique, mais plutôt relativement à chaque correspondant. Montesquieu semble avoir établi une sorte de schéma originaire, dans lequel il a vraisemblablement placé, d'une façon très variée, ses correspondants, en fixant, pour chacun d'eux, des thèmes et un ton. Or, ces éléments s'imposent immédiatement si l'on rapproche, les unes des autres, les lettres adressées à une même personne, sans tenir compte de leur chronologie. Et c'est encore à travers ces rapprochements que le caractère de chaque correspondant s'esquisse et mûrit et se laisse découvrir par le lecteur.

B. *La disposition des « Lettres Persanes »*. — Ce qui frappe, tout d'abord, dans les *Lettres Persanes*, si on les compare à d'autres tentatives du même genre, ce n'est pas tant le fait qu'elles constituent un échange suivi de correspondance (ce qui était déjà une nouveauté), mais plutôt que les diverses lettres adressées par Usbek et Rica à leurs correspondants, et réciproquement, conservent, même si elles sont irrégulièrement distribuées dans le temps, une étonnante unité de ton. Une telle unité se manifeste si l'on rapproche les lettres adressées à une même personne, alors même que la chronologie implique, entre elles, des délais parfois très longs.

Ce rapprochement suscite deux considérations: la première est que Montesquieu essaie vraisemblablement de développer, pour chaque correspondant, un thème, qui constitue, à l'intérieur même des lettres, un petit noyau unitaire; la deuxième, dérivant directement de la première, vise le caractère des personnages. L'unité de ton et de sujet entraîne, nécessairement, une unité psychologique, car la présentation du caractère de chaque correspondant peut être reconstruite par le lecteur lui-même.

me, lorsque celui-ci réussit à en saisir l'unité à travers la savante distribution des lettres. C'est de cette unité psychologique que nous offrent un témoignage frappant les lettres du sérail, dans lesquelles Montesquieu retrace une analyse précieuse du caractère féminin, tout en n'utilisant que très peu de correspondance. Les femmes d'Usbek écrivent rarement et pourtant ces quelques données suffisent à ébaucher des états d'âme, des situations intérieures, des contrastes psychologiques.

Cette distribution si réglée des lettres fait donc penser que Montesquieu a, probablement, dès le début de sa composition, fixé pour chacun de ses correspondants, un sujet particulier et que, ensuite, il a adroitement distribué l'ensemble en créant ce désordre, qui n'est tel qu'en apparence¹. Ce miroitement de thèmes, à saisir tout le long de l'ouvrage, loin de fatiguer des lecteurs exigeants et frivoles, aiguillait l'esprit de recherche et faisait des *Lettres Persanes* un immense feu d'artifice.

1) *Les lettres d'Usbek*² a) *Les lettres aux amis*. — Les lettres d'Usbek sont adressées surtout à ses amis: Rustan, Nesir, Mirza, Rhédi, Ibben, car l'amitié est considérée par Montesquieu comme un sentiment extrêmement important³.

¹ Marat, déjà, avait pressenti cette distribution, lorsqu'il écrivait: « Le choix des personnages est relatif aux matières que l'auteur avait à traiter et, à l'aide de ce simple rapport, ils se trouvent tous placés dans une chaîne qui les lie », *Eloge de Montesquieu*, présenté à l'Académie de Bordeaux le 28 mars 1785, Livourne, G. Maleville, 1883, p. 5. Et R. Caillois voit en Montesquieu: « un homme d'une extrême perspicacité, (qui) amassait chaque jour son butin et, le moment venu, l'accommodait hardiment à ses besoins », in *Oeuvres complètes de Montesquieu*, Ed. de la Pléiade, 1949, Vol. I, p. IV.

² Sur l'origine de ce nom, voir Martino: *L'Orient dans la littérature française*, Paris, Hachette, 1906, et P. Vernière; *éd. cit.*, p. 11, Note 1. Usbek apparaît déjà dans *l'Espion* de Marana. « Un marchand français, écrit Tite de Moldavie à Mustapha, barbier du Grand Seigneur, nouvellement venu d'Ispahan, rapporte que le Chan des Tartares d'Usbek y est arrivé », in: *L'Espion dans les cours des Princes Chrétiens ou Lettres et Mémoires d'un envoyé secret de la Porte dans les Cours de l'Europe, où l'on voit les découvertes qu'il a faites dans toutes les cours où il s'est trouvé, avec une dissertation curieuse de leurs forces, politique et religion*, à Cologne, chez Kinkius, 1700, Vol. II, Lettre 48.

³ Il emploie envers ses amis des expressions d'une extrême tendresse. A Rustan il dit: « Sois assuré qu'en quelque lieu du monde où je sois, tu as un

Aussitôt après avoir quitté son pays natal, Usbek éprouve le besoin de s'adresser à son fidèle ami Rustan, à qui il retrace son arrivée à Tauris (où il se trouve avec Rica depuis le 14 avril 1711 après une halte d'un jour à Com) et, le 15, il lui fait part de son enthousiasme pour le voyage, de son désir de nouvelles connaissances, de son aspiration à s'évader d'Ispahan, qui l'opprimait au dedans de ses frontières. Usbek lui révèle qu'il a voulu, avant toute chose, sortir de son monde (la lumière orientale ne lui suffit plus) et que les liens avec ce qu'il laisse sont encore très forts. Son premier souci est de savoir quelles réactions a suscitées son voyage en Occident; il est convaincu que son pays ne l'a pas approuvé et désire que Rustan, en toute franchise, lui fasse part des commentaires. Après cette lettre, pour ainsi dire, d'introduction, Usbek aborde le problème de la vertu (VIII), principe fondamental de la vie, puisque c'est pour rester cohérent avec lui-même, qu'il a quitté la cour, où il avait osé « être vertueux », pour chercher ailleurs une issue. Si Usbek peut parler avec Rustan en ces termes, c'est que Rustan est capable de comprendre ses aspirations, son irrépressible désir de connaissance. Le ton est toujours élevé, soit qu'il traite d'une question philosophique, soit qu'il lui raconte son voyage, ou qu'il lui fasse part de ses impressions. C'est ainsi qu'après quelques observations sur la chute de l'empire des Osmaïns, dont il a traversé le territoire (XIX), Usbek passe à un sujet d'actualité: l'arrivée de l'ambassadeur persan à Paris (XCI)¹, tout en mettant un espace de quatre ans entre les premières lettres et les dernières.

La suite des idées que l'on saisit dans les lettres à Rustan est très intéressante. Usbek lui parle de son voyage en philosophe, en lui révélant surtout les raisons qui l'ont poussé à

ami fidèle » (I); à Ibben: « Sois persuadé que je t'aimerai toujours » (XXIII); ou encore: « Puissé-je te voir bientôt et retrouver avec toi ces jours heureux qui coulent si doucement entre deux amis ». (XXV).

¹ L'ambassadeur persan, Méhémet Riza Beg était un individu extravagant et bizarre; il se fit aussitôt remarquer pour avoir apporté au Roi des présents de maigre valeur. Voir Herbette: *Une ambassade persane sous Louis XIV*, Paris, Perrin, 1907.

s'éloigner d'Ispahan, mais il recourt à une grande vivacité, voilée parfois de nostalgie. C'est à travers ces lettres que nous pouvons retracer, non seulement le caractère de Rustan, mais aussi celui d'Usbek; il est sérieux, digne, encore exempt de jalousie et de toute inquiétude. Rustan demeure dans l'ombre; on l'imagine comme un être paisible, prêt à écouter son ami, attentif à ses problèmes, sincèrement chagriné à l'idée de l'avoir perdu, au moins pendant quelque temps. On devine en lui l'homme tranquille et réfléchi, le miroir d'Usbek, tel qu'il se présentera à la fin de son séjour en Occident.

A chaque correspondant, Usbek révèle un aspect particulier de son caractère; avec Nessir, par exemple, il est radouci et nostalgique. Il ne lui envoie que trois lettres en tout, qui demeurent sans réponse, dans lesquelles, après l'avoir mis rapidement au courant de son voyage (VI) et de sa visite à un temple turc, il passe à l'analyse de ses sentiments. Il évoque le regret qu'il a éprouvé à la vue de la Perse qui s'éloignait; au souvenir de la patrie, de la famille, des amis, « ma tendresse s'est réveillée » écrit-il, et une certaine inquiétude lui donne conscience d'avoir trop osé. Il pense avec nostalgie à ses épouses, non certes, parce qu'il les aime, mais parce qu'il craint pour son honneur. « Je me trouve à cet égard, confie-t-il à son ami, dans une insensibilité qui ne me laisse point de désirs ». Ses femmes, quasiment abandonnées à elles-mêmes, malgré la présence des Eunuques, confiées à ces âmes lâches, pourraient avoir des réactions insoupçonnées. Il préfère, au fond, l'obscurie impunité à la correction (« N'aimerais-je pas mille fois mieux une obscure impunité qu'une correction éclatante ? »); c'est un orgueilleux impénitent. Plus tard, à un an de distance, il poursuit le récit de son voyage (XXVII), comme s'il n'y avait pas eu d'interruption entre les deux lettres et qu'il ne se fût point écoulé tant de temps. C'est que le temps de Montesquieu est statique; on n'a guère la sensation de sa fuite, de son écoulement, mais plutôt une impression d'inertie, comme si les dates elles-mêmes étaient fictives et qu'une seule chose comptât pour lui: l'idée¹.

¹ A cet égard aussi, l'analogie avec Marana est frappante. Dans l'*Espion* Marana écrit, à propos la notion de temps: « On dit vulgairement que le

La mélancolie se fait de plus en plus obsédante; la nostalgie pour son monde rend Paris aux yeux d'Usbek, toujours plus *étrange*. Il se sent vieux et las et la crise surviendra, après

temps passe et moi, je dis que le temps demeure et que c'est nous qui passons, suivis de tout ce qui est sujet au changement... Les minutes, les heures les jours et les années ne sont pas proprement les mesures du temps, mais celles du mouvement et de la durée de tous les êtres corruptibles, car le temps est infini et au-dessus de toutes les dimensions. Tout ce que j'ai dit sur ce sujet est compris dans le proverbe arabe, qui dit: « *demain, c'est jamais* » (IV, 43.)

Montesquieu s'est aussi certainement inspiré de l'*Abrégé de l'Essai sur l'entendement humain* de Locke, qui s'était interrogé sur le problème de la durée, distinguant entre la durée de nous-mêmes, qui est « la continuation de notre existence » et « la durée d'une chose qui existe avec nos pensées, tout ce qui peut être commensurable à la succession de nos idées. L'instant est une portion de la durée qui n'occupe que le temps pendant lequel une idée demeure dans l'esprit. Il n'existe donc pas de succession dans l'instant. La durée s'appelle aussi temps en ce sens qu'on peut distinguer des périodes. Ce temps se mesure par les révolutions diurnes et annuelles du soleil. Mais le temps ne doit pas obligatoirement se mesurer en fonction du mouvement; toute apparence de périodicité constante et qui semble partager la durée en espaces égaux, peut parfaitement servir à régler les intervalles du temps (comme celle d'une révolution annuelle du soleil), peut appliquer cette idée à la durée des choses qui existent même quand il ne pense pas; il peut mesurer le temps pendant son sommeil; il peut imaginer une durée indépendante de celle du soleil... De même que nous acquérons l'idée de temps, de même nous nous forgerons celle d'éternité, en additionnant à l'infini dans notre pensée, une mesure de temps, dont nous avons la notion ». (Chap. XIV). Cet *Abrégé* de l'oeuvre de Locke fut publié par Leclerc en 1688; il y eut, plus tard, une traduction de Coste, en 1700 et de Bosset en 1720. Bosset traduisait un *Abrégé* établi par Wynne; cette traduction sera, par la suite, rééditée à Genève, par Pellisari, en 1738. Locke lui-même appréciait l'*Abrégé* de son *Essai*. Dans une lettre à Monsieur Molineux, secrétaire de S.A.R. le prince de Galles, il écrit: « L'*Abrégé* de mon essai est fini. Il a été fait par un homme d'esprit, de l'Université d'Oxford, (Wynne présentement évêque de Saint-Asaph), maître aux Arts, qui a beaucoup de disciples et fort estimables pour sa science et pour sa vertu... Je l'ai parcouru et autant que j'en puis juger, cet *Abrégé* est bien fait et digne de votre approbation ». Cette lettre se trouve dans la Préface de l'ouvrage.

Montesquieu appréciait, lui aussi, l'*Abrégé*, qu'il considérait comme « meilleur que le livre même de Locke »; mais il l'attribuait à M. Bossu, alors qu'il s'agissait de M. Bosset. Comme il l'inclut parmi les ouvrages à acheter, il est possible que, en prenant directement connaissance, il se soit aperçu de l'erreur. (*Pensées* 76, Sp.), in *Montesquieu, Oeuvres complètes*, préface de G. Vedel, présentation et notes de Daniel Oster, aux Editions du Seuil, 1964, p. 860.

sept années de silence dans une lettre déchirante à Nessir, (CLV). Usbek, qui a enfin acquis la connaissance à laquelle il aspirait, se sent satisfait et inquiet à la fois; Nessir semble être le seul ami capable de saisir ses états d'âme aussi variés qu'incohérents¹. Même le climat se met de la partie; Usbek le définit *barbare*, alors qu'il l'avait trouvé, à son arrivée, attrayant, parce qu'*inconnu*. La lumière elle-même, au devant de laquelle il était allé avec enthousiasme, a disparu; à peine réussit-il à la capter: « Une tristesse sombre me saisit », écrit-il désespéré; seule la jalousie fait qu'il se sent encore vivant. L'attente l'énerve et, quand, enfin, une dépêche arrive, il craint d'ouvrir une lettre *fatale*. L'inquiétude, qui le désespérait auparavant, est, à présent, « l'état le plus heureux » où il puisse se trouver, et il craint d'en devoir sortir « par un coup plus cruel pour moi que mille morts ». Par un renversement de situation, l'angoisse qui l'encourageait à la recherche, devient, elle-même, une forme de bonheur, car elle le laisse dans l'ignorance; la non-connaissance le trouble, mais la certitude peut signifier la fin. Usbek a perdu sa froideur habituelle; ses mots font écho au langage racinien, par le retour fréquent des adjectifs tels que *cruel*, *fatal*. L'exubérance des premiers temps s'est transformée en tristesse, chagrin, déception².

Usbek se sent seul, car Rica vit dans une autre atmosphère, étant donné que l'Occident est encore une source de connaissances pour lui et que rien ne le rappelle en Orient. D'où la différence substantielle entre les deux: Rica est monolithe; Usbek, en revanche, est tiraillé entre deux forces valables l'une et l'autre; il pense au retour et exige qu'on lui rende compte des *temps funestes* de son absence.

Nessir apparaît donc comme le confident, même s'il n'écrit jamais à son ami; le ton des lettres d'Usbek laisse deviner sa personnalité. Usbek lui exprime ses regrets (VI), sa tristesse

¹ Dans la lettre XXVII, Usbek écrivait: « J'ai du plaisir à te donner des marques de ma confiance ».

² Dans la lettre CLV, Usbek ajoutait: « Quelque raison que j'aie eue de sortir de ma patrie, quoique je doive ma vie à ma retraite, je ne puis plus, Nessir, rester dans cet affreux exil. ».

(XXVII), son profond désespoir (CLV), dans des lettres qui se suivent après des années de distance l'une de l'autre. Avec lui, Usbek joue le rôle de l'homme triste et chagriné, en restant toujours cohérent avec son personnage: la nostalgie est aux aguets en lui, même lorsque son enthousiasme devrait être à son comble.

Avec Mirza¹ un élément nouveau est introduit dans la structure des lettres. Ce sera lui qui écrira le premier à Usbek. Mirza est un ami, qui souffre de l'éloignement de ses compagnons partis pour l'Occident, car ceux-ci animaient les réunions auxquelles il se mêlait. Il ressent le besoin d'écrire à Usbek, parce qu'on dispute, à Ispahan, d'un important problème, celui des mœurs (X). Au lieu de faire poser directement le problème, Montesquieu le fait solliciter par Mirza, afin d'éviter la monotonie d'une construction identique. Le prétexte est évident, car celui-ci n'écrira que cette seule lettre à Usbek, qui lui répond par quatre lettres (XI, XII, XIII, XIV). Ce qui étonne Usbek, ce n'est pas tant la question factice, à laquelle il répondra amplement, mais plutôt le fait que son ami renonce à sa raison pour en consulter une autre. « Tu descends jusqu'à me consulter », lui écrit-il, mais il ne voudrait pas avoir l'air d'instruire Mirza; pour satisfaire la curiosité de son ami, sans céder au goût pour les raisonnements abstraits, Usbek recourt alors aux vérités soutenues par le sentiment: « Il y a des vérités qu'il ne suffit pas de persuader aux autres, mais qu'il faut aussi faire sentir. Telles sont les vérités de morale, qui doivent être connues par ses propres moyens », et que Usbek rend intelligibles, en recourant à l'apologue des Troglodytes, beaucoup plus convaincante qu'une *philosophie subtile*.

Pendant quatre ans, Usbek semble avoir oublié son ami, à qui il adresse enfin une lettre (LXXXV), sur les avantages dérivant de la multiplicité des Religions dans un Etat. Cette lettre, insérée au milieu de deux lettres de Rica à un même

¹ Mirza était le titre honorifique dont les princes persans faisaient suivre leur nom, mais qui, cependant, précédait les noms des lettrés. Nous trouvons aussi dans *l'Espion* un correspondant du nom de Mirza, qui était le vicaire du Muphti. (II, 59).

correspondant anonyme, révèle un effort continu de construction de la part de Montesquieu.

La personnalité de Mirza aussi est à peine esquissée, et pourtant elle se caractérise d'une façon univoque. Il sollicite des réponses graves de la part d'Usbek, qui réussit à énoncer des thèmes aussi brûlants que la morale ou le bonheur avec une grande simplicité. Usbek a confiance en Mirza, d'autant plus que celui-ci n'intervient jamais; on devine en lui un personnage grave, sérieux, pour lequel un problème de morale a une telle importance qu'il en arrive à solliciter une réponse de son ami lointain. Son caractère contraste avec celui de Rhédi, le plus *philosophe* des correspondants d'Usbek. Les problèmes que ce dernier traite avec lui concernent la religion, la politique et la sociologie. Usbek inaugure la nombreuse série de lettres à Rhédi par un sujet assez frivole: il part de l'habitude très commune chez les Orientaux de recourir à des boissons excitantes, telles que le café et le vin, pour soulager la tristesse et se livre à des observations sur la contradiction de l'esprit humain, qui permet ces boissons aux Chrétiens. Quant au café, il a le pouvoir extraordinaire de donner de l'esprit et quand même le consommateur continuerait à ne pas en avoir, s'il a pu, en quelque sorte, faire fortune, le jugement que les autres portent sur lui, s'en trouverait modifié, tel un homme, naturellement sot, qui est aussitôt estimé dès qu'il devient homme de robe (XXXVI). Usbek a tellement pénétré dans la société française, qu'il peut broser des types, tels que le fermier (XLVIII), le directeur de conscience, les libertins, les dervis (LVII), les casuistes (LXXXVIII). Il a pu remarquer aussi un grand nombre de gens, qui parlent des problèmes religieux, mais qui s'appliquent, cependant, à négliger les préceptes de la religion (XLVI), à discuter de la tranquillité de la profession avec un religieux de Notre-Dame (LXI). C'est là une des lettres les plus caustiques contre l'inertie des prêtres. Montesquieu, qui avait commencé par poser le problème religieux, s'aventure à présent dans les méandres de la métaphysique (LXIX), il traite alors de la prescience divine et de la liberté humaine, et, à dix mois de distance, il insistera sur le fait que la religion doit être un élément de sanctification et non pas de controverse, car ce que l'homme demande aux gens d'Eglise, c'est d'attester l'irra-

tionnel (LXXV). Leur impuissance à ce sujet provoque le contraste.

Usbek en vient, ensuite, au problème politique. Durant son voyage en Europe, il a connu diverses formes de gouvernement et il a, en conséquence, cherché à définir celle qui est davantage conforme à la raison (LXXX). Il étudie alors un gouvernement modéré (CXXII), un autre trop libéral envers les courtisans (CXXIV) et un autre encore affligé de ministres sans probité (CXLVII). Il traite, en même temps, le problème de la justice, non par des allusions isolées, mais au cours de quatre lettres dûment distribuées (LXXX, XCIV, XCV, CXXIX)¹. Il est clair que Usbek se sent tout à fait à son aise avec Rhédi. Tous les deux sont animés par un même esprit d'aventure. Rhédi s'est rendu, lui aussi, en Occident pour s'instruire et il a trouvé, toutefois, que les arts sont nuisibles (CV). C'est de cette affirmation que part Usbek pour faire sa démonstration. Montesquieu a recours, encore une fois, au procédé de faire écrire une lettre préalable, pour ne pas avoir à aborder directement le problème. Pour mieux mettre en évidence ses idées, il part d'une négation, afin que l'affirmation s'en trouve d'autant plus fortifiée; c'est ainsi qu'il fait nier l'utilité des arts, pour discuter ensuite de leurs avantages. La discussion intéresse tellement Usbek, qu'il fait de ses lettres à Rhédi de petits traités², où les différents problèmes religieux, sociaux, sont examinés avec une succession logique bien ordonnée. Rhédi est le correspondant le plus actif; c'est lui qui provoque la discussion; il suit idéalement Usbek pendant son séjour en Occident, et sa personnalité ne disparaît jamais au cours des lettres. D'un caractère bien défini, il donne l'impression de

¹ L'influence des idées de Leibniz, Shaftesbury, Malebranche sur Montesquieu a été mise en relief par Crisafulli, dans *Parallels to ideas in « Lettres Persanes »*, « P.M.L.A. », sept. 1937, pp. 773-777.

² Entre la lettre XCV et la lettre CXXIX, Montesquieu a intercalé dix lettres concernant la question de la dépopulation. Les lettres CXIII-CXXII forment un véritable traité. En effet, y font défaut les en-tête et les préambules, ainsi que les formules de congé habituelles. Seule la première conserve *mon cher Rhédi*. Montesquieu, pris par le fond de la question, néglige les procédés présents dans chacune des autres lettres.

pouvoir apparaître d'un moment à l'autre sur la scène; c'est pourquoi, Usbek peut établir un véritable dialogue avec lui.

Ce qui n'arrive pas avec Ibben, oncle de Rhédi, qu'on devine sensible, timide, réfléchi. C'est à lui qu'Usbek écrit dès son arrivée à Livourne¹. L'intérêt du voyageur s'est déplacé. A Rustan, il avait écrit les premières impressions de son voyage; à Ibben est réservé l'étonnement devant la nouveauté (XXIII); c'est à lui qu'Usbek expose son plan pour atteindre Paris et présente son ami Rica. Celui-ci est défini par Usbek comme plus spirituel que lui-même (XXV). Usbek, doué d'une pensée plus lente, ne sait pas trouver les mots qui conviennent pour communiquer ses impressions et se décharge sur Rica de cette tâche. Il ne manque pas toutefois de faire certaines remarques: il est frappé par l'énorme différence existant entre le monde occidental et le monde oriental², y compris la beauté des femmes et l'entrain des hommes (XXXVI); il critique avec esprit Louis XIV (XXXVII) et met en relief des choses irrationnelles et incompréhensibles (XL, LVI) qui affligent l'Occident. Avec Ibben, Usbek recourt au même stratagème qu'avec Mirza; il imagine qu'une question lui est posée par Ibben, afin d'avoir l'occasion de passer d'un sujet à l'autre (LX), sans créer d'hiatus; seulement, ici, la lettre d'Ibben n'existe pas³.

¹ Ordinairement, dès qu'il arrive en un lieu nouveau, Usbek écrit à Rustan. C'est ce qu'il fait de Com, d'Erzeron et de Smyrne. De Livourne, au contraire, il écrit à Ibben et la première lettre de Rica, datée de Paris est également pour Ibben. Il faut donc noter un déplacement non seulement géographique, mais aussi sentimental. Montesquieu choisit certaines villes pour, dans chacune, y faire résider un ami; ensuite, c'est à ce dernier qu'il fait adresser la correspondance.

² Selon le manuscrit AB, cette lettre aurait été rédigée par Rica. Voir Ch. Bruneau: *Montesquieu: «Lettres persanes»*, Centre de Documentation Universitaire, Paris, s.d., p. 30.

³ La lettre LX est du 18 avril 1714, alors que la première lettre d'Ibben est du 27 avril 1714; Montesquieu a donc imaginé la question posée par Ibben sans qu'il n'y corresponde aucune lettre de celui-ci. Ce procédé est souvent utilisé par Marana. Tite de Moldavie répond à une question du Kaimakam, sans que, à aucun moment, on n'ait connaissance de la lettre de ce dernier (I, 10); il écrit encore à l'Eunuque Blanc: «Tu veux que je t'envoie l'histoire de ce prince (Henri IV), (I, 44). Les exemples sont multiples: «La belle grecque dont tu

Par la suite il fait l'apologie du suicide (LXXVI), à l'égard duquel les lois de l'Orient sont *furieuses* et il fait part des conflits insolubles provoqués par la plus grande liberté des hommes (XC), en condamnant le *point d'honneur* (XCVIII). Dans les dernières lettres à son ami, Usbek reprend le discours sur le rôle et l'importance des Etats Occidentaux, tout en recourant à la comparaison entre Orient et Occident. Il remarque alors que les sultans de Perse ont plus d'épouses que les princes européens n'ont de sujets (CII), que les gouvernements occidentaux sont en partie monarchiques, ou du moins passent pour tels (Usbek nourrit de graves suspicions à cet égard), tandis que ceux de l'Orient possèdent des princes qui se cachent à leurs peuples, croyant ainsi se rendre plus respectables (CIII). La différence substantielle qu'Usbek reconnaît entre Orient et Occident, est synthétisée dans l'épisode suivant: en Europe, un citoyen mécontent résout l'affaire en conspirant contre son prince; en Asie, il se rend directement chez le Prince, le tue et prend sa place. Or tous les peuples européens sont uniformément soumis à leurs princes (CIV); seule l'humeur impatiente des Anglais ne laisse pas au Roi le temps de rendre son autorité insupportable¹.

Dans ces lettres d'Usbek à Ibben on découvre une seule et identique orientation; après quelques remarques sur l'itinéraire à parcourir et sur l'obligation d'arriver rapidement à Paris (XXIII), Usbek aborde carrément l'étude des caractéristiques du monde occidental et ses observations passent de la critique purement extérieure (satire du roi, XXXVII, des pompes funèbres, XL, de la passion du jeu, XXXIV) à celle plus profonde de la question du suicide (LXXVI), de la gloire et de l'honneur (LXXXIX, XC), pour conclure sur les différents

me demandes des nouvelles avec tant d'empressement, est depuis longtemps en France (à Dinet Goulou) (I, 70). Etl a suite de l'histoire de Dajar lui est réclamée par une lettre que lui aurait adressée Dinet Goulou (I, 77).

¹ Pour P. Vernière, cette interprétation des causes de la liberté politique est encore confuse chez Montesquieu. Celui-ci ne connaît pas encore l'Angleterre et, par conséquent, en parle par approximation (*o.c.*, p. 26, note 1). De son côté, A. Adam reconnaît en Montesquieu les idées de Shaftesbury, qui avait écrit contre le principe du contrat social.

Etats de l'Europe (CII, CIV). Le thème de base des lettres est fondé sur l'idée de liberté que Montesquieu voit dans ses différents aspects: dans les rapports entre hommes et femmes (XXIII), plus belles en Perse qu'en France (tandis que les hommes persans n'ont pas la gaieté des Français, XXXIV), dans le domaine de la religion (LX) ou de la politique (CII). Ibben semble être le plus politique des correspondants. C'est avec lui qu'Usbek peut se permettre des considérations au sujet des Etats de l'Occident ou bien une première tentative de dissertation sur le principe de la liberté. Ibben partage les idées de son ami, sauf pour le suicide, et il n'intervient que pour poser un problème et solliciter une discussion. Il a une humanité, qu'on peut saisir à travers le ton même des lettres qu'Usbek lui adresse, et un esprit très ouvert, étant donné qu'Usbek le considère comme capable de comprendre les problèmes de l'Occident et de s'intéresser à ses discours sur la découverte de Paris.

Le dernier ami auquel Usbek écrit est Rica. Tandis que Rica lui-même écrit 14 lettres à Usbek, celui-ci n'en écrit qu'une seule (LXXIV), dans laquelle il insiste sur la fausse et vraie dignité des grands. Cette lettre sporadique suscite d'assez nombreuses perplexités. On ne comprend pas pourquoi Usbek a senti la nécessité d'écrire à son ami une seule lettre. P. Vernière indique dans les *Variantes* que cette lettre appartient à Rica¹. Si nous acceptons cette précision, le premier sujet de perplexité disparaît, mais il en surgit un autre. Comment se peut-il qu'Usbek, après avoir reçu pas moins de 14 lettres de son ami, n'ait pas ressenti la nécessité de lui répondre par une lettre au moins? C'est peut-être pour obéir aux exigences de la diversité que Montesquieu a cru opportun de faire figurer, dans ses lettres, celles que les deux amis se sont écrites, alors qu'ils se trouvaient à Paris. Usbek, qui se définit lui-même comme réfléchi et extrêmement concis, a réduit au minimum sa correspondance avec Rica; une seule lettre, mais qui traite d'un thème favori.

¹ P. Vernière: *o.c.*, p. 371, note 1.

b) *Les lettres aux gens du Sérail*. — Usbek alterne les lettres aux amis avec celles qu'il envoie à son monde d'Ispahan: les femmes et les eunuques.

Au chef des Eunuques, il écrira la deuxième lettre du recueil, trois jours après la lettre envoyée à Rustan. Il lui fera l'apologie de la vie dans le sérail et de la vertu de ses femmes, mais, sept ans plus tard, il lui ordonnera de répandre la terreur (CXLVIII). En même temps, poussé par les épouses qui accusent l'eunuque noir de les persécuter, Usbek écrira aussi à un autre eunuque: l'Eunuque Blanc, pour le rappeler à son devoir (XXX). Si ses femmes sont mécontentes et agitées, la faute en est en grande partie à l'Eunuque, qui favorise et tolère le désordre, et celui-ci accepte la leçon sans répondre.

La lettre à Pharan, l'eunuque manqué, est provoquée par ce dernier qui s'était adressé désespérément à son maître (LXII), pour éviter d'être châtré. Usbek lui répondra six mois plus tard, en interdisant toute manœuvre contre lui; cependant que Pharan sache bien que, plus la bonté du maître est grande, plus il sera puni s'il en abuse (XLIII). Avec Narsit aussi, Usbek recourt au même procédé qu'avec Pharan: sa lettre est une réponse à celle du vieil eunuque, qui, après la mort de l'eunuque noir, attend les directives d'Usbek. Vieux et sot, Narsit n'ose pas ouvrir une lettre de son maître arrivée à Ispahan (CXLIX) et il sera bientôt remplacé par Selim, adroit et cruel, qui prend sur lui d'avertir Usbek quant à certaines libertés que l'on commence à prendre dans le sérail (CLI), en promettant à son maître que les femmes du sérail seront, grâce à lui, sinon vertueuses (ce qui est impossible d'imposer) du moins fidèles. Usbek lui confiera les pleins pouvoirs (CLIII) et lui ordonnera de réformer le sérail.

Le Chef des Eunuques Noirs et le Premier Eunuque Blanc auront l'honneur d'une lettre d'Usbek; celui-là, au début; celui-ci, à la fin du voyage. A part cela, Usbek se borne à attendre des nouvelles et ses lettres ne seront que des réponses de plus en plus concises. Il aime à se comporter en maître absolu; les eunuques ne sont que des objets; on a de la peine à reconnaître, au delà du surveillant acharné, l'homme ou l'esprit.

Seul Pharan est traité avec un peu de sympathie, mais c'est

à cause du sujet de sa lettre, qui attirait forcément l'attention du public.

La sévérité d'Usbek pour les Eunuques s'étend aussi à ses femmes. Toutes lui écriront les premières, à l'exception de la farouche Roxane. Zachi lui écrit le 21 mars 1711, donc peu après le départ d'Ispahan, puisque celui-ci est du 19 mars. Ses phrases passionnées (III) voudraient tâcher de rassurer Usbek sur la vie dans le sérail. Il lui répondra froidement un an plus tard et uniquement pour lui reprocher les libertés qu'elle prend avec la jeune Zélide et avec l'esclave blanc. Une année après, la femme, oublieuse de la lettre de son mari, lui écrira de nouveau; elle se complait alors à dramatiser (XLVII); ses sombres prévisions, cependant, se réaliseront sept ans plus tard, comme il apparaîtra de la lettre CLVII (2 mars 1720), dans laquelle Zachi avise son mari qu'elle a été outragée. Elle a supporté l'absence d'Usbek, grâce à la force de son amour pour lui; qu'il revienne, si elle est coupable, pour qu'elle puisse mourir à ses pieds, et si elle est innocente, pour l'aimer. Le terme *fureur* revient fréquemment dans cette lettre; Zachi est une femme passionnée qui ne connaît que la loi de l'amour, comme Zéphiss, d'ailleurs. Celle-ci écrit une lettre le 29 mars 1711 (XIV) et l'envoie à Erzerum. Si l'on ne perd pas de vue qu'Usbek parle de son arrivée à Erzerum à Nassir (VI) on constate que Zéphiss a calculé avec précision le temps que mettrait sa lettre pour atteindre son mari. Elle aussi l'assure de son amour, mais elle n'aura pas de réponse, comme Fatmé. En outre, elle est exactement le contraire de Roxane; elle est heureuse d'avoir perdu sa liberté dès sa naissance, pour être transformée en esclave de la violence amoureuse (VII).

Zélis parlera de divers sujets avec Usbek, en éludant le thème de l'amour. Tandis que Zachi, Zéphiss, Fatmé ont senti aussitôt la nécessité d'écrire à Usbek, Zélis attend, au contraire, une occasion importante, comme le mariage de l'eunuque et le problème de l'éducation de sa fille, (LXII); ou bien elle informe son mari d'un fait divers (LXX) et cette fois Usbek répondra (LXXII). Pour avoir encore une lettre de Zélis il faudra attendre six ans et cette fois c'est la colère

qui lui dicte son écrit (CLVIII). Un cruel Eunuque a osé la battre, sur l'ordre d'Usbek. Comment peut-il la juger coupable, du moment qu'il est si loin et qu'il ne sait rien de ce qui se passe au sérail? Zélis n'en veut pas tellement aux Eunuques, mais plutôt à Usbek, qui donne des ordres, sans être apparemment au courant de la vérité. Les punitions qu'il ordonne ne sauraient l'impressionner; tout amour est mort en elle. Froide et insoumise, Zélis est une femme qui a retrouvé sa liberté d'une manière moins dramatique que Roxane.

A celle-ci, l'épouse préférée, Usbek avait adressé une lettre le 7 septembre 1712, dans laquelle il avait tâché de la convaincre qu'elle pouvait être heureuse dans le doux pays de Perse, bien plus que sous ces climats insupportables, où la pudeur et la vertu sont ignorées. Le souvenir de Roxane est fort en lui; il évoque la réserve farouche de son épouse, réserve qu'il interprète comme un excès de vertu et non comme un manque d'amour. Roxane se tait pendant huit ans; mais quand elle se décide à écrire, la *nuit* et l'*épouvante* règnent dans le sérail (CLVI) et sa révolte est déjà chose faite. Elle ne craint point la mort, puisqu'elle cessera de souffrir; le 8 mai elle expédie la lettre définitive (CLXI), véritable hymne à la liberté. Avec le venin qui l'empoisonne, elle a encore la force d'exprimer son intolérance pour le sérail, sa répulsion pour Usbek. Elle est fière de proclamer sa liberté, malgré les contraintes: « J'ai réformé les lois sur celles de la nature et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance » écrit-elle à Usbek, qu'on imagine anéanti. Il avait cru être aimé d'elle: « Tu me croyais trompé et je te trompais ». La révolte de Roxane atteint son sommet avec la consommation de son infidélité qu'elle a préparée avec soin et goûtée avec une satisfaction extrême. L'amour qu'elle accorde à un autre homme est sa rançon et lui fait augurer de la liberté, qu'elle conquiert totalement avec la mort.

Sur cette lettre se terminent les *Lettres Persanes*; toutefois, au cours de son ouvrage, Montesquieu a fait en sorte qu'Usbek écrive aussi des lettres à ses femmes, dans leur ensemble. Il voudrait ne pas être sévère envers elles (CLXV), après avoir reçu la lettre de l'Eunuque qui lui révèle les désordres du sérail; mais cinq ans après le ton change; il menace de graves châtements et fait savoir que Selim est le nouveau chef des Eunuques (CLIV).

Les lettres ayant comme argument le sérail forment une véritable intrigue à part. La présence du harem a été considérée par les critiques comme déterminante pour la solution de la *chaîne secrète*. Mais cette correspondance entre Usbek et le monde qu'il a quitté, nous semble avoir simplement la fonction de rendre vivant un milieu, autrement destiné à rester dans l'ombre¹.

¹ A. Adam, tout en acceptant l'aspect romanesque des *Lettres Persanes*, reconnaît que Montesquieu a manqué son entreprise, parce qu'il confond des personnages orientaux. « Par quelle négligence, se demande-t-il, Fatmé est-elle l'épouse légitime première nommée, pour disparaître bientôt et pour le reste de l'ouvrage? Pourquoi, dans la lettre IV, apprenons-nous que Zéphris aime trop sa petite esclave Zélide, puis, dans la lettre XX, que Zachi a des privautés avec Zélide? Et comment ne pas s'étonner qu'une troisième femme encore parle de Zélide comme de son esclave? On devine que Montesquieu a mal distingué Zéphris, Zachi et Zélide... *o.c.*, p. XVIII.

Ces observations d'A. Adam appellent, ce nous semble, une précision. Montesquieu était trop attentif à un grand nombre de questions pour veiller aux noms donnés aux Orientaux. Pour cela, il fait de Zélide l'esclave de deux femmes; il présente Fatmé, puis la laisse disparaître. Il fallait bien commencer par une femme et Fatmé valait bien Zachi ou les autres. L'amour de Zéphris pour Zélide et ses privautés pour elle, manifestent l'intention première de Montesquieu de donner un ton piquant à son oeuvre, en recourant même à des épisodes un peu exceptionnels. En outre, nous ignorons si dans la vie intime du sérail une esclave disposait ou non de ses mouvements, pouvait ou non s'occuper de plusieurs femmes à la fois. Ce qui est curieux, c'est l'insistance sur la lettre Z, par laquelle Montesquieu fait débiter les noms des femmes du sérail, à l'exception de Fatmé, la première et de Roxane, la dernière.

Avec Laufer, comme nous l'avons déjà vu, l'élément romanesque reprend un rôle prédominant dans l'appréciation des *Lettres Persanes*. L'idée fondamentale de l'oeuvre gît, pour lui, dans la confrontation entre deux mondes: l'Orient et l'Occident, traduit par Montesquieu sous forme romanesque. C'est au fond le conflit même vécu par Montesquieu et sa génération entre la tradition vivante de la noblesse de robe provinciale, d'une part, et la double séduction de Paris, la vie galante et le siècle des lumières d'autre part (*o.c.*, p. 190). De cette comparaison entre la Perse et l'Occident, poursuit Laufer, Montesquieu se propose d'extraire les bases pour une philosophie universelle, qu'il découvre dans l'existence des lois naturelles, qui n'entrent point en conflit avec la toute-puissance et la prescience divine. Les *Lettres Persanes* sont donc pour Laufer l'expression littéraire de la contradiction entre sensibilité et raison, tradition et progrès, qui tourmentent les philosophes du XVIIIème siècle.

R. Mercier suit Laufer; il affirme clairement que Montesquieu a voulu écrire

Et Montesquieu a bien réussi à la faire vivre puisque le monde du sérail a été la plus grande nouveauté des *Lettres Persanes*.

c) *Les lettres variées*. — En dehors de ces lettres, Usbek écrira encore des lettres isolées, à des personnages du clergé musulman et à un correspondant anonyme.

La lettre XVI adressée au Mollak Méhémet Hali, gardien des trois tombes à Com, s'accompagne d'une demande de purification et du désir que certains de ses doutes soient éclaircis; toutefois il ne sait pas attendre une réponse et, neuf jours plus tard, il écrira de nouveau (XVII) pour formuler, en termes explicites le problème de la pureté.

Le Mollak répond par la lettre XVIII, dans laquelle il explique à Usbek que l'homme ne peut tout voir; il doit se contenter, étant donné la limitation de ses forces, même intellectuelles. Une autre lettre, toujours au Mollak (CXXIII), pose l'angoissant problème du jeûne.

Ce sont là des problèmes qui resteront sans solution; Montesquieu se borne à les poser, car il veut réveiller l'homme de sa torpeur, l'inviter à penser, le faire sortir de sa passivité.

un roman; pour lui, l'intrigue s'articule sur un double théâtre et sur un double plan. A Paris, Rica et Usbek découvrent les moeurs et les idées de l'Occident, avec toutes les conséquences psychologiques et intellectuelles qu'une telle découverte comporte. Parallèlement à Ispahan, se déroule une autre vie: dans le sérail abandonné par son maître, les rivalités s'aiguisent, les désirs insatisfaits s'exaspèrent et l'attention s'accroît jusqu'à la rupture finale. En l'absence des règles fixées par la tradition, dans le genre romanesque, Montesquieu, selon Mercier, aurait conçu la structure de son roman, comme une intrigue de tragédie. De fait, les trente premières lettres constituent une exposition avec la présentation des personnages du drame: Usbek, les femmes, les eunuques. Roxanes apparaît tardivement et se réserve pour le dénouement. Suivent l'intervention des eunuques, les lamentations et les punitions des femmes et la mort des illusions d'Usbek, maître insensible. Pour Mercier, une des raisons pour lesquelles Montesquieu doit être considéré comme un romancier, est le souci excessif pour le détail, le *crescendo* des passions, la multiplication d'épisodes, toujours subordonnés, toutefois, à l'action principale (*art. cit.*, p. 345). Et Pierre Testud analyse surtout les *Lettres Persanes*, comme *roman épistolaire*, « R.H.L.F. », octobre-décembre, 1966, pp. 642-656.

Usbek démontre un grand intérêt pour les hommes de religion, pour les ascètes. Il a une grande sympathie pour son cousin Gemchid, dervis du monastère de Tauris, à qui il expose les raisons de sa perplexité sur les divergences entre la religion mahométane et la religion chrétienne (XXXV), pour son frère, moine à Casbin (XCIII), dont il apprécie la vie de sacrifice et pour Hassein, dervis de la montagne de Jaron, à qui il manifeste son admiration pour la simplicité de la mécanique par laquelle les philosophes expliquent le monde (XCVII).

Le correspondant anonyme, indiqué par des astérisques, reçoit, de la part d'Usbek, des lettres d'un ton franchement satirique. Il lui parle de la *Bulla Unigenitus* et lui décrit les journaux, inconnus en Perse (CVIII), ou bien il l'informe de la personnalité de Louis XIV (CXI), ou compare les hommes d'esprit aux hommes médiocres (CXLV). Il s'agit là de quatre lettres remplies d'amertume, où la vivacité de la satire est amortie par le sérieux du moraliste, qui s'amuse à fournir quatre tableaux assez méticuleux de situations et d'états de fait donnés.

Deux lettres encore, consacrées à la Russie et à l'Empire tartare, ne sont pas écrites par Usbek. Pour que le tableau d'ensemble soit complet et pour établir, aussi, peut-être, une comparaison entre la France et la Russie, dont le mythe de Pierre le Grand était assez répandu, Montesquieu introduit Nargum, l'ambassadeur persan en mission en Moscou, pour le renseigner sur la situation dans ce pays (LI). C'est un procédé que nous retrouvons aussi dans la lettre LXXVIII, où Rica envoie à Usbek la copie d'une lettre écrite par un français en Espagne. Il s'agit là de lettres, qui présentent une situation; c'est pourquoi Nargum attendra, en vain, une réponse (« Donne-moi de tes nouvelles, je te conjure » écrit-il, préoccupé). Nargum n'était qu'un moyen et Usbek le laisse tomber; sa lettre sur l'Empire des Tartares (LXXXI) demeure aussi sans réponse.

De cette distribution, on en déduit que Montesquieu a très vraisemblablement constitué, à l'origine, des groupements de lettres, ayant comme noyau, une unité de ton et de sujet, en relation avec les correspondants auxquels elles sont adressées. Ce qui lui a permis, aussi, de créer des caractères, selon l'usage du XVII^e siècle et de fournir à ses lecteurs

l'occasion de retrouver, au delà des faits et des événements et même des idées, des données psychologiques. Ce recours aux renvois favorisait la lecture et donnait au lecteur l'occasion de reconstituer le lien des lettres et de recréer, dans son imagination, les divers personnages, d'après les quelques traits incisis donnés.

On pouvait encore remarquer, par exemple, qu'au fur et à mesure qu'Usbek poursuit son séjour en Occident, son ton semble se modérer. A l'Usbek des premières lettres, avide de nouveauté, se substitue le philosophe et le moraliste. Le ton lui-même se ressent de cette métamorphose, car il passe des expressions affectueuses à l'impersonnalité, jusqu'à ce que disparaissent même les simples vocatifs, comme *cher ami*¹.

Le goût pour l'analyse se trouvait ainsi satisfait, de même que l'exigence d'une lecture qui pût faire réfléchir, sans causer aucun ennui. Fidèle donc à l'esprit classique par cette enquête dans le domaine de la personnalité, et ouvert aux nouveaux courants par ces tentatives expérimentales qu'il va essayer, Montesquieu se dédouble savamment, comme il avait dédoublé Usbek et Rica, puisque les lettres de Rica calquent le modèle établi pour Usbek, du point de vue structural et qu'il adopte le même système des renvois. Ses correspondants aussi se laissent découvrir à la suite des lettres. Leur caractère se révèle indirectement, car Usbek ne nous fournit aucune indication physique ou psychologique, qui nous aide dans cette reconstruction et pourtant, à la fin de chaque groupe de lettres, le lecteur se sent un peu responsable de cette découverte, qui est, en effet, personnelle et suggestive. Chacun peut donc prêter à Rustan ou à Ibben des nuances différentes, du moment que les traits ne sont pas déterminants, mais simplement annoncés.

¹ A Rustan Usbek écrira dans la première lettre: « mon cher ami », puis « ami fidèle » et « je leur (aux amis) serai toujours cher » (VIII); « Voilà, cher Rustan » (XIX). Le ton devient toujours moins affectueux au fur et à mesure que Montesquieu se laisse prendre la main par le sérieux des problèmes qu'il a traités et c'est ainsi qu'Usbek passe de « mon cher Rustan » à un simple « Rustan » jusqu'au moment où, dans la dernière lettre, disparaît toute marque d'affection, alors que, à l'inverse, Rustan ne se départit jamais de ses aimables formules.

Nous verrons à présent que, si la correspondance de Rica manifeste les mêmes traits, puisque Rica n'est que le double d'Usbek, et qu'il suit les mêmes procédés, la reconstruction psychologique est plus difficile à saisir. Les correspondants de Rica, tout en étant presque toujours les mêmes que ceux d'Usbek, ne gardent pas le même charme, car Rica se superpose à eux en les étouffant sous sa puissante personnalité.

2) *Les lettres de Rica*. — Les lettres de Rica, en nombre réduit par rapport à celles d'Usbek, présentent elles aussi des caractères intéressants.

Le monde oriental disparaît, car Rica n'a laissé à Ispahan ni femmes, ni sérail et, quant à sa mère, elle ne semble pas constituer pour lui, tant s'en faut, un problème d'importance vitale puisqu'il ne lui écrit ni n'en parle jamais; nous n'apprenons son existence que par une lettre de Rustan à Usbek.

Les correspondants orientaux éliminés, Rica n'adresse ses lettres qu'aux amis: Rhédi, Ibben et Usbek, ainsi qu'à un personnage mystérieux, indiqué par des astérisques. Nous avons déjà fait allusion, lors de l'examen des lettres d'Usbek, à un correspondant conventionnel analogue, et il pourrait bien s'agir de la même personne.

La disparition de correspondants, comme Rustan, Nessir, Mirza, est symptomatique. Avec Rustan, Usbek s'est montré surtout philosophe; avec Nessir, il avait ouvert son cœur et Mirza lui avait fourni l'occasion d'aborder une question fondamentale: celle du bonheur.

Pour Rica, de tels correspondants sont inutiles. Le bon vivant qu'il est, n'est pas préoccupé le moins du monde par des problèmes insolubles et, en bon optimiste, il trouve que tout est pour le mieux, même s'il ne manque pas d'esprit satirique et qu'il considère sans indulgence, une société en évolution.

Dès son arrivée à Paris, il écrit à Ibben, la célèbre lettre XXIV¹ et lui démontre, tout de suite après, d'avoir bien pé-

¹ Usbek aussi a écrit à Ibben le même jour, mais c'est à son compagnon de voyage qu'il laisse le soin de rendre compte des aspects extérieurs de la ville.

nétré la société parisienne. Il est frappé d'étonnement devant l'étrange pouvoir du pape (XXIX), devant la vie absurde des évêques, ministres de la loi, mais toujours prêts à inventer des exemptions, toutes les fois qu'il s'agit de leurs intérêts personnels. S'il a glissé de la description de Paris à des considérations d'ordre religieux, il revient au sujet principal avec la lettre XXX sur les Parisiens.

Rica apparaît favorable au monde occidental, dont il accepte même les paradoxes (XXXVIII)¹ pourvu qu'ils soient amusants. Il présente alors les maris jaloux, qui, de peur d'être méprisés, consentent aux infidélités de leurs femmes (LV) ou certains personnages singuliers, comme le *décisionnaire*, capable de trancher trois problèmes de morale, résoudre quatre questions d'histoire, éclairer cinq points de physique en un quart d'heure (LXXII), ou bien, comme les *diseurs de rien*, capables d'introduire dans les conversations des choses inanimées et d'y faire parler leur habit brodé, leur perruque blonde... » (LXXXII). Le personnage qui se distingue est toujours Louis XV, doté d'un heureux naturel (CVII).

Dans une nouvelle lettre, toujours à Ibben, Rica change soudain de sujet et passe de la France à la Suède (CXXVII). Ce qui pourrait étonner, étant donné l'harmonie des thèmes traités. Vernière suggère toutefois que cette lettre, qui relate la mort de Görtz, premier ministre de Charles XII, roi de Suède, pourrait annoncer le sort qui attend Law. Dans ce cas alors, la dite lettre, qui semble détachée des autres, en tant que le sujet passe de la France à la Suède, s'y rattacherait au contraire, directement. Et cette hypothèse de Vernière est confirmée par la lettre suivante où l'on parle encore de Law.

C'est donc un *Leitmotiv* d'ordre politique, complété par des questions religieuses et sociales, qui inspire les lettres de Rica à Ibben. Les sujets en sont traités avec clarté, lucidité

Il écrit à propos de Rica: « La vivacité de son esprit fait qu'il saisit tout avec promptitude » (XXV).

¹ « Tu vois, mon cher Ibben, écrit Rica, que j'ai pris le goût de ce pays-ci où l'on aime à soutenir des opinions extraordinaires et à réduire tout en paradoxe ».

et surtout avec un sens surprenant de la coordination, que nous retrouverons aussi dans le groupe de lettres adressées au correspondant anonyme. Rica le met au courant de la vie française: il a assisté à une représentation théâtrale (XXVIII) et s'est amusé plus à observer les spectateurs qu'à regarder la pièce; il a visité l'Hôpital des Quinze-Vingt (XXXII), où sont hébergés et soignés trois cents aveugles; il a rencontré des gens qui font étalage d'eux-mêmes (L), parmi lesquels un *discoureur* et des gens redoutables, qui croyant avoir de l'esprit, se mettent à faire des livres; il a enfin appris qu'un tribunal littéraire, l'Académie Française, ne jouit guère d'un grand prestige (puisque le peuple peut piétiner ses lois et s'en créer d'autres, LXXIII). L'Hôtel des Invalides l'a impressionné par le nombre de ses héros et il regrette qu'en Perse les noms des morts pour la Patrie ne soient pas conservés dans les temples. Le Palais de Justice l'étonne, car les gens de robe interviennent même dans les affaires privées (LXXXVI); le caractère extrêmement sociable des Français, pour lesquels se trouver continuellement, en public et en privé, fait partie des *bienséances*, l'amuse. Il connaît beaucoup mieux les Parisiens, à présent; dommage que leur ancienne Université soit déchirée par une controverse sur la prononciation de la lettre *Q* (CIX). Leur seule ressource est la grâce de leurs femmes (CX).

Rica, comme à l'ordinaire, fait alterner les thèmes. Il a débuté par la description de Paris et de certains personnages particuliers, qui y surabondent, puis, il est passé au problème religieux (CXXV) et a exprimé ses doutes, quant aux récompenses destinées à ceux qui ont mené une vie édifiante. Il revient ensuite aux individualités typiques; c'est le tour des *Nouvellistes* (CXXX), habitués à se réunir dans des jardins, pour tâcher d'utiliser leur oisiveté, et des financiers (CXXXII). En appendice au tableau politique, religieux, social, se trouvent cinq lettres consacrées à la présentation de la Bibliothèque Saint-Victor (CXXXIII-CXXXVII)¹.

¹ P. Vernière ne comprend pas la raison de la digression sur la Bibliothèque Saint-Victor et il suggère, comme motif possible de cette digression, la concomitance qui a pu exister avec l'inventaire établi par Montesquieu lui-même

Ces lettres de Rica au correspondant anonyme rappellent celles d'Usbek au même correspondant. Elles nous donnent deux visions, sous des angles divers, des mêmes problèmes. On a l'impression que Montesquieu se reflète alors dans un miroir, qui dédouble sa personne: tantôt c'est Usbek, qui intervient, et tantôt c'est Rica, et à Rica est réservé le côté impressionniste, pour ainsi dire, de la présentation. C'est pourquoi on trouve une seule lettre d'Usbek à Rica, contre les nombreuses lettres de Rica à son compagnon de voyage. Les réflexions d'Usbek n'ont aucun pouvoir sur Rica, mais les impressions de Rica peuvent avoir une certaine influence sur Usbek et l'aider à surmonter une période de détresse.

Usbek est en troisième position dans la correspondance de Rica, après Ibben et le correspondant anonyme. Le lieu de résidence d'Usbek ne nous est pas signalé, autrement que par un astérisque¹, mais nous savons que c'est à la campagne. Là Usbek peut recevoir de son ami des croquis de personnages, présentés par des procédés divers: ce sont eux qui approchent Rica ou bien celui-ci fait directement leur connaissance à l'occasion des nombreuses invitations qui lui sont faites dans la société. Ainsi trouvons-nous un alchimiste (XLV), (qui croit avoir trouvé la formule de la transmutation des métaux), un dervis (qui sollicite l'autorisation d'envoyer en Perse trois capucins en mission, XLIX), des dames d'un certain âge (qui

dans sa bibliothèque privée. Un autre motif pourrait être recherché dans la volonté de Montesquieu de produire un tableau complet de Paris. Rica, d'une part, a examiné les diverses institutions et ne supporte pas, d'autre part, la fausse science de tant de gens. C'est pourquoi il conclut par la satire de la bibliothèque. En cela aussi il avait eu son modèle dans l'Espion, qui avait visité une bibliothèque: « il n'est donc pas étonnant qu'il employât ses heures de loisir à visiter les bibliothèques de Paris, après son arrivée en cette ville, étant comme il était fort curieux de son naturel et grand amateur des sciences: o.c., *Préface Générale*.

¹ La lettre CXLIV fait exception. On n'y trouve ni l'astérisque, ni l'indication du lieu de résidence. Nous apprenons d'ailleurs par les *Variantes* de Vernière que cette lettre ne se trouvait ni en A ni en B et qu'elle est la septième du Supplément de C; elle est donc, postérieure. Il pourrait s'agir d'une distraction de Montesquieu.

jouent aux jeunes filles, LII); ce n'est que par hasard que Rica entendra les propos des beaux-esprits (LIV) et de deux vieilles dames (LIX).

Après les cinq premières lettres, Rica s'inquiète du retard d'Usbek (LXIII); il a préféré s'éloigner pour quelque temps de Paris, tandis que Rica, encore assoiffé de connaissances, déambule à travers la ville. Son esprit se dégage peu à peu de son ancienne patine, pour se pénétrer de l'air nouveau qui souffle en Occident et finit par accepter la monogamie occidentale. Rica recourt à tous les moyens pour solliciter les réponses de son ami; il lui parle des gens de robe, qui se sont ruinés pour acheter leur charge, (LXVIII), ou bien il lui brosse le tableau des Espagnols (LXXVIII), ou il attire son attention sur le type du géomètre du Pont-Neuf (CXXVIII), ou il relate un fait qui défraie la chronique (CXL). A la fin de la semaine, il promet une visite à Usbek (CXLI) et lui raconte qu'il a envoyé à une dame française un conte persan sur les aventures d'Anaïs et d'Ibrahim; mais on ne sait plus rien de ce voyage projeté. Trois mois plus tard, Rica lui envoie la lettre, qu'il avait reçue, la veille, d'un érudit, collectionneur de précieux manuscrits, contenant un fragment de l'œuvre d'un ancien mythologiste, paraphrase de l'histoire de Law (CXLII). Ensuite il lui parlera des beautés de la campagne (CXLIV), en faisant un éloge de la modestie.

Ces lettres de Rica à Usbek présentent, à part l'unité de ton, une unité de lieu surprenante. L'action se déroule dans la chambre de Rica ou dans un salon, ce qui donne à leur auteur l'occasion d'approcher des personnages fort divers; il y a un seul élément invraisemblable et c'est la facilité avec laquelle des inconnus frappent à la porte de Rica pour demander son aide ou, tout simplement, pour deviser avec lui de différents problèmes. Rica est toujours prêt à accueillir des gens et son analyse est perçante. Ce qui était indispensable, du moment qu'Usbek lui-même pouvait bien contrôler l'exactitude des affirmations de son ami, dont l'intérêt est constamment tourné vers les aspects extérieurs de la vie de Paris.

Avec Rhédi, Rica parlera en effet de la variété des métiers (LVIII), des caprices de la mode (XCIX) et de ses absurdités (C). Les Français jugent ridicule tout ce qui est étranger; il

peuvent parfois admettre la supériorité d'autres peuples, à condition qu'on leur reconnaisse la prérogative de l'élégance.

Une seule lettre, adressée à Nathanaël Lévi, médecin à Livourne (CXLIII), traite d'un sujet qui était alors d'actualité: la vertu des amulettes.

On peut donc conclure que les lettres d'Usbek, complexes et graves, sont le complément des lettres de Rica schématiques et alertes. On a l'impression que Montesquieu a écrit d'abord les lettres d'Usbek, puis celles de Rica; dans le deuxième groupe il se fait plus hâtif, il oublie de faire répondre les correspondants, il se contente d'un schéma quasiment immuable, où il introduit, tour à tour, de nouveaux sujets, cependant que les différents problèmes sont aussitôt posés et résolus. Encore, le groupe de lettres concernant la bibliothèque Saint-Victor mis à part, on ne trouve point, dans les lettres de Rica, de sujets conduits avec précision. Les compliments disparaissent, ainsi que les phrases affectueuses. Montesquieu a tout l'air de vouloir conclure son travail au plus tôt. Ainsi, tandis qu'Usbek adresse 21 lettres à Rhédi, Rica n'en écrira que trois et, aux quatre lettres d'Usbek à l'ami anonyme, correspondent quinze lettres de Rica au même destinataire, sans compter les lettres réciproques: une seule d'Usbek contre quatorze de Rica.

Seul Ibben reçoit presque la même quantité de lettres de la part de ses amis; quatorze émanent d'Usbek et onze de Rica; mais à la lettre unique de Nargum à Usbek, fait pendant l'unique lettre de Rica à Nathanaël.

Nous sommes donc en présence d'un étonnant équilibre des forces internes autant qu'externes. Montesquieu a essayé de varier la composition générale, en introduisant deux lettres qui n'ont ni Usbek, ni Rica comme protagonistes. Il a donné une certaine autonomie à leurs correspondants, en créant un lien, même faible, entre eux. Le Premier Eunuque écrit à Ibbi et à Jaron, à Erzerum. S'adressant à Ibbi, qui a suivi Usbek en Occident, l'Eunuque Noir parle de sa triste condition d'esclave aux prises avec les femmes irritables du sérail (IX); il envie le sort d'Ibbi, qui ne doit s'occuper que d'Usbek. A Jaron, il rappelle l'heureux temps de son enfance (XV) et il le met en garde contre le danger de vivre en pays chrétien.

Ecrivain à Ben Josué, prosélyte mahométan à Smyrne, Hagi Ibbi, pèlerin de la Mecque, évoque les miracles qui ont précédé la naissance de Mahomet (XXXIX).

Ces trois lettres font pendant aux trois lettres d'Usbek aux dervis. L'équilibre voulu par Montesquieu a été respecté jusque dans les détails.

3) *Les réponses des correspondants.* — Contrairement à l'*Espion*, qui présupposait des lettres, non écrites en réalité¹, Montesquieu fait vivre ses correspondants, tout au moins ceux d'Usbek.

Rustan, qui avait reçu quatre lettres d'Usbek, ne répondra que par une seule, portant la date du 28 mai 1711, donc par

¹ Ainsi que nous l'avons souligné précédemment, Marana introduit souvent des références à des lettres, qui n'apparaissent pas dans son ouvrage, ou bien, selon le même procédé, il invente des réponses à des lettres que l'*Espion* aurait reçues. On devine ainsi les lettres des correspondants de l'*Espion*, sans que celles-ci apparaissent dans le recueil. « Il ne sert de rien de répondre à mes lettres avec passion et avec fureur, écrit-il au capitaine Bassa. Si tu sais que j'aie eu de bonnes raisons pour t'écrire comme j'ai fait, d'où vient que tes réponses sont si pleines d'injures ? » (I, 33) et au Moufti : « J'ai lu la sainte réponse que tu m'as faite... » (I, 61). Tite prie encore son ami Dinet Goulou de répondre à sa première lettre (I, 50) et à un de ses amis, qui est page, il dit : « La lettre que j'ai reçue de toi, m'a été de quelque soulagement dans ma tristesse ». (I, 51); à son ami médecin il écrit : « Depuis que j'ai reçu ta lettre » (I, 66); au supérieur des dervis : « La bonté que tu me témoignes par la longue lettre que j'ai reçue de toi » (I, 78); au Grand Vizir : « J'ai lu la lettre dont tu m'as honoré » (I, 87) et ainsi de suite (II, 38; II, 79; II, 107; II, 110).

Il est intéressant de noter que F. Bonnet, auteur de deux *Lettres Persanes* parues anonymes en 1716, et autre source de Montesquieu, s'est inspiré, lui-même de Marana. C'est son correspondant qui demande les deux lettres : « J'ai reçu ta dernière lettre, écrit-il à Musala, et tes nouvelles ». Ces lettres ont été retrouvées par E. Jovy et publiées dans le *Bulletin du Bibliophile*, sous le titre : *Le précurseur et l'inspirateur direct des « Lettres Persanes »*, avril-mai 1927, pp. 195 - 263. Ces deux lettres de F. Bonnet sont adressées à Musala, *homme de loi*. Or ce correspondant se trouve déjà dans l'ouvrage de Marana, si ce n'est pas sous le même nom. A noter aussi que les échos des disputes entre Jésuites et Jansénistes que l'on trouve chez Montesquieu (XLIV) se rattachent non seulement à la première lettre de Bonnet, mais également à Marana (III, 9). On peut déduire de cela que Bonnet, considéré comme source de Montesquieu, a lui aussi Marana pour source.

retour du courrier, aux questions qu'Usbek lui avait posées au sujet des réactions suscitées par son voyage en Occident. L'écho a été profond, lui rapporte Rustan¹, qui est le seul à avoir compris les exigences d'Usbek, tout en supportant mal un éloignement si douloureux.

Nessir ne donnera jamais de ses nouvelles à Usbek; il se limite à écouter l'épanchement de son ami et on l'imagine attendri mais incapable d'intervenir. Il n'a pas la même réaction de Mirza qui avoue franchement sa douleur causée par l'éloignement de son ami. Ibben traitera avec Usbek du thème de l'amitié; Rhédi se préoccupe, au contraire, de choses plus matérielles; il déplore l'absence d'eau de source à Venise, pour ses ablutions purificatrices (XXXI).

Il parle encore des inconvénients de la culture (CV), de l'influence négative exercée par les sciences (CVI) et annonce le problème de la *dépopulation* (CXIII).

Quant au monde oriental, Montesquieu réussit à le rendre vivant et actif, à travers l'échange de correspondance entre Usbek, ses Eunuques et ses femmes. Les lettres les plus nombreuses émanent des Eunuques. Le Chef des Eunuques Noirs écrit une première lettre (XLI), le 7 mai 1713, pour communiquer à son maître la mort d'Ismaël; et, plus tard, il lui dénonce les désordres du sérail (LXIV). L'Eunuque est déçu par les événements qui ont mis en agitation le harem d'Usbek, il évoque alors son premier lieu de travail, ou tout était soumis à l'autorité souveraine du maître. C'est une espèce de reproche voilé, qu'il adresse à Usbek, car son voyage a favorisé le désir de révolte. Puis, pour lui rendre compte même du fonctionnement effectif de la vie matérielle, il lui relate l'achat d'une jeune femme de Circassie (LXXIX) et d'une autre femme, à la peau jaune, provenant du royaume de Visapour (XCVI). L'absence d'Usbek devient de plus en plus sensible; l'agitation a pénétré dans son sérail (CXLVII); on a même découvert un jeune homme caché dans le jardin.

¹ On trouvera la même demande dans l'*Espion*, qui cherche à savoir ce qu'on pense, en Orient, de lui et de son départ (I, 4, 5, 67).

Usbek répondra plein de colère, mais il ne bouge pas; il aime à faire du bruit de loin; il veut que son autorité s'impose sans lui; c'est une illusion, évidemment.

Le ton des lettres de l'Orient change avec celle de Pharan, qui donne même un air piquant à l'ensemble. Pharan se refuse absolument de devenir eunuque (XLII) et Usbek lui donne raison; on ne peut pas imposer une profession pareille. Les véritables eunuques sont ceux qui, comme Selim, s'arrogent des pouvoirs, interviennent, menacent, s'imposent aux femmes.

Nous avons déjà analysé les lettres des femmes d'Usbek et nous avons reconnu leur fierté ou leur soumission, leur adoration ou leur esprit d'insoumission; elles seront toutefois toutes pénétrées de l'esprit de révolte, lorsque Selim se permet de les surveiller et de les battre.

L'unité de ton des lettres est donc évident même dans celles des correspondants; on peut en effet les partager en deux groupes: les réponses proprement dites et les lettres destinées à provoquer elles-mêmes une réponse. Ces deux groupes sont parfaitement unifiés et créent une agréable variété.

Seul Rica reste à l'écart; ses correspondants ne lui répondront jamais, sauf Rhédi, qui lui retrace l'histoire des républiques et des Etats libres (CXXXI). Rica ignore l'existence physique de ses amis. Le jeu de la reconstruction psychologique semble être réservé à Usbek, tandis que Rica veut concentrer l'attention sur lui-même. Les correspondants ne sont pour lui qu'un prétexte; leur humanité, leur sensibilité lui échappe et il ne s'en soucie guère.

C'est que seul Usbek, le véritable protagoniste du sérail, vit son aventure intellectuelle et psychologique en Occident. Il essaie de découvrir les réactions de l'homme, déplacé dans un milieu qui ne lui est pas habituel. Mais il doit se convaincre, après dix ans de séjour, que l'habitude dévore l'homme et le repousse inlassablement vers le même milieu qu'il avait voulu éviter. D'où son désir, à un certain moment, de partir, attiré par le sérail, qui révèle matériellement sa présence, à travers les désordres des femmes et le suicide de Roxane. Usbek cède ainsi, à un moment donné, au pouvoir absolu de l'habitude. Rica a encore des ressources qui peuvent retarder ce fléchissement: sa curiosité insatiable et le manque du sérail.

Seule la force de l'esprit peut retarder ce processus d'abattement, provoqué par la satiété intellectuelle, la nostalgie, l'inquiétude toujours croissante, qui s'empare de l'homme et l'empêche de rendre actives les forces de son esprit. Montesquieu semble avoir créé, pour Usbek et Rica, un concentré des réactions humaines en étudiant leur comportement ailleurs que dans leur milieu natal, où ces réactions elles-mêmes, non sollicitées par des agents externes, finissaient par se mimétiser dans l'ensemble et tomber dans l'indifférence. Usbek en Orient n'était qu'un maître plein d'illusions sur son pouvoir autoritaire et sur la fidélité et l'amour de ses femmes; Usbek en Occident, est un concentré de déceptions, de haine, de souffrance, de nostalgie, de connaissance.

C'est en le déplaçant que le mécanisme de son caractère a pu être mis en lumière. De même pour Rica, qui représente toutefois simplement l'aspect spirituel de la question; l'ennui l'attaque plus tard, le sentiment l'ignore, la raison le sollicite; c'est pourquoi il ne comprend pas le sens de lassitude d'Usbek; son esprit l'a sauvé de l'inertie, même intellectuelle.

4) *Les dates dans les « Lettres Persanes »*. — Si, comme il semble, les *Lettres Persanes* possèdent une unité de ton, comme fondement de leur structure, le problème de leur datation perd de son importance, ne pouvant plus être, à lui seul, la clef de voûte de l'unité de l'œuvre; bien plus, même les inexactitudes que relève Antoine Adam¹ seraient alors justifiées. Montesquieu n'aurait pas accordé à la chronologie l'importance qu'on lui a attribuée et, par conséquent, il aurait commis quelquefois des bévues.

Parvine Mahmoud suggère que Montesquieu se serait inspiré du calendrier arabo-iranien, dans lequel les mois sont appelés lunes². Or le mot lune, au sens de mois, a été large-

¹ A. Adam, rapportant la pensée de Shackleton, relève que Montesquieu écrit *rebiab* au lieu de *rebiah*; transforme *cheval* en *chalval* et commet des anachronismes: *o.c.*, p. XIX.

² « Les noms cités par Montesquieu, écrit P. Mahmoud, sont ceux des mois de l'année lunaire employés par les Arabes. L'Iran les emploie aussi depuis que ce pays est mahométan, mais le calendrier iranien comporte également le

ment employé par Marana¹. Montesquieu reprend, par conséquent, l'idée et l'adapte à son ouvrage. Cependant la prétendue continuité linéaire de la datation apparaît toutefois quelque peu fictive, si l'on tient compte du grand laps de temps qui s'écoule entre une lettre et la lettre suivante, adressées au même correspondant.

Usbek, par exemple, qui laisse passer pas mal de temps entre une lettre et l'autre², lorsqu'il entre dans le vif du sujet, fait suivre ses lettres avec une certaine régularité. Ce fait se produit surtout dans les lettres envoyées aux amis.

A Ibben, il envoie deux lettres (XXIII, XXV) le 12 avril et le 4 juin 1712, puis, le 1er février, le 17 mars, le 20 septembre 1713 (lettres XXXIV, XXXVII, XL), le 10 février et le 18 avril 1714 (LVI, LX); le 15 avril, le 15 et le 18 août 1715 (LXXVI, LXXXIX, XC); il saute complètement l'année 1716 pour renouer une correspondance régulière en 1717.

Avec Rhédi aussi, la correspondance est continue: cinq lettres en 1713 (et précisément le 29 janvier, le 28 février, le 28

système de l'année solaire où les mois portent encore maintenant les noms qu'ils portaient au temps des Perses antiques. Ce qui est amusant, c'est qu'après le mot lune, suivi d'un nom arabe on lit le chiffre de l'année de l'ère chrétienne». P. Mahmoud: *Les persans de Montesquieu*, «F.R.», N. 1, Oct. 1960, p. 45.

¹ Marana ne date pas ses lettres (sauf dans la première édition italienne et française de 1684). Cependant, de temps en temps, dans le corps du texte même, il fait allusion à des dates. Ainsi, quand l'Espion écrit au Kaimakam au sujet de l'âge du roi, il dit: «Personne n'ignore qu'il naquit le 27 de la neuvième lune de l'an 1601, selon la manière de compter des Chrétiens» (I, 9); plus loin: «L'enfant qui doit naître (le dauphin) a été plus de deux cent soixante-dix lunes à se former» (I, 14); ailleurs: «Le cardinal est mort aujourd'hui, quatrième de la dernière lune de cette année» (II, 12); «Ce combat (la bataille de Jankow) se donna le sixième jour de la troisième lune de l'année courante» (II, 70); d'autres exemples encore aux lettres III, 17; IV, 17. C'est dans cette dernière lettre (IV, 17) que Marana parle aussi de la *lune de chenal*.

² C'est ce qui se produit dans la correspondance avec Rustan, à qui Usbek écrit le 15 avril, le 20 août, le 9 novembre 1711 (lettres I, VIII, XIX), pour laisser passer, ensuite, sans que l'on s'y attende, 4 ans. La dernière lettre est du 31 août 1715 (XCI) et traite un sujet d'actualité. De même avec Nessir, à qui il écrit une lettre le 10 juin 1711, alors que la lettre suivante est du 15 octobre 1712 (XXVII); pourtant Usbek traite dans cette lettre le même sujet que dans la première; c'est-à-dire l'histoire de son voyage en Occident.

septembre, le 8 octobre, le 5 novembre (lettres XXXIII, XXXVI, XLIV, XLVI, XLVIII), c'est-à-dire avec des intervalles qui vont d'un minimum de 20 jours à un maximum de 7 mois; trois lettres en 1714 (le 25 mars, le 1er mai, le 31 octobre: LVII, LXI, LXIX); cinq lettres en 1715 (le 13 avril, le 2 mai, le 1er juillet, le 9 août, le 4 septembre: LXXVI, LXXV, LXXX, LXXXIII, LXXXVIII, XCII); deux lettres en 1716 (le 1er et le 4 février: XCIV, XCV) et une en 1717 (CVI).

L'année 1718 est consacrée presque entièrement au thème de la *dépopulation*: les lettres CXIII à CXXII se suivent avec régularité à une distance, l'une de l'autre, de cinq jours.

Les lettres de Rica sont écrites à une cadence plus régulière que celles d'Usbek. Ayant l'esprit plus serein que lui et un nombre plus restreint de correspondants, à satisfaire, Rica répartit son courrier avec une grande précision, même s'il n'évite pas toujours quelque bond inattendu, procédé habituel chez Montesquieu.

A Ibben, Rica envoie trois lettres en 1712 (XXIV, XXIX, XXX), une en 1713 (XXXVIII), une en 1714 (LV), deux en 1715 (LXXII, LXXXII), une en 1717 (CVII), une en 1719 (CXXVII) et deux en 1720 (CXXXVIII, CXXXIX).

A son ami anonyme, il adresse deux lettres en 1712 (XXVII, XXXII), une en 1713 (L), une en 1714 (LXVI), quatre en 1715 (LXXIII, LXXXIV, LXXXVII, LXXXVII), deux en 1717 (CIX, CX), une en 1718 (CXXV) et, en 1719, les lettres CXXX, CXXXII, plus les lettres CXXXIII à CXXXVII du 21 novembre au 6 décembre sur la Bibliothèque de Saint-Victor.

Les lettres adressées à Usbek suivent, comme on le constate, à peu près la même cadence: trois en 1713 (CLV, XLIX, LII), quatre en 1714 (LIV, LIX, LXIII, LXVII), une en 1715 (LXXVIII), une en 1718 (CXXVI), une en 1719 (CXXVIII) et quatre en 1720 (CXL, CXLI, CXLII, CXLIV). Elles deviennent plus fréquentes lorsque Rica aborde un sujet particulièrement intéressant et elles se font plus rares lorsqu'il en vient aux considérations morales et aux faits divers.

Dans les lettres à Rhédi, on remarque un intervalle de trois ans: Rica lui envoie une lettre en 1714 (LVIII) et deux lettres en 1717 (XCIX, C).

L'année 1716 n'apparaît jamais dans les lettres de Rica; quant à Usbek, il ne date que trois lettres de 1716, dont deux

à Rhédi et une à Hassein et reçoit, la même année, une lettre de la part de l'Eunuque Noir.

On dirait que Montesquieu a voulu éviter cette année, mais on n'en connaît pas les raisons.

S'il est vrai que les lettres aux divers correspondants apparaissent chacune avec un centre d'intérêt qui lui est propre, sans que cela nuise en rien à leur succession logique, c'est sans doute que la distribution opérée par Montesquieu a été des plus judicieuses, car, pour chaque correspondant, l'auteur a suivi un schéma précis, non seulement quant aux thèmes, mais aussi quant au ton et aux dates¹.

5) *Bilan de la Correspondance*. — On peut donc conclure que les lettres adressées à chaque correspondant sont caractérisées par une unité d'atmosphère, de sujet, de caractères.

Nous retracerons brièvement les données essentielles.

La recherche psychologique, le goût pour l'analyse, qui hantaient les esprits du XVII^e siècle, se retrouvent chez Montesquieu, mais adaptées aux nouvelles exigences. Par contre, l'étude d'un type est soumise à une finesse structurale, d'après laquelle le lecteur est obligé de reconstruire, lui-même le personnage, à la suite de nombreuses lettres, qui ne se suivent pas normalement.

¹ Marana aussi s'était plié à un certain schéma. Son oeuvre est une chronique destinée tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ses correspondants, dans laquelle il narre les événements, au fur et à mesure qu'ils se déroulent dans le temps. Citons, comme exemple, les lettres adressées par Tite de Moldavie à son ami Dinet Goulou et distribuées, selon l'ordre suivant: 1637 (I, 1); 1639 (I, 50, 58); 1640 (I, 67); 1641 (I, 70, 72, 77, 81); 1642 (I, 108, 109, 113; II, 31); 1644 (II, 48, 56, 61, 63); 1645 (II, 92); 1646 (II, 108); 1647 (III, 12); 1649 (III, 34, 35); 1650 (III, 66); 1652 (III, 86); 1654 (III, 104, 111) et ainsi de suite jusqu'à 1682.

Les lettres isolées ne manquent toutefois pas, comme la lettre 21 et la lettre 36 du 1^{er} volume, envoyées à un ami et demeurées sans suite, comme aussi la lettre au Rénégat Chrétien (I, 16). Les correspondants qui reçoivent une ou, au maximum, deux lettres sont au nombre de 32 chez Marana; Usbek n'envoie de lettres isolées qu'à Rica, aux Eunuques et à ses épouses, cependant que Rica n'a qu'un seul correspondant à qui il n'envoie qu'une seule lettre: le médecin juif Nathanaël.

A Rustan, Usbek retrace l'itinéraire de son voyage et propose des problèmes essentiels, comme celui de la vertu. Puisque les lettres qu'on lui destine sont entremêlées d'une quantité d'autres lettres envoyées aux correspondants les plus variés, la figure de Rustan ne ressort pas tout d'abord et la mosaïque se révèle soudain, dès que le groupe de lettres se complète.

Avec Nessir, Usbek est sensible et langoureux et, quand il se sent désormais en proie à une crise qu'il ne réussit pas à arrêter, c'est à Nessir qu'il en fera part. Toutes ces nuances, il faut les découvrir, comme on l'a vu, tout au long des *Lettres Persanes*, étant donné l'énorme laps de temps, séparant une lettre de l'autre. Comme Nessir ne répondra jamais à son ami, sa personnalité doit, plus que les autres, être devinée à travers les paroles d'Usbek. Il se présente comme un homme tranquille, mais qui connaît la valeur de du moment qu'Usbek peut lui parler de sa condition.

Il n'est plus alors le héros, poussé par le désir de connaissance, mais un pauvre être accablé par les maux qui affligent normalement les hommes: l'angoisse, la jalousie, l'insatisfaction, l'ennui moral et matériel.

Mirza s'intéresse surtout au problème moral. Il écrit à Usbek, en lui manifestant, tout d'abord, sa nostalgie pour les soirées passées en compagnie des amis, mais en lui proposant, immédiatement après, de résoudre la question sur les vérités morales. Il est évident que les expressions affectueuses du début de la lettre sont simplement occasionnelles et que l'intérêt réside essentiellement dans le problème posé après. Mirza nous apparaît comme un être extrêmement sérieux, avec lequel on ne peut parler que de morale ou, tout au plus, de l'avantage de la multiplicité des religions dans l'Etat. Sa personnalité est vite dessinée à la suite des questions qu'il pose à son ami et Montesquieu a eu recours à un stratagème pour ne pas le faire oublier; c'est à lui, en effet, que sont dédiées les quatre lettres avec l'apologue des Troglodytes.

Mirza nous semble présenter un caractère monolithe, car il ne s'intéresse qu'à une question; Rhédi est beaucoup plus curieux. Il s'occupe des aux problèmes religieux, politiques et sociaux; ce qui explique les nombreuses lettres que, Usbek lui consacre. Les deux amis ont en commun le même désir d'aventure. Rhédi

s'était rendu, pour sa part, en Occident, et peut comprendre, mieux que tout autre, l'exigence d'Usbek. Ayant la même formation, Rhédi peut suivre les discours de son ami, qui se font de plus en plus complexes, provoquer la discussion, participer activement au développement de ses idées. C'est le correspondant idéal, qui fournit le trait-d'union pour une série de sujets, habilement disposés dans l'ensemble. Cette dislocation, pour ainsi dire, évitait d'ennuyer le public, dont l'attention, grâce à ce système de renvois, restait sûrement fixée.

A Ibben, sont réservées les premières expressions fournies par la nouveauté, soit de la part d'Usbek que de Rica. C'est à lui donc qu'on peut parler de l'Occident et essayer une comparaison avec l'Orient. Ibben semble suivre, passivement, la discussion d'Usbek. Deux éléments seulement le sollicitent: le premier, d'ordre sentimental, est subordonné à la fréquence avec laquelle Usbek lui envoie des lettres. Un retard lui provoque de l'inquiétude, qui s'efface, toutefois, devant le désir de créer un petit conte; le second est d'ordre moral. Ibben intervient pour atténuer les idées trop vives d'Usbek, au sujet du suicide. Il a l'air d'écouter patiemment son ami et de partager surtout ses idées politiques; Usbek peut alors se permettre d'insister sur le sujet et Rica intervient, lui aussi, à ce propos.

Avec les eunuques et les femmes du sérail, Montesquieu emploie le même système de construction par degrés. Le Chef des Eunuques ne doit pas tellement aimer la vie du sérail, si Usbek recourt à son apologie, pour l'intéresser et aux menaces pour qu'il répande la terreur. De même pour l'Eunuque Blanc, qui est rappelé à son devoir, parce que sa faiblesse favorise le désordre et, pour Narsit, un vieillard incapable.

En opposition à cette image de faiblesse et d'aplatissement, Selim s'impose par sa cruauté. Il garantira à son maître, si non la vertu de ses épouses, au moins leurs fidélité, obtenue par la contrainte et les punitions corporelles.

Les femmes d'Usbek sont immédiatement dessinées. C'est que Montesquieu n'a pas trop de familiarité avec la psychologie féminine qu'il définit dans l'ensemble. On a alors une sorte de cliché: Zachi, passionnée et toujours en alerte; Zachi, fière et amoureuse; Zélis, empressée et fidèle; Fatmé

subjugée et heureuse de la soumission et Roxane qui constitue un centre d'intérêt à part. On a l'impression que son analyse était déjà préparée à l'avance, car elle explose, à l'insu de tout le monde. Elle s'était tue, jusqu'à la fin, en se bornant à manifester, à l'égard d'Usbek, une froideur et un mépris qu'il interprète, naïvement, comme un symptôme de la vertu.

Pour varier l'ensemble, Montesquieu recourt à des correspondants sporadiques, comme l'ami anonyme ou la suite des religieux: le Mollak, le cousin Gemchid, son frère, moine à Casbin. La personnalité du correspondant anonyme, à qui Usbek n'avait envoyé que quatre lettres, d'un ton moralisateur, se définit dans les 18 lettres de Rica. Celui-ci l'intéressera à la vie de Paris, qu'il lui présente avec un humour extraordinaire. L'anonymat excite la curiosité et Montesquieu en profite pour laisser à son public la possibilité de deviner, au delà d'une apparence mystérieuse, un caractère bien précis. Doué d'un esprit très vif, ce correspondant suit, d'un œil amusé, les observations piquantes de Rica, au sujet des nouvellistes, ou de l'Académie Française et il apprécie la bonne satire, qui perce en profondeur, sans bouleverser dangereusement.

La chaîne secrète nous semble donc pouvoir se reconnaître dans cette unité de ton et psychologique. Montesquieu a créé des types: avant tout, Usbek et Rica, puis leurs amis.

Pour les deux protagonistes, on l'a vu, le jeu psychologique est très complexe: ils fusionnent et se distinguent tout le temps. Usbek, sensible et craintif, fait pendant à Rica, spirituel et sérieux. Mais c'est toujours Usbek qui conduit le jeu; Rica le suit et ne présente qu'un aspect du caractère. C'est Usbek, qui commence la correspondance, mais qui cède la parole à Rica (XXV), lorsqu'il se rend compte qu'il faut recourir à la vivacité de son esprit. C'est encore sur Usbek que nous verrons progresser les effets de l'habitude et c'est encore lui, qui cède et désire revenir en Orient. Le cycle commence et se referme sur lui; Rica n'est que son double et permet de faire des comparaisons.

Plus profondément, on pourrait reconnaître les éléments de la chaîne secrète, dans ce dédoublement si fin réalisé par Montesquieu, qui a réussi à présenter les différentes nuances du caractère de l'homme, à travers Usbek et Rica.

Usbek, qui est, avant tout, un homme-sentiment, a un sérail et des femmes, qui provoquent sa nostalgie, son ennui, sa colère, sa déception. Quant à Rica, Montesquieu a calqué sur son aspect intellectuel, *philosophe*, qui permet les croquis pleins de vie, la critique de la société, le démasquement des petites hypocrisies.

Pour chacun de ses correspondants, Montesquieu a donc fixé le ton et le sujet des lettres, suivant leur caractère. A la suite de ces lettres, ce n'est pas tellement la personnalité de Rustan ou d'Ibben, qui se précisait, mais celle d'Usbek et de Rica. Dans ce jeu extrêmement difficile, Montesquieu a su se débrouiller avec une aisance extraordinaire.

La *chaîne secrète* pourrait donc se retrouver aussi dans ce fond structural et psychologique, qui fit une profonde impression sur le public; celui-ci accepta le défi de Montesquieu et s'adonna à la recherche de l'énigme, en y prenant un tel goût, qu'on lui demandait, dans la rue, encore des *Lettres Persanes*.

C. *L'intention de Montesquieu: « essayer le goût du public ».*

— La *chaîne secrète* avait donc le pouvoir de susciter la curiosité du public. Si c'était le moyen principal, dont disposaient les *Lettres Persanes*, ce n'était pas le seul. A part les éléments satiriques, qu'on a plusieurs fois remarqués, il faut insister, nous semble-t-il, sur quelques aspects structuraux ou linguistiques.

Montesquieu évite, avant tout, du point de vue formel, tout ce qui pourrait forcer, en quelque sorte, le goût, comme l'*Epître dédicatoire*, alors fréquente, qui aurait dû lui procurer des protections. Le seul intérêt qu'il veut susciter, est celui de son public et il se promet d'écrire d'autres lettres, si l'enthousiasme pour les premières est constant¹.

¹ Dans l'édition de 1754, Montesquieu ajoute 11 lettres, qui figurent dans toutes les éditions successives. Elisabeth Carayol a trouvé encore, dans un périodique d'Amsterdam: *Le Fantasque*, huit lettres persanes, qu'elle attribue à Montesquieu. « Ces lettres, écrit-elle, publiées par un ami de Montesquieu, et sont certainement de Montesquieu bien qu'elles soient difficiles à dater, elles éclairaient certains aspects de la pensée et de la psychologie de leur auteur » in *Des lettres Persanes oubliées*, « R.H.L.F. », janvier-mars, 1965, pp. 15-26.

Anticonformiste pour ce qui concerne la recherche d'approbation de la Cour, Montesquieu suit la tradition, lorsqu'il se réserve l'anonymat; mais le procédés auxquels il recourt (présenter son œuvre comme une copie-traduction d'une autre œuvre déjà existante) sont artificiels et exploités au maximum¹.

Par là Montesquieu faisait preuve d'un minimum de précaution, qui aurait dû lui épargner toute forme de censure; si toutefois quelque lecteur se raidit pour certains traits trop hardis, c'est qu'il n'a pas prêté suffisamment attention à leur nature². « Je passe ma vie à examiner, fait-il dire à Usbek; j'écris le soir ce que j'ai remarqué, ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu dans la journée. Tout m'intéresse, tout m'étonne; je suis comme un enfant, dont les organes encore tendres sont vivement frappés par les moindres objets » (XLVIII)³.

Et il fait part de ces découvertes à ses amis; comme Montesquieu il veut entraîner son public dans la discussion.

Cédant à son goût pour le romanesque, Montesquieu recourt, de temps à autres, à des petits récits, bien conduits, rapides, qui avaient un grand pouvoir de persuasion, et emploie un langage aux couleurs fortes, comme celui des classiques, pour être sûr d'avoir, pour lui, toute sorte de public, de n'importe quelle classe sociale et même le plus exigeant.

¹ *L'Espion* lui aussi se présente comme un ensemble de feuillets trouvés par hasard. Voir la *Préface particulière* et les *préfaces* au II et au V volume.

² « Les Persans, écrit Montesquieu, qui devaient y jouer un si grand rôle, se trouvaient tout à coup transplantés en Europe, c'est-à-dire dans un autre univers... leurs premières pensées devaient être singulières... on n'avait à peindre que les sentiments qu'ils avaient eu à chaque chose qui leur avait paru extraordinaire. Bien loin qu'il pensât à intéresser quelque principe de notre religion, on ne soupçonnait pas même d'imprudence. Ces traits se trouvèrent toujours liés avec le sentiment de surprise et d'étonnement et point avec l'idée d'examen et moins encore avec celle de critique ». *Quelques Réflexions*, cit.

³ L'observation était même le but principal de *L'Espion*. Il écrit en effet: « Je ne suis ici, il est vrai, que pour pénétrer les desseins des Infidèles... » (II, 113). Il est venu en Occident « parmi les Chrétiens, pour observer ce qui se passe » (I, 4). Plus loin: « J'observe toutes choses avec soin, mais, à l'avenir, je les observerai de plus près » (I, 9); « puisque j'ai ordre d'écrire tout ce qui vient à ma connaissance, écrit-il à Hussein Bassa, je fais ce que je dois, ainsi je ne mérite pas d'être censuré ».

1) *Les épisodes romanesques*. — Que l'intrigue romanesque soit un des éléments essentiels des *Lettres Persanes* est confirmé par Montesquieu lui-même, qui, dans ses *Réflexions* écrivait: « Rien n'a plu davantage dans les *Lettres Persanes* que d'y trouver, sans y penser, une espèce de roman. On y voit le commencement, le progrès, la fin. Les divers personnages sont placés dans une chaîne qui les lie... »¹. Par contre, plusieurs critiques sont partis de cette affirmation pour faire de l'intrigue romanesque le pivot de l'œuvre². Il est indiscutable que l'élément romanesque est un des aspects des *Lettres Persanes*, l'aspect qu'on pourrait appeler publicitaire et Montesquieu n'a pas manqué son but, étant donné le succès foudroyant de son œuvre.

Or le romanesque, on l'a vu, est représenté, dans les *Lettres Persanes*, surtout par l'intrigue du sérail à laquelle s'associent naturellement les variations psychologiques et d'humeur d'Usbek.

Toutefois, pour rendre sa narration encore plus variée, Montesquieu recourt aussi à d'autres épisodes romanesques (à part les célèbres histoire des Troglodytes ou d'Aphéridon et Astarté) qui représentent, à leur tour, des variations d'un *leitmotiv* principal. Montesquieu abandonne alors le thème du sérail pour s'occuper soit d'une danseuse de l'opéra, soit d'un conquérant chinois.

Toujours préoccupé de ne pas manquer son succès auprès du public, il recourut alors à deux techniques: la technique épistolaire³, qui favorisait l'entrée en scène de plusieurs personnages avec leur variété de caractères, de curiosité et d'intérêt et la technique fondée sur l'introduction d'épisodes romanesques, que Montesquieu distribue savamment. On a en effet un motif de fond, constitué par le sérail, et des variations épisodiques, insérées de temps à autre et qui témoignent de l'importance donnée par Montesquieu à cette forme d'expression, comme élément essentiel de persuasion.

¹ Quelques *Réflexions*, cit.

² Voir P. Testud: *art. cit.*

³ Ibidem.

De la fusion de ces moyens d'expression, Montesquieu s'attendait le plus grand succès; c'est pourquoi il écrit en défense du genre romanesque: « dans les romans ordinaires, les digressions ne peuvent être permises que lorsqu'elles forment elles-mêmes un nouveau roman mais dans la forme de lettres, où les auteurs ne sont pas choisis et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue... »¹.

Il a donc choisi la forme épistolaire, qui lui accorde une plus grande liberté de mouvements. Son goût pour une telle forme est si fort, qu'il insère des lettres dans les lettres elles-mêmes; ce sont des lettres internes, pour ainsi dire, qui renferment, à leur tour, une brève histoire.

En procédant par ordre, nous trouvons la lettre de la danseuse (XXVIII) insérée dans la lettre de Rica à un correspondant anonyme: la jeune femme qui a connu Rica à l'Opéra, lui envoie aussitôt une lettre dans laquelle, elle lui raconte sa douloureuse histoire: séduite par un prêtre, elle en a eu un enfant. Elle voudrait que Rica l'aidât à trouver un poste en Orient, où les danseuses sont très appréciées.

Une autre lettre, insérée dans la lettre LI, parle de certaines habitudes des époux russes: une jeune femme se plaint auprès de sa mère que son mari ne la frappe pas convenablement, ce qui est une preuve, pour elle, du peu d'amour de son mari.

Un jour Rica reçoit d'un homme « avec qui je loge » la lettre d'un nouvelliste relatant la perte de 50 pistoles dans un pari (CXXX), suivie de deux lettres: du nouvelliste lui-même au Ministre, pour lui demander l'autorisation d'élire un Président, et d'un amateur d'objets antiques, qui lui envoie un fragment, contenant l'histoire d'un ancien mythologiste, dans lequel nous pouvons reconnaître Law.

Deux lettres seulement ne contiennent pas de véritables épisodes romanesques. Il s'agit de la lettre LXXVIII, où Rica,

¹ Quelques *Réflexions*, cit.

renseigné par un français sur un voyage en Espagne et au Portugal, en profite pour donner un tableau des Espagnols, et de la lettre CXLIII sur la vertu des talismans. Rica a entendu crier dans la rue le contenu de la lettre d'un médecin de province à un médecin de Paris, racontant l'aventure extraordinaire d'un homme, qui, incapable de dormir depuis 35 jours, a été guéri immédiatement par la lecture du livre *C. du G. (Connaissance du Globe* de Pierre du Val, peut-être) et de la *Cour sainte* du Père Caussin.

Ce qui est intéressant de remarquer, c'est que ces insertions de lettres se trouvent surtout dans la correspondance de Rica et lui offrent des sujets de discussion avec Usbek. Mais ce n'est pas là leur but essentiel. A travers ces rapides ébauches, ces scènes de la vie commune, Montesquieu nous semble vouloir recourir, encore une fois, au système de l'introduction d'un type, d'un caractère, dans ses *Lettres Persanes*. Au lieu d'insérer simplement ses histoires, Montesquieu fait intervenir le personnage. C'est cette intervention qui donne un plus grand relief et une sensation d'agréable variété aux histoires elles-mêmes, qui se distinguent des véritables histoires romanesques. Celles-ci, largement relevées par les critiques, ne sont point gratuites, car Montesquieu les utilise pour démontrer une idée.

En plus de la fable des Troglodytes, de l'*Histoire d'Aphéridon et Astarté* (LXVII) et du *conte persan* (CXLI), trop connus, Montesquieu ne dédaigne pas les petites anecdotes qui clarifient sa pensée. Il raconte alors l'histoire d'un pauvre homme, qui ne sait quelle langue employer dans ses prières, ni comment se gouverner. Un jour qu'il a mangé du lapin, il est accusé par un juif, un turc, un arménien et un brahmane qui fait naître en lui le doute affreux de la présence de l'âme de son père dans le corps du lapin (XLVI). C'est une anecdote qui démontre assez bien les difficultés qu'on rencontre si l'on veut accepter, sans réserve, l'avis des autres. Un autre anecdote, relatée par un prêtre de Notre-Dame, donne un exemple frappant du pouvoir que l'habitude exerce sur l'homme. Ce prêtre compare son sort à celui d'un conquérant chinois, qui poussa ses sujets à la révolte, parce qu'il avait voulu les contraindre à se couper les cheveux et les ongles (LXI). Pour accuser les manifestations d'un zèle intempestif, Montesquieu recourt,

toujours dans la même lettre, à un autre exemple: celui de l'empereur Théodose, qui, entré dans une ville en conquérant, en tua les femmes et les enfants. L'évêque Ambroise le contraignit à faire amende publique et le fit chasser de l'Eglise où il s'était présenté.

Chaque anecdote sert donc à illustrer une idée; de même l'histoire du Cha-Abas sert à étayer la théorie des climats. Ce prince, pour ôter aux Turcs la possibilité d'avoir de grandes armées aux frontières, déporta presque tous les Arméniens envoyant plus de 20.000 familles dans la région du Guilan, où elles périrent en peu de temps (CXXI). Et l'histoire de la jeune femme du Mogol, qui désirait être brûlée vive sur le bûcher de son mari, mais qui y renonce, lorsqu'elle apprend qu'elle le rejoindrait dans l'autre monde, est une satire amusante de la stupidité de certains usages (CXXV).

Ces petites histoires que Montesquieu insère si souvent dans ses lettres, se distinguent par leur brièveté et par un caractère allègre qui favorisait aussi la réflexion. Ce ne sont pas des histoires en fonction d'elles-mêmes, du moment qu'elles démontrent, en général, une idée ou une suite d'idées. On a l'impression de reconnaître, *in nuce*, l'idée des *contes* philosophiques de Voltaire, chez Montesquieu, aux premières tentatives. Il commence un système que nous retrouverons perfectionné par la suite; il a donc vraisemblablement fourni des idées, même, du point de vue structural, à ses contemporains.

2) *Les échos du langage classique*¹. — Le premier moyen auquel Montesquieu avait eu recours s'était révélé satisfaisant.

¹ Les recherches des savants sur le style de Montesquieu ne datent pas d'aujourd'hui. Mais il s'agit, très souvent, d'articles et d'un seul essai celui de Ch. Bruneau, qui nous proposent une étude analytique de la structure de la phrase des *Lettres Persanes*. H. Barckhausen analyse plutôt les sons, les résonances que les couleurs et la plastique du style (*o.c.*, pp. 173-175). P. Nardin distingue le langage des lettres orientales et des lettres occidentales, mais il ne donne aucun relief aux mots-clefs pour l'interprétation de Montesquieu; A. Adam souligne le *mouvement*, les *rythmes*, les *sonorités* (*o.c.*, p. XXVI). L'idée de Montesquieu orateur est soutenue par Ch. Bruneau (*o.c.*, p. 77), qui remarque la capacité de Montesquieu à adapter le ton à l'émotion du moment.

Les épisodes et les anecdotes romanesques étaient des insertions bien calculées, et les échos du langage classique devaient balancer, compléter cette recherche de Montesquieu, qui donne toujours un équilibre à la variété. Le romanesque et le classicisme du style contribuent au succès de son entreprise.

Il choisit, du langage classique, les adjectifs ou les substantifs, qui représentent une nuance de l'esprit ou du cœur. C'est sa dette envers le classicisme dont il était nourri et par goût et par formation; c'était aussi un hommage au penchant vers le classicisme qui vivait encore, caché, dans la plus grande partie de son public, et qui se manifestait, parfois, dans la recherche de l'antithèse¹. On trouve alors fréquemment l'emploi de l'adjectif *affreux*, relégué par Nardin, parmi les archaïsmes², et qui appartient, au contraire, au plus pur langage du XVII^e siècle³.

Sont *affreux*, les eunuques qui gardent le sérail (VII, XXI); *affreuse*, la situation du sexe féminin en Occident (XXVI); est *affreux* le néant de Rica, lorsqu'il s'habille à l'européenne, parce que personne ne le remarque plus (XXX); *affreux* est le climat de Moscou (LI), *affreuse*, la situation de la sœur du Guèbre, à laquelle le frère ne réussit jamais à parler en tête à tête (LXVII). Nous trouvons encore les *déserts affreux* de la Thébaïde (XCIII); *ce remède affreux était unique* (CXXI); un *deuil affreux* est celui créé dans le sérail (CLVI); et, plus loin, *affreux exil* (CLV), *affreux désespoir* (CLIX), *affreux sérail* (CLXI).

Un autre adjectif fréquemment employé est *cruel*. « Vous êtes bien cruels vous autres hommes » écrit Fatmé (VII); « le cruel projet... l'état cruel dans lequel j'ai vécu » écrit effondré, le Premier Eunuque Noir (IX); « les princesses ne sont point cruelles » (XXVIII); « Je ne voyais pas de peine plus cruelle que de la manquer » écrit le Guèbre à sa sœur, qui craint de ne

¹ *o.c.*, pp. 13-28.

² *Ibidem*, p. 282.

³ Voir aussi Littré: *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard-Hachette, 1946, T.I.; p. 209 et G. Cayrou: *Le français classique, lexique de la langue française du XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1948.

pouvoir se débarrasser de son mari (CXXV). Nous trouvons encore que l'Eunuque Noir a poussé contre Pharan « le cruel intendant » des jardins d'Usbek; la « vertu farouche » de Roxane, rapporte Solim, est une *cruelle imposture* (CLIX); *cruelle* est l'alternative qu'il offre à un offensé: *s'il ne se venge pas, il n'est pas digne de vivre; s'il se venge, il est puni par les lois* (XC).

Sur la signification du mot *fatal*, nous avons l'avis de Vaugelas, qui écrit: « Ce mot, le plus souvent, se prend en mauvaise part », lorsqu'il s'agit d'événements funestes, « mais il ne laisse pas de se prendre quelquefois en bonne part », quand il s'agit d'événements heureux¹. Racine et Bossuet l'emploient couramment; chez Montesquieu, *fatal* est pris en son sens étymologique d'*inévitabile*. Ce qui accentue la résonance dramatique.

« Tu tiens, écrit Usbek à son Premier Eunuque Noir en tes mains, les clefs de ces portes *fatales* qui ne s'ouvrent que pour moi » (II); *fatal couteau* est celui qui devrait châtrer Pharan (XLI); Rhédi craint que les hommes n'inventent quelques moyens de destruction plus cruels que ceux qu'ils ont déjà en usage. Usbek répond: « Si une *fatale* invention venait à se découvrir, elle serait bientôt prohibée par le droit des gens » (CVI); « ma main tremble d'ouvrir une lettre *fatale* (CLV), écrit Usbek à Nessir. Montesquieu emploie également le substantif *fatalité*. La Fortune est instable; elle enrichit les uns et appauvrit les autres: « Le nouveau riche admire la sagesse de la Providence; la pauvre, l'aveugle *fatalité* du destin » (XCVIII).

D'autres emplois du mot: les Espagnols, après avoir dévasté l'Amérique, n'ont pu la repeupler; bien au contraire, « par une *fatalité* que je ferais mieux de nommer une justice divine, dit Usbek à Rhédi, les destructeurs se détruisent eux-mêmes et se consomment tous les jours » (CXXI).

L'adjectif *funeste*, employé par Racine, Corneille, Fénelon conserve intégralement sa résonance dramatique. « Lorsque je pense aux *funestes* effets de cette liqueur... écrit Usbek à Rhédi

¹ Vaugelas: *Remarques sur la langue française*, 1947, cité par G. Cayrou: *o.c.*, p. 390.

(XXXIII); Aphéridon réussit à délivrer Astarté et à s'enfuir « d'un lieu qui pouvait nous être si *funeste*... mon voyage ne fut non seulement inutile, mais *funeste* (LXVII). D'autres exemples: « Jugez par là combien les conquêtes sont *funestes*, puisque les effets sont tels » (CXXI). *Funeste* qualifie également la période d'absence d'Usbek (CLV).

« Le désordre croît dans le sérail d'Asie, écrit Montesquieu dans les *Réflexions* — à proportion de la longueur de l'absence d'Usbek, c'est-à-dire à mesure que la *fureur* augmente et que l'amour diminue ». Le mot *fureur* appartient lui aussi au langage classique et Montesquieu l'emploie très souvent¹. « La *fureur* d'une passion irritée » définit le sentiment de Fatmé (VII); Roxane dut recourir à sa mère pour freiner les *fureurs* de l'amour d'Usbek (XXVI); « l'amour parmi nous, écrit Usbek à Ibben, ne porte ni trouble, ni *fureur* (LVI) »; « on se révolte avec *fureur* contre les préceptes », par lesquels le Coran condamne l'usage du vin, alors que les Princes Orientaux en boivent (XXXIII).

Ceux qui se battent pour ou contre les Anciens s'agitent vainement, parce qu'Homère est effectivement mort: « Mais que serait-ce, se demande Usbek, si leur *fureur* était animée par la présence d'un ennemi ? » (XXXVI) Par Usbek nous entendrons parler encore de *fureur divine*. Dans sa solitude, Zachi pleure ses mésaventures, mais, lorsqu'elle voit le barbare qui a osé la battre, « la *fureur* me saisit » (CLVII). « Rien n'est plus propre à corriger les princes de la *fureur* des conquêtes lointaines que l'exemple des Portugais et des Espagnols (CXXI).

Les adjectifs *sacré* et *saint* sont employés assez fréquemment. Le sérail est défini comme un *lieu sacré*. « Que les mœurs du pays où vous vivez sont *saintes* (dit Usbek à Zachi), qui vous arrachent aux attentats des plus vils esclaves » (XX). « Reconnaissez ces *sacrés* caractères » écrit Usbek à Pharan, qui a eu recours à son aide pour ne point être émasculé (XLIII).

Le Grand Eunuque est mort et Narsit en a pris la place. Il reçoit un jour une lettre qu'il conserve soigneusement, sans

¹ *Fureur* est définie par G. Cayrou comme la *folie furieuse* et par le *Dictionnaire de l'Académie Française* (éd. de 1694) « la rage, la manie, la frénésie »: *o.c.*, p. 420.

l'ouvrir, attendant qu'Usbek lui fasse connaître ses *sacrées volontés* (CLXIX).

De *sacré* à *saint*, à *sacrilège*, la distance n'est pas grande. Le sérail est un lieu sacré et le pied qui en franchit le seuil, sera un *pied sacrilège* (XXI). Usbek est aveuglé par l'importance du sérail auquel il n'hésite pas à attribuer un caractère divin.

Ce langage classique, qui donne une grande importance au contenu et au sentiment, est aussi le langage de l'homme qui participe au monde. C'est pourquoi Montesquieu recourt aussi souvent au mot *vertu*, et encore, c'est pour rester fidèle à ce principe qu'Usbek a renoncé aux avantages de la vie de la Cour et a quitté son pays natal. Montesquieu donne de la *vertu* le sens moral; *vertu* est pour lui, comme pour les classiques, synonyme de grandeur d'âme et de mérite et constitue l'élément de fond de l'honnête homme.

Il emploie, de préférence, les mots les plus colorés et les plus significatifs, car il veut susciter des émotions.

Les expressions modernes, descriptives, alertes, rapides, qui caractérisent le langage de Rica, côtoient les expressions plus colorées et intenses d'Usbek.

Cette variété du langage, le recours même aux procédés classiques démontrent que Montesquieu connaissait bien son public et qu'il savait à quoi s'en tenir pour obtenir le succès.

Conclusion. — L'examen de la structure des *Lettres Persanes* n'en finit jamais d'étonner. L'unité de ton, de sujet, de caractère semblent conduire ces *lettres* au cours desquelles la personnalité d'Ibben, de Rhédi, de Nessir se dessine peu à peu, à travers le brouillement des lettres et prend sa forme, grâce au jeu des renvois.

Si Montesquieu avait groupé toutes les lettres envoyées au même correspondant, la personnalité de ce dernier aurait immédiatement acquis un caractère évident sans rien laisser à l'imagination du lecteur; cependant que des types entrelacés, espacés, repris, à son gré et au gré des sujets traités, donnait la garantie d'une plus parfaite vraisemblance et aiguillonnait l'esprit de recherche. Cette tentative de reconstruction psychologique, qu'il héritait des moralistes du XVII^e siècle est adaptée par Montesquieu aux nouvelles exigences de son temps.

Pour chaque type, Montesquieu a fixé encore un sujet de discussion et un ton, de telle façon qu'il ne risque jamais de tomber dans la platitude; et, à la fin, il invite le public à découvrir la *chaîne secrète*, à reconstruire les sujets et le types.

Pour rendre plus compliquée cette découverte et donc plus passionnante, et pour être sûr de ne pas manquer son but d'aiguillonner l'intérêt du public, il insère dans l'ensemble des épisodes romanesques, de petites anecdotes, qui ont le pouvoir de faire réfléchir et recourt aux termes forts du langage classique, qui avaient un plus grand pouvoir d'évocation sur l'esprit du public. Il a voulu donner une leçon de morale (au sens propre du terme) sans les ennuis qu'une telle leçon fatalement entraîne et il a réussi à instruire son public et à le rendre conscient des problèmes angoissants de la société et de l'homme, en lui donnant toutefois confiance en ses propres forces, car le bonheur vit en lui et l'homme doit simplement le reconnaître. Il désire redonner confiance à l'homme, qui sortait d'une période assombrie par les querelles religieuses, écrasé par le sentiment du péché, détruit par les guerres continues de Louis XIV, dans lesquelles le roi avait fini par user sa cour et le patrimoine artistique et littéraire de la période la plus heureuse de son règne.

Montesquieu fait partir son héros à la conquête (spirituelle) de l'Occident. Usbek, mais plutôt Rica, comme on l'a vu, représente l'homme-type du XVIIème siècle finissant, animé par un esprit critique, mais encore enraciné dans le passé.

Le public se reconnut dans ces héros et jouit du passage, à travers Usbek, de l'*honnête homme*, à l'*homme d'esprit*, à l'*homme de goût*. Il se retrouva dans les événements relatés dans les *Lettres Persanes*, il raisonna avec Usbek, il reconstruisit des caractères et, toujours par jeu, en arriva aux grandes réflexions.

Montesquieu pouvait donc être fier de son ouvrage, s'il avait obligé ses lecteurs à dénouer la *chaîne secrète*, tout en les forçant à de sérieuses réflexions.

NIVEA MELANI

PER UNA STORIA DEL TEATRO ITALIANO DEL SETTECENTO (METASTASIO) IN PORTOGALLO

Una storia della notevolissima presenza in Portogallo del teatro settecentesco italiano potrebbe utilmente prendere l'avvio, in realtà, da un esame — che pure ancora attende di essere fatto — delle relazioni teatrali italo-portoghesi del Cinquecento, un esame che additi le vie e le modalità con cui il nostro teatro umanistico (e attraverso di esso quello classico) si fece strada in quello portoghese (e spagnolo) di quel secolo. Sarebbe evidente già da allora una varietà di reazioni, da parte portoghese, all'invasione del nostro teatro: l'accettazione esplicita — fino ad essere entusiastica — del teatro italiano da parte di coloro che si fecero iniziatori di un contatto sistematico con la cultura italiana; l'accettazione « obtorto collo » da parte di altri tenennanti invece fra la tradizione e la novità; il proclamato rifiuto e la polemica ribellione all'italianismo anche nel teatro da parte dei tradizionalisti a oltranza, rifiuto e polemica sotto cui però, di fatto, si sentono il richiamo e il fascino esercitati dall'Italia perfino su questi ultimi autori, ai quali pure essa si impone con il proprio prestigio d'arte. E sotto questi vari aspetti comparirebbero, in tale storia da scrivere riguardante il Cinquecento, da una parte il più grande drammaturgo portoghese, Gil Vicente, da un'altra gli autori minori di « autos » della sua scuola (come António Prestes), da un'altra ancora i poeti lirico-drammatici, tanto quelli ufficialmente fautori dell'italianismo (come l'introduttore di esso Sá de Miranda) quanto quelli ad esso ostili, ostili almeno nelle estrinsecazioni e nelle proteste esteriori (come, fra tutti, l'autore — oltre che di commedie di stampo umanistico — della migliore tragedia del secolo, la classicheggiante *Castro*, António Ferreira).

E di là prenderebbe l'avvio anche l'esame del successo clamoroso che ebbe in Portogallo la commedia dell'arte dal

Cinquecento sin verso la metà del Settecento, quella commedia dell'arte che fu segno « d'immensa invidia e d'indomato amor », accolta con frenesia in scena e insieme messa alla gogna — già nei primi anni del Seicento — con violente offensive: violentissima quella dei gesuiti, ispiratasi a conclamate preoccupazioni di carattere etico (i nostri comici dell'arte erano accusati di provocare scandalo), ma piene anche di dissimulata invidia per la popolarità che si conquistava il teatro italiano, di contro alla noia con cui veniva accolto di solito il teatro gesuitico. Una posizione esemplare al riguardo spetterebbe a uno dei corifei di tale polemica, il P. Luís da Cruz, l'autore di un gruppo fra i più notevoli dei lavori di teatro coi quali, sotto il nome complessivo di « teatro escolar », i gesuiti tennero notoriamente il campo, anche sulle scene, nei quasi due secoli del loro predominio culturale anche in Portogallo¹: in un'opera postuma in latino (del 1605, l'anno dopo la morte dell'autore), *Tragicæ, comicaeque actiones a regio artium collegio societatis Jesu datae Conimbricæ in publicum theatrum*, egli attacca aspramente i comici dell'arte, si strappa le vesti perché recitano le donne, elogia i compatrioti che hanno chiesto al magistrato l'espulsione di quegli attori, definisce giusta punizione di Dio il naufragio di una di quelle compagnie all'uscita dal porto di Lisbona².

¹ Si vedano al riguardo: Jorge de Faria, *O teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII*, in (Vari), *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, Lisboa, « O Século », 1948, pp. 255-278; e Claude-Henri Frèches, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne, 1964.

² È una pagina che vale la pena di leggere tanto più che, anziché diminuirne la vivacità di esposizione, il latino semimaccheronico di essa ce la aumenta...: « Post cladem Africanam [intendi: la sconfitta portoghese di Alcácer Kibir, del 1578] venire saepius ex Italia et Hispania [intendi: gli attori] in Lusitaniam. Attulere primo fabulas quas agebant, plenas flagitiis. Agebant non solum mares, sed etiam foeminae. Utrique actione pestilenti. Confluebant data pecunia ad spectandum adolescentes, alihque qui rationem lusitaniae verecundiae non habebant. At non defuere, qui rei indignitati permoti, egerunt cum magistratibus, ut ab urbis et oppidis pellerentur. Quin ipsa divina vis acerbo supplicio celeberrimum histrionem occidit. Is pecuniam plenus, cum navem conscendisset Olissipone, et *Italiam* cogitaret, in scopulis ad Tagi ostium, tota cum histrionica familia naufragio est extinctus. At cum isti Comoedi intelligerent se pelli, quod mali argumenti dragmata obferrent, in quae bonorum justissima esset quaerela;

Ma il fatto che conta, per la ricostruzione delle vicende del teatro italiano in Portogallo, è appunto che, allo scatenarsi e durante tutto il persistere di questa violenta offensiva gesuitica contro di esso (offensiva alla quale venne un aiuto non certo casuale anche dall'intervento delle condanne dell'Indice: in quello del 1642 c'è una lunga lista di commedie italiane), proprio essi, i gesuiti, mentre fanno di tutto per soffocare tale teatro, accompagnano le proprie composizioni sceniche con musica di modello italiano, sia che quasi non se ne rendano conto (presi come sono evidentemente anch'essi nell'atmosfera del successo del nostro teatro sulle scene locali), sia che intuiscono che, senza tale musica, le proprie composizioni cadrebbero ancora più ingloriosamente.

La musica italiana è infatti accolta ufficialmente e trionfalmente in Portogallo subito dopo la restaurazione dell'indipendenza dal temporaneo dominio spagnolo (1640). L'accolgono e l'adottano anche le forme tipiche dell'arte nazionale popolare come il « vilancico », accentuando la forma dialogata sulle orme delle antiche pastorali italiane, e contribuendo in tal modo al trionfo di tanti altri aspetti della nostra attività artistica, come di certe danze (il sommo secentista Francisco Manuel de Melo cita la « gagliarda » e la « pavana »), ma soprattutto aprendo la strada all'opera italiana, cioè al passaggio dall'imitazione — e dalla riproduzione parziale — della musica italiana all'esecuzione diretta di essa. Il che avviene per la prima volta, come risulta da notizie sulla venuta a Lisbona di un duca di Savoia, ancora in pieno Seicento, nel 1682, nella quale occasione — sempre a detta di quelle notizie — i portoghesi appresero subito a cantare « à maneira italiana ». E così come nel Cinquecento anche gli autori di teatro ostili all'influenza italiana se ne erano

finxerunt speciem quidem honesta, sed exitu ut apparuit, flagitiosa. Nam ostendebant jussi illa bona, rithmis elegantibus concinata, dabatur propterea facultas ad agendum. Ceterum per intervalla quaedam quasi ludicra parerga proferebant, in quibus impudenta lascivia et turpitude apparebat. Hinc manavit consuetudo latius, quam retinent Comoedi omnes. Emittunt nos histriones qui propter metum supplicii alicujus, si non dicunt quae religionem obfendunt, tamen ridendi gratia: sine pudore personati agunt, quae a bono nemine videre debentur ».

lasciati influenzare, in modo ora più ora meno sostanziale, così si lasciano ora influenzare gli autori del teatro musicato della nuova epoca fra il Seicento e il Settecento, autori che a loro volta si affannano a proclamarsi antiitaliani: ne è prova determinante l'atteggiamento del più dotato autore di teatro del Settecento portoghese, António José da Silva detto «O Judeu», e di uno dei più appassionati teorici del teatro, Manuel de Figueiredo.

E l'opera lirica italiana, al suo introdursi ufficiale in Portogallo, ebbe un trattamento e un'accoglienza d'eccezione, essendo usata con solennità come spettacolo di corte, per matrimoni di principi. Il primo titolo che si conosce al riguardo è *Il triumpho della virtù* (sic), opera che fu cantata a Lisbona nel 1720¹: da allora l'opera lirica si impose a ritmo accelerato e, si potrebbe dire, di prepotenza, superando trionfalmente ogni sorta di difficoltà di carattere ordinario (invidie e gelosie, vere o pretese difese del teatro nazionale, ecc.) e straordinario (prima fra queste, il privilegio che aveva l'Ospedale di Tutti i Santi in Lisbona, di autorizzare o meno le rappresentazioni teatrali di qualsiasi specie: privilegio che dava diritto a una percentuale sulle entrate delle rappresentazioni)². I decenni centrali del Settecento assistettero a una specie di delirio per l'arte lirica italiana: dal 1735 Lisbona ebbe un teatro apposito per essa, il «Teatro da Trindade» — noto anche col nome di «Academia da Música» —, ma più o meno tutti gli altri teatri della città, e delle residenze viciniori della corte, furono inaugurati o riaprirono i battenti con l'opera italiana: quello di Ajuda con le opere *Stravaganti* del Piccinni e *Il francese brillante* del Paisiello (1765); quello di São João in Queluz (la Versailles portoghese) con *L'isola disabitata*, testo del Metastasio e musica di

¹ La poetessa napoletana Eleonora de Fonseca Pimentel — l'eroina della rivoluzione del 1799, di cui si occupò notoriamente il Croce (ma si veda su di lei anche un lungo articolo nel n° 124 di «O Comércio do Porto» del 1870) — dedicò da Napoli al marchese di Pombal (il 15 marzo 1777) un componimento drammatico omonimo.

² Abolito nel 1727, tale privilegio dell'Ospedale di Tutti i Santi fu ristabilito pochi anni dopo, e soppresso definitivamente nel 1743: esso ebbe una specifica influenza sulle vicende dell'opera italiana in Lisbona.

David Perez (1767); quello di Salvaterra con *L'amore artigiano* del Latilla. Porto inaugurò l'opera italiana nel «Teatro do Corpo da Guarda» con *Il trascurato* del Pergolesi¹; e analogamente avvenne in tante altre città minori del paese.

Pari al delirio di entusiasmo per l'opera italiana fu l'ansia di accapparrarsi gli italiani addetti a ogni genere di attività collegata con l'arte della rappresentazione: si fecero infatti venire dall'Italia le persone e le cose che preparano e accompagnano l'opera propriamente detta, dalle più importanti o appariscenti alle più umili o non evidenti. E accanto all'opera, sempre durante il primo Settecento, si afferma definitivamente l'opera buffa (la «burletta»), che avrebbe però conseguita la massima popolarità nella seconda metà del secolo, col favore di una particolare protezione del re Dom José I e del marchese di Pombal: alla quale protezione si possono riconoscere anche finalità contingenti politiche, di aiuto al regime assolutista — nel senso di favorire un diversivo all'attenzione del popolo — (senza però che tali finalità siano da considerarsi esclusive, come vorrebbe l'interpretazione che ne diede poi la generazione del cosiddetto «realismo», nel passaggio fra l'Ottocento e il Novecento; la quale generazione, nel teatro italiano in genere del Settecento, vede e addita appunto una specie di «instrumentum regni» nelle mani dei principi)².

¹ Tale rappresentazione suggerì un'esplicita categorica difesa dell'opera lirica italiana, in un'atmosfera di interessante indipendenza dall'incubo settecentesco del canone estetico della «verosimiglianza», a quell'intelligente abate che fu il P. Francisco Bernardo de Lima, la cui «Gazeta Literária» (pubblicata a Porto fra il 1761 e il 1762 e soppressa dall'autorità) fu un sasso gettato nell'acqua stagnante della vita culturale portoghese del momento: si vedano al riguardo, dello scrivente, *Notizie d'Italia in Portogallo in una gazzetta letteraria del Settecento* (in «Convivium» 1947, N. 5-6, pp. 716-726) e *La «Gazeta Literária» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1963, pp. 113.

² Già il ricordato erudito settecentista Padre Francisco Bernardo de Lima, riprendendo ripetutamente, nella sua «Gazeta Literária», il tema del teatro italiano, nel difenderlo (anche contro svalutazioni straniere, per esempio dell'Adison) aveva dato del resto a divedere che il suo interessamento per esso risponde anche al rispetto che egli manifesta per i poteri costituiti, da cui tale teatro gli appariva palesemente incoraggiato.

Ogni aspetto del fervido mondo, noto o ignoto al grande pubblico, che vive e si agita attorno al teatro lirico, attende pertanto la sua storia, nella visione complessiva della fortuna di tale manifestazione italiana in Portogallo nel Settecento. C'è da fare la storia dei poeti, o degli « artefici di versi », che fornirono, o dalle cui opere si dedussero, i libretti per musica, dal Goldoni e dal Metastasio giù giù fino a Gaetano Martinelli (di tanto mediocre librettista di quanto abile cortigiano, a cui il favore di re Dom José facilitò una popolarità e un prestigio così grandi, in Portogallo, che egli poteva parlar male impunemente del « divino » Metastasio).

C'è da fare la storia dei musicisti che furono chiamati in Portogallo, o che composero espressamente per il pubblico portoghese, opere (molte delle quali attendono di essere portate alla luce dalle biblioteche, pubbliche e private). Fu tra gli altri in Portogallo Domenico Scarlatti (che visse a Lisbona dal 1721 al 1725 prima di accompagnare in Spagna la principessa Barbara di Braganza), e ci fu David Perez (napoletano figlio di spagnolo), il quale a Lisbona visse dal 1751 alla morte (1778), dirigendovi fra l'altro il lussuoso « Teatro da Opera do Tejo » (l'antico « Teatro dos Paços da Ribeira »), che divenne a un certo momento l'epicentro dell'opera italiana (andò distrutto nel terremoto del 1755), segnando il trionfo assoluto dell'arte musicale italiana in Portogallo¹: ma ci andarono, o vi furono eseguiti, il Piccinni e il Pergolesi, il Paisiello e il Cimarosa, via via fino allo Jannelli e all'Egiciele e a tanti altri minori.

C'è da fare la storia dei cantanti, per i quali il pubblico portoghese del Settecento andò in delirio, dal Mazziotti al Quilici, dal Giustinielli al Micheli fra gli uomini, e, fra le donne, dalla Gherardi alla Berardi, dalla Sartori alla Zamperini².

¹ E David Perez influenzò in modo decisivo il proprio allievo portoghese João de Sousa Carvalho, che re Dom João V aveva mandato in Italia a studiare musica, e uno dei cui allievi più bravi sarebbe poi stato Marcus Portugal, il compositore portoghese tuttora di maggiore autorità, noto anche in Italia come « Marco Portogallo ».

² L'avventuriera Anna Zamperini, fatta venire a Lisbona per intervento niente meno che della nunziatura apostolica — se ne occupò Monsignor Giuseppe

C'è da fare la storia dei ballerini, da Sabbatini a Zucchelli, da Puzzi a Orlandi a Colonna; la storia degli scenografi, dal Lazzolini al Clerici allo Stefani — i più elogiati dalle cronache dell'epoca —¹; la storia degli architetti costruttori di teatri, fra i quali basterà citare il nome di Fortunato Lodi — all'inizio

Galli segretario di essa (e ci venne accompagnata dal padre e da tre sorelle, ottenendo anche stipendi per tutti loro), fece girare la testa, fra i tanti e tanti letterati e politici e uomini di chiesa, al figlio del marchese di Pombal, che era presidente del senato, fino a indurlo a imporre a tutti i commercianti di Lisbona, con mezzi più sbrigativi che legali, di contribuire « volontariamente » al finanziamento del teatro dove la donna lavorava, teatro alle cui disponibilità finanziarie ella aveva dato rapidamente fondo. Ci volle l'intervento diretto del marchese di Pombal perché si riuscisse a restituirla alla frontiera (nel 1774, dopo quattro anni di residenza a Lisbona), in mezzo al rammarico e al rimpianto generale. E col tumulto di passioni e di polemiche che la Zamperini provocò con la permanenza in Portogallo, e con il congedo da esso, la cantante entrò nella storia della futile poesia dell'Arcadia, dando luogo anzi a una fase di essa, rappresentata dalla lotta poetica combattuta fra due partiti capeggiati ognuno da una personalità notevole e tipica dell'epoca, il temuto polemista poeta enciclopedico-filosofo José Agostinho de Macedo e il neoclassicista inesauribile (a 64 anni, e ne avrebbe vissuto ancora 21, aveva scritto 730.000 versi) Francisco Manuel do Nascimento, Filinto Elísio in Arcadia. All'inizio del Novecento si sono pubblicate due raccolte di documenti di tale « guerra di poeti »: la prima, del maggiore erudito del realismo, Teófilo Braga, in uno dei suoi molti libri, *Garrett e os dramas românticos* (1905); la seconda, detta appunto senz'altro *Zamperineida*, dall'erudito Alberto Pimentel (1907), consistente in materiale conservato fino allora inedito nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, soprattutto di carattere satirico (alcune di queste ultime composizioni sono attribuite anche a poeti molto illustri, come José Basílio da Gama). Ma la raccolta del materiale presumibilmente tuttora disperso e inedito, ispirato alle vicende clamorose della Zamperini, attende ancora di essere fatta; e darebbe certamente luogo a un libro ghiotto e piccante.

¹ Documento utile al riguardo sono le pagine del *Teatros de outros tempos* di colui che fu, nei decenni più vicini a noi, uno dei più illustri e informati cultori di teatro, Gustavo Matos Sequeira. I primi pittori di teatro cominciarono ad apparire in Portogallo all'inizio del Settecento, e furono in massima parte italiani, che ebbero discepoli portoghesi i quali fecero loro onore. La scenografia entrò in una fase di evoluzione, fino a diventare lussuosa e artisticamente perfetta, col re Dom José: lo si rileva, oltre che dalle indicazioni dei libretti, dalle cronache del tempo, anche da parte di stranieri che visitano il Portogallo, dal Ruyder al Twiss.

dell'Ottocento¹—; via via fino alla storia degli impresari, dei pittori, degli imbianchini, dei fornitori di vestiari per il teatro².

Si trattò, per parecchi decenni, di un lavoro che assunse spesso l'aspetto di un affanno frenetico per far venir gente dall'Italia, in un intrecciarsi ininterrotto e convulso di iniziative più o meno riuscite, in cui sono impegnati in pieno anche i rappresentanti diplomatici fra i due paesi, nunzi apostolici (o almeno i loro «notari» o segretari) compresi, in una gara, tra un teatro e l'altro spesso della stessa città, a colpi di migliaia di scudi, a chi offriva di più agli artisti e ai lavoratori italiani di teatro. Di quanta vita italiana abbia vissuto il Portogallo nei decenni centrali del Settecento, con gli artisti e musicisti portoghesi tesi anch'essi a respirarne l'atmosfera e ad adeguarvisi — contribuendo pertanto, più o meno di buona voglia e più o meno consapevolmente, al trionfo dell'arte italiana nel loro paese —, può dare un'idea un dato riguardante la stagione lisbonese 1764-1765: in essa il numero degli spettacoli italiani toccò la cifra record di 136. A leggere certe cronache del secolo, fin proprio agli ultimi decenni di esso, si ha l'impressione di assistere a un rocambolesco spettacolo che diverte gli spettatori, ma che finisce molte volte per stancare gli «attori», come potremmo chiamare quei diplomatici sollecitati e premuti continuamente dalle richieste di Lisbona: spettacolo che comunque lascia per molto tempo tracce interessanti e curiose nei carteggi.

¹ In quegli anni si pensò di costruire in Lisbona il teatro «Nazionale», idea che suscitò violente e lunghe polemiche tra sostenitori di un teatro (edificio, e insieme arte da rappresentarvi) con progetto e lavori di portoghesi (e fra questi sostenitori furono i più grandi scrittori romantici, da Herculano a Castilho), e altri pronti invece ad accogliere l'ispirazione e l'attività di stranieri (intendi, di fatto, italiani). Prevalse il partito dei secondi, e il Teatro «Nazionale» di Lisbona, del Lodi, vi sorse a testimoniare la nostra architettura neoclassica (andò in gran parte distrutto da un incendio nell'inverno 1964-65).

² Questi ultimi, informa ancora il Matos Sequeira, furono soprattutto milanesi. E la loro prestazione fu spesso motivo non ultimo del successo del lavoro teatrale rappresentato, come è esplicitamente ricordato per esempio a proposito de *Il trionfo di Clelia* (su libretto del Metastasio), del 1764: il vestiario, migliorato di anno in anno sotto la spinta di compensi dati senza risparmio, giunse ad essere esso stesso elemento di spettacolo.

E della storia di tale missione non diplomatica dei diplomatici un capitolo ideale sarebbe quello che rievocasse l'affannarsi, da una parte, dei consoli di Portogallo in Genova (tre generazioni di Piaggio: Nicola, Giovanni e Lorenzo) e, dall'altra, più o meno di tutti i ministri portoghesi presso gli Stati italiani, dai Sousa Holstein ai Noronha, dagli Almada ai Pereira Santiago, impegnati più o meno tutti a scoprire artisti, cantanti, partiture, da far pervenire a Lisbona. E quella città non ne aveva mai abbastanza, e provocava disappunti e amarezze, in quei poveri suoi rappresentanti, le lettere dei quali traboccano spesso di lamentele, nonché di dispregio per molti dei «cantenerini» con cui erano costretti ad avere a che fare.

Il fatto è che se quegli artisti e musicisti italiani tenevano molto a farsi applaudire nei teatri di corte di Lisbona — giacché l'apprezzamento portoghese era considerato già allora una specie di collaudo definitivo —, anche Lisbona e la sua corte si compiacevano di apparire tutte prese da quell'atmosfera italiana, che imponeva — coi personaggi più popolari — i propri capricci e le proprie mode sino alle fogge del vestire e alla terminologia di esse: dalla ricordata Zamperini che diede luogo al cappellino piumato detto appunto «à zamparina», alla Gafforini (fortunata artista e cantante al teatro «São Carlos»), le scompigliate acconciature dei cui capelli crearono appunto la moda delle «gaforinhas»; e via via fino al ballerino Maraffi, le cui maniere di impomatarsi i capelli determinarono le «marrafas» che furono in grande uso presso quei tipi di aristocratici vanesi che si dissero dei Marialva, e che finirono per caratterizzare anche il tipo dei vecchi cantanti lisbonesi della nota canzone popolare «fado».

Insomma, l'opera italiana rappresentò il *non plus ultra* dell'opulenza e della magnificenza della vita fastosa di corte del Portogallo del tempo: opulenza e magnificenza che incisero, direttamente o indirettamente, sulla vita di tutta quella collettività nazionale.

* * *

In questo quadro vanno inserite l'attenzione del Portogallo nel Settecento per il Metastasio e l'interpretazione che del suo

teatro dà quel paese in quel secolo. È opportuno ricordare, come premessa, che all'inizio del Settecento il teatro portoghese si presentava, nel suo complesso, come una manifestazione che aderiva con accorta abilità alla vita quotidiana del popolino per cui in genere era composto: si trattava cioè, nel complesso, soprattutto di un'interpretazione, in chiave di ironia, della tradizione nazionale di teatro, anche dei suoi momenti e aspetti più seri, e non solo del teatro umanistico del Cinquecento bensì, in un certo senso, perfino di quello gesuitico scolastico in latino del Seicento. L'antica commedia portoghese ottiene tale interpretazione in chiave di ridicolo soprattutto per mezzo dell'uso sistematico del personaggio del servo, quel tipo del « gracioso » che, portoghese non meno che spagnolo, e universalmente noto nel teatro della penisola, ebbe una funzione chiara e ben delineata: allentare l'attenzione psicologica dello spettatore e allo stesso tempo, spesso, contribuire — e in modo alle volte determinante — a risolvere, sempre con sollazzo del pubblico, le situazioni del lavoro teatrale.

In quest'atmosfera (ed è opportuno ricordare anche che alla chiarezza di intenzioni corrisponde, nel teatro portoghese di allora, una complessiva mediocrità d'arte) l'arrivo dell'opera drammatica del Metastasio in Portogallo rappresenta una forte duplice novità: sia per la possibilità di adattarla al gusto portoghese, sia per la ricchezza dei suoi valori d'arte. Alla luce di questo dato di fatto va esaminato il lavoro settecentesco portoghese attorno al teatro del Metastasio, del quale lavoro mette conto di cercar di additare una direttrice di metodo, e almeno un processo ideale dei criteri che l'hanno guidato (se pure siano esistiti dei criteri di una certa sistematicità), almeno negli autori portoghesi che del Metastasio più si sono occupati e valse. La lettura del Metastasio « portoghese » che qui si propone — va subito detto — si intende limitata all'aspetto letterario dell'autore (si farà rapido cenno ad altri aspetti solo nei casi in cui il non farlo andrebbe a scapito di un'idea dell'assieme: l'aspetto musicale, altrettanto importante che quello letterario, attende pure di essere trattato specificamente) e cioè: alla conservazione, o meno, del testo originale italiano; al carat-

tere e alle proporzioni dello « adattamento al gusto portoghese »¹ di esso, quando tale adattamento c'è; al valore artistico delle traduzioni e degli adattamenti; al trionfo sulle scene, e alla conseguente popolarità, di almeno qualcuna delle opere del Metastasio; all'eventuale relazione di esse, o di qualcuna di esse, con l'altro teatro del tempo in Portogallo, portoghese che sia, o che provenga da altri paesi.

Già gli eruditi del passaggio fra l'Ottocento e il Novecento hanno accennato alla presenza molto presto, ai primi decenni del Settecento, del teatro metastasiano in Portogallo: da Arturo Farinelli, che ricorda che « traduzioni portoghesi dal Metastasio datano già dalla prima metà del '700 (António José da Silva, ecc.) »², a Teófilo Braga, secondo il quale la prima apparizione di quel teatro nel suo paese sarebbe del 1741, coll'*Adriano em Síria* e col *Filinto perseguido* (tratto, quest'ultimo, dal *Sirio in Seleucia*)³, nel rifacimento del miglior continuatore della scuola teatrale del già ricordato « O Judeu », Alexandre António da Lima. E poiché non ci risultano date precedenti, facciamo nostro quel termine « a quo », dal quale lungo tutto il secolo (e nell'Ottocento, anche se in proporzioni molto minori) la fortuna del Metastasio assunse le proporzioni di una vera invasione, rumorosa anche se pacifica... Si precipitarono infatti sui suoi testi autori di teatro e librettisti portoghesi fra i più popolari e i più cari al pubblico; gareggiarono fra loro, a chi meglio lo mettesse in musica, i migliori compositori portoghesi — accanto a quegli italiani che vivevano in Portogallo o a cui si chiedevano lavori del genere —; si contesero il diritto di recitare o di eseguire il Metastasio i più importanti teatri, di Lisbona, di Porto, ecc., dovunque ce ne fosse uno. E naturalmente si

¹ Tale terminologia viene dal massimo poeta e drammaturgo del romanticismo, João Batista de Almeida Garrett, che scrisse: « Traduziam [intendi: gli autori portoghesi del secolo XVIII] para português as obras de Metastasio; acrescentavam-lhes graciosos; chamavam a isto acomodar ao gosto português; e meio prégado, meio cantarolado, assim se ia representando » (dall'*Introdução* allo *Auto de Gil Vicente*).

² Lo si legge in *Italia e Spagna*, vol. II, Torino 1929, p. 318, nota 2.

³ Lo si legge nel *Repertório do teatro português do século XVIII*, che accompagna la *História do teatro português no século XVIII*, Porto 1871 (pag. 389).

impadronirono del suo teatro i portoghesi che più ebbero il fiuto di ciò che piacesse al pubblico, valendosi del poeta italiano allo scopo, appunto, di soddisfare i desideri e le richieste di tale pubblico.

Avvenne questo, in primo luogo, coi due più applauditi « professionisti » dell'arte del tradurre e dello « adattare » teatro straniero alle esigenze e al gusto portoghese — oltre che di quella del comporre teatro in proprio —, Nicolau Luís e Fernando Lucas Alvim (più noto con lo pseudonimo di Francisco Luís Ameno), due scrittori che fecero il bello e il brutto tempo (soprattutto il primo) sulle scene portoghesi per molti decenni, con intuizione sicura del gusto del pubblico e della sua situazione psicologica e sociale, nonché — per conseguenza — del suo bisogno di divertirsi e di ridere a buon mercato¹. E poiché tale pubblico si compiacceva soprattutto dei « graciosos » e del « peralta » (il tipo nobile povero ed esterofilo, che disprezza i vecchi costumi portoghesi, si compiace di parlare italiano e francese addirittura fingendo imbarazzo nell'usare la propria lingua, si atteggiava a frequentatore solo dei teatri dove si dà l'opera italiana, ecc.²), è facile dedurre a quali adattamenti quei due,

¹ A Nicolau Luís si deve anche, fra l'altro, almeno una terza parte del popolare « teatro de cordel » (« teatro di cordicella », o « di spago », che dir si voglia), cioè del teatro i cui testi si vendevano in opuscoli che si appendevano con uno spago alle porte dei negozi. Spesso i loro venditori erano dei ciechi, ai quali difatti Nicolau Luís dovette la sua massima pubblicità. Nell'ultima pagina dell'opuscolo appariva l'elenco delle opere che la tipografia che l'aveva pubblicato poneva in vendita, insieme al nome e all'indirizzo del cieco che le vendeva (una leggenda qualsiasi: « Nella mano di Romão José, uomo cieco, all'angolo della casa dei Padri di S. Domingo, al Rossio [è la piazza principale di Lisbona], a chi svolta per Praça da Figueira, o a casa sua nella Rua das Atafónas, si troveranno le seguenti commedie »; e segue un elenco di commedie portoghesi e tradotte). Lo studio più utile al riguardo è ancora il *Teatro de cordel* di Albino Forjaz de Sampaio, pubblicato a Lisbona nel 1922 in una collana di *Subsídios para a história do teatro português*, studio che dà un elenco di 533 lavori di quei decenni, accompagnato da preziosi indici di autori, traduttori, editori, tipografi, ecc.; ma anche il « teatro de cordel » attende ancora una trattazione sistematica e una valutazione d'insieme.

² Il tipo del « peralta » è un elemento essenziale soprattutto negli intermezzi popolari; e ne è motivo pressoché immancabile il riferimento alla sua italomania.

e gli altri minori che si occupano di teatro, abbiano sottoposto il teatro del Metastasio. Questo infatti, che fa versare le note lacrimucce desanctisiane alle dame settecentesche in Italia, si trasforma, in Portogallo, in un teatro spassoso e buffo, che, scendendo alle volte sino alla più farsesca ilarità, travisa e deforma totalmente l'originale, come vedremo seguendo più da vicino l'attività portoghese di adattamento di esso.

Il letterato-tipografo Fernando Lucas Alvim (Francisco Luís Ameno), la cui tipografia si rese celebre nel Settecento lisbonese soprattutto per pubblicazioni di teatro, si era proposto di tradurre nientemeno che tutto il Metastasio. Ma ne traduce una minima parte¹, raccogliendola in due volumi pubblicati nel 1755: *Teatro dramático, ou Coleção das Operas que compoem na lingua italiana o abade Pedro Metastasio, traduzidas em português por Fernando Lucas Alvim*; precede nel primo volume un'introduzione con notizie sull'autore italiano. I due volumi comprendono le traduzioni di nove opere, sei il primo e tre il secondo; e l'esame di esse è di specifica utilità per avviare alla conoscenza e alla valutazione dei criteri con cui l'Alvim si accosta all'opera del Metastasio, dalla semplice traduzione a una libertà di interpretazione sempre maggiore dei testi. Mentre infatti egli si mantiene fedele al Metastasio, fino a tradurre letteral-

Si legga a mo' di esempio un qualsiasi dialogo di una qualsiasi opera ispirata ad esso, la *Incisão anatómica ao corpo da Peralta* (nientemeno!), anonima, del 1771: « Cláudio: Foste emfim ao Bairro Alto? — Júlio: Nisso gastava o meu tempo [questo personaggio è dunque il « peralta »]. Não vou lá por esses bairros, meu amigo, em não havendo dois dedos de italiano não aturo... Tenho dito si non habemo [e ora viene il tentativo di parlare italiano, tentativo buttato in ridicolo evidentemente sia per dimostrare l'imbecillità del « peralta » sia per far sollazzare il pubblico] de quello de parola italiana non me piaxe, y con aqesto um pouco de areliquino, oh Dio, charo dilecto. — Cláudio: Pois homem, no Bairro Alto tambem hoje estão fazendo no italiano idioma os nossos nacionais mesmos alguns excelentes dramas, que desempenham por certo com primor. » L'accenno alla recitazione in italiano — e l'elogio ad essa —, da parte di attori portoghesi (nel famoso teatro del « Bairro Alto »), può essere interpretato come una satira e un rimprovero, ma può essere anche preso come mera constatazione di fatto (Un lunghissimo elenco di commedie « peraltine » è dato da Teófilo Braga nel citato *Repertório do teatro português do século XVIII*).

¹ Dall'italiano tradusse anche libretti di altri autori.

mente, nei sei lavori raccolti nel primo dei due volumi, si concede delle libertà per quelli raccolti nel secondo (o almeno esse sono evidenti nel lavoro identificato con certezza, come vedremo), e aggiunge notizie sulle opere stesse, così da far supporre che la distribuzione delle nove opere metastasiane nei due volumi non sia fatta a caso. Alla luce di questa constatazione mette conto esaminare alquanto più da vicino le versioni dei due volumi.

Apri il primo volume la traduzione dell'*Achille in Sciro* (*Achilles em Sciro*). Ed essa si segnala per la scrupolosissima fedeltà al testo. Si deve giungere alla scena VI per notare una parafrasi del testo che dia ... un verso in più!¹. Vi si alternano a capriccio endecasillabi e settenari, tranne nelle ariette in cui il settenario originale del testo è scrupolosamente mantenuto, così come sono mantenuti i quinari. C'è un'unica soppressione di un certo significato, è cioè soppressa la scena finale nel Tempio della Gloria (e nell'elenco dei personaggi, dopo gli «interlocutori», è soppressa la dizione «nella macchina: la Gloria, l'Amore, il Tempo. Coro dei loro seguaci»). C'è invece un cambiamento molto significativo nella rappresentazione del lavoro. È dovuto a motivi musicali, e su di esso il traduttore chiama l'attenzione in un'osservazione posposta al proprio lavoro, spiegandocene il perché: dato il grande numero di ariette dell'originale metastasiano, e il tempo che occorrerebbe per cantarle, esse venivano in gran parte tralasciate. Quelle presentate, mentre nell'originale sono cantate da una sola persona, sono dall'Alvim distribuite variamente, «per soddisfare il gusto del teatro portoghese»: l'arietta di Teagene della scena XV dell'atto primo è sostituita da un terzetto fra Teagene, Achille e Deidamia, e quella di Deidamia della scena XI dell'atto secondo è sostituita da un duetto fra lei e Teagene². L'Alvim

¹ Nel monologo di Ulisse: «... per altri ... — quel confuso parlar, quel dubbio volto — poco saria; ma per Ulisse è molto»: «... que a muitos... — falar sem se entender, rosto enganoso, — pudesse parecer leve argumento, — mas para mim tem grande fundamento.»

² Nel terzetto del primo atto gli 8 versi del monologo originale danno luogo a 18 versi, con un finale in cui intervengono «tutti», di evidente scopo

ci dà in tal modo un indizio molto importante del gusto «auditivo» del pubblico portoghese del suo tempo, gusto che evidentemente contribuisce, a sua volta, alle modalità con cui viene presentato il Metastasio.

Il secondo lavoro tradotto è l'*Alessandro nelle Indie* (*Alexandre na India*), messo in prosa, tranne le ariette che conservano il verso originale. Questo è uno dei drammi — come vedremo — più tradotti in Portogallo: la versione dell'Alvim, nel perdere inevitabilmente, letterale e in prosa com'è, l'armonia e la musicalità dell'originale metastasiano, al conservarne e a mostrarne non più — diremmo — che lo scheletro sottolinea e conferma in modo diretto la suggestiva caratteristica di poeticità del Metastasio, la cui compiutezza formale è qui sacrificata a vantaggio della sostanza dell'azione.

E questa è una considerazione che vale, in complesso (ma con eccezioni da sottolineare), per tutte le traduzioni portoghesi del nostro autore.

Il terzo dramma tradotto è *La clemenza di Tito* (*A clemência de Tito*). È soppressa la dizione «senatori e popolo». È scrupolosamente conservata la suddivisione originale in atti e scene. È scomparsa la licenza finale (di ventidue versi). Si direbbe che l'Alvim si vada facendo l'orecchio a tradurre le ariette (tutto il resto è tradotto in prosa): vale la pena di leggerne una a mo' di esempio¹, per sentirne la felice lievità. Le varianti non vanno al di là di parole, senza giungere se non rarissimamente a variazioni di concetti².

Il quarto dramma è *Zenobia* (*Zenobia em Arménia*). Alle persone del dramma è aggiunto un «accompagnamento» di

etico: «Tudo vence um fino afecto — quando se ajunta ao valor». E nel duetto gli 8 versi sono diventati 12, con due finali di «entrambi»: «Oh que contrária estrela — padece o meu amor.»

¹ La prendiamo dalla scena VII (fine) dell'atto secondo («fra stupido e pensoso — dubbio così s'aggira» — ecc.): «Afficto, e com cuidado — como aquêles me vejo, — que de um somno turbado — com susto despertou.»

² Di fatto non ne abbiamo trovate altre che queste due: nella scena XIII dell'atto secondo, il metastasiano «ch'io parto, reo, lo vedi» è tradotto «que vou réo bem conheço»; nella scena precedente l'espressione di Tito «Tu infedel, non hai difese» si è prestata a un gioco di parole, «infiel, não tens desculpa — na culpa».

« seguaci di Zopiro, nobiltà e soldati ». È soppressa la licenza, è anche qui mantenuta la forma poetica delle ariette. Ma l'aspetto più significativo di questa versione è la « protesta » posta in fine alla traduzione, a sottolineare che le parole Dio, Fato, ecc. sono espressioni poetiche, e non sono di chi le usa in portoghese bensì dell'autore originale, preoccupandosi di affermare, il traduttore, che è un « vero cattolico »: evidente preoccupazione di non suscitare sospetti di carattere religioso o morale. Una notizia finale, precisando — secondo l'abitudine dell'epoca — i luoghi dove l'opera è in vendita (a cominciare naturalmente dal negozio dell'Alvim), dà anche informazioni sui teatri dove si rappresentavano pure altri lavori: e nell'elenco dei lavori metastasiani in vendita si citano l'*Achille in Sciro* che è rappresentato al « Teatro do Bairro Alto », e l'*Alessandro nelle Indie*, rappresentato al Teatro Reale.

Il quinto dramma è il *Demofonte* (*Demofonte em Trácia*). Anche qui è soppressa la « licenza », ed è mantenuto il verso per le ariette. La traduzione è eccezionalmente letterale: la si deve leggere sino al coro finale per potersi notare, non diciamo una variante di una certa entità, ma una sfumatura di stile¹.

Un'analoga considerazione, di assoluta fedeltà al testo, forse si può fare per il sesto e ultimo dramma del volume, l'*Antigono* (*Antigono em Tessalónica*) dove pure, se c'è qualche variante — infima —, essa fa pensare a una non del tutto esatta interpretazione². È soppressa anche qui la « licenza ». Ai personaggi dell'originale è aggiunto un « accompagnamento » di « soldati macedoni (con Antigono), epiroti, cavalieri e marinai (con Alessandro), guardie (con Clearco), servi (con Berenice e Ismene) »: non sono più che comparse. E alla lettura ci si con-

¹ Dice infatti il Metastasio: « Per maggiore ogni diletto — se in un'anima si spande — quand'oppressa è dal timor; — qual piacer sarà perfetto, — se convien, per esser grande, — che cominci dal dolor? » (È evidente che si parla del « piacere ».) E traduce l'Alvim: « Parece maior o efeito — do gosto em uma alma afrita — quando a oprime o terror; — que prazer será perfeito, — se para o ser deve a dita [cioè la sorte, la fortuna] — ter sua origem na dor? ».

² Per esempio nella scena I dell'atto primo dice Ismeno: « Ma in amor gli alteri detti — non son degni assai di fede »; e viene tradotto: « mas quem soberbo em amor — fala, merece desprezo. »

ferma nell'impressione che è scomparsa la musicalità dell'originale¹: lo si sente soprattutto quando il traduttore tenta l'endecasillabo per rendere in portoghese le ariette del testo.

Aprire il secondo volume la traduzione della *Semiramide* (*Semiramis*). È in prosa, eccezion fatta delle ariette che sono tradotte col settenario. Ma il gioco di parafrasi delle parlate dell'originale assume proporzioni di molto maggiori che nelle traduzioni del primo volume: la lettura della versione col testo a fronte fa pensare a motivi che un'orchestra riprenda e si compiacca di amplificare², non senza aggiunte artisticamente riuscite²⁶ o che comunque interessano, per un motivo o per l'altro: per esempio perché riecheggianti mode letterarie (petrarchi-

¹ Ecco qualche esempio. Il ritmo melodioso delle parole di Ismene alla fine della scena IX dell'atto primo, che esprimono il desiderio del giovane di morire accanto al padre, si deforma nei duri e disarmonici periodi seguenti: « Não morrer do Pai distante — minha alma só interessa; — não temas, não, que te peça — outra sorte de favor. — Ama a outrem mais constante, — que eu não quero tal amante, — que professa ser traidor. » E alla fine della scena XI dell'atto secondo, le lievissime parole dell'Antigono metastasiano « sfogati, o Ciel, se ancora — hai fulmini per me » diventano: « Suspende, o Céu, os raios, — se ainda em ti os há » (con anche un capovolgimento del significato); e più avanti: « ... si, reo destin, finora — posso la fronte alzar, — e intrepido mirar — la tua sembianza » si diluisce in: « [sabe] que eu sem desmaios — posso para ti olhar, — e com valor desprezar — a tua jactancia ».

² Nella scena IX dell'atto primo, per esempio, l'esclamazione « ah! menzognera, ingrata » di Scitalce, dopo di essere tradotta alla lettera è così commentata: « alma sem amor, nascida para minha injúria, nascida para minha desgraça », ecc. Nella scena XI l'altra esclamazione « Ah tu non sai — quanto a fingere è avvezzo » di Semiramide, pure tradotta alla lettera, è poi così commentata: « De instante a instante, se lhe parece, se faz pálido, ou rubicundo. Ri, e chora quando quer, as suas palavras não nascem do coração ». Alla chiusa della scena III dell'atto terzo il motivo generico espresso dai due versi « nave partita, avanti, — senza più guardare indietro! » è così reso: « quando a culpa è estrada ao Reino — não produz algum temor; — são do trono ao esplendor — nomes vão a honra, e fé. — Se unir o incauto engenho — a virtude espera à culpa, — não consegue, não desculpa — não é justo, réo não é ».

²⁶ Un esempio nella scena VIII dell'atto primo: « Como na praga amiga — a onda abate a onda, — assim a dor mitiga — amor com outro amor. — Um ferro às vezes sara — de outro o profundo córte, — e um veneno forte repara — de outro a dor ».

smo¹, ecc.). E accanto all'amplificarsi formale, e ancor più notevole di esso — soprattutto tenuto conto del criterio scrupoloso di traduzione applicato nel primo volume —, è l'amplificarsi del carattere di più di un personaggio, e del suo modo di esprimersi. Questa considerazione va fatta soprattutto per Tamira, la cui pressione su Mirtea, perché uccida Scitalce, si accentua nell'Alvim, così come si accentua, nel colloquio di Mirteo con Semiramide al secondo atto, la sensazione di cinismo con cui quest'ultima descrive lo strazio che si propone di fare di Scitalce, per soddisfare Tamira; e questa canta più abbondantemente che nel testo, in ariette e motivi, lo sdegno d'amore che la spinge al desiderio di prender vendetta di Scitalce. Anche il carattere di quest'ultimo si è andato sensibilmente mutando nel traduttore, che si compiace di sdoppiarne le manifestazioni in un alternarsi di atteggiamenti interiori: il che il traduttore consegue con interventi diretti nel testo, fra l'altro inserendo lettere di altri personaggi, allo scopo di aumentare il tormento dell'innamorato². E si giunge alla conclusione che gli interventi del traduttore nel testo, piuttosto che proporsi nel complesso una finalità di ordine letterario, hanno come scopo un'accentuazione del dramma d'amore.

Gli altri due lavori pubblicati nel volume, dal titolo *Farnace em Eraclea e Vologeso e Berenice*, se di fatto sono traduzioni — o adattamenti — da opere del Metastasio, costituiscono un problema di identificazione tuttora aperto, che né noi né gli

¹ Intendiamo per petrarchismo, in questo caso, la tecnica dei contrasti, sia formali che spirituali, non rilevabili nel Metastasio. Per esempio, l'espressione « quizerá falar, e ao mesmo tempo emmudecer » nella scena XII dell'atto primo; o l'atteggiamento di Semiramide, dubbiosa intorno al possibile deprecato matrimonio fra Scitalce e Tamira. O, ancora, certi momenti interiori, come il soliloquio — aggiunto dall'Alvim — in cui Mirteo afferma il proposito di andar piangendo sulla spiaggia il proprio dolore.

² Ecco infatti come questo tormento si esaspera, nel monologo di Scitalce che il traduttore inserisce nel secondo atto: « Assim, sem saber resolver-me, sou cruel comigo próprio: com ela não sou piedoso »; e dopo di essersi paragonato a un passeggero che vorrebbe lanciarsi in mare e non osa: « vida e susto naufragante — perde em fim no mar turbado: — esse instante — afortunado — para mim quando virá? »

studiosi portoghesi che ci hanno aiutato nelle complicate ricerche intorno al nostro argomento (dal già citato Jorge de Faria all'erudito Henrique de Campos Ferreira Lima) si è riusciti ad avviare a soluzione.

Ma è dell'Alvim anche una delle molte traduzioni (anzi dei molti « adattamenti ») portoghesi di uno dei drammi più fortunati del Metastasio, il *Temistocle*, traduzione che ebbe almeno quattro edizioni in pochi anni, del 1755, 1763 e 1775 e una senza data. Questo adattamento dell'originale metastasiano presenta caratteristiche di così forti innovazioni, che si può considerare senz'altro come un lavoro teatrale portoghese composto prendendo lo spunto — e in un certo senso non più che lo spunto — da un lavoro teatrale italiano. La trasformazione del dramma del Metastasio avviene con l'introduzione di una storia d'amore che procede parallelamente, come un accompagnamento in sordina — sino al lieto fine di entrambe —, alla storia d'amore che costituisce l'argomento originale. È la storia d'amore di due giovani persone di servizio, Alcaparra e Perrexil: la ragazza, Alcaparra, volendo farsi sposare da Perrexil, ne provoca la gelosia dicendosi corteggiata addirittura dal re in persona. E la figura di lei, con le trovate e con gli stratagemmi a cui ricorre per realizzare il proprio desiderio, è fra le teatralmente più felici e le psicologicamente più indovinate che siano state introdotte nel teatro metastasiano dall'indiavolato gioco a cui esso è stato sottoposto dal Settecento portoghese¹.

¹ Nella condotta di Alcaparra (il significato della cui parola, sia detto di passaggio, già di per sé certamente esilarava il pubblico: « capperò », come certamente lo esilaravano i significati del nome del suo innamorato, Perrexil, significati che vanno da quello di « una certa qualità di uva bianca » a quello di « qualcosa che stuzzica l'appetito » e ad altri ancora) ci sono trovate e stratagemmi di ogni genere, dalla più sfumata sottigliezza alla più sfacciata audacia. Ecco un esempio di quest'ultima: nella scena XVII dell'atto primo, dopo che Perrexil ha imprecato contro chi ha inventato l'amore, dicendo fra l'altro che « quem tem amores não dorme », la ragazza, dopo di avergli beffardamente domandato se, proprio, egli pretendeva che lei stesse sveglia tutta la notte « a cuidar em ti, estudando como te agradaria, da mesma maneira dos padecentes de amor? », gli butta in faccia la seguente affermazione: « Ora es muito tolo. Eu quero-te bem; porém fazer coisas que me prejudiquem à saúde, de nenhuma sorte ». E ce ne sono anche di quelle che, mentre confermano l'astuzia della ragazza, dovevano

Ed è anzi opportuno precisare che la trasformazione a cui è sottoposto il testo originale metastasiano del *Temistocle* è almeno parzialmente così analoga con quelle a cui i lavori del Metastasio sono sottoposti da Nicolau Luís — del quale passeremo ora a dire — (cioè l'inserzione di una storia d'amore fra persone di servizio, parallela alla storia d'amore dell'originale), che si potrebbe anche sospettare che anziché l'Alvim sia autore di essa il Luís. È noto quanto fosse frequente, ancora nel Settecento, la confusione dei nomi degli autori, adattatori o traduttori di teatro, ed è altrettanto noto il disordine con cui si pubblicavano allora e si andarono pubblicando in seguito le centinaia e centinaia di lavori di teatro di quei decenni: titoli di un lavoro attribuiti a tutto un volume o viceversa, nomi di

condurre al più alto grado di spasso il pubblico, come nella scena VII dell'atto primo, quando lei esprime, sul conto di quel poveraccio di Perrexil — che sente il tutto senza che lei se ne avveda, e che pensa che lei lo ami — i seguenti giudizi tutt'altro che positivi: «é sujeito, que me não faz apetite, por demasiadamente azedo no génio: mas sempre o tenho de conserva, porque me serve de acepipe e desenfado... O pobresinho é o maior chorão que ainda vi. A semelhantes tolos não é bom darlhes toda a confiança; nem também desgostá-los de tudo ». E il poveraccio, siccome, avendo avuto la mala sorte di apprendere inaspettatamente che è... tenuto di riserva, osa intervenire per protestare, si sente dire che è proprio un bel tipo se pretende di esistere solo lui al mondo come uomo: quel discorso, lei aggiunge, non l'ha fatto riferendosi a lui ma al re, che ogni tanto la tenta: «[ah questi uomini!] quando pretendem, prometem largo; mas logo se esquecem da promessa, tanto que conseguem os seus intentos ». Quanto al re, benché le sembri da buttar via se lo paragona a lui Perrexil — continua la ragazza con la sua sempre pronta disinvoltura —, lei non lo può trattar male, giacché è opportuno che lei non gli tolga le speranze..., e per questo appunto aveva detto (aggiunge con una mossa squisitamente femminile) «que ainda não tinha feito tenção de lhe ter amor, e já êle [il re] entendia, que era querido ». E il dialogo prosegue più interessante e spassoso che mai, con il giovane infuriato di gelosia e la giovane sempre più indiavolata; finché, avendo il poveretto perduta la testa nel gioco sconcertante di lei, e avendola chiamata «falsa», si sente rispondere che, essendo lei donna, seguirà dunque la propria natura, cioè di essere falsa, e che nessun'ingiuria egli le fa chiamandola così: gli butta in faccia un «resta con i tuoi sospetti» e se ne esce di scena, lasciando quel disgraziato nello stato d'animo di chi ha visto fallire tanto le buone quanto le cattive maniere, e continuando a farsi beffe di lui — fin quando scompare — sull'aria di un motivetto musicale fischiettato fra i denti (nel frattempo non tralascia di sussurrare fra sé che se la sua padrona, Rossane, facesse come lei, riuscirebbe a farsi amare).

autori saltati o arbitrariamente ripetuti, ecc. E non essendo qui il caso di indugiarsi ulteriormente, ci limiteremo da un lato ad accennare a due indizi che potrebbero far attribuire il lavoro all'Alvim, cioè che il dramma è tradotto in prosa, e che il Luís non introduce mai, nei lavori del Metastasio, due personaggi di servizio, bensì tre, come vedremo; e dall'altro a suggerire allo stesso tempo un'ipotesi, cioè che il Luís sia presente non più che con un'influenza indiretta su questo adattamento dell'Alvim, dato che egli è presumibilmente l'autore di un altro adattamento del *Temistocle*.

A conclusione della presenza di Fernando Lucas Alvim nella storia del Metastasio in Portogallo, va detto che egli merita una segnalazione speciale non solo per lo scrupolo con cui complessivamente si accostò alle opere di lui, ma anche per il desiderio da lui esplicitamente espresso — nel suo volume sul *Teatro dramático* del 1755 —, che il pubblico portoghese fosse messo anche nella possibilità di accostarsi alle opere del Metastasio così come egli le scrisse, perché se ne potesse più facilmente apprezzare, in questo modo, il valore: «O universal aplauso e a estima merecida com que geralmente são acolhidas por todos as obras do célebre abade Pedro Metastasio não precisam de ser postas em relevo, pois que elas por si próprias estão inculcando-as, quer em ser ouvidas nos teatros quer lidas nos volumes dele. Nos teatros desta Côrte foi representada a maioria delas, e continua-se com as outras que ainda faltam; e, pois que algumas se recitam na língua italiana em que foram escritas, e outras na portuguesa, com «graciosos» com que o autor as não revestiu, parece que seria útil imprimí-las em português assim como ele as compôs, para que os que não entendem o italiano não ignorem o entrecho delas, e os outros saibam só aquilo que ele escreveu.»

* * *

Un criterio ben diverso, di assoluta libertà nel valersi dei testi originali, anche per quanto riguarda il teatro italiano in genere e quello del Metastasio in specie, adottò Nicolau Luís. Nei riguardi di lui va fatta una considerazione preliminare: adottando egli il criterio di non far comparire il proprio nome

neppure nelle proprie produzioni originali di teatro, appare pressoché insolubile il problema dell'attribuzione a lui sia di opere originali sia di opere tradotte o « adattate »; e la varietà e molteplicità di opinioni sulla sua attività teatrale si estendono dall'affermazione del noto *Dicionário Bibliográfico Português* ottocentesco di Inocêncio Francisco da Silva, che gli attribuisce nientemeno che 181 commedie e 21 tragedie, a quella di un'altra nota opera erudita dell'Ottocento, l'*Ensaio Biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses* di José Maria da Costa e Silva, secondo il quale « nunca entrou pela cabeça da-quele bom mestre (Nicolau Luís), que uma comédia pudesse ser escrita em prosa », mentre — manco a farlo a posta — l'unica commedia che il Luís firmò, *Os maridos Peraltas e as mulheres sagazes*, è in prosa... L'attribuzione a lui di un certo numero di traduzioni o adattamenti di opere del Metastasio, che qui si fa, è pertanto frutto di supposizioni — in più di una delle quali fummo confortati, all'epoca delle nostre letture di questo sfuggente materiale teatrale del Portogallo del Settecento, dagli studiosi di quel paese, in primo luogo da quell'eccezionale competente di teatro che fu Jorge de Faria, al quale dovemmo allora la possibilità di consultare tante e tante delle traduzioni del Metastasio, come ci siamo fatti premura di ricordare, per gratitudine, anche nei nostri lavori precedenti sull'argomento^{1 2}. La consuetudine, in Nicolau Luís, dell'anonimato, può del resto ragionatamente attribuirsi al metodo e alle finalità di quell'abilissimo uomo di teatro, di valersi di tutto quello che gli apparisse utile da sfruttarsi, di qualunque autore fosse, considerata appunto la sua singolare capacità nel fare proprio l'altrui.

¹ Dopo la morte di Jorge de Faria la sua preziosa biblioteca di teatro è passata — per antico desiderio dello studioso — alla Biblioteca dell'Università di Coimbra, dove attende di essere esaminata, anche per quella storia della presenza del teatro italiano in Portogallo della quale ci stiamo qui occupando.

² Rimandiamo, al riguardo, soprattutto a *A influência italiana no teatro português do século XVIII*, pubblicato in (Vari), *A Evolução e o Espírito do teatro em Portugal*, Lisboa, O Século, 1947, pp. 279-334, e *Il Goldoni nel Portogallo del Settecento - Documenti inediti*, in « Annali - Sezione Romanza », Napoli, Istituto Universitario Orientale, IX (1967), 2, pp. 243-273.

Gli « adattamenti » dal Metastasio, che si possono attribuire, con ragionate supposizioni (per analogia, per esclusione, ecc.), a Nicolau Luís si aggirano intorno alla ventina: li verremo esaminando con una certa abbondanza di particolari per i primi di essi, allo scopo di chiarire il metodo, nella sostanza e nella forma, con cui il Metastasio è stato trasformato e « portoghesizzato ».

O mais heroico segredo ou Artaxerses, composto pelo abade Pedro Metastasio, Lisboa, 1758: è la traduzione dell'*Artaserse*, anonima. Ai sei personaggi dell'originale sono aggiunti i tre « graciosos », nelle figure di tre domestici, due giovani, Pipia e Paquete, e uno vecchio, Ranhete¹. È soppressa la suddivisione in scene degli atti. L'endecasillabo metastasiano è tradotto con l'ottonario, e anche per questo motivo la traduzione risulta ampliata², nei confronti dell'originale. Ma quello che più importa è che l'originale appare pressoché irriconoscibile, nel rifacimento: lo seguiremo da vicino poiché esso rappresenta uno dei fattori determinanti della storia della presentazione del Metastasio al pubblico portoghese.

È noto che nel dramma metastasiano il criminale tentativo del capo delle guardie reali di Serse, Artabano, di impadronirsi del potere, si fonde con una duplice storia d'amore, di Arta-

¹ Al lettore italiano sarà utile prender nota dell'intonazione buffonesca dei nomi di tutti questi personaggi: Pipia: voce in falsetto; Paquete: messaggero; Ranhete: uomo dal moccio.

² Ma non è l'unico motivo dell'ampliamento: vi influisce anche la prolissità frequente della lingua portoghese nei confronti dell'italiana, che si può riscontrare nelle traduzioni anche più fedeli; e vi influisce anche, s'intende, la frequente voluta insistenza sui concetti espressi. Ne diamo qualche esempio a caso. Nella scena finale dell'atto secondo Artabano dice: « Salvai me stesso. Or si difenda il figlio »; nella versione, dopo la traduzione letterale di questa battuta, ci sono commenti di Ernesto, di Artabano stesso e di « tutti » (che dicono: « mas oh pena, oh tormento, oh dor, oh terror! »). All'inizio dell'atto terzo i quattro versi di Artabano sulla morte sono diventati ben trentasei, i quali ben poco però di più esprimono che quelli originali (l'unico concetto aggiunto è quello della desolazione che viene dall'incubo di morire innocente). E per finire con gli esempi, il finale dell'atto stesso appare molto diluito e prolisso, anche qui d'altra parte, senza notevoli aggiunte alla sostanza dell'originale.

serse — figlio di Serse — con Semira — figlia di Artabano —, e di Arbace — figlio di Artabano — con Mandane — sorella di Artaserse —. E che cosa fa Nicolau Luís (se è lui l'autore...)? Inserisce una terza azione amorosa — fra i tre «graciosos» —, azione il cui motivo centrale è la rivalità fra il giovane Paquete e il vecchio Ranhete attorno a Pipia, con la naturale vittoria del giovane: questa terza azione amorosa giunge alla sua soluzione, ovviamente, insieme a quelle del testo originale, accompagnandole proprio come una specie di commento musicale in sordina. Ed è una azione, quella inserita, condotta, con persistente evidenza, allo scopo di intrattenere e di sollazzare il pubblico: ne diamo qualche conferma accompagnando un po' più da vicino lo svolgimento del testo del traduttore.

Nel primo atto il colloquio iniziale fra i due innamorati Mandane e Arbace è di molto ampliato, e palesa subito anch'esso un tono di apparente solennità che lascia però a divedere finalità caricaturali. Ma la caricatura assume atteggiamenti senz'altro buffoneschi soprattutto con la presenza in scena della coppia dei giovani domestici: Pipia è apparentemente impegnata ad attenuare il tono grossolano e buffonesco del commento con cui Paquete accompagna invece il colloquio d'amore fra Mandane e Arbace, rivestendolo di ridicolo; così come vengono rivestiti di ridicolo tutti i momenti dell'azione metastasiana, anche quelli più drammatici¹; e l'elemento buffo, oltre che servire a mo' di commento, è introdotto con vita propria, con un'azione nell'azione. Infatti nei lunghi e frequenti colloqui a soli, i personaggi aggiunti a quelli del testo, mentre accompagnano questi, creano non solo scene nuove ma anche tutto un complesso che ben poco a che fare ha con quello originale metastasiano (è però un complesso comico fatto di poca sostanza, che viene più da spunti improvvisi ed episodici che da un contenuto di fondo); e tali personaggi non solo modificano l'azione originale, ma spesso annunciano esplicitamente il proposito di modificarla.

¹ Eccone un esempio. Nel momento drammatico in cui Artabano spinge il proprio cinismo sino a fingersi inorridito nel commentare la notizia, data da Artaserse, che a quest'ultimo è stato ucciso il padre Serse (e l'assassino è lui, Artabano), Paquete, nascosto sotto il tavolo, esce in queste parole: «Va là, assassino reale!»

Ciò è evidente soprattutto nel secondo atto, dove il colloquio iniziale fra Artaserse e Artabano è preceduto da una lunga scena che avviene fra Pipia e Paquete, nella quale Paquete, tra mille digressioni, annuncia alla ragazza il fermo proposito di voler parlare al re «in carne e ossa», per informarlo che l'assassino è stato non Ernesto ma Artabano: e poiché costui è presente, il giovane finisce in carcere, e nel carcere si svolge appunto la scena più comica di questo adattamento portoghese del notissimo dramma metastasiano. Tale scena è costituita dall'incontro fra i due domestici, Paquete e Ranhete, i quali, da prima separati e senza sapere l'uno dell'altro, escono in soliloqui malinconici sulla propria situazione; poi si uniscono, e uniscono le rispettive lamentele sulla mala sorte; poi si mettono a giocare, e da una battuta all'altra finiscono per urtarsi e per litigare; giunge poi Artabano, e in sua presenza i due incominciano un comicissimo duello a chi riesca a parlare per il primo, senza che nessuno in realtà cominci a farlo, finché si riducono alla calma e al silenzio dopo che Artabano li ha schiaffeggiati entrambi.

Il movente dell'azione inserita dal traduttore, l'amore dei domestici, occupa parte rilevante soprattutto nello svolgimento del terzo atto, dove Pipia è contesa fra Paquete e Ranhete in lunghe scene del tutto nuove, finché la vittoria, com'è nell'ordine delle cose, spetta al giovane. E anche questa lotta d'amore è esposta in chiave ridicola, e spassosissima, dall'atteggiamento di Pipia coi due uomini (mentre finge di non gradire e non accettare le profferte del giovane gli dà comicamente abiti di uno zio perché possa andare e venire a trovarla a suo piacimento) agli elogi che i due uomini fanno ognuno di se stesso, l'uno in presenza dell'altro — elogi, spesso, esilarantissimi! —¹.

Degno di nota è anche il fatto che lo scivolamento dell'azione metastasiana in atmosfera buffonesca non significa un rilassa-

¹ Ecco un esempio, in una battuta di Paquete durante la sua contesa di amore col vecchio Ranhete: «Tomara ter um espelho, — e ver esta perspectiva, — para ver se acaso o anel — me tem feito criancinha: — eu se olho para os meus dedos — vejo cinco longanicas, — se ponho a mão na nariz — encontro um barco com quilha. — As pernas são bons dois cepos, — a barriga é uma pipa: — e hei de parecer criança: — é forte feiticeira.»

mento dei freni imposti dalla consueta cautela dal punto di vista etico: il traduttore anzi, quando gli capita, sottolinea l'intonazione morale a cui deve obbedire la vita. Ciò è dato, oltre che da considerazioni che la lettura del rifacimento del dramma lascia scoprire a ogni passo¹, dall'adattamento a cui è sottoposta la conclusione di esso, adattamento che — vedremo — si ripete spesso anche negli altri rifacimenti attribuibili a Nicolau Luís: infatti, mentre nell'originale il dramma finisce con l'intervento generico del coro, nel testo portoghese esso è concluso da un commento moraleggiante di Ernesto, in cui fra l'altro si dà ragione del titolo (parte del quale, aggiunta del traduttore, manifesta già di per sé un'esplicita intonazione etica): « E com êste fim ditoso — se acaba o feliz sucesso, — em que o mais heroico brio — deixa ao mundo hum raro exemplo, — que entre trances apertados — a vida, e honra funestos — importa sempre guardar — o mais heroico segredo »².

Semiramis: è la traduzione della *Semiramide riconosciuta*, pure anonima. Pubblicata a Lisbona nel 1785, in versi, è detta esplicitamente « posta ao gosto do teatro português » (il nome dell'autore è divenuto Matestacio...). Ai personaggi dell'originale sono aggiunti i tre personaggi che ci sono già noti dal rifacimento dell'*Artaserse*, stavolta coi nomi di Casmurro (vecchio servo di Semiramide), Zanolho (giovane domestico di Scitalce) e Denguice (giovane domestica di Tamira)³.

¹ Nell'ultimo atto, per esempio, nell'ampliamento di un colloquio fra Artabano e Ernesto, si esprimono esplicitamente due concezioni della vita, con considerazioni e battute che non sono nell'originale metastasiano: Artabano che pensa che « toda a honra, ou toda a injúria, — nestes infelizes tempos, — não consiste nas verdades, — só consiste nos conceitos »; ed Ernesto — l'innocente accusato di assassinio — che afferma il diritto e il dovere della resistenza passiva (lasciarsi arrestare anche disobbedendo al padre), perché fuggire equivarrebbe a riconoscersi colpevole.

² La fortuna di questa traduzione dell'*Artaserse* è testimoniata dal numero delle sue edizioni: ce n'è una seconda del 1764, e una terza senza data (con altra deformazione del nome del poeta, in Matestasio).

³ Il significato di Casmurro è: testardo, brontolone; di Zanolho è: guercio; di Denguice è: leziosaggine, affettazione.

Nel rifacimento apre il lavoro una scena a solo di Casmurro che, nel sostituirsi alle guardie del testo originale in più di una azione, si comporta con quell'atteggiamento buffo e sciocco che già conosciamo, nell'evidente scopo di divertire il pubblico a buon mercato. E l'azione d'amore fra i domestici si delinea subito nell'atto primo, in una lunghissima scena — l'ultima — nella quale si chiama in causa perfino la mitologia, Diana compresa...: e ci dilunghiamo un po' su di essa, perché è tipica del modo con cui il Luís — sempre che sia lui il rifacitore — si sostituisce al Metastasio. Zanolho, appassionato per Denguice, si trova nel giardino; gli passa vicino la bella, che, essendosi anch'essa infiammata improvvisamente per lui, lontana dal sospettare che egli la senta, parla di lui esprimendo, gelosa, il timore che Zanolho abbia già « altri impegni ». E al presentarsi focoso del giovane incomincia la scena gustosissima, che dopo il solito gioco umano reciproco¹ finisce in un bell'abbraccio fra i due mentre il vecchio Casmurro, giunto senza essere visto, li lega entrambi con una corda, e mette di mezzo... Diana per spaventarli e per tentar di conseguire il proprio scopo d'amore: il tutto in un susseguirsi di battute che evidentemente mandavano in visibilo il pubblico².

Un perfetto equilibrio di valori scenici e psicologici fra le due azioni, quella dei personaggi metastasiani e quella dei personaggi aggiunti, si stabilisce nell'atto secondo, nel quale la prima di esse azioni è ristretta di molto (soprattutto nelle sei sce-

¹ Una battuta, per esempio: « Denguice: Cale-se, não diga mais; — já vejo que é lisongeiro; — olhe, eu sou muito sincera, — de malícia não entendo; — a primeira vez que o vi — fiquei por você morrendo, — porque não sabia que era — um tão forte trapaceiro, — mas desde agora lhe digo — que saiba, que o aborreço. »

² Trascriviamo qualche battuta, che segue ai lamenti buffissimi e atterriti dei due giovani che sono stati legati (mentre Zanolho impreca contro le streghe e i diavoli che evidentemente ci sono nel paese, e chiede perdono a Diana dei propri peccati, e Denguice se la prende con lui, domandandogli che necessità mai ci fosse di abbracciarla così in fretta..., nella paura di entrambi di veder giungere i rispettivi padroni): « Denguice: ' Olhe os seus negros abraços, — o que de coisas têm feito ! ' — Zanolho: ' Olhe, eu tenho dado muitos, — mas nunca com tanto aperto ! ' — Denguice: ' Isto são pecados meus ! ' — »

ne iniziali) per lasciare spazio alla seconda. E stavolta Nicolau Luís si permette scene e linguaggi insolitamente liberi e arditi. In un colloquio fra Casmurro e Denguice, per esempio, il vecchio ripete il proprio invito alla giovane, perché vada a cenare con lui « in fretta » per poi... coricarsi con lui; invito a cui la giovane non mostra di rispondere scandalizzata: « con un uomo così brutto ? »¹... Il banchetto avviene effettivamente; e mentre la ragazza con i consueti accorgimenti femminili tiene a bada il vecchio², il suo giovane spasimante entra in scena non visto, va a mettersi sotto la tavola, da dove, rubando da mangiare e da bere, dà luogo a scene esilaranti, dopo di che, barcollando ubriaco, riesce a portarsi via con sé la giovane grazie al... vantaggio dell'età, inseguito invano dalle imprecazioni del pure barcollante, e lentissimo, vecchio.

Notevoli spostamenti di azioni, con mutamenti di disposizione dei personaggi, in un'evidente amplificazione del tutto (per esempio, nel combattimento fra sciti e assiri sulle navi), con conseguente arricchimento di scene e di dialoghi, costituiscono l'atto terzo, nel quale le due azioni, dei personaggi metastasiani e dei domestici inseriti dal traduttore, interferiscono fra di esse sino a confondersi, con per anello di congiunzione la partecipazione di Denguice alle pene d'amore della pa-

¹ Ecco qualche esempio dell'insolita libertà di espressione. Il vecchio Casmurro, dopo di essersi presentato travestito da... vecchia, messaggera minacciosa di Diana per i due giovani peccatori d'amore, si fa riconoscere, affermando che solo per comando di Diana egli è ancora disposto a sposare Denguice, perché « ... quem o demo uma vez — tomou, é ditado velho, — que sempre o jeito lhe fica; », buttando in faccia a Denguice l'appellativo di traditrice per avere lei disprezzato la bellezza di lui che tante altre belle giovani le invidierebbero. E dopo di aver detto al giovane che lo risparmia a malincuore, perché gliel'ha ordinato... Diana, minacciandolo però al tempo stesso di chissà quali guai se oserà toccare con un dito la giovane, viene al sodo rivolgendosi a questa: « Vamos, vamos para casa, — cuidar na cama, que é tempo, — que sempre se faz mais fofa — em dia de casamento. » E poiché la giovane cerca di salvare un po' della propria dignità femminile (« eu se vou é porque quero »), il vecchio incalza: « Deixa-te apanhar em casa, — que então lá conversaremos ».

² Non manca neppure una battuta contro la mania esterofila, perfino nella cucina. Dice infatti a un certo punto Casmurro alla giovane: « Ora come esta perdiz — feita com molho estrangeiro ».

drona Tamira. E parallela e analoga è la chiusa di esse azioni, nella felice soluzione d'amore — alla quale è pure data un'intonazione buffonesca —, mentre allo stesso tempo non manca il consueto predicazzo etico finale: i servi si fanno beffa come al solito dei padroni che prendono troppo sul serio le pene d'amore, e si danno da fare fino alle ultime battute per sollazzare il pubblico¹; la protagonista Semiramide, riecheggiata dal coro di « tutti », conclude l'azione con un incitamento — diremmo — « a egregie cose »: « Semiramide: — Do vosso [intendi: del pubblico] heroico ánimo brioso — espero uma fineza tão crescida, — poisque é atributo da nobreza. — Todos: — Acções obrar sòmente de grandeza ».

A mais heroica virtude ou Zenobia em Arménia: è la traduzione della *Zenobia*, pure anonima. Pubblicata nel 1782, in prosa², risponde alla tecnica di rifacimento che ci è ormai nota, con l'aggiunta dei tre servi, che si chiamano Bomfrate, Tarello e Coriolla³; sono messi in scena anche dei soldati che non sono dell'originale. Alcune parti però del dramma, soprattutto dell'inizio, sono tradotte con un'aderenza al testo insolita, e così rigorosa che qualche lieve mutamento fa sospettare perfino che non si tratti d'altro che di travisamento dell'originale⁴: nel complesso comunque la redazione portoghese

¹ Quando Zarolho si rivolge a Semiramide per chiederle l'autorizzazione di fare sua Denguice, Casmurro interviene protestando il proprio diritto di... precedenza matrimoniale, per essere lui di casa; ma la sua delusione, di non essere... atteso nel proprio desiderio, non gli cava più che un'espressione il cui evidente scopo è di far ridere con poca spesa il pubblico: « Ci aspettiamo fuori ! » (rivolta naturalmente al suo fortunato concorrente in amore).

² Ma sono tradotte in versi le ariette, alcune in ottonari, altre con sonetti, altre ancora (la più parte anzi) in esametri: si pensi quale mutamento e appesantimento abbia subito la lievità metastasiana messa in esametri...

³ Il significato di Bomfrate è: burattino, fantoccio; di Tarello è: chiacchiere; Coriolla non ci risulta avere un significato specifico.

⁴ Si confronti per esempio espressione che segue con la relativa traduzione: « Radamisto: 'Io, per mia pena, al colpo sopravvissi.' — « Eu só para penas nasci ».

è caratterizzata dalla consueta amplificazione¹. L'azione d'amore dei tre domestici si inserisce come al solito in quella dei protagonisti, e si svolge sullo schema consueto: lascia però a divedere una gentilezza d'animo e d'espressione molto maggiore di quella abituale, che giunge alle volte a una delicatezza e a una grazia che, chi pensi all'atmosfera sempre disinvolta, e spesso addirittura volgare, di questo rifacitore, si possono senz'altro definire poetiche.

Ne sono caratterizzate soprattutto due scene, che vale la pena di segnalare. La prima è quella che presenta la prima passeggiata d'amore di Coriolla e Bomfrate, in campagna, nello scambio delle prime espressioni fra i due, e con, per esempio, la grazia con cui Coriolla manifesta la propria paura all'idea di sedersi per terra, nel timore delle bisce. La seconda è quella del racconto che fa Egle ai servi, di avere ospitata nella propria capanna Zenobia e di averle offerto abiti pastorili, quando volle partirsene, perché potesse meglio difendersi; l'offerta della capanna è fatta anche a Coriolla la quale, nel rifiutare ringraziando (la spinge a proseguire l'ansia con cui sta ricercando la propria padrona), si esprime con parole degne di essere lette in un'egloga: « Pois cheio de saüdades suspira meu coração »².

Ma allo stesso tempo anche questo rifacimento risponde al consueto proposito, nel complesso, della deformazione buffonesca dell'originale, deformazione nella quale non mancano grossolane allusioni (per esempio i giochi di parole fra uomini

¹ Un lamento iroso di Zopiro contro il tiranno, espresso dal Metastasio in 12 settenari (scena II dell'atto primo), si è diluito in 15 fitte righe di prosa. E gli esempi si potrebbero moltiplicare: ma ci limiteremo a citarne un secondo, di un gruppo di 8 ottonari che chiudono l'atto secondo, trasformati in 16 endecasillabi.

² Più d'uno dei motivi che si potrebbero chiamare pastorali fa però pensare a finalità caricaturali di quel genere letterario. In una delle proteste d'amore di Tarello per Coriolla — nell'atto terzo —, dopo di aver tentato invano di conquistarsi la ragazza autoelogiandosi per bellezza fisica (baffi, ecc...), l'innamorato respinto esce in questa specie di madrigale funebre...: « Queres [a Coriolla] que o mundo fique dizendo: aqui morreu Tarello a pé firme pelo amor de Coriolla; isso é seres mui falta de compaixão, minha vida, muda de parecer. » Ma la conclusione è ben diversa: « Ora sim, da-me os teus braços »...

e donne) e atti volgari (per esempio i giochi di mani fra i servi). E perfino l'espedito non consueto di ricorrere a una lettera, per far esporre (da Coriolla ai due servi, nell'atto terzo) situazioni importanti per lo svolgimento dell'azione, è usato per far ridere il pubblico¹. D'altra parte, non manca neppure la solita chiusa intesa come predicazzo edificante, che è posta in bocca a « tutti »: il vincere le proprie passioni è la più eroica VIRTU' (come dice il titolo stesso del rifacimento).

As rigorosas leis da amizade cumpridas em Olimpiade: è la traduzione, pure anonima, di *Olimpiade*. Pubblicata nel 1787 (Lisboa, Azevedo, « Comédia nova ») è in poesia: sono tradotte in ottonari anche le parti che nel Metastasio sono in endecasillabi. Anch'essa risponde alla tecnica che ci è nota. Oltre ai tre personaggi, che si chiamano Indatirsa, Fosco e Belermo, sono aggiunti sacerdoti, guardie e seguito. E accanto alla consueta azione in più c'è la solita larga parafrasi del testo originale.

Anche in questo rifacimento il suo autore mostra di saper essere, quando lo vuole, gentile e grazioso, oltre che dotato di fantasia². Senza addentrarci in troppi particolari sul gioco

¹ Infatti il pubblico rideva certamente al sentir la presentazione... genealogica con cui comincia la lettera della giovane: « Eu Coriolla Martins, filha por parte do meu pai de Martins Coriolla, e filha de Coriolla Jerigonça por parte de minha mai, neta de Escarafuncho Coriolla por parte do meu avô e neta de Coriolla Trabada por parte de minha avô; bisneta por parte de meu bis-avô de Basculho Coriolla, e bisneta de Coriolla Pregada por parte de minha bis-avô... » È certo superfluo far notare che quasi tutti questi nomi propri hanno un significato buffonesco, da Jerigonça — parola di gergo di zingari o di ladri, che vuol dire: cosa stramba campata per aria — a Escarafuncho — termine familiare da un verbo che vuol dire: frugare, rovistare — a Trabada — da un verbo che vuol dire: incatenare, impastoiare — a Basculho — che vuol dire: scopa, strofinaccio —, a Pregada — inchiodata —: l'immediatezza con cui anche questi termini contribuivano allo spasso del pubblico portoghese è facile da cogliersi. Tale pubblico si sollazzava certamente anche ad altri passi della lettera, come di quello che qui segue: « No caso que eu queira faltar à minha palavra [intendi: fedeltà coniugale], o que bem poderia ser, me possa obrigar em todo o tempo, procurando os meios de justiça... »

² Si legga nell'atto primo, per esempio, la dichiarazione d'amore di Fosco

continuo di spostamenti nell'azione originale, e sul concatenamento con essa dell'azione introdotta (spostamenti ora importanti, ora episodici, ora logici, ora inattesi, tanto nelle situazioni quanto negli stati d'animo), possiamo confermare, con la lettura di questo lavoro, per chi volesse esaminarlo col testo originale metastasiano a fronte, che questi rifacitori portoghesi del Settecento sono mossi soprattutto dal proposito di valersi del teatro anche straniero al solo scopo di compiacere il proprio pubblico, senza scrupoli né per l'ispirazione e la finalità dell'opera da cui partono, né per lo svolgimento originale di essa. Questo rifacimento dell'*Olimpiade* getta il ridicolo e il grottesco perfino sulle scene più drammatiche e dolorose; ci fa assistere a frasi volgari scambiate tra padre e figlia sul conto del fidanzato di quest'ultima, a commenti buffoneschi su situazioni delicate o graziose, ecc.

Evidentemente quello che premeva (e che fino a un certo punto risultava sufficiente per stornare sospetti e possibili pericoli per l'autore e per l'opera), era che a chiusa del lavoro ci fosse la consueta considerazione, di carattere moraleggiante, o almeno di tonalità seria, come quella messa qui in bocca a « tutti »: « Mais que o amor, pode a amizade ». Un'ultima considerazione ci suggerisce questo rifacimento dell'*Olimpiade*: l'offerta di una vita comoda e agiata, che il giovane domestico fa alla giovane — offerta di cui si valgono anche altri rifacimenti —, ha assunto qui una particolare importanza psicologica, ed è fatta con una singolare abilità da parte di chi se ne vale allo scopo di farsi dire di sì per il matrimonio.

Issipile em Lemno ou Os erros de Learco premeados: è la traduzione, pure anonima, dell'omonimo dramma *Issipile in Lenno*. Pubblicata a Lisbona, senza data, è in versi, di solito ottonari, con la curiosa caratteristica però che proprio le parti

a Indatirsa, infiorata di espressioni come la seguente: « Em o templo de teus olhos — lhe deu culto ». E i riferimenti a fiori, frutti, ecc. sono continui. Uno poi degli stratagemmi con cui Fosco tenta di ingraziarsi la giovane di cui è innamorato è quello di presentarle un mercante a offrirle la sua bella mercanzia d'Europa, India, Tracia, Giappone, Africa, Egitto, e soprattutto d'Italia.

più rapide e leggere nell'originale, cioè le arie e le strofette, sono invece rese in esametri. La traduzione del testo metastasiano è insolitamente letterale.

Anche qui i nomi dei soliti tre personaggi inseriti nella vicenda hanno un preciso significato: Bandalho: briccone; Trapalhão: straccione; Sécia: vanesia. Ma c'è una novità nei rapporti fra le tre persone di servizio inserite nell'azione secondo la prassi di quello che si può ritenere il rifacitore di tutto questo gruppo di drammi metastasiani. I due uomini non sono più concorrenti nell'amore della giovane (concorrenza che è sempre finita ovviamente con la vittoria del giovane), ma il vecchio è padre della giovane; e si oppone alle brighe d'amore e al matrimonio fra i due perché vorrebbe un marito di più alto livello per la figlia: vedremo che anche altri rifacimenti rispondono a questa nuova caratteristica, fra i tre. I servi di questo rifacimento risaltano anche per la grossolanità e la volgarità con cui Nicolau Luís li fa agire; si giunge perfino a un furto, perpetrato da Sécia a danno del vecchio padre (azione che si ripeterà anche in altri rifacimenti), al quale è sottratta una borsa di denaro¹.

Nel complesso della traduzione è degna di nota la chiusa data al primo atto: è un inseguirsi di considerazioni rapide, nervose, interessanti anche artisticamente grazie al gioco animatissimo con cui sono esposti concetti antitetici, dai vari personaggi, concetti che si aggrovigliano e si intricano fra di loro; spesso due persone dicono contemporaneamente la stessa parola, coronando con essa due battute diverse di due diversi personaggi, in un gioco che certamente doveva avere un gran successo

¹ Il furto è raccontato dalla giovane al fidanzato: in altri rifacimenti il furto avviene anzi in scena, per opera di entrambi i giovani. E Nicolau Luís non si perita di far fare addirittura dello spirito, a Sécia, sul suo disavventurato genitore: dando a Bandalho i particolari della propria impresa, che le ha permesso di presentargli con la dote... (il fidanzato commenta dicendo alla giovane che la sua dote è la sua pulizia, ma che insomma il denaro non fa mai male...), la ragazza, dopo di aver detto che il tesoro stava chiuso sotto sette chiavi, e che la chiave che il padre teneva in tasca gliel'aveva presa mentre dormiva, così commenta, fra l'altro, le proprie parole: « Quem dorme — também lhe dorme a fazenda ».

teatrale. Un'altra caratteristica che, presente anche in più lavori di traduzione o di adattamento, salta qui in evidenza, è quella per la quale il Luís spezza le canzonette del testo in dialoghi, come quella di Issipile nella scena XII dell'atto secondo — che diventa un dialogo animatissimo fra Issipile e Giasone — e quella di Rodope nella scena VI dell'atto terzo — che è sostituita da un dialogo fra Rodope ed Eurione —. Nulla di nuovo è da segnalare per quanto riguarda la chiusa della traduzione, ispirata al solito formulario moraleggiante; si tratta di « Tutti » che dicono « pedindo por mil modos — perdão dos erros de Learco a todos ».

Vencer-se é maior valor, ou Alexandre na India: è la traduzione, pure anonima, di *Alessandro nelle Indie*. Pubblicata nel 1764¹, ripete i rapporti, fra le tre persone di servizio inserite nell'azione, osservati nella traduzione dell'*Issipile in Lenno*: i due uomini non sono più concorrenti nell'amore della giovane, ma il vecchio è padre di lei. Anche in questa traduzione i nomi dei tre hanno significati specifici: Calote: scroccone; Enredo: intreccio, intrigo; Trapaça: baratteria. Le difficoltà poste dal vecchio al matrimonio fra i due giovani domestici vengono anche qui dal desiderio di dare la figlia in sposa ad altro uomo.

E il lavoro si segnala per un eccezionale movimento scenico e psicologico: l'autore di quest'adattamento del testo originale metastasiano dà con esso una prova felicissima di singolare abilità di teatro. L'azione si svolge infatti in una serie ininterrotta e velocissima di situazioni espresse con conseguente agilità delle persone e del loro modo di esprimersi: è un gioco continuo di parole, un uso frequente di onomatopée, una successione di parlate brevi e rapide, o disinvolute e artisticamente efficaci se lunghe. E a ciò si presta l'ottonario (che si alterna a volte con l'endecasillabo) con cui Nicolau Luís — se è lui l'autore — ha tradotto il testo metastasiano: i versi sono mediocri ma il loro movimento è abilissimo.

¹ Ne furono fatte almeno altre due edizioni, una nel 1789, una senza data.

È spinto al massimo il senso del ridicolo, del buffo, e anche del volgare: tale atmosfera di spassosità anima il lavoro dalla prima scena all'ultima. Degno di nota particolare è il primo atto, con le scene nel tempio di Bacco, prima col monologo buffissimo di Calore che sta pregando il dio, poi con l'incontro a tre, dove Enredo, dopo vani tentativi di imporre la propria volontà alla figliola, è messo buffonescamente in fuga dal futuro genero con una serie indiatolata di stratagemmi e di imbrogli. E del vecchio si fa, più avanti, una presa in giro che attinge il massimo della... mancanza di rispetto anche da parte della figlia, quando i due giovani, di comune accordo, lo derubano della borsa di denaro¹.

In conclusione, la vivacità dell'azione inserita in quella metastasiana originale finisce per far passare in seconda linea

¹ Un frammento di scena fra i due giovani, perché si abbia un'idea della velocità dell'azione, nel pensiero e nel suo esprimersi:

« Trapaça: ' Anda, vai, não te demores. ' — Calote: ' Eu parto já á carreira ; — Trapaça: ' Vou segura em teu amor. ' — Calote: ' Podes ir como uma penha. ' — Trapaça: ' Em te adorar sou de bronze. ' — Calote: ' Em te querer sou de pedra. ' — Trapaça: ' Em querer-te leal, se bem discorro, — sou mais firme, meu bem, que um grande ferro. ' — Calote: ' Eu, na minha firmeza, sou de ferro, — e, cativo de amor, nunca sou ferro. ' — Trapaça: ' Se eu firme te não for pois por ti morro, — na maior falsidade sinta o erro. ' — Calote: ' E se eu falso te for, seja eu tão perro, — que por perro me ladre um vil cachorro. ' — Trapaça: ' Hei de mais firme ser que o próprio barro. ' — Calote: ' Mais amargo hei de ser do que foi Pirrho. ' — Ambos: ' Que livre assim serei de vil catarro. — Trapaça: ' Se traidora te for... ' — Calote: ' Se eu for esbirro... ' — Ambos: ' Engolir nunca possa um duro escarro, — nem sobre na garganta um grande firro. ' »

E una parlata del padre:

Enredo: « Oh lá, como se emespinha, — se cõra [sta parlando alla figlia], e se faz vermelha ! — Isso é já costume em todas, — que se fazem de manteiga, — todas péssegos, alcorça, beijoim, e mais canela; — e por cumprir seu desejo — padecem dores de pedra, — mal de angústia, hipicondria; — mil comixões sarna, lepra, — muitos flatos vitorinos, — com mil dores de enxaqueça. — As mulheres, — como sois — todas finas embusteiras ! » Lasciamo al lettore di immaginare come il pubblico di allora si sganasciasse dalle risa al sentire quel vecchio parlare della doppiezza delle donne e, soprattutto, al sentire come ne parla, per esempio con le storpiature di parole come quella dei « flatos uterinos » che diventano « flatos vitorinos ».

quest'ultima: anche il lettore di oggi dimentica completamente (si vorrebbe dire), nel leggere tale adattamento portoghese dell'opera metastasiana, il ben differente punto di partenza di essa. Gli vien fatto di ricordarsene solo alla chiusa del lavoro, quando, invece degli elogi di Alessandro coi quali termina il dramma metastasiano, si trova alle prese con la solita sbrigativa formula etica: «E esta acção aqui findou, — donde aprenda todo o humano — os virtuosos costumes — que devem ter os honrados ».

Mais vale Amor do que um Reino, ou Demofonte em Trácia: è la traduzione del *Demofonte*. Di tale opera metastasiana si precisa già nel titolo che è « novamente traduzida, acrescentada e disposta segundo o gosto do teatro português ». Pubblicata a Lisbona nel 1783, ebbe successive edizioni, una delle quali è del 1793. Accanto ai tre soliti personaggi (i cui nomi anche qui hanno significati specifici: Corisco: lampeggiamento; Faisca: scintilla; Pantufo: grassone) Nicolau Luís aggiunge « sacerdoti di Apollo » e « guardie del re » e sopprime, per la prima volta nei suoi rifacimenti metastasiani esaminati finora, una figura dell'originale, il fanciullo Olinto figlio di Timante.

Nel solito ampliamento del testo molti dialoghi, anche brevissimi, si trasformano abbondantemente, spezzettandosi in dialoghi spesso lunghissimi. E nel solito inserirsi dell'azione d'amore dei servi (di essi, Pantufo è padre della ragazza) in quella originale, con il ridicolizzamento, in sordina, dei padroni, da parte dei servi stessi, Nicolau Luís abbonda stavolta in galanterie eleganti, nelle profferte d'amore di Corisco per Faisca.¹ E per temi nuovi, allo scopo — che è sempre lo stesso — di far spassare il pubblico, si usano stratagemmi nuovi...: per esempio, stavolta il servo, per farla da padrone sull'ingenua ragazza di cui è innamorato, e sul padre di lei, si fa credere Apollo...

¹ Il giovane si è vantato con la ragazza, che tante donne lo cercano...: e allora perché cerca lui?, gli chiede lei. « Filha [quello le risponde], são inclinações; — deu-me em querer-te de veras, — só tu me pareces bem, — tôdas as mais julgo feias; — tu tens mais entendimento — do que trezentos Poetas, — mais ilustre me pareces — do que quarenta Princezas ».

con trovate e spacciate grottesche ed esilaranti¹. Ma non è l'unico trucco: tutto il rifacimento si evolve da un espediente buffonesco all'altro, fino al punto da far mettere nelle braccia di Faisca il proprio spasimante nella veste di... figlio neonato della padrona, stratagemma che dovrebbe far evitare le ire del vecchio al cogliere insieme i due innamorati; e si lascia immaginare al lettore l'effetto evidentemente prodotto, sul pubblico, dalla sorpresa di Pantufo che, parlando con la figlia, fa

¹ Ne citeremo qualcuna, per dare un'idea del grado di trasformazione, in materia di spasso, a cui è sottoposto il *Metastasio*. Quando giunge in scena Pantufo, senza complimenti ed esitazioni picchia Corisco che gli sta tentando la figlia; e questa, atterrita, sgrida il padre accusandolo di maltrattare un... dio; e poiché il vecchio vuole un miracolo, per accertarsi che quel giovane è veramente Apollo, Corisco impone ai due di starsene lì, per un'ora e mezza, con la faccia rivolta al pubblico, senza mai voltarsi indietro, che vedranno il miracolo: e intanto se la svigna.

Buffissima è tutta la scena (siamo nell'atto secondo). All'apparire del « dio » padre e figlia ne invocano atterriti la pietà e la clemenza. Corisco li incita a parlare, a non aver paura, e i due si fanno coraggio l'un l'altro, con battute esilaranti; e nessuno dei due si decide a rivolgergli la parola, finché il « dio » va su tutte le furie, e assicura che solo la presenza della figlia lo trattiene dal rompere la testa al padre! E questi commenta: « Se acaso disso tem gosto — eu lhe ofereço reverente, — não só cabeça, mas ventas; — olhos, nariz, boca, e dentes ». A un certo punto al vecchio viene imposto di tirarsi in disparte (sette passi ancora indietro, gli ordina il « dio »), e la preghiera al « dio » è fatta da Faisca, per la cui grazia Egli ha salvato la padrona di lei, Dircea; e quando la giovane vorrebbe baciare al « dio » i piedi, questi le precisa: « Não é lugar muito decente; — vem antes aqui nos meus braços ». Il padre allora protesta, con l'affermazione che nessuno può abbracciare sua figlia: che maniera è questa, di quel « dio »?; il quale dà al padre un abbraccio così stretto da soffocarlo quasi, e se ne va portandosene via la figlia. Altrettanto spassoso per il pubblico dev'essere stato il successivo colloquio del vecchio con la sopraggiunta Creusa; la quale, al sentirlo parlare di « dei » che abbracciano sua figlia, lo giudica pazzo, e lo manda via in malo modo, rampognandolo affinché non le aumenti i guai già gravi che la affliggono. E per vendetta il vecchio le augura abbracci di « dei » che le rompano le ossa come a lui...

In altra scena il vecchio ancora osa picchiare il cosiddetto Apollo; ma questi ancora una volta riesce a convincerlo di essere un « dio », e a fargli paura, cosicché il poveraccio, oltre che chiedergli perdono, lo supplica perché interceda per lui presso tutta la sua parentela dell'Olimpo: « Peça a seu Pai [Giove, s'intende], e aos seus tios — que de mim se compadecem, — pois tenho mulher e filhos ».

commenti disorientati su quel « gigante del figlio della tua padrona »...

Alla « licenza » metastasiana, sui contrasti della vita, che chiude il dramma, è sostituita una considerazione di Timante, ispirata all'amore che vince la disgrazia: « Tudo deixei pela Esposa, — Vida, Trono, Coroa, e Sceptro, — para que conheça o mundo — que só está captivo o peito, — quando a alma está vacilante, — entre riquezas e afecto ». E l'eco di tale considerazione si ripete nella formula pronunciata da « tutti » e che serve come sottotitolo al lavoro: « Para corações ilustres — mais vale amor do que um reino ».

* * *

C'è un gruppo abbondante di altre traduzioni pure tutte anonime, dal Metastasio che, per non avere aggiunte o eliminazioni di sostanziale importanza, sia per quanto riguarda il tema sia per quanto riguarda i personaggi dell'originale, complica ulteriormente il già difficile problema dell'attribuzione, a Nicolau Luís o ad altro uomo del mestiere che sia. In tali traduzioni salta comunque pertanto all'occhio più facilmente l'aderenza o meno al testo, dal punto di vista formale, da quello della suddivisione in atti e degli atti in scene, dal sistema di versi, ecc. Si accenna qui a qualcuna di queste traduzioni.

O Príncipe pastor, ou Cyro reconhecido: è la traduzione del *Ciro riconosciuto*. Pubblicata nel 1790, aggiunge ai personaggi del testo alcune « guardie reali », che non sono più che comparse. La traduzione è in ottonari, che livellano la varietà dell'originale, essendo ridotti a ottonari gli endecasillabi del complesso dell'azione, e aumentati a tale tipo di versi i senari delle ariette: ne viene una notevole diminuzione di vivacità nel passaggio dal testo italiano a quello portoghese.

Il traduttore introduce un non indifferente mutamento nel numero delle scene: le tredici dell'atto primo sono ridotte a otto, le dodici del secondo a nove, e pure a nove le quattordici del terzo. Alcune variazioni derivano però dalla mera fusione di due o più scene in una, senza cambi importanti nel testo. Il traduttore palesa l'intenzione di precisare lo stato d'animo

dei vari personaggi con l'aggiunta frequente di qualche frase o di qualche parola¹. Nel passaggio dal testo originale alla versione ciò che colpisce di più è l'aumento quantitativo del testo portoghese, secondo le considerazioni già fatte altrove: è da notarsi anche qui il non raro passaggio dal monologo al dialogo². Il mutamento più considerevole è la soppressione del coro. La « licenza » finale è fusa con l'ultima scena, e il lavoro si conclude col solito predicazzo, per bocca di Ciro che dice: « E o mundo admire em fim nesta evidência » e di « tutti » che completano: « quanto defende o Céu sempre a inocência ».

Antígono em Macedónia: è la traduzione dell'*Antigono*. Pubblicata nel 1790, aggiunge ai personaggi « soldati macedoni, soldati epiroti, nobili di Alessandro », che non sono più che comparse. Il verso predominante è anche qui l'ottonario, che sostituisce a capriccio la varietà di versi dell'originale.

Come il solito si parafrasano qui spesso non solo le espressioni del testo ma anche le idee³; si fanno anche vere e proprie aggiunte che tuttavia, per abbondanti o numerose che

¹ Per dare un'idea di ciò: nella scena II dell'atto secondo il Metastasio annuncia l'entrata in scena di Astiage con le semplici parole « entra Astiage »; e il traduttore precisa: « entra Astiage, affettando afflizione ».

² Un esempio: il monologo che conclude l'atto secondo, di Arpalice che si tormenta nel dubbio se il suo amato, Alceo, sia un pastore, si sdoppia in un dialogo fra Arpalice e Mandane; e il mutamento è interessante per l'abilità con cui il traduttore trasforma il tema, che costituiva il soliloquio del testo, in una serie di agili battute.

³ Ciò avviene per esempio in modo molto evidente nelle prime tre scene dell'atto primo. Alla fine della scena III gli otto versi delle due strofette: « A torto spergiuro — quel labbro mi dice: — son figlia infelice, — ma figlia fedel. — Può tutto negarmi, — ma un nome sì caro — non speri involarmi — la sorte crudel » danno luogo al seguente « svolgimento » del motivo: « Já amado Pai te obedeço: — de prejuro me criminas. — Mas bem sabe o Céu supremo — quanto para meu Pai é — cândido e puro o meu peito. — Ah Senhor, filho infeliz — me faz o meu fado adverso, — mas não poderá fazer-me — infiel ao teu respeito. — Negue-me a tiramna sorte, — todos os mimos paternos, — mas não me negue de filho — o caro nome que tenho. — Da tua amável presença — já quando, Pai, me ausento — e por despedida só — bejar a tua mão quero; — pois sempre do meu amor — êste foi o melhor prêmio, — sempre em defesa tua — aos sacros Numes protesto — de entre inimigos ferozes — arriscar o infausto alento ».

siano¹, non mutano sostanzialmente l'azione. La « licenza » finale, soppressa, è però stavolta sostituita, anziché e piuttosto che da un vero ammonimento, da un'indicazione che vuol servire da esempio. Si tratta di considerazioni di Antigono: « Vós sábios espectadores — desta verdadeira história — influidos, sabereis — vencer paixões odiosas, — seguindo o famoso exemplo — de que com imensa glória — acredita entre os vindouros — Antigono em Macedónia ».

Alexandre na India: è la traduzione dell'*Alessandro nelle Indie*, la quale precisa nel titolo: « ópera composta na língua italiana pelo abade Pedro Metastasio ». Neppure essa reca data di pubblicazione. È in prosa, salvo nelle parti cantabili. Il gioco dei mutamenti, sempre nel senso di parafrasi e di ampliamenti, è laborioso, non giunge tuttavia a influire in modo sostanziale sull'azione.

Il motivo a cui è dato maggiore sviluppo, nei confronti dell'originale, è quello della fedeltà del servo; sviluppato è anche quello dell'amore di Alessandro per Cleofilde, con l'accentuazione dell'affetto (che è però solo apparente, ed è simulato per ottenere la liberazione di Poro) di lei per lui; e per tale accentuazione, quando Alessandro si tradisce nel rivelare alla donna i propri sentimenti, nella traduzione lo svolgimento appare psicologicamente più diluito che nell'originale. Anche altrove e in altri motivi del dramma il gioco psicologico del traduttore è più lento e più particolareggiato che quello del Metastasio².

Ma la parafrasi, e abbondante, si ripete continuamente. Le espressioni di amore di Alessandro a Berenice (nella scena VIII dell'atto primo), date da Metastasio con due endecasillabi e mezzo, si trasformano in diciotto ottonari; i dieci ottonari e i due endecasillabi del monologo finale dell'atto, di Demetrio, danno luogo a quaranta ottonari. E l'esemplificazione potrebbe continuare anche per gli atti successivi.

¹ Ce ne dà un esempio la scena VIII dell'atto terzo, dove l'invocazione di Berenice ad Antigono: « salva, se puoi, — signor, salva il tuo figlio » è sostituita da una narrazione in diciotto versi da parte della donna, che vede Demetrio precipitarsi per uccidersi e che supplica, in nome dell'amore che ha per il figlio di Antigono, che questi la lasci libera nei suoi sentimenti, pur avendola ritenuta fino a questo momento legata a lui dall'amore.

² Per esempio, nell'atto terzo, nel colloquio di Alessandro con Timagene, il

E anche qui si applica la tecnica della sostituzione frequente di un dialogo al monologo: si verifica ciò subito all'inizio della traduzione, dove la parlata del re Polo (l'affetto per la sposa lo trattiene dalla tentazione del suicidio) si trasforma in un lungo colloquio fra esso re e il suo fedele servo Gandarte¹.

È da ricordarsi, a proposito di questo lavoro metastasiano, che esso è uno dei più tradotti in Portogallo: ne abbiamo già visto un'altra versione, da parte di Fernando Lucas Alvim.

* * *

E c'è un altro gruppo abbondante — almeno una diecina di lavori — di adattamenti dal Metastasio, sul quale non ci si indugia qui più che per precisare che tali lavori ripetono — o si può presumere che ripetano —, nella sostanza e nella forma, le tecniche di traduzione o di adattamento su cui abbiamo finora richiamato l'attenzione. Alcuni di tali lavori sono oggi introuvabili, di altri si ha notizia non più che attraverso le cronache teatrali o le informazioni bibliografiche, senza neppure la certezza, per più d'uno, che sia stato pubblicato. Ci limitiamo pertanto qui a dare dei titoli, con le eventuali notizie.

Achilles disfarçado. Fu pubblicata anonima (Lisboa, 17...): secondo il notissimo erudito Inocêncio Francisco da Silva, che non vide il lavoro, pare che sia una « imitazione » dell'*Achille in Sciro* (*Dicionário Bibliográfico Português*, Vol. 6^o, p. 276²).

Emira em Suza o fugir à tirania para imitar a clemência, traduzida de Metastasio. Fu pubblicata, anonima, a Lisbona nel 1787; è in versi³.

traduttore amplifica di molto il gioco di domande del re all'uomo che egli sa che lo tradisce, per fargli studiatamente intendere e sentire il proposito di punirlo.

¹ Un particolare curioso: il fedele servo conclude le proprie affermazioni di lealtà al suo signore con un motivo cantabile: « leve preço direi — de um súbdito o sangue, — se conserva o seu Rei — no Império assim. — Oh ditosos enganados, — se entre tiranos — ficasse enganado — o fado — por mim! »

² Henrique de Campos Ferreira Linea, scrupoloso erudito, scomparso alcuni anni or sono, la ritiene (in opinione espressa all'autore del precedente lavoro) di Nicolau Luís.

³ V. nota precedente.

Gricelda, ou a rainha pastora, traduzida de Metastasio. Fu pubblicata, anonima, a Lisbona nel 1802 (ma la prima edizione dev'essere del 1787); è in versi ¹.

Laura reconhecida, traduzida de Metastasio. Fu pubblicata, anonima, a Lisbona nel 1785; è in versi ².

Themistocle, traduzida de Metastasio. Fu pubblicata, anonima, a Lisbona nel 1775; è in prosa.

Neocle na Pérsia. Fu pubblicata, anonima, a Lisbona, senza data; è in versi: è altra traduzione del *Temistocle*. Ci sono pertanto almeno tre traduzioni, o adattamenti, del *Temistocle* (di uno di essi da parte di Fernando Lucas Alvim abbiamo già detto), certamente uno dei drammi metastasiani più fortunati anche in Portogallo; e si può supporre che esso abbia interessato anche Nicolau Luís ³.

A valorosa Judith, ou Bethulia libertada, traduzida de Metastasio. Fu pubblicata, anonima, a Lisbona, nel 1791; è in versi. È evidente traduzione della *Betulia liberata* ⁴.

Vencer ódios com finezas, traduzida de Metastasio. Fu pubblicata, anonima, a Lisbona, nel 1785; è in versi.

Didone, opera de Pedro Metastasio (sic). Di questa traduzione del Metastasio, di Henrique José de Cervalho e Moura, della cui località e data di pubblicazione nulla è detto, fa cenno Diogo Barbosa Machado nella sua notissima *Bibliotheca Lusitana* (Coimbra, edizione del 1967, t. IV, p. 157) ⁵.

Achilles em Sciro, opera de Pedro Metastasio, Poeta Cesareo. Fu pubblicata a Lisbona, nel 1755: ne fa cenno Diogo Barbosa Machado (*Bibliotheca Lusitana*, ed. cit., t. IV, p. 247): è pubblicata anonima, ma è attribuita, dal Barbosa Machado, a

¹ V. note precedenti.

² V. note precedenti.

³ V. note precedenti.

⁴ Non siamo riusciti ad accertarci se è la stessa traduzione pubblicata in due edizioni (una in 8° e l'altra in 4°) nel 1773.

⁵ Il traduttore precisa lui stesso: « Opera: traduzione di quella del Metastasio »; la notizia viene da C.A. de La Barrera, l'erudito spagnolo autore di un utilissimo *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid 1860).

Manuel Pereira da Costa. Ne è editore il solito Francisco Luís Ameno, a cui si deve — già si è detto — un'infaticabile attività editoriale per molti decenni del secolo ¹.

Didone. È un'altra versione del celebre dramma metastasiano, pubblicata col testo italiano a fronte di quello portoghese, col nome degli artisti che la rappresentarono (Didone fu Angiola Sartori), con questa precisazione iniziale, di cui si mantiene l'italiano approssimativo: « Didone Dramma per Musice (Bairro Alto) ². Estate dell'anno 1765 dedicata all'Ecc.me Dame e Cavalieri della Capitale sudetta [intendi: Lisbona], e agli rispettabilissimi commercianti ».

* * *

C'è poi il gruppo delle traduzioni dal Metastasio rimaste inedite. E di esse ci limitiamo a segnalare qui un'altra traduzione del *Temistocle*, dovuta a Nuno Álvarez Pereira Pato Moniz, il cui manoscritto si conserva nella Biblioteca Nazionale di Lisbona. Si caratterizza per l'assoluta fedeltà al testo originale.

E c'è, ancora, il gruppo delle traduzioni perdutesi. E fra esse ci limitiamo a ricordare una dell'*Attilio Regolo* dovuta al maggiore lirico portoghese del secondo Settecento, a colui che riportò da un lato il sentimento e dall'altro la compiutezza formale nel sonetto, il preromantico Manuel Barbosa Bocage: c'è da rammaricarsi vivamente della perdita. Si sono naturalmente perdute anche traduzioni pubblicate; fra le altre, due, anonime, una delle quali dalla già tradotta *Betulia liberata*, e l'altra da *Linceo e Ipermestra*.

E per chiudere l'accenno al *mare magnum* delle traduzioni anonime o non identificate, si fa qui una menzione un po' più ampia di una di esse, quella di *L'eroe cinese*, pubblicata a Lisbona nel 1785: *O heroe da China*, por Matastazio [sic], e agora novamente traduzida no idioma português ». È traduzione scrupolo-

¹ Ne esiste un'altra edizione, dello stesso anno e dello stesso editore, senza le 6 pagine che precedono il testo.

² Il « Bairro Alto » è il nome di un quartiere di Lisbona un cui teatro — già si è avuto occasione di ricordare — fu uno dei più fiorenti per tutto il Settecento.

losamente letterale (in prosa): vi si traduce anche l'argomento, sono tradotte le note (posposte alle parlate a cui si riferiscono, in corsivo, anziché messe a piè di pagina come nel testo). Ne facciamo menzione per additare un esempio dell'uniformità (uniformità sotto tutti i punti di vista, a cominciare naturalmente da quello linguistico) cui può capitare di veder condotto il Metastasio da una versione piatta, che si preoccupa solo di quello che il poeta dice, e non di come lo dice¹.

* * *

Ma tanti altri aspetti della fortuna del Metastasio nel Portogallo del Settecento meritano pure una trattazione specifica: ci limitiamo per ora ad accennarli.

Nicolau Luís e Fernando Lucas Alvim non furono i soli a tentare una traduzione sistematica del Metastasio: letterati o uomini di teatro, pur meno dotati di loro dal punto di vista drammatico, fecero lo stesso tentativo. Ci si riferisce qui a

¹ Un esempio qualsiasi, per constatarlo, può essere rilevato dal lettore nel confronto fra il brano di prosa portoghese e gli otto ottonari metastasiani dell'orgogliosa affermazione di *L'eroe cinese* nella scena IV dell'atto primo:

Ah se tu fossi... Addio.
Io del tuo cor non voglio
gli arcani penetrar;
gli arcani non cercar
tu del cor mio.
È in me dover l'orgoglio;
né lice a te saper
quanto del mio dover
lieta son io.

Ah! se tu fosses... a Deus. Eu, do teu coração, não quero os segredos penetrar; e pede a igual correspondência, que não queira saber os meus; oculta os teus sentimentos, pois alguma vez, com êles, me poderás ofender. Tu sabes as minhas qualidades, e quanto por elas me faço respeitar, vez que não publico o que sinto; e se já sabes respeitar-me como que sou, aprende de mim a não queres saber o que te querem ocultar.

L'unico... sforzo «poetico» di questo ignoto traduttore è costituito da ben... quattro ottonari che traducono i quattro del coro finale del dramma («sarà nota al mondo intero — sarà chiara in ogni età — dell'Eroe di questo impero — l'inudita fedeltà»): «Brilhará no Emisfério — será notória em toda a idade — do Heróe do Chino Império — a grande fidelidade» (dei quali quattro ottonari il secondo, come ognuno vede, non è tale...).

João Carneiro da Silva, autore di un volume di *Composições dramáticas* del Metastasio, le quali, anziché essere tutte — come si proponeva il traduttore — non sono più che tre, *l'Artaserse*, *l'Adriano in Siria* e il *Demetrio*¹: la traduzione di esse è preceduta da quella della nota dissertazione, sul Metastasio, di Raineri de' Calzabigi. Caratterizza le versioni di questo letterato la fedeltà assoluta al testo: appare evidente che egli non ha né fini teatrali, come il Luís e l'Alvim, né fini poetici, come c'è da supporre ne avesse il Bocage o come ne ebbero altri traduttori a cui faremo cenno; si tratta cioè di un dilettante delle lettere che si è impegnato a tradurre uno straniero nella propria lingua. E gli ampliamenti nel numero dei versi, di poca importanza e non molto frequenti², sono dovuti più che altro alla differenza fra le due lingue. Più meritevole di essere presa in considerazione è senz'altro l'interpretazione etica che questo letterato dà — nella prefazione del volume — del Metastasio, nello spirito del suo momento in Portogallo: egli dice infatti che chi legge il Metastasio, soprattutto quello drammatico, le cui opere «tem encantado as pessoas de melhor gosto de todas as Nações», troverà non solo di che molto dilettersi, ma anche «de que utilizar-se no conhecimento das mais excelentes e

¹ Sono i tre drammi del primo volume dell'edizione metastasiana dello Heisant, che evidentemente il Carneiro da Silva teneva presente.

² Non si va quasi mai più in là della proporzione che si nota, per esempio, nel coro finale dell'*Artaserse*, dove i sei versi dell'originale sono diventati otto.

Fanno eccezione, alla traduzione in prosa, quella delle ariette e dei cori (o, più esattamente, dell'unico coro, alla chiusa), che è in versi, e che denota una discreta capacità di conservare l'originaria musicalità. Si legga ad esempio la seguente arietta di Farnaspe nella scena II dell'atto primo dell'*Adriano in Siria*: «Chegado ao termo — dos seus tormentos, — em doces gyros — esta alma corre — solta em suspiros — ao belo rosto — do amado bem. — Fica confusa — toda a expressão; — e em doce affecto — meu coração — no peito inquieto — lugar não tem». O si legga anche quest'altra di Alceste nella scena VI dell'atto primo del *Demetrio* (undici versi vari — quaternari, quinari, ottonari — nell'originale, undici ottonari nella traduzione): «Alma grande já do berço — destinada ao sólio augusto, — lá do bosque, donde habita, — uma luz, um final justo — da oprimida magestade — sempre altiva se vê dar. — Tal o fogo inda fechado — todo o lume nunca oculta: — tal o rio caudaloso — em um álveo apertado — já mais corre para o mar».

sublimes virtudes morais, e na instrucção das mais nobres, e heroicas acções, que, com bem rara felicidade, soube unir aquêl grande Homem nas suas admiráveis, e sempre estimáveis obras»; e poiché chi più le legge, tali opere, più riceve, egli ha voluto tradurle per chi non le sa leggere nell'originale¹.

E ci si riferisce ancora a una raccolta di *Operas de Metastasio*, «traduzidas em portuguez» (il solo primo volume) da parte di Caetano José da Silva Sotomaior (Lisbona, 1740?).

C'è poi il gruppo delle traduzioni dal Metastasio, a proposito delle quali si ha solo la notizia della rappresentazione. Citiamo qui ad esempio il caso dell'*Ezio*, di cui parla un opuscolo del P. Francisco José da Serra Xavier — pubblicato a Lisbona dal solito Francisco Luís Ameno nel 1789, sotto il nome di Francisco José de Sales —, che dice: «No dia 21 de Setembro de 1788, faustissimo pelo nascimento do ill.mo e ex.mo sr. D. Thomas José de Mello, governador e capitão general de Pernambuco, etc. Acabada a representação do drama de Metastasio intitulado 'Ezio em Roma' recitou o primeiro actor a seguinte licença».

C'è ancora il gruppo delle traduzioni di opere minori del Metastasio, fra le quali quelle di ispirazione religiosa. Sono fra di esse una traduzione del *Isacco figura del Redentore*, *Izac de Jesu Christo*: «acção cómica e sagrada, traduzida do abbade de Metastasio», anonima in versi, pubblicata a Lisbona nel 1766; e una traduzione de *La Passione di Gesu Cristo*, *Paixão de Jesu Christo*: «oratoria, traduzida de Metastasio» (che il Ferreira Lima attribuisce a Nicolau Luís), anonima in versi, pubblicata a Lisbona nel 1781 (con altra edizione nel 1811); e su di essa ci tratteniamo un po' più a lungo. La traduzione,

¹ Nel breve omaggio a D. Mariana Infanta del Portogallo — a cui è dedicato il volume —, che precede quanto ora si è riferito, il Carneiro da Silva fonde gli elogi a quella Donna con quelli al Metastasio in quanto poeta: «Vossa Alteza sabe dar todo o valor ao merecimento de um tal Homem, que deo ao teatro uma nova forma. As suas magnificas expressões: a fertilidade do seu suavissimo Estro; todos os engenhosos transportes da Arte soberana da Poesia, quem melhor que V. Ex.ia sabe conhecer?...»

eseguita, si precisa, «secondo il metodo di versificazione» dell'autore, obbedisce a un rigoroso criterio di aderenza al testo, del quale si mantengono non solo la varietà e mobilità dei versi ma perfino le rime: ne viene un lavoro spigliato e scorrevole. Qualche sfumatura di differenza nel significato, tra l'originale e la traduzione, lascia in dubbio se si tratti di pur lieve mutamento consapevole o di svista¹: perché il lettore italiano abbia un'idea del lavoro del traduttore, si dà in nota la versione del passo famoso «Dovunque il guardo io giro»².

E c'è ancora il tema, quantitativamente meno notevole ma qualitativamente non meno interessante, degli esperimenti di traduzione dal Metastasio da parte di letterati e poeti illustri, nella seconda metà del Settecento portoghese.

È fra di essi Francisco Manuel do Nascimento — più noto alla storia letteraria col nome d'Arcadia di Filinto Elísio —, uno dei più fecondi artefici di versi che abbia avuto il Portogallo (l'abbiamo già ricordato a proposito della Zamperini), e al quale il suo paese deve fra l'altro un interessamento particolarmente notevole per le letterature straniere, nell'importante momento di passaggio spirituale e artistico dall'Arcadia al Romanticismo: egli tradusse dal Metastasio l'*Antigono*, *Antigono em Tessalónica*, pubblicandolo, nel 1768 (è il primo lavoro pubblicato dall'autore), con lo pseudonimo di Fonseca Minc's

¹ Altrimenti non ci si spiegherebbe perché mai, nel corpo di una traduzione scrupolosa com'è quella, per esempio, del primo coro dei «seguaci di Cristo», l'aggettivo «sconsigliata» («quanto costa il tuo delitto, — sconsigliata umanità») viene tradotto con «infeliz».

² Dovunque il guardo giro, Immenso Dio, ti vedo: nell'opre tue t'ammiro, ti riconosco in me.	Qualquer parte a que <i>me viro</i> immenso Deus te vejo; o teu poder admiro te reconheço em mim.
--	--

La terra, il mar, le sfere parlan del tuo potere: tu sei per tutto; e noi tutti viviamo in te.	A terra, o mar, o céu falam do poder teu; tu estás em tudo, e nós vivemos <i>sempre</i> em ti.
---	---

(Si sono sottolineate le espressioni che nella traduzione — come si vede — non corrispondono esattamente al testo).

Noot. È evidente il punto di partenza del traduttore, in netta differenza con quello dei traduttori — autori di teatro che ci sono ormai noti: a Filinto Elísio l'*Antigono* interessa come dramma storico, e il suo intento è di tradurlo come opera di poesia. Alla traduzione dell'« argomento » è infatti fatta seguire la nota: « Trogo Pompeo pose le fondamenta del dramma: l'idea del Metastasio lo ha edificato ». E alle didascalie e ai commenti metastasiani al testo se ne accompagnano altri del traduttore, ordinati e di molto scrupolo, in un'evidente preoccupazione che tutto appaia ben chiaro, oltre che ben presentato, al pubblico portoghese.

La traduzione è in versi, settenari ed endecasillabi. Ai personaggi del dramma egli ha aggiunto delle comparse (soldati macedoni, con Antigono; soldati epiroti, nobiltà e marinai, con Alessandro; guardie, con Clearco; paggi, con Berenice e Ismene). L'attenuazione che si nota, in generale, dell'armoniosità del testo, nella versione, non diminuisce la differenza sostanziale che passa fra l'interpretazione di Filinto Elísio e quella degli autori di teatro che abbiamo già esaminato: chi è abituato alla mediocrità artistica di essi (mediocrità che in sede di successo di pubblico ovviamente non rappresentava un ostacolo), sente di trovarsi qui in presenza di un poeta, che « traduce », per di più, nella propria mentalità non solo d'arte ma anche di vita, nel senso che l'atmosfera, alle volte grave e solenne, che il Metastasio riceve da questo traduttore, è in evidente corrispondenza con la vita difficile e agitata che egli ebbe, povero ed esule¹.

¹ Per esempio nella scena VII dell'atto terzo Berenice, al colmo del dolore, esprime, in Metastasio, il suo stato d'animo quasi « cantando », nella tipica musicalità dell'autore: « perché, se tanta siete... »; in Filinto Elísio il dolore della donna diventa grave, solenne, in un atteggiamento in cui ben si può additare una prova della differenza di « clima » spirituale psicologica, oltre che fra il primo e il secondo Settecento, fra i due poeti: « porque se tantas sois, — tão poderosas — que a força me obrigais a que delire... » (anche l'endecasillabo, che si sostituisce alle volte al settenario del testo originale — come qui, per esempio, dove « a força » non sta nel testo — contribuisce a questa gravità nuova). E ancora: « perché non mi uccidete, — affanni del mio cor? » si trasforma in: « porque, mágoas crueis, — porque me não matais? » Ecc. S'intende che anche sotto questa solennità del traduttore si intravede spesso anche la differenza di

Ciò che comunque merita di essere sottolineato in modo particolare è il fatto che l'atmosfera di presentimento del romanticismo, caratteristica dell'opera poetica di Filinto Elísio, gli permette di rendere con particolare abilità e felicità le parti più emotive del dramma metastasiano. Digni di speciale nota sono infatti i monologhi di Berenice, quando esprime l'amore che sente per Demetrio¹; e a questo proposito il lettore che confronti l'originale con la traduzione può constatare che in più di un passo Filinto Elísio svolge e amplifica la manifestazione metastasiana degli affetti.

E tralasciando qui di indugiarsi sulle traduzioni e adattamenti dal Metastasio del più dotato autore portoghese (notoriamente brasiliano di origine) di teatro del Settecento, il già ricordato António José da Silva, « O Judeu », perché egli merita una trattazione di una certa ampiezza, che ci proponiamo di fare a parte, è giusto far rientrare nella categoria dei letterati che si occuparono del Metastasio la marchesa di Alorna (Alcipe in Arcadia), la Madame de Staël portoghese, precorritrice del romanticismo in Portogallo, che come consorte di un diplomatico tedesco ebbe la possibilità di servire da efficace e intelligente tramite fra la cultura del mondo germanico e il Portogallo. Vivendo per molto tempo a Vienna, ella ebbe occasione di conoscere il Metastasio nella casa del duca di Lafões (un colto diplomatico portoghese che viaggiò per tutta l'Europa, e dal lungo soggiorno a Roma e dall'amore per l'Italia trasse ispirazione

valore poetico; lo si può notare per esempio nel prendere nota che una cosa è leggere in Metastasio: « ogni bella intende appieno — quanto aggiunga di valore », e altra cosa è leggere nel suo traduttore: « qualquer bela — mui claramente sabe, que valia — acrescentar a esquivança à formosura ».

¹ Si dà in proposito, a caso, la versione di un brano della scena V dell'atto primo, dove è presumibile che l'accento all'esilio abbia influito sulla sincerità e sull'emozione che si avvertono nelle parole del traduttore: « Entre tantos tormentos — que será de Demétrio? Desterrado, — afligido, quem sabe, aonde o guia... — Mas ai de mim! Que hei de eu forçosamente — pensar sempre em Demétrio? — e a boca acertar só com êste nome? — Se esta paixão, oh Deoses, — não é amor, não sei que afecto é êste. — Ah! se é amor que assim me martirizas, — recata-te no peito; e se não pude — atalhar que nascesses, quero ao menos — cortar-te em flor, paixão não conhecida ».

per la creazione a Lisbona della « Arcádia Lusitana », nel 1756), che dell'amicizia col poeta italiano si gloriava in modo particolare, nella cerchia di letterati e poeti che egli ospitava. Al Metastasio la marchesa di Alorna dovette lo stimolo principale alla presa di contatto e alla notevole familiarità con la poesia italiana; e quando si congedò da lui alla partenza da Vienna (1781) gli rivolse versi nel volonteroso italiano che le fu possibile¹, in risposta a una quartina del poeta; e imitò il Metastasio in alcune « cantigas »².

Si è già detto che è andata sfortunatamente perduta la versione del metastasiano *Attilio Regolo* dovuta al preromantico Manuel Barbosa Bocage: tale versione rappresenta il primo lavoro poetico, della giovinezza del suo autore.

¹ La marchesa di Alorna stessa ce ne ricorda così l'episodio:

« Despedindo-me do Abade Metastasio, fez-me ou repetiu-me esta quadra (êle tinha já 83 anos):

I momenti sanno eterni
Si lontan tu sei da me;
Sanno istanti i giorni miei,
Idol mio, vicino a te.

Resposta

È ver, Musa, tu lo sai, — che con lui le voci alterni; — quando la gloria se serve — i momenti sanno eterni. — Io lo so, nel alma mia — si ripetono fra se — le tue voce, i tuoi concetti, — si lontan tu sei da me. — Ma così lente non giova — contar l'ore, io non potrei: — quando vi lodo o vi canto — sanno istanti i giorni miei. — La mia cetra adesso io prendo, — più dolce cura non vè: — Porte Amor grato l'omaggio, — idol mio, vicino a te. »

Si è naturalmente mantenuta l'ortografia italiana attribuita dall'Alorna al Metastasio, il cui testo è ben diverso. Esso dice infatti, nella strofe « per musica » da lei ricordata: « Se lontan, ben mio, tu sei, — sono eterni i di per me: — son momenti i giorni miei, — Idol mio, vicino a te ».

² Se ne leggano a questo proposito almeno due: quella che comincia coi versi « Bem te entendo, coração; — queres queixas exalar... » e quella che comincia coi versi: « Tantas lágrimas chorei — para teu peito abrandar... » (Nel manoscritto originale dell'ultima si legge, per mano dell'autrice, « Imitação do italiano »). È difficile fissare da quali composizioni metastasiane derivino queste due dell'Alorna; è presumibile comunque che si tratti di echi e reminiscenze delle « strofe per musica », i cui motivi per musica — com'è noto — si ripetono continuamente, nel Metastasio, con differenze non più che formali.

E per concludere i cenni a quest'altro aspetto della fortuna del Metastasio nel Portogallo del Settecento, si ricorderà che le sue opere facevano bella mostra nelle biblioteche private di altri rappresentanti particolarmente autorevoli della cultura o dell'erudizione o della creazione d'arte di quel tempo¹.

Un altro aspetto della presenza del Metastasio nel Settecento portoghese è quello dell'interessamento per lui della critica letteraria.

Spettano a un benemerito dell'erudizione e della cultura della metà del secolo, il già ricordato abate Francisco Bernardo de Lima, le prime affermazioni sul Metastasio, in quello che si può senz'altro definire il primo giornale letterario portoghese, quella « Gazeta Literária » che ebbe pochi mesi di vita (Porto 1762-63) perché ritenuta, dall'autorità, pericolosa². Egli fa il nome anche del Metastasio. La prima volta è nelle sette pagine dedicate a *An Essay upon the present State of the Theatre in France, England, and Italy, etc.*, di autore che non cita (pubblicato a Londra nel 1760)³, dove espone abbondantemente il pensiero di tale anonimo autore che, in polemica col suo connazionale Addison (tradizionalista e razionalista arrabbiato che nel libro sul suo viaggio in Italia aveva svalutato e maltrattato gli scrittori italiani), afferma fra l'altro che l'opera italiana è nella sua compiutezza il più felice di tutti i divertimenti drammatici, grazie soprattutto al Metastasio, i cui drammi quell'autore inglese giudica di poco inferiori a quelli di Eschilo, Sofocle e Euripide, e grazie anche allo Zeno, « suo diretto rivale nell'opinione di molti »⁴. E quanto il Lima condivide l'apprezzamento di quell'erudito inglese nei riguardi dell'opera italiana è confermato

¹ L'esempio forse più significativo al riguardo è quello del poeta e scienziato P. José Anastácio da Cunha, vittima dell'assolutismo religioso e politico. Quando gli furono sequestrati dall'Inquisizione, verso il 1780, gli autori stranieri che stavano nella sua biblioteca a Coimbra, era in bella mostra, tra di essi, accanto al Tasso, il Metastasio (manco a farlo apposta, i due poeti più innocui, e anche più graditi, alla rigida atmosfera inquisitoria...)

² V. nota 1 di p. 99.

³ È infatti pubblicato anonimo (da Pottinger).

⁴ Nel numero 2 del volume I (luglio del 1761), alle pagine 28-34.

abbondantemente nelle quindici pagine che egli dedica alla rappresentazione fatta a Porto, nel 1762, de *Il Trascurato* del Pergolesi, con un'esposizione che riesce ad essere una valutazione critica eccezionalmente notevole, nell'atmosfera settecentesca portoghese¹.

In altre sedici pagine dedicate all'Italia (le prime tre vogliono dare un'idea sommaria della letteratura italiana, le altre dissertano sui *Versi sciolti di tre eccellenti moderni Autori con alcune lettere non più stampate*, 1758, notoriamente Algarotti, Frugoni e Bettinelli) dapprima il Lima confuta l'opinione che in Italia dopo la morte di Galileo sia prevalsa la scienza sulla poesia, citando fra gli altri al riguardo il Metastasio; poi riparla di lui, e più a lungo, prendendo lo spunto dalla *Epistola sul Metastasio* dell'Algarotti. La difesa che questi fa del Metastasio gli porge infatti l'occasione di rimproverare gli italiani di faziosismo accusandoli di non riconoscere adeguatamente la grandezza di quell'ingegno, giacchè spregiano i moderni per elevare gli antichi e non elevano gli antichi se non per disdegnare i moderni, come si esprime testualmente: evidentemente aveva già avuto sentore di prese di posizione, in Italia, antimetastasiche, prese di posizione che anche nei decenni successivi ebbero molto minore importanza in Portogallo che altrove. Si può anzi senz'altro dire che la critica portoghese non sollevò dubbi sostanziali sul Metastasio non solo nel Settecento ma neppure per gran parte dell'Ottocento, e che solo ormai superato anche il romanticismo si cominciò a scriverne con una certa cautela (da parte, fra gli altri, del massimo erudito del realismo, Teófilo Braga: dei due maggiori romantici, Alexandre Herculano e João Batista de Almeida Garrett, il primo elogia il Metastasio per la ribellione alle unità pseudoaristoteliche e getta non più che qualche dubbio sul pensiero metastasiano intorno al verisimile nell'arte drammatica; e il secondo si rammarica del danno che secondo lui avrebbe arrecato il Metastasio al teatro nazionale portoghese, senza però mettere in forse il valore delle sue opere): ma questo riguarda l'Ottocento, ed esula pertanto dalla presente trattazione, così come da essa esula il discorso sul Metastasio in Brasile, che si potrà riprendere un'altra volta.

¹ Nel fascicolo di giugno 1762 (volume II), alle pagine 96-110.

E si vuole qui chiudere l'esposizione della serie di aspetti nei quali il Metastasio è presente nel Portogallo del Settecento con almeno un accenno alla messa in musica delle sue opere. Anche in tale senso la familiarità del Portogallo di quei decenni col Metastasio fu così grande, che si ha l'impressione di navigare in un « mare magnum » di fatti e di notizie. Quello del Metastasio musicato è un mondo vivo e interessante, dal punto di vista artistico, non meno che quello dell'adattamento al gusto portoghese, delle sue opere, dal punto di vista letterario. I palcoscenici portoghesi di quei decenni trasmisero i testi del Metastasio accompagnati dalla musica di molti dei più celebri e idolatrati maestri, in gran parte italiani, dallo Schiassi allo Jommelli; tali testi si udirono cantati da artiste famose come Elena Paghetti o Angela Sartori; si videro allestiti in scena da decoratori come Roberto Clerici. Ma questo mondo, del Metastasio musicato, è più che mai difficile da far rivivere e da fissare, perché la documentazione di esso sta dispersa nelle cronache più minute dei teatri dei centri maggiori o minori del paese, delle loro stagioni, degli artisti che ne calcarono le scene, delle polemiche quotidiane sollevate dalle rappresentazioni¹; e attende il musicologo coraggioso che lo affronti come fenomeno artistico compiuto in se stesso, di molta importanza per la storia dell'arte melodrammatica italiana all'estero.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

¹ Ci limitiamo qui a un'indicazione a mo' di esempio, come altre volte, cioè a una qualsiasi stagione (1771-1772) di un qualsiasi teatro di Lisbona: il Teatro da Ajuda (la residenza regale alla periferia della città). Vi si cantarono, del Metastasio, il *Nitteti*, *La schiava liberata*, *La clemenza di Tito* (musicata sicuramente dallo Jommelli, con la cui musica risultano — da notizie dirette — dati in Portogallo molti altri lavori metastasiani, la *Olimpiade* nel 1774, il *Demofoonte* nel 1775, ecc.), l'*Ezio* (una cronaca dell'epoca parla di quest'ultima rappresentazione, a cui assistettero i sovrani: segnala il « silenzio profondo » che accompagnò l'esecuzione dell'opera; precisa che il cardinal patriarca era pure presente, in un palco vicino a quello dei sovrani; che le uniche donne in sala erano quelle della corte; che l'entrata era gratuita essendo però riservato il diritto di ammissione; che c'era tra il pubblico il già ricordato viaggiatore e scrittore inglese Richard Twiss, autore di pagine importanti sul Portogallo del Settecento).

EL CECEO Y SESEO ESPAÑOLES EN LUZ DE LA PRIMERA
TRADUCCIÓN CASTELLANA DE LA
« GUIA DE LOS DESCARRIADOS » DE MAIMÓNIDES.

Varios especialistas en la materia abordaron el problema de la historia del ceceo y del seseo españoles. Para nuestro propósito, no citaremos sino a cuatro autores: Benito Arias Montano,¹ Amado Alonso,² Deborah Rosenblatt³ y Pedro de Toledo,⁴ el primer traductor en lengua vulgar de la *Guía de los Descarriados* de Maimónides. La primera traducción de la *Guía* en castellano se hizo entre los primeros años del siglo XV y el año 1432, cuando Pedro la terminó en la ciudad de Sevilla.⁵

¹ Véase el pasaje de Benito Arias Montano, según aparece en *De Varia Republica sive Commentaria in Librum iudicum*, Antuerpiae, 1592.

² Amado Alonso: *Historia del ceceo y del seseo españoles*, en «Thesaurus», Boletín del Instituto Caro y Cuervo, VII, 1951, pp. 111-200.

³ Deborah Rosenblatt: *Mostrador e Enseñador de los Turbados: The first Spanish Translation of Maimonides' «Guide of the Perplexed»*, en *Studies in honor of M. J. Benardete* (Essays in Hispanic and Sephardic Culture), edited by Izaak A. Langnas and Barton Sholod; New York, Las Américas Publishing Co., 1965, pp. 47-82.

⁴ Véase el manuscrito *El Moré en castellano, traducido por el Maestro P^o de Toledo*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid; Osuna: Plut. I. Lit. N, No. 7; Rocamora No. 162, antigua signatura KK-9, Mss. 10289. El dicho manuscrito, en encuadernación mudéjar, está citado por Mario Schiff en *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, Librairie Emile Bouillon, 1905, Chap. LXX, pp. 428-444. Véase también mi artículo: *Apostillas a la primera traducción española de la «Guía de los Descarriados» de Maimónides* en «Annali - Sezione Romanza», Napoli, Istituto Universitario Orientale, IX (1967) 1, pp. 5-19.

⁵ La traducción de Pedro de Toledo contiene tres partes; la terminación de la primera no lleva fecha ni lugar, mientras que en la segunda y tercera partes se indica cuánto y dónde se acabó la obra traductora, según se lee en el folio XC, (verso, columna izquierda): «Aqui es fin dela trasladaçion dela segunda parte del More en rromanche dios sea loado amen. Et feneçiose oy viernes

Según Amado Alonso¹ el ceceo y el seseo españoles son fenómenos estrechamente conectados con las igualaciones *s-ss*, *z-c*, *j-x*, *b-v* que ocurrieron en el siglo XVI y parte del XVII, y el foco más antiguo de estos cambios parece ser la ciudad de Sevilla. Más adelante, Amado Alonso afirma que el testimonio clave de ese fenómeno es el « gran escrituario Benito Arias Montano, tan valioso para la cronología del seseo y del ceceo como él de Fray Juan de Córdoba para la geografía lingüística de las Castillas. Montano marca la presencia y cumplimiento de este fenómeno entre los años 1547-1567 ». Como ejemplo, Montano trae la famosa diferencia entre la pronunciación en los tiempos bíblicos de los galaaditas y efraítas de la palabra hebrea sibolet.

He aquí lo que cuenta Benito Arias Montano:²

« Nobis pueris Bethicorum in Hispania, atque Hispalensium maxime, eadem cum Carpetanis et cum superioribus Castellanis pronuntiatio, similisque omnino sonus erat, quorum intra vigesimum deinde annum tanta exstitit diversitas, ut, nisi verborum fortasse quorundam discrimen intersit, Hispalensem a Valentino plane non discernas, cum utrisque pro *s*, *zz*; et contra pro *zz*, sive pro Castellanos *ç*, *s* usurpetur; ita ut, si a Bethico verbum *sibolet* exigatur, nullum aliud quam Ephraitarum *zzibolet* sive *çibolet* audiatur, verum hoc natura Bethici aëris, qui et purus et salubris est, sed gentis vel negligentia et incuria, vel vitio et matrum indulgentia natum, ex eo facile arguitur, quod antiqua et communis pronuntiatio a graviorum senum bona parte adhuc retinetur, et a nonnullis ex iuniorum numero melius monitis facile atque apte repetita instauratur ».

Al decir Montano: « Nobis pueris », — siendo yo muchacho o adolescente — él se refiere a los años de 1546-47, es decir unos 115 años después de haberse terminada la traducción castellana de Pedro de Toledo de la *Guía* en la ciudad de Sevilla, cuando la

veynte e çinco dias [sin mencionar el mes del año 1419] en la villa de Cafra año del señor de mill e quatroçientos e diez e nueue años ». En el folio CXLI termina la traducción, y allí se lee la siguiente nota del traductor: « Aquí es el fin dela terçera parte del More onde es todo acabado dios sea loado amen. Et acabose vierrnes ocho dias del mes de febrero año del nascimiento del nuestro señor Jesu cristo de mill e quatroçientos e treynta e dos años, en la muy noble çibdat de Seuilla ». Del cálculo de las fechas entre las segunda y tercera partes, es de suponer que la primera fue empezada y terminada en la primera década del s. XV.

¹ *Op. cit.*, p. 111.

² *Op. cit.* p. 495.

pronunciación de los andaluces en general, y la de los sevillanos en particular, era igual a la castellana de ambas Castillas. El importantísimo testimonio de un personaje de la talla de Benito Arias Montano demuestra que, hasta la primera mitad del siglo XVI, los sevillanos y andaluces diferenciaban las sibilantes como los habitantes de las Castillas. Esta es la regla general, pero claro está que con la confusión y con las muchas inseguridades del castellano del siglo XV, y aun antes, se encuentran manuscritos y documentos donde se hallan *-s* por *-z*, *-c* por *-z*, *-s* por *-c* y hasta *-c* por *-s*. Empero, menester es subrayar aquí que en la traducción de Pedro de Toledo la diferencia entre la *-z* y la *-s* está bien y claramente marcada: *s* (por *s*) y (por *z*), como por ejemplo en la última frase del Prólogo (folio I, verso columna izquierda): « Et de Dios principe del mundo aya ayuda et de mis pecados perdon el dela vuestra señoria grant prez et buen galardon amen »; la *-z* en *prez* es diferente de todas las *-s* que se encuentran en esa frase. A través de toda la obra traductora de Pedro de Toledo la letra *z* se distingue claramente de la *s*.¹

Hace un año la señora Deborah Rosenblatt publicó un artículo²: acerca de la obra traductora de Pedro de Toledo y los primeros 4 folios del manuscrito, como también el verso del folio XLIX, donde afirma — esperemos por pura equivocación — lo contrario: « It should be noted that Pedro de Toledo employed a *seseo* dialect (whereas his anonymous commentator did not³). The *Mostrador* is, thus, a rich source of information regarding this linguistic phenomenon ». Al hablar de la obra de Mario Schiff *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*,⁴ afirma: « It should be noted that M. Schiff's transcription does not detail the exact orthography of the Ms. by indicating resolved words, makes no effort to punctuate the text

¹ El autor de estas líneas estuvo durante el verano pasado en Madrid dónde consultó a varios especialistas en la materia, entre ellos al eminente paleógrafo don Filemón Arribas Arranz, catedrático de la Universidad de Valladolid y otros. Todos estaban de acuerdo sobre la clarísima distinción entre la *z* y *s* en la traducción de Pedro de Toledo de la *Guía*.

² *Op. cit.* Véase la nota No. 3 de este artículo.

³ *Op. cit.* p. 59. Se refiere al anónimo glosador de los primeros folios de la traducción.

⁴ Véase la nota No. 4 de este artículo.

extensively, nor respects the clearly written and constant *seseo* employed by Pedro». ¹ En su transcripción de ciertos pasajes de la traducción del Moré de Pedro, anota: « The form « adelgazar » came into recorded use ca. 1400, displacing the earlier « delgazar » (1220-50) — cf. Corominas, *Breve diccionario...* p. 199 a. — Pedro here retains the earlier form, with his typical *seseo*. » ²

La minuciosa consulta del manuscrito demuestra lo contrario y refuta por completo las afirmaciones de la Sra. Rosenblatt. Mario Schiff leyó correctamente el manuscrito, haciendo la distinción entre la *s* y la *z*. No hay un « typical *seseo* » en la obra de Pedro de Toledo y por consiguiente no es « a rich source of information regarding this linguistic phenomenon ». Tal fenómeno, pura y simplemente, no existe en la traducción.

I. BAR-LEWAW

¹ *Op. cit.* p. 52, nota 14.

² *Op. cit.* p. 77, nota 68.

ALBERTO CAEIRO: UN ATTEGGIAMENTO DI FERNANDO PESSOA.

A) *Chi é Alberto Caeiro ?*

Fernando Pessoa ce lo presenta come un « poeta bucólico de espécie complicada », nato letterariamente, come gli altri « eteronimi », il famoso 8 di Marzo 1914, giorno in cui, come riferisce lo stesso Pessoa ¹, mescolando sapientemente verità e mistificazione « ad usum posteritatis », il poeta ebbe, in una specie di « trance », la folgorante rivelazione delle molteplici e contraddittorie personalità che in lui coesistevano.

Alberto Caeiro è il maestro degli altri due eteronimi maggiori, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, secondo lo schema di Fernando Pessoa.

Ma prima di proseguire lasciamo che sia lo stesso Caeiro, non pseudonimo bensì personalità differente esistente in Fernando Pessoa, a presentarsi:

« O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,

E sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

¹ Lettera di F. Pessoa a A. Casais Monteiro, del 13 Gennaio 1935. In *Fernando Pessoa, Obra Poética*, Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1965, pagg. 673-676 di « Apêndice, Notas e Variantes ».

Creio no mundo como num malmequer,
 Porque o vejo. Mas não penso nele
 Porque pensar é nao compreender...
 O Mundo não se fez para pensarmos nele
 (Pensar é estar doente dos olhos)
 Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
 Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
 Mas porque a amo, e amo-a por isso,
 Porque quem ama nunca sabe o que ama
 Nem sabe por que ama, nem o que é amar...
 Amar é a eterna inocência,
 E a única inocência não pensar...

(Poema II del *Guardador de Rebanhos*)

È fuor di dubbio che la lettura di una simile poesia, fatta subito dopo quella di *Mensagem* o del *Cancioneiro*, lascia il lettore alquanto sconcertato. Caeiro sembra stare agli antipodi del misticismo sebastianista di *Mensagem* e della sognante atmosfera musicale del *Cancioneiro*; ma questi antipodi poetici, come quelli geografici, nascondono un rapporto.

Lo stesso Caeiro, assumendo un atteggiamento di sdoppiamento e di auto-analisi antitetico alla personalità che si attribuisce, si preoccupa di illuminarci su questo punto con parole del tutto chiarificatrici e valide per tutto l'insieme dell'opera pessoana:

« mudo, mas não mudo muito.
 A cor das flores não é a mesma ao sol
 Do que quando uma nuvem passa
 Ou quando entra a noite
 E as flores são cor da sombra.
 Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores... »

(Poema XXIX del *Guardador de Rebanhos*)

A questo punto, leggendo l'opera ortonima ed eteronima, si è indotti ad accorgersi che la tematica è sempre la stessa: i problemi dell'esistenza, della conoscenza, della trascendenza, ecc.

Fernando Pessoa, come il suo compatriota Antero de Quental, col quale presenta interessanti analogie anche per quanto riguarda la vita e il carattere (isterismo, abulia, intelligenza acuta e speculativa non sostenuta da un'adeguata forza di volontà, temperamento

lirico che tenta, e fallisce, la costruzione di un sistema filosofico), conosce l'universo come una serie di fatti astratti, non come una serie di realtà veramente sostanziali. La vita, in tutta la poesia pessoana, è sentita come menzogna perché invece che sintesi è dispersione; è fatta di istanti separati che l'uomo collega solo riferendo loro uno stato d'animo presente che crede di rivivere: e a questo punto l'«io» diventa inafferrabile e l'uomo è condannato a non sapere nulla di ciò che più lo interessa: se stesso. Angoscia esistenziale dell'uomo moderno, ormai «alla portata di tutte le bocche e di tutte le borse» come il pesce congelato; al tempo di Fernando Pessoa ancora terribile privilegio di grandi spiriti come quello di lui, di Joyce, di Kafka, di Pirandello.

È interessante osservare come reagiscono le diverse personalità del poliedrico Pessoa di fronte allo stesso problema, accostando alcuni versi:

Fernando Pessoa: « Neste momento insone e triste
 Em que não sei quem hei-de ser »
 (9-11-1932, *Cancioneiro*)

Alberto Caeiro: « Não sei o que hei-de ser comigo sòzinho »
 (23-7-1930, *Pastor Amoroso*)

Álvaro de Campos: « Não sei. Falta-me um sentido para a vida »
 (1-3-1917, *Poesias de Alvaro de Campos*)

Ricardo Reis: « Nada tem sentido - nem a alma
 com que penso sòzinho »
 (26-4-1928, *Odes de Ricardo Reis*)

Ma la coscienza protesta contro una filosofia che ha per conclusione il nulla; allora, pur contro voglia, anche Caeiro si domanda se la felicità del pastore che egli vede da lontano appartenga a se stesso, soggetto, o al pastore, oggetto, e si risponde:

« Nem tu a tens, porque não sabes que a tens.
 Nem eu a tenho, porque sei que a tenho »
 (12-4-1919, *Poemas Inconjuntos*)

Questi versi richiamano ben da vicino l'insistenza tormentosa con cui Campos vede la felicità solo nella vita degli altri, perché non è la sua.

Ancora comune a tutti gli eteronimi è il motivo dell'inutilità dell'azione, e anche del pensiero, che, re Mida al contrario, distrugge tutto quello che raggiunge, e specialmente l'innocenza, togliendo realtà alle cose; « Só o pensamento desflora até ao íntimo do ser » lasciò scritto il poeta in un appunto.

Fernando Pessoa, come già Antero, sente fortemente l'esigenza metafisica del proprio spirito filosofico, ma è un poeta, non un filosofo; perciò non può che cercare poeticamente la risposta agli interrogativi del pensiero. La sua personalità è estremamente ricca ma dispersiva; egli cerca allora di risolvere le proprie contraddizioni proiettandole al di fuori di sé.

Alberto Caeiro si presenta dunque come uno dei vari tentativi di Fernando Pessoa di trovare una via d'uscita; poiché la realtà, pur manifestandosi contraddittoria e priva di senso, ci afferra e ci schiaccia col suo peso ontologico, e la metafisica non risolve nulla, proviamo ad accettare la realtà così come si presenta; vivremo come le piante e gli animali e saremo felici; il pensiero è inutile e scomodo come il camminare sotto la pioggia; la luce del sole — dice Caeiro — vale più che i pensieri di tutti i filosofi e di tutti i poeti. Per lui il reale è l'esteriorità a cui non dobbiamo aggiungere le impressioni soggettive; la sua posizione è antimetafisica e contraria all'interpretazione del reale attraverso l'intelligenza, poiché questa interpretazione riduce le cose a semplici vuoti concetti.

Ma lasciamo che sia lo stesso Fernando Pessoa a parlare di Caeiro attraverso le personalità di Campos e di Reis.

Le *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*² di Álvaro de Campos costituiscono un bel brano di prosa, poco conosciuto, di Fernando Pessoa, che aveva intenzione di pubblicare anche un dibattito estetico fra « se stesso » e i vari eteronimi; di tale progetto però non sarebbero rimaste che queste *Notas* e alcuni appunti sparsi di Álvaro de Campos e di Ricardo Reis.

² Álvaro de Campos: *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, pubblicato la prima volta in « Presença » N. 30, Lisbona, Gennaio-Febbraio 1931; costituiscono il *Posfácio* ai *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, che, nella citata edizione di Rio de Janeiro, sono precedute da un *Prefácio* tratto da un appunto inedito dell'Autore, attribuito a R. Reis. Abbiamo invertito l'ordine dei brani perché le *Notas* sono di maggiore importanza e lunghezza.

In queste note dunque, Álvaro de Campos racconta come conobbe Alberto Caeiro, che viveva nel Ribatejo, in campagna, ne descrive l'aspetto fisico (sguardo azzurro infantile, capelli biondo-castani, viso bianco dalla bianca fronte poderosa, voce chiara e libera da ricercatezze ed esitazioni), riferisce le parole scambiate con lui e si sofferma a ricordare le impressioni ricevute dall'incontro con colui che sarebbe diventato il suo « maestro », e che ora, al momento in cui Álvaro de Campos scrive, sarebbe già « morto », così come vuole la finzione di Fernando Pessoa.¹

L'attenzione di Campos si ferma su alcune frasi di Caeiro, che servono appunto per caratterizzare il personaggio. In questa prosa, infatti, sia Campos che Caeiro sono semplicemente personaggi di un dialogo.

Tutto — dice Caeiro — è diverso da noi e da tutto, ed è per questo che tutto esiste: il motivo dell'infinita varietà della realtà viene particolarmente messo in rilievo nella poesia di Caeiro, pur non mancando in quella ortonima e degli altri eteronimi.

Alberto Caeiro, poeta-pastore, scarsamente istruito, vede (e ci richiama alla mente il « πάντα ῥεῖ » di Eraclito) che l'acqua del fiume che scorre non è mai la stessa, il fiore di oggi non è la stessa cosa del fiore di ieri, tutto muta continuamente e tutto ciò che vediamo è da vedersi sempre come se fosse la prima volta, poiché è in realtà la prima volta che lo vediamo. Come il bambino che apre gli occhi al mondo circostante e di ogni cosa si stupisce perché è per lui nuova, così è Caeiro nella sua « formidável infância » di adulto. Alberto Caeiro inoltre vuole abolire ogni concetto di trascendenza; la realtà è solo ciò che possiamo apprendere coi sensi, non esiste « lado oculto das coisas »; il concetto di infinito non gli ripugna neppure perché gli è totalmente estraneo, non ha senso per lui. Caeiro non è un pagano, prosegue Álvaro de Campos, è « il paganesimo » nella sua essenza, è l'uomo che vive nella Natura e

¹ Su questa condizione di « mestre » insiste Pessoa anche negli scritti recentemente pubblicati col nome di *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, a cura di J. do Prado Coelho e G. R. Lind, Lisboa, Editorial Ática, 1966-67, giacché il poeta pensava di lanciare una scuola « neopagana » capeggiata appunto da Alberto Caeiro, in quanto personificazione e mito stesso del paganesimo, e da António Mora, altro eteronimo, ideologo e diffusore di tale movimento.

in armonia con essa, è colui che sa che ci vuole il sole e anche la pioggia, quando è necessaria, ci vogliono il giorno, la notte e le stagioni; lo sa istintivamente come le piante e gli animali; come loro non si domanda il perché e non si pone problemi. Almeno, questo è il ritratto che traccia di lui Álvaro de Campos.

Nel *Prefácio* alle poesie di Caeiro, Ricardo Reis, l'altro eteronimo, poeta oraziano, classicheggiante, nota subito le contraddizioni in cui il «maestro» incorre, ma le giustifica dicendo che lo stesso Caeiro previene la critica, informandoci che è malato quando si abbandona a sensazioni soggettive, lui poeta oggettivo. Poi, come ha fatto Campos, sottolinea lo spirito pagano di questa poesia, senza però dilungarsi molto, e passa a muovere alcuni appunti: a suo modo di vedere Caeiro, scegliendo il verso libero, viene a mancare di disciplina formale che corrisponda alla disciplina a cui quasi sempre subordina l'emozione.

La seconda colpa di cui Reis lo accusa è di non essersi liberato completamente, potendolo, da «certos apetrechos sentimentais da mentalidade cristista»; e se la prende in particolare con un poema che non nomina, ma che, in base alle allusioni, si pensa possa essere il famoso *Poema VIII* della raccolta *Guardador de Rebanhos*, nel quale gli ripugna soprattutto la mistura dell'oggettivo col soggettivo, che è per lui «o distintivo doentio dos mais doentes dos modernos».

B) *La poesia di Alberto Caeiro.*

La poesia di Alberto Caeiro si articola in tre gruppi di composizioni: *O Guardador de Rebanhos*, che Fernando Pessoa fa risalire agli anni 1914-1915, *O Pastor Amoroso*, che comprende liriche del 1914 e del 1930, e i *Poemas Inconjuntos*, raccolta che l'Autore attribuisce agli anni 1913-1915, ma scritta in realtà diversi anni più tardi, quando Caeiro è già «morto», e cioè dopo il 1915. Questa mistificazione del Nostro, che procede in maniera simile anche per quanto riguarda Campos (datazione del poema *Opiário*, attribuito al 1913 quando invece è del '15) trova precedenti nella datazione falsa attribuita da Antero de Quental ad alcuni dei propri *Sonetos Completos*, il che dimostra come, per questi due poeti, l'ordine psicologico delle proprie composizioni sia più reale e importante di quello cronologico, che non esitano ad alterare.

O Guardador de Rebanhos è, com'è noto, l'insieme di 49 composizioni, aperto da un'autopresentazione del poeta-pastore che ha come gregge i propri pensieri. Prendendo spunti da Cesário Verde esse sono la manifestazione di un panteismo naturalista enunciato dal poeta col dire che Dio non si vuole far conoscere come tale perché, se si mostra come monti, fiori, alberi e luna, vuol dire che è così che desidera essere conosciuto, per cui anziché essere chiamato Dio, dev'essere chiamato fiori, alberi, luna, monti: solo così il poeta può credere.

Un poema di questo gruppo spicca fra gli altri: il Poema VIII, che, mi sembra, può rappresentare per Caeiro quello che l'*Ode Marítima* è per Campos. È una composizione più lunga della media dei *Poemas* di Caeiro: parla della venuta di Cristo in terra con blasfemia infantile e originalissima; e come nell'*Ode Marítima* sorge tenera, accanto a spaventose visioni di carneficine, la «saudade» dell'infanzia, così qui, accanto alla blasfemia, la tenerezza che il poeta sente per l'infanzia vagheggiata e divinizzata nella sua umanità crea un tipo indimenticabile di Bambino-Gesù-monello, «a criança tão humana que é divina», che simboleggia la quotidiana esistenza del poeta, l'Eterno Fanciullo.

Le sei brevi composizioni del *Pastor Amoroso*, che sono tra le poche liriche di tema amoroso scritte dal poeta, hanno una semplicità singolare, una così innocente freschezza che il lettore è portato a immaginarle uscite non dalla penna di Fernando Pessoa, poeta moderno dalle raffinate e multiformi esperienze letterarie, ma dalla bocca ingenua di Adamo che si accorge di Eva. Presto però l'illusione sfuma e il poeta-pastore si avvede che la donna lo allontanava dalla Natura perché dava alla sua esistenza un carattere troppo soggettivo: dal che è ragionevole dedurre che Fernando Pessoa *ipse*, solitario e misogino, basandosi sull'esperienza personale, l'ha vinta sul «mestre Caeiro», panteista innamorato.

I *Poemas Inconjuntos*, che comprendono 32 poesie, insistono ancora sui temi del *Guardador de Rebanhos*, ma con maggiore astrazione e con maggior «metafisica dell'antimetafisica»; sono un breve ritorno di Fernando Pessoa alla personalità di Alberto Caeiro, dopo parecchio tempo che questa vena sembrava estinta.

Lo stile di Caeiro è, come quello di Campos, erede dello stile di Whitman nell'andamento discorsivo, nella semplicità della sintassi, nell'astensione da parole ricercate e classiche; ma rispetto a

quello ricco di Campos appare depurato e ridotto all'essenziale, ricorrente a un numero limitato di parole, nell'intento di rendere la povertà di linguaggio di un uomo scarsamente istruito che non si è mai mosso dal proprio villaggio. Ottiene però l'effetto contrario lasciando intravedere, nel gusto per la semplicità, una raffinatezza che non appartiene all'elementare ma esuberante e colorito linguaggio degli incolti.

La stessa considerazione è suggerita dalla scelta del fiore, l'unico ben determinato che compare con una certa frequenza in tutta la poesia di Pessoa; il girasole, che Alberto Caeiro nomina più d'una volta; tale scelta ci richiama alla mente la preferenza accordata a questo fiore robusto e campagnolo da altri due artisti moderni che ne fanno un simbolo squisitamente « metafisico »: Van Gogh ed Eugenio Montale.

Per Montale il girasole rappresenta il simbolo della sete di luce; tutte le cose oscure tendono alla chiarezza, per dissolversi in essa; anche la condizione umana ha la sua sorte ultima in un finale e totale annullamento, ma di questo svanire non si affligge il poeta che lo accetta con serenità:

« Svanire
è dunque ventura delle venture »
(« Portami il girasole », *Ossi di seppia*)

Per Van Gogh pure il girasole è il simbolo del sole, della vita, dell'ansia di luce: la stessa luce che Fernando Pessoa cerca invano per tutta la vita fino all'istante della morte.

C) Alberto Caeiro e la critica.

La critica ha ereditato l'opera di analisi e di dibattito estetico che Fernando Pessoa non ebbe il tempo di completare servendosi delle proprie varie personalità.

Jacinto do Prado Coelho, nel fondamentale studio sulla poetica pessoana, dedica un capitolo ad Alberto Caeiro.¹

¹ J. do Prado Coelho, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, ed. de « Ocidente », II ed. acrescentada, Lisboa, 1963.

Il critico rifiuta fin da principio l'immagine di Caeiro come lo vede Pessoa-Campos; il poeta-pastore è in realtà un poeta filosofo e il filosofo tende a danneggiare il poeta: « Há dois Caeiros, o poeta e o pensador, sendo o primeiro que em teoria se desdobra no segundo »¹ e anche la voluta semplicità scarna dello stile contribuisce a mettere in risalto il substrato filosofico e niente affatto ingenuo di tale poesia.

Il « mestre » infatti dichiara con insistenza che non accetta nessuna metafisica, che al fondo delle cose non c'è nulla di occulto e che la realtà è solo ciò che sembra. Tuttavia proprio l'insistenza sull'argomento fa sospettare che il poeta voglia convincere per primo se stesso di quello che afferma; inoltre si contraddice spesso, ora giustificandosi col dire che è malato e come tale tutto gli deve apparire diverso da quando è sano, ora tradendo lo sforzo che Fernando Pessoa deve fare per mantenersi nella posizione mentale di Alberto Caeiro:

« Que difícil ser próprio e não ver senão o visível. »
(Poema XXVI del *Guardador de Rebanhos*)

Per questo, secondo il Prado Coelho, il « mestre Caeiro » « muore » — cioè viene messo a tacere — prima degli altri eteronimi, data la difficoltà per Fernando Pessoa di resistere molto tempo così « eròicamente virado do avêss » in un tipo di poesia che sembra tanto lontano dal suo modo di essere. In conclusione, per questo critico, Caeiro, ben lontano dall'identificarsi col paganesimo, è un uomo insicuro di sé, in lotta con se stesso. La sua lucidità, che è la lucidità implacabile di Fernando Pessoa, non gli permette una felicità completa.

Adolfo Casais Monteiro², pur riconoscendo il valore e l'acutezza della critica del Prado Coelho, rimprovera al collega di giudicare non la poesia, ma le *idee* di Caeiro, mentre la poesia di Caeiro non sta nelle sue idee, bensì nei suoi versi.

Perciò, all'affermazione di J. do Prado Coelho che leggendo Caeiro non vediamo gli alberi e le piante di cui il poeta parla, Casais

¹ J. do Prado Coelho, *op. cit.* pag. 11.

² A. Casais Monteiro, *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1958.

Monteiro ribatte: perché dovremmo vederli? Il lettore non deve necessariamente *vedere*, ma *sentire* e se, leggendo Caeiro, *sente* qualche cosa, allora è segno che questa è vera poesia, indipendentemente dal fatto che sia di radice intellettuale e non sembri calzare perfettamente alla personalità fittizia chiamata Alberto Caeiro. In seguito il critico pone in rilievo il fatto che in Caeiro Fernando Pessoa rivela un aspetto positivo: positivo a suo modo però, perché nella poesia di Caeiro l'uomo è stato abolito. Tale aspetto positivo consisterebbe nel fatto che egli non pensa né sente, esiste come una pietra o un fiore; si identifica con la Natura; « Por isso a sua poesia é afirmativa, positiva e evidente como um fruto ». E conclude notando che non si deve pretendere che la poesia indichi cammini da percorrere o venga a risolvere problemi; la sua unica funzione è quella di essere bella di per se stessa.

João Gaspar Simões¹ accenna brevemente alla personalità di Alberto Caeiro sottolineando il fatto che questa personalità poetica sorge durante il pieno rigoglio di « Saudosismo » e « Paulismo »² e dopo la lettura del celebre trattato di Max Nordau, intitolato *Dégénérescence*, fatta in quel tempo dal Pessoa, che dice di averne tratto vantaggio come da una specie di ginnastica svedese per scacciare i fantasmi morbidi dal suo spirito. Alberto Caeiro sarebbe cioè una reazione di Fernando Pessoa contro se stesso, che mentre da una parte si abbandona alla innata tendenza al misticismo e al gusto nebuloso per il mistero (sono di questo periodo opere come *O Marinheiro*, *Na Floresta do Alheamento*, *Impressões do Crepúsculo*), dall'altra, facendo leva sulla propria acuta lucidità, cerca di crearsi una visione tutta concreta e positiva del mondo e dell'esistenza. Come sempre, in Pessoa, invece di un'evoluzione, ha luogo uno sdoppiamento, e i due atteggiamenti coesistono; del resto non era

¹ J. G. Simões, *Itinerário histórico da poesia portuguesa*, Barcelos, Arcádia Editora, 1964.

² In queste esperienze letterarie portoghesi si stempera l'ultimo Simbolismo: la prima, capeggiata dallo scrittore e critico Jaime Cortesão e dal filosofo Leonardo Coimbra, è d'ispirazione nazionalista e si basa sull'interpretazione ed esaltazione del sentimento portoghese della « saudade »; la seconda, a cui Fernando Pessoa stesso dette nome e inizio con la poesia « Paúis », è di tipo crepuscolare, vago, complesso, sottile.

ignaro di ciò il poeta, che nella nota lettera a Casais Monteiro, del 13-1-1935, scrisse: « Não evoluo, VIAJO ».

In Caeiro Pessoa sembra voler innestare una specie di realismo materialista sul panteismo whitmaniano, in modo da poter eliminare tutti quegli elementi pessimistici e nihilistici (fra l'altro già esistenti nella tradizione poetica portoghese che va da Bocage ad Antero) che impedirebbero l'esistenza di una personalità poetica « positiva » come quella del poeta-pastore.

Siamo infatti d'accordo nell'affermare, col Casais Monteiro¹, che Alberto Caeiro rappresenta una faccia positiva del poliedro Pessoa, ma non perché in lui « l'uomo è stato abolito »: proprio perché l'uomo non è abolito Caeiro, infatti, non riesce — ci sembra — ad essere completamente e totalmente oggettivo, vivendo al di fuori di sé come si propone di fare: Fernando Pessoa, temperamento fortemente lirico, nonostante la tendenza alla spersonalizzazione, non può ritrarre altro che il proprio paesaggio interiore.

Alberto Caeiro è, insomma, un esperimento non completamente riuscito (forse anche perché Fernando Pessoa non ebbe il tempo di rivedere queste sue composizioni), ma l'Autore era conscio dei pericoli che una tale posizione poetica comportava, se aveva potuto scrivere: « O querer ser simples dá com o querente na vizinhança de querer ser sublime. Este dá consigo em absurdo »². Caeiro, come la critica ha constatato, nell'ostinazione a voler esser semplice a tutti i costi e a prendersela con la metafisica, dimostra di essere assillato dalle stesse esigenze di pensiero, del resto umanissime, di Fernando Pessoa; come lui non fa che porsi domande a cui non sa rispondere. D'altra parte, se Alberto Caeiro non fosse profondamente « umano », come avrebbe potuto scrivere il Poema VIII del *Guardador de Rebanhos*, o la raccolta del *Pastor Amoroso*?

Insomma, ci sembra che Caeiro si mostri più umano proprio dove è meno coerente. Ma perché poi il « mestre » dovrebbe essere coerente? Se la realtà è intessuta di contraddizioni non sarà necessario che il poeta-pastore le eviti nella propria poesia; anzi, quanto più contraddittorio, tanto più sarà reale e veritiero.

¹ A. C. Monteiro, *op. cit.*

² F. Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, Selecção, prefácio, introdução e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Inquérito, 1946.

Veritiero, dicevamo: Alberto Caeiro, « finzione » di Fernando Pessoa, obbedisce a un'esigenza di sincerità che respinge ogni fari-saismo e ogni insincerità; e la differenza fra la posizione di questo eteronimo e quella dell'ortonimo del periodo degli -ismi è sottolineata da Fernando Pessoa quando dice che non considera sincera la propria produzione « feita para fazer pasmar » mentre ciò che scrive sotto i nomi di Caeiro, Campos e Reis è sempre serio e artisticamente sincero¹.

Alberto Caeiro, insomma, piuttosto che « o único poeta da Natureza », come ama definirsi, è un Fernando Pessoa che nella comunione con la Natura cerca conforto alla propria pudica solitudine e al tormento della lotta fra l'intelligenza e l'intuizione, trasmettendo ai propri versi la forza di questa lotta in cui egli cerca di interpretare la realtà basandosi solamente sui dati che i suoi sensi ricevono passivamente.

La poesia di Caeiro, pur così filosofica e impegnativa, non riesce affatto « indigesta » o pesante alla lettura; essa ci si presenta semplice e quasi spoglia ma senza asperità sintattiche o semantiche, e possiede l'incanto sottile, e pur non privo di misteriosa severità, di certi paesaggi montani del Portogallo: un vero poeta sa sempre rendere attraente l'argomento della propria poesia, qualunque esso sia.

D) Caeiro, il « mestre ».

Alberto Caeiro ci viene presentato come il « maestro » di Campos e di Reis; ma lo è veramente?² Lo è e non lo è, a nostro modo di vedere: è « maestro » degli altri due in quanto, come abbiamo notato, risponde a un'esigenza di sincerità e di libertà artistica che Campos e Reis adottano sviluppandola ciascuno nel modo che più gli è congeniale; non lo è nel senso che, se si tiene presente che Pessoa, sempre così cosciente di sé e capace di autoanalisi, mantiene un costante atteggiamento ironico (e si serve di tutte le sfumature del-

¹ F. Pessoa, Lettera a A. Cortes Rodrigues, del 19 Gennaio 1915.

² La domanda viene spontanea soprattutto tenendo presenti gli scritti della « Scuola Neopagana », capeggiata da Alberto Caeiro e António Mora (scritti che rimasero allo stato di frammenti), ora pubblicati da Prado Coelho e Lind, nelle già citate *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*.

l'ironia, dal composto e sorridente « humour » britannico fino al pungente sarcasmo latino) di fronte a se stesso e alla propria opera, e forse si è voluto maliziosamente servire della mistificazione letteraria dei rapporti di amicizia e discepolato fra gli eteronimi per indicare, dissimulandola, la fondamentale identità della propria ispirazione.

Fra l'altro l'ironia « pessoana » sembra derivare dal fatto che il poeta sente in sé almeno « duas realidades como dois fumos que se misturam », cioè una realtà concreta e palpabile da un lato e dall'altro, una realtà immaginata che diventa sempre più vera della prima. Non a caso infatti Pessoa vive nella realtà immaginaria della propria poesia, e la vita quotidiana del signor Fernando António Nogueira Pessoa ha ben poca importanza rispetto all'opera del poeta Pessoa¹.

Il problema della molteplicità della realtà lo assilla e lo affascina, la sua poesia è piena dell'alienazione che deriva dallo sfasamento tra l'essere e il parere. Continuamente, meno che in Caeiro, che rigetta da sé il sospetto che sotto la realtà visibile ce ne sia un'altra diversa, Fernando Pessoa fa uso della terminologia teatrale: « palco », « disfarse », « comédia », « tragédia », e soprattutto « máscara »; infatti per il Nostro il tentativo dell'uomo di autoconoscersi è eternamente condannato a fallire perché l'uomo stesso è condannato a vivere nella finzione².

Il momento della temperie spirituale in cui si forma Fernando Pessoa è quello della « Belle Epoque », in cui coesistono, com'è noto, una placida fiducia positivista nel progresso scientifico, incarnata nel soddisfatto ottimismo borghese, e i germi di una crisi generale che segna il tramonto di un'epoca e fermenta in tutti i campi, dall'economico al filosofico, dall'artistico al religioso, ecc.

¹ Il volume di G. de Mello Kujawsky: *Fernando Pessoa o outro*, S. Paulo, Coleção Eusaio, luglio 1967, che mi giunge quando questa nota era già composta, si preoccupa di delineare soprattutto psicologicamente la figura del poeta, del quale si sottolinea l'« intransitività », ossia la sua mancanza di contatto con le cose e con se stesso. A questa incapacità di stabilire il contatto con la realtà dovrebbero supplire gli eteronimi, e in particolare A. Caeiro, punto di partenza di tutto il rinnovamento della poesia di lingua portoghese.

² Ved. Rainer Hess, *As metáforas cénicas na obra de Fernando Pessoa*, in « Ocidente » n. 321, Lisboa, Gennaio 1965, pp. 10-24.

Fernando Pessoa, dal suo Portogallo al quale gli echi dell'inquietudine europea arrivano attutiti e in ritardo, coglie nell'aria, e spesso addirittura anticipa, con la propria sensibilità acutissima e ricettiva, i motivi caratteristici del clima di disorientamento spirituale dovuto al finire di un secolo, che, secondo l'immagine crociana, è anche parto di una nuova epoca e di tutta una nuova civiltà.

Uno di questi temi, che, come abbiamo accennato¹, Pessoa sviluppa in modo particolare ed originale, è quello delle maschere e del pagliaccio triste², che simboleggia la ribellione incompleta di una generazione di artisti che si rivolta contro la società da cui proviene, e da cui tuttavia non riesce a staccarsi completamente.

Anche gli eteronimi di Pessoa infatti possono essere considerati come « maschere » che il poeta indossa, non col fine di celarsi dietro di esse, ma, al contrario, per meglio conoscere e svelare se stesso.

« Multipliquei-me para me sentir »³

La finzione viene messa al servizio della conoscenza del nostro « io » nascosto, che si rivela quanto mai contraddittorio e frammentario.

« Fingir é conhecer-se » e « Ninguém pode fingir de quem não é »⁴ sono frasi che ci aprono una finestra sulla complessa psicologia del poeta che porta la maschera nel nome⁵, e quando se la toglie s'accorge che è appiccicata al viso; si guarda allo specchio e si vede invecchiato⁶.

Non per nulla è questa l'età di Nietzsche e di Freud, delle dolorose ricerche psicologiche ed introspettive del romanzo francese

¹ Ved. nota precedente.

² È un motivo questo che compare un po' dappertutto nell'arte e nella cultura europea di quel tempo; dalla pittura del Picasso del primo periodo, alla poesia di un Palazzeschi: « Chi sono? - Sono il saltimbanco dell'anima mia. »

³ Álvaro de Campos, *Passagem das Horas*.

⁴ Álvaro de Campos, in *Páginas de Doutrina Estética*, op. cit.

⁵ Il nome Pessoa ricorda il latino « persona ». Ved. J. do Prado Coelho, nell'Introdução a *Páginas Íntimas*, op. cit., pag. XXV.

⁶ A. de Campos, *Tabacaria*; e d'altra parte esiste anche una composizione di A. de Campos che, togliendosi la maschera, ritrova il bambino di tanti anni prima. In *F. P. Obra Poética*, op. cit. pag. 392.

con Proust e Gide, della poesia tedesca con Rilke e Stefan George: e in Portogallo, anche se ignorato dal grande pubblico, fiorisce un Fernando Pessoa che osa dire:

« O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração. »

(*Autopsicografia*, in: *Cancioneiro*)

Inoltre, attraverso la « finzione » dell'eteronimia, Pessoa si propone di rappresentare un « drama em gente », dando così sfogo alle proprie tendenze drammatiche, o che almeno riteneva tali, compiacendosi¹, perché in realtà egli, fedele in questo a quella che suole dirsi la tradizione portoghese, è un poeta lirico, non un poeta drammatico², e crea infatti i lirici Cairo, Campos e Reis.

Così Pessoa, temperamento lirico, nutrito di conoscenza e di ammirazione per Shakespeare³, si ferma a metà strada, spersonalizzando

¹ Ved. lettera a J. G. Simões, dell'11 Dicembre 1931.

² Come giustamente dice Maria Aliete Galhoz (op. cit., p. 37), in Fernando Pessoa esiste « uma complexidade que cobre de variação, mais que de mudança uma fixidez fundamental, monotonia temática sob multiforme representação. » E difatti, quando Pessoa si volle cimentare con un dramma vero e proprio, quindi presumibilmente scritto per essere rappresentato, creò *O Marinheiro*, un dramma « estático » di nome e di fatto che ci presenta ancora, come nel caso degli eteronimi, una tripartizione della sensibilità dell'Autore, ma non certo personaggi viventi di vita propria. Pessoa ha coscienza di ciò, tanto che si autocritica attraverso Álvaro de Campos. Ved. A. de Campos: « A Fernando Pessoa, depois de ler o seu drama estático « O Marinheiro », em « Orpheu I », pag. 341 di *F. P., Obra Poética*.

³ Ved. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966-67.

zandosi ma non creando personaggi che possano vivere sulle scene, sul cammino che porta verso la drammaturgia, creando una specie di *Costì è, se vi pare* poetico negli stessi anni in cui, in Italia, la stessa problematica si agita e matura nell'animo di Luigi Pirandello, che però incomincerà a scrivere per il teatro diversi anni dopo, (gli eteronimi pessoani sono del 1914) ignorando l'esistenza del poeta portoghese che lo precede sulla stessa via spirituale¹.

È sintomatico che, negli stessi anni in cui la scienza viene rivoluzionata dalle teorie di un Einstein, un Fernando Pessoa, esplorando le profondità della propria anima, arrivi alla comprensione ironica di tutte le relatività umane² e le canti vivendole nella propria poesia; entrambi hanno scoperto che nulla è definitivo, almeno nel senso tradizionale della parola; e forse per questo Fernando Pessoa può dire di sé senza esagerare:

« Alguém me saiba sentir
Mas ninguém me definir. »

ORIELTA DEL BENE

¹ Invece Pessoa venne molto probabilmente a conoscenza del teatro pirandelliano, introdotto in Portogallo da Raúl Brandão, ma dopo che il « drama em gente » esisteva già.

² Ved. il nome di « Relativismo criador » dato all'arte di Pessoa dal Lind. In: *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, op. cit. pag. XV dell'« Introdução ».

NOTA SOBRE A INTERPRETAÇÃO DE UM VERSO DE JULIÃO BOLSEIRO

Em face da clara e minuciosa objectividade da recensão feita por Rodrigues Lapa a *Le « Cantigas » de Juyão Bolseyro* da lusitana italiana Erilde Reali¹, escritos ambos da maior probidade científica, creio oportuno formular uma objecção quanto ao sentido do último verso da cantiga IV, a propósito do qual Rodrigues Lapa, quando põe à autora reservas de superficialidade e omissão, parte de uma interpretação a meu ver demasiado idealista e entusiasta.

.....

E poys m'eu eyre senlheira deitei,
a noyte foy, e vëo, e durou;
mays a d'oje pouco a semelhou:
ca vëo meu amigo,
e tanto que mh a falar começou,
veo a luz e foy logo comigo.

E comecey eu eyre de cuydar,
e começou a noyte de crecer;
may-la d'oje non quis assy fazer:
ca vëo meu amigo,
e faland'eu con el a gran prazer,
veo a luz e foy logo comigo.²

Para Rodrigues Lapa, a luz é a luz do amor, derivada da presença do amigo. E sem dúvida é tentadoramente sugestiva a imagem daquela luz simbolizada numa presença humana preciosa, e poucos talvez como Bolseiro, um dos mais versáteis e fantasiosos dos poetas

¹ « Annali - Sezione Romanza », Istituto Universitario Orientale, Napoli luglio 1967, pp. 313-321.

Erilde Reali, *Le « Cantigas » di Juyão Bolseyro*, Napoli 1964.

² Ap. Reali, op. cit., pp. 24-25.

medievais galego-portugueses, poderia acidentalmente subscrevê-la. Em visão, porém, quer da restante produção poética de Bolseiro, quer das circunstâncias particulares da temática metafórica medieval, penso que se imponha uma redução conceitual da cantiga em exame.

Em primeiro lugar, o motivo das noites longas, com referência expressa à *noite*, como o tema da noite em geral, pode dizer-se excepcional na poesia medieval peninsular. Relativamente à poesia portuguesa, no complexo de composições líricas conservadas nos Cancioneiros antigos (Ajuda, Biblioteca Nacional, Vaticana, Baena) existem apenas quatro cantigas onde a noite assume uma função, por quanto indirecta e vaga, três das quais são, precisamente, da autoria de Bolseiro. E entre estas, a III principalmente, com aquele final ambíguo, à primeira vista atrai a sensibilidade moderna, habituada ao jogo livre das imagens e dos símbolos, a uma interpretação de requintada delicadeza, além e longe dos esquemas simbólicos medievais, uma interpretação moderna enfim:

Sen meu amigo manh'eu senlheyra
e sol non dormen estes olhos meus;
e quant'eu posso peç'a luz a Deus,
e non mh-a da per nulha maneyra.
Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

Quand'eu con meu amigo dormia,
a noyte non durava nulha ren;
e ora dur'a noyt'e vay e ven,
non ven (a) luz, nen parec'o dia.
Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

E segundo com'a mi parece
comigo man meu lum'e meu senhor,
ven log'a luz de que non ey sabor,
e ora vay (a) noit'e ven e crece.
Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.

Pater nostrus rez'eu mays de cento,
por Aquel que morreu na vera cruz,
que El mi mostre muy cedó a luz,
mays mostra-mi as noites d'Avento.
Mays, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.¹

¹ *Ibid.*, p. 21.

Se, porém, aproximarmos o núcleo global das cantigas III e IV do da cantiga XIV, tal interpretação aparece pelo menos susceptível de dúvida:

Aquestas noytes tan longas,
que Deus fez en grave dia,
por min, porque as non dormho,
e porquê as non fazia
no tempo que meu amigo
soía falar comigo?

Porque as fze Deus tan grandes,
non posso eu dormir, coitada;
e de como son sobejas,
quisera eu outra vegada
no tempo que meu amigo
soía falar comigo.

Porque as Deus fez tan grandes,
sen mesura desiguuaes,
e as eu dormir non posso,
porquê as non fez ataaes
no tempo que meu amigo
soía falar comigo?¹

Na sua simplicidade linear, a meu ver esta cantiga dá a chave interpretativa das primeiras. Em qualquer das três, sem dúvida, a presença ou a ausência do namorado é o metro de medida das noites. Mas o tema central é pròpriamente a duração subjectiva destas (significativo, na cantiga III, «segundo com'a mi parece»), com clara atribuição a Deus de uma arbitrária distribuição de luz e sombras. É transparente a queixa, directo o protesto contra Deus, que cria longas noites quando a protagonista está só e saudososa e as abrevia, quase por acinte, quando o amigo regressa. Deus e a protagonista são as verdadeiras personagens destas cantigas, o amigo um pretexto apenas para o respectivo «diálogo». E assim, na cantiga III, como na IV, a única interpretação que não contrasta, e antes completa e enriquece a XIV, leva-nos a limitar o sentido da palavra *noite* ao seu puro significado astronómico, e a reduzir o de *luz* à mesma prosaica medida: Rezo mais de cem Padre-nossos

¹ *Ibid.*, p. 50.

para que Deus me mande cedo a luz (do dia); e Ele, pelo contrário, dá-me as noites do Avento. Se estivesse com o meu amigo, já era dia agora, certamente!

Está pois marcada, esta cantiga, como a XIV, por uma atitude de despeito, de impertinente irreverência, psicologicamente bem de acordo aliás com aquele atribuir responsabilidades a outrém que em boa medida timbra o carácter das composições de Bolseiro. Erilde Reali agudamente analisa as limitações psicológicas do poeta nos anos juvenis¹; não parece, no entanto, que a idade e a experiência muito o tivessem ajudado a conquistar a segurança interior: a famosa paródia *Mal me tragedes, ay filha*, por exemplo, claramente reflecte o mesmo modo de acusar alguma coisa ou alguém em justificação de um próprio estado de espírito negativo.

Obviamente, voltando às cantigas nocturnas, ao tratar por três vezes o mesmo argumento, Bolseiro sentia-se «inventor» de uma novidade poética; e o seu sentimento, mais ou menos consciente, encontra de facto plena justificação na quase completa ausência de composições de tema nocturno nos Cancioneiros da época. E é lógico pensar que, na satisfação resultante, o poeta se deleitasse a reelaborá-lo com pequenas variações acessórias. Se a novidade, em vez de ser o conceito da longa noite subjectiva por vontade de Deus, fosse a imagem luz-amor, seria esta certamente a renovar-se, a expandir-se, a transbordar eventualmente sobre as outras composições do autor. Tal não sucede; nem podemos atribuir particular significado à expressão algures recorrente na sua obra *meu lume*, expressão estereotipada e comum no código literário trovadoresco, que não é objecto da parte de Bolseiro de qualquer desenvolvimento particular. Parece-me portanto legítimo concluir que a ideia central das três cantigas é uma só, a duração subjectiva das noites de solidão.

Por outro lado, a simbologia luz-amor aplicada ao profano exigiria uma revisão da mecânica estrutural do símbolo na Idade Média e de todo o conceito de luz nas respectivas estéticas doutrinais². Para mais, a noite como tema poético, em oposição ou

¹ *Ibid.*, p. 16.

² C. G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1964, Introduzione; Umberto Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale in*

não à luz, é, e não só na literatura portuguesa, completamente ignorada antes do Renascimento (onde, aliás, virá a desempenhar uma função meramente secundária e decorativa, ligada quer aos esquemas culturais da herança clássica quer ao puro jogo dialéctico das antíteses¹, exceptuando, naturalmente, o campo particular da poesia mística). A questão do significado de um verso, no fim de contas, é de bem relativa importância; e não valeria a pena em última análise despoetizar uma cantiga por sua causa se, com a centralização do tema nocturno e consequente redução da imagem de tal verso a um simples acessório do tema, não viesse Bolseiro a encontrar-se, e, repito, não só na literatura portuguesa, na posição de precursor. Metáforas, imagens, símbolos, mais ou menos independentes dos quadros tradicionais, podem encontrar-se na lírica medieval. O que não se encontra, do que Bolseiro é o primeiro e por muito tempo único exemplo, é a consciência da existência da noite como elemento de integração poética².

Se é verdade que, na interpretação puramente astronómica que me parece ser a única legítima, de poesia bem pouco se pode falar, não menos verdade é que esta visão concreta e realista da noite constitui, em toda a literatura portuguesa até ao fim do Romantismo, o nervo central e contínuo de uma vastíssima e vária produção de temática nocturna. Não há na poesia nocturna portuguesa um exemplo de interpretação simbólica da noite autenticamente lírica, que transcenda fórmulas codificadas. Quando, excepcionalmente e em termos particulares de sensibilidade ou de circunstâncias, adquire valor poético — em Francisco de Sousa, Bernardim Ribeiro, Camões, Alorna, Herculano³ — a noite mantém sempre o seu carácter de fenómeno real e normal, na função adjectiva de simples cenário, decorativo ou emocional, que nem as sugestões

Momenti e problemi di storia dell'Estetica, V, Milano 1959; I. Huizinga, *Le Déclin du Moyen-Age*, Paris 1932.

¹ M. H. de Almeida Esteves, *Poesia da noite no lirismo português*, I, Lisboa 1955.

² Não faltam noites de insónia nos cancioneiros medievais. V., p. ex., Reali, *op. cit.*, p. 8, nota 3. A referência, porém, é invariavelmente à impossibilidade de dormir, sem que nunca a atenção incida directamente sobre a noite como agente lógico.

³ Almeida Esteves, *op. cit.*, II, pp. 184-189.

mais penetrantes do misticismo ou do Romantismo conseguem valorizar ou transfigurar.

Seria decerto pedir demasiado a Bolseiro, mesmo admitindo que soubesse libertar-se dos esquemas estéticos da época, uma interpretação particular e transcendente do tema nocturno. Mas deixe-se-lhe, pelo menos, o mérito de ter sido o primeiro a tratar, em relação subjectiva com o protagonista de um poema, e portanto numa base liricamente válida, a entidade *noite* como tema central de poesia.

MARIA HELENA FRASCIONE DE ALMEIDA ESTEVES

LE REMANIEMENT FORMEL DES ACTES PRIMITIFS DANS « LA CELESTINE » DE 1502.

Des critiques éminents, parmi lesquels je me bornerai à citer M. Marcel Bataillon et la regrettée María Rosa Lida de Malkiel, se sont penchés avec intérêt sur les additions et les prolongements dont le texte de 1502 enrichit *La Célestine* en ce qui concerne, notamment, la thématique et l'étude des caractères. En revanche, je n'ai pas connaissance que la revision littéraire subie par les actes primitifs ait fait, en elle-même, l'objet d'un examen jusqu'à ce jour. Les meilleures études qu'a suscitées *La Célestine* ont toujours été plus ou moins conditionnées par le problème de l'« autoría ». De plus, l'intérêt des chercheurs s'est porté, avant tout, sur les cinq actes interpolés, dans le texte primitif, entre les actes XIV et XVI.

Et pourtant, la remise sur le métier d'un texte existant procure une occasion unique de saisir sur le vif les méthodes de travail et les préoccupations de l'écrivain et, ainsi, nous donne une chance de discerner ce qu'il y a de plus personnel dans son art. Par quels procédés et avec quels effets les actes de la *Comédie* ont-ils été remis en forme ? La réponse à cette question ne peut qu'enrichir notre connaissance du remanieur, et, ce qui est mieux, de son œuvre. C'est pourquoi, dans la brève étude qui va suivre, j'ai jugé utile de poser cette question et d'amorcer l'enquête qu'elle suscite.

Il va de soi qu'un examen poussé et systématique des retouches apportées à la *Comédie* pourrait représenter une contribution importante à la solution du problème de l'« autoría ». J'ai voulu, cependant, mener ces quelques analyses sans référence à aucune controverse. Le fait que je nomme le continuateur 'Rojas' ne signifie pas que j'estime le débat clos dans le sens de l'attribution de la *Tragicomédie* à celui-ci; mais comme le fardeau de la preuve incombe aux adversaires de l'authenticité et qu'une telle preuve n'a pas été, jusqu'à ce jour, fermement établie, je m'en tiendrai à cette appellation somme toute commode.

Rojas, modifiant le texte même de la *Comédie*, y a introduit des interpolations dont le but essentiel était de présenter des éléments psychologiques nouveaux, ou de développer certains traits déjà esquissés antérieurement. Mais l'auteur a aussi revu son œuvre au point de vue formel, et avec soin.

C'est ainsi qu'en 1502, le texte est nettoyé de certaines répétitions creuses, de mots inutiles qui faisaient double emploi avec d'autres expressions, de lourdeurs, parfois d'incorrections. Rojas rend aussi un aspect plus espagnol à certaines phrases dont la tournure latine était peu claire, du moins à l'audition¹. Des phrases peu élégantes et trop complexes ont été remaniées. On en verra un bon exemple à l'acte IV².

« Porque hazer beneficio es semejar a Dios, y el que te da le recibe, quando a persona digna del le haze. Y demas desto, dizen que el que puede sanar al que padisce, no lo haziendo, le mata ». (p. 91,5-9)

La *Tragicomédie* allègera ces deux phrases, en éliminant des éléments inutiles (*demas desto, dizen que*), en remplaçant le verbe *dar*, peu expressif, par une répétition de *hazer beneficio* qui rend la phrase mieux balancée et marque plus nettement la progression du raisonnement, en évitant enfin le jeu compliqué des pronoms que l'on trouvait dans la première version. La construction, simplifiée, permet de mieux distinguer les deux idées complémentaires.

« Porque hazer beneficio es semejar a Dios, y mas que el que haze beneficio lo rescibe, quando es a persona que lo merece. Y el que puede sanar al que padisce, no lo haziendo, le mata ».

Les périphrases superflues disparaissent (cf. VII, 132, 3), de même que les répétitions trop lourdes ou encore les répliques qui ne font pas progresser le dialogue (cf. VII, 140, 12).

¹ *La Célestine*, ne l'oublions pas, était destinée à la lecture à voix haute, et non à la représentation.

² Les citations sont faites d'après l'édition de M. Criado De Val et G. D. Trotter, *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Clásicos Hispánicos, ser. II, vol. III, Madrid, C.S.I.C., 1958.

Les modifications introduites en 1502 dans le texte de la *Comédie* sont ici en italiques.

Relisant son œuvre, Rojas a aperçu certains détails discordants, certains traits maladroits ou tout simplement inutiles. C'est ainsi que l'érudition intempestive se verra sanctionnée. Je dis bien intempestive, non surabondante. Le style du bachelier montre fréquemment une accumulation de sentences philosophiques, morales ou didactiques, de proverbes aussi. Cet aspect de l'écriture demeurera intouché; la seconde main ajoutera même, parfois, d'autres considérations éthiques dans le dialogue. Les citations exemplatives s'enfilant très souvent comme les perles d'un collier, certaines, de peu d'intérêt, avaient dû s'ajouter au fil de la plume à d'autres dont le sens était adéquat. Rojas s'attachera à faire disparaître ces petites négligences.

On en voit un exemple à l'acte VI (122, 8-11) où le rappel d'une anecdote sur Socrate était superfétatoire. Rojas ne conservera que l'exemple le plus parlant, le plus pittoresque aussi, celui où on voit Alcibiade

« ... que soño que se vey a embuelto en el manto de su amiga. Y otro dia matornlo, y no ouo quien lo alçasse de la calle ni cubrisse, sino ella con su manto. »

De même, à l'acte I (31, 16), l'auteur a maintenu dans sa démonstration, de deux citations évangéliques, celle qui avait le plus de poids, la plus théologique, supprimant l'autre, moins impressionnante et moins probante.

La phrase est donc fréquemment allégée et clarifiée par des suppressions comme celles qui viennent d'être citées. Elle est souvent relevée, aussi, par de brèves additions qui permettent de distinguer plus aisément à qui s'adressent les différentes répliques, l'auteur précisant le nom de l'interlocuteur ou le désignant par une périphrase. Encore qu'elles rendent le dialogue plus vif, ces indications paraîtront de peu d'utilité au lecteur de *La Célestine*; en effet, les diverses éditions placent en tête de chaque réplique le nom du personnage qui la prononce. Mais il peut en aller très différemment si l'œuvre est lue à voix haute, selon sa destination première.

Une foule de petites corrections ont renforcé la cohésion et la logique interne des actes primitifs, soit en ajustant les paroles du protagoniste de façon plus ferme aux événements, soit en délimitant mieux la portée des répliques, soit en assouplissant une perspective temporelle par trop précise ou trop rigide pour être vraisemblable

Le dialogue est parfois enrichi d'indications scéniques qui permettent de mieux se représenter l'action. L'interpolation suivante montre ces indications introduites sous forme d'ordres et sert en même temps de transition entre deux scènes.

LUC. — Señor, apressurate mucho si la quieres ver biua. Que ni su mal co-nozco de fuerte ni a ella ya de desfigurada.

PLE. — *Vamos presto, anda alla, entra adelante, alça essa antepuerta y abre bien essa ventana, porque la pueda ver el gesto con claridad.* ¿Que es esto, fija mia? ¿Que dolor y sentimiento es el tuyo?... (XX, 286, 6-12)

Cette série d'exhortations nous permet de nous représenter Plébère se précipitant au chevet de sa fille, alors que le texte initial nous transportait immédiatement de la chambre du père à celle de Mélibée. Les deux scènes sont donc mieux liées; en même temps, on voit s'introduire par cette addition un élément réaliste qui était absent auparavant. Des éléments descriptifs ont été systématiquement introduits là où, dans le texte primitif, nous n'avions qu'un échange de répliques utiles au déroulement logique du dialogue.

Un grand nombre de corrections ont pour but soit de mettre davantage l'accent sur l'élément important de la phrase, soit de donner plus de vigueur à l'expression, en remplaçant un terme faible par un autre plus lourd de sens. Il faut toutefois reconnaître que cette règle de correction a parfois été suivie au rebours, et il arrive que les termes nouveaux soient moins heureux que les premiers.

Certains effets comiques se voient renforcés, notamment par un parallélisme voulu entre les répliques. L'exemple suivant montre le développement d'une répétition en écho, déjà amorcée dans la *Comédie*, qui augmente la drôlerie de la scène où Calixte raconte qu'il « a touché Mélibée ». Célestine s'effare de cette révélation qui semble rendre inutile son intervention:

CEL. — ¿Que la has tocado, dizes? Mucho me espantas.

CAL. — Entre sueños, digo.

CEL. — ¿Entre sueños?

CAL. — *Entre sueños la veo tantas noches que...* (VI, 122,5-7)

Dans *La Célestine*, d'autre part, les répliques dont le but évident est de convaincre un interlocuteur sont souvent fort longues, fort circonstanciées; elles détaillent tous les arguments qui pourraient faire mouche. En 1502, la seconde main a fréquemment

ajouté à ces démonstrations une conclusion de portée plus générale, d'allure plus philosophique, qui reprend toute l'argumentation, y met un point final, et parfois même en amorce une nouvelle, ou prépare un tournant dans le développement logique du dialogue.

L'acte IX présente un bon exemple de ces phrases conclusives où l'auteur résume tout un monologue sur un ton plus général et plus abstrait. Célestine achève de décrire la prospérité de sa maison au temps de sa jeunesse. Rojas lui fait ajouter:

« Pero bien se que sobi para descendir, floresci para secarme, goze para entristecerme, nasci para biuir, biui para crecer, creci para envejecer, envejeci para morirme. Y pues esto antes de agora me consta, sufrirre con menos pena mi mal; avnque del todo no pueda despedir el sentimiento, como sea de carne sentible formada. » (IX, p. 175, 28-30 et p. 176,1-4)

Ces divers amendements montrent bien que Rojas était très attentif à la qualité de l'œuvre. On remarquera que jusque dans les menues corrections, l'auteur soumet étroitement la révision du style à la vigueur dramatique, si bien qu'il n'est pas possible d'examiner l'aménagement du texte sous l'angle purement formel. Peu soucieux de « belles phrases », Rojas est avant tout préoccupé de l'efficacité du verbe et de l'action; il est manifestement moins intéressé par l'harmonie extérieure de son œuvre que par son expressivité.

Les corrections consistent à modifier une expression, à remplacer un mot par un autre, à rendre plus ferme le tracé d'une phrase ou à renforcer la cohésion de l'œuvre, plutôt qu'à remanier profondément le style. Traitant son texte comme une mosaïque, Rojas ajoute ou retire un élément, déplace certains termes; mais le dessin de la phrase reste foncièrement le même. Cette technique d'amendements par additions ou soustractions de blocs de phrases est très caractéristique. Le plus généralement, les additions s'insèrent entièrement entre deux répliques de la version antérieure, sans qu'il y ait de bouleversements dans le texte avoisinant. Quand il se résout à amplifier une phrase, Rojas use d'un procédé assez particulier: il la fait littéralement éclater. Tous les éléments, à peu de chose près, persistent dans la version ultérieure, mais dans un ordre nouveau, amalgamés aux additions. L'auteur ne part donc jamais du

principe: « J'efface tout et je recommence », mais tâche de sauver autant que possible le texte déjà écrit, et le remploie au mieux¹.

Je citerai un exemple de cet éclatement de la phrase, qui montre bien l'attachement de Rojas au texte édité antérieurement. Mélibée s'est emportée quand elle a entendu prononcer le nom de Calixte par Célestine. L'entremetteuse, sans en avoir l'air, a fini par obtenir gain de cause; elle se rend chez le jeune homme et lui conte l'aventure.

« Yo, que en este tiempo no dexaua mis pensamientos vagos ni ociosos, viendo quanto almanen gastaua su yra, agrauando mi osadia, llamandome hechizera, alcahueta, vieja falsa y otros muchos inomiosos nombres, con cuyos titulos se asombran los niños, tuue lugar de saluar lo dicho. » (VI, 118,13-20)

Le texte de la *Comédie* est bref et serre d'assez près la vérité. La description de la scène se voit amplifiée dans la version de 1502.

« [Melibea] se dio en la frente vna gran palmada (...), agrauando mi osadia, llamandome hechizera, alcahueta, vieja falsa, *barbuda, malhechora*, y otros muchos inomiosos nombres, con cuyos titulos assombran a los niños *de cuna*. Y *empos desto mil amortecimientos y desmayos, mil milagros y espantos, turbado el sentido, bulliendo fuertemente los miembros todos a vna parte y a otra, herida de aquella dorada flecha, que del sonido de tu nombre le toco, retorciendo el cuerpo, las manos enclauijadas como quien se despereza, que parecia que las despedaçaua, mirando con los ojos a todas partes, acoceando con los pies el suelo duro. Y yo, a todo esto, arrinconada, encogada, callando, muy gozosa con su ferocidad. Mientras mas vasqueaua, mas yo me alegraua, porque mas cerca estaua el rendirse y su cayda. Pero entre tanto que gastaua aquel espumajoso almanen su yra, yo no dexaua mis pensamientos estar vagos ni ociosos, de manera que toue tiempo para saluar lo dicho.* »

On voit donc ici très nettement que si ses divers membres ont été disposés dans un ordre inverse, la phrase primitive a été conservée dans sa totalité. Le texte de la *Tragicomédie* tient l'intérêt bien mieux en éveil que ne le faisait celui de la première version. L'évocation de la colère de Mélibée était une sorte de parenthèse

¹ Le soin mis par Rojas à tirer profit de tout l'acquis donne à penser qu'il est peu probable qu'il ait jamais supprimé une phrase parce qu'il la jugeait mal construite. D'autre part, on peut considérer que les éléments du dialogue qu'il fait disparaître étaient dépourvus de fonction utile dans l'ensemble.

insérée dans la description du comportement de Célestine. La version de 1502, au contraire, met en avant l'attitude de la jeune fille et la développe à loisir; elle crée ainsi une attente chez le lecteur; l'opposition avec le calme de la maquerelle en ressort d'autant plus violemment. La proposition *toue tiempo para salvar lo dicho* restera seule à sa place, puisque c'est là la conclusion que la vieille veut mettre en valeur.

Quels sont les éléments nouveaux de la phrase? Célestine se contentait de citer les transports verbaux de Mélibée. Nous avons maintenant sous les yeux une peinture complète de ses injures, de ses gestes nerveux, de son exaspération. De même, la description du comportement de Célestine est amplifiée en contrepoint, alors qu'auparavant on ne nous donnait qu'un aperçu des réflexions de Célestine. Le contraste entre les deux femmes était de nature purement morale et intellectuelle. Le texte remanié développe l'aspect réaliste et pictural de la scène.

Le style de l'exposition a lui-même changé. Le récit de la vieille, dans la *Comédie*, consiste en une longue période bien articulée, dont la proposition principale est rejetée à la fin. La seconde main a fait éclater cette phrase polie et d'allure latinisante; le style est toujours très étudié, le ton soutenu, mais on remarque l'accumulation de propositions participiales, assez courtes et juxtaposées, qui coupent une phrase très longue et lui donnent une respiration fort ample. Cette accumulation en cascade de courts traits descriptifs permet de peindre par touches successives et de façon fort évocatrice les transports de Mélibée. Tous les éléments de la phrase primitive ont été conservés parce que ce sont eux qui constituent l'axe de la description faite par Célestine. C'est à eux aussi que se relieront les répliques suivantes du dialogue. Les traits additionnels jouent un rôle sur le plan logique de l'œuvre et en même temps sur les plans descriptif et esthétique. La première description des transports de Mélibée était strictement 'utilitaire' et assez froide; le texte corrigé se voit agrémenté d'une évocation pittoresque dont le réalisme stylisé confère un puissant attrait au passage.

Les amendements apportés au texte primitif ne constituent qu'un aspect des nouveautés introduites dans l'édition de 1502. Il serait intéressant de confronter les constatations que leur étude entraîne avec les résultats auxquels on aboutirait en examinant, selon

une méthode distincte sans doute, la grande interpolation de cinq actes (le *Tratado de Centurio*) qui fut insérée entre la moitié de l'acte XIV et la moitié de l'acte XVI de la *Comédie*. Par ailleurs, les quelques analyses menées plus haut ne constituent que l'ébauche d'une étude exhaustive. Ces réserves faites, l'analyse des corrections apportées au texte de 1499 suffit déjà à montrer un continuateur si parfaitement pénétré de l'œuvre qu'il n'opère que des remaniements pleinement justifiés et judicieux. Je ne crois donc pas que ce soit mal à propos que j'ai pris le parti de prêter le nom de Rojas à un continuateur que d'aucuns prétendent anonyme et mystérieux: la seconde main révèle un écrivain si avisé, si conscient de la portée et du style de l'œuvre primitive que je voudrais transformer cette convention en hommage. L'auteur des amendements de 1502 est autant de plain-pied avec Rojas que Rojas aurait pu l'être avec lui-même.

Liège

JACQUELINE GERDAY

SEVER POP, *Recueil posthume de linguistique et dialectologie*, Roma, 1966, pp. x-698, L. 10.000.

Sfogliando le ultime pagine di questo massiccio volume, che è il IV della serie di *Acta Philologica* della Società Accademica Romana, ed è uscito nel Belgio, per le edizioni J. Duculot di Gembloux, si ha un'idea della grave perdita subita con la morte di Sever Pop, ancor più che dagli studî linguistici, dall'organizzazione e dal coordinamento su piano internazionale di tali studî. Fondatore, nel 1951, a Lovanio, del Centro Internazionale di Dialettologia Generale, e, subito dopo, di «Orbis», bollettino del Centro, segretario della Commissione di Inchiesta Linguistica, lo scienziato romeno, che aveva preferito l'esilio alla servitù in patria, si spense, non ancora sessantenne, a pochi mesi di distanza e certamente anche in conseguenza degli sforzi compiuti per organizzare il I Congresso Internazionale di Dialettologia Generale, tenutosi, com'è noto a Lovanio e a Bruxelles dal 21 al 27 agosto 1960. Con gli oltre cinquecento soci del Centro, in rappresentanza di una cinquantina di Paesi, Sever Pop contava di portare a termine un altro grande progetto, che gli era molto caro e che aveva preannunciato fin dal 1953 in una comunicazione al VII Congresso internazionale di Filologia Romanza di Barcellona: la pubblicazione di una Enciclopedia Linguistica, in vista della quale aveva compilato nel 1955 una prima, preziosissima, *Bibliographie des questionnaires linguistiques*. La scomparsa repentina del promotore di queste e di tante altre iniziative ha interrotto, per chi sa quanto tempo, un faticoso lavoro, della cui grande utilità nessuno che operi nel campo della linguistica, della filologia, della dialettologia può dubitare.

La capacità di lavoro e la tenacia di Sever Pop, transilvano di Nasaud (era nato a Poiana-Ilvei nel 1901), erano proverbiali anche in Romania, dov'egli visse fino al 1941, quando venne in Italia come Vice-direttore della Scuola Romana di Valle Giulia e come Consigliere culturale presso la Legazione di Romania in Roma.

Aveva dato il maggior contributo alla realizzazione del monumentale *Atlante Linguistico Romeno*, modello del genere, per il quale aveva raccolto personalmente, in sette anni di duro lavoro (1930-1937), centinaia di migliaia di parole e di forme linguistiche, un materiale immenso, che mise a disposizione della scienza linguistica e, in particolare, della linguistica romanza. Ma oltre a questo prezioso materiale documentario l'ex-allievo di Puscariu, Capidan, N. Draganu, in patria, e di Gilliéron, Meillet, Vendryès, A. Thomas, Mario Roques, a Parigi, aveva fornito una metodologia alle inchieste linguistiche.

Gran parte di questo *Recueil* postumo, a cura della vedova dello scienziato, e con una nota introduttiva di Hans Rieffelder che sottolinea i meriti di Sever Pop nella istituzione della «dialettologia generale», illustra i criteri, i principî, le finalità che hanno guidato l'elaborazione dell'*Atlante Linguistico Romeno*, o si sofferma su alcuni risultati conseguiti durante questo lavoro tanto appassionante quanto faticoso. Vi si trattano problemi che, se interessano in primo luogo, com'è ovvio, la linguistica romena, interessano anche, più in generale, la filologia romanza: ci sono articoli e conferenze riguardanti la terminologia religiosa, la terminologia pastorale, la toponomastica, il «fondo principale di parole» nel dominio romanzo. Lo studioso italiano troverà suggerimenti importanti nell'ampia presentazione del «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano» riprodotta dalla «Dacoromania» di Cluj (t. VIII, 1934-1935); nella conferenza *Parlate di Romania e parlate d'Italia*, tenuta nel 1942 a Roma e finora inedita; in un'altra conferenza inedita, tenuta ancora a Roma, nel 1946, e dedicata ai rapporti linguistici fra la Romania e la Sardegna (specialmente le indicazioni di quest'ultimo testo sul comune fondo pre-indoeuropeo del romeno e del sardo meriterebbero un ulteriore sviluppo). In ognuno dei tre articoli, come anche in altre occasioni, Sever Pop non dimentica di sottolineare quanto deve all'insegnamento di Ugo Pellis, che ebbe modo di conoscere nel corso di un'inchiesta linguistica a Cortina d'Ampezzo, e col quale collaborò, nel 1933, ad una ricerca sul dialetto istro-romeno. A maggior ragione dispiace perciò che proprio nei testi italiani del volume siano sfuggiti tanti errori materiali, di stampa, che una revisione più attenta delle bozze avrebbe facilmente evitato. L'autore non aveva dato l'«ultima mano» a questi testi, e lo si sapeva.

E giacché siamo alle «mende», notiamo anche la scarsa maneggevolezza del volume, che ha un numero di pagine veramente eccessivo (quasi settecento). Ci rendiamo conto dei sacrifici che hanno dovuto affrontare la signora Alexandra Sever Pop e l'editore, ma la disposizione di un così ricco e interessante materiale in due volumi sarebbe stata forse più opportuna. In questo modo avrebbero potuto trovarvi posto anche altri studi, non meno preziosi, come, per dare un esempio, *L'importanza delle parlate romene della Bucovina settentrionale, della Bessarabia e della Transnistria*, uscito nel 1941 sulla «Rivista delle Fondazioni Reali» di Bucarest, e attuale oggi più che mai.

Ma, pur così com'è, il *Recueil posthume de linguistique et dialectologie* sta più che degnamente accanto ai due volumi *La Dialectologie (I - Dialectologie Romane; II - Dialectologie non Romane)*, pubblicati da Sever Pop nel 1950, sempre presso Duculot, e che costituiscono un manuale ormai classico per lo studio della «filologia generale» e per la condotta delle «inchieste linguistiche»; accanto alla rivista «Orbis» e al Centro Internazionale di Dialettologia Generale di Lovanio; accanto ai tanti scritti e alle tante iniziative feconde dell'infaticabile e geniale scienziato transilvano che molto avrebbe potuto ancora dare agli studi linguistici se una malattia crudele non lo avesse strappato, il 17 febbraio del 1961, al mondo, alla cara patria lontana e alla scienza, cui aveva dedicato fin dalla prima gioventù, al Museo della Lingua Romena e all'Università di Cluj, il meglio di se stesso.

MIRCEA POPESCU

V A R I A

Tra i convegni e i congressi tenutisi nel 1967 degno di nota è stato il «I Simpósio luso-brasileiro sobre a Língua Portuguesa contemporânea», svoltosi a Coimbra dal 30 aprile al 6 maggio, con la partecipazione di molti fra i più apprezzati studiosi dei due paesi di lingua portoghese: il «Simpósio» è giunto a conclusioni che interessano, fra l'altro, l'insegnamento di tale lingua e la difesa della sua unità ortografica.

Tra i convegni e i congressi che si terranno nel 1968 si segnalano:

il XII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Bucarest, 15-20 aprile (per le modalità dell'eventuale partecipazione: I.C. Frimu 22, Bucureşti 22, Romania);

il Congresso Commemorativo del Cinquantenario della «Modern Humanities Research Association», Cambridge, 25-31 agosto (per le modalità dell'eventuale partecipazione: Trinity Hall, Cambridge, Gran Bretagna);

il III Congresso dell'Associazione Internazionale di Ispanisti, Città del Messico, 26-31 agosto (per le modalità dell'eventuale partecipazione: Dr. Carlos Magis, Secretario del Comité Organizador, III Congreso de la A.I.H., El Colegio de México, Guanajuato 125, México 7, D.F., Messico).

L'Istituto Universitario Orientale si compiace per il conferimento del Premio Nobel di Letteratura per il 1967 allo scrittore Miguel Angel Asturias, che nell'anno accademico 1963-1964 ebbe occasione di tenere, per l'Istituto stesso, un corso sulla «Narrativa latinoamericana e le sue relazioni con la vita politica e sociale dei paesi di cui è espressione».