

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

a cura di Giuseppe Carlo Rossi ed Enzo Giudici

XI, 1

Gennaio 1969

INDICE

	PAG.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Jean Dubu, <i>Racine, les plaideurs & les juges</i>	3
Silvestro Fiore, <i>Nouvelles considérations sur la fusion des éléments orientaux et cambriens dans la formation du Roman Courtois</i>	33
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Três cartas da prisão - Marino, Manuel de Melo, Quevedo apócrifo</i>	53
Joseph L. Laurenti, <i>Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII</i>	77
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Teresa Cirillo, <i>Bibliografia italiana su José ■■■■ Ortega y Gasset</i>	87
Stefania Spada, <i>« Arlequin sauvage » di Lisle de La Drevetière e la « Commedia dell'arte »</i>	93
<i>Recensioni:</i>	
Fernán López Yanguas, <i>Obras dramáticas</i> . - Fernando González Ollé, <i>El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo</i> (Osvaldo Chiareno)	113
Franco Petralia, <i>Il « Parnasse »</i> (Gian Carlo Menichelli)	119
<i>Cronaca bibliografica</i>	127
<i>Varia</i>	141
Indici dei primi dieci volumi (1959-1968) degli « Annali - Sezione Romanza »	143

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XI, 1

IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 55147
Dipartimento di Studi Letterari
e Linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1969

RACINE, LES PLAIDEURS & LES JUGES

« Ma foi, Juge et Plaideurs, il faudrait tout lier. »¹

La boutade de Petit-Jean sur laquelle se clôt le premier acte de cette comédie m'a fourni mon thème: *Juges et Plaideurs*. Dans la préface, Racine affirme ne devoir à son expérience personnelle que:

« ... quelques mots barbares que je puis avoir appris », dit-il, « dans le cours d'un procès que ni mes juges, ni moi n'avons jamais bien entendu ... »².

Le reste viendrait d'Aristophane. R. C. Knight a délimité avec soin la dette du dramaturge français envers son prédécesseur³; il ne faut pas l'exagérer: *les Plaideurs* ne sont pas une simple traduction, voire une adaptation des *Guêpes*. Doit-on s'en étonner? Quel public français non prévenu aurait pris un intérêt immédiat à la politique de Cléon et aux dicastéries d'Athènes? Ce fond de la pièce, totalement étranger à la justice française des années 1660, Racine l'a supprimé pour ne retenir que des incidents, des situations, quelques traits de caractère plus que de mœurs, tel le juge atteint de la manie de juger.

Ce qui donne sa vraisemblance, sa couleur locale à la comédie, et sa portée à la satire contemporaine, on l'attribue aux amis du poète, à Boileau et à son frère le juriste, à Chapelle et, évidemment, à Furetière. On cite Rabelais non sans raison. Les *Ménagiana* proposent des clés sur le bien-fondé desquelles

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 298.

² Racine, *Les Plaideurs*, Préface, par. 3.

³ R. C. Knight, *Racine et la Grèce* Paris 1950, p. 287.

Raymond Picard émet de sérieuses réserves. René Jasinski pousse la prudence jusqu'à laisser sans réponse l'interrogation qu'il formule :

« Avec quels magistrats et hommes de loi Racine se trouva-t-il en rapport? »¹

Mon intention n'est pas de vous présenter de nouvelles clés qui me parussent plus vraisemblables, mais je crois possible de démontrer que, malgré les affirmations de la préface, Racine avait, au moment d'écrire sa pièce, une expérience incontestable d'un certain nombre de procès, qu'il avait frayé avec des plaideurs et avec des juges, et qu'il a puisé dans cette expérience. Elle paraît même assez complète pour aboutir à une certaine conception, voire — si le terme ne semble pas trop ambitieux — à une philosophie de la justice, dont ses silences nous peuvent instruire aussi bien que le reste, au nom de laquelle il raille, ce qui est une manière de juger, le judiciaire. Certains aspects de cette expérience nous apparaîtront tels, peut-être, qu'ils aient suscité son intérêt premier pour les *Guêpes*.

I

Si l'allusion de la préface à un procès a bien trait au bénéfice d'Anjou, ce serait donc grâce au P. Sconin que Racine aurait été amené à s'instruire des questions judiciaires. De ce bénéfice d'Anjou, il ne parle qu'au printemps de 1662, mais dès la première lettre à Vitart, lors de son arrivée à Uzès, il ne cache pas que son oncle attend de lui en échange du gîte et du couvert un certain soulagement « dans le grand nombre de ses affaires »², et il évoque Dom Cosme, ce frère du chanoine qui poursuivait à Paris pour l'Epinay. Notre poète de trouve donc ici d'emblée *in medias res*. Comment en serait-il autrement alors que depuis huit années les fonctions de vicaire général placent

¹ R. Jasinski, *Vers le vrai Racine* Paris 1958, t. 1, p. 253.

² Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 7.

le bon Père au centre d'une quantité de controverses juridiques et de procès?

La plus importante, celle dont l'incidence doit être la plus immédiatement sensible à Racine, a trait à la sécularisation du chapitre. Vingt ans auparavant, Mgr de Grillé, l'évêque, a introduit dans ce chapitre cathédral des Chanoines réformés de la Congrégation de France. Depuis, *Anciens* et *Réformés* s'affrontent, car les *Anciens* tentent de s'opposer par la voie judiciaire au maintien de concurrents estimés déloyaux. A leur tête, âme de leur résistance, le prévôt que Racine, dès son arrivée, décrit à Vitart en ces termes :

« Ce prévôt est le doyen du chapitre. Il est âgé de 75 ans, et le plus honnête homme du monde. Enfin, c'est le seul que mon oncle m'a bien recommandé d'aller voir. Ils sont grands amis. Son bénéfice vaut cinq mille livres de rente. Il est des Anciens, et il n'est pas réformé. Il a beaucoup d'esprit et d'étude. »¹

J'ai pu déterminer l'identité de ce prévôt, qui va nous permettre de le mieux connaître². Lorsqu'en 1623, à l'âge de 37 ans, Rodolphe Roy vient à Uzès prendre possession de la prévôté du chapitre, il est doyen de Notre-Dame de Villeneuve-les-Avignon. Ce 8 mai 1623, accompagné de divers hommes de loi, il se présente dans le chœur de l'église Saint-Laurent aujourd'hui disparue, qui servait alors de cathédrale. Il se dit pourvu par Urbain VIII de la prévôté vacante par la résignation faite en sa faveur du précédent prévôt; ce dernier avait péri dans l'incendie de la cathédrale en 1621. Il montre des bulles du Pape et requiert l'aumônier de le mettre en possession de sa nouvelle dignité. Mais, entre tant, le chapitre, avec l'assentiment de l'évêque, avait élu et installé un autre prévôt, un certain Pierre de Faucon. Celui-ci, naturellement, s'oppose à l'installation: Roy n'est pas même chanoine d'Uzès et n'a, selon lui,

¹ Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 9.

² Le détail des faits auxquels il sera fait allusion ici sera exposé dans son ensemble dans notre ouvrage à paraître: *Uzès de Racine*.

aucune qualité pour posséder une charge dans le chapitre. Si l'aumônier accepte d'exécuter pareille commission, il prévariquera contre les statuts. Passons sur le détail des échanges assez vifs qui s'ensuivirent, de la division qui s'instaura au sein du chapitre, les uns tenant pour Pierre de Faucon, les autres pour Roy. Le 21 juin, Faucon est encore donné pour prévôt; le 2 septembre, l'archiprêtre qui, dès le début, a pris fait et cause pour Roy, est subrogé prévôt. Finalement, Roy l'emportera.

Je n'ai pas l'intention de vous conter par le menu toutes les instances que pendant plus de quarante ans (jusqu'en décembre 1665 exactement, et il mourut au début de 1666), Roy soutiendra. Il plaide contre certains des anciens jusqu'en 1640; contre l'évêque après l'introduction des réformés; contre ceux-ci pour obtenir leur départ. Ce qui importe davantage à mon propos, c'est la manière dont il s'y prend. Il attaque, certes; mais à coup sûr. Son entrée dans Saint-Laurent d'Uzès, escorté d'hommes de loi, muni de bulles pontificales en bonne et due forme, est significative: cet homme sait parfaitement ce qu'il fait et où il va. Lorsqu'en 1640 il apprend l'arrivée imminente des Génovéfains, alors qu'il avait cru que l'évêque — selon sa promesse — travaillait à la sécularisation du chapitre, il ne ménage pas sa peine: il se rend à Narbonne, à Nîmes, à Montpellier; il intervient auprès du lieutenant de police pour protester, s'informer et l'informer, et le mettre en garde. Celui-ci le menace de lui faire couper les oreilles! Il va trouver le métropolitain, l'archevêque de Narbonne qui, selon l'ancien droit gallican a son mot à dire dans les affaires du chapitre cathédral d'un diocèse suffragant; mais le prélat n'ose user de son droit contre les ordonnances du Conseil privé obtenues par Mgr de Grillé et le supérieur de Sainte-Geneviève: c'est l'époque de la toute puissance de Richelieu. Notre prévôt pousse même jusqu'à Orange pour s'informer de la procédure de sécularisation poursuivie avec succès en 1612: il s'informe. N'est-ce point le propre d'un homme que Racine nous dépeindra comme ayant « beaucoup d'esprit et d'étude »?

Voyons-le à l'œuvre maintenant. Lorsque l'intendant de police, l'homme aux boutades sanguinaires, Vauquelin des Yvetaux, vient quelques semaines plus tard, en janvier 1641, à Uzès procéder à l'installation des *réformés*, notre prévôt revêt

son grand habit de chœur violet puis, à la tête des *anciens*, se rend au domicile de l'évêque signifier derechef son opposition par-devant l'intendant. Sans succès immédiat. Il la renouvelle solennellement le lendemain dans le chœur de l'église Saint-Laurent (Quel théâtre que cette église!), et si bien qu'on finit par lui donner acte de cette opposition déclarée. Le soir-même, il entreprend de négocier avec les réformés pour préserver les droits afférents à sa dignité, surtout leur incidence financière. En fin de compte, il se retrouve en possession de deux documents: l'acte d'opposition et ce *concordat*, qu'à l'instar de l'évêque, il a négocié — mais séparément —, ce qui constitue une reconnaissance implicite d'indépendance. Dans une situation sans précédent que l'évêque et le supérieur de Sainte-Geneviève appuyés sur l'administration centrale avaient créée en dehors de lui, il a réussi à se donner une existence juridique, avec une option sur chacune des issues possibles (maintien ou départ des *réformés*): il est, et il va persévérer dans l'être.

Est-il besoin, après cette preuve *de facto*, de préciser que ce procédurier habile est docteur en-droits? Apparenté à l'une des meilleures familles d'Uzès, il fraie avec les ducs: en 1636, tout comme l'évêque, il signe au contrat de mariage du comte de Crussol¹. En 1645, lorsqu'il se rend à Paris — pour plaider —, il fait le voyage dans le carrosse du duc. Racine ne l'estime-t-il pas « le plus honnête homme du monde »?

Qui la Congrégation de Sainte-Geneviève oppose-t-elle à ce plaideur invétéré? Pendant les douze années qui suivent l'installation des réformés dans le chapitre d'Uzès, c'est Guillaume Brunet, le premier prieur. Rien ne le destinait à une mission aussi périlleuse. Les démêlés judiciaires qu'il a pu connaître à Auxerre, d'où il vient, n'approchaient certainement pas les difficultés additionnées d'Uzès: ce prévôt combatif, un chapitre cathédral — exemple unique! — passant sous la coupe de la congrégation, un concordat hâtivement rédigé à Paris; surtout la différence de mentalité et de situation juridique entre la Fran-

¹ Uzès, Archives du Duché.

ce, pays d'élection et le Languedoc, pays d'Etats. Son recours, c'est l'intendant de police, représentant du pouvoir royal. Nous avons dit comment il menaçait de traiter le prévôt d'Uzès; il était d'ailleurs mal vu, par l'action constante et la pression qu'il devait exercer pour contenir les juridictions locales: Cour des Aydes, Parlement, Chambre de l'Edit, où Roy a des accointances, dont il joue en virtuose. La procédure ne reste-t-elle pas le seul moyen de contrer l'arbitraire administratif en le mettant en question? Si le pouvoir veut triompher à tout prix, il lui faut poser des actes sans recours juridique possible. Cela, trois siècles écoulés depuis Racine nous l'ont appris. Les intendants de Louis XIII, il faut le reconnaître, comptaient surtout sur l'intimidation: Roy n'en était que plus fort.

Brunet doit donc se contenter de subir; au moins au début. Il fournit à la procédure, des actes coûteux qu'il tente de faire parvenir à Paris lorsqu'il a pu se les procurer. On lui en vole en cours de route, ou on en substitue de contrefaits. Vous imaginez le résultat! En 1646, après d'innombrables saisies, des voies de fait au cours desquelles un chanoine est blessé, des menaces d'excommunication, le Conseil privé tranche à Paris; les Génovéfains sont maintenus, mais le concordat du prévôt est homologué, ses droits reconnus, et ceux de ces droits qui avaient été remis en question au cours de la procédure réaffirmés. Surtout, une fois cette homologation acquise, les juridictions locales momentanément dessaisies, retrouvent leur droit à connaître, et les instances ultérieures seront du ressort du Parlement de Toulouse. Il faut encore trois ans de procédure à Rome pour obtenir le consentement du Pape par une bulle (cela se passait sous le pontificat de la Signora Olympia Maidalchini et de son frère: passons sur les détails). Au terme de cette affaire, trente mille livres ont été engouffrées en procédure par les seuls Génovéfains. Mais soudain, on dirait qu'ils n'en ont pas assez, qu'ils ont pris goût à l'incertitude des instances, au parfum d'imprévu qu'elles apportaient dans des existences provinciales médiocres et monotones.

Brunet, prieur claustral, n'a jamais estimé qu'il devait quitter sa maison; selon les moments, il a donc délégué des Pères: Bonot à Nîmes et à Montpellier, Chottart à Toulouse et à Paris, Morin à Rome, puis à Paris et à Toulouse. Ceux-ci, que rien

ne préparait plus que Brunet lui-même à cette tâche, doivent sur place, par raccroc, se mettre au courant, apprendre les rudiments de la procédure, les termes du droit qu'il leur arrive d'écorcher dans leurs lettres (Brunet écrira toujours *esmologation* pour homologation: moine sans grec!). Ils font leurs classes et, comme tous les débutants, commettent des erreurs sous les yeux impassibles de Roy et de ses mandataires. Pourtant, au moins pour les trois que j'ai nommés à dessein, il est clair (leur écriture, leur orthographe, leur style en témoignent) qu'ils ont un niveau d'instruction supérieur à celui de Brunet: ils sont capables d'apprendre. Aussi bien Morin, qui a été à Rome, deviendra-t-il supérieur général de la congrégation par la suite. Chottart en revanche aura des démêlés avec Brunet après 1646, et retournera contre le prieur et Sainte-Geneviève sa toute neuve science juridique: une instance de plus à Toulouse, et cette fois entre réformés. Ces trois chanoines seront encore à Uzès lors du séjour de Racine, et Chottart en excellents termes avec le P. Sconin.

Quant à Brunet, non content des procès qu'on lui suscite, le voilà qui, d'accord avec Bonot, se lance en 1649 dans une tentative de reconquête du prieuré de Saint-Nicolas-de-Campagnac (dont les bâtiments isolés surplombent encore le vieux pont sur le Gardon). Il finira par l'obtenir, moyennant 1200 livres de pension annuelle à l'ancien bénéficiaire, et l'obligation de reconstruire: plusieurs dizaines de milliers de livres de dépenses en perspective. Or le prieuré rapporte au plus 2.000 livres annuelles. Victoire à la Pyrrhus, qui consacre l'incompétence du prieur.

En 1653, la congrégation le rappelle sur les instances de l'évêque, et nomme à Uzès l'oncle de Racine. Assistant depuis 1647, supérieur général de 1650 à 1653, Sconin connaissait sûrement l'état de la question Uzès, dans ses grandes lignes du moins, l'existence d'un prévôt plein de ressources, et de difficultés locales. Cependant ses visites ne l'ont jamais conduit en Languedoc. Ce qu'il en sait, il a pu l'apprendre soit par la correspondance, soit par Boulart, l'autre assistant du supérieur général, venu en visite à Uzès en 1645. Rien en revanche n'atteste qu'il avait déjà rencontré, fût-ce à Paris, celui qui plaidait là-bas (1623-1653)

« ... depuis trente ans au plus »¹

et si le nouveau prieur avait eu l'indiscrétion de Chicanneau :

« Et quel âge avez-vous, vous avez bon visage »,

Roy n'aurait-il pas pu répondre, non sans une pointe de coquetterie :

« Hé! quelque soixante ans ...! »²?

L'état-civil permet, certes, de discuter la lettre (en 1653, le prévôt a 67 ans); mais la nuance psychologique est juste. Je ne suis pas loin, vous le voyez, de penser que certains traits de la Comtesse viennent en droite ligne du prévôt d'Uzès. Pour être encore désirable, fût-ce du juge Bellâtre, la Collantine de Furetière ne peut pas avoir plus de quarante ans. Serait-ce Furetière qui aurait rajeuni son héroïne pour les besoins de son roman? Et Racine reviendrait à l'âge vrai de leur commun modèle selon les bonnes langues, la Comtesse de Crissé, mû par un souci de réalisme psychologique. De ce réalisme, Roy n'a-t-il pas été le modèle vivant? Roy, « le plus honnête homme du monde » selon notre poète, qui fait dire quelques années plus tard à la Comtesse, à propos du montant de sa pension :

« Je n'en vivrais, Monsieur, que trop *honnêtement!* »³

Types donc que cette femme habillée de rose (si nous en croyons les récits de la première mise en scène) ou ce prévôt vêtu de violet, criblés de procès :

« Il ne m'en restait plus que quatre ou cinq petits ... »⁴

et qui ne rêvent que d'en engager d'autres :

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 254.

² Racine, *Les Plaideurs*, v. 255-256.

³ Racine, *Les Plaideurs*, v. 249.

⁴ Racine, *Les Plaideurs*, v. 238.

« ... Laissez faire, ils ne sont pas au bout
J'y vendrai ma chemise et je veux rien ou tout. »¹

Racine l'a constaté à Uzès: au moment où Mgr de Grignan tente de s'accommoder avec les Génovéfains, n'écrit-il pas :

« M. d'Uzès trouvera plus d'obstacles qu'il ne pense Il s'attend que le Prévôt et tout le monde signera son concordat, et il est fort trompé. Imaginez-vous si le Prévôt qui a la collation de 12 chanoines de 2 ou 3 mille francs chacune renoncera à ce droit-là pour complaire à M. l'Evêque, dont il ne se soucie point du tout à ce qu'on dit. Mais il ne reviendra de tout cela que des procès. »²

C'est l'issue judiciaire inévitable avec un plaideur invétéré comme Roy. Autre trait commun: leur longévité au prétoire n'a pas nuit aux finances de Roy ni de la Comtesse. Ces instances qui ruinent un Chicanneau et un Brunet leur conservent à l'un et à l'autre le moyen de vivre honnêtement: ils plaident, mais ils gagnent des procès qui en valent la peine. Voyez d'ailleurs la Comtesse: elle écoute Chicanneau, elle *s'informe* elle aussi, mais, sitôt prononcé, elle aperçoit le double sens du mot *lier*, elle proteste de telle manière qu'elle se fait insulter; et précisément, elle reste dans son bon droit, elle peut porter plainte, avec toute chance de l'emporter. Sa lucidité d'ailleurs est toute racinienne: elle voit clair jusqu'à l'imputation calomnieuse. Au cours de l'acte II:

« Je le vois bien, Monsieur, le vin muscat opère
Aussi bien sur le fils que sur l'*esprit* du père. »³

Ce n'est pas elle qui suggérerait que le juge, un magistrat, est sous l'effet de l'alcool!

« Patience! je vais *protester comme il faut*

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 257-258.

² Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 75.

³ Racine, *Les Plaideurs*, v. 587-588.

Contre Monsieur le Juge et contre le quartaut. »¹

Si l'insulte à magistrat est un délit qu'elle se garde bien de commettre, elle sait que les présents sont interdits (Elle n'en fait point, et peut-être évite-t-elle ainsi de se ruiner), mais elle voit l'avantage qu'elle peut tirer des agissements délictueux de la partie adverse: elle proteste « comme il faut », dans les formes.

En revanche, elle ne néglige pas la coquetterie, pas plus avec Dandin qu'avec Chicanneau:

« Tournez les yeux vers moi! »²

Cette arme suprême de la femme, nous l'entendrons encore, dans un contexte tragique:

« Si tes yeux un moment pouvaient me regarder! »³

Elle se définit d'ailleurs par opposition, lorsqu'elle interpelle Chicanneau:

« ... Un crasseux qui n'a que sa chicane »⁴

Femme de qualité (Chicanneau l'a reconnu d'emblée; Roy fréquentait chez le duc, et c'est pourquoi je n'ai pas écarté le rapprochement avec *Phèdre*), l'avantage social et intellectuel que constitue l'éducation, voire une élocution correcte, lui permet de traiter l'autre de *brouillon*, et lui donne une assurance égale à celle de Roy face aux Brunet et autres Chottart. On le voit bien à la fin de la scène:

« C'est bien fait de fermer la porte à ce crieur,

Mais moi ...

— L'on n'entre point, Madame, je vous jure »,

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 589-590.

² Racine, *Les Plaideurs*, v. 573.

³ Racine, *Phèdre*, v. 692.

⁴ Racine, *Les Plaideurs*, v. 279.

risque Léandre qui s'entend répondre:

« Ho! Monsieur, j'entrerais. »

Elle néglige délibérément l'ironie du:

« — Peut-être »

et réplique, péremptoire:

« J'en suis sûre. »

A la suggestion impertinente:

« Par la fenêtre donc! »

elle rétorque, sûre d'elle:

« Par la porte. »¹

II

On l'aura noté, ce sont les récits du P. Sconin, c'est son expérience, telle qu'elle a passé à Racine par le truchement des conversations que nous retrouvons ici. La création littéraire est faite de ces apports verbaux, de ces transferts aussi de situations.

Si l'on objectait qu'entre deux faits connus nous supposons un lien oral non démontré, nous citerions deux exemples qui nous paraissent probants d'un transfert d'expression propre au P. Sconin chez Racine, et chez le Racine d'Uzès, d'une manière qui n'a pu être qu'orale.

D'Uzès, Racine écrit à propos des Sconin:

« Ce sont tous de francs rustres, ôtez le Père qui en tient pourtant sa part »²

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 550-553.

² Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 92.

Ce jugement brutal n'a pas manqué d'étonner; on l'explique ou par la malveillance innée du jeune homme, ou par une rivalité familiale: le poète exprimerait ici une vérité que Marie Desmoulins et Agnès Racine lui auraient charitablement inculquée sur les Sconin. Or, vingt ans auparavant, le P. Sconin écrivait au supérieur général des Génovéfains au sujet de son frère Jacques qu'il avait pour novice:

« Il a beaucoup de grossièreté, de *rusticité* et d'imperfection de nature, de grâces et de vertus »¹

Racine n'a pas connu cette lettre, enterrée à l'époque dans les archives de la congrégation à Paris; mais à Uzès, au moment des démêlés avec le fameux Dom Cosme, quoi de plus naturel dans les conversations de l'oncle et du neveu que le résurgence de ce terme? Les relations du chanoine et des siens, « ceux qui ne me sont proches que selon la chair »² comme il l'écrit en 1643, confirment la dureté de ses jugements à leur égard.

La relative fréquence du verbe *dissimuler* dans les lettres d'Uzès nous fournit un autre exemple de ces reports verbaux. Racine déclare qu'il ne pourrait pas bien « dissimuler dans les rencontres »³; il faut que son oncle « dissimule tout »⁴, et comme il parle aussi d'hypocrisie, on en conclut à son caractère. Mais 21 ans plus tôt, Sconin jugeant un novice estime qu'il doit encore acquérir de:

« la prudence pour dissimuler ce qu'il faut dissimuler »⁵

(Il s'agit donc ici d'une qualité), quitte à s'interroger deux ans plus tard, à propos du même novice, ce qui ne manque pas de piquant:

¹ A. Sconin, Lettre du 19 décembre 1641. Nous espérons procurer une édition des lettres inédites du P. Sconin qui permettra de mieux connaître la figure de cet homme dont la relation avec le poète mérite, selon nous, d'être mieux traitée qu'elle ne l'a été jusqu'ici.

² A. Sconin, lettre du 29 septembre 1643.

³ Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 84.

⁴ Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 89.

⁵ A. Sconin, Lettre du 14 février 1640.

« Je ne vis jamais novice si exact ni si fidèle. Je ne sais ce qui ferait penser que ce fût hypocrisie; de marques, je n'y en vois pas; l'étonnement seulement de son étroite observance me causa une fois cette pensée: serait-ce hypocrisie? »¹

Le vocabulaire serait-il ce bagage restreint qui nous suit, que nous avons reçu et que nous transmettons? Heureux ceux qui, tel Sconin, le transmettent à un Jean Racine!

Je n'hésite donc pas à imputer à l'expérience uzétienne, *via* Sconin, une phrase aussi banale que:

« Depuis quinze ou vingt ans en ça ... »²

par où débute le récit de Chicanneau à la Comtesse: l'affaire de sa vie. C'est aussi, en 1661, au moment où Racine arrive à Uzès, l'origine de toute l'affaire du chapitre, telle que le jeune homme doit la connaître pour saisir dans toute leur importance les détails qui le touchent personnellement: installation des Génovéfains en 1641, fin du premier procès au Conseil privé en 1646. L'un des tournants de l'affaire exposée par le même Chicanneau est daté:

« Le cinquième ou sixième avril cinquante-six ... »³

Coïncidence? L'épisode marquant de l'affaire d'Uzès après l'arrivée de Sconin se situe précisément à cette date. Les réformés envahirent l'appartement de l'évêque, menés par Brunet revenu dans une semi-clandestinité contrecarrer l'action entreprise par Sconin. On était en pleine Session de l'Assiette diocésaine de l'impôt: quelques instants plus tard, sous le coup de l'émotion, le syndic put saisir officiellement cet auguste aréopage des faits dont, à titre privé, la plus grande partie de ses membres venaient d'être les témoins atterrés: il fit voter une délibération unanime demandant le renvoi pur et simple des Pères, soit l'abrogation du concordat avec la congrégation, la cassation du jugement de 1646

¹A. Sconin, Lettre du 10 juin 1643.

² Racine, *Les Plaideurs*, v. 201.

³ Racine, *Les Plaideurs*, v. 221.

et la nullité de la bulle pontificale de 1649. C'était le renversement total de la situation, le ralliement de l'évêque aux vues du prévôt, les mains libres pour Sconin. La procédure de sécularisation, dont on espérait l'aboutissement imminent lorsque Racine arriva, date de ce jour-là; d'elle dépendait que Racine fût pourvu d'une prébende. Telles les serviettes du buvetier, le poète en a du moins retiré cet alexandrin.

Mais je n'ai trouvé aucune trace de l'ânon aux ébats malencontreux, ni des poules qui font rebondir la procédure engagée par Chicanneau. A y regarder de près, l'objet vrai du litige, ce n'est pas ces animaux, causes occasionnelles, c'est le *foin* qu'ils ont mangé:

« A deux bottes de *foin* le dégât estimé ... »¹

« ... rapport fait à la cour

Du *foin* que peut manger une poule en un jour. »²

« Deux bottes de *foin*, cinq à six milles livres! »³

« ... Bonhomme, allez garder vos *foins*! »⁴

et Chicanneau finit par jurer: « *Foin* de moi! »⁵

Une obsession, ce foin! Or du foin, j'en ai trouvé à Uzès, un plein grenier, et qui fut mis à mal en 1657. Ecoutez plutôt.

En dehors des procès du chapitre, dès 1649, l'évêque également suzerain féodal de la ville avait intenté une instance contre les consuls d'Uzès afin de ressaisir un droit de désignation des consuls sur lequel il avait transigé un peu hâtivement dix ans plus tôt. Une intervention malencontreuse de l'intendant de police aboutit en juillet 1657 à une journée d'émeute au cours de laquelle ce haut fonctionnaire se trouva enfermé dans la ville d'Uzès par les habitants. Or consigne-t-il dans son rapport officiel:

« ... serions demeuré dans ladite ville jusques à cinq heures du soir, pendant lequel temps serait venu à notre ... hôtel le P. Sco-

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 206.

² Racine, *Les Plaideurs*, v. 217-218.

³ Racine, *Les Plaideurs*, v. 236.

⁴ Racine, *Les Plaideurs*, v. 281.

⁵ Racine, *Les Plaideurs*, v. 452.

nin, supérieur et prieur des religieux et chanoines réformés de ladite Eglise cathédrale, qui nous aurait fait plainte ... »¹

Les 29 juin et 2 juillet précédents, trois des quatre consuls sont venus trouver Sconin pour lui demander les clés d'un grenier à foin adossé à la muraille de la ville (autant que l'on puisse le situer, proche de l'actuel pavillon Racine, si même ce n'en était pas purement la partie ancienne, la tour Martine), afin d'empêcher l'utilisation de ce local pour forcer le blocus de la ville décrété par les rebelles. Sconin refuse, puis se transporte avec quelques Pères sur les lieux,

« ... où étant, auraient trouvé que l'on faisait jeter ledit foin et qu'il y en avait déjà quantité par terre, de quoi le P. Prieur en aurait formé plainte aux dits Sieurs Plantier et autres pour en avoir réparation en justice ... »²

Malgré la drôlerie du détail, ce soulèvement criminel eut des conséquences d'une extrême gravité. (Pour l'époque, le grenier à foin, dans un pays de grande sécheresse où le fourrage est rare, c'est un peu un dépôt d'essence). L'intendant outragé jugea en vertu de pouvoirs exceptionnels, et semble avoir cédé au moins autant au désir de faire un exemple que de réprimer des abus ou des crimes. 27 accusés furent condamnés à mort par décapitation ou pendaison selon leur état, ou aux galères, avec confiscation de leurs biens, destruction des maisons sur les ruines desquelles du sel serait semé et une pyramide élevée pour perpétuer le souvenir de ce châtement exemplaire. L'époque avait le goût de ces pyramides expiatoires, mais vous n'en trouverez pas trace à Uzès, car cette sentence si rigoureuse ne fut pas appliquée: les accusés étaient en fuite. Non, cependant, hors d'état de nuire. Exaspérés par les revirements (la sentence de l'intendant fut deux fois *abolie* à la requête de Mgr de Grignan, mais le juge royal d'Uzès, Jean d'Anoul, trouva chaque fois le moyen de rouvrir l'instruction; le dossier passa de Tou-

¹ Bibliothèque nationale de Paris, m. f. 20784, f. 618.

² *Ibid.*, f. 619.

louse et Castres à Paris, au Conseil du Roi, puis à Grenoble), exaspérés, dis-je, par ces revirements, les accusés contraints à l'exil se livrèrent à des exactions et à des réglemens de compte pendant plus de cinq ans; réglemens de compte, car les victimes furent surtout les témoins qui avaient déposé après les troubles de juillet 1657. Le neveu du prieur des chanoines qui, pour sauvegarder les intérêts de sa communauté lésée, avait dû porter plainte, ce neveu d'un prêtre n'aurait-il pas constitué une cible de choix pour des hommes désireux de vengeance, mais peu soucieux, peut-être, d'ajouter le sacrilège au crime en s'en prenant directement au chanoine? Une balle s'égarait facilement, semble-t-il, dans la garrigue. Faut-il donc entendre en contrepoint du bilan comique (pour les spectateurs, mais non pour celui qui le prononce):

« Deux bottes de foin, cinq à six mille livres »

le destin ironique — et qui mieux qu'un poète tragique sait entendre l'ironie du destin! — chuchoter à l'auteur:

Quelques charretées de foin, la vie du poète d'*Andromaque*?

N'est-ce pas le prix que l'oncle aurait pu payer son recours en justice, son recours à une justice mal administrée? « Foin de moi! », dira Chicanneau.

Car, cet exemple nous le montre, il n'y a pas que des plaideurs enragés qui s'en font une espèce de passe-temps, comme le prévôt ou la Comtesse, ou des naïfs qui se piquent au jeu tel Chicanneau, et les Brunet et les Chottart; on peut être contraint à plaider à son corps défendant et, si pacifique soit-on, si assuré de son bon droit, côtoyer dangereusement la catastrophe. On ne saurait dire pourtant que Sconin va devant les tribunaux par plaisir. Dès 1635, lorsqu'il devient supérieur à Saint-Quentin-les-Beauvais, il est amené à plaider: il a des Anciens lui aussi, qu'attaque un certain M. Girard. Ce dernier, écrit Sconin au Supérieur général:

« dit qu'il plaide tant qu'il veut à Beauvais, et se vante de faire ce qu'il veut des juges ... »¹

Une espèce de Roy; mais Sconin regrette cette situation:

« ... Ce sont des suites d'une infinité de procès, pour lesquels éviter, jè voudrais tout perdre. Il fait tous les jours de nouveaux frais pour ses poursuites. Il y en a déjà pour plus de 400 . Il me faut moi seul porter le chagrin de ces brouilleries ... »²

Il est prêt à tout pour échapper à ces tracasseries, voyant plus loin que la perte matérielle:

« Il semble que la paix mise en comparaison avec le gain qui en reviendrait, qui ne saurait être grand, voire aucunement, vaut mieux que tous les trésors du monde. Nous ne devons pas combattre pour l'or et l'argent ... »³

Le plus grand tort que font ces procès à la vie d'un moine se situe sur le plan spirituel, comme le montre la lettre suivante:

« M. Girard continue plus que jamais ses poursuites et nous réduit en un pauvre état. Il ne s'est pas arrêté aux saisies faites depuis 6 ou 8 mois, il se fait maintenant vider entre ses mains tout ce qui nous est dû depuis ce temps-là; nous ne saurions jouir d'un double; peut-être ce qu'il se fait déboursé sera-t-il perdu pour nous. Sans les petites provisions de carême que par charité on a pris soin de nous envoyer, il faudrait vivre seulement de pain. Si on eût comparu selon l'assignation que j'avais envoyée avec le procureur de nos Anciens, on aurait obtenu dès-longtemps des défenses particulières, et mainlevée de toutes les saisies; il y a un défaut contre nous, s'il est levé, en voilà pour 25 . Il ne se peut dire combien j'ai reçu et reçois de tourments et peines d'esprit pour toutes ces affaires de la part de nos Anciens. Si pour acquérir ce que nous perdons, voire tout

¹ A. Sconin, Lettre du mois d'avril 1644.

² A. Sconin, Lettre du 6 mars 1637.

³ A. Sconin, Lettre du 20 janvier 1637.

le monde, il fallait les souffrir, j'aimerais mieux tout perdre et me réduire à mendier un morceau de pain que de vivre dans les procès. Ils étouffent la piété, font mourir les sentiments de Dieu, alangourissent la vertu et émoussent la pointe des desseins de sainteté. Le gain de tout le monde comparé avec la plus petite perte de ces éternels et souverains biens est moindre et doit être mis sous le pied. S'il y avait quelque nouvelle (...) façon de prier qu'on nous délivre de tous ces embrouillements de procès, je l'emploierais volontiers; je ne sais que la commune qui est celle d'humilité, de bassesse, d'affection et d'amour, je la récite une fois pour mille et mille.»¹

De fait, quelque misère qu'il éprouve de la part de ce M. Girard (et le compte-rendu qu'il en donne à son Supérieur, c'est par devoir), jamais un mot ne lui échappe qui pût passer pour un manquement à la charité; alors que les Anciens, au nom desquels il est forcé par contrat d'agir en justice, ne lui épargnent ni leurs critiques, ni leur acrimonie. Mais cet homme qui sait chiffrer le coût de la procédure ne risque guères d'être saisi par le vertige auquel s'abandonnent Brunet et Chicanneau. Raisons financières et raisons morales s'additionnent pour le maintenir dans les sentiers de la prudence, de la sagesse qui s'allie si bien aux vertus chrétiennes. La pitié le saisit. N'allons pas nous imaginer, pourtant, que notre chanoine se résigne: il a des devoirs, il sait ses responsabilités (nous l'avons bien vu à propos du foin); il ne cède pas davantage à un optimisme béat.

Lorsqu'une autre affaire (à laquelle le même Girard est mêlé) éclate en 1644, il réagit: une consultation a été proposée par ses adversaires:

« J'assistai, » écrit-il, « à la consultation qui se fit en présence des deux plus fameux avocats de Beauvais et des deux chanoines députés à cet effet. Je débattis notre droit, bien une heure ou cinq quarts d'heure, au moins mal que je pus, laissant la conclusion à prendre après ma sortie, et elle fut que, selon la na-

¹ A. Sconin, Lettre du 12 mars 1637.

ture et la force des titres, le droit tant de présentation que de nomination nous appartenait; la délibération rapportée, MM. de Saint-Pierre, pour s'assurer davantage, ont résolu de la faire consulter davantage ... »¹

C'est le coup que l'on a fait à Chicanneau; mais ce qui nous importe ici, c'est que Sconin a su voir le problème, l'analyser et en proposer une solution à laquelle les experts se sont ralliés. Il a l'intelligence des questions judiciaires. N'est-il pas *bachelier en-droits*?

Cependant, à la différence du prévôt d'Uzès, il ne devoit pas cette intelligence; il la place sans passion dans sa véritable perspective:

« ... il plaira à Votre Révérence », écrit-il encore au Supérieur général, « de faire savoir si quelqu'un d'ici ira pour bien défendre notre droit, car toute l'affaire réussira au bien de notre maison si elle est bien entendue et bien défendue. »²

Il existe donc une justice, un droit; encore faut-il que la cause soit *bien entendue* par le magistrat qui prononce. Dans une autre affaire, de peur d'un verdict hâtif:

« ... je fus contraint », écrit-il, « de voir M. le lieutenant général (celle-là est la première et plaise à Dieu que ce soit la dernière fois) qui voyant l'équité de notre droit, me promit que jamais M. Patin n'aurait le lieu qu'il demandait et que gratuitement il voulait faire la descente qui était nécessaire pour terminer l'affaire. »³

« Voyant l'équité de notre droit ... »; nous voici par-delà la justice, ou, si l'on préfère, voilà l'achèvement de la justice, l'équité.

Vous aurez remarqué au passage le « plaise à Dieu que ce soit la dernière fois »; en écho, Sconin qui, par parenthèse, vient une fois encore de convaincre un expert du bon droit de la

¹ A. Sconin, Lettre du 20 janvier 1644.

² A. Sconin, Lettre du 12 avril 1644.

³ A. Sconin, Lettre du 5 juillet 1644.

cause qu'il défend, s'interroge devant la promesse faite par le lieutenant général: « je me demande si nous devons l'accepter de la sorte ». Il a des scrupules, pour ne pas dire des réticences; d'ailleurs, le M. Patin dont il s'agit étant ecclésiastique, Sconin aurait souhaité (une lettre antérieure nous en instruit) que l'affaire fût évoquée devant l'*official*, juge d'Eglise, et non devant le lieutenant du présidial, juridiction de l'état, juridiction laïque. C'est la stricte prescription de l'Eglise à tous ses enfants; elle oblige les prêtres en conscience. Orthodoxie de ce chanoine! Faut-il s'étonner si, peu enclin à prendre plaisir aux procès en tant que partie, mais doté des connaissances juridiques nécessaires et, ce qui les parachève en leur donnant un sens, de la notion de droit et d'équité sur quoi se fonde la vraie justice, convaincu de surcroît que pour l'honneur de son habit et, peut-être, pour une meilleure efficacité, la justice diocésaine, chrétienne, que doit rendre l'*official*, a sa valeur propre et peut devenir œuvre de salut et d'apostolat, faut-il s'étonner, dis-je, qu'il ait accepté à son arrivée à Uzès la proposition de l'évêque et qu'il soit devenu *official*?

III

En Languedoc, où nous voici revenus, Racine a donc vu son oncle non seulement plaignant pour le grenier à foin des chanoines, plaideur pour le bénéfice d'Anjou, mais juge. Il a aussi connu à Uzès l'excellent protestant Anoul, juge royal, ami de Mgr de Grillé: c'est lui qui n'a voulu laisser passer ni les exactions des rebelles, ni la sentence arbitraire de l'intendant en 1657, ni les « abolitions » hâtives de 1659 et 1660, tout cela qui, en fait, niait la justice. Il a préféré s'exiler momentanément, se faire écrouer même à la prison de Nîmes pour assurer ses jours et poursuivre, du fond de la prison, ses inculpations. Les rebelles syndiqués ont obtenu sa condamnation à mort par contumace et l'ont brûlé en effigie sur la place d'Uzès. On n'en mesure que mieux l'héroïsme du magistrat.

Je viens d'employer le mot de *contumace* dans son sens usuel du XVII^e siècle. Furetière le définit: « Refus de comparaître, de se présenter en justice; il se dit au civil aussi bien

qu'au criminel ». Son extension est alors plus grande que de nos jours, où il est réservé au criminel. Or Racine, qui l'utilise deux fois dans *les Plaideurs*, lui donne une acception différente. Littré la définit ainsi: « révolte, refus d'obéissance ». Assez curieusement, il n'en donne en français classique qu'un seul exemple, celui justement des *Plaideurs*:

« L'esprit de contumace est dans cette famille »¹.

Une citation d'Amyot qui n'est pas à négliger, car nous savons le cas que Racine faisait de ce savant auteur, ne me paraît pas entièrement convaincante, si l'on songe qu'en *droit ecclésiastique* la contumace est un « refus d'obéissance ». Certes le terme a bien dû être brandi contre Port-Royal au moment du Formulaire, mais le faux-sens, volontaire ou non, de Racine, se situe à la limite des deux domaines juridiques dont il a eu la révélation à Uzès, le droit ecclésiastique et le droit criminel.

Car ce juge Anoul, c'est en mai 1662 que, muni d'un sauf-conduit du Prince de Conti, il peut rentrer dans la ville. Il y a toute chance que ce soit lui, cet officier « qui est de la religion »² qui prête à Racine et Sconin les *Provinciales* de Pascal.

Toute comédie, au XVII^e siècle, a son homme sensé; tout *Alceste* a son Philinte, toute *Bélise* son *Chrysale*. Dans *les Plaideurs*, c'est Léandre qui constate:

« Que de fous! je ne fus jamais à telle fête! »³

et taxe Chicanneau de

« ... fou, qui réduit tout au pied de la chicane! »⁴

Or Léandre est fils de juge, tout comme Racine s'est trouvé neveu de juge à Uzès. (Remarquons, — la coïncidence vaut d'être notée — que M. Charles Mauron, à la lumière de la psychana-

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 456.

² Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 84.

³ Racine, *Les Plaideurs*, v. 592.

⁴ Racine, *Les Plaideurs*, v. 664.

lyse, voit en Léandre le *moi* de Racine) Les registres de l'officialité pour les années qui nous intéressent, je ne les ai pas retrouvés. Nous livreraient-ils les ébats intempestifs d'un ânon et de trois gallinacés? J'en doute. En revanche, je suis sensible au rapport psychologique de l'auteur avec le monde judiciaire en cette période de sa vie; et ceci me paraît expliquer l'intérêt personnel qu'il pouvait prendre au problème plus général de l'administration de la justice dans le monde de son temps. Neveu d'un juge, en relation lui-même avec un autre juge (et par là avec une armée de greffiers, praticiens, avocats, procureurs et tabellions qui, dans une cité ducale et épiscopale à triple juridiction, gravitait autour des magistrats et de leurs lieutenants), Racine se trouve, pour ainsi dire, dans les coulisses du prétoire. Le bel habit noir de drap d'Espagne qui lui donne « la mine d'un des meilleurs bourgeois de la ville », ce bel habit que sa couleur ne doit pas nous inciter à confondre avec une soutane, n'est certes pas couvert de rubans qui vaillent une sentence; mais il est à la mode, et son heureux propriétaire le doit à un juge dont il refuse par ailleurs d'embrasser la profession, de revêtir la robe; robe ecclésiastique et judiciaire à la fois. Isabelle, l'Isabelle de la pièce qui est, Charles Mauron l'a bien vu aussi, un double féminin de Léandre (donc de Racine), ne s'exclame-t-elle pas, comme par conciliation:

« Une robe toujours m'avait choqué la vue,
Mais cette aversion à présent diminue. »¹

N'est-ce pas son canonicat qui a mené Sconin à l'officialité d'Uzès? En acceptant cette charge, le religieux faisait plus que d'obéir, comme nous l'avons dit, aux impératifs d'une conscience exigeante, il remontait au rang de ses ancêtres, il réintérait définitivement le monde des *officiers* comme l'était son père à la Ferté-Milon, bourgeois qui tirent leur subsistance de leur dévouement à une fonction et de leur honorabilité. Face aux Sconin, bourgeois nantis, robins du bas-étage, les Racine au bord de la ruine matérielle ne prétendaient-ils pas à la noblesse?

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 487-488.

Sur les lettres, notre jeune poète endetté donne du *Madame* à sa sœur:

« Tu fais le gentilhomme! ... »¹

et pourtant l'ancien condisciple des Luynes et des Chevreuse pouvait savamment comparer

« ... prix pour prix,
Les étrennes d'un juge et celles d'un marquis. »²

Il y a donc des juges qui savent dire des vérités qui portent. Que de coïncidences, qui ne paraissent point fortuites! La comédie d'Aristophane, lue ou relue à la lumière de l'expérience acquise à Uzès, a produit en Racine cette émotion particulière qui atteint l'homme dans le lecteur, cette espèce d'orientation des souvenirs qui organise le monde intérieur, l'expérience que chacun porte en soi, selon les lignes de force proposées par le texte. Les *Guêpes* ont été la chronique italienne de ce Stendhal avant la lettre.

Si proche de Bdélycléon, il est lui aussi un enfant du sérail. Comme tel, peut-il prendre au sérieux un monde redoutable devenu familier — *major e longinquo reverentia!* — parce ce que l'appareil de la majesté — vocables, visages, vêtements — se trouve réduit à la réalité, qui est l'apparence? Racine nous divertissant aux dépens d'un juge qui lui aurait fait perdre un procès? ... Il fallait la légèreté de l'abbé d'Olivet, ou la naïveté de Louis Racine pour y croire ... Il faudrait supposer chez l'auteur d'Hermione et de Bérénice une qualité d'humour que je ne parviens pas à déceler! J'aperçois mieux en revanche l'identité de démarche entre le lecteur d'Aristophane préparé par l'expérience d'Uzès et l'auteur des *Lettres à Nicole*; à Port-Royal n'était-il pas déjà l'enfant du sérail, dont une connaissance intime lui a révélé les travers, qu'il dévoile ensuite avec la moquerie vengeresse bien connue. Ne raille-t-il pas à l'occasion les plaidoyers

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 90.

² Racine, *Les Plaideurs*, v. 93-94.

de Lemaistre dans notre comédie? Il n'agira pas autrement après 1685, lorsqu'il moquera courtisans et Jésuites dans ses lettres à Boileau. Sa verve se déchaîne, il rit de bon cœur, avec un entrain de collégien, mais les ridicules qu'il dénonce, il les observe chaque fois d'une place privilégiée qui lui assure immunité, sinon impunité. Le courage n'a jamais été son trait de caractère dominant: personnage emperruqué comme ceux de Le Brun aux voussures de Versailles, qui contemple les hommes comme d'un balcon de l'Olympe. A Uzès, c'est par dessus d'épaule d'un juge qu'il a vu la justice. Tel Léandre, a-t-il poussé la farce jusqu'à jouer le procureur, revêtu de quelque costume d'emprunt? Je ne jurerais pas du contraire...

Mais en 1668, il en sait bien plus long que Molière sur la robe; il n'est pas lié par les usages et la réserve d'une profession comme l'avocat Pierre Corneille. Son goût très fin lui fait préférer le patronage d'Aristophane à celui de Furetière. Il n'abdique pas pour autant la prudence: il va placer l'intrigue de sa pièce en Normandie, pays d'élection et non pays d'Etats, province où il n'a jamais mis les pieds; ce faisant, il double sa mise: ses plaideurs — son innovation par rapport à son modèle grec — n'en sont que plus vraisemblants, et il peut, au passage, décocher les traits bien connus à son rival normand.

En revanche, il se contente de calquer Dandin sur Philocléon. Serait-ce un hommage indirect à Sconin et son ami Anoul? ... Et pourtant, s'il l'avait voulu, l'affaire criminelle, la rébellion d'Uzès, avec ses rebondissements, à défaut des démêlés des chanoines, aurait fourni un excellent canevas; mais il fallait faire son deuil du patronage grec. Et la Ville, dominée par la robe déjà mise en éveil par le *Roman bourgeois* de Furetière, refusait de rire en pleine réforme judiciaire. Portés tout de go à la scène, les procès d'Uzès auraient fourni la matière d'une pièce grinçante. La mode n'en était pas là.

Dans une étude très documentée sur les sources des *Plaideurs* prononcée à Uzès en 1964, Mademoiselle Stimamiglio a bien relevé le refus de la préface « de mettre sur la sellette un véritable criminel et d'intéresser les spectateurs à la vie d'un homme ». La tentative aurait pu être considérée comme diffamatoire. Au moment où Racine écrivait sa pièce, les Grands Jours d'Auvergne, qui eurent à connaître des derniers soubre-

sauts de l'affaire de 1657, n'avaient pas encore terminé leur seconde session, celle de Nîmes, qui eut deux conséquences remarquables et peu connues:

1) le dimanche 26 décembre 1666, un commissaire s'est présenté à Uzès pour prendre les procédures et recevoir les plaintes. Or, quatre jours plus tard, il repart et un témoin oculaire note: « n'a pas eu aucune plainte des habitants de la ville »¹. On ne se risquait plus à déposer, cette fois!

2) En tant qu'official, le P. Sconin eut droit à un rappel à l'ordre pour n'avoir pas donné à cette session des Grands Jours toute la publicité estimée nécessaire par le pouvoir central². Aurait-il jugé plus expédient de ne pas enfreindre la loi du silence? ...

Toute allusion directe, vous le voyez, aurait été dangereuse et inopportune. D'ailleurs l'ordonnance de réformation de la justice criminelle ne sera publiée qu'en 1670. Il est sans doute habile (pour ne pas dire payant) pour un dramaturge de suivre l'actualité de près; il est parfois téméraire de la devancer. Aussi bien, fût-ce par antiphrase, un *distinguo* prudent paraît sur les lèvres de Dandin:

« Ne raillons point ici de la magistrature ... »³

Ce juge, ridicule parfois, le futur auteur de *Phèdre* a su le placer à la limite du délire, cet état second, qui dans les temps chatouilleux atténue miraculeusement les responsabilités du personnage et de son auteur. Petit-Jean reste nuance dans ses affirmations: l'année précédente, Dandin était tout à fait normal et depuis:

« ... on dit que son timbre est brouillé. »⁴

(Caricature, si l'on veut, du style prudent des constats judiciaires, mais rappelez-vous Racine:

¹ P. Rafin, *Journal* (à cette date)

² *Ibid.*

³ Racine, *Les Plaideurs*, v. 607.

⁴ Racine, *Les Plaideurs*, v. 30.

« M. l'Evêque dont (le prévôt) ne se soucie point du tout, à ce qu'on dit » « ... le mal est qu'on lui impute d'aimer beaucoup à dominer ... »¹)

Encore Dandin se trouve-t-il en dépression nerveuse caractérisée. Est-ce diffamer un corps de l'Etat que de montrer l'un de ses membres, et non l'un des plus relevés (le juge du village), en état d'infériorité momentanée, pour avoir trop travaillé? ...

Plus actuelle et délibérément, la manière dont, grâce à Léandre et Isabelle, caractères jumeaux d'un certain point de vue, également ennemis des procès, ces affaires semblent appartenir à un autre âge: cela sent son vieux temps. Chicanneau et Dandin: la génération précédente; la Comtesse, celle d'avant. Louis XIV ne dira pas autre chose dans ses *Mémoires*²; mais en 1668, ces mémoires sont inédits: autant que le milieu Luynes-Colbert, Sconin a pu inspirer à Racine cette critique de la procédure au nom de l'équité et du droit, des idées nouvelles: modernité des idées de l'oncle.

Peut-être la prudence du poète à brouiller les pistes qui pouvaient ramener du côté d'Uzès se trouve-t-elle en défaut deux fois.

Lorsque Chicanneau tente de soudoyer Dandin, il annonce l'envoi d'un quartaut de vin et ajoute un détail dont l'effet sur le juge paraît décisif:

¹ Racine, *Lettres d'Uzès*, Uzès 1963, p. 97.

² Louis XIV, *Mémoires*, Paris, Plon 1942, p. 7. Voici comme y est résumé l'état de la justice en 1661:

« La Justice, à qui il appartenait de réformer tout le reste, me paraissait elle-même la plus difficile à réformer. Une infinité de choses y contribuaient: les charges remplies par le hasard et par l'argent, plutôt que par le choix et par le mérite; peu d'expérience en une partie des juges, moins de savoir; les ordonnances sur l'âge et le service, éludées presque partout; la chicane établie par une possession de plusieurs siècles, fertile en inventions contre les meilleures lois; et enfin ce qui la produit principalement, j'entends ce peuple excessif aimant les procès et les cultivant comme son propre héritage, sans autre application que d'en augmenter et la durée et le nombre. Mon conseil même au lieu de régler les autres juridictions, ne les déréglait que trop souvent par une quantité étrange d'arrêts contraires, tous également donnés sous mon nom et comme par moi-même, ce qui rendait le désordre beaucoup plus honteux. »

(C'est nous qui soulignons).

« ... C'est de très bon muscat! »¹

Un petit-bourgeois de Basse-Normandie disposait-il à profusion de ce vin dont M. Jasinski affirme² que Racine l'aimait fort? Je ne sais; mais on en produit d'exquis, et en abondance, non loin d'Uzès.

Dans le roman de Furetière, le juge Bellâtre se conciliait les bonnes grâces de Collantine en lui faisant « bailler place commode dans les lieux publics pour voir les pendus et les roués qu'il faisait exécuter »³. On ne nous dit pas si cette charmante personne éprouvait quelque répulsion à ce spectacle, mais les récits et commentaires de Mme de Sévigné sur les supplices de la Brinvilliers et de la Voisins nous instruisent assez d'une certaine sensibilité féminine sur ce point. A l'interrogation de Dandin:

« N'avez-vous jamais vu donner la question? »⁴

la réplique d'Isabelle:

« Hé! Monsieur peut-on voir souffrir des malheureux? »

introduit un contraste avec un jeu très fin sur le sens du mot *malheureux*. En un vers, Isabelle s'élève au dessus de la marquise, la relègue parmi la vieille vague et prend place aux côtés d'Iphigénie, de Monime, d'Esther. Quelle justesse dans la connaissance psychologique d'un certain type de jeune femme moderne en 1668! Ne s'attire-t-elle pas de la part de son futur beau-père, une réponse aussi célèbre que cynique:

« Bon! cela fait toujours passer une heure ou deux!

La pitié d'Isabelle ne vous surprend pas, vous qui venez d'entendre le chanoine Sconin au milieu des procès; mais vous savez que ce trait de dureté final de la part de Dandin ne vient pas

¹ Racine, *Les Plaideurs*, v. 568.

² R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*, t. 1, p. 255.

³ Cité par P. Mesnard, Racine, *Oeuvres*, t. 2, p. 223, n. 1.

⁴ Racine, *Les Plaideurs*, v. 848.

d'Aristophane, non plus que de Furetière, qui cite des traits de mœurs, mais ne se soucie guères de porter un jugement.

Voici venu, je pense — et c'est là-dessus, si vous le voulez bien, que nous terminerons —, le moment de vous dire le nom de cet intendant de police maladroit et brutal, auteur des condamnations de 1657 à Uzès. Des documents irréfutables prouvent qu'il avait eu peur en juillet et nul ne l'ignorait, puisqu'il se l'est fait dire en public peu de temps après son jugement. Sa sévérité, plus odieuse encore de provenir d'un tribunal d'exception incapable de faire exécuter ses propres sentences, se nuançait donc des tristes couleurs de la vengeance personnelle. Ce mauvais juge, c'est Bazin de Bezons. Onze ans avant les *Plaideurs*, il jugeait en Languedoc de la manière que je viens de rappeler; onze ans après exactement, nommé rapporteur à la Chambre ardente pour l'instruction de l'affaire des Poisons, c'est lui qui recevra de Louvois le célèbre billet: « les ordres nécessaires pour l'arrêt du sieur Racine vous seront envoyés aussitôt que vous les demanderez »¹.

On a bâti, vous le savez, des romans autour de ce billet; j'y vois surtout ceci: mis par son ministre en face de ses responsabilités (« aussitôt que vous les demanderez »), Bezons, magistrat instructeur, n'a-t-il pas préféré, vu la fragilité des charges relevées à l'encontre de Racine, *ne pas* faire comparaître un homme, son confrère à l'Académie, dont il savait qu'il n'ignorait pas sa mésaventure uzétienne et les suites tragiques d'un cruel manque de sang-froid, dont il savait de surcroît qu'il avait par avance condamné l'emploi de la torture, à laquelle il recourait journellement? Imaginez l'étrange tête-à-tête que pouvait devenir cet interrogatoire. Ne serait-ce pas un des endroits charmants de l'histoire littéraire que d'entrevoir un auteur protégé par son œuvre et le modèle de la satire en avouant implicitement le bien-fondé par son silence? Ce n'est là, évidemment, qu'une hypothèse.

JEAN DUBU

¹ Ravaisson, *Archives de la Bastille*, t. VI, p. 95, cité par R. Picard, *Corpus Racinianum*, Paris 1956, p. 108.

NOUVELLES CONSIDÉRATIONS SUR LA FUSION DES ÉLÉMENTS ORIENTAUX ET CAMBRIENS DANS LA FORMATION DU ROMAN COURTOIS

Les nombreux sentiers parcourus dans la « Queste » investigatrice contemplant le Roman Courtois du Moyen Age, ont semblé généralement pointer vers les horizons cambriens, où les sources galloises auraient fait surgir non seulement les chevaleresques héros qui s'y débattent, mais aussi les intrigues de leur aventureuse anxiété.

A cette enseigne, l'on n'a relativement jamais essayé de sonder les traces du folklore gallois et irlandais, pour remonter à un passé qui aille au delà des frontières insulaires. Le présent exposé s'orientera justement vers les transmigrations pré-arthuriennes, en vue de prouver que la floraison du Roman Courtois a été occasionnée par les pluies de nuages lointains, où la « Matière de Bretagne » a joué un rôle bien inférieur à celui habituellement concédé, et que les similitudes associant la littérature cambrienne aux œuvres franco-germaniques trouvent une bien plus rassurante explication dans le développement parallèle — mais séparé — de communes traditions orientales sur les deux versants de la Manche.

Toute hypothèse affirmant un emprunt littéraire direct celto-européen, devrait prendre en considération la question de fait, fréquemment sous-estimée, que le Haut Moyen Age — en vertu de son universalisme linguistique et religieux — n'était cependant pas le premier à unir les éléments séparés de cultures diverses. Plutôt, il restaurait le tissu des vetustes liens spirituels rayonnés, sous les cieus hellénistiques, par la langue grecque lors de la conquête macédonienne qui, imposant aux civilisations afro-asiatiques l'idiome illyrien, en fit ainsi le véhicule de vieilles traditions orientales vers l'Occident.

Cette parenté hellénistique entre l'Est et l'Ouest, plus tard brisée par les dispersions migratoires germaniques, constitue — à vrai dire — la « vague de fond » dont les remous ont réparti les échos d'une même tradition gréco-asiatique, non seulement chez les héritiers spirituels de Byzance — la Romania Chrétienne et l'Arabia Musulmane —, mais encore dans les cérémonies religieuses des Druides celtes comme aussi parmi les divinités animant la mythologie scandinave.

Les paysans de l'Italie méridionale, qui chaque année — le 13 décembre — renoncent au pain et consomment le blé non moulu, suivent — à leur insu — un rite oriental très ancien observé jusqu'au X^e siècle à Harran¹, ville mésopotamienne, où durant les célébrations dédiées à Tammuz, les fidèles s'abstenaient de tout grain concassé pour honorer le « Dieu de la Fertilité », dont les os avaient été broyés sous les roues d'un moulin et puis jetés au vent par un perfide tyran.

Mūsa, l'infatigable voyageur des *Mille et une Nuits*, et Maelduin, l'audacieux navigateur irlandais, malgré les distances entre les sables désertiques du Maghreb et les îles rocheuses de l'Océan, rencontrent néanmoins leurs parallèles aventures avec la forteresse inanimée comble de pierres précieuses, la reine mystérieuse à laquelle ils parviennent après avoir franchi une clôture d'airain, et enfin la mort sinistrement soudaine advenue à leur compagnon qui avait essayé de voler un joyau².

Le gui sacré druidique enlaçant les branches du chêne celtique, et la miraculeuse plante s'enroulant autour de la branche que le Christ Enfant donne à l'apocryphe St. Mathieu³ sont le développement d'une vieille tradition orientale où remonte le symbole de la royauté divine achéménide — représentée par une

¹ Muhammad b. Ish'āq an-Nadīm, auteur arabe du X^e siècle, le confirme dans son œuvre *Fihrist al-'Ulūm* (IX^e livre, chapitre V, paragraphe 4) éd. D. Chwolson *Die Ssabier und der Ssabismus*, St. Petersburg 1856, vol. II.

² Une étude détaillée de la question a été présentée au XXVII^e Congrès International des Orientalistes (Août 1967) par l'auteur de cet exposé.

³ Cf. *The Ante-Nicene Fathers* éd. A. Cleveland Coxe, D. D., Vol. VIII, Buffalo 1886, p. 528 s.

plante embrassant l'arbre du Pouvoir Royal; cette image est aujourd'hui encore vivante dans les rites matrimoniaux dravidiens de l'Inde méridionale¹.

Le primitif géant Ymir, qui dans l'Edda prête son corps pour façonner le genre humain, avait à peine modifié le nom de son prédécesseur, l'Iranien Yma, chez lequel se reflétait déjà le système du Macrocosmos².

Cet héritage commun est la vraie base des nombreuses similitudes trop souvent considérées comme le résultat d'un emprunt direct, dont, par exemple, la Divine Comédie aurait bénéficié en puisant le symbolisme céleste tout au long de l'Échelle Mahométane³, ou encore le Peredur se serait enrichi grâce aux replis orientaux des *Mille et une Nuits*⁴. A travers les mythes et les cérémonies cultuelles, qui généralement gardent leur acabit fondamental — malgré la mutabilité des noms prêtés aux Dieux et aux rites officiels, les anciennes conceptions avec leurs symboles archaïques survivent et s'entaillent dans les époques péricléennes, où les grandes réalisations littéraires les absorbent en les euhémérisant; et ce fut à partir du roman grec que le monde mythologique passa des Cieux à la Terre⁵.

Durant le Moyen Âge européen, le Roman Courtois vint à reconstituer le groupe le plus important d'une telle sécularisation. Particulièrement les auteurs français du cycle Lancelot-Graal et Wolfram von Eschenbach nous présentent les anxieux

¹ Cf. Hérodote (I, 108) où est décrite la légende persane autour du symbole royal achéménide.

² Cf. *Gylfaginning*, première partie de l'Edda (Snorri Sturluson), concernant Ymir; pour ce qui regarde le persan Yma, cf. le second *Fargad* du *Vendidad* (*Avesta*, éd. J. Darmesteter, Paris 1892-93).

³ Pour la controverse autour de ce sujet cf. M. Asín Palacios: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid 1919; E. Cerulli: *Il libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano 1949; Th. Silverstein: *Dante and the Legend of the Mi'rāj*, « Journal of Near Eastern Studies » Vol. XI (1952), pp. 89-110 et 187-197.

⁴ F. Carmody émet son hypothèse stipulant un emprunt arabe par l'auteur du Peredur gallois, dans *Revue de Littérature Comparée*, Tome XXXIX (1965), pp. 497-545.

⁵ Cf. Karl Kerényi: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen 1927.

chevaliers dont les noms sont rattachés aux origines cambriennes, tandis que leurs aventures contiennent les caractéristiques remontant à des sources très différentes — bien souvent orientales.

Le V^e livre de la Vulgate nous offre, à telle enseigne, un exemple où les traditions ésotériques ont été soudées à un héros portant le nom gallois. — Alors que Lancelot, sous l'emprise du sommeil, repose paisiblement étendu à l'ombre d'un pommier, arrivent en chevauchant trois dames — la Reine Sorestan — Morgain la Fée — et Sebile l'Enchanteresse, qui sensibles à son éphébéenne beauté, prennent la décision de l'ensorceler et l'emporter ainsi — par magie — au « Chastel de la Charete »¹. Parmi ces trois amazones féeriques mérite une spéciale attention Sebile l'Enchanteresse: Également mentionnée dans l'Auberon, où elle veille sur le berceau de Brunehaut, la même fée nous revient avec la légende *Il Monte della Sibilla* qu'un Antoine de La Sale raconte tout au long de son *Paradis* et réitère encore comme épisode merveilleux de son indigeste *Salade*².

Mais en ces illustrations, la magicienne fascinatrice ne fait aucunement preuve des qualités divinatoires caractérisant la vraie Sibylle Cuméenne. La Sale, qui la décrit plus extensivement, nous la définit — Reine Surnaturelle d'un pays enchanté où règnent l'éternelle jeunesse, les délices et l'abondance —: Or ce contexte est absolument étranger au véritable cadre sibyllin.

La légende relative à « Sebile », avec ses échos dans l'Auberon, le Lancelot en prose et le développement plus tardif du Tannhäuser, a été considérée celtique³, et — à première vue — elle semblerait s'apparenter aux contes gallois concernant Morgain, sœur d'Arthur et reine surnaturelle; mais une étude plus

¹ Cf. *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, éd. H. O. Sommer, Vol. V, Washington 1912, p. 91.

² Cf. *Auberon* vers 405; la légende du *Monte della Sibilla* se trouve incluse dans l'œuvre d'Antoine de La Sale *La Salade* (éd. Söderhjelm, Mémoires de la Société néo-philologique à Helsingfors, II), Tome IV.

³ Cf. Lucy A. Paton: *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*, New York 1903, p. 53 (2^e éd.).

approfondie nous révèle que la source en est asiatique. Suivant les détails offerts par les œuvres médiévales, Sebile l'Enchanteresse possède exactement les particularités de la déesse anatolienne Cybèle: Tout comme cette dernière, la tentatrice de Lancelot vit dans une grotte à l'intérieur d'une montagne; les gardiens qu'elle choisit sont également les bêtes fauves; son entourage de jeunes pucelles répond aussi précisément au modèle exotique, puis enfin, encore pareille à la divinité d'Asie Mineure, elle élit un bel éphèbe dont elle se fait l'épouse.

Le culte de Cybèle¹ est très ancien, et constitue l'un des plus anciens filons doctrinaires orientaux que les Religions à Mystères hellénistiques restaurèrent à Rome, pour honorer la Déesse Féconde — à laquelle fut associé Attis, son époux. Après la victoire du Christianisme, la légende se rapportant à la Divinité retranchée dans une grotte continua à nourrir les superstitions régionales, et nous en retrouvons les données fondamentales tout au long des romans où la réelle déesse anatolienne est déguisée sous un nom plus approprié aux résonances religieuses du temps. A cette enseigne, la Sibylle Cuméenne n'était plus hérétique, car l'Église avait déjà fusionné les « Prophéties sibyllines » à l'eschatologie chrétienne et au Dies Irae. Le conte légendaire asiatique s'insinua tellement dans la Rome Impériale que la tradition populaire le transplanta vers les pics apennins (près de Norcia), d'où encore au XV^e siècle La Sale affirmait avoir recueilli la narration merveilleuse. A cela l'on pourrait ajouter, comme argument linguistique, la préservation — pour ainsi dire — intacte du nom « Cibella » qui en « Sibilla » trouva une facile substitution.

Mais la question ne s'arrête pas là. Effectivement, si les épisodes italo-français relatifs à la Sibylle coïncident parfaitement avec le culte anatolien adopté par le continent latin, que deviennent alors les sources galloises et irlandaises?

Nous prenant de cette façon à considérer les données celtiques, l'on verra un développement différent et séparé du même

¹ Cf. H. Gressmann: *Die orientalischen Religionen im hellenistisch-römischen Zeitalter*, Berlin-Leipzig 1930, p. 70 s.

conte asiatique. La matière, en ce cas, est si vetuste, que les détails ont été ci et là conservés dans les « waifs and strays » isolés du contexte. — Cuchulainn, le héros irlandais appartenant au cycle d'Ulster, est attiré vers un pays merveilleux par un messager de la déesse Fand. Ici advient la fusion entre deux conceptions opposées concernant le « Fairyland »; tandis que le roi ultonien suit un chemin maritime vers la plaine où règnent les délices et l'abondance, la divinité envoûtante (au cours de la même narration) situe le domaine enchanté dans les entrailles d'une colline (« Síð »). Également la déesse qui leurre Connla, autre héros du cycle irlandais, et recourt à la fascination pour le conduire « au delà des mers » vers le royaume féerique, affirme être parmi la « Aes Síde » c. à. d. « le peuple habitant l'intérieur d'une colline »¹.

Ce dernier élément de l'amalgame celtique — entre la mer et la colline — avoisine, un peu moins que les parallèles italo-français, la montagne du culte anatolien. Par contre, un autre détail asiatique chez les insulaires nous démontre un développement rituel dont les versions romanes ne donnent aucune trace. — Cuchulainn et Connla sont magiquement endormis par le chant des oiseaux; une forme analogue d'ensorcellement est aussi présentée dans le folklore gallois. Suivant les Mabinogion (III^e branche) l'épouse de Manannan (= Manawyddan), la déesse Rhiannon, domine sur le règne ornithique; tout comme la Cybèle d'Asie Mineure, divinité des oiseaux enchanteurs, elle ordonne leur envol; le gazouillement apportait ainsi aux guerriers choisis le charme somnifère et l'attraction vers le monde surnaturel octroyant l'éternelle jeunesse et la délicieuse abondance. — L'association divine avec les oiseaux magiques était un ancien apanage des cultes orientaux; Lucien nous le confirme aussi pour la Dea Syria (Dea Syria, 14), variante sémitique de Cybèle.

Le motif anatolien fut transmis aux îles bretonnes, après l'établissement en Asie Mineure d'une tribu celtique — les Galates —, qui, une fois battus par Antiochus Soter (III^e siècle

¹ Les aventures de Cuchulainn et de Connla font partie du Cycle Ultonien transmis par le *Livre de la Dun Cow*.

av. J.-C.), adoptèrent la langue de leurs suzerains grecs et le culte asiatique dont les Phrygiens vénéraient les idoles. — Plutarque nous relate deux fois l'histoire de la galloise Kamina, prêtresse d'Artemis (Amat. 22, p. 768: De mulierum virtutibus, 20, p. 257), quant à Cicéron il nous mentionne le Celte Brogitar se consacrant au sacerdoce de Cybèle (De Arusp. resp. 28). Les Gallois répondirent — en si grand nombre — à cette vocation, que le terme ethnique Γάλλοι, venant même à désigner la « congrégation du clergé voué à Cybèle et Attis », fut employé — avec une pareille valeur sémantique — à Rome durant l'entière période où les cultes anatoliens florissaient.

Pour leurs expéditions à travers le vaste empire, les généraux grecs firent bien souvent appel aux mercenaires Galates. Un écho des batailles livrées, sous les Séleucides, par les conscrits celtes d'Asie Mineure a sa résonance dans une légende irlandaise. — Keating, l'annaliste d'Erin, nous rapporte une vieille tradition suivant laquelle certaines tribus de race pré-Goidelique, les Tuatha-Dé Danann, habitaient la Grèce avant de peupler l'Irlande. Lorsque les Athéniens vinrent à être attaqués par les Syriens, les ancêtres celtiques auraient aidé les Grecs en insufflant « l'esprit démoniaque » dans les cadavres hellènes afin de leur rendre la vie et le combat¹.

Un lien qui rattacha les tribus celtes à travers les continents, et transmet les cérémonies cultuelles, les doctrines religieuses comme aussi les contes mythologiques, d'une branche à l'autre, fut le Druidisme. Tandis que les Galates parlaient officiellement le grec, un dialecte celtique demeurait cependant leur idiome préféré; Saint Jérôme nous atteste en effet « Galatas excepto sermone Graeco, quo omnis Oriens loquitur, propriam linguam eandem pene habere »². Les Druides, tout particulièrement, conservèrent leur ancien apanage linguistique, et, selon le témoignage de Lucien (Alexandros he Pseudomantis, 51), le mage paphlagonien Alexandros Abonuteichos avait coutume de répondre en celtique à ceux qui venaient le consulter.

¹ Cf. Kuno Meyer et Alfred Nutt: *The Voyage of Bran*, Tome II, Londres 1897 (Grimmi Library VI), p. 171.

² Cf. *Prooem. II, In Epistolam ad Galatas* (Migne, Patr. lat. XXVI, 382).

Les Mabinogion (IV^e Branche) nous prouvent par de nombreux autres détails précis, que les ponts spirituels existaient entre l'Orient et l'Occident.

Le héros solaire celtique, Llew Llaw Gyffes, comme le phrygien Attis, devait sa naissance aux effets d'une verge en bois magique. Encore suivant l'exemple asiatique, où le Dieu Attis trouve la mort sous le coup d'une javeline lancée par Adrastus, Llew sera la victime d'un javelot dardé par Gronw Pebyr. Une fois transpercé fatalement, le brave Cambrien aura son âme transformée en aigle qui disparaît ainsi dans les Cieux. D'après les rites observés à Tharsos, l'Attis cilicien Sandon mortellement atteint prenait également — sous la forme d'un aigle — son envol vers les espaces divins. Outre cela, soit la variante phénicienne d'Attis, soit la légende celtique attestent la voracité suine dont les chairs d'Adonis et de Llew subissent les ravages¹.

Le mythe anatolien de Cybèle — Attis est la forme régionale d'un thème bien général caractérisant le plus ancien « substrat » religieux en Orient: Son intrigue contemple l'histoire d'un Dieu qui souffre, meurt et ressuscite, comme aussi les méandriques réactions d'une Déesse, à la fois épouse et mère de l'éphèbe divin; celle-ci, selon une vieille tradition, personnifiait la « Nature » aux tendances destructives ou généreuses, et pareillement à son symbole la divinité féminine pouvait avoir envers son compagnon une attitude hostile ou affectionnée. Là également les deux rivages de la Manche se partageaient la tâche; les documents celtiques choisirent, pour leur adaptation des légendes culturelles orientales, l'élément « hostile », alors que les versions franco-germaniques en prirent le complément — celui de l'affection « généreuse ».

L'œuvre cambrienne représente Llew, un jeune Dieu qui souffre, meurt et ressuscite, dans la triple malédiction et les intrigues ourdies par la Déesse — sous le double aspect de la méchante mère Arianrhod et d'une perverse épouse Blodeuwedd.

¹ Cf. pour ces détails culturels les témoignages d'auteurs classiques: Pausanias VII, 17 (verge en bois magique); Hérodote I, 34-44 (javeline d'Adrastos); Athenaeus 5 (âme transformée en aigle); Lucien *Dea Syria*, 6 (voracité suine).

Du côté européen, l'ancien mythe oriental atteignait le continent, lorsque la légende rituelle vivait sa phase hellénistique autour d'Isis et Osiris. Après avoir été euhémérisé et converti au Christianisme, le Dieu souffrant apparut chez Chrestien de Troyes comme le Roi Pêcheur, auquel Wolfram von Eschenbach donna le nom d'Anfortas. Fidèle à la source gréco-orientale, le poème graalien introduit un personnage supplémentaire — Perceval — (Parzival), le Horus de la légende égyptienne. Quant à la Déesse Isis, elle se dédoublè dans la touchante tendresse d'une épouse — Sigune — qui pleure avec constance le Dieu dont elle garde le cadavre, et la sollicitude affectueuse d'une mère — Herzeloide — dont l'amour envers Perceval rappelle précisément celui d'Isis pour Horus. Le Roi Pêcheur franco-germanique ne pouvait absolument pas être dérivé des sources cambriennes, vu que son cadre intellectuel et la distribution des rôles correspondent trop exactement à la version hellénistique du mythe d'Osiris, en opposition aux détails celtiques reflétant — avec fidélité — la variante anatolienne du même culte de Végétation.

Llew, ce Dieu gallois né par les vertus d'une baguette magique, mort transpercé d'un javelot ennemi, cadavre dont l'âme transformée en aigle prendra l'essor vers le ciel, tandis que ses chairs seront la proie d'une truie, et puis enfin divinité ressuscitée, vécut ainsi les étapes et les éléments de la vieille croyance galato-phrygienne.

Un autre héros appartenant au folklore celtique est Bran fils de Llyr (Mabinogion - II^e Branche); comme « roi surnaturel gallois » il livre bataille au monarque irlandais, et reçoit une blessure fatale d'une javeline hostile. Moribond, il demande à être décapité, afin que sa « tête » emportée par ses compagnons puisse leur assurer l'abondance et la jeunesse. Le conte, tout en gardant la caractéristique propre à la légende rituelle communément orientale, celle de la blessure fatale infligée par un javelot, n'est cependant pas anatolien et ne se conforme point aux traces que le héros solaire Llew avait suivies. Le détail de la « tête coupée » (absent soit dans les versions anatoliennes, soit dans les variantes hellénistiques, soit enfin dans les adaptations franco-germaniques) répond à une phase culturelle distincte, qui florissait en Égypte à l'époque pré-hellénistique, lorsque la vallée

du Nil n'était pas encore submergée par les ondées syncrétistes de la période alexandrine.

Selon la doctrine pharaonique, Osiris — une fois démembré par son frère Typhon (Seth) — fut ainsi éparpillé dans les eaux du fleuve. La résurrection divine demeurait alors conditionnée au recouvrement de la « tête » qui symbolisait la vie éternelle. Durant les célébrations annuelles, le peuple, sous le signe de l'allégresse, portait en procession la « tête sacrée » au temple d'Abydos, initiant comme cela les festivités du Printemps et de l'Abondance. — L'exacte similitude entre le Mabinogi cambrien et le culte pré-hellénistique pour ce qui regarde le symbole de la tête divine ne peut laisser aucun doute. — Mais en quelles circonstances la tradition des Pharaons se serait-elle insinuée parmi les Celtes?

Là aussi il nous faut penser aux mercenaires de l'époque gréco-romaine; en effet, nombreux furent les Gallois dans l'armée des Lagides qui assiégea Abydos — précisément la ville où était vénéré le sanctuaire de la « tête miraculeuse », et où la trace de la présence cambrienne nous est encore attestée par une inscription celtique incisée sur les murs d'une chapelle au temple Sėti I¹. Précédant de trois siècles Plutarque — auquel nous devons la différente version gréco-orientale de la légende —, la croyance pharaonique se trouvait fortement ancrée à Abydos: Une telle tradition particulièrement égyptienne exerça ses influences non seulement sur les Mabinogion (II^e Branche) mais aussi sur le tardif Peredur qui, malgré son inspiration toute française, ne put cependant s'abstenir de garder l'élément céphaloïde en conformité avec les autres adaptations celtes du mythe oriental.

Nous avons dit que l'histoire de Perceval (= Parzival) reflétait une légende égyptienne, mais l'onde porteuse ne fut pas constituée par les échos gallois, car ce qui est égyptien chez les Cambriens (= les vertus de la tête sacrée) n'a point de résonance en Europe, et ce qui est égyptien sur le continent (= la distribution des personnages) n'a aucun retentissement dans les versions cambriennes. Entre Bran et Anfortas la relation semble

¹ Pour cette inscription (écrite en grec), voir H. Hubert: *Les Celtes*, Paris 1932, p. 63.

trop légère pour soutenir l'hypothèse d'une directe dérivation; effectivement, le simple javelot de l'agonie fourni comme similitude celto-européenne, avait continuellement été dardé pendant plusieurs siècles par toutes les légendes rituelles orientales, desquelles nous viennent les différents développements suivant les phases historiques et culturelles de leur adaptation occidentale.

Une autre tentative, celle de voir en Irlande ou au Pays de Galles le prototype du Roi Pêcheur « relié à son Graal » s'est éternellement trouvée dans la difficulté: aucun érudit n'a jamais réussi à découvrir tout au long des replis folkloriques gallois un objet sacré qui puisse être associé au Roi Mutilé comme le Graal l'est avec Anfortas¹.

Originellement un ancien symbole de fertilité, le Graal s'était fusionné — durant la période alexandrine — aux spéculations mystiques des cosmogonies persanes, et ainsi transformé atteignit à travers les artères gnostiques l'Europe médiévale. Là se présente un autre carrefour intellectuel où les œuvres littéraires, délaissant le folklore et les légendes culturelles, aboutissent à la théosophie sous l'égide du gnosticisme. Cette fois-ci le foyer en est la Provence.

Une voie gnostique tracée sur les solitudes désertiques de Scète et des Cellules égyptiennes passait au monastère provençal de Lérins, pour bifurquer ensuite vers les rivages celtes et les vallées rhénanes². Au IV^e siècle un érudit gréco-oriental Évagre du Pont, établi lui-même aux « Cellules égyptiennes » avait

¹ Parmi les défenseurs de la thèse celtique R. S. Loomis cherche à dériver le Graal d'objets magiques celtes, tels: le « dysgl » de Rhydderch dispensant la nourriture, ou la ravissante corne à boire de Bran fils de Dyfnwal (à ne pas confondre avec Bran fils de Llyr), ou encore le chaudron selectif de Tynog dont la ferveur mijote la viande seulement pour les braves (*The Grail - from Celtic Myth to Christian Symbol*, New York 1963, pp. 58, 60, 152). — A cette hypothèse nous contestons que tous ces récipients ne sont jamais associés à un personnage qui corresponde au Roi Pêcheur; une autre différence essentielle est constituée par le fait que ces ustensiles n'ont point la signification mystique ou sacrée caractérisant le Graal; ils appartiennent plutôt à la catégorie des « Tischlein deck' dich » commune sous tous les cieus.

² Cf. Pierre Courcelle: *Les Lettres Grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, Paris 1948, p. 216.

déjà, par ses doctrines imbues d'idéal ascétique, exercé une forte influence sur l'occident chrétien. Ses œuvres rendues en latin par Rufin attiraient les anathèmes de St. Jérôme, qui accusait le traducteur de Pélagianisme, car l'importance gratifiée à l'askesis ne concordait pas avec le dogme canonique de la grâce¹. Une transmission plus subtile de ces enseignements fut assurée par Cassien, porte-parole du Sémi-Pélagianisme gaulois et contemporain d'Évagre qu'il avait d'ailleurs personnellement rencontré en Égypte². L'auteur anti-Nestorien, dont les « Conlationes » affirment vouloir tout simplement décrire les doctrines coptes des Pères égyptiens³, se fit — en réalité — le propagateur des théories évagriennes dans la France méridionale. Le centre récepteur de la nouvelle philosophie se constitua à Lérins, où les moines adoptèrent — sans réserves — les dogmes ésotériques et se proclamaient les vrais disciples de l'ascétisme égyptien. L'un d'eux, Saint Vincent de Lérins, éleva à tel point la vie du désert vers les Cieux, que, Alain de Lille — dans son *Anticlaudianus* — le plaça parmi les élus empyréens. — Tandis que ce courant pro-agnostique était officiellement découragé en Provence, les événements semblèrent favoriser sa diffusion sur le sol irlandais. A telle enseigne, l'avènement des Mérovingiens avait politiquement libéré la Gaule de l'emprise byzantine au moment où le schisme avec l'Église consolidait un éloignement religieux des théories grecques. Les doctrines helléno-égyptiennes chéries à Lérins durent ainsi passer à une relative clandestinité en France, alors que le mouvement prit son essor vers la terre irlandaise, grâce aux nombreux missionnaires qui provenaient du monastère provençal.

De St. Patrice, dont le séjour à Lérins précéda l'apostolat parmi les Celtes⁴, jusqu'au père Benedict Biscop tonsuré et

¹ Cf. M. Viller: *Aux sources de la spiritualité de St. Maxime, les œuvres de Évagre le Pontique*, dans « Revue d'ascétique et de mystique », Tome XI (1930).

² Cf. Cassien: *Conlationes* (éd. Petschenig dans *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, tome XIII).

³ Cf. Cassien: *De institutis coenobiorum* V, 24 (éd. Petschenig, op. cit.).

⁴ Cf. James Carney: *The Problem of St. Patrick*, (The Dublin Institute for Advanced Studies), Dublin 1961, p. 72 s.

béni à la même abbaye deux siècles plus tard le courant ésotérique afflua continuellement tout au long des rivages cambriens. Lorsque le synode à Whitby (664) mit fin à l'indépendance de l'église irlandaise, l'élément gnostique — associé à l'étude du grec — poursuivit sa culture et sa floraison à Iona, principal monastère que le Clergé d'Erin avait établi — à l'image provençale de Lérins — sur une île écossaise. — Le neuvième Père Supérieur de ce cloître celtique, Adamnan, érudit versé dans la langue grecque et auquel nous devons une « Description de la Méditerranée orientale », est — nominalement — en relation avec un ancien texte irlandais la « Fís Adamnán » ou la « Vision d'Adamnan » composée au VIII^e siècle par un moine appartenant à la secte chrétienne bannie. La première partie de cette œuvre, où l'on dépeint l'ascension de l'âme vers le ciel, présente un intérêt tout particulier, lorsque nous considérons la question du Graal européen; la Vision y mentionne une coupe divine dont l'atmosphère céleste est ainsi décrite: « Toute personne qui est dans le Pays des Saints peut entendre à loisir les mélodies (sacrées) et contempler le vaisseau ... Les Saints n'ont aucune autre nécessité que d'écouter la musique qu'ils entendent, et de contempler la lumière qu'ils voient »¹.

La description de la coupe sacrée avoisine donc l'image du Graal que la version française de la Vulgate (spécialement la « Queste ») nous transmet; mais le contexte en est bien différent, car d'abord, l'œuvre celtique demeure suspendue à un ciel où les chevaliers séculiers du graal franco-germain sont totalement absents, et ensuite, le Roman Courtois continental oublie complètement la cosmologie iranienne constituant l'écho fondamental de la vision irlandaise.

Afin de retrouver la singulière connexion entre les deux images du vaisseau, il nous faut remonter aux sources de la « Fís Adamnán ». Nous avons déjà contemplé les chemins qui de l'Égypte alexandrine par la Provence amenaient en Irlande les enseignements de l'idéal ascétique et les doctrines ésotériques.

¹ Cf. Whitley Stokes: *Fís Adamnán* (Calcutta 1866) ap. A. Nutt, op. cit., tome I, p. 220.

A cette époque, le plus important recueil parmi les œuvres gnostiques était le *Corpus Hermeticum*, une collection de traités philosophiques gréco-égyptiens dédiés à Dioclétien (vers l'an 300). Or la Vision d'Adamnan décalque presque exactement la cosmologie dont le *Poimandres* (Traité N° I) et la *Palingenesis* (Traité N° XIII) font étalage sous l'influence des conceptions iraniennes¹. — Quant au « vase sacré », il constitue le sujet du IV^e Traité, le *Krater*, où Hermes Trismegistos révèle à son fils Tat l'existence d'un « vaisseau » que « Dieu a comblé de substance spirituelle et placé au milieu des âmes élues » (CH, IV), qui en puiseraient la nourriture divine, la lumière (CH, I) et la contemplation de l'Être Suprême (CH, X).

Contemporainement à la Vision d'Erin fut aussi composé sur les rivages des îles bretonnes « l'Apocryphon gnostique des Sept Cieux »; ce texte dut jouir d'une bonne popularité, vu le grand nombre de versions parallèles dont nous connaissons les manuscrits anglo-saxon, irlandais et latin². Les Celtes avaient ainsi préféré fusionner leur ciel aux sphères célestes iraniennes; pour la Provence, que devenaient alors les courants gnostiques alimentés par la sémi-clandestinité de Lérins?

A la période mérovingienne, les ferveurs ésotériques du monastère français convergeaient principalement vers l'Irlande, mais poursuivaient néanmoins leur apostolat en Gaule méridionale avec les Salvien et les Faustus de Riez toujours fidèles aux traditions gréco-orientales. Virgile de Toulouse nous affirme que sa ville, à la fin du VI^e siècle, était encore un centre virulent de culture hellénistique; ce courant alexandrin se perpétua, sur le territoire franc, grâce aux Évêques syriens achetant leur épiscopat occidental²⁷, aux ascètes de l'Euphrate fondant leurs nouveaux cloîtres dans les vallées de la Loire³, et aux

¹ Le texte du *Corpus Hermeticum* a été édité par A. D. Nock et A. J. Festugière, Paris 1945-54.

² Le manuscrit le plus ancien est un fragment latin du monastère de Reichenau; la présence de certaines expressions grécisées trahissent la source hellénistique de l'œuvre. Cf. Th. Silverstein, op. cit. (*Journal of Near Eastern Studies*), vol. XI, p. 95, n. 21.

²⁷ Cf. Grégoire de Tours: *Historia Francorum*, X, 26.

³ Cf. *ibidem*, II, 21-22.

illuminés dédiant leurs solitudes aux Saints d'Antioche¹, qui vinrent offrir au Continent leur vocation, leurs pratiques et leur culte. Les ondes gréco-asiatiques s'intensifièrent lorsque Byzance se fit iconoclaste; l'enseignement du grec reçut ainsi une fraîche stimulation dans les milieux cléricaux, où un certain pédantisme commençait à voir en cette langue le signe de la culture et non point le stigmate du paganisme oriental². — Au X^e siècle, l'Évêque de Toul octroyait aux gréco-syriens un oratoire pour qu'ils puissent y célébrer leurs cérémonies³. Un siècle plus tard, l'Hellespont envahi par les Turcs Seldjoukides, et Antioche tombée à l'ennemi, alimentèrent l'affluence des réfugiés grecs et orientaux sur le sol français, où les doctrines hermétiques se frayaient maintenant un chemin plus officiel vers le XII^e siècle.

A telle enseigne, Alain de Lille donnait à son Asclepius le nom véritable de la version originale grecque « *Logos Teleios* » (= « *Logos Teleios* ») alors moins accessible que la variante latine du Pseudo-Apuleius étudiée à Chartres⁴. L'importance entourant les œuvres de philosophie ésotérique est aussi documentée par la traduction en vieux français des I. et II. Livres hermétiques, le « *Poimandres* » et l'« *Asclepius* »⁵.

Aux deux courants, le légendaire helléno-oriental et le théosophique gréco-persan, se joignit bientôt un troisième élément, celui constitué par l'érudition judéo-arabe qui, après la conquête musulmane du Moyen Orient, avait largement puisé à l'héritage culturel byzantin. Cette nouvelle adaptation de l'apanage hellénique atteignit le continent européen, lorsque la Reconquista encouragea les écoles de Tolède et Tarrazona à traduire en latin les ouvrages philosophiques et scientifiques du monde grec orien-

¹ Cf. *ibidem*, VIII, 15.

² Anastasius Bibliothecarius, en commentant la traduction latine du Pseudo-Aréopagite par Scotus Eriugena, définit la connaissance du grec comme inspiration divine: Cf. *Epistola XIII (Monumenta Germaniae Historica, Epistolae, VII, pp. 430-34)*.

³ Cf. *Vita s. Gerardi*, III, 25 (*Acta Sanctorum*, 23 April., tome III, p. 211).

⁴ Cf. *Corpus Hermeticum* éd. cit., II, 276 s.

⁵ Cf. Louis Ménard: *Hermès Trismégiste*, Paris 1910, p. VII.

talisé. L'on eut ainsi la version d'œuvres connues et inconnues, où l'esprit arabe, plutôt porté à l'astrologie et à la géomancie, délaissa les spéculations hermétiques.

Quelle était donc à ce point la réponse de l'Europe Occidentale à l'influence tri-dimensionnelle de l'Orient?

Pour l'Adamnan, nous constatons que la conception du Corpus Hermeticum garda sa forme la plus pure, sans descendre vers une intrigue de conte séculier et terrestre; la transmission, ayant été assurée par les missionnaires venus de Lérins, ne quitta jamais l'atmosphère théosophiquement religieuse.

Dans la France du Nord, l'écho de l'Hermétisme ne fut pas très fort, et Chrestien en limitera la résonance à l'étymon comme aussi à l'image du graal « Vase Sacré »; mais additionnellement, le roman courtois présentera l'intrigue sécularisée de l'histoire culturelle hellénistique, celle d'un Dieu qui attend son rédempteur. Quant à l'élément judéo-arabe, il n'avait pas encore eu le temps de parvenir au milieu du « grand livre ».

Par contre, la Provence nous donne l'énigmatique personnage de Kyot¹, dont Wolfram affirme avoir pris « diu rehten maere » puisée à Tolède, et auquel il attribue la connaissance de l'arabe:

« Kiôt der meister wol bekant
ze Dôlêt verworfen ligen vant
in heidenschere schrifte
dirre âventiur gestifte ... » (453, 11-14).

A cette influence ésotérique arabo-espagnole remonte l'interprétation du Graal germanique qui, oubliant le « Vase Sacré » s'identifie avec une pierre précieuse et une constellation. Ces détails traduisent exactement les formulations philosophiques musulmanes, que Ibn al-'Arabi — dans la « Parure des Abdal » — nous décrit en mentionnant les propriétés sacrées de la « Pierre Suprême » dont « le sceau de sainteté porte les empreintes de la Royauté divine »²; la « pierre » fait partie d'un système plané-

¹ L'opinion de K. Simrock (*Parzival und Titurel*, Stuttgart 1876) sur le caractère fictif de Kyot est encore soutenue par F. Carmody (op. cit., p. 545).

² Cf. M. Vâlsan: *Études Traditionnelles*, Paris 1951.

taire — à travers lequel Allah veille sur les sept sphères terrestres. Wolfram pense justement au Graal-Constellation lorsqu'il nous présente Flegetanis en ces termes:

« Flegetanis der heiden sach
dâ von er blûclîche sprach,
in dem gestirne mit sînen ougen
verholnbaeriu tougen.
er saget, ez hieze ein dinc der grâl:
des namen las er sunder twâl
in dem gestirne, wie der hiez ... » (454, 17-23).

D'ailleurs fidèle à ce principe même, le nom de Flegetanis trouve un etymon astral dans sa propre structure linguistique « Falak tani » signifiant « Deuxième Sphère », qui est le titre d'une œuvre astrologique arabe très connue au Moyen Âge¹.

A part les caractéristiques arabes du Graal considéré comme « pierre sacrée » et « constellation », nous rencontrons chez Wolfram les traces du Corpus Hermeticum. En effet, les noms cités par le roman courtois allemand conservent la dérivation française des termes contenus dans les traités hermétiques grecs.

L'appellation conférée à la porteuse du Graal « Repanse de Schoye » que l'auteur bavarois puise à la formulation française « Repense de Joie » (= connaissance du bonheur), est la traduction directe du — terminus technicus — grec γυνῶσις χαρᾶς. Anfortas, le roi mutilé, doit son nom au français « enfertès » (= faiblesse en vertu), qui correspond exactement au mot hermétique ἀπρασία (= manque de pouvoir sur soi-même); enfin, le nom du saint ermite Trevrezent, dérivé de « Treble Escient » (= le triple Sage), constitue le synonyme de l'auteur mythique auquel l'on attribue le Corpus Hermeticum « Hermes Trismegistos »².

¹ L'etymon proposé par H. et R. Kahane (*The Krater and the Grail*, Urbana 1965, p. 121), soit *al-Falakîyat* (l'Astronomie) paraît moins convaincant lorsque nous le comparons au titre de l'œuvre arabe *Falak tani* (Deuxième Sphère) si proche de Flegetanis.

² H. et R. Kahane, quoique pensant justement à une origine grecque de ces noms, stipulent une phase intermédiaire arabe (op. cit. p. 172), qui cependant ne peut être témoignée par aucun texte.

Wolfram pour son intrigue recevait encore plus amplement l'écho provençal de la légende cultuelle hellénistique. La similitude y est même poussée jusqu'aux personnages secondaires, tels Feirefiz qui à l'exemple d'Anubis sera le frère mi-blanc, mi-noir du rédempteur, et Belakane dont le rôle imitera étroitement celui de l'Égyptienne Nephthys, autre épouse d'Osiris¹.

Ainsi, là où Adamnan s'était seulement arrêté sur l'hermétisme rayonné par la Provence, Chrestien, bénéficiant de la même source, y puisa en outre l'intrigue hellénistique divinement sécularisée, que Wolfram, très fidèle à la triple transmission ésotérique provençale, reprit et entrelaça avec les spéculations arabes dont le Graal changea le « vase sacré » en symbole lapido-astral.

Encadrés par l'atmosphère mi-divine, mi-terrestre de la légende cultuelle, aux ramifications distinctement continentales, que faisait-on alors avec les quelques personnages affublés de noms chevaleresques gallois? On leur confiait — tout simplement — au nom de la chevalerie arthurienne, l'aventure égyptienne. Chrestien nous présentait ainsi son unique héros cambrien, Perceval, qui, oubliant ses exploits celtiques, acquérait exactement le rôle de l'Horus cultuel, et bientôt, comme si les efforts d'un Rédempteur ne suffisaient point, la « Première Continuation » en dédoubla la mission, donnant justement accès à Gawain. Le désir de multiplier les exploits au delà d'une génération octroya, toujours au nom d'Horus, les vicissitudes à Lancelot et la palme de la Rédemption accomplie à Galahad. Plus tard, le Wartburgkrieg arriva même à substituer le Roi Mutilé du Graal par le monarque de la Table Ronde, le superbe et fier Arthur.

Grâce à l'amalgame des noms, l'on ravivait ainsi les vieux tissus d'une légende, où les nouveaux chevaliers pouvaient insuffler leur vie, leurs enthousiasmes et leurs inquiétudes.

Nous connaissons tous les circonstances entourant la transmigration celte en France, et nous venons de voir ce que les Cambriens y trouvaient déjà;

¹ Cf. S. Fiore: *Les Origines Orientales de la Légende du Graal: Evolution des Thèmes dans le Cadre des Cultures et des Cultes*, « Cahiers de Civilisation Médiévale », Octobre 1967.

l'anatolienne Cybèle que le Lancelot, l'Auberon et enfin le Tannhäuser adoptaient suivant le développement européen du conte rituel phrygien et non d'après les faibles échos celtiques relatifs au même culte oriental — différemment englobé dans le cycle irlandais d'Ulster et la IV^e branche des Mabinogion gallois,

l'Isis et l'Osiris hellénistiques dont les romans courtois franco-germains imitaient substantiellement la version de Plutarque, tandis que le folklore cambrien, s'en tenant à l'antérieure tradition d'Abydos, négligeait l'intrigue osiriaque pour conserver seulement la « tête miraculeuse » dans la II^e branche des Mabinogion et le Peredur,

puis enfin, du *Corpus Hermeticum* ou encore des *Spéculation Philosophiques Arabes* le Graal, qui descendait à la portée des exploits humains, car son atmosphère divinement mystérieuse en devenait euhémérisée sur un continent conquis par les ésotérismes provençaux, dont l'Irlande ne prit que le « Krater » sacré, hermétiquement demeuré dans les Cieux d'une vision paradisiaque.

Tout ceci pour les différences; les similitudes, elles, provenaient des mêmes Dieux.

SILVESTRO FIORE

TRÊS CARTAS DA PRISÃO

Marino, Manuel de Melo, Quevedo apócrifo

Continuamente, ao longo do curso da história e até uma data relativamente bem pouco distante, a prisão não era aquela remota possibilidade, para a maior parte dos indivíduos impen-sável, que é hoje, em tempos normais, numa sociedade organizada e racionalmente policiada. Um simples olhar ao passado revela-nos uma impressionante percentagem de homens ilustres nos vários campos da cultura que transcorreram na prisão ou no exílio um período, breve ou longo, da própria existência, ou que pelo menos estiveram sob acusação pública mais ou menos grave. Deixando de parte particulares circunstâncias do momento histórico-político, responsáveis pela prisão, exílio ou morte de alguns desses homens — Pellico, Herculano, Chénier, por exemplo —, a maior variedade caracterizava os motivos, que iam da suspeita infundada às exigências de uma articulação social e legal arbitrária ou despótica, e algumas vezes, menos frequentemente, tinham justificação numa real responsabilidade do acusado, sentida como tal ainda hoje por todos os códigos éticos ou legislativos. Poderia fazer-se, até, no simples campo da produção literária, uma história de « obras da prisão »¹, escritas durante o período de detenção dos respectivos autores, ou cujo espírito foi de qualquer maneira influenciado por uma experiência certamente incisiva e determinante, a despeito do

¹ Alguns nomes, ao acaso, entre tantos: Moore, Camões, Cervantes, Wilde, Campanella, Dostoiewski, Alorna, Settembrini, Camilo Castelo Branco ... O exemplo talvez de maior divulgação é *Le mie prigioni* de Silvio Pellico, não só pelo valor documental e humano, mas pelo papel activo que desempenhou num momento decisivo da história europeia.

fundamento dos motivos, na evolução da trajectória espiritual do encarcerado. Numerosas são, em consequência, por razões psicológicas de óbvia explicação, as cartas da prisão com valor documental literário, sobretudo no aspecto de carta familiar ou íntima, acumuladas muitas vezes, na diversidade das respectivas autorias, por uma idêntica tonalidade emocional derivada da relativa analogia da situação.

Entre essas, algumas podem encontrar-se num reforçado parentesco devido à eventual identidade temática. É o caso, por exemplo, de duas cartas escritas da prisão respectivamente por G. B. Marino e Francisco Manuel de Melo, em datas que ulteriores as aproximam, porque a distância entre a mais antiga, de Marino, e a de Melo não supera 37 anos (1612, 1648-1649)¹. Ao lado destas cartas, certamente autógrafas, perei uma terceira, até há poucos anos atribuída a Francisco de Quevedo, que com elas se alinha pela precisa subordinação ao mesmo argumento: descrição da prisão onde se encontram os autores e da vida que nela conduzem. Trata-se, é de precisar, da descrição concreta, pictóricamente objectiva, do cárcere, na materialidade visual das suas paredes e mobiliário; como a vida nele conduzida se pontualiza nos incidentes normais de cada dia. Descrição que, inicialmente despida de qualquer propósito subjectivo mais complexo, não é de modo algum um tema amplamente documentado, ao menos em obras de estatura literária, não importa se intrínseca ou pela projecção do autor.

Esta semelhança de propósito das três cartas por si só não mereceria no entanto mais que uma nota de arquivo; mas o propósito resolve-se nos três casos em três atitudes distintas, que jogam curiosamente entre si num clima subtil e ambíguo de afinidade e de contraste. Por esta razão, descontada a identidade, ou quase, da situação, ambientadas, pelo menos as duas primeiras, pela mesma atmosfera cultural europeia e unidas pelo mesmo argumento, pode ser não completamente destituída de interesse uma tentativa de análise, por quanto superficial, das respectivas divergências, e da destrição da origem destas nas

¹ E. Prestage, *D. Francisco Manuel de Melo*, Coimbra 1914, p. 240.

diferenças pessoais de temperamento ou de formação dos autores.

Já o tipo único de composição dos três textos, a carta, em relação com o respectivo âmbito cronológico, suscita algumas reflexões preliminares. A Epistolografia, de facto, na vasta área hierárquica da literatura ocupa um lugar aparte, um lugar cuja determinação aliás não deixa de propor problemas de ordem metódica e doutrinal. As recentes revisões estético-filosóficas do nosso tempo, aplicadas à literatura, se sob o aspecto especulativo desmantelaram a antiga rígida arquitectura da teoria dos géneros, quer no seu ângulo teórico quer na sua projecção normativa, deixam porém descoberta a necessidade, seja embora por conveniência metódica, de uma repartição e classificação da obra literária, quando mais não fosse porque a tal classificação está subordinada a inteligibilidade da linguagem crítica.

A epistolografia, porém, como classificá-la? Já o dogmatismo das antigas teorias literárias transcurava ou rodeava a questão, arquivando as cartas dos vários autores sob designações genéricas e contrastantes¹. Rigorosamente, na verdade, e por quanto hoje se atribua um valor relativo a quaisquer dogmatismos neste campo², a epistolografia não é certamente um género; é indiscutível que o caudal milenário de cartas de vários teor que compõem a sua conspícua herança cultural carece quer de unidade de atmosfera (no sentido que, melhor que qualquer outro, exprime na minha opinião o termo inglês *mood*), quer do conjunto de peculiares características estruturais que na realidade, na crítica moderna, identificam um género como tal³.

¹ Notem-se as correntes expressões, indiferentemente usadas, *forma epistolar*, *género epistolar*, aliás aceitáveis pela ambiguidade derivada da função adjectiva do determinante.

² Sobre o problema dos géneros literários: J. Hankiss, « La question des genres litt. et leur base psychologique », *Helicon* II, 1939; M. Fubini, « Genesi e storia dei generi letterari » in *Tecnica e Teoria Letteraria, Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milão 1951; P. Van Tieghem, « La Question des genres littéraires », *Helicon* I, 1938; R. Wellek e A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1956, cap. XVII.

³ A tragédia, por exemplo, não é tal pelo carácter catastrófico ou particularmente amargo dos factos que presenta. Para identificar-se como género, é

São cartas, com efeito, algumas das sátiras de Horácio e de Catulo, as polémicas de Sarpi, os queixumes líricos da Freira Portuguesa, as relações científicas e humanas de Galileu, as bisbilhotices jornalísticas de Sévigné.

Restritiva e incompleta aparece, por outro lado, numa acepção rigorosamente literária, a definição de « forma ». Forma implica, já se sabe, como na linguagem musical — onde *sinfonia*, *scherzo*, *sonata* obedecem a precisas regras de construção, independentemente do respectivo conteúdo emocional e rítmico — uma estrutura externa determinada e constante. Forma pode ser, por exemplo, a balada, na sua versão medieval, o *rondeau*, o soneto (que alguns incluem, a meu ver sem razoável fundamento, na categoria género)¹. A carta, longa ou breve, em verso ou em prosa, doutrinal ou lírica, mera comunicação ou mensagem de última urgência, subtrai-se a qualquer tipo tradicional de confinamento hierárquico. Apresenta, porém, principalmente no seu aspecto mais genuíno de carta familiar ou íntima, certos caracteres estreitamente conexos com a cronologia histórico-cultural, pelos quais é possível atribuir a este tipo de produção literária uma sua própria autonomia, uma existência independente e peculiar, que se poderia comparar, apenas como atestado de características autónomas e sem o leve matiz depreciativo que por vezes acompanha a palavra, com o moderno jornalismo.

Considere-se, em primeiro lugar, em que períodos histórico-culturais este tipo de produção assoma, por assim dizer, à ribalta, e vem a ser não só documento ou simples veículo de comunicação, mas autêntica obra de arte (entenda-se arte na acepção etimológica), objecto dos cuidados estilísticos dedicados normalmente às obras destinadas a publicação — qual era, precisamente, em tais períodos, a intenção de muitos firmatários.

necessário que se verifique o concurso de um certo número de elementos — carácter e posição de eleição (no plano moral ou material) do protagonista, existência de um conflito determinante, específica progressão dos acontecimentos, etc.

¹ Cf. Wellek e Warren, op. cit., p. 221.

A carta familiar, ou melhor a carta com destinatário real, depois do seu período brilhante na literatura latina, impõe-se a partir do Renascimento, atinge o seu apogeu como obra de arte no século XVII. É a época das colecções de cartas, das « centúrias », a época de Sévigné e Saint-Evremond. É a partir de então que a carta familiar adquire tal importância literária que, paradoxalmente, acaba por perder o seu carácter inicial de missiva para transformar-se, com função adjectiva sem qualquer significado, numa etiqueta de moda para obras de pura invenção — recordo *Lettres Persannes* —, até chegar à completa dissolução no romance epistolar — de que *La Nouvelle Héloïse* é um dos exemplos mais significativos.

Ora, admitindo por comodidade de síntese o tradicional binómio antitético *clássico-romântico*, como a oposição dialéctica entre o domínio do espírito de comunicação espiritual entre os homens e o domínio da sensibilidade individual nas suas particulares manifestações, concluiremos que a carta vive e assume posição literária de relevo nos períodos de classicismo, declina e retoma o seu lugar de normal meio de comunicação, a despeito do seu eventual valor intrínseco estilístico, nos períodos de romantismo. Os homens, a sociedade, o convívio social, são valores importantes nos períodos clássicos; é então que florescem as obras de didáctica social, com o seu recheio de moral concreta, imediata e pragmática, e os tratados de etiqueta, como guia na navegação de águas baixas e escolhosas do trato social. É precisamente com este tipo de produção que se alinha cronologicamente a carta familiar encarada como produto « publicando ». Compreendê-lo é fácil, até somente considerando que a carta é afinal um instrumento daquela comunicação entre os homens que tais períodos fazem sentir mais urgente; mas é também intuitivo, e aliás sobejamente documentado, que uma sociedade comunicativa e urbana não admite expansões de emotividade individual — e de facto a lírica, na sua expressão mais genuína, ocupa, nos séculos XVII e XVIII, um lugar secundário em relação à própria importância em épocas anteriores e posteriores. A carta, no seu aparente papel de menor empenho, oferece de certo modo um refúgio para as necessidades líricas interiores. « Retrato del animo llamó otro a las cartas familia-

res » escreve Quevedo¹. Veremos que Manuel de Melo, por exemplo, cujas opiniões literárias oficiais tanto se ajeitam à dominante teoria contemporânea, e precisamente ao aspecto superficial e deterior dessa teoria, reserva para as suas cartas os gritos sinceros e angustiados que a própria convicção literária lhe impedia de transmitir abertamente, sem o disfarce colorido da metáfora ou da alusão, às páginas declaradamente destinadas à atenção do público.

É à luz destas reflexões, ainda que valham somente como conclusão genérica de uma realidade estatística, que procurarei orientar a análise comparativa das três cartas acima nomeadas.

As circunstâncias da prisão de Marino são sobejamente conhecidas, e de descurável importância para quanto respeita ao teor da carta: trata-se, no período da sua vida que nos interessa², de um daqueles motivos correntes numa sociedade de nepotismo e de despótico arbítrio: a reacção de um protector potente e de escasso sentido de humor³ a certas alusões satíricas atribuídas ao poeta e por aquele consideradas por demais impertinentes.

Por longo tempo conheceu Marino a escuridão do cárcere; a carta ao Conde d'Aglie onde descreve a sua prisão é de Fevereiro de 1612, nove meses após a detenção — e várias vezes, nesta e noutras cartas⁴, com insistência quase fastidiosa, se aproveita de tal espaço de tempo para os jogos conceituais a que não sabia eximir-se:

¹ *Migajas sentenciosas*, in *Obras Completas*, Madrid 1958-60, t. I, p. 1052.

² Por várias vezes a agitada vida mundana e o temperamento irrequieto levaram Marino a contraste com a lei, e mais de uma vez conheceu o cárcere. Da primeira experiência (Nápoles, 1598-59) resultou uma divertida e animada descrição em verso, também sob forma de carta, onde sobressai sobretudo a caricatura tipologicamente bem observada dos companheiros de prisão e dos carcereiros. Giambattista Marino, *Epistolario*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari 1911, I, p. 17 e sgs.

³ O duque Carlo Emanuele, junto do qual viveu em Turim desde 1608 até 1615, ano em que partiu para França.

⁴ LXV, LXVI, op. cit., I.

« (...) almeno che la mia dimora in questa tomba non fosse più lunga di quella che feci nel ventre di mia madre; se bene in quella, dopo la quarentena dell'embrione, cominciai a vivere; ma in questa dopo la nona luna posso dire di essere diventato cadavero. »

Abre a carta com uma série de alusões bíblicas (Jonas, Job, Noé, Daniel, o mesmo Cristo) ilustrativas da própria situação, à qual segue a burla das consolações tradicionais da religião: « *Quos amo corrigo et castigo*. (...) Belle parole! Vorrei che'l Signor Iddio mi tirasse a sé col mezzo di qualche altra vocazione più piacevole. »

Prossegue, em forma dialogada de pitoresca vivacidade, com uma série de paralelos metafóricos entre a prisão e o inferno, desenvolvidos em falácias argutamente levadas a desenlace, e continuados pela introdução de elementos da mitologia clássica (as Fúrias, os juizes infernais, Orfeu) e da cultura (Dante) — que em conclusão conferem ao seu « infernetto piccolino » uma dimensão verdadeiramente universal.

É ao termo desta parte introdutiva que tem início a descrição da sua vida de prisioneiro, do seu programa do dia. Desde o começo da carta, já a linguagem mais que irreverente anunciava o teor pouco correcto da missiva, mas é a partir deste ponto que precipita, pela escolha acintosa dos pormenores, a um nível decididamente ordinário. É inegável que a descrição resulta de um concreto realismo, revelador do que pode ser, no seu aspecto material, a permanência num cárcere desprovido das mais elementares condições higiénicas. Deixa interdito, porém, o tom artificioso de Marino, como se, afinal, tudo fosse uma brincadeira em que não tomasse parte:

Vi ho detto che sono nell'inferno; ma credo che voi non lo crediate, perché ve ne state a sguazzar la beatitudine della gloria. Voglio perciò raccontarvi una parte della vita ch'io meno.

In primis alloggio in una camera smattonata e smantellata, sposta (Iddio grazia) alle prime furie del rovaio; talmente che la tramontana me darebbe la stretta, se non mi appiattassi talvolta dentro una pelliccia, a guisa di Adamo nel paradiso terrestre. Le mura sono tutte istoriate col carbone di gieroglifici e di grottesche. (...)

Per mio flagello mi trovo in questa stanza senza cacatoio. Piscio senza riverenza dentro una pignata, per penuria de' pitali; e accioché le essallazioni degli arabi odori non mi giungano al naso, soglio tenerla coperta con un pezzo di tegola. Questa notte mi si è rotta con un eccidio memorabile, talché mi è stata forza far una nuova metamorfosi, trasformando le pantofole in orinali.

Tutto'l di' non fo altro che passeggiare e compor tacuini. Ma con tutto questo esercizio sono diventato sí stitico, che con le tanaglie, non che con argomenti solutivi, non potrebbe il signor Romei cavarmi la digestione dell'uscivolo necessario. (...)

Ogni volta che io sento dondolare un mazzo di chiavi o scroccare un catenaccio mi pare essere uno di quei patriarchi del limbo quando aspettavano il Messia, e vo esclamando ad alta voce: « *Veni, Domine, noli tardare* ».

Il male è che sempre que' pochi quattrinacci ch'io aspetto arrivano sempre col passo del granchio, e il portinaio vuol essere pagato, e questo è il can trifauce che assiste alla custodia del mio inferno. (...) — Oh! tu sei nell'inferno, e nell'inferno non bisognano danari. — Sì, eh? provate una volta a voler passar il fiume Stige, e vedrete se Caronte barcarolo vi darà il traghetto se prima non si fa l'essazione del nolo.

(...) Circa 'l mangiar devono immaginarsi, mi dubito, questi nostri pensionari che'l mio corpo sia glorificato e che non abbia bisogno del vito. Ogni quindici giorni mi danno tanta carne quanta pascerebbe un girafalco, e de' quartieri passati non si può cavar robbà né danari. Il venerdì, il sabato e le viglie, perché sanno che ordinariamente digiuno, per accrescer merito alla mia astinenza, dicono che i galli a questi tempi freddi hanno giurato castità alle galline e osservano il celibato, e perciò è vanità trovar un uovo se si cercasse con la lanterna di Diogene. Se poi per mera e innata carità si movono a mandarmene un paro, nissuno di essi è che non sia gravido di un basilisco.

(...) Desiderate intendere come io dormo? (...) Le mie morbide piume sono un pagliariccio foderato di lesine e una schiavina tessuta di sete di porco, dove Luca e Luigi Pulci, al toglier delle tavole, compongono a tutte ore sonetti mordaci, e la patrona, come quella che si diletta di polizia mirabilmente, ogni

principio di calende mi cambia un par di lenzuola soffritte nel brodo lardiero e bollate col marchio del signor marchese.

Dissi che qui non do opera agli studi. Mento per la gola, anzi sono studiosissimo, e particolarmente della topica, e ritrovo sempre nuovi luoghi topici ed ogni topo fa le fiche ad Encelado ed a Tifeo. Subito che 'l sole ha dato volta, mi vengono a menar la danza trivigiana con la nizzarda; e perché tutti sono di schiatta gigantea, paiono figliuoli della Terra che vogliano dar la batteria al cielo della mia lettiera (...)

De' cimici non ve ne parlo, perché ve ne sono sí bestialmente elefantini che chi pigliasse il dazio delle cuoia ne farebbe un gran guadagno con farne stivali.

(...) io in questa gabbia sono diventato un rossignuolo; ma non canto altro verso che quello di monsignor Bembo:

Aprisi la prigione in ch'io son chiuso.

(...) La perdita delle mie fatiche mi fa sentir mille morti l'ora, e mi recarei a somma consolazione il ricuperarle. A Torquato Tasso non fu mai usato simil rigore da Alfonso da Este duca di Ferrara, mentre lo tenne prigione. Se non in altro posso andar del pari con quel grandissimo uomo, almeno son più matto di lui. Potrebbe il vostro bell'ingegno entrar in guardia e servirmi con un argomento in forma. — Tu dí d'esser matto: i matti s'incatenano; ergo crepa. — Io mi metto in porta di ferro e *nego consequentiam*. La conclusione calzerebbe s'io fossi un pazzo spazzato, come era Orlando, che correva per le strade senza mutande, strascinava li cavalli, disertava le ville e faceva altre simili stravaganze. Ma la mia è una pazzia dove tutta la pretensione che ho si rissolve in attaccarmi un bastone con campanella e dar in testa a missier Giannetto menando la canariglia. Questa è una mercanzia della quale ogniuno ne tira un carato e chi più si tien savio più ne pizzica. Ma pongasi il più savio del mondo nel baratro ove io sono, e saprà dirti se anche il suo cervello alzerà il tuono in *sesquialtera*.

Finis. Con augurarvi da missier Domenedio quel che vorrei per me, e pregandovi compensar il fastidio che vi dà il mio scrivere col servizio che vi potria far questa carta.

Ora, o que me parece significativo nesta carta é precisamente o seu carácter voluntariamente burlesco, a intensificação, através

de uma escolha de imagens por vezes francamente obscenas, dos pormenores da situação e do ambiente.

Marino é certamente famoso pela liberdade, chamemos-lhe assim por eufemismo, da sua linguagem; no entanto, tal liberdade não é de modo algum estatisticamente dominante na sua correspondência. As cartas com linguagem escabrosa e alusões obscenas, são, com poucas excepções, declaradamente definidas como «burlescas»¹. Onde o autor se refere a situações negativas que porém não respeitam concretamente à sua pessoa física — por exemplo, nas cartas onde se lamenta de problemas económicos, ou julga negativamente a estampa ou as ilustrações das próprias obras, ou defende as próprias convicções literárias — o tom pode ser violento, abertamente agressivo ou polémico, mas é perfeitamente contido nos limites da correcção.

As obscenidades, enquadradas num discurso propositadamente caricatural, parecem pelo contrário servir-lhe para mascarar de certo modo um autêntico sofrimento interior, como que numa tentativa de separar a própria personalidade volitiva e consciente da outra personalidade, da que sofre². E neste ponto parece-me, sem pretender indevidamente invadir os domínios da psicoanálise, bem compreensível esta espécie de esquizofrenia, esta vontade, provavelmente inconsciente, de poder renegar uma parte de si mesmo. Se de facto no período em exame — um período *clássico*³ — o convívio com os outros

¹ Cf. também a distinção implícita no título da edição de 1627 (Veneza): *Lettere gravi, argute, facete, piacevoli*.

² Encontro um significativo paralelo numa carta, de 1648, escrita por Tommaso Stigliani, habitual correspondente de Marino, ao Príncipe de Galliciano, com a descrição faceta da própria miséria em termos caricaturais por via de metáforas e alusões. In *Epistolario* cit., II, pp. 374 e sg.

³ E' claro que se considera aqui tal período numa relação sintética com o panorama cronológico da inteira civilização ocidental. Na verdade, o Maneirismo é o degrau de passagem para o Barroco, cujo fascínio provém em grande parte de ter podido equilibrar em quase igual medida, com a mesma importância constitutiva, e sem hibridismo, o elemento clássico e o romântico.

Como minha pessoal definição, costumo pensar que o século XVII é no fundo um século de temperamento romântico com uma excelente educação clássica.

impõe determinados padrões de comportamento, com exclusão de particularidades emotivas de origem individual, um comportamento que poderíamos chamar «de sala de visitas», o homem infeliz que consiga por assim dizer tornar-se espectador da própria infelicidade observando de fora, com o mesmo sentido de divertida indiferença, a própria desgraça, de certo modo se encontra ainda disponível para o diálogo com os outros, cuja objectividade demonstra poder e querer compartilhar.

No fundo, creio que é esta a mola essencial do *humour*, que de facto parece característica exclusiva dos homens dotados de forte extroversão, ricos de interesse concreto e imediato pelo mundo que os rodeia. Nem é difícil, admitindo esta hipótese, compreender por que o *humour* nasce, ou melhor, se difunde e se impõe, a partir da época maneirista. A Idade Média, por exemplo, não conhece o *humour*; a sua risada é fragorosa, cordial, sem reservas, mas inteiramente objectiva, incapaz de afrontar na primeira pessoa as próprias circunstâncias negativas. A última franca gargalhada é ainda a de Rabelais, já porém a esvair-se na ponderação de novos horizontes de vida.

Depois de Képler, o homem deixa de ser o centro do universo; mas o Renascimento, ao mesmo tempo que o apeava filosoficamente do seu pedestal, dera-lhe um fugidio sentimento de exaltação, pelo qual cada homem, na sua pequena esfera pessoal, era em si mesmo um universo. Terminado que foi o esplêndido momento da própria descoberta, vem a faltar-lhe essa base de eufórico orgulho — mas fica-lhe, e agora sem essa base, e definitiva, a conquistada consciência da própria individualidade. E do próprio isolamento: não tornará a ser, nunca mais, um dos elementos de um coro colectivo, a voluta anónima e bem saldada de um friso contínuo e harmónico, que automaticamente o sustente e o integre num conjunto acabado e funcional.

É então, a partir do Maneirismo, o qual documenta este abalo decisivo na violência dos seus contrastes, indicativos da busca desnorteada de um reinserimento na existência¹, que o

¹ Sobre o Maneirismo: R. Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli 1962; *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica, Parte Prima*,

homem toma consciência da própria autonomia existencial, do seu isolamento em relação aos outros homens. Daí a intuição de que os outros não sentem necessariamente como ele os seus problemas íntimos; daí, a tentativa, porventura subconsciente, de aproximar-se dos outros, através da identificação com o ponto de vista deles, isto é, ignorando o drama que é só seu e aderindo *com os outros* à comicidade da situação de que, não obstante, é a vítima. E é natural que as desaventuras de ordem material sejam as primeiras a procurar cobrir-se deste modo, já que são as primeiras a dar nas vistas. O estado de prisão, por exemplo, subtraindo o indivíduo à convivência social, é já por si, independentemente da gravidade dos motivos, uma situação deprimente e quase ridícula.

Se compararmos a carta de Marino com a que Francisco Manuel de Melo enviou da sua cela da Torre Velha¹ a Jorge da Câmara, com uma análoga descrição do ambiente, através da qual facilmente se reconstrói a monotonia das horas de cárcere, e esquecermos a fundamental diferença da posição moral definida pela linguagem e pelos pormenores descritivos, encontramos uma atitude que no fundo é a mesma, um convite para sorrir juntos de um incidente casual da própria existência.

Uma vida « sem sal » (entenda-se « sem graça, sem sabor »), à vista de uma praia desolada e batida pelos ventos, passadio miserável, ingrato convívio humano — é o resumo da situação do prisioneiro:

Aqui vivo, sem sal, nestas marinhas,
Vendo esta ribanceira, cuja praia
são penedos, em vez de ser conchinhas.
Se quero lá mandar à Miragaia
(como na vossa terra é lá Lisboa),
hei-de esperar que o mar ou entre ou saia.
Se quero pão, apenas é boroa;

Problemi ed Orientamenti critici cit. Milão 1959; M. M. Mahood, *Poetry and Humanism*, Londres 1950; E. Faure, *História da Arte*, III, Lisboa 1949.

¹ Para todas as circunstâncias relativas à biografia de Francisco Manuel de Melo cf. E. Prestage, op. cit.

e quando água hei mister, água-pé trazem,
que indo do pé a mão dizem que é boa.
Os ventos já do mar seu dever fazem,
que, como moços são e a casa velha,
cada hora estou tremendo que ma arrasem.
Toda a minha parreira se me engelha,
veio-se a uva ao chão, de podre toda,
e eu cuido, quando cai, que me aconselha.
Este meu pátio vai cercado à roda (...)
Os casados da pobre companhia
vivem nele tão ricos de murganhos
que enfim não falta à torre infantaria.
Uns tamaninos são, outros tamanhos,
choram sempre por pão; nenhum se cala,
quer diante dos pais quer dos estranhos.
Uns me dão corredelas pela sala,
livre para eles só; um bate à porta,
e, enquanto aquele bate, estoutro fala.
Ūa velha que há muito era bem morta,
grita: « Para que é mais? » por desenfado.
Vede bem que fará pelo que importa! (...)

Não é possível não aproximar desta carta o soneto, bem mais famoso, do mesmo Melo, *Casinha desprezível, mal forrada*, escrito também na Torre Velha, o qual, se bem pela forma se alheie do campo da epistolografia, é afinal uma mensagem, só meio cifrada, de desesperado apelo — que irresistivelmente chama como complemento e comentário a frase, da carta 85,1 Centúria, « Olhe que tão pouco pejo tenho, senhor, que vendo-me neste estado, falo neste estilo! ».

É muito menos directa, mais « sociável », a mensagem da carta a Jorge da Câmara e do soneto. Neste, note-se, a presença do autor, a sua introdução em cena, é apenas do último verso:

Tal vida levo. — Santo prol me faça!

Até aí, a situação é descrita de modo impessoal, numa sintética sucessão de motivos — Casinha desprezível, mal forrada / Fresta pequena, grade bem segura / Cama que é potro,

mesa destroncada — que nas duas quadras, onde não figura um só pronome pessoal, aparecem como suspensas, abstractas, sem relação com quem quer que seja. Mesmo nos tercetos se mantém uma ambiguidade semelhante:

Grilhão que vos assusta eternamente
 (...)

 Quem mais se dói de vós diz: Coitadinho!

Só no citado último verso se dá a identificação do autor com a situação descrita. E já assim é muito, para quem como Melo professa che a poesia é « brinco para ociosos », e não sem razão este soneto é sentido como um dos documentos literários contemporâneos de maior tensão humana e emocional¹.

Não assim na Carta, onde o primeiro verso introduz imediatamente o autor:

Aqui vivo, sem sal, nestas marinhas ...

O soneto, de facto, era obra para imprimir com outras, para ir ao público. E basta recordar as palavras de Manuel de Melo a respeito da relutância em expor a público a própria dor: « Sempre professei o não vir com minhas queixas a público; e a risco de todo o meu dano o observo » (Carta 75, Cent. IV; e passim).

A carta a Jorge da Câmara, se bem que posteriormente publicada, e já « endomingada » pela veste formal, é ainda assim um documento pessoal privativo que admite, antes exige, a imediata identificação do firmatário; todo o desafogo nela contido, porém, é temperado por um tom de leve jocosa objectividade, que a momentos se afigura quase corresponder ao sentimento do autor.

Existe, portanto, uma sensível gradação na revelação do verdadeiro sentir do escritor, ou seja na redução do espessor

¹ Não é aqui, evidentemente, a sede para analisar o extraordinário andamento estilístico deste soneto, conduzido progressivamente por um subtil jogo de timbres sonoros, que preparam a culminante explosão emotiva do último verso.

daquele véu de « modéstia, que procura embaraçá-lo e desmentir-lo »¹; nas cartas íntimas, *Cartas Familiares*, o véu é de tal modo ténue que se reduz ao recurso frequente à auto-ironia, ao *humour* de que atrás se falou, em constante alternância, porém, com a expressão directa e sem reboço, despida de artificio e de metáfora, da mais pungente desesperação.

Não seria justo, neste ponto e em comparação com a inalterável dignidade dos queixumes de Manuel de Melo, censurar Marino por ter, de certo modo, literalmente « sujado » a descrição da própria desgraça com uma linguagem e umas alusões que mal se adaptam à respeitabilidade do sofrimento. Se é verdade que Marino não goza geralmente de uma irrepreensível reputação moral, é não obstante o mesmo Marino que, noutra carta anterior de um mês apenas², expõe o seu desconforto espiritual com a máxima seriedade e compostura:

« Giuro a V. S. con ogni sincerità che questo è il più acuto dolore che fra tante sciagure mi si faccia profondamente sentire infino al vivo del cuore, perciocché non posso legger libro né toccar penna che subito l'intelletto non corra a quel che ha già scritto. Tutta quella vena, che fuor di qua pareva fertile e corrente, qua entro si è secca e impigrita. Le muse abitano le delizie e non gli orrori. Apollo ama le sommità dei monti e non entra a rischiarar l'oscurità delle carceri. Le buone poesie nascono dagl'intelletti sereni, sollevati dall'aure della prosperità, e non dagli ingegni torbidi, agitati dalle procelle degli accidenti fortunevoli. »³

A seu descargo, recordemos que Marino viveu e escreveu a sua carta ao Conde d'Aglié trinta anos antes de Melo, no período mais aceso da desordem espiritual e moral provocada pela ruptura entre uma época que acabava e o assomar de um

¹ Cf. Carta do Autor aos Leitores de suas Cartas, in *Cartas Familiares*, Lisboa 1942.

² Ed. cit., pp. 100 e sgs.

³ Notar, de passagem, o contraste entre o carácter geral da obra de Marino e a essência limpidamente renascimental desta profissão de fé estética.

mundo novo, onde era necessário inserir-se com um modo igualmente novo de pensar e de sentir, e para mais no país onde talvez com maior violência, pela solidez mesma da cultura que agora se vinha a desagregar, a crise de transição incidia sobre toda a vida cultural. O ambiente em que viveu, a Itália das pasquinadas, do grotesco — é o clima de Arcimboldi e das *grottesche* — encorajava-lhe as certamente inegáveis tendências burlescas, abrindo-lhes uma grande procura de mercado:

«è cosa di poca levatura, composta con poca vena, poco riveduta e con pochissima mia sodisfazione publicata.»¹

«Le cose burlesche (...) (non) mi curo che si trascrivano, che si veggano e che vadano in volta, perché per queste bande non è putto che non le sappia a mente;»²

E assim se desculpa de certas liberdades dos escritos:

«Non niego io che per accomodarmi all'umore del secolo, per lusingare l'appetito del mondo (...)»³

As maiores reservas que me parecem poder pôr-se ao irrequeto Cavaliere são a propósito da complacência com que repete, sempre no tema da sua prisão, as mesmas imagens, metáforas e demais achados estilísticos, nesta e naquela carta, indiferentemente à distância de dias ou de anos⁴, em detrimento certo da maior ou menor sinceridade do seu desafogo, a ponto de levar-nos a pensar, como algures diz um dos seus críticos, que aparentemente a situação lhe dava prazer pela oportunidade de dar largas à bizzarria do engenho.

De facto, passe o «inferno», óbvia caracterização de um lugar de pena, repetida com idêntica função nas cartas LXV (Janeiro de 1612), LXVIII (do mesmo ano), XV (1599)⁵.

¹ Ed. cit., I, p. 65.

² Id., *ibid.*

³ Id., I, p. 76

⁴ Id., nos XV (1598-9), LXV e LXVI (1612), CXXIII (1615).

⁵ Ed. cit.

Repetem-se, porém, além dos jogos conceituais sobre o espaço de tempo de nove meses, já citados, os mesmos jogos de palavras (p. ex. topi — topici, topiche¹, e, quase com as mesmas palavras, uma série de informações de ordem pessoal e íntima que a mais elementar discrição lhe devia ter feito omitir.

Dir-se-á que também Manuel de Melo afinal se repete. Mas o que repete, em todos os tons e a todos os ventos, sem artifício evidente de conceitô ou de palavras, é a mesma queixa, a mesmo protesto contra uma situação que a sua razão não compreende — *Quare*, no frontespício das obras escritas no cárcere — e a sua sensibilidade não aceita: «tão lastimosa injúria feita à minha inocência», escreve ao pedir a intercessão da Rainha Regente de França Ana de Áustria². Repete-a nas cartas, como a repetia nos vários memoriais e apelos de tom oficial; como a repetiria incansavelmente quem quer que, credor de justiça, esperasse que a repetição dos apelos finalmente chegasse aos ouvidos certos.

Melo, cuja estima por um modelo da estatura moral de Sá de Miranda é já elucidativa, cresceu e viveu, ao contrário de Marino, num ambiente de pública austeridade, consolidada por preocupações nacionais de ordem política, e ao mesmo tempo pela natural adaptação duma constitucional tendência peninsular ao novo clima moral consequente do Concílio de Trento e da Contra-Reforma, ambiente e tendências que por exemplo relegavam para a novela picaresca e para as paródias declaradas (que, apesar da popularidade gozada, viviam na sombra dos géneros «nobres») as liberdades e licenças de conteúdo e linguagem.

A vida do escritor, ademais, constantemente repartida entre o estudo e missões oficiais de elevado nível de responsabilidade, as circunstâncias mesmas da sua prisão, bem diversas da arbitrária e em certa medida merecida encarceração de Marino, já por si deviam predispor para um grau maior de seriedade.

¹ *Ibid.*, I, pp. 114 e 194.

² Carta 3, Cent. I.

Nesse mesmo clima, e unido a Manuel de Melo não só pela recíproca estima mas ainda pela analogia das circunstâncias biográficas e dos variados interesses — ambos homens de mente aberta à política e à cultura, polígrafos brilhantes — até, incidentalmente, pela idêntica denominação de *Musas* dada às respectivas colectâneas poéticas — viveu e escreveu Francisco de Quevedo.

A prisão de Quevedo, pelas circunstâncias, relativas a um manifesto satírico-político do qual se lhe atribuiu a paternidade, recorda a de G. B. Marino; se bem que parece ter sido, aparte a suposta responsabilidade de Quevedo acerca do referido manifesto, enredada e complicada por vários outros motivos, entre os quais dominava a manifesta antipatia do Conde Duque de Olivares¹.

Na prisão, onde esteve de 1639 a 1643, escreveu, como Manuel de Melo, infatigavelmente. E da prisão, na Torre de San Juan Abad, seria a longa *Carta Moral y instructiva*, datada de 1642 e dirigida ao amigo Adán de la Parra.

Esta carta, com várias outras dirigidas ao mesmo de la Parra até há pouco regularmente incluídas nas edições de Quevedo baseadas na famosa de A. Fernández-Guerra², é dada por apócrifa na recente edição das obras completas saída em 1958-1960 dos prelos da Editora Aguilar³, e atribuída a um autor anónimo do século XVIII. E direi francamente que ao tempo, já distante, em que primeiro me solicitou a ideia de redigir estas linhas, me encontrava a priori convencida da sua autenticidade; não foi, contudo, sem uma certa e aparentemente paradoxal satisfação que, ao dar os primeiros passos na investigação necessária, me inteirei das últimas conclusões da exegese quevediana, as quais me dissiparam certas perplexidades suscitadas pela recente releitura da carta. E já se verá porquê.

No entanto, mesmo se a carta é apócrifa, nem por isso deixa de ser mais uma carta, de autor ignoto, com o mesmo

¹ Cf. documentos relativos na cit. ed. de Quevedo, *Obras Completas*, II, 1960.

² *Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Biblioteca de Autores Españoles, II, Madrid 1951.

³ *Obras Completas*, Madrid, Aguilar 1958-60, 2 vols. Cf. II, pp. 1258-71.

conteúdo temático das duas anteriores, de Marino e Manuel de Melo. Além disso, a sua atribuição a Quevedo leva-a a situar-se, sob certo aspecto — quando mais não seja, pela intenção do ignoto autor — no período cultural até aqui considerado. E a realização daquela intenção por um autor de época posterior pode porventura dar origem a ulteriores reflexões e conclusões.

Um escrito apócrifo, de facto, ou é de tal modo uma falsificação evidente, de que se aceita passivamente a atribuição sequer por um testemunho ou edição contemporânea — se bem seja notória a leviandade com que, em tempos de produção intelectual menos sindicada, se faziam, propositadamente ou em boa fé, as mais fantasiosas atribuições —, ou tem forçosamente que conformar-se de perto, pelo menos a um exame superficial, com a orientação temática, o conteúdo ideológico, a estrutura estilística do pseudo-autor.

Paradoxalmente, já que o autor autêntico pode permitir-se algumas variações ou evasões, sobretudo de ordem temática ou formal¹, da própria linha creativa, pode até acontecer, se o imitador é um contemporâneo de comparável preparação cultural, que o apócrifo pareça mais « autêntico » que os originais. Não assim se o imitador pertence a uma época posterior o bastante para que à conformação do próprio mundo cultural e espiritual possa escapar qualquer aspecto interior, de conteúdo ou de formação ético-psicológica, que pode bem ser determinante, do autor imitado.

De facto, numa época diversa, que inevitavelmente é levada a sentir de modo diverso os argumentos do original, o apócrifo tende a limitar-se ao aspecto, ou aspectos, que o seu tempo considera fundamentais no original, constitutivos da sua ossatura essencial edistintiva.

Quevedo, com aquele seu borboletear em perfeito à-vontade de género em género, de tema em tema, de estilo em estilo, oferecia a um contemporâneo vasto terreno para imitações. E de facto houve um tempo « en el que todo lo que se escribía era de Quevedo » — como à sua personalidade prestigiosa se

¹ Cf. Wellek e Warren, op. cit., p. 225.

atribuía sem exame qualquer rasgo de acção mais ou menos de acordo com a tradição quevediana¹.

Um imitador do século XVIII, pelo contrário, seria naturalmente levado a tentar colher o aspecto que para si e para o seu tempo constituía o Quevedo mais autêntico, mais imediatamente « quevediano ».

Não há dúvida que o autor do apócrifo que nos interessa demonstra um conhecimento particularizado dos temas e da doutrina moral de Quevedo: nas suas setenta e duas folhas² a carta, tomando pretexto na descrição minuciosa do ambiente e do mobiliário da prisão e na rotina quotidiana da vida do prisioneiro, faz seguir a cada uma das relativas indicações uma digressão de ordem moral sobre os temas mais largamente disseminados pela vasta produção de Quevedo³.

¹ A. Valbuena-Ptat, *Historia de la Literatura Española*, II, Barcelona 1964, pp. 169-170.

² *Obras Completas*, ed. cit., p. 1268.

³ Dois exemplos do processo (abundantemente desfrondados, em particular dos numerosos « exemplos » tradicionalmente tirados das fontes habituais, história antiga e Sagrada, mitologia, etc):

(A prisão) « redúcese a una pieza subterránea, tan húmeda como un manantial, tan obscura, que en ella sempre es noche, y tan fría, que nunca deja de parecer enero. Tiene, sin ponderacion, más traza de sepulcro que de cárcel.

Ya se ve, no podia esperarse menos de un ánimo vengativo! porque en nada es más diligente y oficioso que en solicitar el castigo para conseguir la desolacion de lo que aborrece. Modo es este que tiene por madre á la crueldad, y ya se sabe que los que profesan esta no se satisfacen con cortar, sino con que la frecuencia de los golpes haga mas penoso y dilatado el martirio, porque así logran más tiempo sus satisfacciones (...) Ya dejo en esto expresado que hablo solo de aquella casta de hombres que, despues de ser enemigos, son crueles, que esto es ser dos veces contrarios. (...) Esta casta de hombres los compara un docto á la masa de los alfahareros, diciendo « que una vez de cocida la figura que labraran della, si fué para demonio, demonio es siempre. » Una vez de cocida y engendrada en el pecho la crueldad, solo la muerte tiene facultades para arrancarla dél; porque rara ó ninguna vez pierde el arroyo el gusto que contrajo en la fuente. Este es el mayor defecto de los hombres; y mientras más elevados más defecto, porque donde es mas sublime la dignidad, es más notable la culpa, excediendo la de la crueldad a todas. La mancia que en el sayal tosco no se advierte, suele ser suma falta en el brocado. En la más hermosa cara peca enormemente una peca. (...) »

Assim, para apresentar apenas alguns exemplos, a questão da guerra justa ou injusta (§ 7) corresponde à doutrina de Quevedo na *Politica de Dios* (cap. XXII); a responsabilidade do rei ou governante a respeito da conduta e do destino final da nação (§ 10) encontra correspondência quase literal no *Alguacil endemoniado*¹; a influência de validos e ministros sobre o comportamento do rei (§ 9), além de reflectir em geral toda a doutrina respeitante na *Politica de Dios*, soa como eco fiel do pensamento que concebeu as *Migajas sentenciosas*². Também a importância do sofrimento com Deus (§ 26) nos leva às *Migajas*³, e bem assim a paráfrase do provérbio « O hábito não faz o monge » (§ 30)⁴. Considerações sobre *flaqueza e tibieza* (§§ 32 e 63) conduzem-nos às reflexões quevedianas sobre a fortaleza⁵, como variações sobre o tema da hipocrisia (§ 28) parecem reminiscência da Epístola LXXV.

É portanto o Quevedo moralista, o filósofo informado de Séneca, o doutrinário político e social, que revive nesta carta. Não há porém nela um queixume directo e sincero da situação moral e física que seria, verosimilmente, a do escritor encarcerado, e que na verdade não falta nas obras autógrafas de igual motivação. Basta compará-la com o memorial enviado ao Conde-Duque, em 7 de Outubro de 1641, sóbrio e doloroso documento onde a expressão de um resignado mas sincero e agudo

« A las siete de la mañana estoy ya vestido; y sabiendo vuesamerced que aun en mi libertad no fui jamás inclinado á la superfluidad de las ropas, contentandome con aquellas que solo eran aseo, y no gala, solo decencia propia, y no murmuracion ajena, — estando preso, por fuerza he de tener mayor observancia en esto. (...) No dice el vestido lo que es el hombre, como sus obras. Aquello puede engañar, mas esto jamás puede mentir. Aquello representa solo al hombre un Narciso, per sus acciones acreditan su virtud o declaran su maldad. Raro pensar de los hombres! anteponer el indigno valor de la ropa á la estimacion de sus espíritos! O sean o no sean estos merecedores de atencion, siempre verran. Si lo son, porque despreciándolos por cuidar más del traje que de ellos, se hacen dignos del comun desprecio; y si no lo son (...) »

¹ Ed. cit., I, p. 137.

² Ibid., p. 1048.

³ Ibid., p. 1117.

⁴ Ibid., p. 1031.

⁵ Ibid., pp. 1001 e sgs.

sofrimento culmina com a frase « no me falta para muerto sino la sepultura »¹.

É verdade que o seu carácter de digressão moralista senequiana poderia justificar o frio estoicismo dos conceitos; mas as *Epístolas a imitación de las de Séneca*, que provávelmente lhe serviram de modelo pelo semelhante conteúdo moral-doutrinal, são permeadas de uma tonalidade humana, pessoal e directa, através de um elenco conciso e sofrido de privações e desconfortos de ordem espiritual.

Deixando de parte o andamento geral do estilo da carta, no seu complexo mais lento e pesado que o da prosa habitual de Quevedo², é todavia na diversa concepção contenedora que, a meu ver, se revela a mais sensível fractura entre o mundo ideológico de Quevedo e o do apócrifo, traído pela diferença fundamental entre a atitude doutrinária e moralística do seu tempo e a de Quevedo, que é de um modo geral a dos moralistas de Seiscentos. A doutrina moral de Seiscentos, de facto, aderiu funcionalmente ao século, à realidade; era activa, concreta, pragmática, e, nutrida pela seiva da realidade contemporânea, frutificava para utilidade imediata. A doutrina moral de Setecentos, pelo contrário, tende a abstrair, a codificar-se, para acabar por desperder-se no alegorismo: a virtude, por exemplo, que em Seiscentos era uma virtude específica para cada caso, com os seus adjectivos e circunstâncias, é no século XVIII a Virtude; as razões de agir do século XVII são, em Setecentos, a Razão. As páginas dos livros setecentistas estão cheias de maiúsculas, como as paredes dos museus correspondentes cobertas de Triunfos, Coroações e Apoteoses.

Assim, por exemplo, à teoria de Quevedo sobre a guerra, animada, no fundo, a respeito da virtude militar, por uma tradicional virilidade sustentada pelo estado de guerra do seu tempo e nação, a carta decanta um pacifismo genérico e convencional.

¹ Ed. cit., II, pp. 971 e sgs.

² Maior percentagem, na carta, de verbos impessoais, gerúndios, infinitos, diversa ordenação dos elementos da frase, etc, são elementos que logo se impõem à atenção. Naturalmente, não vem aqui a propósito uma análise estilística comparativa da carta e dos escritos autógrafos.

De igual modo, onde nas *Epístolas* à maneira de Séneca Quevedo sustenta a doutrina moral por meio de afirmações concretas e concisas, aquela dissolve-se num moralismo difuso e vago, mais conceitual que objectivo. Como exemplo, as paralelas considerações sobre a morte (§ 31).

Do que não há vestígio na carta é daquela auto-ironia, daquele *humour* que coloria, se bem de quilate tão diverso nos dois autores, as cartas de Marino e de Manuel de Melo. Não sabemos, aliás, se Quevedo alguma vez traçou um quadro da sua prisão, porventura disperso entre as suas obras perdidas; nem mesmo se o faria. As linhas autógrafas que concede à sua situação material são escassas, e na sua simplicidade sugerem bem pouco uma eventual complacência em tal género de descrição:

« Es verdad que aquí estamos solos el preso y la cárcel; (...) tantas calamidades como tienen desmoronado mi cuerpo y trillada mi salud. El ceño destas montañas, cuyos vientos rabiosos son súbita locura, traen noche y invierno; (...) este es con tanto rigor frío, que ha menester buscar con qué calentar la lumbre quien quiere calentarse, pues del fuego solo se participa el humo (...) »¹

« (...) he estado todo este tiempo en rigurosísima prisión, enfermo con tres heridas, que con los fríos y la vecindad de un río que tengo a la cabecera se me han cancerado (...); tan pobre, que de limosna me han abrigado y entretenido la vida. El horror de mis trabajos ha espantado a todos. »²

Nada, nestas palavras, soa como convite ao sorriso. É de precisar, aliás, que tal forma de defesa psicológica parece completamente ausente da correspondência de Quevedo, e não só particularmente da do período de reclusão. Era um espírito defendido pela própria concepção de vida? Por uma genuína adesão moral às doutrinas estoicas? Era, em todo o caso, um

¹ Ed. cit., II, Epístola III.

² Memorial al Conde Duque Don Gaspar de Guzmán, 7 de Outubro de 1641.

homem para quem sofrer não é vergonha, que continuamente afirma — ver *Epistolas, Migajas*, obras doutrinárias, passim — a nobreza do sofrimento.

De resto, se na verdade o *humour* é prerrogativa do homem que vive para o mundo, activamente enredado nos seus problemas e desejoso de diálogo, é o momento de ponderar, a respeito de Quevedo e a despeito de tanta sua obra didáctica, satírica e burlesca, uma das atitudes que Leo Spitzer considera fundamentais na estrutura psicológica do autor, o seu desejo de fuga do mundo ¹.

É tempo, porém, de pôr termo a estas reflexões que, enlaçadas pela identidade da situação de três escritores quase contemporâneos, andaram à tona de questões que mereceriam, na verdade, um desenvolvimento mais amplo e aprofundado que o consentido pelas páginas de um artigo. Não terão sido, ainda assim, ociosas, se contribuíram de qualquer modo para aproximar, pela projecção simultânea sobre um fundo cultural comum, e deixando embora sequer mais marcada a distância das respectivas personalidades morais, três autores que nos relativos países representam quase simbolicamente o mesmo momento crucial na trajetória da cultura europeia.

MARIA HELENA FRASCIONE DE ALMEIDA ESTEVES

¹ A. Valbuena Prat, op. cit., p. 194.

OBSERVACIONES SOBRE LA ESTRUCTURA DE LOS PRÓLOGOS EN LAS NOVELAS PICARESCAS ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XVI, XVII y XVIII

NOTAS INTRODUCTIVAS

En este estudio intentamos una clasificación teórica que nos permita establecer la *estructura* interna de los prólogos de las novelas picarescas españolas, con el propósito de establecer aquella línea de continuidad y ligazón estructural que caracteriza los prólogos de un género literario en prosa de la expresión antiheroica: la Novela Picaresca española de los siglos XVI, XVII y XVIII ¹.

En primer lugar llaman la atención, para su encuadramiento teórico, dos aspectos estructurales de los prólogos que nos llevan a dos sendas distintas: una *trinaria*, otra *binaria*. La primera, más rígida y más difusa que la segunda, como «estructura natural» de los prólogos de obras en prosa de los siglos XVI, XVII y XVIII, intenta mostrar aquella manifestación tradicional en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado en los prólogos por aquel tríptico formado por 1) el prologuista, 2) el lector, 3) el concepto ideológico de la materia narrada en la novela. Este concepto estructural trinario, también muy frecuente en los prólogos de las obras en prosa del siglo XIX, nos lleva a una fórmula triple, construída con absoluta simetría, en que la fusión de estos tres elementos, indispensables, sirven como aclaratoria explicación del prologuista al propósito literario de su creación narrativa. Por otra parte, la segunda estruc-

¹ Como ejemplo alusivo al concepto «Novela Picaresca», empleamos las obras que se hallan en la antología de Ángel Valbuena y Prat, *La novela picaresca española* (Madrid, 1962).

tura tipológica, sigue una fórmula doble — es decir, *binaria*. Aquí la divergencia fundamental con la primera se nota, sobre todo, en la ausencia, por parte del prologuista, a alusiones concretas o específicas al contenido ideológico y al propósito literario de la materia narrada en la novela y, en cambio, a las continuas llamadas insultantes que el prologuista suele dirigir al elemento receptor, en este caso, *al vulgo*¹. A nuestro juicio, esto es un fenómeno típico de los prólogos que van dirigidos *al vulgo* y, en particular, del primer prólogo que encontramos en el *Guzmán de Alfarache* (1599)². En este tipo de prólogo el prologuista no puede tomar demasiado en serio que la masa vulgar, a quien va dirigido su prólogo, comprenda concienzudamente el contendio moral y la armonía formal de la temática de su obra. Por eso, cuando el prologuista (Mateo Alemán) se dirige *al vulgo* ni siquiera alude mínimamente al valor conceptual e ideológico de su novela. Este tipo de prólogo, cuya constitución interna está estrechamente vinculada entre 1) el prologuista y 2) la masa vulgar, es lo que, en terminos estructurales tipológicos, pudiéramos definir: *binario*.

Con esta variedad estructural y conceptual, creemos haber conseguido unas actitudes básicas especiales dentro del género prólogo de la Novela Picaresca, que podemos encontrar constantemente en las novelas picarescas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

¹ Cfr. Alberto Porqueras — Mayo, *El prólogo como género literario* (Madrid, C.S.I.C., 1957), pág. 156.

² Casos análogos, como ejemplos alusivos y claros de esta fórmula ofensivo defensiva del prologuista se pueden observar en los prólogos de las obras siguientes: Pedro de Oña, *Primera parte del arauco domado* (1596); Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido* (1604); José de Villanciosa, *La Mosquea* (1615). Negativos son también, como acaba de indicarnos Alberto Porqueras en su obra *El prólogo en el manierismo y barroco españoles* (Madrid, C.S.I.C., 1968), págs. 18-19, los prólogos de Lope de Vega en *La Dorotea* (1632), *Jerusalén conquistada* (1609), *Justa poética de San Isidro* (1599), el primer prólogo al *Quijote* y los prólogos de Don Bernardo de Balbuena a su *Grandeza mexicana* (1604) y *El Bernardo, o la victoria de Roncesvalles* (1624) y, en especial, los prólogos de Ruiz de Alarcón, *Parte primera de las comedias*, (Madrid, 1638). Para las fuentes literarias de este tipo de prólogo y su relación con los prólogos de las comedias italianas, véase: Emilio Goggio, « The Prologue in the Commedie Eru-dite of the Sixteenth Century », en *Italica*, vol. XVIII, pág. 127.

I. Prólogo dirigido al lector.

Los prólogos de las novelas picarescas, salvo raras excepciones, van dirigidos al *lector*¹.

El autor de la novela picaresca, al escribir su prólogo o prólogos dirigidos al *lector*, sabe que existe una estructura tradicional del prólogo igual a todos los géneros literarios en prosa — es decir, como hemos señalado arriba, aquella situación inicial formada por 1) el narrador, 2) el lector, 3) la materia narrada.

Esta fórmula estructural, de determinados números, *trinaria*, es, pues, una fórmula estructural narrativa en prosa y en verso de tradición medieval, en especial, de los siglos XIII y XIV².

¹ Es preciso señalar que en *El diablo cojuelo* (1641), Luis Vélez de Guevara dedica su primer prólogo (hay dos) a un grupo específico: « a los mosqueteros de la comedia de Madrid » y su segundo prólogo: « Al cándido o moreno lector ». Caso análogo nos lo ofrece Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599). El autor o prologuista dedica uno de sus prólogos *al vulgo* y otro *al lector*. En este afán de formalismo literario se percibe una completa discriminación entre el público lector de la época. Cit. por Alberto Porqueras, *El prólogo como género literario* (Madrid, C.S.I.C., 1957), pág. 157.

² Véase los prólogos a las obras de Alfonso X, en *General historia*, libros X, XII, XVII, XIX-XXIX; en la *Crónica general*; en el *Libro de saber de astronomía* y en el *Libro de Acedrex, dados y tablas*. En este último no hay prólogo, pero sí una justificación personal por parte del autor que concuerda con la fórmula citada. El mismo concepto estructural se percibe también en el prólogo al *Libro de Alexandre* (Ed. Willis, Princeton University Press, 1934, pág. 2):

Luego en la materia me vos qujero acoier non vos quero (*sic*) grant prologo ni grandes nuevas fer hesu Christo nos dexe bien apresor seer sy en algo pecaremos el nos deve valer.

En este prólogo, como en los demás citados, se observa claramente el contacto con el público receptor de la obra. Pero lo que nos interesa en estos prólogos es esto: no hay aquí la misma hegemonía estructural entre prologuista y *Lector* que encontramos en los Siglos de Oro. El público receptor del siglo XIII nos representa un papel decisivo en el prólogo, no es « objeto directo de los insultos o alabanzas, según el caso », del prologuista, como en los siglos XVI, XVII y XVIII. Lo mismo ocurre en los prólogos del siglo XIV. Por ejemplo, en el prólogo al *Libro de miseria de hombre* se lee: « Todos los que vos preciades venit esser conmigo - mas vos preciades siempre si oyerdes lo que digo ».

Aparece tanto en los prólogos de las novelas picarescas de los siglos XVI y XVII como en los prólogos de las novelas picarescas del siglo XVIII¹. Se nota que es una fórmula narrativa uniforme, con alteración irregular de sus respectivos miembros, y si se observa el lenguaje, se tropieza de continuo con la relación del prologuista, el contacto directo de éste con el *Lector*, y las alusiones o presentaciones de la materia narrada en el libro, o viceversa. Pero siempre por una correlación *trinaria*, cuyo fin podemos considerarlo como una justificación aclaratoria de la materia narrada en el libro por medio de un contacto directo del prologuista con el *Lector* de la novela.

He aquí unos pocos ejemplos de los prólogos, de novelas picarescas de los siglos XVI, XVII y XVIII, en orden cronológico de su publicación, que pueden facilitar la comprensión de su estructura *trinaria*. Para mejorar la comprensión de este concepto estructural de los prólogos, vamos a designar con las letras P (Relación personal del prologuista), L (Contacto directo del prologuista con el *Lector*) y M (Alusión o presentación por parte del prologuista de la materia narrada en la novela), los miembros comunes de esta estructura conceptual característica de los prólogos de las novelas picarescas. Utilizamos el subíndice (1), frente de cada letra, cuando la construcción del concepto estructural de cada miembro se repite en el prólogo — es decir, cuando es reiterativa o acumulativa del mismo concepto estructural señalado arriba.

Hay, sin embargo, en estos prólogos, una estructura *trinaria*, cuyo afán responde por completo a un deseo subjetivo por parte del prologuista de dirigirse al público oidor a fin de aludir a la materia narrada en el libro. Esta misma técnica prologal la percibimos también en el prólogo de don Juan Manuel *Libro de los exemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. En él leemos:

Et pues el prologo es acabado, de aqui adelante comenzare la materia del libro en manera de un gran señor que fablaba con un consejero. Et dizian al señor conde Lucanor, al consejero Patronio ...

En el mismo plano conceptual de estructura *trinaria*, pero con ausencia de contacto directo con el *Lector* de la época, pudieramos añadir muchos de los *prólogos, proemios, prefacios y exordios*, que preceden los libros del siglo XV. Cfr. Alberto Porqueras, *op. cit.*, págs. 77-86.

¹ Cfr., en este respecto, el prólogo a la *Vida de Torres Villarroel* ... (1743).

Volvamos ahora a nuestros ejemplos:

Yo (P) por bien tengo cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas (M) ...
Suplico a Vuestra merced (L) reciba el propio servicio de mano de quien lo hiciera
(Lazarillo de Tormes 1554)

Hemos dado un ejemplo sencillo de estructura *trinaria*. En la mayoría de los prólogos de las novelas picarescas esta estructura es continuada — es decir, reiterativa. Se repite, en pluralidades, dentro del prólogo mismo de tres planos.

Estúdiese este párrafo del prólogo de Juan de Luna:

La ocasión, amigo lector (P) de haber hecho imprimir la segunda parte de Lazarillo de Tormes ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida, sin rastro de verdad (M) ... Este es lo que he querido (P1) advertir al lector para que pueda responder cuando en su presencia (L) se verificasen tales cuestiones, y asimismo le (L1) advierto (P2) me tenga por cronista (P3) y no por autor (P4) desta obra (M1) ... con que podrá pasar una hora de su (L2) tiempo; si le (L3) agradare, aguarde (L4) la tercera parte con la muerte y testamento de Lazarillo (M2) que es lo mejor de todo ...

(Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes ... 1620)

Y más directamente el prólogo de Mateo Alemán a la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599):

Y tú (L), deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente consideré (P) cuando esta obra (M) escribía, no entiendas (L1) que haberle hecho (M1) fue acaso movido (P1) de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí (P2) ni me hallé (P3) con caudal suficiente.

Lo que hallares (L2) no grave ni compuesto, eso es, el ser de un pícaro, el sujeto deste libro; (M2) las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardeas con ellas; (M3) que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos: vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan. Vale, (P4) amigo (L3).

Este mismo concepto estructural se percibe también en los prólogos de la *Historia de la vida del Buscón ...* (1626), de Quevedo y *Vida de Torres Villarroel, escrita por él mismo* (1742-58). Sólo las dos primeras líneas de ambos prólogos a las obras son bastante para confirmar plenamente esta teoría unitaria estructural de los prólogos en las novelas picarescas. Las demás son reiterativas:

!Qué deseoso te *considero*, (P) *lector* o *oidor* (L) (que los ciegos no pueden leer), de *registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona!* (M);

Tú diras (L) (como si lo oyera), luego que agarres en tu mano este papel, que en *Torres* (P) no es virtud, humildad ni entretenimiento *escribir su vida* (M) ...

También ocurre la estructura *trinaria* en los títulos de los prólogos dirigidos *al Lector*. Así en el *Libro de la pícaro Justina* (1605) el autor titula su prólogo: «Prólogo al *Lector* (L) en el (1605) el autor titula su prólogo: «Prólogo al *lector* (L) en el cual declara el *autor* (P) el *intento de todos los tomos y libros de la pícaro Justina* (M).

Análisis tan minuciosos como éstos podrían hacerse de todos los prólogos dirigidos *al lector* que encontramos en las páginas que preceden las novelas picarescas desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. Para no hacer este apartado interminable con ejemplos semejantes, no volveremos a repetir más ejemplos de los que dejamos apuntados, porque los que hemos señalado arriba son ya bastante para confirmar ampliamente su paralelismo estructural *trinario* con los demás prólogos de las novelas picarescas dirigidos *al lector*.

II. Prólogo dirigido *al vulgo*.

Es práctica bien conocida de los prologuistas del siglo XVII dirigirse al vulgo¹. Este tipo de prólogo, muy escaso en las

¹ Cfr. Alberto Porqueras, *op. cit.*, págs. 156-58.

novelas picarescas, que contrasta estructuralmente con el contenido conceptual y filosófico de los prólogos dirigidos *al lector*, encierra una actitud de menosprecio y pesimismo en contra de la masa vulgar.

El prologuista sabe *a priori* que está enfrente de una vaga pluralidad de «lectores», cuya ignorancia y falta de apreciación estética por parte de éstos al contenido conceptual de la materia narrada en la novela se resuelve en una actitud de cínica indiferencia hacia su creación literaria. Por eso, el prologuista no halla necesidad de mencionar el contenido conceptual o temático de su obra. Ni siquiera se digna aludir a la idea o al propósito moral o didáctico de su novela.

Se trata, pues, de un prólogo, cuya estructura conceptual del contenido interno se ajusta a un esquema dual — es decir, *binario*, entre prologuista, por un lado, y masa vulgar, por otro. Citemos unos pasajes del prólogo *al vulgo* del *Guzmán de Alfarache* (1599)¹:

No es nuevo *para mí*, (P) aunque lo sea *para ti !oh enemigo vulgo!* (V), los muchos malos amigos que *tienes*, (V1) lo poco que *vales y sabes* (V2) ...

Huí (P1) de la confusa corte; *seguísteme* (P2) en la aldea. *Retíreme* (P3) a la soledad, y en ella me *hiciste tiro* (V3), no jurisdicción.

Eres ratón campestre (V4), *comes la dura corteza del melón amarga y desabrida* (V5) y en llegando a lo dulce *te empalagas*. (V6)

Si nos fijamos bien en estos párrafos del prólogo al *Guzmán de Alfarache*, dirigidos *al vulgo*, se notará aquella falta de estructura *trinaria* típica de los prólogos dirigidos *al lector*. Se trata, pues, de un prólogo estructurado por una correlación dual, entre prologuista y vulgo, con números indeterminados de pluralidades de cada miembro común.

¹ Para facilitar la comprensión de esta estructura de dos planos, utilizamos la letra *P* cuando nos referimos al prologuista y *V* cuando el vulgo es objeto del prólogo. Los subíndices (1), (2), (3), etc., son reiterativos del concepto estructural de cada miembro.

Por medio de esta dualidad estructural, con pluralidades del concepto genérico de cada miembro, se excluye no sólo al « lector », sino también a la visión global o alusión de la materia narrada en la novela¹.

III. Prólogo en verso.

El prólogo en verso, característico de algunas obras poéticas del siglo XVI², es muy escaso en las novelas picarescas. No aparece casi nunca en este género literario. Sólo conocemos un ejemplo en la *Vida y hechos de Estebanillo González ...* (1646).

Este tipo de prólogo, por su hegemonía estructural al prólogo en prosa dirigido *al lector*, puede ser considerado también

¹ Como ejemplo análogo a la técnica aplicada al prólogo dirigido *al vulgo*, pudiéramos incluir también la del « prólogo a los mosqueteros de la comedia de Madrid », por Luis Vélez de Guevara, al *Diablo cojuelo* (1641). El prologuista lejos de mostrar propósito alguno de consideración afectuosa hacia los espectadores de la época que asistían de incognito a las comedias presentadas en Madrid, se complace en atacarles con frases ásperas e insultantes que concuerdan con el tono y la estructura conceptual del prólogo dirigido *al vulgo*. En este tipo de prólogo se nota la ausencia de alusiones a la materia narrada en la novela:

« Gracias a dios, mosqueteros míos o vuestros, jueces de los aplausos cómicos por costumbre y mal abuso, que una vez tomaré la pluma sin el miedo de vuestros silbos, pues este discurso de *El diablo cojuelo* nace a luz concebido sin teatro original, fuera de vuestra jurisdicción, que aun del riesgo de la censura de leello está privilegiado por vuestra naturaleza, pues casi ninguno de vosotros sabe deletrear: que nacistes para número de los demás y para pescados de los estanques de los corrales, esperando, las bocas abiertas, el golpe del concepto por el oído y por la manotada del cómico y no por el ingenio. Allá os la habed con vosotros mismos, que sois corchetes de la Fortuna, dando la más veces premio a lo que aun no merece oídos y abatis lo que merece estar sobre estrellas; pero no se me da de vosotros dos caracoles; hágame Dios bien con mi prosa entre tanto que otros fluctúan por las maretas de vuestros aplausos, de quien nos libre Dios por su infinita misericordia. Amén, Jesús. »

² Cfr. Alberto Porqueras, op. cit., pág. 107.

trinario. Las estrofas que hemos observado conservan, claro, los miembros comunes de la estructura *trinaria* del prólogo en prosa dirigido al lector. Es decir, aquella clara vinculación estructural entre la relación del prologuista, la función del *lector* como objeto directo del prólogo, y la presentación de la materia narrada en la obra. En efecto: el prologuista no ha hecho aquí sino aplicar la estructura conceptual del prólogo en prosa de los siglos XVI y XVII. Aplica, pues, una estructura, tan común, que solo las primeras tres estrofas de su prólogo revelan todo el contenido estructural del prólogo *trinario*.

Obsérvense más de cerca los siguientes ejemplos:

*Lector pío, como pollo,
o piadoso, como Eneas,
o caro, como el buen vino,
o barato, cual cerveza,*

*Señor, en lengua española,
Monsieur en lengua francesa,
Dómine en lengua latina,
y min Heer, en la flamenca. (L)*

*Yo estebanillo González,
que fui niño de la escuela,
gorrón de nominativos
y rapador de mollaras, etc. etc. (P y M)*

En las dos primeras estrofas, vemos pues, que el lector, aunque de manera humorística, es objeto directo del prólogo. Bien se echa de ver que la misma concepción estructural se halla en los prólogos en prosa dirigidos al *lector* o, por lo menos, se adhiere a la presentación del concepto estilístico del prologuista del siglo XVI y XVII. En la tercera y restantes estrofas de este prólogo, percibimos la proyección autobiográfica del prologuista con la materia narrada en la novela. Si comparamos estas estrofas con la prosa de la novela, notamos en seguida que en el prólogo se aunan rasgos autobiográficos que hacen patente, no sólo la fisonomía psicológica entre *prologuista* y *criatura* de la novela, sino también la unidad orgánica entre el

prólogo en verso y la realidad de la materia narrada en la obra¹. La proyección autobiográfica del prólogo no se ajusta aquí a una serie de reacciones de carácter objetivo entre prologuista, personaje central de la novela y alusiones a la materia narrada allí, sino a un perturbante desasosiego por la asidua confusión del contenido moral y la armonía formal del prólogo con la temática de la materia narrada en la novela².

De ahí, que sea fácil percatarse de la originalidad estructural de las alusiones al contenido de la novela en el prólogo en verso de la *Vida y hechos de Estebanillo González ...* (1646).

IV. Consideraciones finales

Acabamos de asomarnos, a través de incisiones literarias, a un aspecto artístico nunca revisado hasta el presente: la estructura de los prólogos de las novelas picarescas españolas. Hemos clasificado estos prólogos por su estructura. La mayoría de ellos eran *trinarios*, uno *binario*. Lo interesante para nosotros ha sido detectar un latido estructural que penetra en estas páginas proemiales contagiándolas de espíritu biográfico. Ello nos ha permitido analizar una serie de características técnicas que podemos asociar constantemente a los prólogos de la Novela Picaresca.

JOSEPH L. LAURENTI

¹ Para mayor comprensión sobre este aspecto, véase mi art. « Notas sobre el contagio y la exaltación de la vida picaresca en el Barroco », en *Quaderni Ibero-Americani*, 34 (Marzo, 1967), vol. V, págs. 81-86.

² La misma estructura conceptual se observa en la presentación de la materia narrada en la novela que encontramos en los prólogos de la *Vida del Escudero Marcos de Obregón* (1618) y *Vida de Torres Villarroel ...* (1743).

BIBLIOGRAFIA ITALIANA

su

JOSE [REDACTED] ORTEGA Y GASSET

Opere di José [REDACTED] Ortega y Gasset.

- 1) Ortega y Gasset, José, *La Spagna e l'Europa. (España y Europa)*. Traduzione e introduzione di Lorenzo Giusso. Napoli, Ricciardi, 1936.
- 2) Ortega y Gasset, José, *Azorín*. Introduzione, versione e note di Carlo Bo. Padova, CEDAM, 1944.
- 3) Ortega y Gasset, José, *La ribellione delle masse. (La rebelión de las masas)*. A cura di Salvatore Battaglia. Roma, Traguardi, 1945.
Ortega y Gasset, José, *La ribellione delle masse. (La rebelión de las masas)*. A cura di Salvatore Battaglia. Bologna, Il Mulino, 1962.
- 4) Ortega y Gasset, José, *Saggio sulla desumanizzazione dell'arte. (La deshumanización del arte)*. A cura di Salvatore Battaglia. Quaderni della rivista « Prosa », 1945.
Ortega y Gasset, José, *Saggio sulla desumanizzazione dell'arte. (La deshumanización del arte)*. A cura di Salvatore Battaglia. II edizione riveduta, Forlì, Ed. di Ethica, 1964.
- 5) Ortega y Gasset, José, *Schema della crisi e altri saggi*. Traduzione di F. Meregalli. Milano, Bompiani, 1946.
- 6) Ortega y Gasset, José, *Il tema del nostro tempo. (El tema de nuestro tiempo)*. A cura di S. Solmi. Milano, Collana « Il Pensiero », Rosa e Ballo, 1947.
- 7) Ortega y Gasset, José, *Il Medio Evo e « l'idea » di Nazione*. A cura di Diego Valeri. In: *La civiltà veneziana del trecento*, Firenze, Sansoni, 1956.
- 8) Ortega y Gasset, José, *Lo Spettatore. (El espectador)*. A cura di Carlo Bo. (2 voll.), Milano, « Il Portico », Bompiani, 1949-1960.

- 9) Ortega y Gasset, José, *Lo Spettatore: Tre quadri del vino: Tiziano, Poussin e Velásquez*. In: *Le più belle pagine della letteratura spagnola*. A cura di U. Gallo e A. Gasparetti. (2 voll.). Firenze, Nuova Accademia, 1959, vol. II, pp. 731-40.

Saggi su José ██████████ Ortega y Gasset.

a) Libri

- 1) Giusso, Lorenzo, *Tre profili: Dostojewski, Freud, Ortega y Gasset*. Napoli, Guida, 1938.
- 2) Tilgher, A., *José Ortega y Gasset o la politica come demiurgia*. In: *Filosofi e moralisti del '900*. Roma, Libreria Scientifica e Letteraria, 1932.
- 3) Cuneo, N., *Spagna cattolica e rivoluzionaria*. Milano, Gilardi e Noto, 1934.
- 4) Giusso, Lorenzo, *Ortega y Gasset*. In: *Idealismo e prospettivismo*. Napoli, Ed. Tipomeccanica, 1939, pp. 167-182.
- 5) Del Massa, Aniceto, *Cronache - Uomini e idee - Occasioni di critica e d'arte*. Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 29-37.
- 6) Bo, Carlo, *Riflessioni su Ortega y Gasset*. In: *Carte spagnole*, Firenze, Marzocco, 1948, pp. 139-155.
- 7) Giusso, Lorenzo, *Ortega e il paesaggio spagnolo*. In: *Spagna e Antispagna. (Saggi e moralisti spagnoli)*. Mazara, Società Editrice Siciliana, 1952, pp. 133-162.
- 8) Sciacca, Michele Federico, *Ortega y Gasset*. In: *La filosofia oggi*. (2 voll.). Milano, 1952-1954, vol. I, pp. 168-176.
- 9) Bo, Carlo, *Ortega, spettatore*. In: *Riflessioni critiche*. Biblioteca di Paragone, Firenze, Sansone, 1953, pp. 203-226.
- 10) Treves, R., *La filosofia politica di José Ortega y Gasset*. In: *Studi in memoria di Gioele Solari*, Torino 1954, pp. 463-507.
- 11) Ciusa, Niso, *Il pensiero di José Ortega y Gasset*.
 - a) *In morte di Ortega y Gasset*;
 - b) *Lo sport come tema del nostro tempo nel prospettivismo di Ortega y Gasset*; (cfr.: « Humanitas », 1949, pp. 933-36).
 - c) *Ortega e la filosofia dell'esistenza*; (cfr.: « Giornale di Metafisica », V-VI, 1954, pp. 251-58).
 - d) *La vita e l'intelligenza di Ortega*;

- e) *Filosofia della storia e della cultura in Ortega*. Sassari, Tip. Moderna, 1955.
 - 12) Giusso, Lorenzo, *Ortega y Gasset*. In: *Autoritratto spagnolo*. Torino, E.R.I. 1959, pp. 43-57.
 - 13) Lo Bosco, Ugo, *Filosofia e diritto in Ortega y Gasset*. Roma, Milone, 1960.
 - 14) Treves, R., *Ortega y Gasset*. In: *Libertà politica e verità*. Milano, 1962, pp. 63-101.
 - 15) Curtius, E., *Ortega y Gasset*. In: *Studi di letteratura europea*, trad. di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1963, pp. 286-321.
 - 16) Abbagnano, Nicola, *Storia della filosofia*. (3 voll.), Torino, UTET, 1963, vol. III, pp. 602-605.
 - 17) Zambrano, Maria, *Ortega y Gasset, filosofo spagnolo*. In: *Spagna: pensiero, poesia e una città*. Firenze, Vallecchi, 1964, pp. 95-125.
 - 18) Muñón de Lara, Manuel, *Storia della Repubblica e della guerra civile in Spagna*. Roma, Ed. Riunite, 1966, pp. 343-346.
 - 19) Vigaut, Ernesta, *Il pensiero di J. Ortega y Gasset*. Padova, Salani, 1968.
- b) Articoli di riviste.
- 1) Miceli, R., *Ortega y Gasset e Spengler Osvaldo*: « Il Quadri-
vio », XII, 1939.
 - 2) Bo, Carlo, *Ortega y Gasset*. « Letteratura », X-XII, 1941.
 - 3) Meregalli, F., *Ortega y Gasset filosofo spagnolo*. « Studi Filoso-
fici », I-III, 1943.
 - 4) Fierro, Juan, *Il pensiero di Ortega y Gasset e di Eugenio D'Ors*.
« Quaderni Iberoamericani », 2, nov.-dic. 1946 - gen. 1947, pp. 32-
33.
 - 5) Bruni Roccia, G., *Il pensiero politico di Ortega y Gasset. La
società delle masse*. « Rivista Internazionale di Scienze Sociali »,
I, 1948.
 - 6) Schultz, W., *José Ortega y Gasset sullo scenario della cultura spa-
gnola*. « Quaderni Iberoamericani », 8, Maggio-Luglio 1948,
pp. 203-204.
 - 7) Macrí, Oreste, *Ortega a Madrid*. « La Rassegna d'Italia », IV,
1949, n. 4, pp. 406-409.

- 8) Macrí, Oreste, *Ortega a Madrid*. « La Gazzetta di Parma », 10 marzo 1949.
- 9) Tremarollo, G., *Pensiero spagnolo contemporaneo*. « Il Pensiero Mazziniano », IV, 1949.
- 10) Macrí, Oreste, *Ortega y Gasset*. « L'Approdo », 1952, pp. 37-40.
- 11) Romanell, P., *Il prospettivismo di José Ortega y Gasset*. « Rivista di Filosofia », IV, 1952, pp. 158-166.
- 12) Sciacca, Michele Federico, *Ortega y Gasset e la « Razón vitae »*. « Humanitas », VII, 1952, pp. 182-187.
- 13) Giusso, Lorenzo, *Ortega y Gasset*. « Letterature Moderne », IV, Marzo-Aprile 1953, pp. 154-168.
- 14) Incisa, L., *La filosofia della vita di Ortega y Gasset*. « Minerva » n. 63, 1953, pp. 420-423.
- 15) Giusso, Lorenzo, *L'estetica di Ortega*. « Il Pensiero Critico », X, 1954, pp. 13-22.
- 16) Alluntis, Félix, *La « ragione vitale e storica » di José Ortega*. « Rivista di Filosofia Neo-Scolastica », XI-XII, 1955, pp. 625-641.
- 17) Bortolon, Liana, *José María Ortega y Gasset*. « Vita e Pensiero », XII, 1955, pp. 693-703.
- 18) Cazzaniga, A., *Sulla concezione prospettivistica della verità. (Ortega y Gasset)*. « Scientia » 1955, pp. 87-92.
- 19) Gallo, Ugo, *Ortega y Gasset, « Lo Spettatore »*. « Nuova Antologia » XII, 1955.
- 20) Puccini, Dario, *Il vitalismo di Ortega y Gasset*. « Il Contemporaneo » 29-X-1955.
- 21) Bosco, Nynfa, *Ortega y Gasset a un anno dalla morte*. « Filosofia », XI, 1956, pp. 751-765.
- 22) Martini, S., *José Ortega y Gasset*. « Nuova Rivista di Varia Umanità », n. 1, 1956.
- 23) Muñoz Alonso, A., *Ortega y Gasset y la filosofía de nuestro tiempo*. « Giornale di Metafisica », III-IV, 1956, pp. 174-182.
- 24) Sciacca, Michele Federico, *José Ortega y Gasset filosofo senza filosofia*. « L'Italia che scrive », XXXIX, I, 1956, p. 4.
- 25) Macrí, Oreste, *Ricordo di Ortega y Gasset*. « Letteratura », n. 66, 1957, pp. 55-68.
- 26) García Astrada, *Esbozo de una moral en Ortega y Gasset*. « Giornale di Metafisica », XI-XII, 1958, pp. 736-744.
- 27) Bianchini, A., *Tre fuochi contro Ortega*. « L'Europa Letteraria », I, 1960.

- 28) Gonzáles Caminero, Nemesio, *Circunstancia y personalidad de Unamuno y Ortega*. « Gregorianum », 1960, pp. 201-239.
- 29) Fierro, *In memoriam. José Ortega y Gasset*. « Quaderni Ibero-america », nn. 19-20, 1962, pp. 235.
- 30) Gonzáles Caminero, Nemesio, *El Ortega póstumo*. « Annali-Sezione Romanza » dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, V, I, 1963, pp. 127-172.
- 31) De Tomasso, Vincenzo, *A dieci anni dalla morte di Ortega*. « Annali della Pubblica Istruzione », nn. 4-5, 1965.
- 32) Tempesta, Luciano, *Nel decennale della scomparsa. La filosofia anticomunista di Ortega y Gasset*. « Idea », 1966, pp. 91-92.
- 33) De Tomasso, *La funzione dell'Università nel pensiero di Ortega y Gasset*. Estratto da « Annali della P. I. », XIV, 2. Firenze, Le Monnier 1968, pp. 189-93.
- 34) Ripepe, E., *Il pensiero politico di José Ortega y Gasset*. (I). « Storia e Politica », Gennaio-Marzo 1968.

c) Articoli pubblicati su quotidiani.

- 1) Bertini, Giovanni Maria, *José Ortega y Gasset pensatore spagnolo*. « L'Avvenire d'Italia », 6-IV-1932.
- 2) Giusso, Lorenzo, *Ortega, maestro di una generazione*. « Giornale d'Italia », 23 Novembre 1950.
- 3) Giusso, Lorenzo, *Ortega affascina persino i toreri*. « Il Resto del Carlino » 4, Novembre 1953.
- 4) Macrí, Oreste, *Ritratti contemporanei: Ortega y Gasset*. « Il Raccoglitore de: La Gazzetta di Parma », 3-IV-1952; « Il Mattino » 13-VIII-1952.
- 5) Montale, Eugenio, *Il filosofo Ortega y Gasset si è spento ieri a Madrid*. « Il nuovo Corriere della Sera », 19-X-1955.
- 6) Gerbore, Pietro, *La scuola di Madrid*. « Roma », 18-XI-1965.

Recensioni

- 1) Bortone, Leone, *Ortega y Gasset. La ribellione delle masse. A cura di Salvatore Battaglia*. « Il Ponte », VI-1946, pp. 558-61.
- 2) Piamonte, Guido, *Ortega, Schema delle crisi. A cura di F. Meregalli*. « Letteratura », 34-1947, pp. 144-46.

- 3) Croce, Benedetto, *José Ortega y Gasset, Estudios sobre el amor*. Madrid, Revista de Occidente, 1942. « La Critica », XLI, pp. 51-52; *Nuove Pagine Sparse*, Napoli, Ricciardi, 1949, II, pp. 162-164.
- 4) Puchy de Morales, Carlos, *José Ortega y Gasset, De la aventura y la caza*. Madrid, Aguado, 1949. « Quaderni Iberoamericani », n. 9, 1948-50, pp. 28-29.
- 5) De Tomasso, Vincenzo, *Ortega y Gasset, Lo Spettatore (El Espectador)* A cura di Carlo Bo. Milano, 1960. « Humanitas », XVI, 1961. « L'Italia che scrive », XLIV, 1961, pp. 42.
- 6) Rossi, Giuseppe Carlo, *José Ortega y Gasset, La disumanizzazione dell'arte (La deshumanización del arte)*, a cura di Salvatore Battaglia, Forlì, Ethica, 1964. « L'Italia che scrive », XLVIII, 1965, pp. 353.

TERESA CIRILLO

« ARLEQUIN SAUVAGE » DI LA DREVETIERE DE LISLE E LA « COMMEDIA DELL'ARTE »

Per gli storici della « Commedia dell'Arte » non esiste o, per essere più esatti, non merita di essere ricordato lo spettacolo di quel titolo, in Francia, durante il Settecento. Sembrerebbe quasi che con la morte dell'Arlecchino Dominique fosse finito, in quel paese, il vero spettacolo dell'Arte. In Italia lo era, in realtà, già da diverso tempo: si continuavano a formare infatti compagnie di comici, ma queste andavano per lo più o in Francia o in Germania o altrove, e, in genere, ci si interessava molto relativamente della commedia a soggetto; si cercava qualcosa di più grandiloquente e di più raffinato.

Molto più razionali degli italiani, i francesi si diletta- vano dello Spettacolo dell'Arte in quanto forma di spettacolo « puro »: amavano il teatro per il teatro, più che per le grandiose idee o per i sentimenti elevati che lo ispiravano. Tale spettacolo era infatti il risultato di una razionalizzazione decisa dell'arte teatrale. Lungi dall'essere improvvisato, il « tipo » — che ogni singolo attore avrebbe interpretato poi per tutta la vita — veniva coscienziosamente studiato, fino a potersi realizzare sulla scena la spontaneità e la naturalezza della vita.

Dal momento in cui i comici italiani si stabilirono definitivamente a Parigi, ci sembra si possa pensare a uno sdoppiamento della Commedia dell'Arte. Essi subirono l'influenza del paese in cui si trovarono e crearono uno spettacolo intenzionalmente un po' diverso da quello che nella stessa epoca si rappresentava in Italia. Per gli attori, come per gli spettatori, erano venute meno quelle esigenze sociali che avevano dato inizio a questa forma d'arte. Ai comici si chiedeva di « jouer », e ciò appunto essi facevano, epurando e stilizzando sempre di più la propria recitazione.

Sintomatico, per mostrare il successo dei comici italiani, fu il fatto che proprio nel secolo d'oro del teatro francese essi si avvi-

cendassero, sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne, con la compagnia di Molière.

Essi ebbero momenti difficili; costretti a chiedere la collaborazione di autori francesi, introdussero dapprima solo scene, in seguito commedie interamente scritte in francese, alle quali riuscivano ancora a dare il fascino dell'improvvisazione.

Ciò nonostante, per l'evolversi dei tempi, non si può negare che, come dice Attinger¹, vi sia stata una graduale perdita del senso del « tipo »; essa avvenne tuttavia coerentemente con quell'iniziale differenza che si stabilì fra la Commedia dell'Arte in Italia e quella in Francia.

Nel Settecento, allorché in Italia la Commedia dell'Arte era una cosa quasi finita o che si andava spegnendo, i comici italiani erano invece notoriamente aspettati con ansia in Francia dove, per circa una trentina d'anni, pur recitando vere e proprie commedie in una lingua a loro estranea, essi diedero vita a una forma di spettacolo che non sarebbe stato più possibile ricreare. Tale spettacolo era certo molto diverso dal classico canovaccio cinquecentesco ma, di questo, l'eccezionale gruppo di comici che si trovò riunito a Parigi nel 1716² aveva conservato intatte la spensieratezza e la naturalezza. Pensiamo infatti che il primo trentennio del « Nouveau Théâtre Italien » in Francia abbia costituito l'epoca del suo canto del cigno. Autori dall'innato senso teatrale, attori particolarmente dotati, libertà di idee e di espressione — che si andava instaurando nel secolo dei lumi —, permisero il realizzarsi di una forma d'arte ancora una volta perfetta. Si aggiunga che proprio in questo periodo pittori quali Gillot e soprattutto Watteau si ispirarono al Teatro Italiano e contribuirono ad avvolgerlo in un'atmo-

¹ Attinger, G., *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre Français*; Paris, Libr. Théâtrale, A la Baconnière, Neuchâtel, 1950.

² La compagnia che giunse in Francia, richiesta espressamente dal Reggente al Duca di Parma, era composta da: Pietro Alborghetti, *Pantalone*; Francesco Materassi, *il Dottore*; Luigi Riccoboni, detto *Lelio*, 1° *Innamorato*; Giuseppe Balletti, detto *Mario*, 2° *Innamorato*; Elena Balletti, sorella di *Mario* e moglie di *Lelio*, detta *Flaminia*, 1° *Innamorata*; Zanetta Rosa Benozzi, che sposò nel 1719 *Mario*, 2° *Innamorata* col nome di *Silvia*; Giacomo Rauzini, *Scaramuccia*; Giovanni Bissoni, *Scapino* (1° Zanni); Tommaso-Antonio Vicentini, *Arlecchino* (2° Zanni); Margherita Rusca, detta *Violetta*, la serva; Orsola Astori, Cantante.

sfera di grazia e di tenue malinconia, quasi costante nostalgia di un mondo ideale ormai irrealizzabile in una società razionale e civilizzata al massimo.

È tuttavia opportuno non dimenticare che anche nelle commedie del Marivaux, la più alta espressione dello spirito caratteristico che anima gli ultimi anni della « Comédie Italienne » in Francia, c'è qualcosa di più nuovo, in accordo con le idee del tempo. Nata inizialmente quale reazione del popolo verso una classe ricca e autoritaria, la Commedia dell'Arte trovò sempre la propria linfa vitale nell'originaria satira sociale che le permise di rappresentare il « vero », riproducendo sul palcoscenico una specie di società in miniatura. Immancabilmente il vecchio padrone avaro e mezzo rimbambito, il dottore ignorante e ciarlone, il capitano spaccone, ma pauroso e vigliacco, fanno le spese delle burle dei due zanni, cioè dei servi, e in particolare di quell'Arlecchino, dapprima eccessivamente sciocco e diventato, in seguito, furbo, scanzonato e animato da una morale un po' particolare, che gli era dettata dalla natura, anzi — spesso —, dalla « sua » natura. Ciò che troviamo in molte delle commedie del Marivaux non è solo « marivaudage » nel senso peggiore del termine; in esse affiora costantemente qualcosa di più profondo, una satira sociale, ora semplicemente suggerita, ora più chiaramente precisata.

Se il nome di Pierre Chamblain de Marivaux è universalmente conosciuto e ormai indissolubilmente legato alla « Comédie Italienne » e alla grande Silvia, gli altri autori che scrissero per questo teatro, di un'efficacia certo minore, sono in genere appena menzionati nei testi di storia della letteratura. Non tutti meritano tuttavia l'oblio in cui sono caduti: e va detto che, in questi ultimi anni alcuni studiosi si stanno occupando di Autreau, Coytel, e di altri.

Anche La Drevetière¹ comincia a interessare la critica; ma sempre in modo piuttosto marginale². Il successo della sua prima com-

¹ Contrariamente a quanto è stato fatto in genere, pensiamo sia più esatto designare La Drevetière dal suo cognome, seguendo quanto egli stesso ci indica nella firma del testamento autografo — La Drevetière Delisle e, in alto, Louis François de La Drevetière Ecuyer S.^r Delisle —, e non dal suo titolo nobiliare.

² Si veda in proposito l'articolo di M. Matucci, *Marivaux et l'Arlequin Sauvage del Nouveau Théâtre Italien*; in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino S.E.I. 1963. Se ne occupa anche la tesi di prossima pubblicazione di M. Gilot.

media, l'*Arlequin Sauvage*, rappresentata dal *N.T.I.* nel 1721, fu notevolissimo, anche se inferiore a quello riscosso dalla seconda, *Timon le Misanthrope*. Ripresa spesso dal « Théâtre Italien », procurava incassi che, se si paragonano con quelli delle altre opere rappresentate — pensiamo soprattutto ai vecchi canovacci che continuavano ad essere recitati con qualche lieve modifica — erano assai rispettabili. Si continuò a portarla sulla scena quasi fino alla Rivoluzione; dalla data di essa in poi non abbiamo più notizia che sia riapparsa su alcun teatro.

L'*Arlequin Sauvage*, pur essendo stato citato, e in termini abbastanza positivi, da J. J. Rousseau nella *Lettre sur les Spectacles*¹, fu presto dimenticato, e con lui fu dimenticato il suo misantropo autore.

Quasi nulla sappiamo infatti di Louis-François De La Drevetière Delisle². L'aver lasciato scarse e poco significative tracce del

¹ « Quand *Arlequin Sauvage* est aussi bien accueilli des spectateurs, pense-t-on que ce soit par le goût qu'ils prennent pour le sens et la simplicité de ce personnage, et qu'un seul d'entre eux voulût pour cela lui ressembler? C'est, tout au contraire, que cette pièce favorise leur tour d'esprit, qui est d'aimer et rechercher les idées neuves et singulières. Or il n'y en a point de plus neuves pour eux que celles de la nature » J. J. Rousseau, *Lettre à M. D'Alambert*, Paris, Garnier, 1954, p. 136.

² La Drevetière Delisle (Louis-François de) nacque a Suze-la-Rousse (Drôme) il 18 ottobre 1682. Sappiamo che iniziò gli studi di legge a Parigi, ma le sole date precise che abbiamo a suo riguardo sono quelle riferentisi alle sue opere. Tutto un periodo della sua vita — quarantenne si diede a scrivere per il teatro — rimane nella quasi totale oscurità. Nel suo « Journal » Marais (*Journal et mémoires de Mathieu Marais, sur la Régence et le règne de Louis XV (1715-1735)*, avec une introduction et des notes par M. De Lescure, Paris, Didot frères, 1863, 4 vol., p. 240), parlando dell'autore di *Timon le Misanthrope*, dice che fu « commis » del marchese di Torcy. Tuttavia le ricerche svolte presso gli Archivi di Stato e quelli del Quai d'Orsay non ci hanno permesso di documentare tale affermazione né di trovare alcun dato sulla vita del nostro autore. La Drevetière morì a Parigi il 27 novembre 1756. Il suo testamento autografo, datato 17 maggio 1756, attesta la miseria quasi assoluta in cui deve aver trascorso gli ultimi anni di vita.

Stralciamo per intero un passo del *Notice* sulla vita dello scrittore dall'edizione della *Petite Bibliothèque des Théâtres, Chefs d'Oeuvre de La Drevetière Delisle*, Paris, Blin, 1783-1784, 2 vol., pp. 6-7, di cui dobbiamo accontentarci per ora, privi come siamo di notizie più documentate. « De L'Isle a mené une

proprio passaggio, e quello che possiamo ricavare dalle sue commedie e dal carattere piuttosto moralistico di altre sue opere¹, ci fanno pensare ad un uomo poco incline ai compromessi ai quali evidentemente sempre si rifiutò, per cui morì povero e solo. Benché egli

vie obscure; et avec les plus grands talents pour le genre Dramatique, il a été peu connu des gens du monde qu'il fuyait. D'ailleurs son caractère fier, taciturne et rêveur, étoit peu propre à lui faire des amis ou des protecteurs. Il ne pouvoit plier que sous les grands, encore disoit - il qu'il y avoit trop à souffrir dans leur antichambre. Vraiment Philosophe, il avoit toujours préféré les Belles Lettres à la fortune, et le peu qu'il en eut, étoit encore employé à soulager tous les malheureux qui réclamoient sa bienfaisance; aussi mourut - il plus comblé de gloire que de richesses. » Aggiungiamo anche questo presunto epitaffio che è abbastanza significativo:

« Sous ses rayons la morale embellie
« Savait instruire en amusant,
« Et Delisle employa sa vie
« A mériter la gloire en servant l'indigent.

¹ Diamo qui un elenco delle opere di La Drevetière riferendoci, per quelle che sono state stampate, alla prima edizione:

- *Ode sur la mort du roi de Suède*, présentée à SAR Mgr. le Duc de Chartres, Paris, imp. de la V.ve A. Lambin, 1719.
- *Arlequin Sauvage*, Comédie Française en prose et en trois actes, avec un divertissement, représentée pour la première fois au Théâtre Italien, le Mardi 17 Juin 1721, remise au Théâtre le 18 juin 1723, augmentée de deux scènes. Paris, Ch. Hochereau, 1722.
- *Timon le Misanthrope*, Comédie Française en prose et en trois actes avec des divertissements, précédée d'un Prologue aussi en prose, représentée pour la première fois au Théâtre Italien, le Vendredi 2 janvier 1722, et donnée à la cour le 27 du même mois. Paris, Charles et (sic) Hochereau, 1722.
- *Arlequin au Banquet des Sept Sages*, (Commedia in tre atti, in prosa, rappresentata per la prima volta dagli Italiani, il 15 gennaio 1723). Questa commedia non è stata stampata.
- *Le Faucon et les Oyes de Boccace*, Comédie en prose et en trois actes, précédée d'un Prologue aussi en prose et suivie d'un Divertissement, représentée pour la première fois au Théâtre Italien le lundi 6 Février 1725. Paris, Flahault, 1725.
- *Le Berger d'Amphrise*, (Tre atti in prosa, rappresentati per la prima volta il 20 febbraio 1727). Si vedano in proposito il *Dictionnaire des Théâtres*, t. I, p. 427 e sqq. e il Ms. f.f. 9311 della B.N. di Parigi (Coll. Soleinne).
- *Le Banquet ridicule, Parodie du Banquet des Sept Sages*, (Commedia in prosa, in un solo atto, non stampata, del 1723). B.N., Ms. 9311.

sia stato e sia tuttora nel numero degli autori trascurati o tenuti in poco conto, a noi sembra che egli abbia detto qualcosa di valido. Con *Timon* anche, ma soprattutto con la prima commedia, riuscì a creare, per un momento, sulla scena del Teatro Italiano, uno spettacolo nuovo e particolare. Ci sembra infatti che La Drevetière abbia ritrovato, anche se in modo parziale, lo spirito dell'originaria Commedia dell'Arte — quello spirito che si andava sempre più dileguando —. Egli riuscì inoltre a creare una perfetta corrispondenza fra gli ideali degli uomini del suo tempo e quanto avveniva sulla scena.

L'*Arlequin Sauvage* andò in scena il 17 giugno 1721 con la compagnia portata a Parigi da Luigi Riccoboni. Proprio in quegli anni stava iniziandosi la moda del « dépaysement ». Non a caso le *Lettres Persanes* precedono solo di un anno la commedia di La Dre-

-
- *Arlequin Astrologue*, comédie en prose en trois actes (Mardi 13 Mai 1727).
 - *Abdily, Roi de Grenade*, (Commedia in prosa e in tre atti rappresentata per la prima volta al T.I., il 20 dicembre 1729). Nel manoscritto della B.N. si trova: « par Mlle Flaminia », (Riccoboni), « et Delisle ».
 - *Danaüs*, Tragicomédie, représentée pour la première fois au Théâtre Italien le lundi 21 janvier 1732. Si vedano in proposito il *Dict. des Théâtres*, t. II, p. 231 e sqq. e il Ms. 9311. (Edito nella collezione della *Petite Bibl. des Théâtres*).
 - *Arlequin Grand Mogol*, (3 atti in prosa, rappr. il 14 gennaio 1734. Il riassunto di questa comm. si trova nel *Dict. des Th.*, t. I, pp. 247-248. Il testo è nel Ms. 9311; fol. 31 e sqq.).
 - *Le valet auteur*, (Commedia in versi), Paris, Briasson, 1738.
 - *Essai sur l'Amour propre*, poème. Où l'on démontre que l'amour propre est, en nous, le mobile des Vertus, ou des Vices, selon qu'il est, bien ou mal entendu; et que les vrais intérêts de la vie, et tout notre bonheur consistent à scavoir le rectifier. Paris, Prault, 1738.
 - *Les Caprices du Cœur et de l'Esprit*, Commedia in tre atti, in prosa, del 1737 o 1738. Si vedano in proposito il *Dict. des Théâtres* che ne dà un riassunto tratto dal *Mercure de France* del settembre 1739, e il Ms. 9311.
 - *Qu'a-t-il? Qu'a-t-elle? Ou la République des Oiseaux*, Alexandre ressuscité et autres fables allégoriques, Paris, Prault, 1739.
 - *Poésies diverses*, Paris, Prault-père, 1739.
 - *La Découverte des Longitudes*, (trattato di Astronomia). Paris, A. Cailleau, 1740.
 - *Ode sur la Bataille de Fontenoy et sur les glorieuses conquêtes du Roy*, par M. de L'Isle, Paris, V.ve Lamesle 1745.

vetière. Già dagli inizi del secolo si stava profilando quello che sarà proprio uno dei suoi aspetti precipui, il bisogno di « evadere ». Ricordiamo, tanto per citare uno degli autori interessanti al riguardo, il Barone di Lahontan, che scriveva i propri libri nei primi anni del Settecento¹. Il « rêve exotique » di cui parla Chinard² era in realtà vera e propria esigenza di un'epoca che, nel razionalismo e nella lucida analisi di sensazioni, di sentimenti e d'impressioni, stava perdendo ogni illusione, oltre che il senso stesso della vita. Questo desiderio di evasione fu una specie di componente romantica (*antelitteram*, se si vuole) del secolo dei lumi anche se nel mondo edenico, che veniva ora concretamente descritto ora semplicemente immaginato, ritroviamo sempre presente lo spirito razionalggiante e filantropico degli uomini del tempo.

Anche il teatro si era impossessato di questo tema: limitiamoci a ricordare, trattandosi di uno spettacolo che deve quasi tutto a quello dell'Arte, una breve commedia più felice di tutte le altre del genere, l'*Arlequin Hulla* di Lesage, rappresentato alla Foire Saint-Laurent il 24 luglio 1716. La satira di una società generalmente considerata imperfetta era più o meno palese in tutte le opere analoghe.

La Drevetière, precisando e concretando il sogno nostalgico di esotismo che prendeva sempre maggiore consistenza presso i suoi contemporanei, e precorrendo di un trentennio circa l'ideale del « bon sauvage » di J. J. Rousseau, fece opera davvero nuova e valida. Tutta la sua commedia *Arlequin Sauvage* si articola intorno al personaggio di Arlecchino, nelle vesti del Selvaggio, che appunto le dà il titolo. La scena si svolge a Marsiglia, attivo porto di scambi con l'Italia e con tutto l'Oriente, porto che ha una parte essenziale nello sviluppo dell'azione della commedia. Qui per l'appunto Lelio è appena sbarcato dalle lontane Indie, col servo Scapino e con un selvaggio che ha voluto portare con sé. Nella città si trovano anche, per occuparsi di affari importanti, Mario, amico di Lelio, e il vecchio Pantalone con la figlia Flaminia e la serva Violetta. Questi sono i personaggi principali della commedia; accanto ad essi ci sono

¹ Lahontan (Baron de), *Un outre-mer au XVIII^e Siècle, voyages au Canada du baron de Lahontan*, Paris, Plon, 1902.

² Chinard, G., *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1912.

alcune altre figure che diremmo di comodo, giacché servono all'autore per sviluppare le proprie idee.

L'intreccio è molto semplice, e verte essenzialmente su un certo numero di malintesi, che ne costituiscono lo svolgimento. Appena giunto, Lelio incontra l'amico Mario che, fra l'altro, gli annuncia il suo prossimo matrimonio con una giovane veneziana di passaggio a Marsiglia col padre. Anche Lelio gli dice di essere prossimo alle nozze: per questo conta ripartire al più presto per l'Italia. La futura sposa di Mario — c'era da aspettarselo — è Flaminia, che il padre aveva precedentemente promessa a Lelio: ma, avuta notizia di un naufragio che — era corsa la voce — aveva fatto scomparire tutta la fortuna di questo, Pantalone si era affrettato a concederla in matrimonio a Mario. Per un'indiscrezione di Arlecchino ci si rende conto della situazione; e la commedia, grazie al saggio intervento del selvaggio, si conclude felicemente per tutti.

Come si vede, nulla c'è di più comune che questo intreccio. È chiaro dunque che l'interesse di *Arlequin Sauvage* non risiede nel suo tenue canovaccio, ma essenzialmente nel personaggio di Arlecchino; a lui infatti risalgono, volontariamente o involontariamente, le varie situazioni che costituiscono il tema e lo svolgimento di esso. Tale personaggio, inoltre, occupa un posto a sé stante nella commedia: su di esso ci fermeremo quasi esclusivamente.

La struttura della commedia appare lineare già alla prima visione d'assieme dei tre atti che la compongono e delle scene in cui essi sono suddivisi; notiamo subito, al riguardo, un preciso intento di costruzione logica da parte dell'autore.

Il primo atto è composto da sei scene, le prime due delle quali hanno una funzione introduttiva del personaggio del selvaggio, di quanto l'autore si propone di dimostrare¹, e dell'intreccio della commedia stessa (incontro di Lelio con Mario). Alla terza scena appare Arlecchino, e ha inizio l'opera di « civilisation » di questo da parte di Lelio, che infatti gli spiega, sia pure solo in parte, l'ordinamento della società civilizzata. La quarta e la quinta scena servono

¹ Lelio: « ... Je veux voir en lui la nature toute simple, opposée parmi nous aux loix aux arts et aux sciences ». *Arlequin Sauvage, Nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, M.DCC.XXXI, Atto I, sc. 1, p. 7.

a rappresentare i primi contatti del selvaggio con diversi esponenti di questa società. L'ultima è un *a solo* di Arlecchino, che riflette su quello che gli accade.

Le quattro scene del secondo atto sono il fulcro della commedia: e di esse la terza, giustamente famosa, è il culmine. L'autore vi esprime infatti ampiamente le proprie riflessioni moralistiche, le proprie aspirazioni, tutto il proprio mondo ideologico insomma. Essa è posta con notevole simmetria quasi al centro del secondo atto e quindi dell'intera commedia; ed è completata dalla scena seconda del terzo atto, in cui avviene l'incontro col passante che ha perso un processo, incontro che rappresenta l'ultimo tocco alla compiuta documentazione del selvaggio. Questa scena fu inserita successivamente dall'autore, ma era necessaria; e si incorpora efficacemente nell'insieme dell'opera, anche se risente di una redazione affrettata e se le reminiscenze molieriane sono molto palesi.

Appare chiaro il rigore della composizione. Le tre scene di intento moralistico della commedia sono poste al centro di ciascuno degli atti: e si giunge ad esse attraverso un processo di graduale evoluzione del selvaggio, processo che le rende pertanto necessarie. Precedute e seguite da scene in cui l'azione è quanto mai vivace, esse segnano un momento di riflessione, opportuno perché lo spettatore possa meglio coglierne l'importanza. A queste, inoltre, fanno continuamente riscontro delle battute, quasi delle « saillies », che scaturiscono naturalmente dall'intima natura del Selvaggio-Arlecchino.

Da lui infatti viene la vera unità della commedia, dal principio alla fine: egli introduce, aiuta a svolgere e conclude il tenue intreccio di essa, inserendovi un aspetto ben altrimenti profondo e personale che è dato dalla sua propria esperienza di uomo della natura messo improvvisamente in contatto con una civilizzazione che gli appare ingiusta e assurda. La sua personalità si evolve e si apre via via nel corso della commedia attraverso i diversi contatti che gli è dato di avere con uomini tanto diversi da lui. E la conclusione è lieta per dei simboli quali Lelio, Flaminia o Pantalone, non tanto per lui, il selvaggio: ci sembra infatti di poter cogliere un graduale, anche se discreto, incupimento del carattere spensierato e naturalmente semplice di Arlecchino. È questa la conclusione-chiave dell'opera: la società distrugge lo stato di gioia serena proprio di quelli che vivono secondo natura — almeno da come se li rappresentavano gli uomini del Settecento —. Tutto lascia supporre che il selvaggio

entrerà anche lui a far parte di un sistema: non tenterà più di mangiare una moneta d'oro, ma se ne servirà, come tutti, per comperare il necessario e il superfluo, e così, poco a poco, si inserirà pure lui nel modo di vivere di un mondo in cui tutto si può vendere e tutto si può comperare.

Come Arlecchino, così Lelio, Flaminia, Mario, Pantalone ecc. sono ricavati dagli schemi classici dello Spettacolo dell'Arte. Vorremmo tuttavia scindere da questi, nettamente, la figura del selvaggio, giacché ci sembra che, mentre quei personaggi rispecchiano i « tipi » della Commedia dell'Arte in modo meramente formale, il selvaggio rappresenta tutto lo spirito e costituisce il significato più profondo dello spettacolo: e merita pertanto uno studio a parte e più approfondito.

Trattandosi di commedia scritta per il Teatro Italiano, la « troupe » dei tipi fissi di tale spettacolo doveva naturalmente costituirne i personaggi. E come « tipi » l'autore li ha presi e inseriti nella propria opera, senza curarsi di dar loro un significato più specifico, preso com'era dalla personalità varia e complessa della maschera più tipica di tale spettacolo: essa era riuscita infatti a ricreare in se stessa un mondo di ideali e di speranze da cui già varie generazioni attingevano forza vitale e serenità.

Lelio è, dopo Arlecchino, il personaggio più importante della commedia. Egli segue da vicino i modelli del I° Innamorato dello Spettacolo dell'Arte; ne ha gli slanci impetuosi di gelosia e di lirismo, che, fin dai primi canovacci, ne costituivano la caratteristica e, naturalmente, la comicità, perché risultavano sempre eccessivi ed esagerati: Lelio è dunque un fedele continuatore degli Ottavii e dei Cinthii. Tuttavia non è solo questo; qualcosa di nuovo affiora in lui: ci troviamo dinanzi non solo al classico innamorato, ma anche ad un uomo che si pone una certa problematica della vita, che giudica, e sempre con notevole pessimismo, la società in cui si trova. Il Lelio della commedia deve questo lato nuovo del personaggio al Lelio della realtà.

Luigi Riccoboni, il noto riformatore del teatro in Italia, uomo serio, preoccupato da problemi di ordine artistico e morale allo stesso tempo, era quasi un misantropo settecentesco. L'autore francese in esame rispettò il personaggio del I° Innamorato che il Riccoboni aveva creato e vi aggiunse quanto si poteva meglio fondere con esso. Cosciente della necessità di scrivere per uno spettacolo

che doveva tutto all'improvvisazione, si piegò, o meglio si adattò, alle esigenze dei « tipi fissi » che dovevano diventare i suoi personaggi e riuscì a ottenere che l'opera dello scrittore non intralciasse mai quella degli attori.

Da quanto sappiamo infatti sul Riccoboni, da quanto soprattutto di lui ci è dato immaginare dall'ottimo lavoro di X. de Courville¹, non possiamo non vedere una perfetta corrispondenza fra il Lelio della commedia e quello della realtà; quest'ultimo rappresentava sulla scena una specie di *alter ego*, che doveva contribuire alla realizzazione del « tipo ».

Gli altri personaggi hanno per così dire una funzione marginale poco definita e, nell'insieme, di scarso rilievo nella commedia. Tuttavia possiamo notare che il Pantalone dell'*Arlequin Sauvage*, anche se appare piuttosto raramente sulla scena, mette sempre in risalto il proprio carattere meschino e profondamente avaro quale è per tradizione il suo « tipo », amara parodia del mercante veneziano, spesso usuraio. Flaminia segue anch'essa molto da vicino i modelli delle Isabelle e delle Vittorie dello Spettacolo dell'Arte, con in più una certa alterigia dovuta, come per Lelio, alla personalità dell'attrice che rappresentava il personaggio (in questo caso la dotta e ammiratissima Elena Balletti Riccoboni).

Quanto è stato detto vuol sottolineare — e non ci possiamo intrattenere qui più a lungo in proposito — come La Drevetière, in questa prima opera, abbia lavorato, oltre che con coscienza, con la sicurezza d'intuito di uno scrittore già provetto. Vorremmo poter supporre che egli si sia formato questa coscienza di autore assistendo agli spettacoli che i Comici Italiani davano, da cinque anni, sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne, penetrando in tal modo a pieno lo spirito dello Spettacolo dell'Arte, da un lato quale esso realmente era secondo la sua lunga tradizione, dall'altro quale esso inevitabilmente diventava, sotto la spinta di un direttore-regista-autore-attore della bravura di un Luigi Riccoboni, « apôtre », diremo anche noi col Courville, ma del « Nouveau Théâtre Italien ».

Se del « Nouveau Théâtre Italien » il severo Lelio era l'apostolo, l'anima, il vero spirito di esso era, però, l'Arlecchino, l'eccezionale

¹ Courville (X. de), *Luigi Riccoboni dit Lelio, un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1943-1945.

e indimenticabile Arlecchino rappresentato da Tommaso-Antonio Vicentini. Piuttosto piccolo di statura e rotondetto, specialmente con l'avanzare degli anni, egli aveva, per quanto ci è dato immaginare dalle stampe e dalle testimonianze del tempo, il dono rarissimo del gesto, della postura teatrale. Non solo egli si muoveva con la grazia e con l'abilità di un acrobata, ma possedeva il talento di dare verosimiglianza al personaggio con ogni gesto e, quel che più conta, con ogni movimento del proprio corpo. Egli influì notevolmente sulla trasformazione del tipo come già, prima di lui, aveva fatto il grande Dominique (Domenico Giuseppe Biancolelli). Da servo balordo e ghiottone, Arlecchino, per opera soprattutto del Biancolelli, era diventato intelligente, anche se ancora eternamente affamato. Non era più lo zanni sciocco, oggetto di tutte le burle di Brighella o di Trivellino e pressoché passivo nell'azione del canovaccio: ne era invece diventato, anche se non nominalmente, di fatto, il primo zanni.

Il Vicentini gli fece compiere un ulteriore passo avanti. Se Dominique gli aveva dato l'«esprit», questi lo plasmò conferendogli una certa raffinatezza e perfino un po' di «sensibilité», ponendolo così in perfetta armonia con l'evolversi dei tempi.

Il «tipo» era sorto quale reazione ed espressione del popolo maltrattato e bistrattato dai ricchi Pantaloni o Dottori. Dotato originariamente, in virtù anche della sua estrema comicità¹, di una grande forza drammatica, la sua miseria ereditaria, già elemento risibile, diventa ora patetica. «Thomassin», ad esempio, secondo le testimonianze dei contemporanei, era riuscito a strappare le lagrime agli spettatori².

¹ Si vedano, fra l'altro in proposito: A. G. Bragaglia, *La Maschera Mobile*, Foligno, Campitelli, 1926; Saulnier, *Le sens comique du rire: essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Vrin, 1940; H. Bergson, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900.

² T. A. Vicentini (o Visentini), Vicenza 1682 - Parigi 1739. Ecco quanto dicono di lui i Parfaict nel loro *Dictionnaire*: «... sa souplesse, sa gayeté naturelle, et les grâces de sa balourdise auroient suffi pour lui mériter cet éloge (di essere «un excellent Arlequin»); mais la nature en avoit fait un excellent Acteur, à prendre ce terme dans sa signification la plus étendue, vrai, original, pathétique, au milieu des ris qu'il excitoit par ses bouffonneries, un trait, une réflexion dont il faisoit un sentiment par sa manière de la rendre,

In molti lazzi dello *Scénario*¹ di Dominique questi dice «Je mange goulûment». Ripensiamo un momento alla stampa famosa di Claude Gillot *Arlequin glouton* in cui Thomassin esprime splendidamente, con tutto il corpo, la golosità, ma mai l'ingordigia. Molto del cambiamento del tipo si trova proprio qui: la fame atavica di Arlecchino è diventata ora semplice ghiottoneria.

La Drevetière si rese evidentemente conto di poter sperare molto dalle possibilità di mimica e di espressione dell'Arlecchino della «Comédie Italienne». Se ne servì abilmente affidandogli per così dire tutta la commedia, per quanto riguardava sia il gioco scenico, sia l'esposizione delle proprie idee moralistico-filosofiche.

Abbondano infatti i momenti meramente comici, i lazzi, come quelli del ritratto col Mercante o dello specchio con Violette: e c'è da supporre ragionatamente che non mancassero altri lazzi improvvisati dall'attore sulla scena, con lo scopo di buttar lì considerazioni di ordine morale. Come dice giustamente il Fontaine² sui palcoscenici del XVIII secolo gli autori osavano dire tutto e tutto era accettato (... «et que le rire fait passer...»)³.

Nel personaggio di Arlecchino della commedia di La Drevetière troviamo, dunque, da un lato quanto gli giungeva dalla tradizione dello Spettacolo dell'Arte, e che era proprio e connaturale al «tipo»⁴

arrachoit des larmes, et surprenoit l'Auteur lui-même dans les pièces écrites, aussi bien que le public, et cela malgré l'obstacle d'un masque qui semble avoir été imaginé pour faire peur, autant que pour faire rire; souvent même, après avoir commencé par rire de la façon dont il exprimoit la douleur, on finissoit par éprouver l'attendrissement dont on le voyoit pénétré». Parfaict et Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris* [...], Paris, Lambert, 1761, 6 vol., Vol. VI, p. 173.

¹ Manoscritto della Bibliothèque de l'Opéra di Parigi.

² Fontaine, L. *Le Théâtre et la Philosophie au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1888.

³ Fontaine, op. cit., p. 159.

⁴ Non potendo soffermarci a lungo su questo personaggio tanto problematico e affascinante, diamo qui brevemente le tappe principali della sua formazione.

Il nucleo originario dei «tipi» della Commedia dell'Arte era costituito da un Pantalone, un Dottore e due Zanni. Questi ultimi erano i servi; pensiamo che le polemiche circa l'origine di tale nome siano ormai del tutto superate. Zanni è infatti una forma dialettale di Giovanni — Gianni, Zan, Zuane, Zuani, Zanni —; (coincidenza interessante da ricordare è che a Venezia venivano chia-

che egli rappresentava; dall'altro quanto di nuovo gli viene dato dall'autore quasi per formare in lui una seconda natura, che, come vedremo, non è in contrasto con la prima, ma la continua, la completa e le dà un'inegabile validità.

Fedele al principio di rispettare innanzitutto le esigenze del palcoscenico e degli attori, ai quali affidava il proprio lavoro, La Drevetière seguì da vicino la tradizione, la storia, anzi, il carattere stesso della maschera. Arlecchino è dunque goloso, non è certo un « furbo » come diremmo noi oggi, è piuttosto vanitoso ed è anche molto semplice, « naturale », nell'espressione dei propri sentimenti amorosi: tutte caratteristiche, queste, proprie alla natura del « tipo ». L'autore le ha tratteggiate rapidamente in battute e in intere scene della commedia. Pensiamo al gesto di addentare una moneta d'oro (Atto II, 3), alla scena in cui scambia il ritratto di una donna con una donna in carne ed ossa (Atto I, 5), o uno specchio, in cui

matì « Zan » o « Zane » i facchini bergamaschi che vi giungevano in cerca di lavoro). I loro nomi erano, di solito, Trivellino, Mestolino, Zaccagnino, Truffaldino, Guazzetto, Bagatino, ecc. Arlecchino fu anch'esso un nome specifico dello zanni, e, in particolare, del secondo zanni. Essi infatti avevano due parti notevolmente diverse: il primo era il furbo, l'intelligente, quello che doveva condurre l'intreccio; il secondo era balordo e sciocco. Naturalmente questa non fu una divisione rigida: e non appena Arlecchino prese il sopravvento su tutti gli altri zanni, molto spesso le funzioni che gli vennero attribuite furono piuttosto quelle del primo che del secondo.

Anche sull'origine del nome di Arlecchino le ipotesi sono state e sono notoriamente molte, e spesso quanto mai immaginose. Le più attendibili tuttavia sembra siano quelle di Driesen e di Nicolini. Entrambe concordano nel considerarlo piuttosto nome di origine francese — si pensi al diavolo Hellequin ed alla sua fantastica masnada —. Driesen (O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, Berlino, 1904) pensa poi che un attore italiano giunto in Francia avesse assunto il nome e anche tutte le caratteristiche del personaggio di Arlecchino che ivi era già stato creato. Nicolini (F. Nicolini, *Vita di Arlecchino*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1958) pensa piuttosto che l'attore Zan Ganassa (Alberto Nasetti), trovandosi in Francia nel 1572 e dovendo assumere un nuovo nome, scegliesse quello popolarissimo di Arlecchino, al quale diede le caratteristiche del secondo zanni. Entrambe le teorie possono apparire confermate dallo straordinario successo che sempre ottenne questa maschera appunto in Francia.

Della psicologia del personaggio abbiamo già ricordato alcuni elementi; troppo lungo sarebbe, del resto, voler seguire attraverso tutte le sue successive evoluzioni questa maschera dai cento volti, dai lazzi inesauribili, dalla vitalità frenetica.

si riflette la propria immagine, con un'altra persona (Atto III, 4). Nella prima scena del terzo atto egli si presenta « en Petit Maître » con un certo che di soddisfazione della propria persona, e di piacere per il « déguisement », per il quale, come i bambini, ha una particolare inclinazione. Infine tutta una parte della quarta scena del primo atto, in cui vuol convincere Violette a far l'amore con lui « à la sauvage », cioè soffiando su di un fiammifero, è molto semplicistica, e risponde a esigenze esclusivamente sensuali in cui c'è ben poco di sentimentale. Tale era appunto la natura dell'originario Arlecchino dello Spettacolo dell'Arte.

Ma se l'autore ha dovuto, in un certo senso, piegarsi a queste esigenze, egli è riuscito anche a far sì che queste venissero rivissute, integrate, valorizzate affinché, al di là e ben più che struttura formale del personaggio, esse divenissero sostanza vitale di lui, intimamente legate e perfettamente corrispondenti al nuovo « tipo » che egli era chiamato a rappresentare, quello dell'Arlecchino-Selvaggio.

Il La Drevetière si è trovato di fronte a un personaggio già definito sì, ma allo stesso tempo in fase di costante evoluzione: e ha saputo trarre profitto sia dall'elemento statico che dall'elemento dinamico propri della maschera.

Questa stava assumendo un'importanza sempre maggiore e in particolare nell'ambito della Commedia Italiana. Ciò appare già dall'esame dei titoli dei canovacci che essa rappresentava: Arlecchino figura sempre di più, con l'avanzare del secolo, nei titoli di canovacci o di commedie, confermandosi pertanto come evidente richiamo, forse l'unico ancora di sicura efficacia, per attirare il pubblico a uno spettacolo che si avviava alla fine. E la sua popolarissima maschera appare sotto ogni sorta di travestimenti, assumendo i ruoli più impensati, che sempre più la allontanano dal modello originario del suo tipo.

Con La Drevetière Arlecchino è diventato un selvaggio, un buon selvaggio: e mai come in questo caso, nella lunga storia dei suoi « déguisements », egli si era sentito tanto a suo agio. Infatti, proprio quelle che dovevano essere le caratteristiche del « tipo », statiche quindi, diventano caratteristiche del « personaggio », e quindi dinamiche: in questa perfetta fusione risiede, a nostro parere, la validità della commedia. Pensiamo cioè che se, da un lato, Arlecchino è quale si è venuto modificando e precisando attraverso i secoli, esso è però anche, l'espressione di un ritorno a una specie di essenzialità peculiare del « tipo », quindi eterna e immutabile.

Non è un caso se nella commedia di La Drevetière Arlecchino ci appare del tutto riuscito nella parte che gli è affidata. Si tratta, beninteso, di un selvaggio alla Rousseau, di un « bon sauvage » dalla morale fondamentale retta, semplice, giusta, come è, o dovrebbe essere, nelle leggi di natura: un selvaggio che è tale perché non segue e non ammette gli inesauribili conformismi che costituiscono la nostra vita di civilizzati. E tale ci sembra essere anche quello che diventò, giustamente, il simbolo della Commedia dell'Arte.

Per almeno due secoli Arlecchino aveva impersonato la gioia di vivere, lo slancio vitale; egli era l'espressione della vita stessa nei suoi desideri semplici ma violenti. Il « tipo » stava a rappresentare tutta una massa di popolo ritenuta e considerata meno che niente e che come tale non aveva diritto di vivere; esso ne era pertanto la profonda esigenza vitale, che si esprimeva e si realizzava nel riso, nei lazzi dalla comicità irresistibile, dalla volgarità spesso cruda e senza limiti. E questa comicità, come abbiamo detto, sorgeva e riceveva validità da uno stato d'animo essenzialmente drammatico. Il significato di Arlecchino consisteva nel cancellare la tragicità della vita facendola diventare comicità primordiale, e per questo anche essenziale, nel senso letterale della parola. Egli era, insomma, il grido di reazione della natura di fronte ai soprusi della società.

La ricostruzione, in piccolo, sul palcoscenico, di una vera e propria società da parte dei Comici dell'Arte ha non solo una funzione sociale, ma, quel che conta di più, una funzione chiaramente estetica. L'arte dell'attore sublimava infatti il realismo, spesso drammatico, sempre presente nello Spettacolo dell'Arte.

Abbiamo detto questo per meglio sottolineare nel personaggio del « selvaggio » della commedia in questione molti degli elementi che avevano costituito l'origine di questo spettacolo e che poi, nel tempo, si erano andati continuamente modificando.

Ci sia permesso di pensare dunque ad un ritorno forse cosciente, più probabilmente solo intuito dall'autore, alle « données » originarie della Commedia all'improvviso.

L'Arlecchino selvaggio di La Drevetière segue dunque la propria natura; ha come guida, per giudicare il nostro mondo di civilizzati, il proprio istinto e il proprio buon senso, semplice, spesso ingenuo, ma attraverso il quale tutte le nostre sovrastrutture sociali appaiono assurde e molto spesso ingiuste. Giunti a questo punto, la critica sociale diventava inevitabile. L'autore non ha potuto prescindere,

anche se ha cercato, ogni qual volta il terreno diventava troppo scottante, di riportare tutto a una problematica morale. Ciò non è bastato, e per questo egli fu, anche se ingiustamente, vittima del La Harpe e della sua critica mordace, che vide in lui uno dei principali artefici della Rivoluzione Francese¹. Tuttavia, anche se il La Drevetière cercò sempre di dirigere tutta la problematica, che andava svolgendo, verso fattori d'ordine morale, ciò non toglie che alcune scene, e per l'appunto quelle centrali della commedia, abbiano un'intenzione sociale assai profonda e precisa.

Citiamo alcune battute perché servano da esempio. Fin dal suo ingresso sulla scena le prime frasi di Arlecchino sono sintomatiche:

Arlequin: « Les sottes gens que ceux de ce País! Les uns ont de beaux habits qui les rendent fiers; ils levent la tête comme des Autruches, on les traîne dans des cages, on leur donne à boire & à manger, on les met au lit, on les en retire; enfin on diroit qu'il n'ont ni bras ni jambes pour s'en servir. »

E più oltre:

« ... j'y vois des Sauvages insolens qui commandent aux autres. & s'en font servir; & que les autres, qui sont en plus grand nombre, sont des lâches, qui ont peur, & font le métier des bêtes: je ne veux point vivre avec de telles gens »².

Le parole di Arlecchino, come si vede, hanno una portata chiaramente sociale. Per questo l'autore distrae subito l'attenzione degli spettatori col ridurre il proprio personaggio a considerazioni a sfondo moralistico sul valore delle leggi e sulla ragione umana in genere. Ciò non toglie che le osservazioni precedentemente riportate, per essere dette agli inizi del Settecento, facciano sentire già qualcosa di rivoluzionario. Esse sono tuttavia sostanzialmente in accordo con la posizione del secondo zanni nell'ambito della Commedia dell'Arte. Generalmente questi non si esprime in modo così palese, ma è sempre stato in tradizionale antitesi con i ricchi padroni della Commedia: antitesi che, se si risolve in burle incessanti e spesso alquanto crudeli, lo pone fra i disperati destinati sempre a servire.

¹ La Harpe, *Lycée, ou cours de Littérature ancienne et moderne*, Paris, 1815, vol. XII, p. 124.

² *Arlequin Sauvage*, ed. cit., I, 3, pp. 11-12.

Pure essendo diventato lo spettacolo preferito di nobili, di principi e di sovrani, la Commedia dell'Arte era di natura eminentemente popolare. Le straordinarie possibilità artistiche dei suoi attori la avvolsero come in un'aureola di nobiltà, che troppo spesso ne ha fatto dimenticare l'origine, e ha tratto parecchi in errore sull'esatta interpretazione dei suoi lazzi e dei suoi innumerevoli giochi scenici.

In tutta la commedia del Selvaggio abbondano battute come quelle sopra riportate. Non staremo qui a citarle tutte; basti ancora un esempio tratto dalla importante terza scena del secondo atto, che per l'appunto mostra perfettamente come l'autore sposti sempre il problema dal piano sociale a quello morale:

Lelio: « Je vais te l'expliquer. Il y a deux sortes de gens parmi nous, les riches & les pauvres. Les riches ont tout l'argent, & les pauvres n'en ont point. »

Arlequin: « Fort bien ».

Lelio: « Ainsi pour que les pauvres en puissent avoir, ils sont obligés de travailler pour les riches, qui leur donnent de cet argent à proportion du travail qu'ils font pour eux. »

Arlequin: « Et que font les riches tandis que les pauvres travaillent pour eux? ».

Lelio: « Ils dorment, ils se promènent, & passent leur vie à se divertir & faire bonne chère ».

Arlequin: « Cela est bien commode pour les riches ».

Lelio: « Cette commodité que tu y trouve fait souvent tout leur malheur ».

Arlequin: « Pourquoi? ».

Lelio: « Parce que les richesses ne font que multiplier les besoins des hommes: les pauvres ne travaillent que pour avoir le nécessaire; mais les riches travaillent pour le superflu, qui n'a point de bornes chez eux, à cause de l'ambition, du luxe, & de la vanité qui les devorent: le travail & l'indigence naissent chez eux de leur propre opulence ».

Arlequin: « Mais si cela est ainsi, les riches sont plus pauvres que les pauvres mêmes, puisqu'ils manquent de plus de choses »¹.

A ciò fa seguito, quale conclusione, il giudizio del selvaggio sulla società dei civilizzati:

Arlequin: « ... Vous êtes foux, car vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles: vous êtes pauvres, parce que vous bornez vos biens

¹ *Arlequin Sauvage*, ed. cit., pp. 52-53 e 54.

dans de l'argent, ou d'autres diableries, au lieu de jouir simplement de la nature comme nous, qui ne voulons rien avoir, afin de jouir plus librement de tout. Vous êtes esclaves de toutes vos possessions, que vous préférez à votre liberté & à vos frères, que vous feriez pendre, s'ils vous avoient pris la plus petite partie de ce qui vous est inutile »¹.

Seguendo assai da vicino quella che era stata la graduale evoluzione del tipo, anche il selvaggio della commedia si evolve e giunge a un matrimonio per così dire borghese; dopo aver cercato, inutilmente, di attuare un'unione semplice e del tutto scevra da ogni conformismo sociale. Ciò, a nostro avviso, ha tolto al personaggio molto dello slancio vitale, fatto di buffoneria e di argute o, per meglio dire, profonde considerazioni sulla nostra società. Qualcosa della linfa vitale della sua sana e robusta costituzione fisica e morale si è perduta. L'ultima battuta della commedia, riservata a Mario (« Allons, qu'on ne parle plus ici que de plaisirs. »)¹ suona un po' falsa, o almeno forzata. Le parole di Arlecchino, diventato, in *Timon le Misanthrope*, un asino trasformato in uomo, ci sembrano esprimere la genuina conclusione ideologica di questa commedia:

« Si j'avais été parmi des ânes, je n'aurois pas été exposé à faire tant de sottises, parce que les leurs ne m'y auroient pas engagé on ne voit point chez eux de gloire ni de biens chimeriques; on ne les voit point ramasser des herbes qu'ils ne peuvent manger pour en priver les autres; ils ne connoissent point ces noms odieux de voleurs, d'ingrats, de tyrans, ni enfin tout ce catalogue d'iniquités que les possessions ont introduites chez les hommes ... triste nécessité qui me fait regretter mon premier état »².

Abbiamo visto come il personaggio di Arlecchino sia il fulcro intorno al quale si muove tutta la commedia, che si articola e si svolge secondo i canoni soliti dello Spettacolo dell'Arte. Se l'autore ha scelto, per esprimere le proprie idee, il personaggio di Arlecchino, non lo ha fatto a caso. La popolarissima maschera racchiude in sé la forza espressiva di un innegabile mondo morale e anche formale. Ciò che rende pienamente valida la commedia è — riteniamo — l'aver permesso a un Arlecchino settecentesco di ritrovare quasi intatte in essa le esigenze primordiali del proprio « tipo ».

¹ *Arlequin Sauvage*, ed. cit., III, 5.

² *Timon Misanthrope*, ed. della *Petit Bibl. des théâtres*, già cit., III, 5.

La commedia del La Drevetière, scritta e recitata, poteva sembrare del tutto in contrasto con le caratteristiche dello Spettacolo dell'Arte; ciò nonostante pensiamo che lo Spettacolo dell'Arte, grazie ad essa, abbia trovato, ancora una volta, una realizzazione — anche se tardiva, e necessariamente intralciata da un certo numero di remore dovute al tempo — di piena e completa validità.

STEFANIA SPADA

Fernán López de Yanguas, *Obras dramáticas*, Edición, estudio preliminar y notas de Fernando González Ollé, Madrid, Espasa Calpe, 1967, págs. LXXII + 138.

Fernando González Ollé, *El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo*, en « Romanistisches Jahrbuch », XVII Band, Hamburg, Romanisches Seminar, 1966, pags. 285 a 300.

Muy pocos eran hasta ahora los estudios y las investigaciones sobre la persona de Fernán López de Yanguas, nacido en las postrimerías del siglo XV, tal vez al rededor del año 1487, fecha ésta que tiene mas justificación. El primero que dio noticias de López de Yanguas fue F. Wolf por cuyo trámite los estudiosos se han enterado, desde hace más de un siglo, de dos obras suyas, la *Egloga de la Natividad*, conservada en la Biblioteca Imperial de Viena, y la *Farsa del Mundo y moral* en la Biblioteca Real de Munich. Y como que las ediciones que salieron a continuación son meras transcripciones de las antiguas, el catedrático de la Universidad de Pamplona, D. Fernando González Ollé, ha reputado oportuno dar a luz en cuidada edición las obras de este autor, cuya importancia no hay que olvidar para la historia de la dramaturgia española en el siglo XVI. Ya se conocían los estudios de cierta entidad debidos a Emilio Cotarelo (« Revista de Archivos y Museos », 1902) y de Bonilla San Martín (« Revista crítica hispanoamericana », 1915) y las alusiones a las obras de Yanguas que se encuentran en los estudios de J. P. W. Crawford publicados en 1937 en *Spanish Drama before Lope de Vega*. (Estimamos que González Ollé haya hecho referencia a una edición posterior, como que hallamos en Palau y Dulcet, IV, una edición de Philadelphia fechada 1922). No mucho se sabe de la vida de López de Yanguas, a no ser que era un humanista dedicado probablemente a la enseñanza como muchos otros en su época y que ostentaba el título de Bachiller, lo que no le impidió el cultivo de la literatura creativa, como se desprende de sus numerosas obras, dramá-

ticas y no, perdidas y conocidas, de las que González Ollé da un esmerado resumen. Entre las dramáticas, que son las que mejor entregan a la posteridad el recuerdo de este escritor, González Ollé enumera algunas perdidas, que según Cotarelo han quedado desconocidas, como un *Drama*, una *Farsa de Navidad* y una *Farsa de Genealogía*, que están consignadas en el *Registrum* de Fernando Colón; una *Jornada de tres peregrinos*, una *Farsa turquesca* y finalmente una *Comedia Orfea* cuya atribución a nuestro autor, sin embargo, es dudosa, según González Ollé y contra la opinión de Cotarelo, aun más que no figura en dicho *Registrum* colombino y comparece sólo en el *Indice expurgatorio* de Valladolid, 1559.

En esta cuidada edición González Ollé recoge ante todo la *Egloga de la Natividad* (antes de 1518?) que utiliza en la edición de Kohler, siguiendo, para las lagunas que presenta, no un supuesto ejemplar impreso en Madrid, sino la copia manuscrita de aquella, conservada en la Biblioteca Nacional. La obra está escrita en 60 coplas de arte mayor con un villancico final de carácter alegre. Su asunto es muy tenue y se reduce al diálogo de cuatro pastores que exponen la doctrina bíblica cuyas fuentes el autor anota al margen (Esaie II, Psalt. XXII, Genes. V, Joanis I, Cántico III, etc.) con amplio elogio de la Virgen que interviene en la estrofa 440-447:

« El Niño divino promete la gloria, / pastores, en pago de vuestros presentes. / Llevad buenas nuevas a todas las gentes, / que habéis visto clara la misma vitoria. / Tened en el Niño, que es Dios, la memoria, / y no receléis los trancos de lobo; / y vuestras ovejas no teman el robo, / según lo veréis por cosa notoria ».

Que son versos no muy malos. En opinión de González Ollé y como se desprende de una rápida lectura de la égloga, esta obrita está escrita en estilo pastoril, aunque extraña mucho que se pongan en boca de pastores palabras y referencias al mundo histórico y mitológico que contrastan con la tosquedad de los personajes; sin embargo algunas coplas alcanzan particular humor y jovialidad como en 256-271, donde el empleo de numerosos adjetivos numerales revuelve la monotonía de la caótica enumeración bíblica a la que parece tome gusto Yanguas; la copla 264-291 en que los pastores están haciendo *la cuenta del haba* tiene cierto agrado, pero ¡cuán lejos se halla del gracejo del lopiano « Un soneto me manda hacer Violante ... », con

el juego alternante de los adjetivos trece y catorce! Para el entendimiento de la obra preciosas y cuidadas resultan las notas de González Ollé, quien no falta comparar en toda ocasión el texto con la edición de Viena, con el supuesto ejemplar de Madrid, con la edición de Kohler y con la copia manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional.

La segunda obra que recoge González Ollé es la *Farsa del Mundo y moral* cuya fecha de composición está situada entre 1516 y 1524, año éste que comparece en la primera edición conocida, la dedicada a Doña Juana de Zúñiga Condesa de Aguilar. La métrica adoptada por su autor es la de coplas de arte mayor (107 + villancico final) y el asunto, así como se desprende de las anotaciones preliminares que parafraseamos, es el siguiente: « Es la intención del auctor manifestar las cautelas del Mundo: cómo engañan a cada uno de nosotros, que se entiende por el Apetito. Junto con éste, cómo por el Hermitaño, que es la predicación y religión, nos arrimamos a la Fe. Y con ella le vencemos, como la obra declara. Relátase, en fin, la Assumpción de Nuestra Señora, en la cual hay bien que ver y que no ver, porque no alcanzan los ojos. Acaba con su música concertadamente ». Los personajes que intervienen en la representación son el pastor 'Apetito', servidor del 'Mundo', el 'Ermitaño' que invoca la 'Fe' en ayuda del pastor, la cual aconseja a éste a que desprecie al 'Mundo' y desconfíe de sus falsas promesas. La farsa, que encierra una moraleja final, acaba con el triunfo del pastor y la humillación del 'Mundo': « Llevemos la Fe por guía, / que sabe bien el camino, / con la cual, con muy buen tino, / no erraremos la vía. / El mundo con su porfía / es causa de graves daños: / huyamos de sus engaños ». González Ollé observa que esta farsa se compone de dos partes: la primera posee más dinamismo dramático, mientras que la segunda es un simple relato en boca de la Fe (desde el verso 641), pero el carácter alegórico de aquella, más advertido que el motivo pastoril, y los mismos nombres de los personajes, ya son típicos del auto sacramental. Desde luego las obras religiosas eran semejantes a las pastoriles por la forma y el metro. Los autos, como es resabido, estaban escritos en un acto solamente y desenvolvían por lo general un episodio religioso de carácter histórico (Nacimiento, Resurrección, vida de Santos, degollación de San Juan Bautista, etc.). Las obras, como éstas de Yanguas, de índole alegórica, solían llamarse, ya desde la edad media, farsas y a menudo se referían al Sacra-

mento de la Eucaristía (lo que algo más tarde se llamó auto sacramental).

La tercera obra es la *Farsa de la Concordia* que se compone de cinco actos los cuales suman un total de 1167 versos en coplas de pie quebrado. Cada acto empieza por una redondilla octosílaba a la que siguen quintillas de la estructura 4a-8b-8b-8a con un villancico final. La obra la dedica Yanguas al Sr. Don Francisco de la Cueva y es dedicación fundamentada «en la cual dize el autor cuánto le debe por las mercedes que de él recibe». González Ollé sigue el facsímil, publicado por Justo García Morales, del ejemplar que se encuentra en la B. N. de Madrid. La fecha de composición puede fijarse al año 1529, unos pocos meses después de la Paz de Cambray, pues verdaderamente ese acontecimiento justifica el regocijo del autor que lo expresa «diciendo el bien que de la paz al mundo viene y los daños que de la guerra se siguen». Los personajes alegóricos son 'Correo', 'Tiempo', 'Mundo', 'Paz', 'Justicia', 'Guerra', 'Descanso', 'Placer', quienes, cada cual por su asunto, intentan defender las ideologías que representan. Por ejemplo la 'Guerra' lamenta que «es que se verá muy tarde / quien es valiente o cobarde, / sin la guerra o su metal (II, 224)» mientras que la 'Justicia' replica: «He notado / que el que va mejor librado / de vuestra hueste o pendón / es el que es mayor ladrón / o más hombres ha matado (III, 50)», y otras dialécticas por el estilo que se leen a lo largo de la obra. González Ollé pone de manifiesto en esta sátira, que tal puede considerarse esta alegoría profana, el sentimiento cristiano de su autor, la formación humanística de Yanguas y su erudición en lo que atañe a la historia, a la filosofía, a la mitología, no sin poner en relieve algún aspecto cómico del que proporciona ejemplos (I, 84; IV, 30; IV, 107).

Finalmente el anotador incluye en este corpus de las obras dramáticas conocidas de Yanguas algunos fragmentos de una *Farsa sacramental* correspondientes a pasajes que Cotarelo sacó de un ejemplar completo ya existente en la Biblioteca Menéndez Pelayo, en Santander, que resulta desaparecido de dicha biblioteca hace unos diez años. Por tal lamentable razón se podrán leer tan sólo unos pocos versos en que aparecen los pastores Hierónimo y Ambrosio quienes manifiestan su asombro por las «extrañas señales y cambios» que observan en la naturaleza, otro zagal que refiere su maravilla en ver como pastan «juntos corderos y lobos, los bueyes entre tigres

y leones, los galgos y las liebres, las aves menudas y los gavilanes, y las perdices y garzas con los halcones». Llega luego otro zagal, Gregorio, quien relata otros milagros, «cambios en los signos de Zodiaco, bailes de los astros» etc., hasta que aparece un ángel quien explica el significado de aquellas señales y de los misterios de la Eucaristía. Siguen muchos pasajes de la Sagrada Escritura de que Yanguas se complace detenidamente, después unos loores de los pastores y la obra acaba con los cantos de los zagales a quienes se junta el ángel en el «villancete» final.

Además de las numerosas y doctas notas que se encuentran al pie de cada página a lo largo de todos los textos, el Sr. González Ollé en su cumplido estudio preliminar se detiene sobre la técnica y estilo del teatro de Yanguas y sobre la lengua del Bachiller. Por lo que se refiere a las características generales de esa dramaturgia, pone de relieve la considerable amplitud de la producción teatral de este seguidor de Juan de la Encina y predecesor de Lope de Vega, su notable variedad temática, lo que desde luego se desprende de los títulos de las obras, conocidas y perdidas, que suman a veinte según la nómina que hace González Ollé, con argumentos que abarcan desde el simple auto pastoril de carácter navideño hasta la pieza de contenido doctrinal, la representación religiosa alegórica y la alegoría profana. En toda la producción el elemento alegórico concurre en la formación de un teatro de ideas fundamentado en principios moralizadores, a los que socorre un amplio acopio de referencias clásicas y mitológicas.

Un capítulo lo dedica el Sr. González Ollé a la lengua de Yanguas de la que lamenta no poder redactar en este sitio un estudio detenido y completo. Se limita por lo tanto a recoger unas cuantas particularidades del estilo sayagués, como la preferencia hacia el prefijo *per-*, la palatalización de *l-*, la coexistencia de las formas pronominales *con mi* y *comigo*, la alternancia de las formas del posesivo femenino *mi*, *mia*, *mie*, los cambios *bl > br*, *cl > cr*, *pl > pr*, etc., constantes casos de metátesis de *d* y *l* con el pronombre de tercera persona *le* empleado enclíticamente, algunas ausencias del acusativo personal, amén de muchísimas otras particularidades que González Ollé consigna en las notas al pie de cada página del texto.

No podemos acabar esta breve reseña sin hacer referencia al problema y a la polémica sobre la posible identificación entre Yan-

guas y un tal Bachiller Fernando del Prado, natural de Pancorbo (Burgos), comúnmente conocido por el Bachiller de la Pradilla, autor de una *Egloga Real*. Nuestro anotador se ajusta con la opinión de Menéndez Pelayo y de Bonilla y San Martín, contra la conjetura de Amador de los Ríos y de Cotarelo. Ni siquiera parece pueda aceptarse otra hipótesis de Cañete con el hecho de que hiciera Yanguas alusión en la *Farsa del Mundo y moral* que esta obra era debida al autor de la *Real*, debiéndose la misma alusión referirse no a la *Farsa de la Concordia*, como supone Cañete (por ser ésta de fecha posterior a la *Farsa del Mundo y moral*), sino a alguna otra obra anterior de Yanguas, tal vez de las perdidas. González Ollé aduciendo el testimonio de Menéndez Pelayo, quien calificó a Yanguas de « clásico y correcto » y al Bachiller de la Pradilla de « pedantesco », estriba su convencimiento también sobre pruebas estilísticas, pues el examen de la *Egloga Real* de Fernando del Prado « lleva a la conclusión de que el humanista está por encima del dramaturgo y del poeta; que la erudición ahoga la creación literaria », amén de la pobre técnica dramática del Bachiller en comparación con la más notable de Yanguas.

OSVALDO CHIARENO

Franco Petralia, *Il « Parnasse »*. Bari, Adriatica Editrice, 1967, pp.251.

« Ci è parso necessario, a un secolo di distanza dalla pubblicazione della prima serie del *Parnasse contemporain*, stendere una sorta di bilancio e vedere quanto di quel movimento sia ancora vivo e vitale, quanto, per converso, incapace di reagire sulla sensibilità moderna ». Questo l'intento molto modestamente annunciato dall'A. nella premessa alla sua monografia esauriente e bene articolata (p. 9). In realtà egli è andato molto al di là di questi limiti meramente estetici e si è assunto il non facile compito di tracciare, e non per sommi capi, la storia di uno dei più interessanti movimenti della poesia lirica francese del secolo scorso, interessante non tanto per i risultati immediati conseguiti, invero poco notevoli, quanto per la vasta risonanza e per la determinante influenza esercitata su quei poeti che si chiamarono poi simbolisti.

Indagine storica, la sua, tendente, prima di ogni altra cosa, a riporre in luce, nelle date, nei nomi, nelle circostanze, con esattezza e precisione, la vita materiale ed esteriore di questo « movimento ». Lavoro non facile, come abbiamo detto, ché si trattava di correggere errori e leggende ormai entrate nella storia e di uso comune; si trattava anche, e soprattutto, di determinare la reale portata di questo « movimento », che, tanto per cominciare, movimento vero e proprio non fu, come giustamente fa osservare l'A., dato che le tre serie del *Parnasse contemporain*, pubblicate rispettivamente nel 1866, nel 1869 e nel 1876, altro non furono che raccolte di « vers nouveaux », come è bene specificato nel sottotitolo, sempre presente e quasi sempre dimenticato o negletto da storici ed esegeti. Troppo facilmente e troppo frequentemente si è confuso, ieri come oggi, il *Parnasse* con il parnassianismo e con i parnassiani, e questa confusione è talmente comune da essere avallata da insigni

studiosi, quali il Martino¹, lo Schaffer², il Souriau³, il Thérive⁴, Carlo Pellegrini⁵ e Vincenzo Errante⁶, i quali restringono o estendono troppo perfino i limiti cronologici e il significato stesso dei termini.

È certo vero, e l'A. lo mette bene in luce, che i poeti che si videro accomunati nelle tre raccolte « parnassiane » avvertivano lo spirare di una nuova aura poetica, e che tutti insieme si sentivano mossi a poetare dalle nuove prospettive estetiche indicate chiaramente qualche tempo prima da Gautier e da Baudelaire. È vero anche che tutti, o quasi tutti, si ritrovarono uniti da idee, temi, forme, esigenze nuove e in un certo senso comuni. Ma ognuno di essi venne al *Parnasse* seguendo una sua propria strada, e ognuno di essi uscì da questa comunanza effimera e fortuita seguendo una sua propria aspirazione e un suo proprio modo di poetare e di sentire la poesia. Nel tracciare queste strade convergenti e divergenti, l'A. ha voluto ben precisare due punti essenziali, e nuovi: nega la definizione che vien data frequentemente del *Parnasse* come di una scuola « che ebbe il suo codice nel *Petit traité de poésie française* di Théodore de Banville », accentuandone invece il carattere composito, dato che nelle tre raccolte collettive « la maniera di Leconte de Lisle fiancheggia quella di Gautier, ed entrambe fan fronte a quella hughiana, per la quale inclinarono, tra tanti, Mendès e Verlaine, Banville e Glatigny » (p.60); e mette in luce quel che lega, in maniera forse inconscia e comunque non organizzata, i poeti parnassiani, e cioè, più che la comunanza dei dogmi, la convergenza degli odî, aventi questi come oggetto e come obiettivo la demolizione totale degli idoli imperanti, Lamartine, Musset, Béranger. Ecco quindi ben determinata la natura, e anche l'originalità, di questo studio: presentare il *Parnasse* per

¹ Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme, 1850-1900*, Paris, Colin, 1925.

² Aaron Schaffer, *Parnassus in France, Currents and Cross-Currents in Nineteenth Century French Lyric Poetry*, Austin, University of Texas Press, 1929; ID., *The Genres of Parnassian Poetry. A Study of Parnassian Minors*, Baltimore, John Hopkins Press - Paris, Les Belles Lettres, 1944.

³ Maurice Souriau, *Histoire du Parnasse*, Paris, Spes, 1929.

⁴ André Thérive, *Le Parnasse*, Paris, Les Oeuvres Représentatives, 1929.

⁵ Carlo Pellegrini, *All'insegna del « Parnasse »*, scelta di liriche francesi con introduzione e note, Napoli, E.S.I., 1951.

⁶ Vincenzo Errante, *Parnassiani e simbolisti francesi*, Firenze, Sansoni, 1953.

quello che è stato in realtà e per quello che ha rappresentato, fissare lo sguardo, quasi per fotografarle, sulle tre raccolte poetiche che molto hanno detto ai contemporanei, che molto hanno fatto intendere, ma che in fondo rappresentano solo un momento della storia della poesia francese. Ecco quindi la stretta limitazione dell'indagine (l'A. si rifiuta di condurla, come vien fatto comunemente, fino a trovare componenti parnassiane in poeti di molto posteriori, finanche in Paul Valéry); le ragioni di tante assenze (quella di Victor Hugo in specie) e di tante defezioni nell'elenco dei poeti presenti nei tre volumi; e la ricerca dei precursori e dei maestri, dei *chefs de file* insomma, di questo gruppo (più che di questa scuola), di precursori come André Chénier e di maestri come Baudelaire, « maestro di uno sparuto quanto scelto drappello » (p.62), nomi che l'A. aggiunge a quelli costituenti la « sacra trimurti » (i *Tétrarques* come li chiama Thibaudet) del *Parnasse*, Leconte de Lisle, Gautier, Banville; la scarsa importanza, da altri invece considerata determinante e decisiva, data alla partecipazione di poeti come Verlaine e Mallarmé. Ecco soprattutto la correzione di alcune date e di alcuni dati riferiti da precedenti studiosi in modo errato, e supinamente accettati come esatti per mancanza di un pur semplice controllo: risulta pertanto ben individuata la data di pubblicazione del primo fascicolo della prima serie, 3 marzo 1866¹; la data di pubblicazione del secondo *Parnasse*, da tutti fatto venire alla luce nel 1871, ma apparso in realtà in dodici dispense mensili a partire dal novembre 1869, e rimesso in circolazione nelle librerie nel 1871, dopo le tragiche vicende belliche: ma — si noti bene — il volume messo in vendita nel 1871 altro non era che la ricucitura delle dispense apparse isolate (l'errore di data comunque non sarebbe stato possibile se gli storici del movimento — o forse il primo storico, ché gli altri han

¹ È strano che sulla data si siano ingannati tanto i « fondatori », quanto molti degli storici del *Parnasse*. Mendès, a p. 113 del suo *Rapport sur le mouvement poétique français ...* (Paris, Imprimerie Nationale, 1902), fa uscire il primo fascicolo nel 1865; Ricard, non ricordiamo in quale dei dieci articoli sul *Parnasse* pubblicati su « Le Petit Temps » nel 1898-1900, il 2 marzo; Thérive (*op. cit.*) il 2 marzo 1866; Souriau (*op. cit.*, p. 253) oscilla fra il 2 e il 3 marzo 1866; Schaffer, infine, che nel suo *Parnassus in France* si era fatto fuorviare (« Five issues of the review appeared at irregular intervals in 1865 [...] », p. 49), ha poi corretto l'errore in *The Genres of Parnassian Poetry*.

tutti preso le mosse da lui — si fossero accorti che nel frontespizio la data era rimasta quella originale, 1869); il numero dei volumi della terza serie, da tutti indicato in tre¹, ma in realtà uno solo.

La precisione e l'esattezza della ricerca compiuta dall'A. si dimostrano anche nella compilazione dell'elenco dei poeti che hanno collaborato ai tre *Parnasse*: parrà strano, ma nessuno finora aveva pensato di compiere questa indagine anagrafica e di indicare in modo esatto e completo il numero dei collaboratori, i loro nomi e l'entità numerica della loro collaborazione². Queste e altre indagini compiute in profondità hanno permesso all'A. di fare un bilancio conclusivo: « Solo quattordici [collaboratori] sono presenti in tutte e tre le serie: Banville, Cazalis, Coppée, Dierx, E. des Essarts, Heredia, Leconte de Lisle, Lemoyne, Mendès, Mérat, Renaud, Ricard, Sully Prudhomme. Di codesti poeti [che quindi possono considerarsi i soli e veri "poeti parnassiani"] quanti hanno oggi risonanza e meritano vasta eco? Ahimé, duole constatarlo, nessuno » (pag. 53). E appunto in base a questa conclusione pessimistica (troppo pessimistica, a parer nostro, ché alcuni di quei poeti — Leconte de Lisle, ad esempio, e Coppée e forse anche Banville — sono ancor letti, se non altro per la fine e dolorante personalità che vibra non di rado sotto l'apparente impersonalità dei primi due, o per il prestigioso gioco di rime e di ritmi del terzo), l'A. ha corredato il suo vasto e decisivo studio di una scelta antologica dei poemi pubblicati nelle tre serie del *Parnasse*.

I poemi di Gautier (*Le banc de pierre, La marguerite, L'impossible*), di Leconte de Lisle (*Le rêve du jaguar, La vérandah, Le cœur de Hjalmar, Kaïn*), di Banville (*En quittant Le Havre-de-Grâce, Le jour, Le printemps, L'hiver, L'eau*), di Baudelaire (*Madrigal triste, A une Malabaraise, Hymne, La voix, Le jet d'eau, Les yeux de Berthe, Recueillement, Le gouffre, Les plaintes d'un Icare, Le couvercle*), di Léon Dierx (*Lazare, Soir d'octobre, Journée d'hiver, Le vieux solitaire*), di Glatigny (*A un poète, A Cosette*), di Sully Prudhomme (*Le volu-*

¹ L'errore, ripreso poi dagli altri, trae origine dal *Manuel bibliographique de la littérature française*, del Lanson, del 1925.

² I collaboratori sono stati 99, non 95, quanti ne ha contati il Souriau, e nemmeno 105, quanti ne ha contati invece il Thérive. L'A. ne dà in appendice (pp. 229-233) l'elenco alfabetico.

bilis, Les transtévérines, La place Navone), di Heredia (*La conquête, Les Scaliger, Prométhée, Pan, Le vase, Le réveil d'un dieu, La dogaresse, Sur le Pont-Vieux, Soleil couchant, La sieste*), di Coppée (*Promenades et intérieurs*), di Mallarmé (*Les fenêtres, A celle qui est tranquille, Vere novo, L'Azur, Les fleurs, Soupir, Brise marine, Tristesse d'été, Poème de Hérodiade*), di Verlaine (*Sub urbe, Marine, Mon rêve familial, Angoisse, Les vaincus, La Pucelle*) accolti nell'antologia sono presentati nella loro forma originaria, così come sono comparsi nel *Parnasse*: di essi l'A. ha conservato non solo l'ortografia, dal sapore qualche volta lievemente arcaico, ma anche il testo primitivo, indicando, nel caso, le varianti più importanti tra questo testo e quello definitivo, ad esclusione dei refusi evidenti e delle variazioni di punteggiatura, anche se queste meriterebbero, come in *Brise marine* di Mallarmé, un conveniente rilievo. L'antologia è forzatamente limitata a pochi autori tra i tanti che collaborarono alle tre raccolte collettive, e a ragione, ché era necessario distaccare questi pochi dalla pletera e dalla pleiade degli altri collaboratori: è più che giusto mostrare, come fa l'A., il meglio non della poesia ma delle poesie pubblicate nel *Parnasse* dagli undici poeti prescelti. Ma forse altri poeti meritavano l'onore di essere sollevati dalla calca anonima e di essere inclusi nella silloge, anche in forma minima, ove l'A. avesse allargato il suo punto di vista pur logico e limitato. Un accenno meritavano, a parer nostro, poeti come Jean Aicard, Léon Cladel, Catulle Mendès, Armand Silvestre, Joseph Soulayr, Gabriel Vicaire, e forse anche Louise Ackermann e Henri Cazalis (più noto quest'ultimo con il successivo pseudonimo di Jean Lahore); né ci sarebbe dispiaciuto vedere spesa qualche parola su Paul Bourget e Anatole France, che sul *Parnasse* appunto pubblicarono i primi loro versi. Su alcuni di questi poeti è sceso l'oblio, non sempre giusto e giustificato, e non valse ad essi l'essere stati letti ed acclamati dai contemporanei¹: anch'essi non meno degli altri hanno rappresentato il loro tempo e son degni di una riguardosa riesumazione.

¹ Emile Zola, in un articolo dal titolo *Nos poètes contemporains*, pubblicato per la prima volta nel febbraio 1878 nella rivista piomboburghese *Vestnik Evropy* e raccolto poi nel volume *Documents littéraires* (Paris, 1881), aveva segnalato tra i primi alcuni di questi poeti « minori » collaboratori del *Parnasse*.

Tutto in questo saggio rivela lo scrupolo attento e indagatore dell'A., e la sua capacità intellettuale e critica di interpretare e di mettere perfettamente a fuoco, pur nei limiti ch'egli stesso vi scopre e gli riconosce, il movimento parnassiano. Questo importante e acuto saggio varrà senza dubbio a far scomparire i numerosi e imprevedibili errori che si sono accumulati negli ultimi decenni sul *Parnasse contemporain*, troppo noto ma anche, come accade spesso, troppo poco conosciuto.

Poche settimane dopo la pubblicazione di questa importante monografia critica, Franco Petralia ha chiuso la sua intensa ed operosa vita terrena. È giusto qui ricordarlo non solo per le doti di profonda e calda umanità, per l'adamantina onestà morale e intellettuale, e per le non comuni capacità di maestro profuse nel corso di una lunga carriera dedicata alla scuola, ma anche e soprattutto per le qualità di studioso e di critico della letteratura francese, da lui insegnata nelle Università di Lecce e di Bari. Tra gli studi da lui pubblicati fanno spicco quelli su Rimbaud, di cui era uno dei pochi specialisti in Italia (*Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Firenze, Institut Français de Florence — Edizioni Sansoni Antiquariato, 1960, pp. 169; *Rimbaud in Italia*, in *Rivista di Letterature Moderne*, V, 4, ottobre-dicembre 1954, pp. 250-262; *Le Rimbaud de Claudel*, in *Revue des Langues Vivantes*, XXII, 3, mai-juin 1956, pp. 214-235; *Le « Voyelles » di Rimbaud in chiave erotica*, in *Studi Francesi*, VII, 1, gennaio-aprile 1963, pp. 93-96; *Rimbaud, primi passi*, in *Le Lingue Straniere*, XIV, 6, novembre-dicembre 1965, pp. 26-30; *La data delle lettere di Rimbaud alla « Veggente »*, in *Studi Francesi*, X, 1, gennaio-aprile 1966, pp. 84-86; *Rimbaud e la « raccolta Demeny »*, in *Le Lingue Straniere*, XV, 1, gennaio-febbraio 1966, pp. 37-46; *Le poesie di Rimbaud del '71. Osservazioni e note*, in *Le Lingue Straniere*, XV, 2, marzo-aprile 1966, pp. 35-44; *Rimbaud: Versi nuovi e Canzoni*, in *Studi Francesi*, X, 3, settembre-dicembre 1966, pp. 446-470), gli altri saggi tutti di notevole valore e per l'indagine critica e per la ricerca storica (*Lettere inedite di Paul Claudel a Paterne Berrichon*, in *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, VIII, 3-4, luglio-dicembre 1955, pp. 229-250; *Verlaine professore di lingue moderne*, in *Le Lingue Straniere*, IX, 5, settembre-ottobre 1960, pp. 11-33; *Le memorie di viaggio di Regnard*, in *Le Lingue Straniere*, IX, 6, novembre-dicembre 1960, pp. 14-41; *« La Provençale » di Regnard*,

in *Annali della Pubblica Istruzione*, VII, 6, novembre-dicembre 1961, pp. 686-699 e VIII, 1, gennaio-febbraio 1962, pp. 42-63) e le edizioni di *Eugénie Grandet* di Balzac (Messina-Firenze, Principato, 1955), di *Sylvie e Souvenirs du Valois* di Nerval (Firenze, Sansoni, 1962), di *Le silence de la mer* e *La marche à l'étoile* di Vercors (Milano, Mursia, 1962) e di *Le Tartuffe* di Molière (Milano, Mursia, 1967), oltre alle numerose note e recensioni critiche apparse nelle riviste « Studi Francesi » e « Le Lingue Straniere ».¹ A quest'attività critica Franco Petralia univa una viva e appassionata attività professionale e pedagogica, come Presidente — che fu — per molti anni dell'Associazione Nazionale Insegnanti di Lingue Straniere (ANILS), consulente del « Département des Sciences Sociales » dell'UNESCO, direttore della rivista « Le Lingue Straniere » e autore di accurati manuali scolastici che hanno avuto e hanno un grande e meritato successo.

La morte, cui è andato incontro coscientemente e serenamente, l'ha colto mentre stava ultimando un vasto lavoro d'insieme sul teatro di Molière. Il suo attaccamento al dovere e la coscienza che aveva dei compiti spettanti a coloro che scelgono la difficile missione dell'educatore siano d'esempio in quest'epoca di diffusa decadenza morale.

GIAN CARLO MENICHELLI

¹ La *Bibliografia degli scritti di Franco Petralia*, da noi curata, si trova ora nel volume commemorativo *Studi di Letteratura Francese a ricordo di Franco Petralia* (Roma, Angelo Signorelli, 1968, pp. 7-25).

CRONACA BIBLIOGRAFICA

(a cura di Teresa Cirillo, Giuseppe De Gennaro, Enzo Giudici, Erilde Melillo Reali, Stefano Piekut, Antonio Possenti, Giuseppe Carlo Rossi)

Ferreira de Castro, *O instinto supremo*, Lisboa, Guimarães Editores 1968, pp. 362.

La selva amazzonica avvicina quest'ultima fatica di Ferreira de Castro alla sua *Selva* del 1930, anche se le differenze d'insieme appaiono vistose già ad una prima lettura.

Mutata è infatti la prospettiva umana (l'a. si rivolge ora al problema della civilizzazione di quegli *indios* prima raffigurati come una forza cieca e spaventosa della natura), e diversa è anche la struttura dei personaggi, che in *O instinto supremo* sono storicamente ben definiti, anche attraverso dati bibliografici.

Nonostante questa mediazione culturale, il lavoro resta ben inserito nel filone della produzione narrativa di F. de C., riecheggiane i temi più consueti, dalla sensualità esasperata all'iterazione delle esperienze matrimoniali, dall'umanitarismo evangelico-laicista alle rivendicazioni sociali che riuniscono sotto il segno comune degli oppressi gli operai brasiliani «civilizzatori» e i civilizzandi *indios* Parintintins.

Anche il linguaggio è quello di sempre, ricco di allusioni simboliche un po' grevi (il titolo stesso, che si riferisce all'istinto di conservazione da cui l'uomo deve liberarsi per salvare se stesso e gli altri, ricorda le sconfessate opere giovanili, tipo *Carne Faminta*) e sempre oscillante fra l'emozione epica e la scorrevolezza colloquiale.

(E. M. R.)

Eugenio Coseriu, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, 2 ediz., Madrid, Gredos, 1967, pp. 323.

Dei cinque studi che formano il volume, il primo (*Sistema, norma y habla*), il secondo (*Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje*) e il quinto (*Determinación y entorno*) vanno considerati nella linea di progressiva maturazione del pensiero linguistico del Coseriu già ampiamente espresso nell'altro suo libro *Sincronía, diacronía e historia*.

Hjelmslev e Lotz, come osserva Coseriu, avevano precedentemente proposto la distinzione di tre aspetti nel linguaggio, ma ciò che rende particolarmente convincente la tripartizione di Coseriu in *sistema, norma e habla* è la preminenza riconosciuta all'individuo nel creare la lingua: « la labor espiritual del individuo hablante consiste, justamente, en la aplicación original del sistema, dentro y fuera de lo permitido por la norma ... Los grandes creadores de lengua — como Dante, Quevedo, Cervantes, Góngora, Shakespeare, Puskin — rompen conscientemente la norma (que es algo como « el gusto de la época » en el arte) y, sobre todo, utilizan y realizan en el grado más alto las posibilidades del sistema » (p. 99).

L'equilibrio di questo strutturalismo favorisce lo studio e la valorizzazione di quell'originalità espressiva del parlante, che è fondamento dell'estetica (p. 105).

La distinzione tra *forma* e *sostanza* nei suoni, soprattutto attraverso uno scrutinio delle posizioni glossematiche, porta i Coseriu ad affermare che « tampoco se puede expresar el mismo contenido de manera totalmente independiente de la sustancia particular en la que se expresa » (p. 203): in altre parole, che la considerazione della sostanza — del contenuto — nel fatto linguistico è da ritenersi essenziale. Lo strutturalismo di Coseriu si presenta in tal modo attento a tutta la realtà linguistica, non solo a quella esteriore ed empirica, e cerca, per conseguenza, di inquadrare anche i diversi contesti linguistici. Riferendosi a ciò, Coseriu parla della necessità di una nuova « lingüística del hablar » (p. 289), di una vera « gramática del hablar » indispensabile. « El objeto propio de la gramática del hablar sería, pues, la técnica general de la actividad lingüística. Su tarea debería ser la de reconocer y describir las funciones específicas del hablar κατ' ἐνέργειαν y de indicar sus posibles instrumentos, que tanto pueden ser verbales como extraverbales » (p. 290)

Il disegno di una valutazione strutturale del linguaggio, proposto da Coseriu nel primo studio, si è andato in tal modo approfondendo con spunti di oggettiva importanza anche per una teoria letteraria (p. 320).

(G. D. G.)

Attilio Dabini, *Notas sobre la « Commedia dell'arte »*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1967, pp. 77.

Il saggio di cui si dà qui notizia fa parte di una ricca serie di pubblicazioni che l'università più meridionale dell'Argentina ha generosamente fatto avere all'autore di questa segnalazione. Tale invio documenta ancora una volta il vivo desiderio di quelle lontane università dell'America latina, di stabilire contatti con la vecchia Europa. Il lavoro del Dabini, senz'averne particolari pretese critiche, è di piacevole lettura qui da noi in Europa, ed è certamente di molta utilità specifica nell'ambiente e per l'ambiente culturale dove e per il quale è stato scritto. Esso traccia infatti una storia, sommaria ma chiara, delle origini della commedia dell'arte — che viene sinteticamente ricollegata anche al teatro classico —; fissa e definisce le maschere e i personaggi più noti di essa; dà notizia della quantità inesauroibile degli « scenari » (nel senso di allora, di intrecci) della commedia stessa di quel genere (e ne riproduce utilmente alcuni); precisa i rapporti fra la commedia dell'arte e il linguaggio teatrale; ne descrive la decadenza, coll'avvento del teatro del Goldoni.

Le altre pubblicazioni della raccolta documentano la varietà di interessi di quegli studiosi. Alcune riguardano la letteratura latina; altre informano delle ricerche archeologiche all'estremo Sud di quel grande paese, in Patagonia; altre trattano temi generali di critica letteraria e di stilistica; altre ancora affrontano problemi filosofici o religiosi; altre, infine, discutono temi della letteratura nazionale, per se stessi o comparativamente con letterature europee, dalla spagnola (Lorca, ecc.) alla francese (Mallarmé, ecc.).

Resta da auspicare ancora una volta che diminuiscano le difficoltà di scambi, dei documenti delle rispettive attività culturali fra i due continenti.

(G. C. R.)

Alessandro Martinengo, *Quevedo e il simbolo alchimistico*. Liviana Editrice in Padova, 1967.

In questo interessante lavoro in cui l'erudizione e l'informazione ben si amalgamano con l'intuizione critica, l'A., partendo da un riesame dei passi in cui Quevedo s'occupa d'alchimisti e d'alchimia, indaga accuratamente sull'effettiva estensione della cultura scientifica del grande scrittore. Viene a perdere consistenza, in tal modo, l'opinione tradizionale secondo cui l'interesse di Quevedo nei riguardi delle « scienze naturali » del tempo (alchimia, astronomia, magia) sarebbe stata esclusivamente di carattere umoristico e dilettesco.

Dall'analisi di molti brani del grande secentista si deduce, al contrario, che le citazioni scientifiche di Quevedo sono sempre basate su di uno studio approfondito, dovuto a una viva curiosità per la materia.

Continuando per questa strada, l'A. si propone inoltre di dimostrare che il procedimento alchimistico della trasmutazione dei metalli può assumersi come pietra di paragone della poetica e della stilistica di Quevedo. Il processo alchimico, considerato come espressione dell'impostura e della falsificazione, diviene simbolo della frode sia dal punto di vista morale sia da quello artistico. In tal modo donne, mercanti e poeti culterani possono essere considerati, nell'ambito dell'irruente polemica quevediana, alla stessa stregua degli alchimisti, per la loro pretesa di voler trasformare in oro fino le materie più umili e più vili.

Continuando su questa strada Alessandro Martinengo è indotto alla conclusione che questo stesso principio di trasformazione finisce con l'agire anche sull'opera di Quevedo. La differenza è che, questa volta, la trasformazione stilistica sarà duplice: al processo di nobilitazione e di animizzazione della realtà naturale viene ad unirsi quel processo di degradazione e di materializzazione degli elementi superiori e spirituali che costituisce una delle caratteristiche più rimarchevoli dell'opera del grande secentista.

(T. C.)

(Vari), *Litterae hispanae et lusitanae*, herausgegeben von Hans Flasche. München, Max Hueber Verlag, 1968, pp. VII + 511.

È noto che una delle organizzazioni più importanti e più proficue, non solo per l'Europa ma anche per gli altri continenti, riguardanti l'attività — soprattutto culturale — dell'immenso mondo delle lingue iberiche, al di qua e al di là dell'Atlantico, è lo « Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut » dell'Università di Amburgo. Sorto nel lontano 1917 — un anno dopo lo « Ibero-Amerika Verein » che nella stessa città anseatica simbolicamente rappresentava i contatti già allora in corso fra il mondo nordico tedesco e quello iberico e iberoamericano —, tale Istituto, oltre alle sue molteplici iniziative, aveva dato corso, negli ultimi anni, alla pubblicazione di due nuove serie periodiche riguardanti quei rapporti: gli annuali *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* (dal 1960) e studi riguardanti personalità di quel mondo (dal 1964).

Ora, per commemorare il cinquantenario dell'Istituto con la solennità che l'attuale direttore dell'Istituto (succeduto da qualche anno a colui che ne fu l'animatore e l'organizzatore infaticabile e benemerito per tanto tempo, Rudolf Grossmann), Hans Flasche, ha giustamente ritenuto di dare a tale scadenza, è apparso il grosso volume sopra menzionato, la cui palese ed esplicita prima finalità è di presentare saggi e articoli di specialisti di tutto il mondo intesi a una duplice finalità di carattere filologico: l'interpretazione di testi letterari e la descrizione di fatti linguistici. Tale finalità, su cui richiama l'attenzione il Flasche stesso in una breve premessa, appare ben sodisfatta, allargandosi in un amplissimo cerchio che abbraccia molti e molti aspetti delle lingue e delle letterature di Spagna, Portogallo, Brasile e Ispanoamerica, da parte di studiosi non solo dei suddetti paesi ma anche di tanti altri paesi del mondo (l'Italia è rappresentata da un solo nome, ma di prim'ordine, quello di Margherita Morreale, che si occupa *De la comparación bíblica en un romanceamiento castellano del Siglo XIII (MS ESC 1-1-6)*: riferiamo il titolo anche come esempio della specializzazione a cui scendono i collaboratori del volume).

Il volume merita di essere segnalato anche per un altro motivo, per la generosità degli enti di Amburgo e di altre città tedesche che, non avendo ufficialmente nessun obbligo di aiutare la cultura (si tratta di fabbriche di soda e di anilina, di tabacco, e simili), si sono

affiancati a università e a banche per rendere possibile la dignitosa, e dispendiosa, pubblicazione e, con essa, dare lustro alla cultura del paese: iniziativa che, notoriamente non essendo esclusiva della Germania, sarebbe però augurabile che avvenisse o si accentuasse anche in tanti altri paesi.

(G. C. R.)

Norme du français écrit et parlé au Québec. Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1965, pp. 12.

Il Ministero degli Affari Culturali della Provincia del Québec, nel legittimo e lodevole desiderio di stringere rapporti di conoscenza fra la propria terra francofona e l'Europa, o di accentuare tali rapporti quando essi comunque esistano, ha inviato anche all'autore della presente segnalazione (che ebbe occasione di tenere corsi all'Università Laval di Québec) un'interessante serie di materiale di recente pubblicazione, riguardante appunto la situazione linguistica di quella Provincia canadese soprattutto nei riguardi dei molteplici aspetti della vita moderna. Infatti, insieme all'utile opuscolo sopra segnalato, che reca il numero 1 di una serie di « Cahiers de l'Office de la Langue Française », ne è giunto un secondo, un *Vocabulaire des Assurances Sociales*, Québec 1966 (opuscolo interessante, oltre che per la linguistica, per la sociologia, giacché fra l'altro contribuisce a farsi un'idea dell'alto grado di interessamento canadese per la vita sociale); ed è giunta anche una raccolta, di un centinaio di pagine, di schede del Comitato di Studio dei « termini tecnici francesi ». Il tutto è poi accompagnato dalle prime cinque annate (cioè fino a pochi mesi or sono) di un utilissimo « Bulletin de Linguistique de l'Office de la Langue Française », la cui finalità è ben chiara nel titolo stesso: « Mieux dire ».

(G. C. R.)

O « *Livro de Cozinha* » da Infanta D. Maria de Portugal. Primeira edição integral do código português I. E. 33. da Biblioteca Nacional de Nápoles. Leitura de Giacinto Manuppella e Salvador Dias Arnaut. Prólogo, Notas aos textos, Glossário e Índices de Giacinto Manuppella. Introdução histórica de Salvador Dias Arnaut. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1967, pp. CXLV + 257.

Nel prologo all'edizione critica G. Manuppella svolge un accurato esame paleografico del famoso manoscritto, tracciando anche una breve storia delle sue vicende dal Portogallo a Parma e a Napoli e delle varie e spesso poco felici letture che hanno preceduto l'attuale.

S. Dias Arnaut, dal canto suo, ci offre un panorama (mai finora così ampiamente tracciato e documentato) degli usi conviviali portoghesi dal Medioevo al diciottesimo secolo, stabilendo anche dei confronti con opere similari. La novità di tale procedimento induce anzi a sperare in una continuazione e in un ampliamento del discorso, soprattutto per quanto riguarda l'*Arte de Cozinha* di Domingos Rodrigues (pubblicato la prima volta nel 1693).

Infine, la lettura critica generalmente piuttosto accurata e il glossario molto esteso e « ragionato » giustificerebbero da soli questa nuova edizione, profondamente e chiaramente diversa, ad esempio, dalla modernizzazione operata su questo testo nella precedente pubblicazione dell'Instituto Nacional do Livro (a cura di Antônio Gomes Filho, Rio de Janeiro, 1963).

(E. M. R.)

La langue française au seizième siècle. Etude suivie de textes par Peter Rickard, Maître de Conférences à l'Université de Cambridge, Cambridge, Aux Presses Universitaires, 1968.

Di antologie del Cinquecento francese non mancavamo certo, in tutto un secolo di studi su un campo quasi affatto inesplorato prima di Sainte-Beuve; e chi si provasse a stabilire la lista di siffatte antologie, da quelle del Darmesteter-Hatzfeld e del Godefroy giù giù sino a quella, per esempio, del Brereton (Penguin Books, 1958), scoprirebbe che l'elenco è assai più lungo di quanto a prima vista non

si creda. Eppure nessuna di queste antologie era stata condotta con lo scopo e col metodo di quella che il Rickard ci presenta ora. È appunto tale novità che rende indispensabile almeno una succinta recensione dell'opera.

L'opera ha, infatti, intenti e metodi specificamente linguistici. Scopo dell'A. è quello di « mettre à la disposition de ceux qui s'intéressent à l'histoire du français une étude sommaire sur la question de la langue au XVI^e siècle, suivie d'un recueil de textes choisis exprès pour illustrer les traits caractéristiques du français de l'époque, ainsi que les changements qu'il a subis ». E siccome « le siècle de Rabelais et de Montaigne a vu s'élargir au détriment du latin le domaine de la langue vulgaire, laquelle s'est vu accepter de plus en plus volontiers comme véhicule des connaissances jusque-là réservées à la langue savante », l'A. ha ritenuto opportuno di « élargir un peu le cadre normal d'une anthologie littéraire, pour y faire entrer aussi quelques textes d'un ordre plutôt technique et scientifique, susceptibles (...) d'éclairer de quelques angles insolites le développement de la langue ». Non, dunque, un'antologia letteraria asservente a sé i necessari chiarimenti linguistici, ma nettamente il contrario: uno studio linguistico corredato dei necessari testi letterari.

Un così dichiarato capovolgimento degli scopi e dei metodi sinora seguiti dagli antologisti del Cinquecento fa sì che l'opera del Rickard vada piuttosto inclusa nell'elenco di quei lavori linguistici sul XVI secolo che, malgrado l'analisi panoramica del Brunot, la grammatica del Gougenheim e il poderoso dizionario dello Huguet, non sono finora sboccati in una sintesi organica e completa. Pur non essendo questo l'intento del Rickard, ad esso la sua fatica contribuisce effettivamente, costituendo un ottimo precedente per una siffatta sintesi.

In tutta una prima parte l'A. studia infatti la rivalità tra il francese e il latino, la funzione svolta dai traduttori, l'italianismo, l'espansione del francese fuori di Francia, l'opera dei grammatici, l'evoluzione dell'ortografia, la natura e la storia dei dizionari cinquecenteschi. Segue la raccolta dei testi, tratti da cinquanta autori e trascritti secondo le edizioni originali o più antiche (solo in un caso si fa ricorso a un ms. dell'epoca). Ed ecco, raccolte ovviamente in cinquanta gruppi, le note esplicative e filologiche, e quindi un minuto Glossario. In tutto, insomma, circa quattrocento pagine di fitta composizione, nell'ampio formato della collezione delle Edi-

zioni Universitarie di Cambridge che si stanno affermando nel campo cinquecentesco (è di ieri l'ed. della *Délie* di M. Scève a opera del McFarlane).

In un cenno rapido come il nostro ci è assolutamente impossibile esaminare, sia pure succintamente, l'opera del Rickard. Ci è permesso però sottolineare il rigore scientifico, la chiarezza espositiva, l'accurata informazione dell'A. Certo, l'intento prevalentemente linguistico riesce un po' a scapito del panorama letterario offerto: cinquanta autori non sono pochi eppure essi non bastano a dare — letterariamente parlando — un'idea completa dello spirito del secolo, soprattutto se si tiene presente che generalmente assai brevi sono i testi forniti. Si può aggiungere che mal si comprende come in un florilegio del Cinquecento francese siano omissi autori quali Louise Labé o Hélisenne de Crenne, Pierre Viret o Théodore de Bèze. Parlando dell'italianismo, l'A. avrebbe potuto ricordare i vecchi e poco noti, ma eccellenti, studi del Tracconaglia; e nel capitolo sui dizionari sarebbe stato opportuno un pretesto per parlare del Cotgrave (1611) in modo assai meno cursorio. Ma queste, e varie altre possibili osservazioni, assolutamente nulla tolgono al merito e all'utilità dell'opera, che rimane, oltre a una originale e coscienziosa fatica, un eccellente strumento di lavoro, anche per professori e gli studenti, o almeno per quelli fra essi che, negli strani tempi odierni, intendono lavorare ancora.

(E. G.)

Kazimierz Kupisz, *W Kręgu Myśli i sztuki Małgorzaty z Navarry* (Sul pensiero e l'arte di Margherita di Navarra), Łódź 1968, p. VIII + 232.

La personalità della « perla dei Valois » è certamente tale da suscitare continuamente l'interesse degli studiosi. Infatti, contemporaneamente all'ultima edizione dell'*Héptameron* (par Yves Le Hir, Paris, P. U. F., 1968), ecco pubblicata l'opera dello studioso polacco Casimiro Kupisz, *Sul pensiero e l'arte di Margherita di Navarra*. Data la poca diffusione della lingua polacca, ci appare opportuno sottolineare alcuni aspetti di quest'opera.

Non è facile aggiungere qualcosa di nuovo sulla scrittrice, a proposito della quale molti illustri critici hanno profuso fiumi d'in-

chiostro; il Kupisz, consapevole di ciò, sottolinea nella prefazione che egli non aspira a dare una completa visione della protagonista, e neppure ambisce a scoprire qualcosa nel campo storico-letterario; egli vuole concentrarsi sul problema della modernità delle idee di Margherita, della ricchezza e variabilità delle forme della sua opera.

Naturalmente, seguendo lo sviluppo spirituale dell'autrice, lo studioso confronta spesso le proprie idee con quelle dei critici precedenti, rivelando così la propria profonda preparazione critico-letteraria.

È naturale che, scrutando i pensieri della Regina di Navarra, egli debba spesso mettere in evidenza i già noti problemi: l'atteggiamento della Regina verso la religione e verso i dogmi; le teorie sull'amore; nonché «l'Apostolat multiple»: il che non impedisce all'autore d'intercalarvi le proprie osservazioni.

L'analisi delle opinioni delle personalità di quell'epoca, dettate, secondo il pensiero dell'Autore, dall'eccessivo zelo religioso e dalla misogenia circa le aspirazioni culturali della donna, nonché le analisi degli argomenti tuttora posti in evidenza dagli studiosi — poggiati sull'ipotetica interpretazione dei testi — sono i gradini che conducono al giudizio del cattolicesimo della Regina di Navarra. Tale cattolicesimo, poco ortodosso in quei tempi, sarebbe ben attuale nei nostri, nei quali le sue aspirazioni hanno trovato conferma nel Concilio Vaticano II, dove Margherita di Valois avrebbe ben potuto esser presente in qualità di delegata laica...

L'Autore si sofferma sul modernismo cattolico della poetessa, evidente non soltanto nella tolleranza religiosa — sorprendente per la sua epoca — ma anche nella prudenza spirituale, nel suo atteggiamento equilibrato che non subì mai scosse né nelle sommità delle speculazioni mistiche (*théorie de l'Amour Divine*) né nella giungla delle passioni umane (*théorie de amour profane*).

Tali riflessioni sono accompagnate dall'approfondimento dell'intimo dramma della regina, intrecciato alle passioni religiose dell'epoca; e le sue sconfitte nella difesa dei perseguitati si esprimono negli accenti di ribellione verso Dio, colpevole di permettere il trionfo del male nel mondo.

Se al sentimento tollerante della Regina aggiungiamo ora anche il suo umanesimo, ricco di simpatia per la scienza laica e fiducioso nella grandezza e dignità dell'uomo, e l'atteggiamento democratico nei rapporti umani, come può rilevarsi nell'aspra critica della Corte

e dei privilegiati, non desta meraviglia che tali idee, espresse nelle sue opere, appaiano assai progressiste per la sua epoca.

Altro campo in cui si rivela il carattere autobiografico dell'attività letteraria di Margherita è la poesia della vita familiare, alla quale appartengono la corrispondenza poetica col fratello e la figlia nonché le varie liriche, col largo interesse per il tema della morte. In esse, dopo la perdita del fratello, contrastano vari sentimenti, come l'accettazione religiosa in contrasto con la ribellione del dolore personale.

Il *Dialogue en forme de vision nocturne*, secondo l'Autore, è il primo poema lirico in cui si uniscono elementi razionali ed irrazionali, e si palesa la concezione romantica del poema.

Sempre secondo l'Autore, esistono termini di paragone fra Margherita e la letteratura polacca: la *Comédie sur le Trepas* e *Le Navire* possono venir confrontate con i *Lamenti* di Kochanowski, e *Mort et résurrection de l'amour* si avvicinano alle opere del periodo mistico di Mickiewicz e Słowacki. Le frequenti analogie si rivelano nelle poesie d'amore di Margherita, che anticipano, talvolta, l'elegia romantica.

Rimarrebbero le opere narrative: l'Autore ne vede un esempio nell'*Histoire des Satyres et Nymphes de Diane* e nel *Triomphe de l'agneau*. Tali opere si avvicinano, nella forma, all'epopea religiosa. E giacché accenniamo a codesto genere letterario, è doveroso un riferimento anche all'*Heptameron* e a *Les Prisons*: quest'ultima si avvicina molto alle *Confessioni* di S. Agostino, e, ancor di più, alla futura opera *Re Anima* di Giulio Slowacki, il più grande drammaturgo del romanticismo polacco.

Le opere drammatiche della regina sono indirizzate verso il più lontano sviluppo del teatro, maturatosi non nella forma classica, bensì nel dramma romantico.

Ricapitolando, l'Autore vede, nell'eredità di Margherita di Navarra, non soltanto la ricchezza delle forme e l'evoluzione dell'arte, ma anche i problemi che, in ogni epoca, possono essere umani ed attuali; e ciò fa sì che l'opera di Casimiro Kupisz meriti di essere conosciuta ed apprezzata.

(S. P.)

Raymond Radiguet: « Gli inediti », a cura di Liliana Garuti Delli Ponti, Parma, Guanda, 1967.

Il volumetto di inediti di Radiguet con traduzione a fianco, edito a cura di Liliana Garuti Delli Ponti con una prefazione di Luigi de Nardis, viene a inserirsi nella serie di scritti italiani sul giovane prodigio delle lettere francesi. Si tratta di una serie particolarmente ricca, se si pensa che già dal 1929 il Debenedetti dedicò a Radiguet due preziosissimi saggi dal titolo *Cauto omaggio a Radiguet* e *Vera natura dei romanzi di Radiguet* (*Saggi Critici*, Firenze, Salaria, 1929); la Ortiz rese omaggio allo scrittore con una eccellente introduzione alla sua traduzione del *Diable*, cui dette il titolo di *Cuore Acerbo* (Roma, Contemporanea, 1945); il Macchia scrisse un saggio magistrale, apparso per la prima volta in « Belfagor » n. 2 del 15 marzo 1946 e ristampato in seguito in *Studi* (Napoli, E.S.I., 1947) e ne *Il Paradiso della Ragione*, (Bari, Laterza, 1960), con il nuovo titolo *Radiguet, l'ordine e l'astrazione*. Contemporaneamente alla Ortiz, Enrico Emanuelli tradusse *Le Bal du Comte d'Orgel* e anch'egli lo fece precedere da una interessante prefazione (Milano, Bompiani, 1945). E, sempre nel '45, il Bo consacrò a R. uno dei suoi saggi di *In margine a un vecchio libro*, cui dette il titolo di *La lezione di Raymond Radiguet* (Milano, Bompiani, 1945). Vennero poi, nel 1955, le acutissime pagine che si intitolano *Radiguet nero e bianco* e che fanno parte della raccolta di saggi di Robert Perroud *Da Mauriac agli esistenzialisti* (Milano, S. E. Vita e Pensiero, 1955). Tutto questo si ricorda senza contare i numerosi articoli apparsi nelle terze pagine dei quotidiani, tra i quali vanno ricordati soprattutto quelli del Bo (« Paese sera » del 7-2-53) e del Bianchi *Ritorno di R.* (« Momento Sera » del 17-9-52), mentre per gli altri più recenti si rinvia alla bibliografia del presente volume.

Ma almeno un cenno meritano anche altre traduzioni, come quella della raccolta di versi *Les Joues en feu* (tradotta da Antonio Rausceo, con una prefazione di Giuseppe Raimondi, Parma, Guanda, 1960) e di *Règle du jeu* (tradotto da M. Luisa Bonfantini Sereni, Milano, Longanesi, 1958), il famoso *Cahier Rose* che Cocteau, nel 1956, sette anni prima di morire, affidò alle edizioni « Du Rocher » di Monaco.

Liliana Garuti Delli Ponti ci ripropone ora tra questi inediti la novella *La ville au lac d'argent*, la cui paternità è però molto

dubbia (infatti non a torto essa fu esclusa dall'ultima grande edizione delle *Oeuvres Complètes* del « Club des Libraires de France », Paris, 1959, che ne ha dato soltanto un estratto nelle note), *Bienvenu ou Au rendez-vous des arcs-en-ciel*, la « pièce » *Paul et Virginie* scritta in collaborazione con Cocteau, i *Vers libres*, che l'autrice considera autentici e che furono invece sconfessati ufficialmente da Cocteau e dai familiari, i quali sembrano invece ora ritornare sui propri passi. Si tratta del minuscolo libretto apparso postumo con una prefazione anonima, che asseriva che tali versi erano stati composti da R. tra il 1919 e il 1921 (cioè tra i sedici e i diciotto anni), e stampato da una sconosciuta e fantomatica casa editrice la cui denominazione era *Champigny, Au Panier Fleury* (1925?): B. N. Réserve Enfer 940. Il volume termina infine — come già quello famoso del Goesch *R. avec des textes inédits* (Genève, La Palatine, 1955) — con le solite brevi lettere inedite.

Troppo lungo sarebbe in questa sede trattare della non necessità di ripubblicare i *Vers Libres*, anche se alcuni di essi sembrano ricalcare innegabilmente lo stile di R. Ma taluni ci sembrano veramente, per la loro, diciamo così, scarsa signorilità, assai poco degni di venir dati in pasto al pubblico (non ce ne voglia la graziosa autrice che si è fatta ritrarre nel segnalibro che accompagna il volume). Tali sono, per esempio, quelli intitolati *Ebauches* alla pagina 189. Anche *La città sul lago d'argento*, che, scritta forse insieme a Cocteau per passatempo o per pura e semplice esercitazione (il manoscritto si trova nella famosa « boîte à musique », che Jean Dermitt, figlio adottivo di Jean Cocteau, è molto generoso nel mettere a disposizione degli studiosi), così sciatta com'è si presenta nel suo stile trascurato e non rivisto, nulla apporta di nuovo a chi voglia riesaminare l'interessante fase di passaggio dal *conteur* al romanziere, che il Clerch ha così bene analizzato nella prima parte della sua tesi, la quale resta per noi la parte più interessante del suo lavoro (Université de Dijon, 1954), che non vediamo citato nella bibliografia. Rimane la « pièce » *Paul et Virginie* di cui siamo molto grati all'autrice e al De Nardis, che nelle pagine introduttive ha così ben situato il mito che fu caro al nostro autore ed al suo più autorevole critico italiano, il Macchia. Essa è il simbolo della letteratura di tutta un'epoca, epoca spensierata in cui visse il nostro ragazzo taciturno e che va dal *grand défilé de la Victoire* fino alla crisi del '29 (« décade d'illusion » la definirà M. Sachs nell'intitolare un suo famoso libro): R. non assi-

sterà al capitolare della sua generazione perché uscirà di scena l'11 dicembre 1923.

Ma a noi sembra che l'autrice del libro, nelle note che precedono gli inediti e le rispettive traduzioni, ci abbia anche fatto un po' morire il nostro R. Ci troviamo improvvisamente di fronte a un Raymond che è solo ed unicamente « la jeune proie » di un Cocteau libidinoso, e che finisce i propri giorni non come ce lo ha descritto l'*oiseleur* nella sua indimenticabile prefazione al *Bal*, ma abbandonato da tutti. L'autrice non sembra aver letto i *Souvenirs sans fin* di André Salmon (tomes II et III, Paris, Gallimard, 1956), opera che è tuttavia citata nella bibliografia di un libro da essa citata (Gilbert Guilleminault *La France de la Madelon*, Paris, Denoel, 1965). Avrebbe appreso che all'hôtel Foyot (oggi scomparso) ci fu fino all'ultimo una donna accanto allo scrittore, come verbalmente confermò anche a noi il fratello: ma noi non sentiamo di avvalerci di testimonianze verbali in questo campo. Ci permetta dunque l'autrice di pensare almeno a un R. « à voile et à moteur », se vogliamo mettere dappertutto dell'erotismo a buon mercato. Ma sarà un R. non più nostro e, crediamo, anche non più delle donne che hanno preceduto la nostra giovane esegeta, la squisita Maria Ortiz, la delicata e profonda Claude-Edmonde Magny (che un terribile male ci ha recentemente strappato), la quale analizzò magistralmente lo stile radiguettiano, e infine Fraulein Hansi Swab (anch'essa non citata), che dedicò al Nostro una bella tesi sostenuta subito dopo la guerra nell'università di Würzburg e di cui A. Colmat ha dato in francese dei vasti estratti in « Le Vieux Saint-Maur, bulletin de la Société historique et archéologique de Saint-Maur-des-Fossés » (cittadina natale di Radiguet), dell'autunno 1957.

Ma è questo un discorso che potremo riprendere in altra sede.

A. P.

V A R I A

Fra i convegni e i congressi di particolare significato per il mondo romanzo, tenutisi nel 1968, sono da annoverare:

il XII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Bucarest, 15-20 aprile. Esso ha rappresentato uno degli incontri quantitativamente e qualitativamente più importanti degli ormai molti congressi del genere, ed è stato eccezionalmente notevole anche per la perfetta organizzazione e riuscita della non facile iniziativa. Numerosissimi sono stati i partecipanti italiani;

il Congresso Luso-Spagnolo di Studi Medievali, Porto, 18-23 giugno. Si è realizzato per iniziativa di quella città, a commemorazione del XI centenario della « Presúria » di « Portugale » per opera di Vímara Peres. Oltre ai numerosissimi studiosi portoghesi e spagnoli hanno preso parte iberisti di molti altri paesi. Anche gli italiani presenti al convegno, Paolo Brezzi, Antonio Marongiu, Giuseppe Carlo Rossi e Alfredo Sacchetti, hanno tenuto comunicazioni su temi di loro particolare competenza;

il III Congresso dell'Associazione Internazionale di Ispanisti, Città di Messico, 26-31 agosto. Ha confermato l'opportunità che gli ispanisti di tutto il mondo si congregassero, per una maggiore conoscenza diretta reciproca e per allinearsi con le associazioni analoghe di altri campi di studio. Il numero degli intervenuti è stato ancora più notevole di quello, già pur notevole e in aumento, del primo e del secondo convegno: da parte italiana sono stati presenti Giovanni Maria Bertini, Bruno Damiani, Angela Mariutti de Sánchez Rivero, Erminio Polidori (che ha presentato una comunicazione su *Rubén Darío en Mallorca*), Dario Puccini e Giuseppe Carlo Rossi (che ha presentato una comunicazione su *Manuel Bandeira traductor de Sor Juana Inés de la Cruz*).

INDICI DEI PRIMI DIECI VOLUMI (1959-1968)
DEGLI « ANNALI - SEZIONE ROMANZA »
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI

VOLUME I (1959)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

M. García Blanco, <i>Benedetto Croce y Miguel de Unamuno (Historia de una amistad)</i>	1
E. von Jan, <i>Die regionalistische Literatur im gegenwärtigen Frankreich</i> . .	31
Y. Le Hir, <i>Directions stylistiques dans l'« Agneau » de François Mauriac</i> . .	43
J. do Prado Coelho, <i>Situação de Fialho na literatura portuguesa</i>	49
G. C. Rossi, <i>Il Petrarca e l'Umanesimo italiano nell'opera di Frei Heitor Pinto</i>	65

Contributi e rassegne:

J. G. Fucilla, <i>Imitazioni e traduzioni spagnuole di poesie italiane alla fine del Seicento</i>	97
R. Ricard, <i>Calamités et évènements notables au Portugal entre 1569 et 1628 d'après une publication récente</i>	107

Recensioni:

Dámaso Alonso, <i>De los siglos oscuros al de oro</i> (L. Stegagno Picchio) . .	113
Ramón Menéndez Pidal, <i>Poesía juglaresca y juglares</i> (G. Tavani)	116
Barbosa Lima Sobrinho, <i>A Língua Portuguesa e a Unidade do Brasil</i> (L. Stegagno Picchio)	118
Serafim da Silva Neto, <i>História da língua portuguesa</i> (G. Tavani)	122

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

S. Battaglia, <i>Gli scritti danteschi di G. Pascoli</i>	1
L. Stegagno Picchio, <i>Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente</i>	31
G. Tavani, <i>Appunti sul giudeo-portoghese di Livorno</i>	61

Contributi e rassegne:

Y. Le Hir, <i>Lettres inédites de Lamennais a madame Yeméniz</i>	101
G. C. Rossi, <i>Ancora del petrarchismo iberico</i>	173
G. C. Rossi, <i>Un canzoniere portoghese sconosciuto del Cinquecento</i>	181

Recensioni:

	pag
Mário de Andrade, <i>Antologia da poesia negra de expressão portuguesa</i> (Zdeněk Hampejs)	191
Albin Eduard Beau, <i>D. Carolina Michaelis de Vasconcelos</i> (Zdeněk Hampejs)	193
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	195
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	199

VOLUME II (1960)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

Claude-Henri Frèches, <i>Le « Port-Royal » de Montherlant</i>	1
E. Glaser, <i>Tirso de Molina's « La mujer que manda en casa »</i>	25
A. Nascentes, <i>Lheismo no português do Brasil</i>	43
B. Reynolds, <i>Dante's Tale of Ulysses</i>	49
G. C. Rossi, <i>Andrés Bello traduttore di poesia italiana</i>	67
W. T. Starr, <i>Edgar Quinet and Goethe</i>	91

Recensioni:

Maria de Lourdes Belchior Pontes, <i>Itinerário Poético de Rodrigues Lobo</i> (Jacinto do Prado Coelho)	97
José Leite de Vasconcellos, <i>Lições de filologia portuguesa</i> (Erlide Reali)	102

Varia:

Luciana Stegagno Picchio, <i>Il « IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros »</i>	105
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	109
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	113

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Henrique Houwens Post, <i>Machado de Assis et le Mythe de Sisyphe</i>	1
Friedrich Schürr, <i>Miguel de Unamuno, romancier et dramaturge existencialiste</i>	17
Luciana Stegagno Picchio, <i>« Arremedilho »</i>	31
Giuseppe Tavani, <i>Spunti narrativi e drammatici nel Canzoniere di Joam Nunes Camunés</i>	47

Contributi e rassegne:

	pag
Israel Salvator Révah, <i>J. Cointa, sieur des Boulez executé par l'Inquisition de Goa en 1572</i>	71
Israel Salvator Révah, <i>Un document sur l'application de l'Index de Paul IV: l'instruction de Février 1955</i>	77

Recensioni:

Afonso X, o Sábio, <i>Cantigas de Santa Maria</i> editadas por Walter Mettmann (Luciana Stegagno Picchio)	83
Serafim da Silva Neto, <i>A língua portuguesa no Brasil</i> (Luciana Stegagno Picchio)	85
João de Barros, <i>Diálogo em louvor da nossa linguagem</i> . Lettura critica dell'edizione del 1540 con un'introduzione su <i>La questione della lingua in Portogallo</i> , a cura di Luciana Stegagno Picchio (Giuseppe Tavani)	91
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	97
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	107

VOLUME III (1961)

FASCICOLO 1 (contiene gli Atti del primo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani: Pisa, 9-10 dicembre 1960)

Saggi e articoli:

Giuseppe Caraci, <i>L'Italia e il Principe Enrico</i>	5
Manuel Pereira de Carvalho, <i>Pacheco e o Dr. Câmara</i>	29
Claude-Henri Frèches, <i>Le théâtre du P. Anchieta</i>	47
Ruggero Jacobbi, <i>La letteratura drammatica in Brasile</i>	71
Alessandro Martinengo, <i>Il genovese Carlo Antonio Paggi e la « Lusíada italiana »</i>	79
Murilo Mendes, <i>Conflito de culturas em três poetas brasileiros</i>	101
Giovan Battista Pellegrini, <i>Sulla nasalizzazione del portoghese e sui parallelismi romanzi e extraromanzi</i>	115
Silvio Pellegrini, <i>Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X</i>	127
Giuseppe Carlo Rossi, <i>I lirici portoghesi del Cinquecento all'esame di un settecentista</i>	139
Giuseppe E. Sansone, <i>Il canzoniere amoroso di Joan Garcia de Guilhade</i>	165
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il Pater Noster dell'« Auto do Velho da Horta »</i>	191
Giuseppe Tavani, <i>Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol</i>	199

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

	pag.
Nino Accaputo, <i>Gérard d Nerval a Napoli</i>	207
Jacinto do Prado Coelho, <i>La mise-en-relief stylistique de quelques possibilités syntaxiques du portugais</i>	247

Contributi e rassegne:

Antenor Nascentes, <i>Guanabarensis?</i>	267
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto, 1761-1762, Parte I</i>	269

Recensioni:

Joseph G. Fucilla, <i>Estudios sobre el petrarquismo en España</i> (Alessandro Martinengo)	309
Dante Alighieri, <i>Paradiso</i> , trad. inglese a cura di Dorothy L. Sayers e Barbara Reynolds (Massimo Puccini)	314
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	317
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	327

VOLUME IV (1962)

FASCICOLO 1 (dedicato alla Spagna e all'America Spagnola)

Saggi e articoli:

Félix Fernández Murga, <i>El Conde de Lemos, Virrey-mecenas de Nápoles</i>	5
Edward Glaser, <i>Lope de Vega's: « La creación del mundo y primera culpa del hombre »</i>	29
Alessandro Martinengo, <i>La cultura letteraria di Juan Rodríguez Freyle. Saggio sulle fonti di una cronaca bogotana del Seicento</i>	57
Arnold G. Reichenberger, <i>Competitive Imagery in Spanish Poetry</i>	83
Robert Ricard, <i>Les vestiges de la prédication contemporaine dans le « Quijote »</i>	99

Contributi e rassegne:

Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto, 1761-1762, Parte II (inizio)</i>	113
--	-----

Recensioni:

J. Richard Andrews, <i>Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige</i> (Luciana Stegagno Picchio)	135
---	-----

pag.

Ignacio B. Anzoátegui, <i>Manuel Gálvez</i> (Juan Antonio Barrera)	139
Carmelo Samonà, <i>Profilo di storia della letteratura spagnola</i> (Giuseppe Tavani)	141

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Beatrice Corrigan, <i>Congreve's « Mourning Bride » and Coltellini's « Almeria »</i>	145
Erilde Reali, <i>Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz</i>	167
Giuseppe Tavani, <i>I versi provenzali attribuiti ad Ayra Nunez</i>	197

Contributi e rassegne:

Luciana Cocito, <i>Ancora sulla « Gaite de la tor »</i>	207
Joseph G. Fucilla, <i>Un tema tansilliano nella lirica del Camões</i>	213
Robert Ricard, <i>Les affaires d'Afrique et la date de la « Práctica de oito figuras »</i>	217
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto 1761-1762, Parte II (continuazione e fine)</i>	221

Recensioni:

<i>Actas</i> , voll. I e II, del « III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros » (Erilde Reali)	261
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	265
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	271

VOLUME V (1963)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

	pag.
Panos Paul Morphos, <i>The Pictorialism of Lemaire de Belges in « Le Temple d'Honneur et de Vertus »</i>	5
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il « Pranto de Maria Parda » di Gil Vicente. Introduzione, edizione e commento</i>	35

Contributi e rassegne:

Nemesio González Caminero, <i>El Ortega póstumo</i>	127
Robert Ricard, <i>Trois mots du vocabulaire de Galdós: « cebolla », « araña » et « barbero »</i>	173

Recensioni:

	pag.
C. Cunha, <i>Estudos de poética trovadoresca</i> (Giuseppe Tavani)	177

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

I. Bar-Lewaw, <i>Traces of the Nahuatl Language in Mexican Castilian</i>	183
Cecil H. Clough, <i>Yet again Machiavelli's « Prince »</i>	201
Erilde Reali, <i>La prima « Grammatica » italo-portoghese</i>	227

Contributi e rassegne:

Teresa Cirillo, <i>Notizia bibliografica su Don Álvaro de Luna</i>	277
Giovan Battista Pellegrini, <i>Zerbino « Stoino » (Nota etimologica)</i>	293
Jules Horrent, <i>Cavilaciones bibliográficas sobre las primeras ediciones de la « Celestina »</i>	301
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	311
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	324

VOLUME VI (1964)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

	pag.
I. Bar-Lewaw, <i>Las novelas históricas de Arturo Uslar Pietri</i>	5
Julio García Morejón, <i>Miguel De Unamuno y Manuel Laranjeira</i>	21
Giovanni Pischetta, <i>Lingua e stile dei rimatori civili del '200: I Pisani</i>	43

Contributi e rassegne:

Giuseppe Carlo Rossi, <i>Metastasio, Goldoni, Alfieri e i Gesuiti spagnoli in Italia</i>	71
--	----

Recensioni:

Jorge Manrique, <i>Poesie</i> (Giovanni Meo Zilio)	117
Maria Manuela Moreno de Oliveira, <i>Processos de intensificação no português contemporâneo</i> (Erilde Reali)	119
Isabel Vilares Cepeda, <i>A linguagem da « Imitação de Cristo »</i> (Erilde Reali)	123
Indici dei primi cinque volumi (1959-1963) degli « Annali - Sezione Romanza »	127

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

	pag.
Manuel García Blanco, <i>Unamuno y Papini</i>	133
Claudia Liver, <i>Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello</i>	163
Erilde Reali, <i>Le « cantigas » di Juyão Bolseyro</i>	237

Recensioni:

Eduard von Jan, <i>Französische Literaturgeschichte</i> (Enzo Giudici)	337
Giovanni Macchia, <i>Il Paradiso della ragione</i> (Nivea Melani)	343
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	347
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in dono o in cambio</i>	361

VOLUME VII (1965)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

Félix Fernández Murga, <i>Pompeya en la literatura española</i>	5
Giovanni Pontiero, <i>Brazilian Modernismo</i>	53

Contributi e rassegne:

Luciana Cocito, <i>Noterella sulla « Quaedam Profetia »</i>	75
Anna Maria Gallina, <i>La traiettoria drammatica di Espronceda: dal neoclassicismo al romanticismo</i>	79

Recensioni:

A. Balaci, N. Façon, G. Petronio, <i>Piccolo vocabolario romeno-italiano e italiano-romeno dell'uso moderno</i> (Pasquale Buonincontro)	101
François Girbal, Bernard Lamy, <i>Étude biographique et bibliographique</i> (Marcel Françon)	105
Ramón Menéndez Pidal, <i>El Padre Las Casas, su doble personalidad</i> (Giuseppe De Gennaro)	110
Giuseppe E. Sansone, <i>Studi di filologia catalana</i> (Félix Fernández Murga)	113
Pilar Vázquez Cuesta y María Albertina Mendes de Luz, <i>Gramática portuguesa</i> (Erilde Reali)	115

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:	pag.
Willy Bal, <i>Portugais pombeiro 'Commerçant ambulant du «sertão»</i>	123
Joseph G. Fucilla, <i>A Group of Spielberg-Prison Poems by Silvio Pellico</i>	163
Herman Iventosch, <i>Garcilaso's sonnet «Oh dulces Prendas»: A Composite of Classical and Medieval Models</i>	203
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Giuseppe Di Stefano, <i>Una nota su moralismo e didattica nel Libro de la Caza di Pero López de Ayala</i>	229
Erlide Reali, <i>«Leonoreta / fin roseta» nel problema dell'«Amadis de Gaula»</i>	237
Fernando Wagner, <i>Perfil del teatro mexicano moderno</i>	255
<i>Recensioni:</i>	
«Filología» (<i>Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel</i>) (Teresa Cirillo)	261
Libri ed estratti ricevuti	265
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	285

VOLUME VIII (1966)

FASCICOLO 1 (contiene gli Atti del secondo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani: Napoli, Istituto Universitario Orientale, 20-21 marzo 1965)

Saggi e articoli:

Giovanna Aita, <i>Il portoghese del Brasile con speciale riguardo al «carioca» e al «paulista»</i> (Schema della comunicazione)	5
Miquel Batllori S. I., <i>Alcuni aspetti dell'Umanesimo nella Penisola Iberica: Catalogna - Castiglia - Portogallo</i> (Schema della comunicazione)	7
Valeria Bertolucci, <i>Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi</i>	13
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Dois poemas elegiacos do século XVIII: «Noites Josefinas», de L. R. Soyé, e «Notti Clementine», de A. Bertola</i>	31
Claude-Henri Frèches, <i>Frei Francisco de St^o Agostinho de Macedo à la cour de France et la représentation d'«Orfeo»</i> (1647)	43
Federico G. Peirone, Sac. della Consolata, <i>Il poeta arabo-lusitano Al-Bataliawski e la teoria della «saudade»</i>	59
Erlide Reali, <i>Il «meio Albuquerque» di Almeida Garrett</i>	71

	pag.
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Un erudito portoghese a Madrid alla fine del Settecento</i>	83
Renato de Sá, <i>A lingua portuguesa antes e depois das Reformas Pombalinas em Goa</i>	105
Jole Scudieri Ruggieri, <i>A proposito della «cantiga» CV 209 = C 607</i>	117
Paul Teyssier, <i>La prononciation des voyelles portugaises au XVI^e siècle d'après le système orthographique de João de Barros</i>	127
Alberto Várvaro, <i>Lo scambio di «coplas» fra Juan de Mena e l'infante D. Pedro</i>	199

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Georg Rabuse, <i>I corpi celesti, centri di ordinamento dell'immaginazione poetica di Dante</i>	215
---	-----

Contributi e rassegne:

William Myron Davis, <i>Uma crítica de «Camunhengue» de Valdomiro Silveira</i>	245
Marcel Françon, <i>«Thélème»</i>	257
Richard L. Jackson, <i>Notas sobre «Los de Abajo» y «La negra Angustias»</i>	261
Joseph L. Laurenti, <i>Ensayo de una bibliografía del «Lazarillo de Tormes» (1554) y de la «Segunda Parte de la Vida de Lazarillo de Tormes...» de Juan de Luna (1620)</i>	265

Recensioni:

Arthur Lee - Francis Askins, <i>The Cancioneiro de Évora - Critical Edition and Notes by ...</i> (Giuseppe Carlo Rossi)	319
Valeria Bertolucci, <i>A proposito di una recente edizione di Johan Ayras de Santiago</i> (Manuel Rodrigues Lapa)	323
Manuel Rodrigues Lapa, <i>Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses</i> (Erlide Melillo Reali)	327
<i>Necrologio</i>	337
Libri ed estratti ricevuti	339
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	353

VOLUME IX (1967)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

	pag.
Itzhak Bar-Lewaw, <i>Apostillas a la primera traducción española de la « Guía de los descarriados » de Maimónides</i>	5
Cecil H. Clough, <i>Machiavelli Researches</i>	21
Ignacio Soldevila-Durante, <i>Ambigüedad y frutos del azar en la filología medieval</i>	131

Contributi e rassegne:

André Jansen, <i>Orientación de la novelística española actual</i>	145
Claire-Eliane Engel, <i>Le voyage d'Horace-Bénédict de Saussure en Italie</i>	159

Recensioni:

A. Godoy, <i>Anthologie de l'œuvre poétique d'Armand Godoy, précédée d'une dédicace et d'un sonnet à Jean de La Varendé; e Milosz, le poète de l'amour</i> (G. C. Menichelli)	171
<i>Varia</i>	175

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Jane Hawking, <i>Madre Celestina</i>	177
Antonio L. Mezzacappa, <i>The Performance of Scribe's Plays in Naples</i>	191
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Il Goldoni nel Portogallo del Settecento - Documenti inediti</i>	243

Contributi e rassegne:

Nora I. Kirchner, <i>Don Quijote de la Mancha: A Study in Classical Paranoia</i>	275
Teodoro Onciulescu, <i>Giovenale Vegezzi-Ruscalla, traduttore e cultore della letteratura portoghese</i>	283

Recensioni:

James Geddes et Adjuitor Rivard, <i>Bibliographie linguistique du Canada Français</i> (Giuseppe Carlo Rossi)	305
Bernard Lamy, <i>Entretiens sur les sciences</i> , éd. crit. présentée par François Girbal et Pierre Clair (Marcel Françon)	308

pag.

Erilde Reali, <i>Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz</i> (Manuel Rodrigues Lapa)	310
Erilde Reali, <i>Le Cantigas di Juyão Bolseyro</i> (Manuel Rodrigues Lapa)	313
<i>Libri ed estratti ricevuti in dono o in cambio</i>	323
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in dono o in cambio</i>	341

VOLUME X (1968)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

Antonio Illiano, <i>Pirandello filologo</i>	5
Casimir Kupisz, <i>Le « roman avec la France » de Boy-Żeleński</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

Contributi e rassegne:

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 de Almeida 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

Recensioni:

Sever Pop, <i>Recueil posthume de linguistique et dialectologie</i> (Mircea Popescu)	183
<i>Varia</i>	187

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Giovanna Marroni, <i>Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha</i>	189
---	-----

Contributi e rassegne:

Nemesio González Caminero, S. I., <i>La « Generación del 98 » en la crítica literaria del P. Quintín Pérez (1886-1947) (con cinco cartas inéditas de Azorín)</i>	341
--	-----

	pag.
Maria Teresa Graziosi Acquaro, <i>Note su Paolo Cortesi e il dialogo « De hominibus doctis »</i>	355
William Myron Davis, <i>Animals in the Afro-Antillean Poems of Luis Palés Matos</i>	377
Patrizio Rossi, <i>La corte letteraria di Carlo Emanuele I, duca di Savoia (1580-1630)</i>	399
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	421
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in dono o in cambio</i>	433