

ANNALI  
SEZIONE ROMANZA  
Direttore: Raffaele Sirri

Comitato direttivo: Giovanni Battista De Cesare - Enrico Guaraldo -  
Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Ci-  
rillo - Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Enrico Guaraldo -  
Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Vincenzo Placella -  
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario Aggiunto: Claudio Bagnati

XXVIII, 2

INDICE

Luglio 1986

Articoli:	P.
Florence Angeli, <i>Momenti di storia della lingua italiana nelle tra- duzioni dell' « Assommoir »</i> . . . . .	421
Philippe Goudey, <i>Colette en Italie</i> . . . . .	453
Marziano Guglielminetti, <i>L'autobiographie en Italie. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles</i> . . . . .	491
Paul Zumthor, <i>Poésie et théâtralité: l'exemple du moyen âge</i> . . . . .	509
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Claudio Bagnati, <i>Note su Miguel Jorge, operatore culturale</i> . . . . .	541
Mario Casella, <i>« Adeu-siau, turons »</i> . . . . .	547
Domenico D'Alessandro, <i>La descrizione in Chrétien de Troyes: i segni di demarcazione</i> . . . . .	553
Robert DiAntonio, <i>Alcântara Machado's « Gaetaninho »: a passage from myth to anti-myth</i> . . . . .	567
Salvatrice Di Giovanni, <i>'Hombre y Dios' in Dámaso Alonso (No- te per una analisi del tema religioso)</i> . . . . .	573
Maria Teresa Favero, <i>Tra erudizione e poesia: un ricordo lucre- ziano in Garcilaso de la Vega e Diego Hurtado de Mendoza</i> . . . . .	587
Pier Luigi Pinelli, <i>La polisemia della finestra e la 'vue plongeante' in « Madame Bovary » e nei « Bourgeois de Molinchart »</i> . . . . .	595
Alessandra Riccio, <i>El cambio en la fijeza. (Alejo Carpentier y Monsi Desiderio)</i> . . . . .	619
Encarnación Sánchez García, <i>Un episodio de la « Diana » en la versión italiana de Celio Malespini</i> . . . . .	629
Anna Scafuri, <i>L'io narrante e il commento d'autore in « Souvenirs Pieux » di Marguerite Yourcenar</i> . . . . .	651
Anita Tatone Marino, <i>Sulla pragmatica della comunicazione in Stendhal: « L'Abesse de Castro »</i> . . . . .	671
<i>Recensioni:</i>	
AA.VV., <i>Transhumances Culturelles - Mélanges. « Histoire et cri- tique des Idées »</i> . Pise 1985 (Maria Teresa Bulciolu) . . . . .	681
M. R. Ansalone, <i>Una donna, una vita, un romanzo. Saggio su « La vie de Marianne » di Marivaux</i> . Bari 1985 (Valeria De Grego- rio Cirillo) . . . . .	686
J. Chabot, <i>L'autre moi. Fantômes et fantastiques dans les Nou- velles de Merimée</i> . Aix-en-Provence 1983 (Valeria De Grego- rio Cirillo) . . . . .	689
Congresso sobre a situação actual da Língua Portuguesa no mundo. Lisboa 1983. Lisboa 1985 (Roberto Barchiesi) . . . . .	693
P. Gaytán, <i>Historia de Orán y de su cerco; El llanto que hizo Sant Pedro quando negó a Jesú Cristo</i> . Fasano di Puglia 1985 (Augusto Guarino) . . . . .	696
V. Martínez Colomer, <i>El Valdemaro</i> . Alicante 1985 (Augusto Gua- rino) . . . . .	698
A. Pigafetta, <i>Primer viaje alrededor del mundo</i> . Madrid 1985 (Ma- ria Grazia Scelfo Micci) . . . . .	700
E. Pittarello, <i>« Espadas como labios » di Vicente Aleixandre: pro- spective</i> . Roma 1984 (Augusto Guarino) . . . . .	701
M. Soares Pereira, <i>A navegação de 1501 ao Brasil e Américo Vespúcio</i> . Rio de Janeiro 1984 (Annamaria Pagliaro Miccieli) . . . . .	703
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i> . . . . .	705
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	709

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblica-  
zione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i colla-  
boratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione de-  
finitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono  
50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXVIII, 2

NAPOLI 1986

MOMENTI DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA  
NELLE TRADUZIONI DELL'ASSOMMOIR

I. 1:

Il corpus omogeneo costituito dalle traduzioni dell'*Assommoir* di Emile Zola offre l'opportunità di cogliere i momenti fondamentali dell'evoluzione della lingua italiana nel periodo che va dalla seconda metà dell'Ottocento fino ai giorni nostri.

Il corpus su cui è basata l'analisi comprende le seguenti traduzioni: *Lo Scannatojo* (traduzione di Emmanuele Rocco, Treves, Milano 1879), *L'Assommuàr* (traduzione di Policarpo Petrocchi, G. Pavia e C., Milano 1880), *L'Assommuar* (traduzione di Ferdinando Bideri, Bideri, Napoli 1893-1894), *L'Assommoir* (traduzione di Alfredo Angiolini, Nerbini, Firenze 1902-1903), *L'Assommoir* (traduzione anonima, Salani, Firenze 1904), *L'Assommoir* (traduzione di Guido Edoardo Motini, Barion, Sesto San Giovanni 1930), *L'Assommoir* (traduzione di Edmonda Aldini, Editori Riuniti, Roma 1958), *L'Assommoir* (traduzione di Luigi Galeazzo Tenconi, Rizzoli, Milano 1964) e *L'Assommoir* (traduzione di Ettore Venzi, Casini, Roma 1966).

L'analisi linguistica, condotta sul primo capitolo del romanzo, che è particolarmente interessante per la sua strutturazione stilistica, si è articolata in una serie di operazioni concatenate tra loro secondo un ordine che procede dal particolare al generale: raccolta dei dati fonetici, morfologici, lessicali delle singole traduzioni (secondo criteri leggermente diversi per cui nel caso dei dati fonetici è stato privilegiato il confronto diretto tra le traduzioni italiane con esclusione del testo di partenza, mentre per i dati lessicali è stato indispensabile il riferimento al testo originale

per fissare le convergenze o le divergenze lessicali dei traduttori rispetto al lessema usato da Zola); descrizione analitica degli stessi dati traduttore per traduttore; valutazione globale della lingua di ogni singolo traduttore; infine tentativo di sintesi in cui le traduzioni sono considerate alla luce delle vicende che hanno segnato la storia linguistica italiana nel periodo postunitario e contemporaneo, e alla luce delle particolari esigenze stilistiche del testo originale, da molti definito « intraducibile » per l'uso di quella varietà sociale che è la « langue du peuple ».

Praticamente, l'esigenza di visualizzare la distribuzione dei fatti linguistici è stata risolta mediante delle tabelle diversamente organizzate a seconda dei fatti esaminati. Le tabelle fonetiche<sup>1</sup> sono caratterizzate da una struttura a due membri in cui sono messi a confronto due allotropi fonetici; le tabelle morfologiche segnalano la presenza, talvolta limitata ad un solo testo, di fenomeni morfologici che possono risultare assenti in altre traduzioni; infine le tabelle lessicali<sup>2</sup> presentano generalmente un'organizzazione a tre, quattro, cinque membri, a dimostrazione della varietà di possibili scelte lessicali di cui dispone il traduttore.

<sup>1</sup> Particolarmente interessanti sono quelle tabelle fonetiche che mostrano le oscillazioni d'uso da parte dello stesso traduttore. A questo riguardo, consideriamo la seguente tabella dove ben tre traduttori mostrano oscillazioni:

<i>camino</i>	<i>cammino</i>
R: 4, 16, 36, 37	
P: 6, 14, 16	P: 30, 30
B: 11, 32	B: 2
Ang: 3, 11, 29, 29	
Ano: 8, 17, 37	Ano: 37
M: 8, 17, 36, 36	
A: 8, 16, 33, 33	
T: 18, 27, 45, 45	
V: 10, 17, 33, 34	

<sup>2</sup> Anche nell'ambito del lessico, non sono infrequenti i casi in cui si registrano oscillazioni d'uso.

Significativa è la tabella relativa alla traduzione del lessema francese *robinet* (le pagine indicate si riferiscono all'edizione Fasquelle,

## I. 2:

Pur delimitando la nostra analisi allo studio linguistico delle traduzioni succitate, non si possono ignorare quelle circostanze che hanno contribuito a determinare particolari contesti. In altre parole, il clima storico e culturale che agisce da sfondo alle traduzioni è importante nella misura in cui si riflette in maniera più o meno diretta sulle stesse.

Nel caso delle traduzioni ottocentesche dell'*Assommoir*, non si potrebbe capire la loro esatta dimensione linguistica se non si considerasse il rinnovato vigore con cui viene dibattuta, in quel periodo, l'annosa questione della lingua<sup>3</sup>,

Parigi, s.d.), dove compare un caso di oscillazione (Tenconi) e dove la distribuzione delle voci *chiavetta*, *cannella* e *robinetto* esemplifica le fasi del cambiamento del lessico:

	<i>chiavetta</i>	<i>cannella</i>	<i>robinetto</i>
R:	20, 21, 24, 28, 30, 36		
P:		15, 16, 20, 22, 25, 29	
B:		14, 19, 22, 25, 31	
Ang:		13, 14, 19, 20, 23, 28	
Ano:		20, 21, 25, 27, 31, 36	
M:			19, 20, 24, 27, 30, 35
A:			18, 24, 27
T:	34, 39	30, 36, 44	29
V:			19, 20, 23, 25, 28, 33

<sup>3</sup> Nell'Ottocento, la consapevolezza dei rischi insiti in una situazione anomala come quella italiana che da secoli conosceva la separazione della lingua scritta dalla lingua orale, diventò la premessa di quell'esigenza di rinnovamento che provocò aspri scontri tra i tradizionalisti, che continuavano a credere nella validità della norma linguistica esemplata sulla lingua dei classici, alta, decorosa, nobile, superegionale, e gli innovatori, che non credevano più nella validità

l'appassionata partecipazione di eminenti personalità quali Alessandro Manzoni, sostenitore della necessità di diffondere il fiorentino parlato dalle persone colte e Graziadio Isaia Ascoli<sup>4</sup>, secondo il quale il processo di italianizzazione deve essere promosso dagli « operaj della civiltà », la miriade di scritti teorici sulla lingua, la notevole fioritura di strumenti didattici giudicati indispensabili per la diffusione del modello unitario manzoniano.

Proprio in questo contesto si colloca il *Novo Dizionario Universale della Lingua Italiana* di Policarpo Petrocchi (Treves, Milano 1900-1910), prezioso sussidio che abbiamo più volte usato come metro linguistico nell'analisi delle traduzioni ottocentesche.

Il *Dizionario* acquista per noi valore sia in ragione della sua novità d'impostazione sia perché Petrocchi è anche uno dei traduttori del romanzo zoliano. Ciò offre la possibilità di verificare interessanti riscontri tra le due opere, il *Dizionario* e la traduzione, che si propongono finalità identiche, nonostante l'apparente diversità.

La novità di Petrocchi lessicografo non consiste nell'essersi fatto interprete della proposta manzoniana attenendosi all'uso vivo di Firenze, né nell'organizzazione del *Dizionario*<sup>5</sup>, pur degna di nota. Essa risiede piuttosto nel fatto che

---

di una tale norma, totalmente disancorata dalla pratica orale, e che quindi proponevano una lingua viva, sincronica, attuale.

Pertanto, la seconda metà dell'Ottocento si configura come un delicato momento di transizione in cui il vecchio equilibrio non è pienamente sostituito da quello nuovo, momento ricco di tensioni, fermenti e esperimenti sia in campo letterario sia in campo linguistico.

<sup>4</sup> Contro il fiorentinismo dei manzoniani, confr. il *Proemio all'Archivio Glottologico Italiano* di G. I. Ascoli (ristampato in *Scritti sulla Questione della Lingua*, a cura di Corrado Grassi, Einaudi, Torino 1975); nel *Proemio*, è tra l'altro ribadito che il compito degli « operaj della intelligenza » o « operaj della civiltà » è di « suscitare quella larga spira di attività civile che poi debba travolgere in ferma unità di pensiero e di parola tutte le genti d'Italia » (p. 29).

<sup>5</sup> Il *Dizionario* è organizzato in questo modo: nella parte superiore è registrata la lingua dell'uso, cioè la parlata di Firenze, « la quale, tutti sanno, ci conserva in gran parte ancora la lingua dei classici »

il nostro Autore tenta, con una sensibilità meritevole di interesse, un'identificazione delle varietà sociali della lingua viva, quasi una sorta di « linguistica della parola » ante litteram.

Come egli stesso afferma, « cercato completamente un dato uso,..., al vocabolarista non resta altro che raccogliere tutto il materiale della lingua,..., dividendola poi ne' suoi strati sociali »<sup>6</sup>. Se il compito del vocabolarista è di dividere e di classificare, Petrocchi lo svolge con impegno, contrassegnando la lingua viva « come i buoni vocabolari, ma con più speciale attenzione, quando non era comune, coi nomi di letteraria, popolare, non popolare, volgare, triviale, non comune »<sup>7</sup>; d'altra parte, egli non manca di segnalare quelle parole che sfuggono ad una classificazione generica e che testimoniano della difficoltà di una simile impresa di categorizzazione.

Queste brevi osservazioni permettono di valutare la particolare « temperie » in cui vennero pubblicate le prime traduzioni dell'*Assommoir* e di misurare il valore delle scelte linguistiche, spesso molto diverse da traduttore a traduttore.

### I. 3: I traduttori ottocenteschi dell'*Assommoir*

Lo scontro vivacissimo delle idee, a cui dà un decisivo contributo la polemica Ascoli-Manzoni, ha, come suo correlato sul piano della pratica letteraria, la realizzazione di modelli linguistici diversi, validamente esemplificati dalle prime traduzioni del romanzo zoliano.

Le prime due traduzioni, cioè *Lo Scannatojo* di Rocco e *L'Assommuàr* di Petrocchi, presentano il vantaggio di essere opere di persone attente al problema della lingua,

---

(Introduzione, V), mentre la parte inferiore è riservata alla lingua fuori d'uso, che coincide con la lingua morta, definita « tutto quel diluvio di parole e di frasi che riposano da un pezzo insieme coi nostri buoni antenati » (Introduzione, IX), la lingua delle varie città toscane che non si accorda con l'uso di Firenze e la lingua contadinesca.

<sup>6</sup> Introduzione al citato vocabolario, VI.

<sup>7</sup> Introduzione al citato vocabolario, VI.

trattandosi in entrambi i casi di filologi, dotati quindi di quella coscienza metalinguistica che non è lecito supporre nell'ultimo traduttore ottocentesco, l'editore napoletano Bideri, la cui versione è molto meno controllata e riflessa.

Queste due traduzioni si muovono tra i due poli opposti della tradizione e dell'innovazione: d'ispirazione purista o per lo meno classicista la prima e d'ispirazione manzoniana la seconda, a cui corrispondono da un lato l'italiano letterario, strumento privilegiato di una letteratura nobilissima, tradizionalmente ricco di registri alti capaci di esprimere i movimenti più complessi e sottili dell'animo, e dall'altro il fiorentino vivo, colto nella sua dimensione di lingua spontanea e popolare, privo di dignità letteraria e di letterarietà, ma dotato di varietà diastratiche basse, che dal punto di vista lessicale rispecchiano con precisione la materialità e la quotidianità del vivere.

Nello *Scannatojo* di Rocco<sup>8</sup>, sono numerosi quegli elementi fonetici, morfologici e lessicali riconducibili all'italiano letterario di tono più sostenuto; per gli allotropi fonetici, citiamo *cotesto*, *guardo*, *intiero*, *maravigliato*, *picciolo*, *tuono* (con il significato di « tono di voce »); per la morfologia i plurali letterari *pugna* e *vestimenta*, i pronomi *ei* (poetico per egli), *il* (per lo), *meco*, *seco*, l'uso della desinenza *-a* per la prima persona singolare dell'imperfetto indicativo, di *-ea* (per *-eva*), di *-eano* (per *-evano*) e di *-ia* (per *-iva*); infine per il lessico le voci *angustia* (nell'espressione « tro-

<sup>8</sup> Il napoletano Rocco (1811-1892), formatosi alla scuola di Basilio Puoti, fu il sostenitore di una concezione tradizionalista della lingua, intesa essenzialmente, se non esclusivamente, nei termini di « buona lingua ».

A questa concezione della lingua, volta più al passato che al presente, più ai libri che alla realtà, Rocco rimase fedele per tutta la sua vita, tanto che si può dire che sottenda la sua attività di filologo, di giornalista e di traduttore.

Di Rocco si ricordano: il *Vocabolario Universale Italiano*, detto anche *Tramater*, una grammatica della lingua italiana, un vocabolario napoletano-italiano, numerosi articoli sull'Archivio Storico di G. P. Vieusseux, numerose traduzioni di autori classici e moderni, tra cui Zola.

vars in angustie »), *bardassa* (per *catin*), *oriuolo*, *possa* (nell'espressione « a tutta possa »), *singulto*, *trassinata* (per *trainée*); gli aggettivi *biancicante* (per *blanc*) *denudato* (per *nu*), *fosco* (per *noir*), *impietrato* (per *moite*), *primeggiante* (nell'espressione « dolore primeggiante »); i verbi *accingignare* (per *retrousser*), *addormirsi*, *balbutire*, *enfiare*, *figgere*, *rilucere*, *svellere*.

Talvolta Rocco non esita a ricorrere ad allotropi fonetici arcaici o « fuori uso » secondo la terminologia del cit. *Dizionario* di Petrocchi, come *colezione*, *coverchio*, *dilicato*, *obbliare*, *sdruscio*, e a varianti lessicali superate del tipo *appiccato* (per *accroché*), *bucciare* (per *boucher*), *cancellato* (nell'espressione « braccia cancellate »), *copertoio* (per *couverture*), *monna* (per *guenon*), il che giustifica i feroci attacchi dello stesso Petrocchi nei riguardi dello *Scannatojo*<sup>9</sup>, poiché « d'un romanzo francese, scritto tutto quanto in lingua viva, eccoti lì un italiano senza intonazione di lingua viva, tutto impiasticciato di vocaboli letterari, pescati nei magazzini de' ferravecchi »<sup>10</sup>.

In effetti, *Lo Scannatojo* è ben lontano dal rendere quella freschezza e vivacità plebea che caratterizza *L'Assommoir*, perché l'Autore è vittima dei limiti troppo angusti della sua concezione linguistica, nell'ambito della quale non

<sup>9</sup> Interesse fonetico rivestono inoltre le coppie *gettare/gittare*, *giovane/giovine*, *rumore/romore*.

Ulteriori dati morfologici che rivelano la letterarietà e il carattere riflesso della versione di Rocco sono l'assenza di pleonismi pronominali, l'enclisi di *-le* con significato di « a lei », l'enclisi del pronome riflessivo *-si* e la combinazione *se le* per « le si ».

Non possiamo tacere alcuni errori di traduzione, generalmente impercettibili alla lettura del testo italiano, ma evidenti al confronto con il testo di partenza.

La frase « des groupes s'offraient des tournées » diventa « alcuni gruppi si proponevano di andare in questo o quel luogo »; l'esclamazione « c'est du chien, ça! » diventa « la è forte come un cane! »; infine « ses yeux à fleur de tête luisaient » è tradotto con « gli occhi le rilucevano sull'alto della testa ».

<sup>10</sup> Confr. *L'Assommoir di Emilio Zola portato allo Scannatojo di Emmanuele Rocco*, di P. Petrocchi, G. Pavia e C., Milano 1879.

esiste un equivalente della « *langue du peuple* »; proprio lo strumento linguistico usato da Rocco spiega il motivo per cui la sua traduzione, anziché rispettare il livello stilistico dell'originale, tende ad innalzarlo, smussandone i tratti più plebei.

Del tutto diversa, per non dire diametralmente opposta, è l'impostazione dell'*Assommuàr* di Petrocchi<sup>11</sup>, giacché il traduttore, con una scelta « forte », tenta una trasposizione della « *langue du peuple* » con il fiorentino vivo.

Le intenzioni linguistiche del traduttore traspasano già dalla trascrizione fonetica del titolo, *Assommuàr*, che sembra sottintendere la priorità della lingua orale a cui deve conformarsi la lingua scritta, e si vengono esplicitando nel sottotitolo che reca « traduzione in lingua parlata ».

Occorre precisare sin da ora che la traduzione di Petrocchi non è da intendersi come una versione dialettale, cioè vernacolare, del romanzo zoliano, quanto invece una traduzione fortemente toscaneggiante, senza dubbio più toscaneggiante dei *Promessi Sposi* e anche di opere appartenenti alla letteratura regionale, come ad esempio *Le Veglie di Neri* del pisano Renato Fucini.

D'altra parte, Petrocchi, manzoniano ortodosso e irriducibile, non si ispira al fiorentino parlato dalle persone colte (né potrebbe farlo senza provocare quella sfasatura tra forma e contenuto che Rocco non ha potuto evitare), bensì alle varietà del fiorentino popolare e volgare.

Nell'ambito della fonetica, il fiorentino programmatico dell'Autore si manifesta con l'uso pressoché costante delle forme non dittongate in O (*bono, core, foco, omo, rota*) e con le forme che presentano l'afesi della vocale iniziale:

<sup>11</sup> Nato a Castello di Cireglio (Pistoia), Petrocchi (1853-1902) fu manzoniano dalla fede incrollabile. Dotato di un'energia inesauribile, svolse un'inflessa attività di divulgatore dell'uso di Firenze.

Le sue opere più rappresentative sono: il già citato *Novo Dizionario Universale*, varie grammatiche della lingua italiana ad uso scolastico, il libro di lettura *In casa e Fuori* (Treves, Milano 1906) e le raccolte di novelle *Fiori di Campo* (Agnelli, Milano 1876) e *Nei Boschi Incantati* (Bemporad, Firenze 1901).

*briaco, sciamare, sparagio, spedale*; nella morfologia, sono fenomeni del fiorentino popolare l'uso delle forme abbreviate dell'aggettivo di prima e seconda persona maschile/femminile, singolare/plurale *mi'* (per mio, mia, miei, mie) e *tu'* (per tuo, tua, tuoi, tue), l'uso del pronome *gli* per *gli/le/loro*, la struttura *noi si* + terza persona singolare per la prima persona plurale, l'uso della desinenza di seconda persona singolare per la seconda persona plurale (del tipo *avresti* per *avreste*, *fossi* per *foste*) e, a dimostrare la valenza duplice di certi fenomeni, le desinenze *-ea* (per *-eva*) e *-eano* (per *-evano*) di tradizione letteraria e al tempo stesso riconducibili all'uso popolare di Firenze; il lessico registra lessemi tipicamente fiorentini come *barroccio* (per *charette*), *bozzo* (per *mare*), *bucataia* (per *blanchisseuse*), *buccola* (per *boucle*), *drusiana* (per *catin*), *mota*, *pietoso* (per *clou*), *sor* e il corrispondente femminile *sora*, oppure aggettivi come *assaettato* (nell'espressione « *botta assaettata* »), *motoso*, *peso* (per *lourd*), *sbuccione* (per *fainéant*), *sciannato* (per *débrillé*) o verbi come *acciaccinarsi* (per *trainer*), *asserbare* (per *garder*), *bracare* (per *savoir*), *sberciare* (per *crier*), *sgrondare* (per *égoutter*).

Tuttavia la novità più rilevante in campo lessicale è data dalla presenza di pistoiesismi, peraltro non riconoscibili a livello fonetico e morfologico, quali *garganozzo* (per *gorge*), *smeria* (per *coup de soleil*), gli aggettivi *sgusciato* (nell'espressione « *occhi sgusciati* ») e *socallato* (per *entrouvert*) e i verbi *sbiluciare* (per *dévisager*) e *sciabottare* (per *barboter*), i quali rappresentano l'espressione più vistosa di quella spontaneità di lingua a cui fece costante riferimento il nostro Autore<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Per la fonetica, altri dati sono rappresentati dalle coppie *cammino/camino*, *dimandare/domandare*, *escire/uscire*, *zingo/zinco* e dalle varianti *ammorvidire*, *aocchiare*, *fravola*, *scorbio*, *stiacciare*, *tremoto*, oltre che alcuni adattamenti fonetici di lessemi stranieri del tipo *milorde* (dall'inglese *milord*) e *scicche* (dal francese *chic*).

La morfologia registra l'uso popolare del pronome relativo *che* seguito dal pronome personale in luogo del pronome relativo retto da preposizione (*che gli* per *a cui*) e l'uso di riprendere con un

Se l'opposizione Rocco/Petrocchi coincide con l'opposizione tradizione/innovazione, più ambigua e sfuggente appare la posizione di Bideri<sup>13</sup>, autore della terza e ultima traduzione ottocentesca del romanzo zoliano, intitolata, come quella di Petrocchi, *L'Assommuar*.

Conscio dell'inadeguatezza dello *Scannatojo* di Rocco, troppo distante dall'originale, e dell'improponibilità dell'*Assommuar* di Petrocchi, troppo toscaneggiante per poter essere pienamente inteso e apprezzato da un pubblico non-toscano, Bideri si muove alla ricerca di un'alternativa intermedia capace di conciliare le esigenze del testo e le esigenze del pubblico.

Questo sforzo di conciliazione, condotto peraltro senza quella precisa coscienza metalinguistica che nei traduttori precedenti vaglia e controlla ogni scelta, approda ad un impasto linguistico approssimativo che oscilla tra i registri alti dell'italiano letterario e quelli bassi del fiorentino vivo, secondo un procedimento che vorrebbe creare una nuova sintesi ma che in realtà si limita ad una semplice sovrapposizione di lingue diverse, la lingua viva e la lingua morta.

---

pronomi personale oggetto il pronome relativo oggetto espresso poco prima (*che... lo*).

Tipici dell'uso fiorentino sono i lessemi *bruschino, cannella, mestola, turchinetto* oppure *blusa, bracalone, calzerotto, corsé, legacciolo, pezzola, sparo* per citare alcune voci che appartengono a campi lessicali definiti, cioè il lessico del lavatoio e il lessico degli indumenti.

<sup>13</sup> Bideri, nato e vissuto a Napoli (1850-1930) fu uno dei più tipici rappresentanti dell'editoria napoletana. Sebbene la sua fosse una cultura disordinata, egli ebbe una personalità brillante, estrosa ed anticonformista, per cui seppe imporsi all'attenzione dei bibliofili diventando nell'ultimo decennio dell'Ottocento il più raffinato stampatore di Napoli. Accanto alla produzione seria, Bideri non disdegnò una produzione di tipo più popolare che corrispondeva a precise esigenze commerciali.

Alla luce di questa attività editoriale, per metà rivolta ad un pubblico colto e per metà ad un pubblico di più facili gusti, va esaminato il rapporto con Zola, di cui Bideri pubblicò tra il 1892 e il 1893 molte opere (*Nana, Per una Notte d'Amore, L'Assommuar*, ecc.).

Riguardo al settore della fonetica, l'impressione di eterogeneità linguistica nasce dalla compresenza di allotropi arcaici del tipo *colezione, coverchio, covrire, lesciva, macro* (per magro), *pegnorare, scovrire* e di allotropi del fiorentino popolare come *cammino* (per camino), *garentire, presciutto, stiacciare, zingo*; anche la morfologia presenta forme riconducibili all'italiano della tradizione (la desinenza *-a* per la prima persona singolare dell'imperfetto indicativo, le desinenze *-ea* e *-eano*, rispettivamente per la terza persona singolare e la terza persona plurale dell'imperfetto indicativo) e forme del fiorentino popolare (il pronome *la* con funzione di soggetto di terza persona femminile singolare e di pronome allocutivo, oltre che di pronome neutro, il pronome *gli* con valore di soggetto neutro; l'uso di *noi si+* terza persona singolare per la prima persona plurale); infine il lessico è caratterizzato dalla stessa dicotomia: sono letterari gli avverbi *ben tosto* (per *bientôt*), *immantinenti, poscia, viemaggiormente* e i verbi *asciolvere* (per *déjeuner*), *figgere, gironzare, prostendersi* (per *se pencher*) a cui si oppongono le voci dell'uso *sito* (per *odeur*), *sor* e il femminile *sora, trapestio* (per *piétinement*), *uscio*<sup>14</sup>. Da notare anche la presenza di certi napoletanismi del tipo *robba, mola, saccoccia* e le espres-

---

<sup>14</sup> Un valido esempio della scarsa coerenza del testo di Bideri è dato dalle coppie *buono/bono, cuore/core, uomo/omo* oppure da *giovane/giovine, meravigliato/maravigliato, rumore/romore*, forme che sono generalmente usate in maniera alternativa senza alcuna regola.

Riguardo alla morfologia, una particolarità del testo è rappresentata dall'uso del pronome *li* (accusativo della terza persona plurale) davanti a parola che comincia per consonante e di *gli* davanti a parola che comincia per vocale. Mentre è del tutto regolare l'uso del pronome *gli* (per a lui) e di *le* (per a lei), a proposito del pronome di terza persona plurale con funzione di dativo, il nostro Autore usa *loro*, ma anche *gli* (per a essi) e *le* (per a esse).

Non si può avere un'idea precisa di questa traduzione se non si considerano altri elementi come i numerosissimi errori tipografici, certe traduzioni «ad orecchio» (l'aggettivo *glouton* è tradotto con *glutinoso* e la voce *môme* con *mummia*), l'uso di elementi non registrati nei vocabolari: *buaitrice/bunitrice* (brunitrice?) per *brunisseuse*, *ceniglia* (ciniglia?) per *chenille*, *grasciume* (grassume?) per *crasse*, *sciammanato* (per *sciamannato?*) per *dégingandé*.



sioni « pigliare collera » e « uscire pazzo », che possono essere considerati come gli equivalenti dei pistoiesismi individuati nella traduzione di Petrocchi.

Allo scopo di esemplificare le diverse soluzioni traduttive adottate da Rocco, Petrocchi e Bideri, si è ritenuto opportuno mettere a confronto lo stesso brano, partendo naturalmente dal testo di Zola.

Il brano originale è il seguente:

‘ « Oui, va te frotter à ma soeur, reprit Virginie en ricanant. Ah! c'est ma soeur! C'est bien possible, ma soeur a un autre chic que toi... Mais est-ce que ça me regarde est-ce qu'on ne peut plus laver son linge tranquillement! Flanque-moi la paix, entends-tu, parce qu'en voilà assez! ».

Et ce fut elle qui revint, après avoir donné cinq ou six coups de battoir, grisée par les injures, emportée. Elle se tut et recommença ainsi trois fois: « Eh! bien! oui, c'est ma soeur. Là, es-tu contente?... Ils s'adorent tous les deux. Il faut les voir se bécoter!... Et il t'a lâchée avec tes bâtards! De jolis mômes qui ont des croûtes plein la figure! Il y en a un d'un gendarme, n'est-ce pas? Et tu en as fait crever trois autres, parce que tu ne voulais pas de surcroît de bagage pour venir... C'est ton Lantier qui nous a raconté ça. Ah! il en dit de belles, il en avait assez de ta carcasse »'.

La scelta di questo brano non è casuale; al contrario è giustificata dal fatto che presenta una connotazione ben precisa. Infatti si tratta delle battute pronunciate da Virginie, che da vera popolana parigina usa una lingua ricca di voci colorite e familiari come « bâtard », « se bécoter », « carcasse », « lâcher », « môme » e di espressioni popolari del tipo « aller se frotter » e « flanquer la paix ».

Il testo di Rocco è il seguente:

‘ « Si, va a stuzzicare mia sorella, riprese Virginia sogghignando. Ah, è mia sorella! Gli è possibile; mia sorella ha ben altra grazia al tuo paragone... Ma forse che ciò mi riguarda? Forse non si può più lavare la propria biancheria? Lasciami in pace, capisci, perché sono stufa ».

E fu lei che ritornò, dopo aver dato cinque o sei colpi di battitoio, inebriata dalle ingiurie, furibonda. Tacque e ricominciò così tre volte: « Ebbene, sì, è mia sorella! Ecco, sei contenta?... Si adorano entrambi. Bisogna vederli ba-

ciucchiarsi come colombi! Ei t'ha abbandonata coi tuoi bastardi! dei mostriciattoli che hanno la faccia tutta piena di croste! Ve n'ha uno d'un gendarme, n'è vero? E tu ne hai fatto crepare altri tre, perché volevi alleggerire il bagaglio per venir qui... Il tuo Lantier appunto ce l'ha raccontato. Oh ne dice delle belle; egli era stucco del tuo catriosol!... »'.

Il testo di Petrocchi è invece il seguente:

‘ « Si, vattel'a rifar colla mi' sorella, disse la Virginia ghignando. Ah! è la mi' sorella! sarà vero, la mi' sorella tropp'è più scicche di te... Ma a me che me n'importa! non si pol più lavare i nostri panni in pace! Soffiami 'n tasca, l'hai intesa, perché n'ho assai! ».

E dop'aver picchiato cinque o sei mestolate, briaca d'ingiurie, trasportata, ritornò daccapo. Poi si chetò e ricominciò così tre volte: « E poi! sì, è la mi' sorella. Ti fa? S'adorano tutt'e due. Bisogna vederli come si baciucchiano! E lui t'ha lasciato là co' tu' bastardi! Marmotti graziosi che hanno tutta la faccia incrostata. Ce n'è uno d'un gendarme, vero? E tu n'ha' fatti crepar tre altri, per non pagar troppo in viaggio ne' bagagli. E' il tu' Lantieri che ci ha raccontato tutto... Ah! ce ne dice delle belle, n'aveva avuto assai della tu' carcassa! »'.

Infine, per il testo di Bideri, abbiamo:

‘ « Si, si, va a pigliartela con mia sorella, riprese la Virginia motteggiando. Ah! è stata mia sorella!... Può darsi, mia sorella è più aggraziata di te. Ma ciò mi riguarda forse! Non si può lavare neppure la sua biancheria quietamente. E lasciami in pace, capisci, perché è troppo ora! ».

E dopo aver dato cinque o sei colpi di battitoia, ebbra dalle ingiurie, trasportata, ritornò daccapo. Così s'interruppe e ricominciò in tal guisa tre volte. « Ebbene! sì, è stata mia sorella. Oh!... ti conviene? Si adorano. Bisogna vederli civettare!... Ei t'ha lasciata coi tuoi bastardi! delle mummie che hanno il volto pieno di croste! Ve n'ha uno d'un gendarme, non è vero? ed hai fatto crepare gli altri tre, perché non volevi fastidii per venire... Gli è il tuo Lantieri che ci ha raccontato questo. Ah! ne dice delle belle: n'era stufo della tua carcassa! »'.

Nella versione di Rocco, è evidente lo sforzo di una traduzione precisa, quasi parola per parola, talvolta più at-

tenta a tradurre il singolo elemento che a rendere il significato complessivo. È altresì evidente lo sforzo di mitigare le espressioni più crude, per cui « aller se froter » diventa *andare a stuzzicare*, « flanquer la paix » è reso con *lasciare in pace*, « lâcher », che letteralmente significa « mollare », è tradotto con *abbandonare*; a tutto ciò si accompagna la tendenza ad usare forme stilistiche più elevate come il pronome soggetto di terza persona maschile singolare *ei*, la forma *avervi* per « esserci », le voci *catriosso*, *entrambi* (di tono più sostenuto rispetto a « tutti e due ») e *stucco*.

Petrocchi compie l'operazione opposta; infatti egli accentua il carattere di familiarità del discorso di Virginie, che diventa così una vera e propria « ciana » fiorentina. Il discorso diretto è concepito come trascrizione fonetica del fiorentino parlato dal popolo, per cui non vengono trascurati i fenomeni fonosintattici dell'elisione (*vattel'a*, *tropp'è*, *dop'aver*, *tutt'e*, ecc.), del troncamento (*pagar*, *pol*, *rifar*, ecc.) e persino dell'aferesi nell'espressione « soffiarmi' n tasca ».

Oltre a questi tratti fonetici peculiari, compaiono forme tipicamente toscane come l'uso dell'articolo determinativo davanti a nomi femminili (*la Virginia*) e davanti all'aggettivo possessivo seguito da nome di parentela (*la mi' sorella*), l'uso delle forme abbreviate dell'aggettivo possessivo (*mi'* per *mio/mia/miei/mie* e *tu'* per *tuo/tua/tuoi/tue*), l'uso della forma *pol(e)* per la terza persona del presente indicativo attivo del verbo potere.

Infine, del tutto caratteristico è il tentativo di adoperare espressioni idiomatiche toscane del tipo « soffiare in tasca », « averne assai » e « ritornare daccapo ».

La traduzione di Bideri non manca di soluzioni traduttive originali come *civettare* (per *se bécoter*), *essere più aggraziato* (per *avoir un autre chic*), *non volere fastidii* (per *ne pas vouloir de surcroît de bagage*).

Riguardo i tratti morfologici particolari, emerge l'uso dell'articolo determinativo davanti a nomi femminili (*la Virginia*), ma non davanti all'aggettivo possessivo seguito da nome di parentela, l'uso del pronome *ei* (per *egli*) e di *egli* quale soggetto neutro. Da rilevare anche certe imprecisioni come l'uso dell'aggettivo possessivo *suo* in una proposizione

impersonale e la traduzione della voce familiare-affettiva *môme* con *mummmia*.

#### I. 4: I traduttori del primo Novecento

Con l'unificazione politica della penisola, sanzionata dalla proclamazione del Regno d'Italia (1861), sembra avvicinarsi sempre più il momento della realizzazione della celebre profezia foscoliana: « Se mai verrà giorno che le condizioni d'Italia facciano essere la lingua italiana scritta insieme e parlata, allora le liti e i pedanti andranno al diavolo e dentro ai vortici del fiume Lete in anima e in corpo »<sup>15</sup>.

In realtà, le condizioni linguistiche dell'Italia unita conoscono una sicura ma lenta evoluzione in direzione dell'unificazione, secondo un movimento non ancora percettibile nella seconda metà dell'Ottocento<sup>16</sup>.

Occorre aspettare il nuovo secolo, e più precisamente quel momento cruciale della storia linguistica dell'Italia unita che è l'età giolittiana, per cogliere risultati rilevanti; per convincersene, basta considerare che a poco più di mezzo secolo dall'unità politica, l'età giolittiana vede decuplicarsi la percentuale di italofoeni.

<sup>15</sup> Citazione riportata da Tullio de Mauro in *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1979, p. 323.

<sup>16</sup> Infatti, « al momento dell'unificazione, la popolazione italiana era per quasi l'80% priva della possibilità di venire a contatto con l'uso scritto dell'italiano, ossia, per l'assenza di uso orale, dell'italiano senz'altra specificazione. Sarebbe tuttavia un errore attribuire la possibilità di conoscere l'italiano al restante 20% della popolazione; un'assunzione del genere peccerebbe, nello stesso tempo, per eccesso e, limitatamente a due zone, Roma e la Toscana, per difetto ». (Tullio de Mauro, *op. cit.*, p. 37).

Di conseguenza, « negli anni dell'unificazione nazionale, gli italofoeni, lungi dal rappresentare la totalità dei cittadini italiani, erano poco più di 600.000 su una popolazione che aveva superato i 25 milioni di individui; a mala pena dunque il 2,5% della popolazione, cioè una percentuale di poco superiore a quella di coloro che allora e poi nelle statistiche ufficiali venivano designati come alloglotti ». (Tullio de Mauro, *op. cit.*, p. 43).

Il processo collettivo di italianizzazione, che si svolge secondo un duplice movimento, verticale (dai ceti più colti ai ceti meno colti) e orizzontale (dai centri urbani alle campagne), non solo pone fine alla questione della lingua, ma segna anche l'irrimediabile sconfitta di quelle proposte linguistiche spesso suggerite da una concezione troppo rigida e statica.

Infatti l'italiano della borghesia urbana che si impone nell'uso parlato non coincide né con l'italiano arcaizzante dei puristi né con il fiorentino popolare dei manzoniani. È una lingua il cui nuovo uso, quello orale appunto, va rinnovando soprattutto nella struttura lessicale, come dimostra la progressiva caduta di elementi sinonimici<sup>17</sup>, ridondanti ed anti-economici, oppure l'arricchimento di quei settori lessicali tradizionalmente poveri in una lingua, quale l'italiana, da secoli lingua di lettere per eccellenza.

La diffusione dell'italiano è un processo indispensabile per intendere un altro processo fondamentale, quello della standardizzazione della prosa (che Migliorini ha chiamato « conguaglio linguistico ») e che consiste nell'esprimere le stesse idee con le stesse parole usate nella lingua comune<sup>18</sup>.

A differenza degli scrittori del secondo Ottocento, che godono di un certo margine di libertà nei confronti del ventaglio delle possibili scelte, gli scrittori del Novecento operano in un contesto in cui la lingua orale è una realtà che esercita un ruolo sempre più preponderante.

Lo scarto tra codice orale e codice scritto si riduce progressivamente, nel senso che lo scritto è sempre più esemplato sull'orale.

Quello che è profondamente mutato è il significato dell'opposizione italiano/fiorentino. Se nel secondo Ottocento,

<sup>17</sup> L'analisi delle traduzioni ha messo in luce numerose coppie sinonimiche di cui attualmente sopravvive un solo membro: balbutire/balbettare, bucciare/macellaio, copertoio/coperta, monna/bertuccia, singulto/singhiozzo, ecc.

<sup>18</sup> Ci imbattiamo così nella nozione di italiano comune, nozione complessa per non dire sfuggente, alla cui definizione speriamo possa dare un contributo il presente lavoro.

il fiorentino si presenta ad alcuni come l'unica alternativa linguistica, nel Novecento il ruolo minore svolto da Firenze, incapace di assurgere a centro linguistico dotato di forza centrifuga, spiega la scarsa incisività del fiorentino vivo nel processo di italianizzazione.

Con una drastica chiusura del ventaglio delle possibili scelte, il fiorentino rientra nei suoi veri limiti che sono quelli di una parlata locale, certo più prestigiosa di tutte le altre, ma pur sempre una parlata locale.

In altre parole, il fiorentino accentua il suo carattere provinciale e quindi la sua posizione subalterna rispetto all'italiano, di modo che lo scrittore che sceglie di scrivere in fiorentino, lo fa con una finalità ben diversa da quella di Petrocchi, il quale auspicava la diffusione del fiorentino su tutta la penisola e la sua elevazione a lingua dell'uso orale e scritto.

Anche in questo caso, la traduzione dell'*Assommoir* si presenta come metatesto privilegiato e forse unico nel suo genere, suscettibile di rispecchiare i mutamenti di uso e di sensibilità linguistica.

Infatti la tendenza ad una prosa sempre più esemplata sull'italiano comune e pertanto libera sia dall'« antichissimo cancro della retorica » sia da un « popolanesimo » ugualmente nefasto si coglie già nella traduzione di Alfredo Angiolini<sup>19</sup>, pubblicata dall'editore Nerbini di Firenze nel 1902-1903 e in quella anonima, pubblicata dall'editore fiorentino Salani nel 1904.

*L'Assommoir* di Angiolini, che reca come sottotitolo « i drammi dell'alcoolismo », si caratterizza per l'assenza di forme e voci del registro letterario, assenza generalizzata a

<sup>19</sup> Nato a Firenze, Alfredo Angiolini (1874-?) fu uno degli esponenti più in vista del partito socialista del capoluogo toscano.

Dal 1898 al 1900, Angiolini fu editore di « La Difesa », foglio ufficiale del socialismo fiorentino. Giornalista e storico, la sua opera fondamentale resta *Cinquanta anni di socialismo in Italia*, vera e propria pietra miliare della storia del socialismo in Italia. Non risulta che egli si sia occupato di traduzioni di opere letterarie, a parte *L'Assommoir*.

tutti i piani della lingua e che quindi oppone questa traduzione a quella di Bideri, pubblicata poco meno di dieci anni prima. A questa assenza fa contrasto la presenza di fiorentinismi popolari che conferiscono al testo una leggera tinta regionale.

Scarsissimi a livello fonetico (*filiggine, fravola*) e comunque sempre usati in modo stilisticamente appropriato nel discorso dei personaggi, già più percettibili a livello morfologico (uso della particella *che* quale elemento introduttivo alla proposizione interrogativa diretta, costruito *noi si + terza persona singolare* per la prima persona singolare), i toscanismi compaiono in modo più massiccio nel tessuto lessicale; valga come esempio la serie *cannella, mestola, ranno, turchinetto* per il lessico del lavatoio e la serie *blusa, sottana, sparo* (per fente), *vita* (per corsage) per il lessico degli indumenti femminili<sup>20</sup>.

A prescindere dal fatto che i fiorentinismi sono molto meno numerosi nella traduzione di Angiolini che in quella di Petrocchi, c'è da rilevare che i suddetti elementi sono usati essenzialmente per dare una certa coloritura alla lingua dei personaggi che appartengono al popolo e che si esprimono come il popolo oppure per designare gli oggetti della realtà materiale in cui gli umili protagonisti vivono e lavorano.

<sup>20</sup> Nell'ambito della fonetica, si registrano alcune oscillazioni del tipo allotropo più comune/allotropo meno comune: *giovane/giovine, lacrima/lagrime*. Il problema del dittongo UO vs il monottongo O appare definitivamente risolto con l'adozione costante delle forme dittongate in UO, per cui compare *buono, cuore, fuoco, uomo*, ecc.

Riguardo la morfologia, sono tipici toscanismi il plurale *le cassette* (ma al singolare il nostro Autore adopera *il cassetto*) e l'uso di *gli* quale pronome di terza persona plurale con funzione di accusativo davanti a parola che comincia per consonante liquida. A proposito dei pronomi di terza persona con funzione di dativo, si registra l'uso regolare di *gli/le/loro*; del tutto eccezionale risulta la presenza di *gli* per *le*.

Altri toscanismi, questa volta lessicali, sono: *braciola, buccola, buscherio, grandiglione, pizzicheria, sizza* (nell'espressione «che sizza, stamattina») e *stambugio*; per gli aggettivi, citiamo: *grullo, peso, sciamannato* e *sversato* (per ordurier).

Diversa è la posizione dell'Anonimo, la cui versione pone interessanti problemi linguistici oltre che extra-linguistici, vista l'impossibilità di risalire all'identità del traduttore.

Ad un'attenta analisi, la traduzione dell'Anonimo si rivela essere una versione riveduta e corretta di quella di Petrocchi. L'intervento che il nostro Autore fa sul testo di Petrocchi è principalmente un intervento di sostituzione delle forme del fiorentino popolare con le corrispondenti forme dell'italiano comune.

Significativa a tale proposito la sostituzione delle forme non dittongate in O, usate con costanza quasi assoluta da Petrocchi, con le corrispettive forme dittongate, per cui *bono* è sostituito da *buono*, *foco* da *fuoco*, *omo* da *uomo*, ecc... Nel campo della morfologia, c'è da rilevare la sostituzione assoluta delle forme abbreviate dell'aggettivo possessivo con le relative forme piene, per cui *mi'* diventa, secondo i casi, *mio, mia, miei, mie*; *tu'* diventa *tuo, tua, tuoi, tue* e *su'*, *suo, sua, suoi, sue*; ancora, l'Anonimo ristabilisce l'opposizione tra i pronomi *gli* e *le*, sostituendo sistematicamente *gli* con funzione di dativo femminile singolare del testo di Petrocchi con *le*; infine lo sforzo di normalizzazione della morfologia verbale è dimostrato dalla sostituzione della desinenza di seconda persona singolare con valore di seconda persona plurale, per cui *avresti* diventa *avreste*, *fosti* *foste*.

D'altra parte, la revisione fatta dall'Anonimo non è sistematica, vale a dire che non è condotta fino in fondo giacché nel verbo non troviamo sostituite tutte le forme fiorentine, ma solo una parte di esse.

La tendenza alla conservazione si rivela particolarmente forte a livello lessicale dove si notano fiorentinismi tipici come *bruschino, cannella, mestola, turchinetto* per il lessico del lavatoio e *blusa, calzerotto, legacciolo, pezzuola, sparo* per il lessico degli indumenti.

Circa i pistoiesismi, l'Anonimo procede ad una rigorosa revisione, per cui *garganozzo* è sostituito da *gorgozzule*, *smeria* da *spera di sole*, *soccallato* da *socchiuso*, *sbiluciare* (usato due volte nel testo di Petrocchi) da *squadrare* e *sbirciare*, *sciabottare* da *sciabordare*; l'unico pistoiesismo ad

essere conservato è l'aggettivo *sgusciato* nell'espressione « occhi sgusciati »<sup>21</sup>.

Per mostrare il rapporto esistente tra il testo di Petrocchi e quello anonimo, si consideri il seguente passo<sup>22</sup> tratto da entrambi i testi.

<sup>21</sup> Altri dati fonetici sono forniti dalle forme con aferesi della vocale iniziale: *briaco*, *sparagio*, *spedale*, e dalle oscillazioni *camino/cammino*, *giovane/giovine*, *meravigliato/maravigliato*, *uscire/escire*.

Un particolare tipo di sostituzione è quello che fa corrispondere alla variante popolare usata da Petrocchi un lessema diverso, come è il caso di *aocchiare* sostituito con il verbo *scorgere* e di *beuta*, erroneamente sostituito con l'espressione « far delle girate », che vorrebbe tradurre « s'offrir des tournées ».

Nell'ambito della morfologia, l'Anonimo conserva l'articolo determinativo davanti ai nomi femminili (*L'Adele*, *La Gervasia*, *La Virginia*; è uno dei rari toscanismi morfologici presenti sia nel discorso diretto sia nel discorso indiretto) mentre lo stesso articolo viene eliminato davanti ai cognomi. È interessante notare che il nostro Autore conserva la struttura articolo determinativo + aggettivo possessivo + nome di parentela solo nel discorso diretto; nel discorso indiretto, egli preferisce la struttura articolo determinativo + nome di parentela.

Riguardo i pronomi personali, c'è da rilevare l'eliminazione del pronome *la* con funzione di soggetto neutro; tale eliminazione è bilanciata dall'aggiunta del pronome neutro *egli* nell'espressione « egli è che non si può » (notiamo che l'Anonimo usa la forma meno comune *egli* in luogo della forma aferetica *gli*, più popolare nell'uso toscano).

L'uso tipicamente toscano del pronome relativo *che* seguito da pronome personale con funzione di pronome relativo retto da preposizione, che nel testo di Petrocchi compare nella forma *che gli*, è sostituito dall'Anonimo, a seconda dei casi, con *al quale* e *alla quale*; d'altra parte, la frase di Petrocchi « delle camice che gli avresti dovuto far la rannata » è trasformata in « a codeste camice le avreste dovuto far la rannata », dove il nesso relativo è sciolto mediante l'uso di *le* con valore di dativo plurale.

Il lessico, e in particolare il lessico non specializzato, registra una serie di sostituzioni per cui *bucataia* è sostituito con *lavandaia*, *drusiana* con *bardassa*, *marmotto* con *marmocchio*, *pietoso* con *presto*, *sore* e *sora* con *signore* e *signora*, *sito* con *odore*, *volgolo* con *turbine*. Prevale tuttavia la conservazione per cui troviamo *barroccio*, *buccola*, *bozzo*, *moccicone*, *mota*, *stambugio*, *trepestio*.

<sup>22</sup> Il brano scelto si riferisce al discorso di uno dei personaggi, Madame Boche. Abbiamo sottolineato nel testo dell'Anonimo le differenze di maggior rilievo.

— Mettetevi lì; v'ho asserbato il vostro posto... Oh! io non ce n'ho di molto. Il Bosce non insudicia quasi punto la su' biancheria... E lei? non avrà da acciaccinarsi tanto, eh? È piccino piccino il su' fagotto. Avanti mezzo giorno, noi si sarà spiccata questa e si potrà andare a fare colazione...

Io, davo la mi' biancheria a una bucataia della via Pollo, ma me la finiva tutta colla su' potassa e i su' bruschini. Così

— Mettetevi lì; v'ho *serbato* il posto... Oh! io non ce n'ho di molto. Il *Boche* non insudicia quasi punto la biancheria... E *voi?* non avrete da acciaccinarvi tanto, eh? È *molto piccino* il vostro fagotto. Avanti mezzogiorno, noi *avremo finito* di lavare, e *potremo* andare a far colazione...

Io davo la *mia* biancheria a una *lavandaia* della via *Poulet*, ma me la finiva tutta colla *potassa* e col *bruschino*. Ora però

Un altro brano ugualmente significativo è il seguente, in cui le differenze sono molto meno evidenti:

'La sora Bosce, intanto, cercava il garzone del lavatoio.

— Carlo! Carlo!... Dov'è dunque?

E lo trovò in prima fila, a guardare, a braccia incrociate. Era un grandiglione, gagliardo, con un collo enorme; rideva, e godeva di veder un po' di carne tra mezzo alle scuciture. La biondina era grassa com'una quaglia; sarebbe stata buffa se gli si fosse spaccata la camicia.

— To! disse lui strizzando un occhio, ha una voglia di fravola, sotto un braccio.

— Come! voi state costà? gli urlò la sora Bosce appena lo vide.

Ma aiutateci a spartirle dunque! voi le potete ben spartire, voi!

— Ah! io no, grazie, se non ce n'è altri! rispose lui tranquillamente; per farmi graffiare un occhio come l'altro giorno, vero? Io non son qui per questo, ci vorrebb'altro... Non abbiate paura, no!

Questo gli fa bono a loro, una piccola levata di sangue. Le ammordisce'.

(dal testo di Petrocchi)

'La signora Bosce, intanto, cercava il garzone del lavatoio.

— Carlo! Carlo!... Dov'è Carlo?

E lo trovò in prima fila, a guardare, con le braccia incrociate. Era un giovinotto grande e grosso, che aveva un collo enorme; rideva, e godeva di veder un po' di carne tra mezzo alle scuciture. La biondina era grassa come una quaglia; sarebbe stata buffa, se le si fosse stracciata la camicia!

— To! disse lui strizzando un occhio — ha la voglia della fravola sotto un braccio.

— Come! voi siete costà — gli urlò la signora Bosce appena lo vide.

Allora aiutateci a spartirle! voi le potete ben spartire, voi!

— Ah, io no, grazie, se non ce n'è altri!... rispose lui tranquillamente — per farmi graffiare come l'altro giorno, vero? Io non son qui per questo, ci vorrebb'altro!... Non abbiate paura, no!

Questo gli fa buono a loro, una piccola levata di sangue. Le ammorbdisce'.

(dal testo dell'Anonimo)

io li lavo da me. È tutto guadagnato. Qui non spendo che il sapone... Dite, dunque, ecco costi delle camice che gli avresti dovuto far la rannata.

Questi birboni di ragazzi, quant'è vero me, hanno la cappa del camino al preterito.

(testo di Petrocchi)

io la lavo da me. C'è un tanto di guadagnato. Qui non spendo che nel sapone... Dite un po'... a codeste camice *le* avreste dovuto far la rannata.

Questi birboni di ragazzi, quant'è vero me, ci hanno della *sugna*, di dietro.

(testo dell'Anonimo)

La traduzione dell'Anonimo, pur così atipica, è preziosa nella misura in cui il suo ridotto grado di fiorentinità rispetto al testo petrocchiano ci informa sulla mutata sensibilità del pubblico dei lettori, non più disposto a tollerare un testo così toscanizzato come *l'Assommuàr* di Petrocchi.

In questo mutato quadro linguistico, acquista una particolare rilevanza la sostituzione della grafia petrocchiana *Assommuàr* con la grafia originale *Assommoir*, quale segno concreto di un'operazione di revisione che mira a far conoscere i pregi di una traduzione del passato rivisitata e per così dire adattata alla nuova situazione linguistica.

#### I. 5: I traduttori contemporanei

Da un punto di vista linguistico, le traduzioni di Mottini, Aldini, Tenconi e Venzi, che abbracciano poco più di un trentennio, documentano in modo esemplare la fase più recente dell'evoluzione della prosa italiana sulla quale agisce una fortissima tendenza al conguaglio<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> La tendenza al conguaglio linguistico emerge con tutta evidenza da certe costanti d'uso, verificabili sia nel campo della fonetica sia nel campo della morfologia, mentre meno nettamente definito appare il settore del lessico dove sono tollerati gli scarti dalla lingua comune.

A livello fonetico, la pressoché totale uniformità linguistica è rivelata da particolari indici come il fatto che tutti i traduttori usino le forme dittongate in UO (*buono, cuore, fuoco, ruota, uomo*, ecc.); a proposito delle coppie allotropiche ancora in uso nella lingua comune, c'è da notare che è sempre la variante più comune ad essere usata da tutti gli autori: *denaro* (non *danaro*), *giovane* (non *giovine*),

Da lingua usata quasi esclusivamente in situazioni di scrittura da parte di un'élite intellettuale, l'italiano è diventato e diventa sempre più lo strumento della comunicazione

*lacrima* (non *lagrima*; l'unica eccezione è data da Tenconi che preferisce usare *lagrima* anziché *lacrima*) e *ubbidire* (non *obbedire*).

Nell'ambito della morfologia, i traduttori contemporanei non usano l'articolo determinativo davanti ai cognomi, ai nomi femminili e agli aggettivi possessivi seguiti da nomi di parentela.

Un'altra costante d'uso è fornita dalla preposizione articolata *con* + *articolo determinativo*; le forme staccate *con lo*, *con gli*, *con la* e *con le* appaiono ormai stabili acquisizioni della prosa moderna. La forma staccata *con i* si afferma, sia pure con delle oscillazioni, nei testi di Aldini e di Tenconi, mentre nei testi di Mottini e di Venzi continua a dominare la forma unita *coi*. L'unica forma unita a resistere stabilmente è *col*.

Il settore dei pronomi personali soggetto presenta degli aspetti interessanti che si collocano a due diversi livelli.

Da un lato, si verifica la tendenza ad usare sempre di meno il pronome personale soggetto davanti a forma verbale fino ad arrivare ad una totale omissione, come è il caso del pronome di terza persona plurale maschile e femminile, del tutto scomparso nei testi considerati.

D'altra parte, si afferma un sistema pronominale misto in cui la forma soggettiva tonica è affiancata e tende ad essere sostituita dalla corrispondente forma oggettiva. Ad esempio, quale pronome di terza persona maschile singolare, compare *egli*, sempre più insidiato dalla forma oggettiva tonica *lui*, mentre è definitivamente uscita dall'uso la variante poetica *ei*.

Le modalità d'uso di *egli/lui* variano da traduttore a traduttore. Il testo di Aldini illustra non solo la tendenza ad eliminare il pronome soggetto davanti a forma verbale, ma anche la tendenza a preferire la forma oggettiva alla forma soggettiva per cui compare esclusivamente *lui* con valore di soggetto. Nel testo di Tenconi, la forma oggettiva *lui*, usata nel discorso indiretto e diretto, prevale numericamente su *egli* che ricorre solo nel discorso indiretto. Invece, nei testi di Mottini e di Venzi, che presentano sistemi pronominali praticamente identici, il rapporto tra *egli* e *lui* si risolve a vantaggio della forma soggettiva *egli*.

Sempre nell'ambito dei pronomi soggetto, notiamo che è definitivamente scomparso l'uso dei pronomi neutri *egli*, *gli* e *la* di tradizione letteraria e popolare.

Per i pronomi oggettivi atoni con valore di dativo, sono usati regolarmente *gli*, *le*, *loro*. Solo eccezionalmente ricorre *gli* per *le* nel testo di Aldini e nel testo di Venzi.

orale e scritta di tutte le classi sociali, in un numero crescente di situazioni diversificate, il che non è senza riflesso sul sistema stesso.

L'italiano contemporaneo si presenta infatti strutturato in maniera complessa per la presenza di numerose varietà diatopiche (i cosiddetti italiani regionali o varietà regionali d'italiano, dall'adozione delle quali sono nate nuove possibilità stilistiche in sede letteraria), diastratiche (l'esempio più notevole è fornito dall'italiano popolare) e diafasiche (nel cui ambito rientrano i registri, come quello letterario).

Dal confronto tra il sistema linguistico francese e quello dell'italiano contemporaneo, risulta evidente un fatto: l'assenza in italiano di un corrispettivo dell'argot francese, che «sorto come lingua affettiva del proletariato parigino,...», ha offerto alla troppo rigorosa unità linguistica francese, nata dall'obliterazione dei dialetti di un buon terzo della Francia, un nuovo sfogo di bilinguismo affettivo»<sup>24</sup>, funzione che in Italia è principalmente ricoperta dal dialetto.

Pertanto, ancora oggi, la traduzione dell'*Assommoir* rimane un problema di non facile soluzione, tanto che non è forse azzardato estendere la famosa intraducibilità del romanzo zoliano per le possibilità linguistiche dell'Ottocento anche a quelle del Novecento; intraducibilità, che, intesa nei termini di non perfetta resa linguistica, sarebbe in qualche modo evidenziata dalle ultime traduzioni.

Venuta meno l'equazione linguistica cara a Petrocchi argot = fiorentino popolare, che pur nei suoi limiti aveva la sua giustificazione nel fatto che entrambe le varietà sono connotate socialmente, al traduttore contemporaneo si presentano due possibilità di ordine stilistico: far corrispondere alla prosa di Zola una varietà d'italiano che si avvicina all'argot, senza però coincidere con esso, oppure far corrispondere un italiano il più neutro possibile.

Ciò che è importante sottolineare è il mutamento di prospettiva, per cui se i traduttori dell'Ottocento si trovano

<sup>24</sup> Bruno Migliorini, *Lingua contemporanea*, Sansoni, Firenze 1963, p. 20.

di fronte al dilemma italiano/fiorentino, i traduttori contemporanei compiono le loro scelte in base allo schema italiano marcato/italiano non-marcato, giacché la selezione non si attua più tra due codici, bensì tra due varietà dello stesso codice.

Tenconi, traduttore di un *Assommoir* pubblicato da Rizzoli nel 1964 e Aldini, l'unica donna a tradurre il romanzo zoliano in un'edizione pubblicata dagli Editori Riuniti nel 1958, seguono, anche se in maniera diversa, il primo indirizzo, orientandosi verso una prosa connotata.

La diversità tra la prosa di Aldini e quella di Tenconi si ricollega al vecchio dualismo pensato e riproposto in una veste aggiornata, per cui da un lato la lingua scritta è concepita come trascrizione della lingua orale con tratti più o meno informali, dall'altro invece come codice avente una strutturazione sua propria. Mentre nel primo caso si insiste sull'accostamento dello scritto al parlato, nel secondo caso si accentua il carattere di specificità della scrittura.

Come è già stato anticipato, la prosa di Aldini<sup>25</sup> è caratterizzata dall'assenza di voci e modi appartenenti al registro letterario; non solo, ma l'Autrice non disdegna certi lessemi triviali o per lo meno riconducibili ad un uso estremamente colloquiale, che ricorrono nel discorso dei personaggi: *culo* (per derrière), *porcodio* (per tonnerre de Dieu), *puttana* (per saleté). Si può facilmente notare che si tratta di voci più forti rispetto all'originale. Altri esempi che testimoniano la tendenza dell'Autrice ad esplicitare certi significati latenti nel testo sono dati dalle seguenti traduzioni: «fa' toletta prima di andare a letto con un altr'uomo» (per «fais ta toilette pour ton quart de ce soir, au coin de la rue Belhomme»), «tutti i soldati del suo paese se la passavano» (per «ça servait de paillasse à soldats») e «aveva passato la notte con Adèle» (per «c'était avec Adèle»).

<sup>25</sup> Edmonda Aldini è una nota attrice di teatro che non ha bisogno di presentazione. La sua collaborazione al mondo delle lettere appare saltuario e discontinuo. A dimostrazione dell'impegno della nostra Autrice, valga come esempio l'ultimo testo da lei pubblicato: *Noi Altre*, immagini e storie di donne. Fotografie di Marina Guerra con testimonianze di Edmonda Aldini, Grafis, Bologna 1977.

Un'altra peculiarità del testo di Aldini è fornita dalla sintassi, orientata verso un'organizzazione di tipo paratattico anziché ipotattico, qual'è quello preferito da Zola.

A questo proposito consideriamo il seguente passo:

Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand Balcon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs; et derrière lui, elle avait aperçu la petite Adèle, une brunisseuse qui dînait à leur restaurant, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes comme si elle venait de lui quitter le bras pour ne pas passer ensemble sous la clarté crue des globes de la porte (testo di Zola).

Quella sera, mentre l'attendeva, le sembrò di averlo visto entrare al ballo del Grand Balcon (le sue dieci finestre tutte illuminate rischiaravano in una rete d'argento la colata nera dei boulevards esterni); e le era sembrato di scorgere insieme a lui Adèle, una piccola brunitrice che pranzava nella loro stessa trattoria: camminava pochi passi avanti, le mani penzolari come se gli avesse lasciato il braccio in quel momento per non passare insieme sotto la luce cruda della porta d'ingresso (testo di Aldini).

Questa preferenza per la paratassi, ossia la tendenza ad una certa semplificazione, si riallaccia a quel particolare rapporto che la traduttrice riesce a creare con il testo di partenza.

Ciò che differenzia fundamentalmente *l'Assommoir* di Aldini dalle altre traduzioni è che la nostra Autrice non tenta una traduzione passiva del romanzo zoliano, ma al contrario ha con esso un rapporto attivo, che culmina in una sorta di operazione di riscrittura. Gli interventi dell'Autrice sul testo non sono solo qualitativi, non coinvolgono cioè solo le strutture linguistiche, ma anche quantitativi, poiché interessano la quantità del testo. Aldini infatti è colei che più di tutti elimina, taglia oppure sintetizza, riassume.

Alla prosa volutamente non letteraria di Aldini fa contrasto la prosa ricercata di Tenconi<sup>26</sup>, che fa un uso sapiente

<sup>26</sup> Dei quattro traduttori da noi considerati, Tenconi spicca per la sua veste di traduttore professionista che ha al suo attivo la tra-

di espedienti stilistici quali la litote (come l'espressione « non accennare a cessare » per continuer oppure « non lasciare di » per empêcher) e la perifrasi (come la frase « vesticciole appena appena sufficienti alle loro snelle corporature » per tradurre « minces vêtements »); è evidente che la funzione della litote e della perifrasi è quella di arricchire e quasi di impreziosire il testo originale.

D'altra parte, l'arricchimento del testo si manifesta essenzialmente sul piano delle scelte lessicali; in Tenconi si riscontra un vero e proprio gusto per la parola poco comune o addirittura rara come ad esempio i nomi *serra* (in « serra serra »), *spaglio* (in « a grande spaglio »), *teoria* (nell'espressione « una teoria di profili angolosi »), *tramestio* (in « essere in tramestio ») o gli aggettivi *sciapito* (per fade) e *smangiato* (per mangé).

Inoltre si nota una spiccata tendenza alla varietà lessicale che non trova corrispondenti in nessuna altra traduzione. Qualche esempio concreto di questa varietà lessicale è dato dalle coppie *vapore/caliggine* (a traduzione dello stesso lessema, buée), *processione/fiumana* (a traduzione di

duzione di famosi classici della letteratura francese, pur non disdegnando opere di minore rilievo.

Feconda la sua collaborazione con la casa editrice Barion di Sesto San Giovanni, specializzatasi in edizioni popolari; presso tale casa editrice, Tenconi ha pubblicato: Ohnet, G., *Il padrone delle ferriere*, 1933; Stendhal, *La Certosa di Parma*, 1933; Gautier, T., *La marchesa innamorata*, 1940; Porchat, JJ., *Favole meravigliose*, 1941; Baudelaire, C., *I fiori del Male*, 1946; Bordeaux, H., *Il peccato della sorella*, 1946; Dugal, L., *Le memorie di una cameriera*, 1947; Maupassant, *Le professioniste*, 1947; Louys, P., *Afrodite. Costumi antichi*, 1947; Maupassant, *Tallone Prussiano*, 1948.

Di più modesta entità la collaborazione con la Rizzoli di Milano, per la quale Tenconi ha tradotto: Hugo, V., *L'uomo che ride*, BUR, 1959; Zola, E., *Racconti a Ninon e Nuovi racconti a Ninon*, BUR, 1966. Inoltre, sempre per la BUR, il nostro Autore ha curato l'edizione di: Alfieri, V., *Vita scritta da esso*, 1960, e d'Azeglio, M., *Ettore Fieramosca*, 1958.

A differenza degli altri traduttori contemporanei, Tenconi, oltre a tradurre *l'Assommoir*, ha tradotto anche altre opere di Zola: *Il sogno*, Milano 1952 e *Germinale*, Milano 1957.



flot) oppure dalle serie *camiciola/camicia/camicella* (per *camisole*), *sottana/gonna/gonnella/vestito* (per *jupe*) e *marsina/soprabito/giacca* (per *redingote*).

Degno di nota è il fatto che la traduzione di Tenconi sia l'unica tra le traduzioni contemporanee a presentare un certo numero di lessemi toscani per cui si stabiliscono delle interessanti coincidenze lessicali e quasi un filo ideale tra i traduttori toscani (Petrocchi, Angiolini, l'Anonimo) e lo stesso Tenconi. Significativo a questo proposito il lessico del lavatoio, che registra *cannella* (ma anche *chiavetta e rubinetto*), *lisciva* (ma anche *ranno*), *mestola* (ma anche *battitoio*) e *turchinetto* (ma anche *indaco*).

La presenza di lessemi riconducibili al registro letterario e di lessemi toscani può sembrare una contraddizione ma in realtà non lo è, perché entrambi questi usi sono la conseguenza dello stesso atteggiamento che è di deviazione dalla norma linguistica comune nello sforzo di dare una precisa impronta alla propria prosa.

Alla base dell'*Assommoir* di Tenconi, vi è la convinzione che tradurre non è semplicemente trasferire un testo in una lingua diversa dall'originale, ma un esercizio di stile che richiede non solo una perfetta competenza linguistica ma anche sensibilità estetica e amore per la parola.

Tra questi due estremi linguistici, cioè la traduzione di Aldini e quella di Tenconi, si colloca l'*Assommoir* di Mottini, pubblicato nel 1930 dalla casa editrice Barion di Sesto San Giovanni.

Con la traduzione di Mottini<sup>27</sup>, diventa già più difficile cogliere i tratti caratterizzanti poiché si tratta di una prosa

<sup>27</sup> La produzione di G. E. Mottini si ispira, in maniera coerente, a due diverse tematiche: la storia dell'arte e la letteratura per i ragazzi.

A Mottini si deve una serie di monografie su alcuni grandi pittori italiani, pubblicate presso l'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo: *Mantegna*, 1933; *Raffaello*, 1933; *Botticelli*, 1934; *Correggio*, 1934; *Giorgione*, 1934; *Tintoretto*, 1934. A questo interesse per l'arte si ricollegano alcuni testi divulgativi destinati ai giovani: *Viaggio alle isole d'oro. Coi ragazzi nel regno dell'arte*, Mondadori, Milano 1930; *All'insegna del cuore contento. Storie d'arte e d'artisti per la gioventù*, Corbac-

scarsamente connotata nella misura in cui sono rari gli scarti dalla lingua comune.

Gli scarti sono generalmente verificabili sul piano lessicale; infatti compaiono lessemi poco comuni come *anticuore* (nell'espressione « avere l'anticuore » a traduzione di « avoir les sangs tournés »), *bisogna* (lessema alquanto ricercato per tradurre *besogne*), *soffoco* (per *étouffement*) e alcune voci presumibilmente regionali come *balzana* (per *volant*) e *scanfarda* (per *traînée*).

Mottini è l'unico traduttore contemporaneo a fare uso di un'aggettivazione particolare che comprende dei participi presenti di verbi poco comuni come *bubbolante* (per *grelottant*), *lattescente* (per *laiteux*), *scorante* (per *moite*) oppure dei participi passati di verbi ricercati come *allividito* (per *bleui*), *conquiso*, da *conquidere* (per *gagné*), *marmorizzato* (per *marbré*), oppure aggettivi resi insoliti dal suffisso derivativo -oso come *lamentoso* (usato nella frase « la stanza rimaneva nera, lamentosa, col soffitto fumoso », dove *lamentoso* traduce, piuttosto impropriamente, l'aggettivo francese *lamentable*) e *saponoso* (per *savonneux*), o infine particolari usi come l'aggettivo *mouillé* che il nostro Autore non traduce mai con *bagnato*, bensì con *madido* o *immollato*.

cio, Milano 1932; *Il libro dei sette colori. Storie serie e gaie d'artisti*, UTET, Torino 1932. La produzione per i ragazzi registra romanzi adattati alle esigenze di un pubblico giovanissimo, anche se non mancano eccezioni come: *Dal libro di Dio. Episodi biblici narrati da G. E. Mottini*, UTET (collana « La Scala d'oro », biblioteca graduata per i ragazzi, serie I, per i ragazzi di anni 6), Torino 1932; *In giro per l'Italia. Impressioni di viaggio*, UTET (« La Scala d'oro », serie III, per i ragazzi di anni otto), Torino 1934. Per i romanzi, citiamo: *Il romanzo di Bertoldo*, UTET (« La Scala d'oro », serie II, per i ragazzi di anni 7), Torino 1932; *I viaggi di Gulliver*, riduzione di G. E. Mottini, UTET (« La Scala d'oro », serie III, per i ragazzi di anni 8), Torino 1934; *Il romanzo di Giannetto Parigi*, UTET (« La Scala d'oro », serie IV, per i ragazzi di anni 9), Torino 1935; *La storia del cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia*, riduzione di G. E. Mottini, UTET (« La Scala d'oro », serie IV, per i ragazzi di anni 9), Torino 1935.

Presso la casa editrice Barion, Mottini ha pubblicato non solo l'*Assommoir*, la cui traduzione sembra essere un'eccezione nel quadro delle attività dell'autore, ma anche *La Leggenda di Sigfrido*, narrata ai ragazzi da G. E. Mottini, 1934.

Ancora meno caratterizzato rispetto all'*Assommoir* di Mottini si presenta l'*Assommoir* di Venzi<sup>28</sup>, pubblicato in tempi più recenti, nel 1966 dalla casa editrice Casini. È interessante notare come queste due traduzioni, nonostante la distanza cronologica che le divide, siano linguisticamente le più vicine.

Infatti il confronto tra il testo di Mottini e quello di Venzi rivela delle affinità non solo a livello lessicale ma soprattutto a livello di intere frasi e di interi periodi, la cui costanza è tale da giustificare l'ipotesi di un rifacimento della traduzione di Mottini da parte di Venzi.

Sotto certi aspetti, il binomio Mottini-Venzi richiama alla memoria il binomio Petrocchi-Anonimo, per quanto non manchino delle differenze non trascurabili che vale la pena di sottolineare.

Se la traduzione dell'Anonimo è una copia alquanto fedele del testo di Petrocchi, il rapporto tra le traduzioni di Mottini e di Venzi non va impostato semplicisticamente nei termini di originale-copia.

Nell'*Assommoir* di Venzi, vi sono interi periodi identici a quelli di Mottini; si confronti ad esempio: « Nell'immensa sala le fumate diventavano rosse, attraversate solo da cerchi di sole, da sfere d'oro che filtravano fra le tende. Si respirava il soffoco tiepido degli odori saponosi » (testo di Venzi) con: « Nell'immensa sala le fumate diventavano rosse, attraversate solo da cerchi di sole, da sfere d'oro che filtravano fra le tende. Si respirava il soffoco tiepido degli odori saponosi » (testo di Mottini); in genere tuttavia, Venzi provvede a sostituire un elemento della frase, un sostantivo, un verbo o un aggettivo come risulta dal caso seguente:

<sup>28</sup> Rispetto agli autori precedentemente considerati, l'opera di Venzi appare più limitata e non ben definibile. Di lui si ricordano: *Il lupo pellegrino*. Versi e disegni di G. Venzi, casa editrice Mediterranea, Roma 1944; *Il povero orfanello*. Testo e disegni di G. Venzi, casa editrice Mediterranea, Roma 1944; *Arlecchino senza cena*, Testo e disegni di G. Venzi, Capriotti, Roma 1950; *I tre fraticelli*. Testo e disegni di G. Venzi, Ediz. Paoline, Roma 1960; *Il cherubino*, Testo e disegni di G. Venzi, Ediz. Paoline, Roma 1961.

« — Grazie! Grazie! Se non avete un parente più prossimo! — disse Carlo tranquillamente — Per farmi cavare un occhio come l'altro giorno, eh? Non sono qui per questo: ci vuol altro!... Non abbiate paura, lasciatele fare! Un piccolo salasso fa bene. Le rende più mansuete » (testo di Venzi) con: « — Grazie! Grazie! Se non avete un parente più prossimo! — disse Carlo tranquillamente — Per farmi cavare un occhio come l'altro giorno, eh? Non sono qui per questo: ci vuol altro!... Non abbiate paura, lasciatele fare! Un piccolo salasso fa bene. Le rende più tenere » (testo di Mottini); infine più raramente si hanno delle modificazioni consistenti del tipo: « Era un calpestio di gregge, una folla che fermandosi bruscamente dilagava sul selciato » (testo di Venzi) a cui corrisponde: « V'era là un calpestio di gregge, una folla cui brusche fermate facevano dilagare sul selciato » (testo di Mottini).

Il criterio in base al quale opera il nostro traduttore è lo stesso dell'Anonimo: riprendere una traduzione già esistente e livellarla linguisticamente, privarla cioè delle sue marche stilistiche più evidenti in modo da ridurre sempre più lo scarto dalla lingua comune. È infatti significativo il fatto che questi interventi su testi preesistenti siano sempre nella direzione di un italiano non-marcato anziché nella direzione di una lingua connotata.

Com'è intuibile, Venzi sostituisce *anticuore* con *batticuore*, *bisogna* con *lavoro*, *scanfarda* con *sciagurata*; allo stesso modo, *bubbolante* è sostituito con *tremante*, *latte-scente* con *lattiginoso*, *scorante* con *attaccaticcio*, *allividito* con *livido*, *conquiso* con *anelante*, *marmorizzato* con *bianco*, *lamentoso* con *tetro*.

Il fatto che il testo di Venzi sia una ripresa di quello di Mottini, se da un lato può quasi assurgere a simbolo dell'incapacità dei traduttori italiani a tradurre in modo adeguato l'*Assommoir* di Zola, dall'altro può essere interpretato come un'operazione meramente commerciale di sfruttamento della stessa traduzione, rimessa in circolazione a distanza di oltre trenta anni.

D'altra parte, lo sforzo di Venzi di normalizzare una prosa di per sé già scarsamente connotata non va visto

come assenza di volontà stilistica, ma piuttosto come scelta stilistica negativa, come consapevole decisione di non connotare la propria prosa nel tentativo di avvicinarsi il più possibile al « degré zéro » della scrittura.

In questo senso, l'ultima traduzione dell'*Assommoir* offre un esempio convincente di una particolare tendenza della letteratura italiana contemporanea che reagisce al culto della forma, tipico di una certa mentalità letteraria, con la negazione di questo stesso culto, o meglio sostituendolo con il culto della non-forma, la quale trova la sua espressione nell'italiano comune.

Florence Angeli

## COLETTE EN ITALIE

La romancière Colette a fait de brefs séjours en Italie; mais elle en a rapporté des reportages, des notes dispersées dans l'oeuvre et la correspondance; le fait de rassembler ces écrits et de les analyser suscite intérêt et même émerveillement: qualités d'observation, servies par une langue somptueuse et sensuelle! Découverte d'une Italie plus quotidienne tout en restant poétique et surtout redécouverte d'un grand écrivain français du XXème siècle à travers des pages oubliées.

La célébration des anniversaires de la naissance ou de la mort d'un écrivain est un moment privilégié pour redécouvrir des aspects oubliés injustement ou apparemment inattendus. Les conséquences de ces manifestations ne se limitent pas à l'année elle-même: c'est souvent un nouveau départ pour des études critiques ou pour la réimpression d'oeuvres un peu négligées. Ainsi, pour Colette, le trentième anniversaire de sa mort en 1984, a vu se multiplier les rééditions et a permis au grand public français — qui la connaît surtout à travers « Les Claudine » et « Gigi » —, d'avoir un panorama plus vaste de son inspiration.

Mais pourquoi Colette et l'Italie? Ce thème peut sembler surprenant et inutile. Effectivement, elle a peu voyagé et elle s'est rendue en Italie seulement pour de brefs séjours et pendant une période limitée de sa vie qui correspond à la première guerre mondiale. Ces contacts rapides n'ont pas été une source d'inspiration pour ses romans. Les souvenirs d'Italie sont dispersés dans différents écrits et ils n'ont suscité jusqu'à maintenant aucune recherche critique. Ses biographes ont peu exploré cette période et se sont contentés en quelques lignes d'en mentionner les dates et les

principaux évènements. Or, nous découvrirons que ces séjours recouvrent des rencontres et des situations qui méritent d'être reconnues, et qui dépassent le cadre étroit de la petite histoire. « Ces morceaux » rassemblés reflètent de la part de l'écrivain une ardeur surprenante à capter et à assimiler les sensations, les émotions d'un instant si fugitif soit-il. Cette puissance d'observation exceptionnelle est bien connue chez Colette, mais dans le cadre de ses souvenirs d'Italie, cette capacité se greffe sur un contexte historique et culturel du plus haut intérêt; il est possible de mieux mesurer l'étendue de son champ de conscience, sa capacité à saisir les différences au-delà des frontières dressées par les civilisations et surtout son art de les surprendre, de les écouter avec une curiosité passionnée et émerveillée: étonnante Colette que l'on ne cesse de découvrir!

\*

\* \*

En 1910, Colette s'est rendue pour la première fois en Italie. Elle a trente sept ans<sup>1</sup>. Cette année avait été particulièrement dure pour elle parce que dévorée par une succession de tournées théâtrales harassantes, en France et à l'étranger, avec un spectacle qui s'intitulait « La Chair ». Mais c'est surtout un tournant essentiel dans sa vie littéraire et affective: on y relève trois évènements importants auxquels s'ajoute son premier voyage en Italie.

Tout d'abord, au mois de juin, le jugement de divorce est prononcé entre les époux Gauthier-Villars, c'est-à-dire entre Willy et Colette<sup>2</sup> qui s'étaient séparés depuis quatre ans. C'est la fin du premier mariage de la romancière, mais

<sup>1</sup> Elle était née à Saint-Sauveur-en-Puisaye (Yonne) le 28 janvier 1873 et déclarée à l'état-civil sous le nom de Sidonie Gabrielle Colette, fille de Jules Joseph Colette et de Adèle Eugénie Sidonie Landoy.

<sup>2</sup> Ils s'étaient mariés en 1893 à Châtillon-sur-Loing (aujourd'hui Châtillon-Coligny, dans le Loiret). Henry Gauthier-Villars, dit Willy, avait trente quatre ans.

aussi la rupture officielle de sa collaboration littéraire avec Willy. Ce divorce lui permet de se dissocier de la série des « Claudine »<sup>3</sup> et de révéler sa véritable personnalité d'écrivain. En effet, et c'est le second évènement important, de mai à octobre, le journal « La Vie Parisienne » publie *La Vagabonde*: sa première grande oeuvre originale dans laquelle elle affirme un talent indépendant, à travers le témoignage « sans fard » de la lutte d'une femme seule pour survivre et s'exprimer. L'autre étape importante dans son itinéraire affectif et professionnel est sa rencontre, en décembre, avec Henry de Jouvenel, rédacteur en chef du journal « Le Matin » qu'elle épousera en 1912 (le 19 décembre), trois mois après la mort de sa mère, Sido (le 26 septembre 1912).

Auparavant, Colette connaît une trêve « méditerranéenne », bienvenue après plusieurs semaines de « nomadisme » épuisant dans les salles de théâtre en province. La possibilité de découvrir l'Italie lui est offerte par un jeune homme beau, riche, sympathique dont la famille possède les grands magasins du Louvre: « ...il s'appelle Auguste Hériot... Il fait tout pour la séduire, l'invite dans les meilleurs restaurants de Paris, lui offre des bijoux »<sup>4</sup>. De passage à Naples et sur la côte Almafitaine, Colette écrit à sa mère, Sido; elle lui exprime son enthousiasme devant ces lieux enchantés et enchanteurs:

« Ma chère maman, nous déjeûnons à Positano, dans un pays trop beau pour croire que c'est vrai »<sup>5</sup>.

La carte représente le panorama de Sorrento; les jours suivants, elle lui en expédie d'autres qui traduisent la même

<sup>3</sup> Quatre tomes publiés de 1900 à 1903 sous la signature de Willy: *Claudine à l'école*, ed. Ollendorf, 1900; *Claudine à Paris*, ed. Ollendorf, 1901; *Claudine en ménage*, ed. Mercure de France, 1902; *Claudine s'en va*, ed. Ollendorf, 1903.

<sup>4</sup> Marc Andry, *Colette*, Presses de la Cité, Paris, p. 104.

<sup>5</sup> Carte, datée du 10 novembre 1910, reproduite, ainsi que les autres citées, dans l'ouvrage *Colette en tournée*, Paris, Persona, 1984, préface de Michel del Castillo.

sensibilité émerveillée devant la beauté des lieux; une vue de Naples « Panorama preso dal Vomero » avec ses mots:

« ...Je suis arrivée et tout éblouie d'être ici... Cette baie de Naples, je l'avoue, n'a pas tout à fait volé sa réputation ».

Elle ajoute, sans aucun doute pour rassurer sa mère: « mon compagnon est très gentil d'ailleurs »<sup>6</sup>. De Capri, elle se livre à sa première description d'un paysage italien:

« je sors de la grotte bleue où on entre par un tout petit trou et où tout est illuminé de bleu phosphorescent et inoubliable ».

On peut lire un autre témoignage de ce séjour dans la correspondance avec Léon Hamel, son ami et confident<sup>7</sup>; elle lui écrit quatre fois entre le 12 et le 19 novembre, en signant toujours Colette Willy, bien que le divorce soit prononcé. Il s'agit de billets assez courts; le ton est différent de celui des cartes envoyées à sa mère; elle n'hésite pas à lui raconter, avec une concision étonnante, les vicissitudes du voyage:

« ...je ne fais que d'arriver par une chaleur bleue et or qui m'enchant malgré moi. Voyage long — deux nuits en sleeping — ça ne repose pas... »<sup>8</sup>.

Deux jours plus tard, le 15 novembre de Naples:

« ...Je n'arriverai jamais à vous écrire une lettre. Aujourd'hui, bateau, voiture, rebateau, tempête, débarquement pé-

<sup>6</sup> Elle adresse, également, cette vue de Naples à son frère Léo, et à son amie Missy, fille du duc de Morny; ensemble, elles avaient suscité un scandale en créant au Moulin-Rouge, en 1907, la revue « Rêve d'Égypte ».

<sup>7</sup> Léon Hamel: « C'est un homme du monde, un dilettante de quinze ans son aîné qui s'est frotté au milieu des lettres et du théâtre ». (Marc Andry, *op. cit.*).

<sup>8</sup> Naples, 1er novembre 1910; toutes ces lettres sont dans *Les Lettres de la Vagabonde*, (*Oeuvres Complètes*, Flammarion, Paris 1961, tome V, p. 40).

nible et amusant. En ce moment tempête pour de vrai! Impossible d'ouvrir une fenêtre; si ça dure jusqu'au lever du jour, je verrai quelque chose de beau... »<sup>9</sup>.

Dans les deux lettres suivantes, elle amorce des descriptions:

« O Hamel, les jardins de Procida!<sup>10</sup>. Ils sont si vieux et si beaux et si riches et si sombres! N'empêche que le charme de ce pays n'entre pas très profondément, par chance »<sup>11</sup>.

Puis, le 1er novembre, elle livre les impressions que ces lieux étranges laissent sur sa sensibilité:

« Malgré la tempête, nous avons voulu voir Herculaneum aujourd'hui, quelle sauce! D'ailleurs, je suis restée de glace sous tant de marbre. Qu'est-ce que ça me fait que cette cave sinistre, qui sue l'eau, ait pu contenir 10.000 spectateurs et que les loges d'artistes soient aussi bien ou aussi mal aménagées qu'à présent? ».

Elle retrouve son enthousiasme devant les jardins:

« Une seule chose pourrait m'attacher à ce pays (que je n'aime pas), ses jardins délicieux, si drapés de vignes et de roses et lourds d'oranges. Et je ne les ai pas vus en été!... Si vous pouviez voir, Hamel, ces jardins enfermés derrière leurs grilles noires, ils sont si frais et si profonds et ils n'ont plus de prix d'être enfermés... Le lever du jour me ravit encore, mais, ... Ne comparons pas, ne comparons jamais »<sup>12</sup>.

Colette finit sa lettre en parlant de l'ami qui l'accompagne:

« Mon petit compagnon vous envoie ses amitiés. C'est un gentil enfant quand il est seul avec moi. Il ne sera jamais heureux, il est bâti sur fond de tristesse »<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>10</sup> Ile du golfe de Naples où se passe l'action de *Graziella*.

<sup>11</sup> *Lettres de la Vagabonde*, *op. cit.*, p. 42, 19 novembre 1910.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Ces propos étaient prophétiques, car dès décembre, quelques semaines après son retour de Naples, elle fait la connaissance de son futur mari, Henri de Jouvenel; rencontre qui devait l'éloigner d'Auguste Hériot, condamné à retrouver sa tristesse chronique. On peut affirmer que ce premier contact de Colette avec l'Italie aura marqué une transition entre deux étapes de son itinéraire affectif et littéraire: entre Willy et Henri de Jouvenel, entre *La Vagabonde* et *L'Entrave*, entre le music-hall<sup>14</sup> et le journalisme.

Son prochain voyage en Italie a lieu en juillet 1915, pendant la guerre, comme envoyée spéciale du journal « Le Matin » dont son mari, mobilisé sur le front, est le rédacteur en chef. On peut parler d'années charnières (1910-1915), tant sur le plan sentimental qu'artistique.

En novembre 1910, alors qu'elle est en Italie, elle connaît un début de célébrité littéraire avec trois voix au prix Goncourt pour son roman *La Vagabonde*<sup>15</sup>, publié en mai de la même année. Sous l'influence de son nouveau mari, elle se lance dans le journalisme dont elle avait fait l'expérience à titre épisodique en 1907, en publiant des nouvelles dans les revues « La Vie Parisienne » et « Akademes »<sup>16</sup>. Elle exerce ce nouveau métier au « Matin », naturellement:

«...Elle va courir les 'générales', fréquenter les cours d'assises, assister à des scéances à la chambre des députés. Elle fera aussi des reportages, une promenade en dirigeable, une ascension en ballon libre. Tout la passionne. Tout l'intéresse. Les faits divers comme les premières de théâtre où l'on rencontre tout Paris »<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Elle joue pour la dernière fois au Music-hall, au début 1912 au Bataclan, dans *La Chatte Amoureuse*.

<sup>15</sup> Le prix est donné à Louis Pergaud pour *De Goupil à Margot*, qui aura plus tard la célébrité pour *La guerre des boutons*. Colette retrouvera les Goncourt comme membre de l'Académie Goncourt en 1945.

<sup>16</sup> Il s'agit de: *Une chambre dans la forêt*, *Le Passé*, *Tobu chou parle*, *Le Sémiramis Bar*, *La Baptistère*.

<sup>17</sup> Marc Andry, *op. cit.*, p. 120.

Elle épouse Henri de Jouvenel le 10 décembre 1912; une fille, surnommée affectueusement Bel-Gazou, naît le 26 septembre de l'année suivante. Ce mariage et cette naissance s'accompagnent d'un changement complet d'univers et de relations sociales. Colette passe de l'atmosphère dérisoire et souvent sordide des coulisses de salles de spectacle à celle des salons parisiens, fréquentés par des personnalités politiques et littéraires. Elle est devenue la baronne Henri de Jouvenel; même si elle n'y attache aucune importance, c'est un titre qui, dans le Paris de Proust, a encore une valeur reconnue.

Ces années, intenses en mutations enrichissantes et épanouissantes, sont assombries par la mort de Sido, la mère de Colette, (neuf mois avant la naissance de Bel-Gazou) et par la guerre.

Henri de Jouvenel est mobilisé en août 1914. Colette connaît les angoisses des épouses dont le mari est au front. Elle participe comme elle peut; elle est tout d'abord veilleuse de nuit au lycée Janson de Sully, transformé en hôpital. A la fin de juin 1915, elle est envoyée comme reporter par le journal de son mari « Le Matin », avec l'objectif de se rapprocher du front italo-autrichien, au nord de Venise. En raison des difficultés à obtenir les autorisations nécessaires pour se rendre à proximité des hostilités, elle doit aller auparavant à Rome, puis ensuite à Lugano et à Venise. Il semble qu'après la ville éternelle, elle se soit rendue directement à Lugano et à Venise. Car, c'est le reportage de l'entretien avec le prince de Hohenlohe, à Lugano, qui est paru le premier dans « le Matin », le 16 juillet; puis les impressions de Rome et celles de Venise s'échelonnèrent d'août à septembre.

On peut être surpris du fait que ces impressions de guerre, hormis celles de Lugano, aient été publiées de un à deux mois après le voyage. Faut-il expliquer ce retard par la lenteur des communications? Ou pour des raisons plus « poétiques » comme en témoigne cette lettre du 26 juin à son amie Annie de Pène (lettre citée dans *Amoureuse Colette* de Geneviève Dormann): « Je regarde, je visite, j'emmagasine jusqu'à ce que je succombe, — et alors, comment

voulez-vous que je travaille? Je verse des notes pêle-mêle, mais je crains bien que ne travaillerai qu'en revenant ». Ces chroniques ont été toutes regroupées dans *Les Heures Longues*, publiées en 1917 chez Fayard sous le titre « Impressions d'Italie ».

La première partie est datée de « juillet 1915, Rome », et elle se compose de quatre chapitres<sup>18</sup>. La seconde partie est consacrée à Venise: « Un taube sur Venise-Juillet 1915 »<sup>19</sup>. Puis à nouveau « Rome-juillet 1915 »<sup>20</sup>, sous le titre « Nocturnes » et ensuite « Un entretien avec le Prince de Hohenlohe, Lugano, 7 juillet 1915 »<sup>21</sup>, tel qu'il avait été publié en premier dans « Le Matin ». Toujours dans *Les Heures Longues*, deux autres chapitres ont été ajoutés: ils correspondent à un séjour sur la lac de Côme, l'année suivante, en octobre 1916<sup>22</sup>.

Pour connaître ce séjour italien de juillet 1915, il ne faut pas oublier les très belles descriptions intitulées « Notes d'Italie », datées de 1915 et publiées dans *Le Journal Intermittent*<sup>23</sup> qui recouvrent le voyage à Rome et à Venise. Ces textes regroupés représentent environ soixante dix pages, sans compter les lettres à Léon Hamel dans *Les Lettres de La Vagabonde*<sup>24</sup>. On découvre très vite qu'il ne s'agit pas de reportages comme les autres; soixante-dix ans après leur rédaction, ils demeurent des témoignages humains d'une écriture littéraire exceptionnelle dont les images nous émerveillent encore, comme elles avaient enchanté Proust, lecteur assidu du « Matin »... Cet itinéraire italien est à la fois douloureux et magique: c'est le regard sensible d'une femme devant la guerre et aussi une suite de descriptions éblouis-

<sup>18</sup> *Les Heures Longues*, Arthème Fayard, Paris 1917 (pp. 112-131); réédition en 1984.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 132-140.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 141-147.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 148-15.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 178-190.

<sup>23</sup> *Journal Intermittent*, Le Fleuron, Paris 1949, pp. 161-177.

<sup>24</sup> *Lettres de La Vagabonde* (tome V des *Oeuvres Complètes* publiées chez Flammarion), pp. 106-107.

santes qui n'ont pas pris une ride. Pour reconstruire les étapes de ce voyage, nous suivrons la chronologie événementielle, et non celle des dates de publication dans le journal « Le Matin » qui obéissaient à des impératifs concrets matériels: ceux de la programmation d'une actualité brûlante!

Au début d'« Impressions d'Italie-Juillet 1915 Rome » (rassemblées dans *Les Heures Longues*), Colette décrit sa découverte de l'Italie, après le passage des Alpes, depuis le train:

« Ici, la fleur se prodigue, le pâturage fait songer à la pelouse et le torrent aux jeux d'eau. Quelle proie que cette terre, pour un envieux voisin!... L'émerveillement m'accompagne, et la confiance »<sup>25</sup>.

Ce lyrisme spontané et sans emphase est inattendu de la part d'une envoyée spéciale, en temps de guerre:

« j'emporte, de station en station, jusqu'au delà de Gênes, l'illusion de voyager dans un pays oublié par la guerre... La mer que nous longeons enfin, ne porte aucune trace des cruels conflits et baigne des villages couleur d'ocre, toutes portes ouvertes et versant au flot un tribut florissant d'enfants nus qui jouent dans la vague »<sup>26</sup>.

Son étonnement émerveillé va grandissant:

« Quitter Paris pour la première fois après onze mois, s'éloigner, par un soir sec et lourd, de Paris, obscur, patient, résigné à tout ce qui peut servir son magnifique et sûr espoir »<sup>27</sup>;

car Rome, quel contraste!, paraît ignorer la guerre: « Rome, qui n'a point de troupes, connaît seulement le demi-silence, le vide d'une capitale en été »<sup>28</sup>. Lorsqu'elle demande:

<sup>25</sup> *Les Heures Longues*, p. 112.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 115.

« Est-ce que la guerre n'a rien changé à Rome? »<sup>29</sup>.

Elle s'entend répondre:

« Si, la couleur des réverbères... C'est l'heure des réverbères bleus. Rome, bleue, intacte, parée par la guerre, a trouvé dans la guerre de quoi rendre plus belle la beauté de ses nuits »<sup>30</sup>.

Colette est stupéfaite de voir que l'ancien palais de la reine Margherita veuve d'Umberto Ier, transformé par cette dernière en hôpital, est vide de blessés:

« Rien ne manque à cet hôpital modèle — que les blessés. Rome n'en a pas un. Jusqu'à présent, on les écarte d'elle, on la veut garder sereine parmi ses parterres clos, empanachés d'eaux jaillissantes... Et Rome ne recueille de la guerre que les bruits qu'on lui jette par-dessus le mur de fer »<sup>31</sup>.

La romancière-reporter n'oublie pas pour autant l'amère réalité et reste désemparée devant les violences du conflit, car elle les ressent profondément:

« Je ne pensais pas qu'un si beau voyage pût être une épreuve. C'était une fête que mon départ... Peu de temps a suffi pour que je ressente, aux heures ambiguës du jour, le mal de n'être qu'une française détachée de la France, et éloignée de ce qui compte pour elle plus qu'elle-même; son amour, sa patrie, son foyer »<sup>32</sup>.

Elle note une méfiance digne à l'égard des étrangers de la part des romains et l'analyse de façon subtile:

« Un ostracisme, plus courtois, referme peu à peu Rome devant l'étranger, tudesque ou non. Ouverte depuis des siècles à l'admiration du monde entier, envahie d'artistes

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 127-128.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 117.

nomades, enrichie par des barbares curieux, la ville semble se reprendre à tous. Cela est sensible par les nuances autant que par les petits faits brutaux. On affectera devant moi, dans un salon romain, de parler peu de la guerre, et légèrement »<sup>33</sup>.

Elle est parfois victime de ces réactions; mais elle les comprend et les accepte avec humour:

« J'aime que Rome s'arrache à tout ce qui n'est pas son peuple, son passé, sa foi, comme un cavalier farouche s'enroule d'un seul geste, dans son manteau »<sup>34</sup>.

Dans cette atmosphère tragique, son séjour romain débute de façon cocasse et burlesque. Elle se voit refuser le droit de séjourner à l'hôtel Excelsior, Via Veneto parce que la première femme d'Henri de Jouvenel, Claire Boas, y est connue et l'a précédée, ne se gênant pas d'annoncer sa venue à sa façon:

« Je vous ferai rire avec Madame Boas qui, un peu plus, me rendait Rome inhabitable à cause de son récent séjour ici, où elle a remué ciel et terre sous le nom qu'elle aime si fort. J'arrive sous ce même nom — naturellement — et le premier mouvement est de me prendre pour une aventurière; cela s'est vite arrangé sauf à l'hôtel Excelsior, son hôtel, où a proprement parler, on ne m'a pas reçue »<sup>35</sup>.

Ce changement impromptu d'hôtel la conduit à l'albergo Regina, dans la même via Veneto. Là habite, depuis le mois de mai, Gabriele D'Annunzio. Les deux écrivains qui appartenaient à des origines et à des univers totalement opposés, font connaissance et s'apprécient; ils se rencontrent souvent.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>35</sup> Lettre à Léo Hamel datée du 28 Juin 1915, dans *Les Lettres de La Vagabonde*, cit. Madame Boas était la mère de Bertrand de Jouvenel.



La muse et l'égérie du poète italien était une actrice en renom, Eleonora Duse<sup>36</sup>. Sur cette dernière, la romancière française écrira de beaux passages dans *Aventures quotidiennes*<sup>37</sup>: elle y évoquera les deux occasions qu'elle eut de la rencontrer; tout d'abord, au cinéma:

«...Elle jouait, dans un film, un rôle de vieille paysanne... Elle montrait des cheveux d'un blanc lumineux, un corps rigide, et fin, des mains émouvantes qui se chargeaient de dire tout ce qu'un visage un peu contraint et comme intimidé, refusait encore à l'écran »<sup>38</sup>.

La seconde occasion de la voir lui fut offerte par le plus grand des hasards:

« La seconde fois, à peu de jours de là, j'avais cherché, dans une autre salle sombre et fraîche de cinématographe, un refuge contre le printemps romain, éclaté de toutes parts en glycines, en iris, en lilas, et si ardent que le ponentino ne le rafraîchissait pas. Une amie me dit tout bas: « derrière nous, cette dame en noir: c'est Eleonora Duse ». Je reconnus les cheveux lumineux, relevés en flamme oblique sur le front, matés par un chapeau noir, et les grandes orbites profondes, où l'oeil baignait dans une ombre favorable à son éclat »<sup>39</sup>.

Par Gabriele d'Annunzio, Colette se trouve introduite dans les salons qui étaient, à l'époque, les phares de la vie culturelle et mondaine à Rome. L'un des personnages « vedette » de ce milieu raffiné et cosmopolite se trouve être le comte Giuseppe Primoli, neveu de la princesse Mathilde Bonaparte<sup>40</sup>: « Parisien à Rome et Romain à Paris, il fut lié

<sup>36</sup> Voir W. Weaner, *Eleonora Anse*, Bompiani, Milano 1985.

<sup>37</sup> Flammarion, Paris 1924, p. 7: « Vieillesse d'hier, jeunesse de demain ».

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 8-9.

<sup>40</sup> Sur le comte Giuseppe Primoli (1851-1927). Cfr. l'interdectin de M. Spaziani à ses *Pages inédites*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959, « Quaderni di Cultura Francese », 1.

avec tout ce que la France et l'Italie comptaient de personnalités mondaines, littéraires et artistiques »<sup>41</sup>.

Fasciné par l'intelligence et la sensibilité de cette journaliste française si différente de ses collègues, il l'entraîne au coeur d'une vie sociale assez secrète et fidèle à ses rites, malgré les menaces de la fin « d'un monde »; comme en témoigne cette description d'un diner chez la princesse Venosa »... Qui pleure son mari dans son palais »<sup>42</sup>. Il s'ensuit une description visuelle et picturale étonnante:

« les quatre murailles de pierre rougeâtre, les portails profonds et noirs. Le ciel, à cette heure là, encore clair de la plus longue journée de l'année. Assez de lumière pour distinguer l'éclair du jet d'eau, le rose et le blanc d'une plantation régulière de lauriers-roses, au pied des murs »<sup>43</sup>.

Le centre de ce tableau, aux couleurs et reflets évoqués avec précision, est un thème cher à Colette: les chats!

« Entre les lauriers-roses, couchés ventre au pavé tiède, des chats et des chattes, minces, tranquilles, posés là comme pour le décor, et d'une dignité familière »<sup>44</sup>.

Rien n'échappe à l'humour bienveillant et aiguisé de l'observatrice française:

« l'appartement-peut-on nommer de ce nom ces somptueuses halles de vingt, de trente mètres, belles malgré tout, malgré meubles, peintures et cadres, belles de leurs seules proportions, indevinables du dehors, et qui méprisent la lumière du jour »<sup>45</sup>.

Ces scènes, somptueuses par l'objet qu'elles cernent et par la façon dont elles sont conduites, ne figuraient pas dans les reportages, mais ont été publiées dans *Le Journal*

<sup>41</sup> *Lettres de La Vagabonde*, cit., p. 107, note.

<sup>42</sup> *Journal Intermittent*, cit., p. 163.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

*Intermittent*, en 1949. Par contre, dans l'article pour « le *Matin* », elle note à propos de ses contacts avec les romains :

« Romains de Rome, ils me parlent tous ensemble, jaloux de me montrer les joyaux de leur ville; chacun d'eux sachant à quelle heure un rayon oblique, traversant une église, l'embrase, à quel moment du jour, l'ombre des cyprès croît, en fuseaux parallèles, sur un jardin de tombeaux »<sup>46</sup>.

Les contacts officiels indispensables à sa mission, si intéressants soient-ils, ne détournent pas Colette de sa vigilance naturelle à capter les instants magiques; ainsi en témoigne l'article intitulé « Nocturnes » : le point de départ en est une réunion de Français, chez un peintre pensionnaire à la Villa Médicis, Albert Besnard :

« Nous sommes fatigués de parler, d'avoir reçu en plein visage la lumière d'un après-midi sans nuages, d'avoir souri, regardé, d'avoir entendu les nouvelles venues de la France, accueilli un voyageur arrivé de Londres à Rome, d'avoir écouté les lettres qu'il lisait, toutes pleines de guerre »<sup>47</sup>.

Suivent trois pages éblouissantes sur la tombée de la nuit, dans les jardins de « La Villa Médicis » :

« De l'ouest à l'Est, en un instant, le bleu du ciel passe au rose, et les buis noirs massifs, dont la main s'amuse à rebrousser la toison rude, se couvrent de rosée »<sup>48</sup>.

Alors, son attention se cristallise sur le mouvement des hirondelles :

« Le ciel tout entier semble tournoyer en même temps qu'elles, comme une eau fouettée qu'entraîne une fuite circulaire de poissons »<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> *Les heures Longues*, p. 122 de la réédition de 1984.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

Le mouvement de la description suit celui des oiseaux :

« ...Elles se font flèche, ou caillou. L'une tombe, fait la morte jusqu'au sol, se relève en boomrang et siffle contre notre oreille, montrant son noir petit oeil de chasseresse féroce, et le bord tranchant d'une aile qu'un rayon aiguise. Le cri de convoitise qu'elles jettent semble le crissement d'un javelot hérissé »<sup>50</sup>.

Ce moment magique est évoqué aussi dans *Le Journal Intermittent*, concis en quelques phrases :

« Thé à la Villa Médicis... Commencement d'un crépuscule oriental, où les édifices connaissent le moment d'être translucides. Le ciel boit la pierre qui le lui rend »<sup>51</sup>.

Dans la deuxième partie de l'article « Nocturnes », Colette raconte comment ce groupe de français réunis à la Villa Médicis va finir la soirée dans une osteria du Forum de Trajan :

« ...Mais il y a la lune, ce soir, — déjà elle éclôt, elle monte rapide et légère; nous irons à pas paresseux, attendre, dans une osteria du Forum de Trajan l'heure des chats »<sup>52</sup>.

Le cadre exceptionnel de ce lieu ne la laisse pas indifférente :

« C'est une salle à boire, taillée dans la moitié d'une coupole byzantine, la Basilica Ulpia, basse, vaste, parfaitement ronde »<sup>53</sup>.

Mais son attention est captée par les chats dont elle note les moindres mouvements :

« ...Un chat, deux chats, trois chats approchent, convergeant vers le forum. L'un vient d'une rue, à pas comptés,

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Journal Intermittent*, cit., p. 166.

<sup>52</sup> *Les Heures Longues*, cit., pp. 144-146.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

l'autre surgit de l'impasse, s'arrête pour donner un seul coup de langue à son flanc et repart »<sup>54</sup>.

Alors, expose l'art de la romancière à saisir les mille et un secrets des félins:

« Une chatte blanche, assurée, descend au Forum contre nos pieds, en glissant le long du mur comme une coulure de cire. Deux matous rivaux, parvenus au parapet, s'empoignent, sans un cri, sans un feulement, et roulent en noeuds de serpents »<sup>55</sup>.

Ces descriptions sont à rapprocher des meilleures pages de Colette écrivain et « peintre » passionné des chats, dans *Dialogues des Bêtes*<sup>56</sup> et surtout « La Chatte »<sup>57</sup>, l'histoire d'un couple dont les rapports sont modifiés par la présence « possessive » d'une chatte... Après quelques minutes d'observation, l'envoyée spéciale du « Matin » cerne les habitudes de ces visiteurs nocturnes:

« leur veillée s'occupe, sous nos yeux, de chasse, de jeu, de lutte bénigne. Des feuillages s'écartent soudain, déchirés par le bond d'un dos rayé, onduleux et puissant »<sup>58</sup>.

Alors se crée un dialogue muet entre celle qui regarde, celui qui est guetté et un environnement chargé de souvenirs historiques:

« l'un de nous l'appelle et cela suffit pour qu'il se dresse et desserre, avec un frisson de désagrément, le cercle de sa queue. Rien ne se lit, que la surprise, dans ses yeux que la lune décolore. Mais il guette sa colonne brisée, descend vers l'entrée d'une tanière et pénètre, les reins bas, sous la terre, emmenant avec lui, un à un, vers des rites plus secrets, les citoyens de la dernière république de Rome »<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Dialogues des Bêtes*, Mercure de France, Paris 1904.

<sup>57</sup> *La Chatte*, Bernerd Grasset, Paris 1933.

<sup>58</sup> *Les Heures Longues*, cit., p. 140.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 147.

Toujours dans ses articles, Colette exprime son désir de découvrir la vie de Rome, dans son quotidien le plus immédiat:

« Mon ignorance ne me guidant point, je fuis seulement, d'instinct, la paix des musées, dont la sérénité me pèse, et le vide, plafonné d'or, des basiliques. Je me tourne vers les spectacles vivants où l'eau parle, où la ruine, la tombe et la statue se couronnent de vigne, où je puis quêter, sur des visages humains, une secrète, une amicale réponse à la question, toujours la même, que je ne formule pas »<sup>60</sup>.

Reviennent souvent sous sa plume les expressions « j'écoute », « je regarde », comme s'il s'agissait d'une exigence intérieure profonde. Ces préoccupations la conduisent dans les quartiers populaires:

« Le long des ruelles du Transtévère, dans les fossés du Gianicolo, dans l'ombre massive du teatro Marcello... Partout pullulent les fils et les frères adolescents de ces soldats dispos »<sup>61</sup>.

Là, elle cherche le vrai coeur de Rome:

« Mais c'est dans les rues pauvres que j'aime le mieux regarder la marmaille romaine... Aussi reviens-je fréquemment aux rues, aux places où des volées piaillantes d'enfants se disputent les citrons tachés, les melons et les tomates fendus, les bribes du marché matinal, aux voies et aux parvis où se lit, en grouillement sain, riant et misérable, la destinée magnifique d'une race qui ne se lasse pas d'enfanter... »<sup>62</sup>.

Dans « Le Journal Intermittent », se trouvent de nombreuses descriptions sur Rome, ses monuments et sa campagne, soit environ une dizaine de pages. Ces impressions échappent aux conventions, ainsi celles sur Saint-Pierre:

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 129 et 130.

« Un salon pour les fêtes catholiques, un promenoir pour gens affairés, qui parlent chiffres et politique, en marchant sur les marbres vides »<sup>63</sup>.

Par contre, Santa-Maria-In-Cosmedine touche profondément Colette:

« Enfin, enfin, une petite église, une adorable petite église secrète, parée seulement de ses mosaïques en dallage, de ses colonnes aimables, reliées entre elles par un arc qui emplit l'air d'un plaisir inexplicable. Elle n'a pas l'air pauvre, elle a l'air humble... Santa-Maria-In-Cosmedine, on voit que c'est fait pour prier »<sup>64</sup>.

Son regard est constamment vigilant et la beauté de l'architecture ne lui cache pas le concret:

« Tout sur cette place de la Bocca della Verità est étroit, achevé et charmant... En sortant, contre le disque de pierre, un peuple d'enfants de chœur traîne des jupes trop longues sur la dalle arrosée et se bat à coups d'encensoirs allumés. Choc d'encensoirs-boucliers, vapeur sacrée et odorante sur le combat »<sup>65</sup>.

Autre objet de son intérêt admiratif, l'église de St-Pierre-et-Jean:

« ...Où nous entrons pour respirer un instant, car le vent de sirocco souffle une chaleur à donner des éblouissements, est parée pour la fête de Saint-Jean, d'un tapis de fleurs fait à l'italienne, aussi net, aussi minutieux qu'une tapisserie au point, à l'aide de têtes de camomille, de pétales de roses, de géraniums effeuillés, de verdure hachée menu, de lavandes égrenées. La couleur en est vive, l'odeur délicieuse. Le silence, la fraîcheur, et du porphyre en mosaïque qui fait grenu sous les pieds »<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> *Le Journal Intermittent*, p. 164.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 170.

Colette est fascinée par la luxuriance des jardins et de leurs parfums, tout particulièrement par celui des chevaliers de Malte:

« Ses terrasses et sa loggia de verdure crépitent, les grappes des glycines pendent évanouies dans un halode parfum, mais les lauriers-roses sont heureux de tant de flamme, et les grenadiers sous la terrasse. Trois pas sous les voûtes de buis, des buis anciens taillés comme des blocs, noirs, insensibles, et la fraîcheur d'un cellier s'abat sur nos épaules »<sup>67</sup>.

Même lyrisme enchanté pour le Cimetière des Anglais:

« Mille oiseaux, des cyprès, des tombeaux plats, comme pour inviter à s'y asseoir; le soleil tombe entre des feuillages, frappe au passage la feuille, qui semble mouillée, des camélias — vert sombre où la lumière se mire bleue — et se brise en rond sur la terre humide et nourrie. Les roses, la fleur de grenadier serrée dans son calice, qu'elle fend d'un effort, les véroniques, les fushias cornus; un jasmin étoile, en déflorissant, l'eau d'une vasque. Près de la tombe de Shelley, une fontaine verte de capillaires. Et partout les gardénias »<sup>68</sup>.

Pour décrire la campagne romaine, le ton est différent, mais la précision dans la concision est exemplaire:

« Plaine ondulée, ou montagne assagies? De la montagne, elle a les belles ombres, et la tristesse sereine de la plaine »<sup>69</sup>.

Ce séjour, comme envoyée spéciale d'un grand quotidien parisien dans un pays en guerre, ne s'est pas limité à Rome; car, nous l'avons déjà vu, le but de son reportage était les hostilités à la frontière autrichienne; donc, les étapes les plus importantes furent Lugano et Venise.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 168.

A Lugano, le témoignage journalistique de Colette sur la guerre est assez inattendu: il a la forme d'un entretien avec un prince autrichien, le prince de Hohenlohe qui s'est réfugié en pays neutre, désarmé devant un conflit meurtrier dont il n'arrive pas à saisir les causes, malgré sa familiarité avec les rois et les princes qui ont allumé le conflit:

« J'ai hâte de dire, d'abord, déclare le prince de Hohenlohe, combien j'ai horreur de tout ce qui se passe en ce moment, Madame. J'ai horreur, horreur. Si j'avais été un homme jeune, j'aurais pris ma place dans les rangs, naturellement. Mais je suis un vieil homme, inutile et mal portant. Je ne retournerai pas là-bas. J'ai horreur, horreur »<sup>70</sup>.

En transcrivant ces propos, Colette en dit long sur l'absurdité du conflit en particulier et de la guerre en général; ces accents pathétiques sont plus qu'un témoignage politique original; c'est avant tout un portrait physique et humain:

« Le prince est un homme âgé, bref de taille et droit sur sa chaise, avec des traits fins et de petites mains. Il parle vite, sans nulle contrainte, et son naturel est parfait, ou parfaitement imité... Il a le nez court et busqué, il garde très attentivement ses yeux fixés sur les miens... Il fume avec fébrilité, il se lève fréquemment pour aller secouer la cendre de sa cigarette... Il parle presque impétueusement »<sup>71</sup>.

Son interlocutrice française a parfaitement saisi et rendu ce que la noblesse des manières contenaient de désespoir raffiné et résigné:

« Moi... J'attends. J'appartiens à la catégorie des gens auxquels il ne peut rien arriver d'heureux, quelle que soit l'issue de la guerre. Je remâche de vieux souvenirs »<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> *Les Heures Longues*, cit., pp. 148-154.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 153.

Mais l'entretien se termine sur une note d'humour pleine d'espoir:

« Le prince de Hohenlohe se promène, tourmente sa courte barbe blanche, puis s'arrête et me demande, avec le plus grand sérieux: '— croyez — vous qu'après la guerre, quand tout sera fini, on me laisserait habiter un petit appartement meublé — à Paris? —' »<sup>73</sup>.

C'est à Venise que Colette rencontre réellement la guerre sous la forme d'une alerte, due au passage d'un avion ennemi, d'où le titre de sa chronique « Un taube sur Venise » et le thème de la première partie:

« Un deuxième coup de canon, un troisième plus lointain. Les échos magnifiques des palais rejettent le son vers la mer. Penchée à la fenêtre de l'hôtel, je cherche l'avion ennemi: il est très haut, il franchit un étroit abîme bleu entre deux nuages »<sup>74</sup>.

La guerre semble être vécue stoïquement par les vénitiens:

« Une foule paisible sans cris, s'accoude au marbre du pont... Il n'y a point de hâte, ni de frayeur, et pas d'autres cris que le miaulement menaçant des sirènes »<sup>75</sup>.

Mais le danger est de courte durée:

« Le taube qui menaçait Saint-Georges debout sur l'église vire, s'éloigne, ayant jeté trois bombes à la lagune; il lui a suffi de voir du haut des airs, les avions français ouvrir, hors des hangars, leurs ailes »<sup>76</sup>.

L'article s'achève sur une scène humoristique:

« et la femme de chambre qui m'apporte le thé résume avec dédain l'incident, en ces termes héroïques et brefs: « — Ce n'est rien. L'ennemi est venu. Nous l'avons chassé »<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 134.

Sa deuxième chronique est consacrée à la description sensorielle des deux éléments qui caractérisent Venise en juillet 1915, écrasée par la chaleur et menacée par la proximité de Trieste:

« Juillet, opprimant Venise, évapore, sur le plus bas degré de ses 'portes d'eau' l'eau lourde et reposée, l'eau que ne battent plus la rame ni l'hélice... Le sirocco a secoué vers six heures, quelques gouttes de pluie chaude — autant qu'il en tomberait d'un bouquet mouillé »<sup>78</sup>.

Le second aspect insolite est la conséquence d'une initiative intelligente, protéger les monuments en les bastionnant de sable:

« les Chefs-d'oeuvre de Saint-Marc, emmaillotés, regrettant la lumière, les chevaux de Lysippe, murés, tendent leurs naseaux vers d'étroites prises d'air, dans la cour du Palais des Doges... Venise vide, oisive, joue au sable, et va couvrir la moindre corniche délicate offerte à sa sollicitude éveillée... Mosaïques d'or, voilées de toiles grises, statues sous les langes »<sup>79</sup>.

Cette vision appartient en exclusivité aux vénitiens et à Colette:

« J'ai pour moi seule le spectacle sans prix de Venise vide de touristes et d'étrangers, Venise fragile au bord d'une mer menacée. Venise qui se cache sous le sable comme le poisson plat quand passent les mouettes »<sup>80</sup>.

Le soir, dès huit heures, c'est le couvre-feu qui transforme, entre autres, l'hôtel où elle est descendue en temple d'ombres:

« Mais ce palais vénitien, aménagé en palace, y récupère une lugubre noblesse. Il n'y a rien de plus vivant, aux

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 134 et 135.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 138.

mouvements des flammes palpitantes, que les tentures, les statues, les longues galeries vides aux sombres parois »<sup>81</sup>.

Colette décide de fuir ce lieu devenu étouffant à force d'obscurité et se rend, à tâtons, sur la place Saint-Marc:

« ...Autour de nous, c'est la nuit d'un tombeau sans étoiles. Je palpe les murs, je compte les colonnes, j'arrive sans dommage à la Piazzetta puis à la place Saint-Marc, où j'entends la présence d'une foule de fantômes »<sup>82</sup>.

Effectivement, l'envoyée spéciale du « *Matin* » sur le front, se trouve devant un spectacle à la fois surréaliste et fantastique:

« Il fait chaud. Des flammèches, çà et là, allument à la hauteur des visages les cigarettes et les cigares... L'obscurité se peuple ainsi de masques, fugitivement suspendus dans l'air; la flamme sculpte ici un grand nez courbé, des yeux de diable romantique, là une figure adolescente, lèvres tendues et paupières mi-fermées comme pour un baiser... »<sup>83</sup>.

Ce ballet d'ombres fragiles a pour fond musical la musique ennemie:

« ...Le son d'un bon orchestre, tout proche, qui joue, — sans rancune — une valse viennoise... »<sup>84</sup>.

Alors, la réalité crue d'un conflit absurde bascule dans une trêve onirique et magique:

« Peut-être que rien de tout cela n'existe, sauf le parfum gelé du sorbet à la vanille, sauf le son de l'orchestre rejeté par les échos de la place, et dont je ne saurais dire s'il chante devant moi, derrière moi, ou plus loin sous les arcades... »<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 140.

Dans *Le Journal Intermittent*, sous le titre « Notes d'Italie », il y a quelques pages qui correspondent à cette période vénitienne, dans lesquelles la romancière s'attarde davantage sur des impressions liées à la Venise de toujours et de partout:

« Les rues d'eau. La porte d'eau. L'eau qu'on attend pas, au bord d'un seuil. On avancerait le pied, croyant trouver une marche et c'est l'eau... Beau moment pour errer par les rues d'eau: une chaleur asiatique et de souveraines puanteurs. Or navigue sur un sirop de pourritures où se penchent les fraîches chevelures des jardins prisonniers, lauriers-rose enflammés, et bignoniers dont la fleur a juste la couleur, jeune sulfureux et rouge d'ocre, des palais pelés »<sup>86</sup>.

Elle note, d'autre part, très justement l'écart entre la représentation que l'on se fait de Venise avant d'y aller, et la ville qu'on découvre par soi-même:

« On a tout vu, tout ce que les peintres peignent et les photographes reproduisent sur Venise. Et puis, on arrive à Venise et on découvre qu'elle ne ressemble à rien de ce qu'on a lu, entendu »<sup>87</sup>.

Ce contact étrange et « mouvant » entre Venise et Colette devait être le premier et le dernier. L'année suivante, en 1916, elle séjourne à Cernobbio, sur le lac de Côme, à partir de début septembre. Henri de Jouvenel, son mari, surnommé affectueusement Sidi, vient la rejoindre pour une courte permission: « le 13 septembre, Sidi lui a été rendu, ils sont à Cernobbio sur le lac de Côme. Mais déjà le 22, il lui a été repris et elle s'ennuie de lui... Le 29, Sidi est revenu et l'optimisme règne »<sup>88</sup>. Marc Andy, dans sa biographie de Colette mentionne sa rencontre manquée avec Hemingway, qui est encore un inconnu: « Elle fait un séjour au bord du lac de Côme. A quelques mètres d'elle, Ernest

<sup>86</sup> *Journal Intermittent*, cit., p. 175.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 174 et 175.

<sup>88</sup> Michèle Sarde, *Colette libre et entravée*, Ed. du Seuil, Paris, p. 342.

Hemingway, qu'elle ne connaît pas et qui a été ambulancier dans l'armée italienne en déroute, songe à écrire 'L'adieu aux Armes' »<sup>89</sup>. Dans « Les Lettres de la Vagabonde », il y a trois lettres à Léon Hamel, son confident fidèle, datées des 13, 22 et 29 septembre 1916. Dans la deuxième, elle annonce sa collaboration avec la revue « La Vie Parisienne », après avoir décrit une tempête sur le lac:

« Je n'aurai jamais cru un lac italien capable de tant de courroux. Et un vent tout à fait maritime. Tout va bien pour le reste, et je fais des papiers pour 'La Vie Parisienne' »<sup>90</sup>.

Ce séjour est intéressant pour une autre raison: il est lié à un aspect nouveau de l'oeuvre de Colette: ses rapports avec le cinéma. C'est ici, au bord du lac, que s'établissent les premiers contacts de la romancière pour l'adaptation de ses récits: « Dès septembre 1916, Colette était en pourparlers avec l'Italie pour un film qui aurait été tiré des deux premiers 'Claudine' ». La confirmation de ce projet est donnée par des lettres inédites qui sont à l'entête du grand hôtel « Villa d'Este », datées des 14, 15, 25 septembre et des 10, 13, 24 octobre 1916. La deuxième précise de façon claire les conditions financières émises par Colette:

« ...Pour préciser les conditions auxquelles je traiterais pour l'adaptation au cinématographe de *Claudine à l'Ecole* et *Claudine à Paris*, voici ce que je demande »<sup>91</sup>.

Même précision commerciale digne d'une femme d'affaires avisée dans les lettres suivantes:

« La fin de mon séjour approche. Vous seriez tout à fait aimable de dire à M. Lombardo que je vais partir. S'il n'a pas de réponse de Suisse, je partirai donc sans le revoir, puisqu'il semble ne désirer que Claudine... Si vous avez des

<sup>89</sup> M. Andy, *op. cit.*, p. 134.

<sup>90</sup> *Lettres de la Vagabonde*, cit., p. 108.

<sup>91</sup> Odette et Alain Virmaux, *Colette et le Cinéma*, Flammarion, Paris 1975, p. 129.

nouvelles, ou si vous connaissez la raison du retard de la réponse romaine, ayez l'obligeance de... »<sup>92</sup>.

A propos de cette correspondance, les critiques Odette et Alain Virmaux remarquent: « on admirera que, dès cette toute première rencontre avec l'univers de la production, Colette ait manifesté la claire volonté de se comporter en auteur et de participer directement à l'élaboration du film. Elle souhaitait manifestement suivre de près et contrôler la transmutation »<sup>93</sup>. Ces transactions n'ont pas abouti; Colette aurait été trop exigeante pour ses débuts au cinéma? Il semble en analysant les chiffres de l'époque qu'elle n'ait pas fait preuve de prétentions excessives. Par contre un autre projet devait se réaliser, fin 1916: l'adaptation de *Minnie*, interprétée par une amie de l'auteur, l'actrice Musidora, dans une adaptation de Jacques de Baroncelli et réalisée à Paris. On possède peu d'informations sur cet événement: le film aurait été « inachevé ou non diffusé » selon le critique F. Lacassin<sup>94</sup>. Une lettre de l'interprète, Musidora, à Pierre Louys tenterait à prouver qu'il aurait été achevé, mais non diffusé: « ...Je viens de terminer seulement Minnie à cause du soleil qui ne s'était pas rendu à la convocation cinématographique »<sup>95</sup>.

De ce séjour au bord du lac de Côme, restent des chroniques publiées dans *Les Heures Longues*, datées respectivement octobre et novembre 1916. Avant d'en prendre connaissance, on peut s'interroger sur leur contenu: en dehors de descriptions de paysages que peuvent-elles contenir? étant donné que Cernobbio est avant tout un lieu de villégiature. Une fois de plus, Colette va se révéler une magicienne qui nous enchante; au delà des couleurs, des sensations, des situations, elle capte des reflets éternels de l'âme humaine avec une virtuosité formelle qui s'accompagne d'une perception « sans fard » de la comédie humaine.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>94</sup> Musidora, in « Anthologie du Cinéma » n. 59, nov. 1970, p. 495.

<sup>95</sup> Patrick Cazals, *Musidora*, H. Veyrier, Paris 1978, p. 213.

La première chronique débute comme une scène de film burlesque. Dans un hôtel luxueux, « Blanc, rose, poli, poncé », se déroule un défilé de mode où se mêlent mondanité solennelle et comique débridé:

« Un jeune marquis italien se prête au rôle de mannequin qu'on affuble. Son uniforme gris disparaît sous les fourrures, les jupes à volants-même une 'combinaison' de voile rosé le déguise un moment en danseuse persane; il tourne mince comme une abeille, devant la baie ensoleillée... Quelques rires faciles autour de lui, que de beaux visages ambrés, où les dents et le blanc de l'oeil luttent d'éclat bleuté... »<sup>96</sup>.

A-t-on déjà oublié la guerre si proche?

« Cette vie si clémente, ce nonchaloir des femmes italiennes au bord du lac, cette oisiveté parée, il faut les regarder mieux, pour y reconnaître la pensée profonde, la seule, celle de toutes les femmes de la guerre: l'attente. Mais on a banni d'ici ni le rire, ni l'élégance, ni la musique... »<sup>97</sup>.

Colette ne peut s'empêcher d'établir une comparaison avec la façon dont les français affrontent les mêmes drames, dans la vie quotidienne:

« Nous venons d'un pays où la longue guerre nous fit croire qu'il y a péché à désirer, à rire, à êtreindre et oublier »<sup>98</sup>.

Elle a saisi, chez les italiens, cet enthousiasme à vivre que rien peut détruire ni la peur, ni l'angoisse, si fortes soient-elles:

« La joie est partout inévitable. On dirait que c'est elle qui vibre en halo aux sept couleurs d'iris, au-dessus des

<sup>96</sup> *Les Heures Longues*, cit., p. 178.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 180.



sauges d'un rouge virulent, lorsque midi frappe le lac d'une rame de rayons »<sup>99</sup>.

Elle reçoit cette joie, non comme une fuite pour oublier, mais comme l'expression d'un instinct vital qui permet à ce peuple de tout dépasser, et d'aller de l'avant quels que soient les obstacles; cette énergie puise sa force dans la terre, et dans ses fruits:

« l'eau en miroirs, l'eau en degrés, en fusées, en serpents, le parfum du laurier sous celui du cyprès; la figue qui s'égoutte, le melon signant autant d'embûches, et la lutte fait plus voluptueuse la défaite »<sup>100</sup>.

Cette tendresse indestructible pour la vie a des conséquences heureuses sur le comportement de la femme, épouse et mère, symbole de fécondité:

« car l'amour, plus jeune et plus simple ici que sur les terres froides, ne demande guère à la femme, même pendant la guerre, que d'être heureuse, et belle, et orgueilleuse de ses enfants nombreux »<sup>101</sup>.

Pour illustrer cette façon d'être, Colette, dans la deuxième partie de sa chronique, décrit le portrait physique et moral:

« d'une jeune femme qui fait la joie de tous les yeux. Elle est enceinte de six mois... Elle porte en avant sa grossesse, non comme un fardeau, mais comme une voile gonflée qui l'entraîne... Trois, quatre toilettes drapent, du matin au dîner, son bouclier bien tendu... Toutes les parures, tous les bijoux fêtent, sur elle, sa prochaine maternité. N'avait-elle pas attaché hier, juste au milieu de sa ceinture, un bouquet de roses, comme pour souligner la place de son vivant bonheur »<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 182 et 183.

Il y a un contraste violent entre ce symbole vivant, concret de paix et la triste réalité du conflit dont les signes menaçants sont partout:

« C'est l'image même de la paix, que ce sommeil de jeune femme couchée parmi les fleurs au bord du plus pur des lacs, et qui tient ses mains tendrement croisées sur son flanc enflé, tout en dormant: — ce serait l'image même de la paix, si je n'apercevais pas, sur la table auprès d'elle, entre un bonnet commencé pour la layette et deux petits chaussons de laine, la tête affreuse et cornue d'une massue autrichienne à pointes de fer, un grossier et prodigieux outil à tuer, pris le mois passé dans le butin de Goritzia »<sup>103</sup>.

Dans la deuxième partie des souvenirs consacrés à ce séjour, se mêlent descriptions de l'arrivée de l'automne et échos des hostilités:

« l'automne, à regret, descend du haut des monts... Mais ici, sauf la brume du matin, c'est encore la journée d'été. Des roses jaunes, des roses rouges, des héliotropes mauves comme le lac à l'aube, des balisiers en flammes, des géraniums, — c'est la flore de juillet »<sup>104</sup>.

Il y a un autre signe tangible de la fin de l'été, c'est le départ des touristes et des vacanciers qui désertent les hôtels:

« Un pas ébranle tout entiers les halls vides; un éclat de rire fêle l'air sonore des terrasses et ricoche sur l'eau »<sup>105</sup>.

Cette paix naturelle est troublée par le son du canon:

« Il y a des matins où tous les bruits faibles et sereins semblent préparer le silence et le long sommeil d'un Palais Dormant, — jusqu'au moment où une puissante explosion, sur la montagne, disperse le repos; les échos la multiplient,

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 187.

jouent avec le son rebondissant: la guerre... la guerre et ses énormes et rudes images. La guerre dans le petit port de T... La guerre à Come... »<sup>106</sup>.

Cette fresque se termine par ce que la romancière appelle « la guerre en conversations »; c'est une scène haute en couleurs qui oscille entre le comique et le tragique: le portrait éblouissant d'une comtesse russe qui s'écrie:

« J'ai rencontré ce matin des mulets militaires, chargés de mille choses. C'est l'attaque allemande dans huit jours, ma chère, je meurs de peur! » — puis rit de son épouvante »<sup>107</sup>.

Ensuite, c'est le récit par cette comtesse russe d'un thé chez la famille impériale allemande; là encore, on note la concision dans l'analyse des caractères et dans l'efficacité des dialogues; le tout est subtilement teinté d'humour grinçant et de burlesque dérangeant:

« — Ma chère, quel spectacle, cette famille: l'impératrice en tulle orange, avec des plumes orange debout sur sa tête! Et quand elle me tendit la main, qu'est-ce que j'aperçus sur cette grosse patte en chevreau glacé blanc? Des baguettes orange, ma chère, brodées orange sur le gant blanc, pour rappeler la robe et les plumes! Dès ce moment là, je sentis que ces gens étaient capables de tout. Des baguettes orange!... Et, ce Kronprinz, leur fils, il a autour du cou une chaîne en cheveux pour pendre la montre! En cheveux, ma chère, en cheveux comme je vous vois! Quels instincts! »<sup>108</sup>.

\* \* \*

Le dernier séjour italien de Colette débute en janvier 1917 et dure presque trois mois. Elle accompagne son mari qui participe à la conférence des délégués de l'Entente: « ils rédigent une réponse des alliés à Wilson, à la suite

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

de la proposition de paix faite par les allemands »<sup>109</sup>. Le souvenir de ce séjour se trouve dans les lettres à Léon Hamel:

« Hamel, cette villa Borghèse, sous l'hiver de Rome, c'est le bois en mai. Quel hiver que celui qui nous convie à déjeuner en plein air sous les arbres! Je ne m'en blaserai pas de sitôt. Et les chênes à feuillage éternel, et les pins en plateau, mieux en ombrelle couronnés de leur verdure comme la fleur du panais sauvage l'est de ses inflorescences »<sup>110</sup>.

Suivent des détails d'ordre alimentaire:

« Il n'y a pas de vie bucolique sans fromage blanc: j'en mange à toute heure »<sup>111</sup>.

Quel contraste, effectivement avec l'hiver parisien: « Janvier 1917. La guerre sévit sur tous les fronts. L'hiver est très rude, la Seine est gelée. Paris vit dans les ténèbres »<sup>112</sup>. Une autre lettre à Léon Hamel datée du 22 mars 1917: « Ce sera la dernière. En avril, le vieil ami, le confident des heures difficiles est mort »<sup>113</sup>...

« Hamel, j'ai un refuge, c'est le Palatin. Pendant la semaine on n'y rencontre pas une âme. Et le printemps y est sauvage. J'y cueille en sécurité des narcisses blancs, dans les près, des anémones que nous n'avons pas, pourprésées, rose pâle, grandes, charmantes... ».

Elle ajoute, ensuite, des considérations plus concrètes:

« Que vous dire. Sidi est beaucoup plus courageux que moi, qui travaille d'un ciseau paresseux aux 'Heures Longues'. J'attends Musi, et je suis forcée de rester ici encore un mois à cause du film qu'elle vient tourner »<sup>114</sup>.

<sup>109</sup> Marc Andry, *op. cit.*, p. 234.

<sup>110</sup> *Lettres de la Vagabonde, cit.*, p. 109.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>112</sup> Marc Andry, *op. cit.*, p. 134.

<sup>113</sup> Michèle Sarde, *op. cit.*, p. 342.

<sup>114</sup> *Lettres de La Vagabonde, cit.*, p. 111.

Ce projet auquel fait allusion Colette aboutit; cette fois, elle n'attend pas pour rien. On tourne à Rome une première version muette de « La Vagabonde ». La romancière a assisté au tournage et a écrit ses impressions dans « Le Film »:

« Dehors, c'est le printemps romain: azur sans vigueur où fauche l'aile des martinets, nuages émus à peine par un sirocco faible, et des roses parmi les jardins, des lilas, des acacias, des épines blanches, des glycines qu'une seule journée de chaleur décolore, et qui échangent par-dessus la via Nomentana leur parfum de beignets vanillés et de fleur d'oranger... Le canon de midi a tonné sur Rome. L'odeur de l'huile chaude et du poisson frit, venue de la maisonnette des concierges, a traversé le théâtre de verre, avec le grésille-ment des oignons... »<sup>115</sup>.

Son rôle sur le plateau est celui d'auteur du scénario:

« Moi, je suis seulement ce témoin, cet indiscret, cet oisif: l'auteur du scénario qu'on est en train de tourner. N'importe, je reste. J'assiste au spectacle cent fois vu et cent fois nouveau »<sup>116</sup>.

Puis, elle exprime sa désillusion ne pas être écoutée:

« ...Une scène capitale de mon scénario, pour laquelle on n'a requis d'ailleurs ni mon avis, ni mes conseils, sans quoi j'aurais donné à entendre, à grand renfort de périphrases diplomatiques, que le pyjama pour dame, fut-il accompagné par un diadème hindou, sied mieux au vaudeville qu'au drame »<sup>117</sup>.

Après avoir décrit la vedette:

« ...éblouissante, en effet. Il n'y a rien de plus blanc que son visage poudré, sinon ses bras nus, son cou sans colliers, sinon le blanc de ses yeux... Noir ses cheveux et noir ses

<sup>115</sup> « Le Film », 8 octobre 1917.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

cils, sa sombre bouche entr'ouverte sur des dents blanches: elle est toute pareille déjà à son image cinématographique »<sup>118</sup>.

Colette réfléchit sur le dur métier du cinéma, qu'elle peut comprendre, ayant elle-même connu les métiers du spectacle:

« Etrange destin qui donne à rêver. Labeur grevé d'austérité, privé de la récompense qui galvanise chaque soir la fatigue au théâtre: l'applaudissement, le chaud contact du public, le réconfort des regards et des convoitises »<sup>119</sup>.

A propos de ce dernier séjour romain, on possède un témoignage plus spontané sur la vie quotidienne dans la Ville Eternelle, à travers ses soucis et ses émerveillements, grâce à la correspondance avec Annie de Pène<sup>120</sup>. Cette sensation d'un dialogue direct est dû à l'amitié profonde qui unissait ces deux femmes; elles s'étaient connues par le frère d'Henry de Jouvenel, Robert de Jouvenel. Colette, dans ses lettres, décrit le décor dans lequel ils vivent:

« ...Un petit appartement sur le toit avec une grande terrasse pour nous seuls... et une vue étourdissante sur Rome et jusqu'après Rome, on voit par beau temps les montagnes et les neiges! Aux heures froides, et elles ne manquent pas, poêle à pétrole. Pas de charbon dans l'hôtel, on en garde seulement pour les bains, dieu merci »<sup>121</sup>.

La romancière fait partager à son amie restée à Paris, ses réactions de maîtresse de maison qui apprécie les bonnes choses:

« ...au marché, on trouve du fromage blanc qu'on appelle 'oeil de buffle' et qu'on vend dans un pot de grès

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Annie de Pène, de son vrai nom Désirée Poutrel, journaliste à « L'Eclair » et à « L'Oeuvre »; elle eut une fille, Germaine de Beaumont, romancière, membre du prix Fémina, morte en 1983.

<sup>121</sup> J. L. Lécard, une partie de ces lettres est citée par Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, Albin Michel, Paris 1985, p. 120.

couvert avec des feuilles d'iris fraîches, entrelacées; il y en a dix dans un pot, serrés, mous et fermes à la fois, je les mange comme ça, comme des bonbons, l'après-midi ou dans la soirée »<sup>122</sup>.

On retrouve la même précision « sensuelle » dans une recette de friandise:

« une chose à manger unique qu'on fait en Sicile... Dans une poignée de feuilles de châtaignier vertes, vous roulez, au mois de juillet quand on vendange (je parle pour la Sicile!) une poignée de grains de muscat. Vous roulez, roulez feuille à feuille, jusqu'à faire un petit paquet bien clos et bien serré, que vous nouez d'une herbe longue. Et puis?... C'est tout. Vous laissez faire le soleil. Et quand le petit « pochetto » est sec et craque sous les doigts et que les feuilles s'émiettent si on insiste — ce qui se produit au bout de...? semaines, — vous pouvez, d'août en août suivant, manger une cuisine inédite, un dessert cuit par Dieu: Annie, quand on développe le pochetto, qu'on déroule ces feuilles qui sentent déjà bon toutes seules, on trouve au centre, et baignée d'une juteuse pourriture divine, la poignée de raisins, confite, écrasée, sentant le musc et la cuve où l'on foule, collante d'un sirop noir... Annie, un dessert poissé de sucre naturel et qui saouïe!... Je vous chante mon délire car cette gourmandise qui ne coûte rien est une de ces deux ou trois trouvailles de la gueule qu'on rencontre en un pays »<sup>123</sup>.

Ces moments d'exaltation gustative ne l'empêchent pas d'observer les coulisses de la conférence à laquelle participe son mari:

« Ah! ma petite Annie, quel arrivage aujourd'hui! Briand, Lyautey, et Thomas, et je ne sais combien de Berthelot »<sup>124</sup>.

Elle voit peu son mari, Sidi:

« Sidi est revenu ce matin! J'exulte mais avec réserve, car depuis ce matin je l'ai aperçu pendant trois quarts

<sup>122</sup> *Ibidem.*

<sup>123</sup> *Ibidem.*

<sup>124</sup> *Ibidem.*

d'heure; nous avons déjeuné brièvement, et depuis il balade 24 parlementaires français!!! J'aime mieux que ce soit lui que moi... Je vois beaucoup de gens mais je ne me laisse pas envahir »<sup>125</sup>.

Colette ne néglige pas les anecdotes « divertissantes » sur les salons romains, comme le récit des amours burlesques de la baronne Deslandes<sup>126</sup>.

« Si j'entamais mon chapitre des mondanités romaines, je n'en finirais pas. L'abondance de noblesse romaine logée dans les palais inchauffables sous huit et dix mètres de plafonds, ces gens grelottants et toussants autour d'un petit poêle à pétrole, c'est comique et triste. L'abondance non moindre de dames teutoniques ou divorcées de généraux prussiens ou de polonaises nées pour quelque chose est comique et inquiétant »<sup>127</sup>.

L'observation des salons ne la détourne pas de son champs naturel: les jardins; elle retrouve son lyrisme inné pour peindre le parc du palais de Sciarra:

« ...Un déluge de fleurs lourdes, de pommiers pruniers doubles roses, d'iris noirs, blancs et bleus, de pivoines, de roses en cascades, de glycines torrentielles, de lys rouges, de rosiers de mai, — je ne peux pas vous dire, Annie ce que sont ces jardins enchantés. Des arbres géants, des pins en ombrelle, des fontaines antiques où chantent les eaux pures de Rome, et là-dedans, libres, étincelants avec des cous de serpents et des traînes de reine, deux cents paons, les uns bleus, les autres blancs de neige. Des terrasses consacrées aux très vieilles fleurs de notre enfance, des lézards verts tout vifs, des lilas gros et bleus comme des nuages d'orage. Je ne peux pas assez vous raconter les jardins Sciarra »<sup>128</sup>.

En avril, pendant le tournage de « La Vagabonde », Colette décrit à son amie, l'envers du décor:

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>126</sup> *Ibidem.*

<sup>127</sup> *Ibidem.*

<sup>128</sup> *Ibidem.*

« on tourne 'La Vagabonde' tantôt (et le plus souvent) sous le hall vitré où l'on dépérit de chaleur sèche, tantôt à l'extérieur... Musi fait en conscience ce dur métier, sans jamais se plaindre... Moi, depuis trois semaines, je fais un film... Mais oui, car je le fais par image. Cela n'a absolument aucun point de rencontre avec la littérature, vous le pressentez. Mais c'est une étonnante gymnastique... Comprenez-vous mon manuscrit devient celui que serait forcé de faire d'après une nouvelle ou un scénario, et après moi, un metteur en scène professionnel. Cela vous amusera »<sup>129</sup>.

Pour retrouver une autre adaptation d'une oeuvre de Colette en Italie, il faut attendre *Les sept péchés capitaux*, en 1951, dans la mise en scène de Roberto Rossellini. L'épisode intitulé « l'Invidia » est en fait l'adaptation de *La Chatte* par l'écrivain Diego Fabbri<sup>130</sup>. Très vite, Colette aura d'autres liens avec le cinéma, en tant que critique: « Elle assura, entre 1917 et 1918, une des premières critiques cinématographiques dans l'hebdomadaire 'Le Film' »<sup>131</sup>... Comme elle le mentionnait elle-même à Léo Hamel, le séjour romain a été mis à profit pour achever *Les heures Longues*, publiées la même année, chez Fayard et qui suscitent l'admiration de Proust.

De ces séjours italiens, restent des « images ». Tout d'abord, une huile représentant un bouquet de fleurs, exécuté par Katia Borgensky, « peintre et sculpteur, amie ancienne des jours de Rome en 1917 »<sup>132</sup>. Cette peinture sera dans sa chambre de l'appartement du Palais-Royal... De la même période, une gouache de René Carrère; c'est un portrait de Colette vers 1917, avec la dédicace: « A Colette, souvenir de Rome »<sup>133</sup>. Parmi les photos, Colette avait dans son bureau au journal « Le Matin », celle de Gabriele D'Annunzio qu'elle avait souvent fréquenté à Rome, lors de ses premiers

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *I sette peccati capitali*, film de Roberto Rossellini, 1951.

<sup>131</sup> Michèle Sarde, *op. cit.*, p. 329.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 343.

<sup>133</sup> *Catalogue de l'exposition Colette*, Bibliothèque Nationale, Paris 1973, 80, n. 271.

reportages en juin et juillet 1915. La dédicace fait allusion à ce temps passé: « A Colette, en souvenir de Rome - Fiume, septembre 1920 »<sup>134</sup>. Il a été retrouvé un cliché pris à Venise, en 1915, devant Saint-Marc, en compagnie de Monsieur Conneau de Beaumont<sup>135</sup>.

\* \* \*

Sept années se sont écoulées depuis le premier séjour en Italie... Jusqu'au dernier. On pourrait presque affirmer que la boucle est fermée, du moins dans le domaine sentimental: elle a rencontré son mari, Henri de Jouvenel, au retour de son premier séjour, et il faut reconnaître que dès 1917, les meilleurs moments de leur vie conjugale sont terminés: « ...A partir des années 1917, 1918, mais surtout après la grande guerre, la mésentente commence à s'installer dans le couple »<sup>136</sup>. D'autre part, il est intéressant de constater que le roman *La Vagabonde* avait connu un certain succès en novembre 1910 avec plusieurs voix au prix Goncourt, et qu'en 1917, on l'adapte au grand écran. Ce furent des années de transition et de maturité sur le plan de la création: non seulement avec *Les Heures Longues*, mais aussi et surtout avec *Mitsou* en 1919 qui fut un succès; Proust qui l'admire depuis ses chroniques d'Italie, dans le journal « Le Matin », lui écrit: « Madame, j'ai un peu pleuré ce soir pour la première fois depuis longtemps, et pourtant depuis quelque temps je suis accablé de chagrins, de souffrances et d'ennui. Mais si j'ai pleuré, ce n'est pas de tout cela, c'est en lisant la lettre de Mitsou. Les deux lettres finales, c'est le chef-d'oeuvre du livre... »<sup>137</sup>. Colette

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 80, n. 272. La photo a été reproduite aussi dans *l'album Colette*. Iconographie choisie et commentée par Claude et Vincenette Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1984, p. 142, n. 253.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 86 n. 287.

<sup>136</sup> Michèle Sarde, *op. cit.*, p. 257.

<sup>137</sup> Marc Andry, *op. cit.*, p. 136.

est, enfin, un écrivain lancé: « La grande époque de Colette va commencer »<sup>138</sup>. Bientôt, ce seront *Chéri*<sup>139</sup>, *Le blé en Herbe*<sup>140</sup>, entre autres!

Philippe Goudey

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>139</sup> Arthème Fayard, Paris 1920.

<sup>140</sup> Ed. Arthème Fayard, Paris 1922.

#### L'AUTOBIOGRAPHIE EN ITALIE XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> SIÈCLES

Il faut d'entrée dire qu'au sujet de l'autobiographie il y a une seule date importante: celle qui marque le passage d'une écriture autobiographique, essentiellement privée et particulière (personnelle), à un genre littéraire véritable. La première, par définition, n'est pas destinée au public, alors que la seconde s'adresse à une catégorie spécifique de lecteurs. Ce passage se fait au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand les plus grands intellectuels de l'époque (Ludovico Antonio Muratori, Giambattista Vico et bien d'autres) sont invités explicitement à raconter leur vie, et particulièrement leur méthode d'étude et leurs oeuvres, par les rédacteurs (compilateurs) des journaux érudits. Il leur faut parler à un public italien, et aussi européen. Muratori écrit sur lui-même, en italien, pour ses compatriotes, mais en latin pour les Européens. L'autobiographie devient un écrit public, au moment même où se forme une communauté culturelle européenne, dont les savants et les érudits, actifs dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, se sentent membres de plein droit, sans limitation de frontières. En disant cela, je ne veux pas affirmer que l'autobiographie est uniquement une écriture privée avant le XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'ensuite elle n'est que publique. La limite chronologique a une certaine mobilité vers l'amont, on va le voir. Il y a donc quelques exceptions. Il est toutefois certain qu'après le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les autobiographies des intellectuels augmentent en nombre et que celles qui sont imprimées sont nombreuses. On peut ajouter aux premières les écrits qui se rattachent au genre des mémoires, où l'influence française est manifeste. Dans les mémoires, les protagonistes deviennent les hommes de théâtre (castrats: le chanteur Filippo

Balatri; auteurs: Carlo Goldoni qui, de surcroît, écrit en français, et son rival, Carlo Gozzi; *librettisti*: Lorenzo da Ponte) mais aussi les aventuriers: le très célèbre Giacomo Casanova, qui dans ses écrits autobiographiques emploie tant le français que l'italien. Somme toute, pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle l'autobiographie s'affranchit de la relative clandestinité dans laquelle elle avait vécu jusque-là. Elle devient un genre narratif qui a des rapports précis avec le roman et favorise la naissance de ce genre hybride qu'est le roman autobiographique — dont les destinées se poursuivront jusqu'à nos jours.

J'ai parlé d'écrit privé, de clandestinité, mais cela est probablement insuffisant. Je suis profondément convaincu qu'un groupe important d'écrits autobiographiques d'avant le XVIII<sup>e</sup> met en discussion la notion même de l'écriture comme acte de communication sociale. Voilà ce dont il s'agit: je me réfère à ces livres de comptes (livres de raison) des marchands florentins qui, écrits entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles, nous sont parvenus sous le titre de « chroniques domestiques » (*cronache domestiche*), « souvenirs (*ricordi*), « livres secrets » (*libri segreti*), etc. Il n'est certes pas possible de les définir tout simplement comme des autobiographies. Il s'agit habituellement tout ensemble de généalogies familiales, du récit de la vie de celui qui écrit et de chroniques de la ville de Florence. Ceci au moins dans le cas des auteurs les plus significatifs (Donato Velluti, Buonaccorso Pitti, Giovanni Morelli, Giovanni Rucellai); mais autobiographie, chronique et généalogie ne respectent pas toujours leurs limites. L'une peut déborder sur l'autre. Il en découle que la section autobiographique n'est pas toujours nette et évidente. Cela dit, il faut ajouter qu'il s'agit toujours d'écritures comptables. Elles ne sont destinées qu'aux membres de la famille du marchand, les fils, les petits-fils qui continuent l'activité commerciale avec la certitude de poursuivre aussi dans la pratique des valeurs liées à ce monde-là. Les marchands affirment leur dévotion à la Commune, ils sont bons chrétiens et citoyens loyaux. Mais en réalité, religion et politique ne sont pas vécues de façon authentique. On a dit qu'on respire un « relent de

boutique » quand on lit leurs livres de souvenirs, et cette réaction est fondamentalement juste. Mais il faut dire aussi que les valeurs religieuses et politiques authentiques ne manquent pas à cette époque. Elles sont représentées par des personnages comme sainte Catherine de Sienne et Girolamo Savonarole. La différence n'apparaît pas seulement sur le plan des valeurs, mais aussi sur celui de l'écriture. Alors que les personnes les plus en vue du cercle de Catherine et les partisans de Savonarole n'hésitent pas à divulguer immédiatement et largement les écrits de leurs maîtres-spirituels, les marchands ne prennent aucune initiative pour diffuser leurs mémoires au-delà des murs domestiques. Il est fondamental de se souvenir que nous lisons aujourd'hui ces textes en violant leur intimité constitutive, en profanant leur réserve institutionnelle, en soulevant le voile du temps et de l'espace qui leur sont propres. Il est inutile de souligner combien cette désacralisation correspond à l'actuelle mercantilisation de l'écriture. C'est une expérience quotidienne, mais il faut au moins avoir la main légère. Quand les textes des marchands-écrivains furent découverts, vers la fin du siècle dernier, ce ne furent pas des savants comme De Sanctis qui s'en occupèrent, mais les compilateurs de « la bella favella toscana » et les érudits municipaux. Il s'agissait, en d'autres termes, des inconditionnels de la pureté de la langue italienne (non abâtardie par le contact d'autres langues, le français en premier lieu) et des collecteurs des gloires locales. Les mémoires des marchands ont été redécouverts seulement depuis ces temps-là, cent ans ou un peu plus, mais en réalité ces mémoires ne furent point conçus pour cet usage. Leurs rédacteurs n'envisageaient même pas un public étranger à la matière dont ils traitaient. Il est clair que cet important ensemble d'autobiographies d'origine marchande doit être jugé avec des critères pertinents. Il s'agit d'écritures privées, clandestines et familiales, non par nécessité, mais par choix. L'individu qu'elles décrivent n'est pas le héros qui fait l'histoire — littéraire ou politique —, mais le père de famille et le citoyen qui s'engage dans l'histoire sans avoir recours à l'écriture. Voilà pourquoi l'écriture comme moyen de communication

entre en crise. C'est un instrument qui vaut seulement pour un cercle restreint, c'est presque une sorte de langage tribal (d'où le caractère dialectal de ces écrits-tout autre chose que du pur florentin, comme le prétendaient les premiers éditeurs!). Peut-on penser que la notion d'individu, suggérée par ces écrits, est seulement un fait d'écriture? Ne faut-il pas tenir compte aussi du rôle social des marchands? De leur participation en tant que groupe d'intérêts aux événements florentins avant la Seigneurie des Médicis? Ces Médicis, d'ailleurs, qui, quand ils écrivent d'eux-mêmes (c'est le cas de Laurent le Magnifique), se servent encore de la structure des souvenirs des marchands. Guicciardini, qui essaya (sans toujours y parvenir) de maintenir un certain équilibre entre les tenants de Savonarole et ceux des Médicis, entre partisans du système républicain et partisans du système seigneurial, aura recours, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, aux mémoires de type marchand. Il racontera de cette façon son ascension aux magistratures importantes, de Florence d'abord, de l'Etat et de l'Eglise ensuite. Pourtant, il est désormais un intellectuel au service d'une cour et non un marchand. Ses *Ricordanze* restèrent ensevelies jusqu'au siècle dernier. Elles furent exhumées seulement grâce à l'importance de leur auteur en tant qu'historien, non certes comme le témoignage de l'affirmation d'un nouveau type d'individu. Et pourtant, les *Ricordanze* sont le premier texte qui indique l'impossibilité d'adapter une expérience toute différente des choses à la narration autobiographique de type marchand. Guicciardini est sorti de la Commune pour entrer dans le nouvel espace idéologique de la cour du XVI<sup>e</sup> siècle. Les souvenirs de ce type se feront plus rares après ceux de Guicciardini, et cela n'est pas un hasard. Les *Ricordi* du philologue et prêtre Vincenzo Borghini, qui vont de 1532 à 1544, sont désormais une chose toute différente. Il s'agit d'une série de notes relatives à l'état civil, à des localités visitées, à des livres possédés, etc. Ici, le « relent de boutique » a disparu, et pour toujours, ainsi que la classe qui le produisait.

L'écriture de nombreux artistes est également privée, clandestine, non destinée à l'impression ni au public. Pein-

tres, orfèvres et sculpteurs tiennent, entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, des livres où ils notent des informations sur les affaires de la boutique, le prix des matériaux employés, l'argent reçu pour chaque commande, les salaires versés aux apprentis, etc. Il y a des noms fameux parmi ceux qui ont tenu ces livres: Léonard, Michel-Ange, Lotto. Un peu plus tard, des livres semblables seront tenus par le sculpteur Alessandro Vittoria, les peintres Paolo Farinati, Giovanni Francesco Barbieri dit le Guercino. Le XVI<sup>e</sup> siècle est largement entamé quand ces auteurs démontrent ainsi la persistance de l'écriture comptable, dans les boutiques d'Italie du Nord. Mais rien ne nous permet, dans ces livres, de penser à l'autobiographie, du moins selon la façon et les dimensions atteintes par celle-ci parmi les marchands florentins des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Je ne pense pas qu'on puisse trouver à ce fait d'autre explication que celle-ci: un glissement semblable aurait impliqué le passage de ces auteurs d'un statut d'artisan à celui d'artiste. Or, les livres comptables restent des livres de boutique; et cela est bien visible dans nos derniers exemples: les livres de Farinati et de Guercino, exemples typiques d'une conception encore artisanale de la peinture sans justification théorique, ne sont même pas effleurés par la floraison très abondante et contemporaine des traités sur l'essence de l'art de peindre (*ut pictura poësis*).

Tel n'est pas le cas pour tous les artistes de la même époque. Laissons de côté le cas de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange qui expriment ailleurs — dans les traités, dans les lettres et dans la poésie — leur glissement d'artisans à artistes. Mais des artistes d'une certaine importance dans la culture maniériste, comme Giorgio Vasari et Giovanni Paolo Lomazzo, confient à des livres imprimés le compte rendu de leur vie, et le deuxième se sert même de la versification. Mais Lomazzo parle de ses oeuvres plutôt que de lui-même, et aussi des succès remportés, des personnages illustres dont il a fait le portrait. Il se transforme en un lettré qui s'attribue la gloire à travers son œuvre. Finalement le peintre est l'égal d'un lettré (Lomazzo est aussi auteur d'un traité sur les différents arts et d'une *Idea*



*del tempio della pittura*). Ici, on est visiblement hors de l'écriture clandestine, privée, des mémoires marchands, alors que c'est à ce type d'écriture qu'appartenait l'autobiographie la plus célèbre de ces temps, la *Vita* de Cellini. En effet, il ne faut pas oublier que celle-ci devient un « livre » seulement au siècle de l'autobiographie publique, c'est-à-dire au XVIII<sup>e</sup>. A ce moment-là, la *Vita* apparaîtra à l'Europe entière comme une création extraordinaire (Goethe sentira le besoin de la traduire); mais pendant un siècle et demi à peu près cet écrit a partagé la destinée des écrits marchands. La *Vita* est donc restée clandestine parce qu'on ne voyait pas l'utilité sociale de la publication. Cette éclipse n'est pas due au fait qu'elle participe de la structure et des motifs des écrits marchands, mais parce qu'étant l'apologie d'un artiste et la dénonciation d'un mécène (le grand duc Côme I<sup>er</sup>), elle courait le risque de tomber sous les rigueurs de la censure, si elle avait été publiée. Les mémoires du sculpteur Baccio Bandinelli ne furent pas non plus immédiatement publiés et durent même attendre bien plus longtemps, ainsi que le fragment autobiographique du sculpteur Raffaello Sinibaldi de Montelupo. Pour Bandinelli, la raison de ce retard est bien connue, il ne s'adressait qu'à ses enfants, comme un marchand; pour Sinibaldi, il s'agit d'une raison contingente. Nous nous trouvons là devant un fragment, l'éclat d'une oeuvre jamais conclue, bien qu'elle commençât autobiographiquement de manière fort suggestive. L'auteur avait l'intention d'exposer « les choses chères... à la mémoire »!

On commence à voir que le continent submergé de l'écriture autobiographique est fort vaste, avant que celle-ci ne devienne officielle. Et il faut bien méditer sur des marchands et des artistes qui ne passent pas le gué de l'impression. Si, comme cela est l'opinion courante, la révolution du livre signifie l'élargissement de l'espace littéraire, comment se fait-il que les autobiographies de marchands et d'artistes ne bénéficient pas du privilège du nouvel instrument de diffusion? Est-ce une question de classe ou s'agit-il d'un choix obligé? Les deux hypothèses me paraissent pertinentes. L'autobiographie de type marchand s'épuise avec

la perte du rôle social primaire (préponderant) de la classe marchande. L'autobiographie périclite avec la décadence de la Commune et ne peut pas renaître avec l'apparition du livre, qui est l'instrument typique de diffusion à l'âge des Seigneuries et des Principautés (je me réfère ici uniquement à la situation italienne). Pourtant, la *Vita* de Cellini est là pour le montrer, l'autobiographie d'un artiste peut déjà contenir des éléments de critique d'une Cour (eu égard au mécénat) tels qu'il est impossible de la transformer en livre. Et ceci, dans la mesure où l'avènement de l'impression a produit presque immédiatement l'intervention de la censure, qu'elle soit d'Etat ou religieuse. Dans ce cas précis, la privatisation et la clandestinité du genre autobiographique sont indépendantes de la notion d'écriture autobiographique. Il ne faut donc pas les considérer comme des éléments constitutifs de celle-ci. Illustrons ce qui vient d'être dit: la *Vita* de Cellini apparaît comme une oeuvre formellement composite et par là même autonome par rapport à n'importe quel autre genre autobiographique. Ce qui précède n'exclut pas: 1<sup>o</sup> que la *Vita* est l'histoire d'une destinée et qu'elle s'inscrit donc, par certains aspects, dans l'autobiographie d'origine augustinienne; 2<sup>o</sup> que la *Vita* est la revendication d'une « manière » artistique bien précise, d'une technique particulière de sculpture, et qu'elle s'inscrit donc aussi dans le cadre des traités des arts. On sait que la tradition des traités a été inaugurée par Cennino Cennini vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle avec son *Libro dell'Arte* et qu'elle a été poursuivie au XV<sup>e</sup> siècle par Lorenzo Ghiberti dans ses *Commentarii*. Dans ces oeuvres, les indications sur la technique n'empêchent pas l'auteur de fournir des informations plus ou moins amples sur lui-même et ses oeuvres (les commanditaires, les matériaux, le succès remporté, etc.). Les *Commentarii* de Ghiberti déchirent leur tissu didactique et laissent la place à un bref compte rendu autobiographique. Ce dernier est scandé chronologiquement et montre certains lieux communs de l'autobiographie classique (rapports avec les parents, l'éducation reçue).

En examinant la section autobiographique des *Commentarii*, on discerne immédiatement une assez étroite ana-

logie avec le chapitre sur la *Genealogia deorum gentilium* (XV, 10) où Boccace insère, parmi les arguments pour la défense de la poésie, classiquement comprise dans une société qui est formellement encore chrétienne, son propre témoignage. Il parle de lui-même et, plus exactement, de son irrépressible vocation poétique, à laquelle le père essayait en vain de faire obstacle. La *Genealogia* est un ouvrage technique, puisque Boccace se proposait de réaliser une encyclopédie de la mythologie païenne à l'usage des poètes. Ainsi, tout comme dans les *Commentarii* de Ghiberti, le fait de parler de soi est strictement fonctionnel par rapport à la visée didactique. Mais cette façon de parler de soi ouvre une brèche dans le mur de la réserve moralisante et religieuse qui avait encore une importance certaine auprès des lettrés médiévaux. Je ne rappellerai pas ce passage bien connu du *Convivio*, où Dante cite la *Rhétorique* d'Aristote et les *Proverbes* de la Bible afin de montrer qu'il n'est pas licite de parler de soi, parce qu'il existe le danger de tisser sa propre apologie. Dans la *Vita Nuova*, qui précédait le *Convivio* et aussi dans ce dernier, Dante lui-même a trouvé le moyen de dépasser cette réserve de principe au nom de la recherche de la vérité. Si la *Vita Nuova* et le *Convivio* ne peuvent pas être considérés comme des « récits de soi », il faut admettre qu'ils retracent pourtant une expérience vécue (*Erlebnis*) et une parabole symbolique. Il s'agit d'une synthèse intellectuelle d'une grande importance et qui déterminera les développements possibles de l'écriture autobiographique que les lettrés destinent au public. Et ce parce que, avec Dante, ce qui est privé et ce qui est clandestin sont — immédiatement — mis hors jeu; et cela est d'autant plus vrai avec Pétrarque, dont on peut véritablement dire qu'il est le découvreur de l'autobiographie littéraire publique. Je fais allusion ici à la lettre destinée à la postérité (*Posteritati*) qui aurait dû conclure le dernier livre des lettres *Seniles* avec l'intention explicite de donner des informations sur soi-même et son oeuvre aux lecteurs du futur. Chacun sait que Pétrarque ne se considère pas comme un homme de l'âge du milieu (le Moyen Age justement); il se définit, en revanche, comme le restaurateur de l'Antiquité

au bénéfique de la nouvelle génération, celle que l'on appellera les humanistes. La *Posteritati* offrait le portrait idéal de l'écrivain à venir. Il ne s'occupe pas de politique, il établit un rapport de parité avec les puissants, il est honoré de la société où il vit (Pétrarque insiste beaucoup sur son couronnement en tant que poète survenu en 1341 à Rome, au Capitole). Bref, cet écrivain n'est pas un destructeur de la morale courante et de la foi chrétienne. De même, le poète lauréat possède un corps, que Pétrarque décrit à la façon des anciens biographes des empereurs romains (Suétone), mais son portrait se ramène surtout à l'oeuvre de son intelligence. La formule de la *Posteritati* aura un très large succès en Italie, mais je crois qu'elle a aussi passé les frontières. En Italie, la formule est reprise, à trois siècles de distance, par le poète baroque Gabriello Chiabrera et par Vico — déjà signalé —, mais elle survit durablement chaque fois que se fait jour la nécessité d'offrir un portrait officiel de soi-même et de son oeuvre: l'écrit se mue alors en quasi-propagande, loin des luttes présentes, loin de l'envie des médisants, loin des comparaisons insupportables avec d'éventuels rivaux. Une silhouette (profil) de ce genre tend inévitablement à avoir la fixité du marbre; mais les choses n'en vont pas toujours de même. Il ne manque pas de textes qui démentent largement cette prévision et qui paraissent même tendre vers tout autre chose. Je me limiterai à rappeler deux cas parmi les moins connus. L'un est le petit poème en tercets (le mètre de la *Commedia*, mais aussi celui des satires de l'Arioste et du *capitolo* burlesque) dans lequel Giulio Cesare Croce, ce poète populaire bolognais qui vécut entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, raconte sa vie. Le petit poème se présente comme un triptyque fidèle aux canons de l'autobiographie littéraire: naissance et éducation littéraire, vices et vertus du protagoniste, description de son corps. A l'intérieur de chacune de ces sections, l'on trouve un peu de tout, et certes l'autoportrait perd continuellement de sa dignité. Il suffit de dire que Croce n'a pas eu d'éducation humaniste, mais que, enfant, il a été paysan et forgeron. Le premier poète qu'il a lu, et qui, comme d'habitude, l'a converti, est Ovide. Mais comment lui est-il venu entre les

mains? Grâce à un charcutier qui employait une copie des *Métamorphoses* pour y enrouler fromages et saucissons! Et ainsi de suite. Le résultat est que le modèle de la *Posteritati* est irrémédiablement profané. A la limite, au lieu de raconter sa propre vocation littéraire, Croce parodie celle des poètes qui veulent se donner l'allure de nouveaux Pétrarque (et cette descendance est infinie, en Italie!).

Voilà encore un autre cas qui n'est pas moins significatifs. Le protagoniste en est un moine, à peine plus jeune que Croce, Secondo Lancellotti de Pérouse. Ses deux autobiographies ont été exhumées depuis peu. L'une est en prose, l'autre en octosyllabes; la première est complète, la seconde est à peine esquissée. La *Vita* en prose est l'histoire d'un homme qui voudrait se consacrer aux lettres. Mais confrères et supérieurs, méchants et médisants, s'acharnent contre lui jusqu'à l'enfermer en prison. Le portrait positif du lettré est brisé. Lancellotti ne pense qu'à se justifier. Ce n'est que vers la fin du livre qu'il en revient au schéma traditionnel en présentant sa personne, ses vices et ses vertus. D'autre part, la *Vita* en vers est une curieuse tentative de se décrire à la manière dont on raconte les saints dans les légendes hagiographiques. Il suffit de dire que le récit s'interrompt avec l'exposé du rêve prophétique que la mère de Lancellotti a eu avant sa délivrance. Ce type de rêve est, on le sait, un lieu commun des biographies de saints.

On pourrait nous objecter que Croce et Lancellotti n'ont pas été édités. Mais, dans leur cas, prévaut la constatation que leur clandestinité est, en quelque sorte, obligée, et non choisie. La clandestinité de Croce est celle d'un poète populaire — édité certes, mais pour un public non cultivé; celle de Lancellotti est liée au temps. Comme à l'époque de Cellini, il n'était pas alors possible de se révolter face aux puissants. On peut ajouter que pour Lancellotti, c'étaient les années du pontificat d'Urbain VIII (1568-1644) et qu'un cardinal de la Curie, influent mais tombé en disgrâce parce que ami de Galilée, est contraint de confier le compte rendu de sa propre vie à une autre main. Giovanni Ciampoli s'adressa, paraît-il, à celle d'Evangelista Torricelli — main tout autre qu'indigne —, à moins que la biographie que

l'on possède ne soit pas de Ciampoli lui-même, qui l'aurait contrefaite. Ce ne serait pas un cas unique, il y a le précédent fort important de la *Vita* latine de Leon Battista Alberti. Elle a été jadis considérée comme une œuvre anonyme, sans qu'il y eut les motifs d'autodéfense mis en avant pour Ciampoli, mais elle lui est attribuée aujourd'hui. Voilà deux cas sur lesquels je me réserve de revenir. Mais j'étais en train d'examiner les difficultés que peut éprouver un savant quand il essaie d'adapter le récit de sa vie au modèle littéraire de la *Posteritati* de Pétrarque.

La réflexion doit se déployer davantage encore sans que soit mise en question la parenté qui exista — pendant des siècles — entre lettrés et savants sur la base d'une éducation philosophique commune. Somme toute, le lettré part — souvent — de la philosophie, alors que le savant y aboutit. Mais il est vrai aussi qu'il faut se garder de généraliser quand les textes des savants et des philosophes imposent des médiations plus complexes. Le premier de ces textes est le *De propria vita liber* du médecin et mathématicien Cardan, qu'il rédigea un peu avant sa mort (1576). Il avait subi le déshonneur d'un procès de la part de l'Inquisition qui l'accusait d'hérésie. Le *Liber* serait ainsi, selon certains, une apologie. Celle-ci aurait dû être utile à Cardan aux yeux du nouveau pontife, Grégoire XIII, qui avait malgré tout commencé à le protéger. En réalité, et cela est dit explicitement, il s'agit d'une tentative moderne de refaire les *Souvenirs* de Marc-Aurèle (mais le titre original en dit infiniment plus: *Tà eis eautòn*). Ainsi, le modèle suétonien du récit de sa propre vie — que l'on rencontre dans la *Posteritati* — ne vaut que pour un seul chapitre, qui s'intitule — fait significatif — *Vitae ab initio usque ad presentem diem narratio brevis*. Ce n'est donc pas cela que Cardan vise et c'est une tout autre motivation qui le meut. Il s'agit de la vie passée dont l'exposé n'est pas fait de façon narrative, mais de manière à rendre contemporain le schéma de la *Posteritati*. Ainsi, nous aurons encore des informations sur le corps, les livres, mais tout cela ne sera plus sous-tendu par la partition des sept péchés capitaux, comme dans la *Posteritati*. Ces derniers ne conduisent plus

le discours sur la façon de s'habiller, les hobbies, les amours, les enfants, les protecteurs et les amis. On y découvre aussi ces choses nouvelles que Pétrarque ne pouvait pas prévoir, mais qui fascinent Cardan: la loi sociale de l'honneur et du déshonneur; les entretiens avec l'« esprit » qui l'assiste (c'est davantage un « daimon » socratique qu'un ange gardien, figure typique de la religiosité post-tridentine). Et enfin, la fascination des rêves, la valeur qui leur est attribuée pour la prédiction de l'avenir. Certes, on se rend compte que celui qui écrit est un homme de science, mais celle-ci n'est pas son unique souci; et c'est pour cette raison que le *De propria vita liber*, lequel ne justifiait certes pas les erreurs imputées au savant par la censure ecclésiastique, resta inédit pendant plus d'un demi-siècle. Ce fut Gabriel Naudé qui l'imprima en France, en 1643. Médecin et bibliophile, Naudé avait déjà, l'année précédente, fait publier le compte rendu de ses livres et de ses études que Campanella lui avait dicté, le *Syntagma de libris propriis et recta ratione studendi*. (Il y avait aussi une vie de Campanella qui, malheureusement, a été perdue). Voilà une coïncidence singulière qui éclaire suffisamment le fait que les oeuvres de ce genre, écrites en latin, sont à lire — ainsi que la *Posteritati* — sans tenir compte des frontières nationales, mais en faisant cas de la communauté européenne des intellectuels. Pourtant, alors même que l'autobiographie semble sortir de la clandestinité, elle y fait retour d'une certaine façon. Il s'agit encore d'écrits latins, doctes, réservés aux doctes et lourds de sens cachés: je pense surtout à Cardan, mais je regrette aussi la perte de l'autobiographie de Campanella. Il vaut peut-être mieux ne plus parler de clandestinité obligée, pour éviter la confusion avec ce qui a été dit à propos de Cellini et d'autres. Je parlerai plutôt d'une écriture de la pénombre qui adopte une langue, morte pour la majorité des gens, et qui ne se soucie pas du temps présent. L'écriture de l'autobiographie latine des savants et des philosophes se nourrit, un peu comme un vampire, du sang de personnages excentriques, comme Cardan et Campanella. Mais elle ne tient plus quand science et philosophie se dépouillent du halo exceptionnel, presque magique, qu'elles avaient lorsqu'elles

s'incarneraient dans ces personnages. Ajoutons, en passant, qu'une bonne partie de la fascination que ces derniers exerçaient sur leurs contemporains dérivait de leur capacité à fournir des horoscopes raisonnables.

D'une certaine façon, Cardan et Campanella sont l'exemple d'une situation culturelle qui agonise rapidement. Le *Discours de la méthode* est de 1637 (il est presque inutile de le rappeler ici). La Royal Society a été fondée à peine quelques décennies plus tard et, même en Italie, les effets libérateurs de ces événements se font sentir, ne fût-ce que parce que le souvenir de Galilée, décédé en 1642 après avoir abjuré en 1633, n'est pas éteint. L'autobiographie du grand biologiste bolognais Marcello Malpighi est un témoignage de ce renouveau scientifique: le texte en est encore en latin, mais ce n'est pas un latin secret, ou mieux circonspect, qui doit voiler et atténuer le témoignage exceptionnel d'une vie de l'esprit et de l'intelligence, offerte à des savants et à des philosophes qui ne sont pas conformistes en matière de religion. Le latin de Malpighi est celui qu'on emploie dans le débat scientifique contemporain parmi les différents adhérents des académies européennes et parmi les professeurs d'université qui ne se sont pas arrêtés à Aristote. Malpighi se sent à l'unisson avec ses collègues, et cela est visible dans le fait qu'il s'adresse non seulement aux membres de la Royal Society, mais aussi qu'il ne parle guère de lui-même. Sa vie se résume à l'étude, aux méthodes scientifiques et aux résultats atteints; il n'y a pas de raison, en la racontant, de donner une place au quotidien, aux événements domestiques ou sentimentaux. Ce qui est « privé » n'a pas de sens. Ou si ce sens existe, il est en dehors de cette structure. De ce point de vue, l'autobiographie de Malpighi conduit à ses conséquences extrêmes le caractère absolu de l'autoportrait issu de Pétrarque.

On peut maintenant dire que le passage du clandestin à l'officiel des écrits autobiographiques est désormais tracé. Le Père Benedetto Bacchini est un contemporain de Malpighi; il donne à une revue érudite le compte rendu de sa vie, écrit en langue vulgaire. Or, Bacchini est le maître de Muratori qui, on l'a dit, rédigera alternativement en latin

et en italien. Mais il manque encore un élément pour compléter le tableau, et je ne veux pas le délaissier, même si c'est un argument que je n'ai pas entièrement approfondi. Il faut revenir au Moyen Age. En signalant la *Posteritati*, j'ai volontairement laissé de côté le *Secretum*. Ce dialogue, en latin, oppose deux masques: Francesco, l'auteur, à Agostino. Il ne s'agit pas d'une autobiographie, mais d'une méditation sur ses propres péchés — en particulier l'amour pour Laura, inspiratrice du *Canzoniere*, et l'amour de la gloire. Agostino est, dans le *Secretum*, presque un directeur spirituel qui s'efforce de guider sainement le pécheur qui lui a été confié et il n'hésite pas à le menacer du châtimeut divin. Somme toute, le *Secretum* est bien plus proche des traités « de contemptu mundi » — dont le plus connu est celui de Lotario de Segni, qui devint ensuite le pape Innocent III — que des *Confessions* d'Augustin. Son originalité réside dans le fait d'avoir plié à des fins profanes, si l'on peut ainsi s'exprimer, ce qui était un schéma de la littérature didactique religieuse. Ce but est atteint en démontrant que deux passions laïques, l'amour pour une femme et celui de la gloire sont difficilement compatibles avec une conception rigideut ascétique de la vie, telle que la concevait la chrétienté médiévale. Le *Secretum* fut beaucoup goûté dans les milieux littéraires, et pour cause. L'accord entre la culture humaniste et la conception chrétienne du monde est encore à conquérir et à éprouver en cette lisière entre les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il n'est pas surprenant que la situation bloquée à laquelle parviennent les deux joueurs dans le *Secretum*, Francesco et Agostino, incapables tous deux de se mettre réciproquement en échec, ait été fort actuelle pendant ces siècles. Cela semblerait démontré par la reprise, qui n'est peut-être pas absolue, mais qui est quand même claire, de ce schéma par le vénitien Paolo Paruta, dans son bref *Soliloquio*. Cet illustre homme d'Etat et écrivain politique, qui vécut dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, fut écartelé entre l'engagement mondain et l'appel de l'autre vie. Il était pourtant convaincu d'avoir agi chrétiennement, alors qu'il était ambassadeur et procureur de sa ville. On a encore une preuve de la persistance de ce schéma, à peu près un siècle

plus tard, dans le livre du padouan Carlo de' Dottori, écrivain et courtisan. Le titre est de type augustinien, *Confessioni*, et peut dérouter le lecteur pressé. Dottori offre une version non narrative de l'autobiographie, Augustin, une version qui est, en revanche, proche du manuel d'édification, si je puis dire. Pétrarque avait plus d'une fois autorisé, dans ses lettres, à lire les *Confessions* d'Augustin avec dévotion, persuadé qu'il était qu'elles provoquaient chez tous les larmes nécessaires à l'expiation des péchés. Dottori agit à peu près de la même façon. Ses *Confessioni* sont une dénonciation de ses péchés et elles sont accompagnées par de continuelles protestations de repentir et de reconnaissance de la grandeur de Dieu. Il ne s'agit donc pas d'un récit, mais d'une « confession » (p. 10) dans le sens catholique du terme, celui d'une pratique sacramentelle instaurée par le Concile de Trente. Mais il ne faut pas oublier que certains ont déjà remarqué, à propos du *Secretum* de Pétrarque, l'importance des manuels pour confesseurs qui circulaient, avant le Concile cela s'entend.

On entrevoit, par un autre chemin, dans ce continent de l'autobiographie, une terre qui n'est pas submergée, bien qu'elle ait été pour moi jusqu'ici assez lointaine. C'est la terre de l'autobiographie religieuse. Les fameux *Commentarii rerum memorabilium*, rédigés au milieu du XV<sup>e</sup> siècle par le pontife humaniste Pie II, ne sont pas religieux. C'est un ouvrage splendide, mais que l'on peut en grande partie expliquer avec les critères de l'autobiographie et de la biographie littéraires. L'œuvre est écrite à la troisième personne, à l'exemple, évident, de Jules César — et cela, même si, s'agissant de clandestinité forcée, la publication fut posthume; mais je n'insisterai pas là-dessus. De même, je n'ai pas approché du lointain continent de la littérature religieuse à travers les *Memorie* du cardinal Guido Bentivoglio, nonce à Paris de 1616 à 1621. Il ne s'agit que d'un document historique et politique semblable à ceux qui, quelque temps plus tard, deviendront à la mode en France. Ce qui m'a suggéré que l'authentique littérature religieuse italienne est une mine qui reste encore à explorer afin de compléter l'histoire de l'autobiographie dans la période de sa clandesti-

nité, a été la rencontre avec le récit qu'a rédigé de sa vie le saint franciscain Carlo da Sezze. Ce récit, imprimé seulement de nos jours — l'édition critique préparée à partir de l'autographe est de 1963 —, a été rédigé entre 1661 et 1665. Le titre de l'oeuvre est celui-ci: *Le grandezze della misericordia di Dio in un'anima aiutata dalla Grazia Divina* (Les grandeurs de la miséricorde divine dans une âme aidée par la Grâce de Dieu). Titre prolix, et pourrait-on dire édifiant, mais celui qui sait que, dans les *Confessions* d'Augustin, le verbe « confiteor » signifie avant tout reconnaître et ensuite dénoncer comprend aussi que Carlo da Sezze a mieux que d'autres compris l'importance du livre augustinien, qui est certes récit des péchés, mais aussi reconnaissance de la grandeur et la miséricorde de Dieu. En parcourant l'exorde, on s'aperçoit vite que l'on est encore pleinement à l'âge post-tridentin. Le frère raconte sa vie à partir du « commandement de son père confesseur » (per comandamento); il affirme aussi qu'il veut « se soumettre à la correction et à l'obéissance de notre sainte mère l'Eglise catholique apostolique et romaine » (sottoporre alla correzione et obbidienza). Ajoutons que, de son vivant, il avait imprimé des traités mystiques et des chants spirituels. Il n'est pas difficile alors de comprendre que, dans le tonneau augustinien, notre frère ait versé du bon vin espagnol. Carlo da Sezze est influencé, fortement, par sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix. Ses oeuvres imprimées sont à placer parmi les très nombreuses oeuvres que les réformateurs du Carmel ont encouragées dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle. Il n'est donc pas inutile de comparer la *Vida* de la sainte espagnole et *Le grandezze della misericordia di Dio*. D'autant que la *Vida* est une oeuvre proche des *Confessions* d'Augustin. La première partie des *Grandezze*, très suggestivement intitulée « Il secolo con il prezzo di esso » (Le siècle et son prix), est organisée à la manière de sainte Thérèse. On y lit, en effet, la démonstration que, dès la jeunesse, le protagoniste a immédiatement montré les symptômes d'« un je ne sais quel goût d'intérieure retraite de l'esprit » (un non so' che di assaggio d'interiore ritiramento dello spirito). Ce qui implique une orientation décisive de sa conscience vers l'union

mystique avec Dieu. Néanmoins, le milieu paysan et familial où se déroule l'enfance de Carlo da Sezze est très loin de celui, aristocratique et mondain, que Thérèse d'Avila dessine sobrement dans les chapitres introductifs de sa vie. C'est un milieu agricole et patriarcal tout à la fois. On n'y est pas soucieux de fournir à l'enfant une instruction suffisante. Il suffit d'un « manquement » (mancamento) à l'école et le voilà fouetté et envoyé à garder les boeufs. Mais subitement — pour nous, non pour un franciscain — les boeufs se transforment en animaux de la sainte crèche. Dès ce moment, la présence des boeufs et d'autres animaux de la campagne sera une constante et un emblème du récit. C'est ainsi que l'on souligne la limite terrestre d'une expérience qui, tendanciellement, aspire à se transfigurer en Dieu et à oublier les sentiments de dévotion que la nature inspire aux croyants. L'autobiographie s'adapte aux rythmes de la légende hagiographique — et particulièrement de la légende franciscaine. On perçoit également cela dans la deuxième partie du récit, intitulée « Religione con il progresso di essa » (La religion et ses progrès), qui est ordonnée (?) selon la succession des couvents où Carlo da Sezze exerça son apostolat. Mais demeure une différence sensible: alors que saint François maintient dans les *Fioretti* un rapport de domination sur le monde des animaux, Carlo da Sezze, destiné par ses supérieurs à l'humble service de cuisinier du couvent, célèbre ses vertus parmi les sacs de pains, les gigots de mouton, les oignons et les poissons, les petits pois et les courges! Or, c'est bien parmi les parfums de cette cuisine simple et paysanne que l'on entrevoit les cieux hauts et nets de l'« oraison mentale » — ce terme venait probablement à Carlo da Sezze de l'*Introduction à la vie dévote*. A partir de là, le récit strictement autobiographique s'arrête, et commence, en revanche, la description du phénomène mystique dont le saint est le siège. A l'oraison mentale, se substitue l'« oraison à la présence de Dieu » qui n'est pas issue de sainte Thérèse. On retrouve par contre l'influence de la sainte dans la modification imprimée aux *Grandezze*. Le livre devient une méthode de prière, presque certainement rédigée pour les supérieurs de Carlo da Sezze, qui

craignaient l'hérésie. Tout mysticisme sent l'hérésie. Mais il est possible aussi que ce livre ait été destiné aux confrères et aux dévots qui aspiraient à une semblable technique de libération. Et, finalement, l'influence de la sainte espagnole est encore visible dans les exclamations de joie qui entrecourent la description technique de l'oraison — alors que l'impression visuelle du visage de Carlo, « enflammé » et « rouge », comme s'il s'agissait de nouveaux stygmates, est d'origine franciscaine.

Marziano Guglielminetti

#### POÉSIE ET THÉÂTRALITÉ: L'EXEMPLE DU MOYEN ÂGE

La poésie médiévale est *jeu*, dans le sens anthropologique le plus fort de ce mot. De ce jeu, l'instrument est la voix humaine. Même lorsque le texte poétique a été composé par écrit, il est destiné (dans l'esprit de son auteur) à être transmis oralement. C'est là mon point de départ: j'embrasse toute lecture publique ou privée, faite à voix haute ou murmurée, dans le concept d'oralité. Dans un livre auquel je travaille actuellement, je distingue, pour cette raison, le *texte*, énoncé linguistique comme tel, de *l'oeuvre* qui est ce texte matérialisé par la voix.

La voix n'est donc pas seulement l'instrument du jeu poétique: elle en est aussi l'objet. La preuve en est l'usage général, de la part des interprètes, jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle au moins, de formes diverses de chant, de cantillation, de déclamation scandée; musique vocale indissociable, dans l'esprit du public, de l'idée même de poésie: les *Vidas* des troubadours en témoignent; mais ces observations concernent nécessairement, avec des nuances, tous les types de performance. L'absence de signes rythmiques dans les systèmes de notation musicale de cette époque pourrait être intentionnelle et révéler la liberté laissée à l'interprète de varier les effets vocaux: chaque performance devient par là une oeuvre d'art unique, dans l'opération de la voix. Nul doute que la déclamation parlée n'ait été, à peu de chose près, elle aussi conçue de cette manière. Musicale, la voix poétique émergeait du flot indifférencié des bruits et des paroles. Elle faisait *événement*. De cela, nous pouvons être sûrs, si même les contours de cet événement nous échappent... comme nous échappe la nature exacte des instruments de musique (de quel bois les fabriquait-on et à quel traitement étaient-

ils préalablement soumis?)... de même que nous ignorons le véritable goût de la cuisine médiévale, faute de renseignements précis sur la manière dont les animaux étaient nourris et les plantes alimentaires, cultivées!

Toute voix émane d'un corps, et celui-ci, dans une civilisation ignorant nos procédés d'enregistrement et de reproduction, demeure visible et palpable dans le temps où elle est audible. C'est pourquoi peut-être, une valeur centrale lui reste attachée, durant ces siècles, dans l'imaginaire, la pratique et l'éthique communes. Les attitudes négatives, les condamnations proférées en milieu ecclésiastique, en témoignent à leur manière. La tradition ascétique, prônant le jeûne, la chasteté et le silence, concernait les trois manifestations majeures de la corporéité: dans les moeurs, autant qu'on en peut juger, régnèrent continûment une grande liberté sexuelle, une passion de la parole et (en désir tout au moins!) la goinfrerie. Le spectacle et la crainte de la maladie sont inéluctablement tissés à la trame des jours; la présence, amicale ou menaçante, de la mort affecte toute expérience vécue et les signes concrets en jalonnent le cheminement humain: cadavres exposés, tombeaux, et jusqu'aux bruits qui trahissent les revenants nocturnes. La théologie des fins dernières, et les mythes sur lesquels elle s'est entée, contribuent à l'exaltation de cette horreur ou de cette bénédiction. Dans l'image du saint martyr culmine une ligne de pensée: corps souffrant, dans les membres duquel se perpétue un mystère salvateur. La doctrine des sacrements implique la même valorisation symbolique de la « chair »; autant que, sur le plan le plus réellement physiologique, le culte des reliques, dont on sait jusqu'à quel souci du détail concret il poussa: une goutte du lait de la Vierge, ou le prépuce de Jésus-Christ! On constate l'omniprésence du corps dans les pratiques du pèlerinage, où il devient à la fois le lieu de la perception et de l'expression du sacré.

Au cours du XII<sup>e</sup>, puis du XIII<sup>e</sup> siècles, le corps comme tel devient objet de réflexion de la part des doctes. C'est l'époque même, à la fois, d'une certaine laïcisation du savoir, et de la constitution des formes les plus élaborées de la poésie en langue vulgaire: effet complexe de causalités

récioproques, plutôt que coïncidence. L'art représentatif, spécialement la sculpture, commence à son tour à magnifier la figure humaine. Pour Alain de Lille, *De Planctu naturae*, l'harmonie de « l'édifice du corps » en fait la figure du « palais de l'univers »: traduction savante de ce que, depuis 1150, répètent inlassablement troubadours et trouvères louant la beauté de leur dame. Beauté animée, dont le mouvement, selon Hugues de Saint-Victor, est l'une des composantes, non seulement expression de vie, mais en quelque manière surgissement (*non solum imago vitae exprimitur, sed ipsa quodammodo vita inchoatur*)<sup>1</sup>. Ce mouvement en effet se lie en séquences, s'enchaîne, dessine visuellement et tactilement, face à l'autre, une écriture du corps, langage analogique, en continuité avec son environnement circonstanciel et social. C'est pourquoi l'analyse philosophique et morale le perçoit dans sa plus consistante unité dynamique: le geste. Ainsi Hugues de Saint-Victor encore dans son traité sur la formation des novices: « un geste est à la fois mouvement et figuration de la totalité du corps » (*gestus est motus et figuratio membrorum corporis ad omnem agendi et habendi modum*), il implique mesure et modalité, et tend à une fin définissable en termes d'action ou d'attitude: notion qui fait du geste humain une réalisation de la catégorie universelle du mouvement, centrale dans la pensée du XII<sup>e</sup> siècle: celle-ci en effet conçoit le mouvement, non plus comme un attribut des corps, mais comme le résultat de l'interaction des éléments naturels, au niveau cosmique comme à celui des sociétés et des individus vivants. Ainsi se justifie la métaphore par laquelle le corps est dit *respublica*, état, cité. Par ailleurs, *figuratio* ne fait sens que relativement à une double face du réel: caché/visible, intérieur/extérieur, de toute façon référant à une évidence représentative.

Les études de Schmitt depuis une dizaine d'années ont permis de situer dans son contexte intellectuel et mental ce *De institutione novitiorum* qui fut en Occident le premier

<sup>1</sup> E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges 1946, p. 255.



traité de morale à faire une large place à la gestualité. L'antique *De musica* d'Augustin associait *gestus* et *sonus* dans l'idée d'harmonie musicale; la vigueur de cette pensée se perdit durant le haut Moyen âge. On en relève un dernier écho chez Reginon de Prüm, vers 900, et chez ses imitateurs: le travail du musicien comporte, avec l'application de règles appropriées, action de la voix et des mains<sup>2</sup>. Mais le terme même, non moins que la notion, tendirent à s'estomper ou à se scléroser dans l'usage pour ne réenvahir progressivement le champ intellectuel qu'à partir du début du XII<sup>e</sup> siècle. On mesure la distance parcourue: pour Rémi d'Auxerre, au milieu du IX<sup>e</sup>, *gestus* désigne le mouvement des mains, *motus* celui du corps entier; Roger Bacon, vers 1260, entend par ces mots tout mouvement du corps selon qu'il est perçu respectivement par la vue ou par le toucher: seul le premier, *gestus*, peut entrer en harmonie avec les sons et relève à ce titre de la *Musica*<sup>3</sup>.

C'est dès lors à un comportement corporel global que réfère ainsi *gestus* — embrassant rire, larmes, « pâmoisons » (que les textes narratifs, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ne cessent de mettre en scène!): comportement dont tout suggère qu'il constituait un facteur nécessaire de la performance poétique. Les informations précises à ce sujet, certes, sont rares; les figurations sculptées ou picturales, trop stylisées pour particulariser une action; les textes, peu variés. Pourtant, à la lumière des recherches récentes de sémiologie gestuelle, le peu que nous savons prend une valeur éminente, s'organise en fait incontournable. Objet de perception sensorielle interpersonnelle, le geste met en oeuvre, chez son auteur, des éléments cinétiques (comportant presque toujours un bruit, même faible, à défaut d'accompagnement vocal), des processus thermiques et chimiques, des traits formels tels que dimension et dessin, des caractères dynamiques, définissables en images de consistance et de poids, un environnement, enfin, constitué par la réalité psychophysiologi-

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>3</sup> J. Cl. Schmitt, *Gestus - gesticulatio*, in *La lexicographie du latin médiéval*, Paris (CNRS) 1981, p. 384.

que du corps dont il provient... et de l'environnement de ce corps. Chez celui qui observe le geste, le décodage en implique, fondamentalement, la vue; mais aussi, dans une mesure variable, l'ouïe, l'odorat, le toucher, et une perception cénesthésique. Certes, il serait abusif d'assimiler toute séquence gestuelle à une phrase, toute gestualité à un système de signes, et d'universaliser la néo- (ou pseudo-) science que les sémioticiens anglosaxons nomment *kinesics*. Reste néanmoins que le geste peut être signe, dans la mesure très générale où il est culturellement conditionné, ainsi que dans la mesure spécifique où il porte, en milieu déterminé, une signification conventionnelle. L'ethnologie enseigne à quel point ce genre de convention peut devenir efficace dans l'usage artistique du geste en performance: des griots de l'Afrique occidentale aux conteurs japonais de *rakugo*, les exemples se rencontrent sur la terre entière, et il est pour le moins vraisemblable que cette ressource de la gestualité ne fut pas ignorée des interprètes médiévaux. Au XIX<sup>e</sup> siècle encore, plusieurs Manuels d'Elocution destinés à des acteurs ou orateurs font une large place à la codification du geste: rien qu'aux Etats-Unis, on m'en signale trois, celui de M. Caldwell, Philadelphie 1859, celui de A. M. Bacon, réédité six fois jusqu'en 1872, à Chicago, celui de E. Southwick à New York en 1890. On pourrait, avec prudence et de façon volontairement approximative, évoquer une grammaire ou, plus justement, une rhétorique du geste, soutenant, voire suppléant, celle du verbe. Parmi les figures qu'elle enchaîne et combine, la suspension provisoire du mouvement, l'immobilité soudaine, n'est pas moins efficace... de même que les silences parmi les signes de la voix.

\* \* \*

Un lien fonctionnel lie en effet à la voix le geste: comme la voix, il projette le corps dans l'espace de la performance et vise à conquérir celui-ci, à le saturer de son mouvement. Le mot prononcé n'existe pas (comme le fait le mot écrit) dans un contexte purement verbal: il participe nécessaire-

ment d'un procès général, opérant sur une situation existentielle qu'il altère en quelque façon et dont la totalité engage les corps des participants. Marcel Jousse, au terme de vingt années de recherches et de tentatives pour descendre aux racines mêmes de la spontanéité expressive, posait comme indissociables le geste et la parole, en un dynamisme complexe qu'il appelait *verbomoteur*<sup>4</sup>. A partir de tout autres prémisses, et dans la perspective performancière, Brecht de son côté se forgea la notion de *gestus*, embrassant, avec le jeu physique de l'acteur, une certaine façon de dire le texte et une attitude critique du locuteur envers les phrases qu'il énonce. A la frontière entre deux domaines sémiotiques, le *gestus* rend compte du fait qu'une attitude corporelle trouve son équivalent dans une inflexion de voix, et l'inverse, continûment.

D'où la capacité qu'a le geste de symboliser. Les institutions féodales firent de ce trait l'usage constant que l'on sait, en vertu peut-être de formes dégradées de ce que Jousse désigna comme un « rythmo-mimisme » primordial, fondé sur des correspondances cosmiques<sup>5</sup>. Geste hiéroglyphe, lié à cette « vertu expansive des mots » dont parlait Antonin Artaud à propos du théâtre oriental. La langue du geste est aussi celle du souffle; elle « peuple une sorte de réserve pré-linguistique », écrit I. Fonagy<sup>6</sup>, et en quelques cas d'artifice extrême occupe totalement le champ de l'expression: langage gestuel des moines condamnés au silence, mais aussi la pantomime antique, dont les techniques subsistaient encore à l'époque carolingienne. Boncompagno, traitant dans sa *Rhetorica novissima* des transpositions, évoque le discours sans paroles des « amants trop timides pour parler », et qui « font passer leurs sentiments en gestes, signes ou mimique »<sup>7</sup>. D'un point de vue linguistique plus

<sup>4</sup> M. Jousse, *Le style oral rythmique chez les verbomoteurs*, Paris 1925.

<sup>5</sup> M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris 1975, II, pp. 45-112.

<sup>6</sup> I. Fonagy, *La vive voix*, Payot, Paris 1983, p. 207.

<sup>7</sup> *Boncompagno da Signa*, Testi raccolti da Daniela Goldin, Università di Venezia, Facoltà di Lettere, a.a. 1983-84, p. 129.

général, Fonagy parle de « mimique audible », tant les registres sensoriels, à ce niveau, interfèrent. La pratique des interprètes de poésie s'inscrit parmi ces comportements, qui en constituent comme le milieu naturel. Boncompagno encore signale l'importance du geste comme révélateur de la figure d'ironie; on a pu soutenir (à propos de récits hagiographiques) que, dans la performance des jongleurs, la mimique l'emportait en signifiante sur le chant, car plus précisément évocatrice et sans doute mieux maîtrisable<sup>8</sup>. Des *Artes praedicandi* comme celui de Humbert de Romans témoignent de la séduction qu'exerça, après 1200, cet art sur les nouveaux ordres religieux voués à la prédication.

Cette situation ne pouvait pas ne point affecter profondément la nature même des textes. Le geste contribuait, avec la voix, à en fixer, sinon en composer, le sens. Plusieurs de ceux qui nous restent en portent fugitivement le témoignage, inscrit dans leur littéralité. Le beau *Poème moral* liégeois, d'environ 1200, note, aux vers 3146-47, le geste du doigt par lequel l'interprète marque le rythme de son récit. Gérard Brault, dans son livre sur la *Chanson de Roland* tire du texte plusieurs indications probables, relatives à certains gestes dont l'animait le chanteur, et dont quelques-uns peut-être, ou bien constituaient des recettes de métier au même titre que les « formules épiques », ou bien provenaient d'un code culturel d'usage commun: multiplication des déictiques, des discours directs personnalisés, des descriptions impliquant l'esquisse au moins d'un jeu mimique<sup>9</sup>. On a relevé les nombreuses « expressions corporelles » figurant dans le texte du *Roland*: comment, en performance, user de telles expressions sans en imiter en quelque façon le contenu? Mais les chansons de geste ne sont pas en cela privilégiées. Les romans ne sont pas moins riches de marques semblables. J'ai signalé ailleurs le cas des

<sup>8</sup> M. Apollonio, *La drammatica medievale*, in *Storia del teatro italiano*, Firenze (Sansoni) 1981, I, pp. 82-83.

<sup>9</sup> G. Brault, *The song of Roland*, Philadelphia/London 1978, pp. 111-115.

dialogues dépourvus de mention textuelle explicite des changements d'interlocuteur. On citerait aisément bien d'autres faits, absurdes si l'on ne suppose pas l'intervention d'un geste: telle série énumérative, dans la dépendance d'un verbe de perception comme *voir*, et alignant les substantifs précédés de l'article défini, très fortement « monstratif » en ancien français: ainsi, aux vers 3802 et suivants du *Cligès* de Chrétien de Troyes. De tels faits se rencontrent souvent encore dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle: ainsi, *Lancelot XXXVI*, 33, où l'indication de lieu exige un geste du lecteur. Le *Tristan* de Gottfried von Strasburg ne contient pas moins de 67 mots ou expressions en français, soit une en moyenne tous les 280 à 300 vers. C'est là, selon toute apparence, un procédé stylistique mis en fort relief par l'usage même qui en est fait: il apparaît en effet principalement (34 fois), en discours direct, sur les lèvres d'un personnage dont il caractérise la courtoisie ou trahit un sentiment violent; en contexte narratif (23 fois), il sert à qualifier un héros, à désigner une vertu ou un discours chevaleresque; enfin (10 fois) il permet un jeu de mots ou une figure étymologique. Un emploi valorisé à ce point implique, presque nécessairement, pour le moins une mimique buccale dans l'énonciation du mot choisi. Il est peu de textes avant le XV<sup>e</sup> siècle qui, examiné de près, ne révèlent ainsi, comme à leur insu, ce qui m'apparaît comme un trait profond et universel de nature.

On comprend donc que, très tôt, cette civilisation ait tenté de maîtriser l'énergie du geste, et de la faire servir à ses fins particulières. Dès l'époque carolingienne, la pédagogie exploite, pour favoriser la mémorisation, la gestualité du corps ou de la main et des doigts. La plupart des manuels de rhétorique, mentionnent au moins l'*actio*; certains, tel celui de Boncompagno, sont plus explicites: un chapitre du maître de Signa, *De gestibus prolocutorum*, traite de l'adéquation du mouvement au discours<sup>10</sup>. Il en condamne du reste l'abus. Du temps de Boncompagno s'est en effet

<sup>10</sup> Goldin, *op. cit.*, pp. 97-98.

instaurée depuis près d'un siècle une éthique gestuelle, fondée sur l'analogie des mouvements du corps avec ceux de l'âme: Hugues de Saint-Victor, au *De instructione novitiorum*, n'emploie pas moins de seize qualificatifs distincts pour désigner les valeurs morales du geste. Aelred de Rievaux, Gilbert de Tournai, Alain de Lille, Giraut de Cambrie même, d'innombrables documents ecclésiastiques au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles visent à modérer et contenir, au nom de la vertu, l'activité gestuelle. Qu'en pouvons-nous, quant à nous, conclure, sinon que cette activité a passé dès lors au premier plan du jeu culturel, dans l'attention et la sensibilité communes? Que s'instaure un trait nouveau de mentalité: un sens aigu de la signifiante des gestes. D'où les condamnations fulminées contre les *gesticulationes* des « histrions ». D'où, au début encore du XIV<sup>e</sup> siècle, la décrétale du pape Jean XXII, *Docta sanctorum patrum*, souvent alléguée par les musicologues, et qui, pour condamner l'*ars nova*, s'en prend en particulier à l'excès de ces gestes qui doublent, en les mimant, les paroles chantées<sup>11</sup>. Indignation de prélat conservateur, mais révélatrice de l'importance prise dès lors par le geste dans le fonctionnement social. Objet d'une *disciplina* (qui, tôt ou tard, engendrerait une étiquette), il remplit, dans le contexte d'une réhabilitation contrôlée du corps, un *office*.

Les chanteurs et déclamateurs de poésie ont du mal à se plier à ce cadre-là. Leurs « gesticulations » se déploient dans un autre contexte: celui, au sein de cette société, de l'universalité de la danse. La rareté des documents textuels ou iconographiques et celle, plus grande encore, des recherches sérieuses sur ce point laisse subsister bien des questions insolubles. Nous sommes pourtant en mesure de dégager plusieurs faits, dessinant une perspective générale. Il semble qu'il faille distinguer deux types chorégraphiques, selon qu'ils furent ou non pratiqués par des professionnels. Parmi les danses auxquelles pouvait se livrer, au gré des

<sup>11</sup> J. Chailley, *Histoire musicale du moyen âge*, Paris 1950, p. 238 et notes 617-622.

circonstances, tout un chacun, l'historien (mais peut-être pas le danseur du X<sup>e</sup>, du XII<sup>e</sup>, du XIV<sup>e</sup> siècle!) est amené à distinguer encore: certaines, de lointaine origine païenne, initialement liées à des cultes agraires, restèrent jusqu'à l'époque moderne de tradition dans les campagnes; d'autres, issues peut-être de celles-ci mais repensées selon un modèle inspiré des psaumes, furent dès le haut Moyen âge intégrées par la liturgie catholique en tant que manifestation de joie spirituelle; d'autres enfin, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, élaboration courtoise des premières ou des secondes (sinon importées du monde islamique) se répandirent en milieu noble à titre de récréation mondaine. Les jongleurs et surtout jongleresses qui parfois jouaient, lors des danses communes, le rôle de meneur de jeu, pratiquent une danse professionnelle qui, aux yeux du public, constituait l'essentiel de leur art: les représentations figurées qui nous en restent en mettent en valeur l'aspect quasi acrobatique; les incessantes condamnations ecclésiastiques suggèrent sa lascivité. Les textes nous ont conservé diverses désignations de ces « tours », connotant (comme un langage publicitaire) leur étrangeté et leur apparent exotisme: le « tour français », « champenois », « d'Espagne », « de Bretagne », « de Lorraine », « le tour romain », *welscher tritt* (« pas roman »), et le reste. Le succès de cet art ne se démentit jamais. Vers 1400 encore, une certaine Graciosa, originaire de Valence, fit glorieuse carrière de danseuse à travers l'Espagne et la France<sup>12</sup>.

On a supposé dans ces pratiques quelque survivance mythique très ancienne, le besoin animiste d'une reproduction des mouvements du ciel. Peut-être. Du moins impliquent-elles, à l'évidence, un sentiment diffus de la ritualité de l'univers. L'homme danse, mais plus encore la femme, exaltant en *gesticulations* sa féminité; les anges dansent; les démons; au XIV<sup>e</sup> siècle, la Mort même s'y mettra...<sup>13</sup>. Faral

<sup>12</sup> W. Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Helbling, Innsbruck 1983, p. 115; E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris 1910, p. 318, texte 235.

<sup>13</sup> R. Hammerstein, *Tanz und musik des todes*, Francke, Berne 1980, pp. 25-26.

jadis énumérait les témoignages de cette passion généralisée, que les reproches du haut clergé ne firent apparemment qu'attiser: du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles la documentation dont nous disposons atteste une diffusion continue des pratiques chorégraphiques, leur diversification, l'envahissement de toute existence publique et privée par la danse. Pas de fête sans danse; et celle-ci, dans chaque localité, possède son lieu: la place publique, en Allemagne un pré sous le tilleul; dans les villes parfois (comme à Cologne depuis 1149) une salle réservée à cette fin; le plus souvent l'église, seul bâtiment assez vaste et assez sûr.

Avant le XV<sup>e</sup> siècle ne sont connues que des danses de groupe, à figures, en rond, en chaîne, de la carole aux processions dansées: unité dans le jeu, révélatrice d'un dessein commun. L'effet cohésif du rythme peut être accru par des battements de mains ou d'autres procédés de scansion forte: *maierolles*, décrites par Jean Renart dans *Guillaume de Dole*, danses sous l'arbre, danses de cour et celles de Pâques, de Pentecôte, de la Saint-Jean, cortèges de la Chandeleur ou des Rogations, danses de confréries, danses des clercs à la Saint-Nicolas évoquent ensemble le lien très fort attachant dans cette civilisation le chant et le geste à tous les mouvements affectifs, dans le sens d'une vigoureuse affirmation de l'être. La majorité des danses sont chantées: geste et voix, réglés l'un sur l'autre, assurent une harmonie qui les transcende. La partie chantée, avec ou sans accompagnement instrumental, est en général tenue par un soliste ou un chœur, les danseurs y répondant par une ritournelle. Le texte, déterminé par sa fonction, s'apparente au geste qu'il verbalise. Bref, réduit à l'exclamation, à la sentence; ou plus ample, à retours strophiques se prêtant aux modulations émotives.

Néanmoins, les textes que les modernes désignent comme « chansons de danse » ou « à danser » ne sont pas seuls ici concernés: *rondet*, *ballette*, *virelai français*, *estampida*, *saltarella*, *rotta*, le *leich* allemand à son origine. Certes, entre ces genres poétiques et musicaux constitués, et la danse dont ils furent initialement inséparables, s'était instauré un lien génétique, dont provinrent des déterminations commu-

nes, inéluctables: ainsi, la structure du refrain de rondeau jusqu'en plein XVI<sup>e</sup> siècle, époque où la dissociation d'avec la danse s'était depuis longtemps opérée. Mais la danse accompagna et soutint bien d'autres formes de poésie: *conduits* et chansons pieuses, imposées durant les processions dansées aux fêtes liturgiques, litanies des Rogations, prières ou formules magiques de la danse « des brandons » ou de celle de la Saint-Jean; les plus anciens *Noëls* pourraient remonter à des chansons de danse hivernale<sup>14</sup>. La vieille *Sainte Foy* pyrénéenne, l'un des plus vénérables monuments de la poésie occitane archaïque, et qui se déclare elle-même « belle à danser » (*bella'n tresca*, v. 14), fut assurément chantée et mimée sous forme processionnelle. Le lien attachant alors voix et geste est d'ordre fonctionnel, résultant d'une finalité commune. Il n'en est pas moins fort ni, sans doute, efficace. Une longue tradition en illustre la fécondité: de la *Chanson de Clothaire* recueillie par Hildegare de Meaux vers 850, chantée par des choeurs de femmes s'accompagnant de mouvements rythmiques des mains (*plaudendo*), à la « carole de Bovon et Mersent » (selon la désignation proposée par Verrier) que rapporte Orderic Vital, la donnant pour chantée par un danseur maudit<sup>15</sup>, aux chansons que l'Archiprêtre de Hita se vante d'avoir composées pour des danseuses accompagnant au tambourin leur chant<sup>16</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle encore, dans le petit peuple d'Espagne hommes et femmes (en vertu peut-être d'une ancienne coutume) dansaient au chant du Romancero<sup>17</sup>. A. Pulega a, non sans vraisemblance, suggéré que les « danses macabres » des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles ont pu se former par stylisation de

<sup>14</sup> M. Sahlin, *Etude sur la carole médiévale*, Uppsala 1940, pp. 152-158 et 179-181.

<sup>15</sup> S. D. Avalle, *Latino 'circa romançum' e 'rustica romana lingua'*, Padova 1965, p. 23; J. Verrier, *La plus ancienne citation de carole*, « Romania » 58, 1932, p. 380-421; cf. E. Metzger, *Zur frühesten Geschichte der europäischen Balladendichtung*, Frankfurt/Main 1972.

<sup>16</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen Amor*, ed. G. Chiarini, Napoli 1964, p. 296.

<sup>17</sup> R. Menéndez Pidal, *Romancero hispanico*, Madrid 1968, II, pp. 98-101.

sermons dansés<sup>18</sup>. On allongerait aisément cette liste. Et sans doute peu de textes, examinés à la lumière de ces faits, ne révéleraient pas, en quelque'un de leurs aspects, l'empreinte d'une gestualité. Alfaric jadis montra l'influence du dessein chorégraphique sur la composition et le style de la *Sainte Foy*. Je ne connais guère d'exemple, avant le XIV<sup>e</sup> siècle, sinon le XV<sup>e</sup>, d'ouvrage écrit qui ne porte en lui et n'exhibe son désir du geste.

Dans l'indigence de notre information, réduite la plupart du temps à ce que voit notre oeil sur la page à l'instant de notre lecture, un point de vue paradoxal nous éclairerait, j'en suis sûr: il consisterait à reconnaître la suprématie absolue de la danse parmi les formes d'art qui mirent en oeuvre ou en cause, durant les siècles médiévaux, de quelque manière le corps vivant. La « chanson de danse » ou la *Sainte Foy* feraient ainsi figure de modèle accompli, dont les autres textes se distinguent tout en s'en approchant comme de leur terme. De même qu'elle requiert nécessairement, sauf exceptions rarissimes, la voix humaine, la transmission de la poésie, entre le X<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles, requiert le geste humain; et de même que cette voix poétique tendait au chant, le geste poétique tendait à la danse, son ultime accomplissement. J'insiste sur ce point, à mes yeux crucial.

\* \* \*

Cependant, des multiples éléments constituant le milieu performantiel où se pose et s'impose la voix, tous n'ont pas avec celle-ci un rapport aussi essentiel et constant que le geste. On pourrait les classer selon qu'il est plus lâche ou plus étroit. Ainsi, le costume ou (s'il y en a) l'instrument de musique ou l'accessoire ont dans tel genre une importance fonctionnelle qu'ils n'ont pas ailleurs. Les instruments d'accompagnement ont été l'objet de diverses études. Quant au costume, les informations sont rares ou équivoques. Faral, qui en rassembla un certain nombre, concluait que les

<sup>18</sup> A. Pulega, *I sermoni in verso e l'« Arlabacca »*, Bergamo 1983, pp. 126-131.

« jongleurs » se distinguaient par quelque excentricité vestimentaire, surtout, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, par l'éclat des couleurs, rouge, jaune, puis, souvent, mi-parties dans le sens vertical, à la manière des « fous » verts et jaunes; par la coupe aussi des cheveux, par l'absence de barbe... Ce portrait ne s'applique sans doute pas à tous les interprètes professionnels: assez d'entre eux nous sont dépeints comme de pauvres hères dépenaillés (ce qui n'exclut pas le port de quelque marque); d'autres, en position stable et en milieu lettré, n'eurent peut-être pas besoin de se distinguer ainsi. Reste que pour l'ensemble du public, le chanteur, diseur, lecteur de poésie doit être immédiatement identifiable à son extérieur. Les didascalies accompagnant, dans bien des manuscrits, les textes dramatiques dialogués, n'insistent pas en vain sur la forme ou la couleur du vêtement porté par l'acteur: ainsi se manifeste, en quelque manière, une valeur symbolique ou emblématique attachée soit au personnage représenté, soit à l'action jouée, soit au discours prononcé: dès le X<sup>e</sup> siècle, la description, dans la *Regularis concordia*, du *Quem quaeritis* pascal, matrice de tout le « théâtre liturgique » à venir, distribue avec soin aube, capes, encensoirs, palme entre quatre clercs dont elle règle et mesure le pas; les rubriques de l'*Ordo prophetarum* de Laon, au XIII<sup>e</sup>, fixent avec minutie vêture, coiffure et accessoires signalant et différenciant les treize prophètes; la tenue corporelle même est précisée: Abacuc est bossu; Elizabeth, enceinte; Nabuchodonosor a le port « superbe », la Sibylle a l'air d'une folle... Dans le *Jeu d'Adam* français, selon le manuscrit de Tours, Adam est en rouge, Eve en blanc; lui en « tunique »; elle en robe et voile; Dieu, en dalmatique. La coutume de ces prescriptions se maintint jusqu'aux drames à grand spectacle du XVI<sup>e</sup> siècle. Une telle attention vouée à la signification du vêtement et du décor personnel ne peut pas ne point s'être étendue au-delà des exigences scéniques; et l'histoire des genres poétiques suggérerait plutôt que ces exigences, universelles et touchant en principe toute espèce de performance, trouvaient dans la représentation dialoguée de personnages multiples un lieu d'application privilégié, mais non pas unique.

La question se pose à ce propos, de l'usage des masques. Mascarades et déguisements, périodiquement condamnés (parfois, il est vrai, non sans ambiguïté) par l'Eglise depuis le VI<sup>e</sup> siècle, passaient en général parmi les doctes pour oeuvre démoniaque. Leur emploi dans les fêtes carnavalesques, dans les rites funéraires, dans les charivaris, confirmait cette opinion; il subsista néanmoins jusqu'à l'époque moderne. De rares indices permettent d'imaginer des jongleurs masqués. Mais toute preuve fait défaut, de l'usage de masque dans la performance poétique. Quelque tradition, d'origine probablement païenne antique, dut pourtant subsister, qui ressurgira au grand jour, dans l'Italie du début du XVI<sup>e</sup> siècle, sous la forme de la *Commedia dell'arte*. Cette absence presque totale des masques dans la constitution de l'oeuvre, est à mes yeux l'un des caractères les plus notables de la poétique médiévale, impliquant sans doute un sentiment, confus mais très fort, modalisé par le contexte institutionnel chrétien, de la vérité propre du langage de la poésie.

Cette situation même, par le jeu d'interdits et de correctifs qu'elle implique sur le plan moral et celui des comportements, me paraît accroître la valeur sémantique des *circonstances* performancielles dans la formation de l'oeuvre. J'entends par « circonstances » ce que, d'un point de vue sémiotique ou linguistique, on nomme généralement *contexte*, mais dont je restreins la notion à la constitution du fait poétique. B. Schlieben-Lange, dans un livre récent<sup>19</sup>, distingue dans l'acte locutoire (je traduis: dans la performance) trois éléments contribuant à faire du message énoncé une communication:

— la « situation »: immédiate, tenant au fait même que l'on parle; et médiate, tenant à l'environnement discursif, aux autres paroles précédant, suivant ou accompagnant celle que l'on énonce;

<sup>19</sup> B. Schlieben-Lange, *Traditionem des Sprechens*, Kohlhammer, Mainz 1983, pp. 13-25.

— la « région », par quoi il faut entendre les trois espaces, géographique, culturel et social, où les signes mis en oeuvre sont connus et employés;

— le « contexte », embrassant toute la réalité ambiante, considérée comme physiquement présente dans l'énonciation: la langue même, arrière-plan de la parole; le champ discursif, proche, lointain, thématique, où elle s'enracine; l'ensemble non-linguistique, naturel et empirique, historique et mental, parmi les éléments duquel elle se situe.

Je retiens pour « circonstances », parmi les divers aspects de ces trois éléments, ceux qui situent le texte dans l'espace et le temps, conférant ainsi à l'oeuvre sa « situation » réelle. Les « circonstances » déterminent l'oeuvre en sa totalité. Le texte moderne, écrit et destiné — hors de toute médiation orale — à la lecture, possède une altérité essentielle, due à sa nature de communication différée: cette altérité ne sera surmontée que par un travail, documentation, interprétation, contrôle. Le texte transmis oralement possède une évidence, une identité dans la présence qui exclut l'impression, sur-le-champ, d'altérité: il se donne, par là même, pour véridique et ne peut qu'être reçu pour tel. Or, les circonstances modalisent, localisent, colorent cette véridicité: jusqu'à un certain point, elles l'engendrent. D'où leur importance extrême dans la réception de l'oeuvre et dans les jugements suscités par celle-ci: c'est en vertu d'elles, et parfois d'elles seules que les cultures de type oral primaire disent un poème bon ou mauvais; en régime oral mixte, cette manière de voir subsiste nécessairement en partie; pour le moins, l'oeuvre ne saurait être appréciée sans que les circonstances de la performance ne soient prises en compte. C'est en ce sens qu'il convient d'étendre le sens de l'expression de « poésie de circonstance », dont on a soutenu avec raison qu'elle désignait les types les plus anciens de poésie: liée à l'évènement, certes, mais parce que dépendant d'une forme quelconque de mécénat et, par là, des *circonstances* de son énonciation.

Ne confondons point toutefois, dans un milieu social donné, l'environnement du texte performé (toujours relatif

à la position, dans ce milieu, du corps performant) et la conscience qu'en ont l'interprète et son auditoire. Il arrive (bienheureux alors le médiéviste!) que cette conscience ait assez de force pour que la circonstance s'inscrive dans le texte, comme le ferait une citation. Le plus souvent, c'est le public qui est désigné: lorsqu'il est assez large, et sans doute rassemblé en plein air, des apostrophes intégrées au récit l'interpellent; lorsqu'il est chevaleresque, le texte comporte quelque allusion à un haut personnage ou à une cour. Parfois, l'allusion passe par le dénigrement de concurrents, incapables de faire aussi bien. Ces évocations, généralement furtives, sont les plus nombreuses, pour des raisons évidentes: elles peuvent comporter une sanction économique; pour s'assurer l'obole ou le cadeau final, il importe à l'interprète de « personnaliser » l'offre du texte. D'autres allusions concernent le temps de l'oeuvre: ainsi, à la laisse 3 de *Girart de Roussillon*, le texte se situe lui-même à un moment de l'année, en plein renouveau d'avril. De longs récits comme les chansons de geste et certains romans comportent des articulations textuelles marquant, selon toute apparence, le passage entre deux ou plusieurs des performances successives exigées pour la réalisation de l'oeuvre. La référence peut être indirecte et prendre la forme d'une description; mais celle-ci n'a de sens ni de fonction dans le texte que si on l'entend comme s'appliquant à celui-ci même, par effet d'ellipse, de litote ou d'ironie. Ainsi, de la laisse initiale de *Doon de Nanteuil*, vers 1200, dont l'interprète dit se nommer Huon de Villeneuve. Vingt vers suffisent à dépeindre avec vigueur la performance entière d'un prélude épique: cris et mouvements de foule, approche déférente du jongleur, qui entonne son prologue: celui-ci a la chance de plaire, on demande donc la suite, et voici le pauvre diable à rêver du salaire espéré, une monture, une pelisse, un hanap plein de deniers parisis, qui sait<sup>20</sup>?

Ces données textuelles toutefois, pour n'être pas exceptionnelles, restent en général équivoques. Force nous est

<sup>20</sup> U. Moelk, *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1969, pp. 10-12.

de tenter une saisie *externe*, toujours très incomplète, des circonstances. Du moins certains traits généraux se dégagent-ils, permettant de mesurer approximativement ce que la lecture seule du texte (*notre lecture*) perd de l'*oeuvre* telle qu'elle fut. Je me borne à proposer à ce propos quelques observations concernant le temps, le lieu et l'occasion sociale de la performance.

\* \* \*

L'*oeuvre* existe dans le temps de deux manières: par la durée de la performance, ce qu'ailleurs j'ai nommé son *temps intégré*; et par le moment où elle-même s'intègre dans la durée sociale. Le temps intégré différerait beaucoup, on peut le supposer, de la durée textuelle, résultant de la simple addition d'un certain nombre de phonèmes: il comportait de nécessaires effets rythmiques, ralentissement ou accélération du *temps*, de la part de l'interprète « jouant » le texte; il comportait de non moins nécessaires silences, dont il nous est impossible d'apprécier l'étendue, variable sans doute à chaque performance et selon le style personnel de chaque diseur ou chanteur. Impossible aussi, du moins très difficile, de percevoir de quelle manière et dans quelle mesure le « temps intégré » était ou non corrélé au moment de la chronologie où prenait place la performance. Ce temps-là (le « temps d'intégration ») nous est assez souvent connu. Or, prélevé sur la durée socio-historique, il ne peut nous être indifférent car le rapport qu'il implique avec cette durée est, au sein de la performance, créateur de valeurs.

Parfois, le temps d'intégration se situe en un point déterminé

— de quelque cycle cosmique, telles les chansons de l'entrée d'été, qui ont laissé les traces que l'on sait dans la *canço* troubadouresque, et dont Bédier jadis, faisait le prototype du lyrisme « populaire », est Scheludko, un genre largement répandu;

— du cycle de l'existence humaine, tels les chants ou récits liés à la mort d'un membre du groupe, comme les *planctus*, *planh*, et autres lamentations;

— d'un cycle rituel, comme la plus grande partie de la poésie liturgique, en latin ou dans les langues vulgaires, y compris les formes anciennes du « théâtre »; comme aussi les Noël, qui commencent à apparaître dans nos textes, à travers toute l'Europe, entre le XV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, mais dont la tradition doit remonter beaucoup plus haut; comme, peut-être, des chansons de Pâques, dont je discerne des traces parmi les *Romanzen* de Bartsch;

— de la durée sociale, enfin, mesurant des événements, publics ou privés, récurrents mais aux fréquences imprévisibles: rencontre amoureuse, combat, victoire; ou, plus spécifiquement, telle fête, tel événement politique. Les exemples sont certainement nombreux, quoique moins bien individualisables, car cette classe de textes, sans doute peu ritualisée, se distingue mal de la performance « libre », je veux dire celle qui n'est pas situable autrement que par rapport à la durée personnelle et intime de l'interprète ou de son auditeur. Le lien par lequel s'y attache le poème, de nouveau échappe à notre perception. Il n'en exista pas moins, et cela nous le savons. Que telle vie de saint ait été lue pour la fête d'un auditeur du même nom; tel fabliau, raconté par allusion à un fait divers récent; tel roman, en souvenir d'un mariage princier; telle chanson de croisade, chantée pour le départ d'un chevalier: l'occasion, même fugitive et discrète, s'intégrait à la performance et contribuait à lui donner sens. C'est là une règle absolument générale et qui tient à la nature de la communication orale: le temps d'intégration connote toute performance. Le *Roland* chanté (admettons-le) au premier rang des combattants de Hastings était-il (la part faite aux autres facteurs de mouvance) le même que le *Roland* chanté devant, qui sait? l'âtre d'un château seigneurial, dans la grande salle, parmi des chevaliers désarmés, leurs ribaudes, leurs chiens? Evidemment non. Et de cette différence, rien ne nous dispense de tenir compte... sinon nos présupposés littéraires.

Les modalités spatiales de la performance interfèrent avec celles du temps. Le lieu, comme le moment, peut être aléatoire en apparence, imposé par des circonstances étrangères à l'intention poétique. Mais une tension parfois se



manifeste alors entre les connotations attendues et celles que provoque cette situation: tensions exploitables mimétiquement, aptes à produire à leur tour des effets poétiques positifs. Tel est sans doute l'un des plans de signification de nombreux prologues épiques. Le lieu de la performance, c'est l'espace ouvert au déploiement de l'oeuvre; et un espace, en même temps que réalité topographique, est toujours une construction socio-culturelle. Que, dans la France et l'Espagne du XIII<sup>e</sup> siècle, des poèmes satiriques aient été lus sur les places publiques, ce fait les connote fortement et contribue, dans une mesure non négligeable, à leur signification: ainsi, à Paris au temps de la « querelle de l'université », ou dans les luttes partisans de la Castille d'Alphonse X. La localisation de son chant dans l'église, et son insertion à tel ou tel moment de la liturgie constitue une partie essentielle de la « poésie hymnique », des séquences et tropes de toute espèce. Ainsi, des « épîtres farcies »: texte latin chanté à la messe, interpolé de vers français, occitans ou catalans qui le commentent, et dont il est possible de reconstituer avec vraisemblance le mode de déclamation: par deux ou trois sous-diacres revêtus d'ornements solennels. La tradition en est assurée du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles; de même, du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup>, dans l'ère française et occitane, celle des « chansons de saint », chantées à l'intention des fidèles illettrés, voire en chœur par ceux-ci, sans doute durant ou immédiatement après les offices nocturnes et, au moins en certain cas, comme la *Sainte Foy*, dansées.

Chaque poème semble avoir sa place marquée, moins du reste en vertu de contraintes externes que d'une perception globale de l'existence: parce qu'il fallait que l'espace entier de la vie sociale fût poétiquement occupé. A l'ombre, pour ainsi dire, de l'église, derrière les murs du couvent, se transmet une poésie monastique à laquelle nous devons plusieurs beaux textes, de l'*Aube* de Fleury, du X<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux *Vers de Mort* de l'abbé cistercien Hélimant de Froimont, composés vers 1195 et qu'on lisait encore aux moines durant le XVI<sup>e</sup> siècle. Sur le parvis, à ses alentours immédiats, la poésie qui fleurit autour des reliques saintes ou des centres de pèlerinages, les *Miracles de Notre Dame*,

les contes pieux, les *Vers de la Mort* encore au XIII<sup>e</sup> siècle, si l'on en croit Vincent de Beauvais<sup>21</sup>; Bédier y situait, un peu abusivement, les chansons de geste. Cependant, d'autres lieux performanciers confèrent à l'oeuvre qui s'y manifeste un caractère officiel, contribuant symboliquement à l'exaltation de la puissance publique: *skops* anglosaxons aux festins royaux, *scaldes* islandais sur le *Thing* où se réunit l'assemblée du peuple. J'ai rappelé ailleurs la coutume du chant épique avant ou pendant les combats. John Barbour, en 1376, dans son poème sur le roi d'Ecosse Robert Bruce, raconte que celui-ci, faisant un jour retraite devant le sire de Lorn, voulut traverser le Loch Lomond; mais ne disposant que d'un minuscule bateau, il se vit contraint de répartir par petits groupes son armée: l'opération dura vingt-quatre heures, et pendant tout ce temps, pour maintenir le moral de ses gens, le roi leur lut à haute voix le *Roman de Fierabras!* La circonstance, le lieu portaient à son plus haut degré la puissance de l'effet performanciel...

Certaines formes semblent avoir été surtout (mais non exclusivement) destinées à l'usage de petits auditoires, réunis en lieu clos et privé. Ainsi, de fabliaux que le conteur récite en cadeau à un hôte et, plus généralement, des romans. L'*Yvain* de Chrétien de Troyes, v. 5356-68, met en scène une jeune fille lisant ainsi, d'une voix plaisante, dans un jardin, un roman à ses père et mère; Froissart rappelle dans ses *Chroniques* la lecture qu'il fit de son *Méliador* devant le comte de Foix; Gower exprime au roi Henry IV le désir de lire ses ballades devant la cour assemblée. Des témoignages de ce genre jalonnent six siècles d'histoire, dans tout l'Occident. Plusieurs germanistes, au cours des années 50 et 60, ont supposé, à la suite de E. Jammers, que de telles lectures étaient faites d'une voix chantante, rythmiquement bien distincte de la parole ordinaire<sup>22</sup>: si cette thèse est vraie,

<sup>21</sup> *Speculum historiale*, XXIX, 108.

<sup>22</sup> E. Jammers, *Der musikalische Vortrag des altdeutschen Epos*, in « Der deutsche Unterricht », 11, 2, 1959, pp. 98-116; M. Scholz, « Presentation and reception, guidelines in the german strophic epic of the late middle ages », in « New Literary history », XVI, 1984, p. 137 et 148.

on peut en déduire que, en pays allemands du moins, un rapprochement s'instaurait ainsi entre performance privée et performance publique, transformant idéalement, pour le temps de la lecture, la nature et la signification du lieu performanciel. Il se peut que la lecture solitaire (moins souvent attestée, il est vrai) ait été pratiquée parfois de la même manière: ainsi, la jeune dame, à la strophe 1100 du *Frauendienst* d'Ulrich von Lichtenstein, *las* (« lisait ») la chanson envoyée par le poète: des interprétations diverses de ce passage résulte la probabilité que *lesen* ici veut dire « se chanter à soi-même »<sup>23</sup>.

Lieu et temps de la performance peuvent être déterminés par l'occasion sociale à laquelle elle se produit. Certes, au sein de la communauté, poètes, chanteurs, diseurs, conteurs étaient mêlés à tous les événements qui en rythmaient le devenir. Mais quelques-uns de ces événements, éminents dans le train des jours, semblent avoir provoqué plus particulièrement et de façon coutumière le divertissement poétique. Les données fournies par Faral, Menendez Pidal et Salmen, dans leurs livres sur les « jongleurs », se corroborent réciproquement: fêtes religieuses ou princières, banquets, noces, expéditions militaires, voyages; ces moeurs étaient communes aux peuples d'Occident, de la Scandinavie à la Sicile. Une croyance générale attribuait au chant d'un jongleur ou à la lecture à voix haute une influence bénéfique, non seulement sur la mélancolie, mais sur les maladies corporelles et les blessures même. Plusieurs rois de Castille et d'Aragon jugeaient, pour cette raison, l'audition de poésie et de musique indispensable au bon ordre de leur vie<sup>24</sup>. D'autres princes partagèrent sans doute cette opinion, et l'on peut admettre qu'elle motiva l'organisation, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, de quelques grandes rencontres-débats de poètes dont le souvenir nous a été conservé: celle qu'illustre la chanson de Peire d'Alvernhe *Cantarai d'aqestz trobadorz*, ou la *Wartburgkrieg* allemande.

<sup>23</sup> Scholz, p. 144 et 150.

<sup>24</sup> R. Mendez Pidal, *Poesia juglaresca y juglares*, Madrid 1924, pp. 107-109.

\* \* \*

Un désir travaille ce monde-là, de faire de toute réalité un spectacle. Il n'en va, certes, pas autrement de notre monde à nous, depuis trente ou cinquante ans, à cela près que notre principale motivation est publicitaire, les moyens, mass-médiuniques, et la fin commerciale. Jusque bien au-delà du XV<sup>e</sup> siècle, la motivation fut une soif de connaître, le moyen, la participation sensorielle et la fin, une joie commune. Opérant (au plus haut niveau d'existence) le lien et les incessants transferts entre l'homme et Dieu, entre l'univers sensible et l'éternité, la liturgie illustre de façon exemplaire cette tendance: spectaculaire en ses moindres parties, elle *signifiait* les vérités de foi par un jeu complexe offert aux perceptions auditives (musique, chants, lecture) et visuelles (par la splendeur des bâtiments; par ses acteurs, leur costume, leurs gestes, leur danse; par ses décors), tactiles mêmes: on touche le mur saint, on met un baiser sur le pied de la statue, le reliquaire, l'anneau épiscopal; on respire le parfum de l'encens, de la cire des cierges. A la base de la société civile, la cérémonie de prestation d'hommage, attachant les uns aux autres dominants et dominés en procession hiérarchique, constitue une performance que nous dirions théâtrale; l'ordalie, qui met la justice divine de part dans l'administration du droit, se maintint jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, moins comme preuve que comme rite; et, au XV<sup>e</sup> siècle encore, les miniatures du *Sachsenspiegel* témoignent de l'importance, en terroir germanique, des gestes et postures stylisés dans la revendication judiciaire; mais le fait est plus général et fut durable: de nos jours encore, on lève la main pour prêter serment. La cour princière, centre de cohésion sociale et d'où émane le pouvoir, est une scène sur laquelle se joue un drame public mettant en oeuvre un répertoire limité (mais qui se renouvelle peu à peu) de thèmes et d'images. Dès l'époque mérovingienne, le train de vie des rois s'y déploie comme une parade emblématique; les Carolingiens relèvent la tradition; les Capétiens la retrouvent pour leur compte, ainsi que leurs grands feudataires. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les rois de France assignent à ce

théâtre de la Puissance un lieu désormais fixe: leur « hôtel ». Ceux de Naples et les ducs de Bourgogne les imiteront, puis les autres, jusqu'à Charles Quint et aux maîtres de l'Escorial. Chemin faisant, le spectacle s'est concentré sur quelques actes privilégiés du prince dont les chroniqueurs du XV<sup>e</sup> rivaliseront à brosser des descriptions splendides: fêtes dynastiques, tournois (dont, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, s'inspire une danse de dames nobles, occasion d'un genre poétique nouveau!), « Joyeuses Entrées »; mais, plus que tout, dès une haute époque (VIII<sup>e</sup>, IX<sup>e</sup> siècles) le repas: instant notoire où le Maître reprend force et vie, consomme (en un symbolisme homophagique très ancien, dont personne alors ne perçoit plus la signification) l'offrande de la terre, selon un protocole dont le luxe ostentatoire s'accroît au XII<sup>e</sup> siècle, et que les Bourguignons porteront à son extrême complexité. Par là s'affermir, sur le peuple spectateur, l'emprise de ceux qui le gouvernent. A partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre de la cour a perdu toute innocence; il prépare les esprits à l'irrésistible croissance prochaine du pouvoir de l'Etat.

De l'Eglise et des Cours rayonne ainsi le modèle de la Fête. Mais la fête est partout, dans cette société, éclat périodique de passion et de rire, pour ou contre, célébration ou carnaval (mais, à la longue, le carnaval aussi fut récupéré par les forces de l'Ordre!), intégrant, en une vaste comédie collective, les contradictions ouvertes ou latentes de ce que jouait, de ce dont se jouait, le spectacle. Or, c'est ici même que s'insère, dans la matière sociale, le jeu poétique. C'est pourquoi, fondamentalement, toute poésie alors est mime: trait général que, pour ma part, j'évoquais (dans plusieurs de mes publications) sous l'appellation de *théâtralité*. J'entendais par là désigner, de manière abstraite et métaphorique, une différence essentielle distinguant, de la nôtre, la poésie médiévale. Je réfère aujourd'hui le terme plutôt aux conditions concrètes de toute performance, le rapprochant par métonymie de notre mot de *théâtre* et de la pratique impliquée. L'élément structurel et sémantique commun entre les termes ainsi donnés pour continus — performance médiévale, théâtre moderne — réside dans la présence physique

simultanée, articulée autour d'un corps humain par l'opération de sa voix, de tous les facteurs sensoriels, affectifs, intellectifs d'une action totale. D'où le mépris affecté par plusieurs savants, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, pour la poésie en langue vulgaire: ainsi Gautier Map en plusieurs passages du *De nugis*. Dans leur latin, c'est le mot *mimus* qui surgit alors sous le calame: les formes théâtrales antiques (*comœdie*, *tragoëdie*), communément reçues comme dialogues lettrés, destinés à la seule lecture, ne laissaient pas d'autre terme disponible.

Pourtant, au cours du XII<sup>e</sup> siècle, un changement se dessine dans l'attitude de quelques lettrés. Le premier, Hugues de Saint-Victor, avant 1140, élaborant, au livre II du *Didascalion*, une classification des arts, introduit (chapitre 27) parmi les sept *artes mechanicae*, les *theatrica*<sup>25</sup>. L'idée, et en partie le texte même, sont empruntés à Isidore, *Etymologiae*, livre XVIII, qui signalait les jeux de la Rome impériale comme un art maudit, instigateur d'idolâtrie; le texte de Hugues efface ces connotations défavorables. Rédigé au passé (alors que tous les verbes, dans les autres chapitres, sont au présent), il réfère implicitement à des moeurs révolues. Pourquoi donc cette innovation, ou cette redécouverte, après six siècles d'oubli? Nul doute que ne s'exerçât sur les doctes, dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, une pression culturelle qui leur interdisait d'ignorer la théâtralité de la poésie ni l'ensemble de techniques et d'affects qu'elle mobilisait. Suivant la tradition augustinienne, corrigée dans le sens d'une confiance un peu plus grande en l'homme, Hugues considère les *artes* comme des remèdes accordés par Dieu à la race d'Adam après le péché de celui-ci, afin de lui permettre, si elle les utilise correctement, de restaurer son intelligence du monde (ce sont les arts « théoriques »), sa vertu (les arts « pratiques ») et son pouvoir sur les choses (arts « mécaniques »). Ces derniers forment une

<sup>25</sup> *Patrologia latina* 176, col. 762-763; cf. de Bruyne, pp. 39-393; S. Lusignan, *Les arts mécaniques dans le « Speculum doctrinale » de Vincent de Beauvais*, in « Cahiers d'études médiévales », Montréal, 7, 1982, pp. 36-41.

septenaire dont trois membres constituent les moyens par lesquels la nature humaine se préserve des agressions extérieures, et quatre (agriculture, chasse, médecine et *theatrica*) grâce auxquels elle entretient son corps. L'emplacement des *theatrica* dans cette hiérarchie est d'autant plus significative que la poésie (*poetarum carmina*) figure ailleurs, parmi les arts de la logique, partie « dissertative »! La distinction me paraît refléter celle qu'un esprit cultivé devait sentir, entre l'écriture latine et la poésie de langue vulgaire. Une glose insérée, sans doute au XII<sup>e</sup> siècle encore, dans la *Philosophia mundi* de Guillaume de Conches fait référence au chapitre de Hugues et pose la question: pourquoi les *theatrica*, et ici même? Réponse: parce que deux besoins vitaux se font jour chez l'homme, celui de se donner du mouvement (entendre: d'imagination?) pour combattre la langueur de l'esprit, et du plaisir afin de compenser la fatigue des tâches corporelles. Les *theatrica*, ensemble de procédures dont résulte la théâtralité, ne sont donc pas mauvaises en elles-mêmes; tout au plus dangereuses, ce qui justifie la sévérité ecclésiastique envers *mimi* et *histriones*. La voix vive du jongleur, la parole gesticulée des poètes, la musique, la danse, ce jeu scénique et verbal qui est langage du corps et mise en *oeuvre* des sensualités charnelles: tout cela, ici et maintenant, est aussi médecine, équivoque mais efficace, des âmes. La démarche ainsi opérée par le philosophe n'a qu'une portée limitée: la pensée d'alors manquait d'instruments épistémologiques adéquats pour conceptualiser ces jeux du corps. N'empêche que, lorsque vers 1150, dans le *Policraticus*, Jean de Salisbury évoque les acteurs du théâtre antique, la description qu'il en donne lui est manifestement inspirée par les interprètes de poésie qu'il rencontre autour de lui: « Ils récitaient en public des histoires inventées, oeuvre des gestes de leur corps, de l'habileté de leurs paroles et des modulations de leur voix » (*Gestu corporis arteque verborum et modulatione vocis factas et fictas historias sub aspectu publico referebant*)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *Policratici libri VIII*, ed. Cl. Webb, Oxford 1909, I, p. 46.

Retombée de l'intérêt des doctes: si Richard de Saint-Victor, dans son *Liber exceptionum* (vers 1150-60), reprend le passage de son maître Hugues, Geoffroy de Saint-Victor, dans le *Microcosmus*, exclut les *theatrica* de la série des arts mécaniques; Raoul de Longchamp, dans son commentaire d'Alain de Lille, en 1216, ne les mentionne que pour mémoire, suivis d'un « et autres choses semblables » qui les banalise; les encyclopédies du XIII<sup>e</sup> siècle généralement les rejettent. Vincent de Beauvais, au livre XI du *Speculum doctrinale*, vers 1250, reprend, en la modifiant, la liste de Hugues: mais le caractère même de son oeuvre en limite sur ce point la portée; il compile un répertoire d'*auctoritates*, florilège de tout ce qui, depuis Isisore, fut écrit sur le théâtre; l'intérêt personnel en est absent<sup>27</sup>. Robert Kilwardby, *De ortu philosophiae*, XI, à la même époque, écarte des arts les *theatrica*, inconvenants pour des croyants. Après eux, le silence se fait. Mais déjà les Franciscains ont commencé de s'intéresser à la théâtralité de la parole; et bientôt Thomas d'Aquin esquissera, relativement à la réalité de son temps, la première réflexion critique sur ce « travail » destiné à fournir une *delectatio*. Quand vers 1400, Eustache Deschamps, dans le *Miroir de Mariage*, v. 9254-67, énumère plaisamment les « arts mécaniques », il met en tête celui qui consiste « à faire les chants et à chanter par art musique »: figure de répétition, que justifie sans doute en ce contexte le désir de mettre en valeur la part d'une activité corporelle, la gorge, mais aussi les mains jouant d'un instrument accompagnateur, et les mouvements ainsi engendrés. Nous sommes enfin rentrés dans l'actualité vivante.

Pour un intellectuel nourri de souvenirs antiques réinterprétés, en contexte scolaire, comme purs produits de l'écriture, le spectacle en effet qu'offrait la poésie de langue vulgaire souffrait d'une ambiguïté congénitale: cantonnée dans une zone-limite entre l'art et la vie, participant de l'un et de l'autre, donc suspecte de deux points de vue opposés. En fait, il est vrai (mais jusqu'à quel point ces hommes s'en rendaient-ils compte?) qu'il existe une contradiction

<sup>27</sup> Lusignan, pp. 35-37 et 40-48.

permanente, au moins virtuelle, entre l'art et certaines des règles, socialement acceptées, du groupe. Stylisation s'oppose à norme sociale comme, à une éthique, une esthétique. Or, la stylisation de la poésie vulgaire embrasse, au-delà du texte, l'action de son interprète et les modalités de sa réception. D'où la multiplication des malentendus. Les codifications, du reste très souples, adoptées par les divers genres poétiques vulgaires, tenaient (par suite même de leur visualité) du « langage des images » picturales et sculpturales récemment déchiffré par P. Garnier<sup>28</sup>. A l'époque carolingienne, les hommes d'église condamnaient globalement l'usage de ces codes en le déclarant « païen », voire « diabolique ». Sans doute y flairaient-ils la manifestation d'un besoin profond de sacralisation du vécu: ce besoin dont étaient sorties ensemble, dans un passé très lointain, les formes religieuses et les formes poétiques, concurrence intolérable pour l'orthodoxie du catholicisme médiéval. La ritualité — la « théâtralité » — poétique finit, certes, à la longue par s'atténuer, mais non pas dans ses manifestations concrètes car jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle et, partiellement, au XVII<sup>e</sup>, le corps y resta totalement impliqué. C'est son objet qui se déplaça peu à peu (à mesure, du reste, de la diffusion de l'écriture) au point que, passé 1500, dans tout l'Occident la poésie apparaît comme une entreprise, désormais laïcisée et métaphorisée, de théâtralisation du quotidien.

Rien n'en isole (avant cette époque tardive) ce que nous nommons abusivement le *théâtre* et que désigne alors un vocabulaire flottant, référant à l'idée de jeu réglé: *ordo*, *ludus*, *jeu*, *play*, *spel*. De rares rhétoriciens, comme Geoffroy de Vinsauf et Jean de Garlande, s'interrogeant à propos des comédies de Térence, empruntent à Platon l'expression de *genus dramaticon* (« type de discours dramatique »), défini par le fait que l'auteur s'y exprime par la bouche de personnages<sup>29</sup>. Distinction inapplicable à la langue vulgaire

<sup>28</sup> F. Garnier, *Le langage de l'image au moyen âge*, Léopard d'or, Paris 1982, pp. 43-49 et 133-234.

<sup>29</sup> D. Hult, *The limits of Mime (sic)*, in « L'esprit créateur », XXIII, 1, 1983, pp. 53-56.

ainsi que, dans une grande mesure, à la poésie latine de ce temps: l'interprète, fût-ce le lecteur public, est ici personnage; et les exemples ne manquent pas, où un compère lui donne réplique, un musicien l'accompagne... d'où pluralité dans la performance. La difficulté qu'éprouvèrent les médiévistes classificateurs du XIX<sup>e</sup> siècle à situer dans un paradigme les formes dites, en désespoir de cause, monologue ou dialogue « dramatiques », témoigne de cette apparente ambiguïté.

Le signifiant du signifié textuel est un être vivant. Hors jargon, je traduirais que le sens du texte se lit dans la présence et le jeu d'un corps humain. Le texte devient *chaud*, selon la terminologie de McLuhan: la performance n'est divertissement que de façon seconde; elle n'est en rien commodité; elle est communication de vie, sans réserve. Elle remplit pour le groupe la fonction du rêve pour l'individu: libération imaginaire, réalisation ludique d'un désir. D'où son extraordinaire puissance dans l'économie de cette civilisation.

\* \* \*

L'oeuvre n'est complète que lorsqu'elle unit lettre, mélodie et situation. D'un point de vue sémiologique, on poserait que sa communication s'opère selon deux circuits emboîtés et mutuellement dépendants l'un de l'autre: l'interprète qui énonce le texte à l'intention d'un auditeur fonctionne à la fois comme « narrateur » (selon la littéralité de ce texte) et comme informateur, par le biais des circonstances, ces dernières constituant un « commentaire » de la lettre, mais un commentaire intégré indissociablement à celle-ci. En ce sens, l'oeuvre médiévale tient davantage de ce qu'est pour nous le film cinématographique, que de notre littérature. D'où l'action exercée par les conditions performanciennes sur la textualité, et que semblent révéler certaines recherches récentes (ainsi, sur l'usage des temps verbaux dans la chanson de geste), ou confirmer des observations d'ordre très général, par exemple sur la longueur moyenne respective des textes, soit narratifs, soit « lyriques », et ses variations au

cours du temps: ainsi, le fait que, du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècles, s'opère un allongement régulier des récits chantés; la courbe moyenne, entre l'an 900 et 1100, s'inscrit dans la tranche de 200 à 600 vers; entre 1100 et 1150-60, de 1500 à 2500; ensuite, des plus de 5000: cette progression par bonds n'est-elle pas, pour une part au moins, liée à la modification des conditions de performance? Il y a longtemps déjà que Jean Rychner affirmait, contre beaucoup d'autres, l'influence de ces dernières sur la composition des poèmes. Ce qu'il écrivait alors de l'épopée mérite, me semble-t-il, d'être prudemment généralisé.

C'est pourquoi l'on peut s'interroger sur les distinctions que, prisonniers d'une esthétique classicisante, nous sommes portés à faire entre les *genres* poétiques de l'époque antérieure au XVI<sup>e</sup> siècle. La distinction véritable, pour les hommes de ce temps-là, ne provenait-elle pas des circonstances performanciennes plus que de tout autre facteur? Un genre, en effet, résulte de l'agencement — dans l'histoire — des propriétés sémantiques et pragmatiques du discours, analogue à ce qu'est, dans l'instant, l'acte de parole<sup>30</sup>. Il se définit selon les trois axes que déterminent ses traits structuraux, ses relations avec les autres genres, et son rapport avec le contexte historique. Or, en performance, les éléments de ce contexte sont assumés, réellement ou symboliquement, par les corps en présence. La stylisation du jeu vocal, des mouvements, voire du décor, leur codification, même assez floue, contribue puissamment à l'établissement du rapport en question, reconnaissable d'emblée et objet de jugements qualitatifs. N'est-ce pas ce qu'entendait P. Bec lorsqu'il écrivait que la « chanson de femme » constitue moins un « genre » qu'un « type lyrique »?<sup>31</sup> N'est-ce pas aux nécessités engendrées par le mode franciscain de théâtralisation prédicatoire qu'est dû la formation du genre des *laudi*? L'opposition entre farce et *sottie* au XV<sup>e</sup> siècle

<sup>30</sup> T. Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Paris 1978, p. 53.

<sup>31</sup> P. Bec, *La lyrique française au moyen âge*, Paris 1977, pp. 61-62.

(problème disputé s'il en est!) ne résulte-t-elle pas tout bonnement de la différence de costume des acteurs? De là, par ailleurs, ce que conservent de fluide et comme d'informel toutes ces distinctions génériques jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Rien de ce que l'on a écrit sur les *fabliaux* depuis cent cinquante ans n'a pu fournir une définition stable du genre. Le *roman* même, tard venu, n'est cerné que de frontières en pointillé; et, chez les grands rhétoriciens d'environ 1500, les seuls « genres » identifiables (tel, le rondeau) le sont en vertu de leur rapport à la musique ou à la danse...

En performance, le texte prononcé constitue, de façon première, un signal sonore, actif comme tel, et n'est message articulé que de façon seconde. D'où, pour le médiéviste, une aporie critique, puisqu'il ne peut saisir *in situ* la performance. Pourtant, cette impossibilité ne justifie en rien la négligence avec laquelle on tend à mettre entre parenthèses, sinon, avec superbe, à ignorer, le problème. Il n'est pas, tant s'en faut, inconcevable de reconstituer (dans plusieurs cas particuliers que l'on tiendra pour exemplaires, et fût-ce en s'aidant avec prudence de travaux ethnologiques) les facteurs de l'opération performancielle (temps, lieu, circonstances, contexte historique, acteurs), et de percevoir, au moins globalement, la nature des valeurs investies — dont celles que véhicule ou produit le texte. Dans les conditions optimales d'information, nous sommes conduits jusqu'au point extrême où l'imagination critique aspire à relayer la recherche: où j'entends soudain, étouffé mais audible, ce texte, où je perçois, dans une éclaircie, cette oeuvre, moi, sujet singulier, qu'une érudition préalable a (souhaitons-le!) dépouillé des présupposés les plus opaques tenant à *mon* historicité, à *mon* enracinement dans cette autre culture, la nôtre... Certes, en soi, et pût-elle aboutir ainsi, la reconstitution demeurerait folklorique et ne saurait, tout en y contribuant, véritablement fonder une connaissance. Il me paraît pourtant nécessaire que l'idée de sa possibilité et, si je puis dire, l'espoir de sa réalisation, soient intériorisés, sémantisés, intégrés à nos jugements et à nos choix méthodologiques.

Paul Zumthor

## NOTE SU MIGUEL JORGE, OPERATORE CULTURALE

Un aspetto minore del goiano Miguel Jorge è la gestione del « Suplemento cultural » di un quotidiano della sua città, « O Popular »<sup>1</sup>. L'impegno di dirigere una pubblicazione settimanale scaturisce dalla stessa natura del nostro scrittore, la cui prosa letteraria è ad un tempo brillante e carica delle tensioni culturali tipiche delle neo-avanguardie brasiliane<sup>2</sup>. Miguel Jorge si inserisce nelle avanguardie ponendosi al centro dell'attenzione con un terzo polo di riferimento rispetto ai due già noti — Nord e Sud — intorno ai quali ha ruotato per lungo tempo la vicenda letteraria brasiliana. Il polo socio-letterario dal quale Miguel Jorge, come personale osservatorio, parte per entrare nel vivo della letteratura brasiliana è quello dell'interno del paese che negli anni sessanta vede il decollo di Brasilia capitale. Prendendo in esame il suo impegno di giornalista si evidenzia un rapporto letterario doppio di operatore e produttore letterario; questo essere in un genere e nell'altro non è imputabile alla ricerca di un

<sup>1</sup> Il giornale, edito a Goiânia, Stato di Goiás ha per titolo « O Popular », Miguel Jorge ne ha diretto « O Suplemento Cultural »; le note di questa ricerca tengono conto delle annate da noi reperite che vanno dal 1976 al 1983, con periodicità non consecutiva.

<sup>2</sup> Miguel Jorge nasce a Goiás nel 1933. La produzione letteraria è variamente rappresentata: *Antes do túnel* (racconti), Ed. Imprensa Universitaria, Goiânia 1967; *Texto e corpo* (racconti), Departamento Estadual de Cultura, Goiânia 1969; *Antologia do conto goiano*, Departamento Estadual de Cultura, Goiânia 1969; *Couto de Magalhães: a vida de um Homem* (critica), Departamento Estadual de Cultura, Goiânia 1972; *O Visitante. Os Angélicos* (teatro), Ed. da Universidade Federal de Goiás, Goiânia 1974; *Os frutos do Rio* (poesie), Oriente, Goiânia 1974; *Caixote* (romanzo), Oriente, Goiânia 1975; *Avarmas* (racconti), Atica, São Paulo 1978; *Inhumas: nossa cidade* (poema), Ed. Gaivota, Goiânia; *Veias e Vinhos* (romanzo), Ed. Atica, São Paulo 1981; *Morosinhos* (racconti), Ed. Moderna, São Paulo 1985; *Atrás do morro azul* (racconti per ragazzi), Atual Editorial, São Paulo 1985; *Urubanda* (racconti), Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1985.

mezzo espressivo piú congeniale, al contrario è da considerarsi un esperimento tendente al superamento di un genere che, se considerato come unica possibilità espressiva, potrebbe tramutarsi in una pesante « etichetta » limitatrice. In effetti la progressione letteraria di Miguel Jorge vede ogni nuova esperienza narrativa rifarsi alla precedente e questo è positivo per il lettore con il quale l'autore stabilisce un rapporto senza soluzione di continuità; in tal modo la narrativa dello scrittore goiano ci appare come un insieme di stadi di un unico processo letterario di sperimentazione<sup>3</sup>.

L'azione di Miguel Jorge come giornalista è profondamente motivata; possiamo dire che lo scrittore vede la possibilità di fare cultura e di veicolare la stessa attraverso la carta stampata in un momento in cui il monopolio dell'informazione e quindi di un certo tipo di trasmissione culturale è affidato in modo univoco al mezzo televisivo. La pubblicazione del « Suplemento cultural », foglio di varie esperienze culturali, è uno dei tentativi di diffusione della cultura con un mezzo del tutto tradizionale, ma certo piú « umano » quale è quello della carta stampata che permette un colloquio tra autore e lettore ed una riflessione sullo scritto assimilabile dal lettore e quindi ricostruibile nella sua genesi e trasmissione dalla emittente al ricevente. Questa volontà di mediare cultura, di costituire il necessario tramite fra lettore ed opera analizzata, o fra il lettore e l'artista presentato, è evidente negli articoli che si occupano delle arti figurative, immagine sempre riflessa di una endogena esoticità brasiliana.

Un primo esempio possiamo trarlo dall'articolo dedicato ai *collages* di Yashira<sup>4</sup>. Forma d'arte piuttosto inconsueta, il *collage* che ha suscitato l'interesse di Miguel Jorge lo è ancor piú per i materiali utilizzati: foglie morte e vegetali in genere, che a molti potrebbero sembrare privi di importanza. Quale uso può farsi di una foglia morta? Un sottile mes-

<sup>3</sup> È una ricerca incessante che si evidenzia sul piano formale e strutturale, come ha dimostrato E. Melillo Reali nei suoi saggi: *Dal Romanzo alla « Short Story »: l'esempio di Miguel Jorge*, in « Letterature d'America », vol. I, Bulzoni Editore, Roma 1980 e *Tendenze della nuova narrativa brasiliana; « Veias e Vinhos » di M. J.* in « Cadernos de Literatura », n. 13, Lisboa 1982.

<sup>4</sup> L'articolo appare in « O Suplemento » del 22-6-1977 con il titolo: *Yashira a linguagem das folhas*.

saggio culturale ed ecologico insieme sembra scaturire dall'invito di Miguel Jorge a godere a pieno l'opera della delicata artista che usa come mezzo espressivo la povera foglia disseccata. Ancora un messaggio, ma questa volta ben piú drammatico, sulla necessità dell'arte in una società disumanamente tecnicizzata, si ritrova nell'articolo che presenta l'opera di Liedo Maranhão e di Antônio Poteiro<sup>5</sup>, e sottolinea, in entrambi gli artisti, l'uso di materiali poveri e semplici, e la tendenza alla estrema semplificazione. Liedo scultore è passato dall'uso del legno a quello del ferro vecchio, materiale che meglio di ogni altro esprime il degrado catastrofico che subisce la società moderna per l'avanzato progresso tecnologico, cui Liedo tenta di reagire limitandosi all'uso del materiale, difficilmente deperibile, che ha subito un degrado *naturale*, e rifiutandosi di usare quello proveniente da demolizioni o da oggetti di consumo respinti come inservibili. Le sue creazioni si prestano alle piú svariate interpretazioni, per la presenza di messaggi onirici che si configurano tra l'erotico ed il fantastico. Interesse analogo suscita in Miguel Jorge la produzione di Antônio Poteiro, pittore e ceramista goiano che alla materia comune imprime una sua forte carica espressiva, attinta alla cultura popolare brasiliana. Strettamente legato alla « provincia » goiana, ma altrettanto convinto della necessità di dare ad essa un respiro brasiliano ed universale, il nostro autore ha ripreso spesso il discorso sulle arti figurative e sui loro cultori: si veda l'articolo su *Seis artistas goianos*<sup>6</sup>.

Il processo di espansione artistica di Goiana, lento e sofferto, ha delle tappe specifiche che l'autore tiene a sottolineare: 1957, fondazione della Accademia di belle arti; 1964, primo Congresso Nazionale della « *nova inteligência brasileira* ». È partendo da queste premesse che negli anni '70 si consolida il processo culturale goiano e si rivelano artisti quali Nazareno Confaloni, Vanda Pinheiro Dias, Síron Franco, Naura Tima de Lima, J. de Oliveira, Cleder Gouvêa. In particolare, Miguel Jorge sembra interessato all'evoluzione della pittura di Confaloni che, formatosi a ben altra scuola, ha

<sup>5</sup> *De Paris ao ferro velho construindo arte. Movimento com figuras*, è il saggio con il quale Miguel Jorge illustra il lavoro artistico letterario. In « O Suplemento » del 14-8-1977.

<sup>6</sup> L'articolo appare in « O Suplemento » del 31-7-1977 con il titolo: *Seis artistas goianos percorrem a Europa*.



trovato a Goiana, nel contatto con la gente, nei colori e sapori della terra brasiliana, una nascosta vitalità che trova modo di manifestarsi anche quando l'artista si cimenta nel difficile campo della pittura sacra. Altre volte la mediazione culturale di Miguel Jorge assume, nel « Suplemento »<sup>7</sup>, toni particolari di simpatia quando l'autore scorge, negli artisti grafici e nei letterati recensiti, una comunanza di sensibilità e di interessi artistici. È il caso di Clea, la disegnatrice che attraverso un disegno minuzioso, dettagliato, sembra voler cogliere l'essenza più profonda dei personaggi rappresentati. I tratti fisionomici sono resi volutamente secondari, mentre è posto in rilievo lo strumento di lavoro, l'accessorio che arricchisce la persona, ne identifica il ceto e ne esplicita la vocazione umana. Gli esseri presi in esame da Clea sono semplici e carichi di struggente malinconia, aspetto che Miguel Jorge ama sottolineare, da uomo fortemente impegnato a scoprire, al di là della rutilante immagine brasiliana, la sofferta condizione umana.

Una somiglianza di visione lo accomuna anche a Síron Franco<sup>8</sup> pittore di cui, entro un preciso schema cronologico, presenta il percorso e la tematica. Fra i due artisti è riconoscibile una affinità di tecniche e di contenuti, e la presenza frequente, nelle tele di Síron Franco, delle figurazioni umane ed animali, sembra simboleggiare un dissidio mai sanato, nell'animo umano, tra razionalità ed istinto. Dal discorso sull'arte non si discosta quello che Miguel Jorge porta avanti, da protagonista, sul mondo letterario brasiliano legato alla poetica del gruppo 'praxista' e profondamente impegnato nella denuncia delle realtà negative del proprio Paese. Parimenti esprimono gli articoli in questione, la dicotomia tipica della recente produzione brasiliana, continuamente in bilico tra tropicalismo e integrazione di tipo universalistico. Ed è l'ottimismo della poesia che è qui speranza nei valori immutabili della vita a condurre Violeta Metran<sup>9</sup>

<sup>7</sup> E sempre in « O Suplemento » con il titolo: *Aerografia: a vitória de Clea*.

<sup>8</sup> Síron Franco: *Código de um recente percurso*. Al pittore, Miguel Jorge dedica la prima pagina de « O Suplemento » del 21-10-1979.

<sup>9</sup> Violeta Metran, *Sempre Setembro*. In « O Suplemento » del 20-9-1981, intervista dello scrittore alla poetessa.

ad una lirica che nasce da una esigenza di canto della propria emotività. Volutamente Miguel Jorge la definisce 'Setembro', col nome del mese che simboleggia l'effimero, per il Brasile, la primavera, l'eterno, la contraddizione. È una poesia che nasce libera, e si alimenta dei grandi modelli letterari brasiliani: romantico, simbolista, modernista. La sua poesia ha essenzialmente una funzione sociale e liberatrice soprattutto per quanto riguarda l'inserimento della donna nella vita brasiliana.

La predilezione di Miguel Jorge per tecniche artistiche ed artisti non sempre di primo piano si rileva dall'impegno che mette nell'evidenziare le ragioni che portano questi ultimi a produrre le loro opere con motivazioni di fondo molto semplici; è il caso di Deoclécio Scherer. Miguel Jorge si accorge che con pochi elementi può arrivare ad una letteratura semplice, che è tale però solo perché ha come oggetto la visione della realtà di ogni giorno, pur giungendo ad un risultato denso di contenuti perché dotato di chiari moduli espressivi. È quanto l'autore goiano appura nell'articolo dedicato appunto alla poesia di Scherer<sup>10</sup>. Il valore di questo poeta non si restringe al campo letterario regionale o propriamente brasiliano; la semplicità del linguaggio è frutto di una lunga maturazione umana e letteraria, con alla fine la certezza di un equilibrio raggiunto. Tale tema continua nell'intervista ad Edilderto Coutinho in cui si delinea la personalità dello scrittore<sup>11</sup>, la funzione sociale della sua scrittura e della critica letteraria.

Il discorso di Miguel Jorge giornalista ci appare dunque tutto rivolto alla promozione di artisti tuttora lontani dai grandi circuiti della critica, genuini nelle loro intenzioni ed affini ai suoi gusti ed ai suoi programmi. Significativo, a questo riguardo, l'articolo di pura e semplice, anche se compiaciuta cronaca, del romanzo *Tieta do Agreste* di Jorge Amado<sup>12</sup>. Il giornalista si dilunga nel descrivere la casa dello

<sup>10</sup> Deoclécio Scherer: *Lição de vida e de poesia*. In « O Suplemento » del 31-10-1981.

<sup>11</sup> In « O Suplemento » del 1-7-1979 con il titolo: *Edilberto Coutinho: vinte e cinco anos de luta literária*.

<sup>12</sup> *Lançamento de Tieta do Agreste na Bahia* è il titolo con il quale Miguel Jorge presenta ai lettori de « O Suplemento » le sue impressioni sull'ultimo romanzo amadiano, edito in Brasile da Record Ed., São Paulo 1977.

scrittore bahiano, nel lodare l'ormai classica cucina amadiana, nel descrivere con vivacità la passeggiata attraverso Bahia. Non un cenno sull'opera per cui è organizzato il festeggiamento, non un tentativo di discorso critico sul grande e consacrato scrittore, da cui lo separa una diversità non colmabile. Fedele ai principi della poetica 'praxista', Miguel Jorge sa di dover operare all'interno di un'altra ben definita dimensione socio-politica, entro uno spazio/ambiente meno noto (e di qui nasce il suo impegno di promotore) ma non per questo meno ricco di individualità o meno degno di attenzione.

Claudio Bagnati

« ADEU-SIAU, TURONS » \*

A cent anys de distància, hom retorna amb esperit commemoratiu a l'*Oda a la Pàtria* de l'Aribau. Cent anys que en mesuren el valor a la llum que brilla sobre l'horitzó com una brillant estrella solitària als primers alhors crepusculars.

\* Il 24 agosto del 1933 «La Veu de Catalunya» pubblicò una pagina dedicata a commemorare il centenario della cosiddetta *Oda a la Pàtria* di Bonaventura Carles Aribau, manifesto della rinascita letteraria catalana. L'iniziativa fu curata dall'allora autorevolissimo Manuel de Montoliu, storico della letteratura e critico letterario di formazione europea; nel '33 Montoliu, ormai professore all'università di Barcellona, aveva compiuto integralmente il percorso che dai giovanili furori modernisti e neatscheani lo aveva condotto alla rivalutazione del tradizionalismo cattolico di don Marcelino Menéndez y Pelayo, passando e assimilando nel mezzo, la versione vossleriana della stilistica idealistica. L'anniversario fu dunque ricordato con due scritti di Mario Casella e di Karl Vossler: due prestigiosi studiosi europei che potevano vantare benemerite ideologiche e competenze specifiche. In realtà Vossler spedì a Montoliu una lettera piuttosto che un vero e proprio articolo, anche se ciò non fu di impedimento alla pubblicazione di un testo che è piuttosto una dichiarazione d'intenti politici. Casella dovette prendersela con maggior impegno; benché anche nel suo scritto traspaia qua e là il maleficio del *catalanofil*, il suo è un saggio di interpretazione ideologicamente orientato, ma di impianto scientifico. Purtroppo a dispetto del ruolo di precursore svolto da Casella nella nascita e nella definizione di studi di catalanistica questo, come altri interventi suoi — si pensi alle voci redatte per l'*Enciclopedia Italiana* — da tempo sono trascurati o dimenticati. Naturalmente con ciò non si intende stravolgere il senso del lavoro di Mario Casella che in senso proprio e definito appare concentrato negli scritti maggiori raccolti da Giuseppe E. Sansone nel volume *Saggi di letteratura provenzale e catalana* (Adriatica, Bari 1966). Tuttavia ci è parso opportuno in concomitanza con un altro anniversario — gli ottanta anni del *Primer Congrès de la Llengua Catalana* che sono ricordati alla grande con il *II Congrès* — riproporre all'attenzione degli studiosi uno scritto dimenticato in emeroteca: di lí lo ha tratto Antoni-Lluc Ferrer dell'Università di Aix-en-Provence, che ringraziamo per avercene

Es un retorn que segueix retrospectivament el sentiment de les preparacions lentes i de les llargues esperes, recull el caràcter i l'essència de les ideologies que es despleguen en aquella llum en determina les progressives realitzacions al llarg del camí de la història. A cent anys de la seva aparició, exaltar l'*Oda* de l'Aribau significa ferne transcendir el significat contingent, recollir-ne la vida profunda, revelada per tots els qui s'hi inspiraren, per tots els qui s'hi reconegueren i adquiriren consciència d'ells mateixos, i procediren des d'aleshores segons les intencions del poeta.

Tota poesia, en cert sentit, és sempre una poesia d'ocasió: lligada a moments determinats, tancada dins l'àmbit d'interessos particulars; vida del sentiment que expressa la seva universalitat en la concreció de la forma Universalitat, que és l'instant d'una realitat espiritual que es renova en el procés etern de recreació, mitjançant el qual d'altres ànimes s'hi adeqüen i la fan pròpia. Universalitat que és història; la història íntima que el poeta ha format a l'impuls de la seva passió, aprofundint, enllà del garbuix dels esdeveniments exteriors, allí on flueixen els corrents obscurs que brollen a la superfície per vies meravelloses, més aviat o més tard.

El problema crític de l'*Oda* de l'Aribau, les raons de la seva vida perenne, estan en el moment històric del qual ella és la síntesi la revelació. Aturar-se en les pures intencions del poeta, que foren les d'un reverend homenatge al seu protector, el banquer Gaspar Remisa, amb motiu de l'aniversari del seu naixement; cercar-hi el programa d'aquell catalanisme literari que, dintre el concepte de les pàtries renaixents, fou una conquesta de les generacions posteriors, és confondre la veritat d'una dada biogràfica amb la veritat de la poesia, és menysvalorar l'obra d'aquells que tragueren força de sentiment d'aquella oda i amb plena consciència en van atènyer els límits originaris.

La paraula de l'Aribau visqué i viu en els ecos que suscita i que suscita. Es esperit que no es circumscriu, sinó

---

messo a disposizione una fotocopia. Nel merito della lettura di Casella, dei rapporti tra essa e il saggio di Carles Riba (in *Per compendre* del 1937), o piú in generale con le interpretazioni novecentesche della carta fondazionale della *Renaixença* intervengono A. Ll. Ferrer ed altri negli atti del *Colloqui sobre la Renaixença. Barcelona desembre 1985* di imminente pubblicazione. (Giuseppe Grilli).

en el moviment de l'esperit. Té el valor de la veritat que el poeta tragué de l'íntim de la seva consciència i en féu realitat com a veu d'un món en què del lluny vénen a trobar-se els primers dolços records, en què ja adults sols retrobem el somris consolador de la mare perduda, en què cansats i marrits darrera de vanes il·lusions, tornem a sentir la fe que ens anima en les pregàries que diguérem de peües del món en virtut de veus enyoradisses, s'aturaran un tít.

Els motius de l'*Oda* es descobreixen en el sospir de la darrera estrofa:

Oh llengua a mos sentits més dolça que la mel,  
que em tornes les virtuts de ma innocent edat:

motius humans i universals: tendra i efusiva melancolia d'allò que fou i tornarà a ésser per a tots aquells que obriran els ulls a la mateixa llum, que respiraran la mateixa atmosfera, que parlaran la mateixa llengua: i que per les moments a contemplar la pròpia vida, i a sospirar pel que ella prometé i pel que elle hauria pogut donar.

Es cert: l'oda de l'Aribau fou definida per un crític agut com Valentí Almirall: « el cant de la llengua ». Això pot ésser exacte, sempre que l'afirmació no accentuï massa l'oposició entre català i castellà. Aleshores sí que és el cant de la llengua; però de la llengua que s'identifica amb els primers moviments de l'ànima, amb la veu de totes les coses que primer parlaren a la fantasia; amb l'alè de tots els afectes que es lligaren inoblidables a les persones més estimades. La llengua de l'ànima: la de la pregària, la dels cants encara himnejants en el somni, la dels soliloquis interiors que no tenen altra paraula, element constitutiu de la nostra personalitat i forma concreta de la nostra substància espiritual més pura.

En llemosi sonà lo meu primer vagit,  
quan del mugró matern la dolça llet bevia;  
en llemosi al Senyor pregava cada dia,  
i càntics llemosins somiava cada nit.  
Si, quan me trobo sol, parl' amb mon esperit,  
en llemosi li parl' que llengua altra no sent,  
i ma boca llavors no sap mentir ni ment,  
puix surten més raons del centre de mon pit.

Aquesta bella estrofa, que clou el batec d'una veritat reconeguda i afirmada amb joia, fa ressonar a la nostra ment les paraules del Dant contra els malvats homes d'Itàlia que menyspreaven el vulgar. « De tota la terra — escriu en el *Convivio* — és més pròxima aquella en què l'home es té ell mateix, i que ll és més unida. I d'aquesta manera el vulgar és molt més pròxim i més unit, perquè únicament primer que cap altre entra al nostre esperit; i no solament per ell és unit, sinó per accident, en quant està unit a les persones més pròximes, tals com els pares, els concludadans i la gent de la terra » (I, 12).

Enfront a la universalitat del llatí, llengua de la cultura superior, Dant sentia la particularitat del vulgar com a expressió ferma i positiva de concretes relacions individuals i socials; com a determinació precisa en l'espai i en el temps, d'exigències profundes; com a vida que treu del propi terror l'existència i la força per a pujar i escampar-se per la lliure atmosfera d'un saber que no coneix fronteres. « Aquest vulgar meu — afegeix — fou el qui reuní els meus progenitors, que amb ell parlaven...; és cosa clara, doncs, que ell con-corregué a la meua generació, i que fou alguna causa del meu ésser. A més, aquest vulgar meu fou el meu introductor en la vida de la ciència, que és última perfecció, per tal com amb ell entrí en el llatí...; el qual llatí després em fou camí per a caminar més endavant » (I, 13).

Ens trobem en una mateixa línia, fins i tot portant el Dant, a diferència de l'Aribau, una reconeguda categoria de poeta i una més clara visió de les infinites possibilitats artístiques encloses en el seu parlar. L'Aribau, unitari i centralista en política, guardià zelós del purisme lingüístic de Castella, editor de textos en els quals la història rebia l'empremta més típicament clàssica espanyola, posava els fonaments del catalanisme literari de forma instintiva, amb l'abridada del sentiment, en demanda d'una expressió que brollés espontània dels mateixos fontanals de l'ànima. Era el mateix concepte de llibertat espiritual que havia mantingut la seva acció d'escriptor a la revista el « Europeo » durant aquella turbulenta reacció política que, dins les velles formes institucionals, violentà l'ansia d'un món nou: l'ansia d'una més àmplia vida de societat dins la qual s'obris ufana la vida individual. Era el mateix concepte d'humanitat que havia informat els seus *Ensayos poéticos* (1817), en què

respira la ideologia abstracta del segle XVIII: l'universalisme dels principis morals que no tenen pàtria, però que aquí es verifica en una experiència personal i es concreta en el petit amor de la petita pàtria catalana sense encontrar-se amb la gran pàtria espanyola.

L'Oda, encara que formalment oposada a la producció castellana de l'Aribau i a la seva mateixa acció política, no constitueix un moment isolat i, encara menys, contradictori en la seva vida. Es un retorn a les fonts; un retorn a totes les coses de les quals una ànima no podria separar-se sense sentir-se perduda, fora d'aquella tradició que els morts han creat, que es fa viva en ella a mesura i a raó del seu mateix valor individual.

*Adéu-siau, turons.* El despuntar manzoniana: l'adéu de Lucia a les seves muntanyes, formen simfonia de motius. Les « Cime disuguali » es perfilen en la fantasia com un somni etern de pau en el blau immens. El cim boirós i nevat del Montseny s'aixeca a mirar el mar amb la trèmula ànsia del qui espera i és esperat. La remor dels torrents és sentida com la veu d'una mare, com el plor d'un fill. Terra, cel i mar formen els horitzons que enclouen l'ampli respir de la pàtria; la infinita dolcesa i la infinita melancolia de les llunyanes coses estimades. I la pàtria ressurt en els cants tradicionals; en el tresor moral tramès pels avis que visquen sota les mateixes lleis, cadascú portant el tribut dels seus més nobles afectes, de les seves accions desinteressades, dels seus sacrificis heroics; la pàtria, de la qual els aspectes naturals són l'encarnació sensible i de la qual la llengua és l'ànima que no mor.

El lirisme de l'oda, que s'expandeix segons una línia de clàssica austeritat, recolza en aquesta humanitat concreta. L'Arbau instaura la pàtria en el sentiment; la retorna a plenitud de vida íntima, l'exalça sobre aquell fons permanent d'afectes que en constitueixen la força perenne, animadora i unificadora. La pàtria és acte d'amor que no limita l'acció de l'individu com a antitètica de les altres pàtries. Té origen allí on la història ha teixit la seva trama de relacions amb els que són més veïns i que sentim més nosaltres. Recordem els valors del Petrarca a *Itàlia*:

Non è questo 'l terren ch'i' toccai pria?  
non è questo il mio nido,  
ove nudrito fui sí dolcemente?

non è questa la patria in ch'io mi fido,  
madre benigna e pia,  
che copre l'un e l'altro mio parente?

Municipalisme? regionalisme? Preguntes vanes, que prescindeixen de tota l'activitat de l'Aribau, que contrasta amb elles, com prescindeixen del moment històric de qué l'oda és l'expressió. El catalanisme s'hi conclou com a immaterial i musical aspiració de l'ànima, sense antitesis, sense negacions; s'hi tradueix com la nota individual i concreta de l'humanitarisme filosòfic i del patriotisme espanyol del temps. El desterrat de Madrid, amb el cor retorna a la seva terra; mostra efusivament la gratitud envers el seu protector amb la llengua del cor.

A l'oda de l'Aribau certament hi ha el germen de les evolucions posteriors del catalanisme literari i polític. El germen; i la història, operadora eterna de fusions i de disgregacions de pobles, vida i mort d'estats i de nacions, ha pogut fer-lo fructificar en la volta d'un segle amb rapidesa prodigiosa. Sense llengua dintre la llengua de Castella, sense pàtria dins la pàtria espanyola, els catalans es crearen una llengua i una pàtria. Sobre els nous horitzons, elevada a símbol de vaticini, veieren alçar-se com a estrella preanunciadora de l'alba, l'Oda de l'Aribau.

Mario Casella

## LA DESCRIZIONE IN CHRÉTIEN DE TROYES: I SEGNI DI DEMARCAZIONE

### PREMESSA

Il problema della descrizione nell'ambito del racconto è oggi al centro di un dibattito critico che ha già portato ad interessanti riflessioni ed a non pochi tentativi di teorizzazione spesso divergenti. Sebbene non sia questo il luogo adatto per un excursus storico sul tema, nelle pagine che seguono non mancherò di riferirmi agli apporti teorici di numerosi autori, soprattutto francesi<sup>1</sup>.

Sono studi rimasti spesso ad un livello prevalentemente teorico indulgendo solo a tratti ad un'analisi diretta e, soprattutto, sistematica del singolo testo letterario.

Quel che ho tentato di fare, dunque, è stato di verificare determinate acquisizioni metodologiche nel campo della teoria descrittiva applicandole ad un 'corpus' del XII secolo particolarmente stimolante: i romanzi di Chrétien de Troyes.

Limitero questa indagine ad un particolare aspetto teorico (e pratico) del problema descrittivo: quello della demarcazione della descrizione all'interno del contesto narrativo, lasciando a futuri lavori il compito di estendere tale ricerca ad altri aspetti della tematica.

Prima di addentrarmi nell'analisi testuale mi sembra indispensabile chiarire l'impianto teorico che orienterà la ricerca sul testo.

L'immagine della descrizione fornitaci da romanzieri e critici di stampo 'realista' è quella di uno specchio capace di riflettere la realtà nel mondo più fedele possibile. Le pa-

<sup>1</sup> Tra i frutti di questo interessante dibattito cito le seguenti opere fondamentali: J. Genette, *Figure II*, Pratiche editrice, Parma-Lucca 1973; Ph. Hamon, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche editrice, Parma-Lucca 1977; J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris 1967.

role, dunque, devono tradurre in termini linguistici un'impressione visiva o comunque sensibile in maniera tale che il lettore/ascoltatore possa, attraverso quelle parole, rivivere la medesima immagine o sensazione tratta dal mondo reale. La scrittura è qui una macchina da presa, un mezzo assolutamente freddo ed impalpabile attraverso il quale il messaggio passa inalterato al fruitore<sup>2</sup>.

Ma è proprio contro la barriera costituita dalla natura del segno linguistico che si infrange l'illusione realista: il linguaggio soggiace alle leggi del tempo ed assume così, per dirla con Saussure, un carattere di linearità ed unidimensionalità<sup>3</sup>. Così, se è facile alla macchina da presa riprendere un oggetto simultaneamente ed interamente in tutte le sue forme e caratteristiche, questo stesso oggetto, nella descrizione operata attraverso le parole, dovrà essere scomposto, riordinato e necessariamente semplificato.

Posso ora solo accennare alle molte conseguenze che derivano dal carattere temporale del segno linguistico sulla descrizione: essa, ad esempio, non potrà essere imparziale né completa, né tanto meno 'visiva', come postulato dai narratori del secolo scorso. Questo oggetto d'analisi si rivela, insomma, ben più complesso e sfuggente di quanto si potesse immaginare ad una prima occhiata; sorge inoltre — legato ai precedenti — un altro problema che è proprio quello che tratterò più compiutamente nel presente lavoro.

Sto parlando del problema posto dalla demarcazione del brano descrittivo all'interno della linea narrativa. Non a caso ricorre ancora il termine 'linea': proprio perché il testo scritto può identificarsi in una linea, ovvero in una successione di segni linguistici nel tempo, al suo interno po-

<sup>2</sup> L'opposizione tra scrittura e macchina da presa è particolarmente sviluppata da J. Ricardou, *op. cit.*

<sup>3</sup> Cfr. J. Ricardou, *op. cit.*, pp. 18-19: « Supposons-nous donc face à un 'arbre du réel'. Ma perception connaît la variété d'une profusion immédiate, c'est une somme de caractères qui m'atteint d'un seul coup. (...) Si je tente la description de l'arbre, il me faut très vite reconnaître que je pénètre dans un tout autre domaine. Au fourmillement simultané de formes, mouvements, dispositions, couleurs, s'oppose la nécessité de 'la file indienne'. (...) Ainsi, selon les catégories de l'espace et du temps, 'l'arbre du réel' est à mon coup d'oeil un volume et un instant, tandis que les signes de 'l'arbre des livres' s'ordonnent sur une ligne et dans une durée. Les conséquences ne sont pas indifférentes ».

trebbero presentarsi dei segnali capaci di evidenziare i confini delle descrizioni nel filo testuale.

In realtà, l'esistenza di tali segni-segnali demarcativi implicherebbe un riconoscimento di importanza per la modalità descrittiva perfettamente in linea con le tesi in tal senso avanzate da critici e studiosi quali Ricardou, Hamon e, in Italia, Mariantonia Liborio<sup>4</sup>.

La necessità di un'indagine finalizzata alla scoperta di queste 'boe' linguistiche è stata sottolineata da Philippe Hamon che ha condotto una ricerca in tale direzione limitandosi però ad alcuni rappresentanti del romanzo realista e naturalista francese<sup>5</sup>. Le sue conclusioni sono stimolanti ma, come vedremo, inapplicabili ai testi di Chrétien de Troyes: egli parla infatti di una descrizione introdotta da una sua 'giustificazione' come, ad esempio, l'apertura di un canale visivo tra l'oggetto da descrivere ed il personaggio che lo osserva, mentre una chiusura di tale canale corrisponderebbe, per forza di cose, alla conclusione del brano descrittivo.

Hamon esemplifica la sua tesi in modo decisamente convincente se non si esce dall'ambito storico-letterario proprio della sua ricerca. Quest'ultima, in ogni caso, resta sino ad oggi l'unica condotta al fine di dimostrare l'esistenza dei segnali demarcatori del descrittivo e proprio per questo, sulle prime, ho tentato di sfruttarla anche nel mio lavoro su Chrétien.

Ma questa pista non ha condotto ad alcun risultato attendibile. Non restava allora che avvicinarsi al testo senza pregiudizi per un'analisi 'ex novo', sempre sostenuta da un'aggiornata consapevolezza teorica del problema.

Agli apporti contemporanei, in verità, è bene aggiungere i testi medioevali di teoria letteraria, veri e propri manuali di composizione, scritti in latino, che largo spazio dedicano alla descrizione.

Una rapida analisi delle due *Artes poeticae* più accreditate nel XII secolo in Francia (« *Ars Versificatoria* » di Matthieu de Vendôme e « *Poetria Nova* » di Geoffroi de Vin-

<sup>4</sup> Cfr. M. Liborio, *Problèmes théoriques de la description*, in « *Annali - Studi nederlandesi - Studi nordici* », Istituto Universitario Orientale, Napoli, XXI, 1978.

<sup>5</sup> Cfr. Ph. Hamon, *op. cit.*, pp. 56 e segg.

sauf)<sup>6</sup> rivela subito lo schema-base consigliato dai trattatisti del tempo per le *descriptions* (che rientravano nella ricca casistica delle *amplificationes* retoriche). Dovevano svilupparsi su una notevole estensione, presentare una struttura decisamente rigida (dettata con cura da entrambi i manuali) e piuttosto complessa ed infine risultavano normalmente 'orientate' rispetto all'oggetto descritto nel senso di una sua esaltazione o denigrazione.

E la demarcazione? Praticamente nessun accenno: questi autori non considerano neppure questo aspetto della materia e, almeno in apparenza, gli esempi da loro addotti si inseriscono nella narrazione *ex abrupto*. Al massimo, la descrizione può essere introdotta da frasi del tipo: « Ora viene la descrizione di... », ma tale procedimento potrà avere un'applicazione limitata e Chrétien, come vedremo, ne fa un uso intelligentemente sporadico.

Le *Artes* medioevali, dunque, non forniscono un aiuto specifico in merito all'argomento della mia ricerca ma confermano la originalità dell'opera di Chrétien de Troyes anche dal punto di vista descrittivo: è un elemento questo da tener presente<sup>7</sup>.

#### ANALISI DEL 'CORPUS'

I romanzi sicuramente attribuibili a Chrétien de Troyes — « Erec et Enyde », « Cligés », « Lancelot », « Yvain » e « Perceval »<sup>8</sup> — presentano un'estensione variabile dai 6000 ai 9000 versi ottosillabici. In essi ho individuato un 'corpus'

<sup>6</sup> I testi originali delle due *Artes* sono contenuti in: E. Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Slatkine/Champion, Genève-Paris 1924-1982, pp. 106-262.

<sup>7</sup> Sull'originalità di Chrétien rispetto alla retorica del suo tempo, cfr. anche A. M. Colby, *The Portrait in Twelfth Century French Literature*, Droz, Genève 1965. In quest'opera si analizza in particolare la descrizione di persona o *effictio*.

<sup>8</sup> Per i romanzi di Chrétien de Troyes mi sono servito delle seguenti edizioni:

*Erec et Enyde*, a cura di M. Roques, Champion, Paris 1981; *Cligés*, a cura di A. Micha, Champion, Paris 1982; *Le chevalier de la charrete*, a cura di M. Roques, Champion, Paris 1981; *Le chevalier au lion*, a cura di M. Roques, Champion, Paris 1982; *Le roman de Perceval ou le conte du Graal*, a cura di W. Roach, Droz-Minard, Genève-Paris 1959.

composto da 137 descrizioni sufficientemente lunghe e caratterizzate. La più alta concentrazione di versi descrittivi si rileva in « Erec et Enyde », che presenta ben 53 passi di questo tipo, mentre gli altri romanzi contengono circa 20 descrizioni ciascuno.

Rispetto all'insegnamento delle *Artes*, Chrétien si dimostra decisamente originale: i suoi romanzi sfruttano descrizioni più brevi di quelle proposte dai suddetti manuali e la loro frequenza è notevolmente contenuta. Anche la struttura si allontana dallo schema proposto dai trattatisti, risultando decisamente più semplice, sebbene non priva di ponderati ricorsi al patrimonio retorico-poetico.

Questa particolare indagine sul 'corpus' si è svolta attraverso l'analisi dei versi introduttivi di ogni brano e di quelli conclusivi; in taluni casi, l'osservazione si è estesa anche ai versi narrativi adiacenti. Ho tentato così di scandagliare l'intera zona del testo nella quale era presumibile rinvenire gli eventuali segni di demarcazione.

I risultati ottenuti attraverso il confronto ragionato di tutte le descrizioni si potranno più facilmente mostrare e commentare analizzando subito tre esempi tratti da tre diverse opere:

- a) La reïne le vit de loing  
delez lui chevalchoit a destre  
une pucele de bel estre;  
devant aux, sor un grant roncin,  
venoit uns nains tot le chemin  
et ot en sa main aportee  
une corgiee an son noee.  
La reïne Guenievre voit  
le chevalier bel et adroit...<sup>9</sup>
- b) Tuit li doze furent de pris,  
Armes et robes et cheval.  
Mes autant valut par igal  
Li hernois au cors Alixandre,  
Qui le volsist prisier ou vendre,  
Con tuit li autre doze firent<sup>10</sup>.
- c) Bien sai de l'arbre, c'est la fins,  
que ce estoit li plus biax pins  
qui onques sor terre creïst.

<sup>9</sup> Cfr. *Erec et Enyde*, op. cit., vv. 143-150.

<sup>10</sup> Cfr. *Cligés*, op. cit., vv. 1128-1133.

Ne cuit c'onques si fort pleüst  
 que d'ève i passast une gote,  
 einçois coloît par desor tote.  
 A l'arbre vi le bacin pandre...<sup>11</sup>

I tre frammenti considerati appartengono a periodi creativi diversi e la loro scelta in sede di presentazione si lega unicamente alla loro ridotta estensione che mi ha permesso di riprodurli qui integralmente: condizione ottimale per verificare la giustezza delle osservazioni che seguono.

La prima descrizione, tratta da « Erec et Enyde », già interessante dal punto di vista simbolico (la figura del nano, la presenza di una fanciulla e di un 'cavaliere-antagonista' preludono a precisi sviluppi di trama), presenta un verso introduttivo che, a tutta prima, potrebbe convalidare anche in questo tipo letterario le tesi di Hamon alle quali ho accennato in precedenza. Il verbo 'vedere', infatti, aprendo un canale di osservazione sull'oggetto e fornendo di conseguenza una valida 'giustificazione' realista alla descrizione che segue, crea il presupposto di un brano descrittivo non dissimile per struttura a quelli analizzati da Hamon. In realtà nel caso in esame si notano alcune importanti differenze.

In primo luogo, né la conclusione della descrizione, né l'attacco del successivo brano narrativo presentano una 'chiusura' del canale visivo che giustificherebbe la descrizione stessa. La regina, in effetti, non distoglie lo sguardo dalla scena e nemmeno si tace sul suo ruolo di osservatrice che viene anzi ribadito nell'ultimo verso riportato, quasi ad introdurre — stando ad Hamon — un nuovo scorcio descrittivo che in realtà manca.

Cosa avviene dunque? Possiamo ritenere, da questa prima lettura, un solo elemento significativo: la somiglianza tra il verso introduttivo (« La reine le vit de loing ») e quello conclusivo (« La reine Guenievre voit ») al duplice livello del significante e del significato. Prima di approfondire questo aspetto, però, tentiamo la lettura del secondo frammento, tratto da « Cligés ».

La descrizione delle vesti dei dodici cavalieri greci e del loro capo Alessandro non presenta alcuna apertura di canale visivo o di altro genere, inserendosi invece con estrema naturalezza e repentinità nel tessuto narrativo col quale

<sup>11</sup> Cfr. *Le chevalier au lion*, op. cit., vv. 413-419.

sembra far corpo unico. È utile sottolineare come, proprio in un contesto di virtuale fusione tra le due modalità costitutive del racconto, la presenza di segni di demarcazione appaia quasi indispensabile. Di fatto, ancora una volta, non ci è difficile cogliere un dato sicuro nella sostanziale ripetizione di elementi linguistici e concettuali simili nei due versi limite del brano descrittivo (rispettivamente: « Tuit li doze furent de pris », e « Con tuit li autre doze firent »).

Possiamo dunque avvicinarci con occhi più « esperti » al terzo ed ultimo esempio riportato. Esso appartiene al più tardo « Yvain ou le chevalier au lion » ed è inserito nella lunga narrazione di una avventura che il cavaliere Calogrenant riferisce in prima persona, il che spiega la presenza particolarmente massiccia nel frammento di « io » narrativi. Ciò che più conta, però, è che ritroviamo qui l'ormai noto fenomeno del ritorno, in sede di verso conclusivo della descrizione, di parte dei contenuti verbali e concettuali del verso d'apertura. Leggiamo infatti: « Bien sai de l'arbre, c'est la fins » e « A l'arbre vi le bacin pandre ». Ancora una volta, tra l'altro, l'elemento di comunicazione visiva si situa al termine delle descrizioni anziché al suo inizio.

A questo punto si possono scoprire le carte: da una lettura opportunamente orientata dei romanzi di Chrétien de Troyes si scopre che, tra i diversi sistemi in essi adottati per la demarcazione dei confini dei brani descrittivi, uno solo si impone all'attenzione per la sua frequenza e sistematicità. Posso definire questo schema demarcativo nel modo seguente: si tratta di un richiamo più o meno preciso operato nel verso o nei versi finali della descrizione di contenuti formali e/o concettuali già espressi nel verso o nei versi di apertura della parte descrittiva e, di norma, non più ricorrenti nel corso dei versi intermedi.

Tale schema non è il solo presente in questi romanzi, ma è in essi decisamente dominante come dimostrano le cifre seguenti: su un totale di 137 descrizioni, che riduciamo per sicurezza a 118, eliminando momentaneamente i casi di contaminazione narrativo-descrittiva, si riscontrano 93 casi che, con le varianti che esaminerò, si richiamano al caso-tipo sopra definito. In percentuale, allora, lo schema del 'richiamo' si impone nel 78,7% dei casi esaminati, lasciando all'insieme di tutti gli altri sistemi adottati 25 casi solamente, ovvero il 21,3% del totale.



## LA STRUTTURA DEL RICHIAMO

Osserviamo più da vicino questa situazione esaminando dapprima in dettaglio le diverse forme sotto le quali si presenta il caso-tipo per poi fornire esempi di strutture diverse.

La forma tipica del 'richiamo' è ovviamente quella già osservata nei tre esempi riportati integralmente. Per i successivi mi limiterò a riprodurre i versi interessati al fenomeno (quelli iniziali e quelli finali), sottolineando gli elementi sui quali si opera la ripetizione:

Da *Erec et Enyde*:

- v. 785 c'uns chevalier *venuz* estoit  
(descrizione del cavaliere)
- v. 801 Li cuens est *venuz* an la place
- v. 957 *Molt* sont fier *andui* li vasal  
(descrizione di un duello)
- v. 967 *molt* afeblissent *anbedui*
- v. 6279 De ceste *joie* s'esjoïrent  
(descrizione dei festeggiamenti ad Erec)
- v. 6288 qui grant *joie* feisoit einçois
- v. 6208 Li *rois* Artus *aporter* fist / un *ceptre*...  
(descrizione dello scettro)
- v. 6820 Li *ceptres* fu au *rois* *bailliez*

Da *Cligés*:

- v. 311 Einsì trestuit *desafublé* / An sont *devant le roi* alé  
(descrizione dei cavalieri greci)
- v. 328 *Desfublez* fu *devant le roi*
- v. 1519 Une *coupe* de mout grant pris / Li *donrai*...  
(descrizione della coppa)
- v. 1529 S'il est sergenz, la *cope* avra
- v. 5988 N'onques la *nuit* lor *criz* n'abeissent  
(descrizione del lutto popolare per la morte di Fenyce)
- v. 5997 Tote *nuit* est li *criz* molt granz

Da *Lancelot ou le chevalier de la charrete*:

- v. 1634 Lors s'an vont jusqu'a une *pre*  
(descrizione della corte sul prato)
- v. 1650 Estoit de l'autre part del *pré*
- v. 3913 A cele *joie* ot *molt* grant presse  
(descrizione dei festeggiamenti a Lancelot)
- v. 3918 *Assez* ot la, et *joie* et ire

- v. 5803 *Ensi* devisent des les loges  
(descrizione delle armi al torneo)
- v. 5823 *Ensi* devisent et deboissent

Da *Yvain ou le chevalier au lion*:

- v. 286 Uns *vileins*, qui resanbloit Mor  
(descrizione del mostruoso plebeo)
- v. 312 An piez sailli li *vilains*
- v. 3766 Sont tant *alé* qu'il vindrent *pres* / d'un fort *recet*...  
(descrizione del castello)
- v. 3778 La plus droite voie *s'en va* / mes sire Yvains *vers le recet*

Da *Perceval ou le conte du Graal*:

- v. 641 Li tres fu biax a grant merveille  
(descrizione della tenda)
- v. 653 Li vallés vers le *tref* ala
- v. 2793 Et Kex *parmi la sale* vint  
(descrizione di Keu)
- v. 2809 Si come il *vint* *parmi la sale*
- v. 5754 Le siege del chastel *esgarde*  
(descrizione del castello)
- v. 5783 Toutes ces choses *esgardant*
- v. 7913 Et après li *vinrent puceles*  
(descrizione degli abiti delle ragazze)
- v. 7919 Des *puceles* qu'il voit *venir*

Devo precisare che il secondo esempio presentato da « Erec et Enyde » fa parte delle descrizioni di azioni (si tratta in effetti di un combattimento) delle quali avevo fin qui astratto. In realtà, generalizzando il singolo caso, esse concordano perfettamente con la regola generale.

In tutti i casi trascritti — ma il numero totale è ben maggiore — il 'richiamo' in posizione finale concerne contenuti e forme già espressi in sede iniziale. Altrove, tuttavia, tale richiamo può incentrarsi sulle sole forme o sui soli contenuti<sup>12</sup>.

Nel primo tipo rientrano ad esempio gli 8 casi riscontrati di 'richiamo di struttura', ovvero di inquadramento della descrizione tra i due membri di una struttura gram-

<sup>12</sup> Intendo 'forma' e 'contenuto' nel senso saussuriano di 'significante' e 'significato'.

maticale o sintattica. Così, nella prima e celebre descrizione di « Perceval » si legge:

- v. 69 *Ce fu au tans qu'arbre foillissent*  
 Que glai et bois et pre verdissent,  
 Et cil oisel en lor latin  
 Cantent doucement au matin  
 Et tote riens de joie aflamme
- v. 74 *Que...*

ove il meccanismo sintattico innescato al v. 69 dall'espressione « Ce fu au tans que... » produce una serie di versi dipendenti da essa che trovano la loro naturale conclusione grammaticale nel « Que » ad inizio del v. 74 col quale si introduce lo stacco narrativo già preannunciato dal movimento formale indotto dal verso introduttivo a tutto il brano. È evidente che, in questo caso, il richiamo in sede finale non concerne un semema già espresso ma si opera in campo puramente grammaticale e dunque, con questa eccezione, formale.

Altrove, poi, un effetto analogo è ottenuto inserendo la descrizione all'interno dei due termini di un paragone oppure, in un'altra realizzazione, tra i membri di una coppia oppositiva<sup>13</sup>; è questo il caso della 'effictio' di Meliagant in « Lancelot »:

- v. 3540 *Molt estoit genz et bien aperz...*  
 v. 3546 *...Mes a l'autre tuit se tenoient.*

Ho accennato ad alcuni tipi di 'richiamo' nei quali la struttura funziona a livello semantico, non essendo rintracciabile sul piano del significante una somiglianza tanto evidente quanto quella messa in luce negli esempi fin qui esposti. Anche in questi casi comunque lo schema-base si coglie con facilità e sembra svolgere un'identica funzione. Talvolta, infatti, l'elemento lessicale della sede iniziale è ripreso in conclusione facendo ricorso ad un sinonimo. Esempio rap-

<sup>13</sup> Sulla frequenza ed importanza di questa struttura in Chrétien de Troyes cfr. J. T. Grimbert, *Adversative Structure in Chrétien's Yvain: the role of the conjunction 'mes'*, in *Medioevo Romano*, IX, 1984, pp. 27-50.

presentativo di questa classe è il seguente, tratto da « Lancelot »:

- v. 1195 *Un lit ot fet en mi la sale*  
 v. 1201 *ot estandu desor la couche*

nel quale si coglie senza difficoltà la coppia sinonimica « lit/couche ». Questo primo esempio presentava una struttura di 'richiamo' piuttosto semplice, mentre il prossimo — che appartiene a « Cligés » — riveste un interesse maggiore, trattandosi, tra l'altro, della lunga 'effictio' di Fenyce, il personaggio femminile principale, estesa per 31 versi. Dal confronto tra i versi iniziali e quelli finali scaturiscono osservazioni di notevole importanza:

- v. 2675 *La pucele ne tarda pas / El palés vint eneslepas*  
 v. 2706 *Tant s'est la pucele hastee / que ele est el palés venue.*

Questo esempio è particolarmente complesso ed illuminante. In esso, infatti, si notano numerosi 'richiami' e di diversa natura. Da un punto di vista unicamente semantico, nel distico iniziale rileviamo un sema 'rapidità' espresso dalle unità segniche 'ne tarda pas' e 'eneslepas'; questo stesso significato si nasconde dietro l'intero primo verso del secondo distico ed in particolare nella struttura « Tant s'est hastee... que... ». Altri 'richiami', stavolta operanti sia sul piano semantico che su quello formale, poggiano sulla ripetizione dei sostantivi « palés » e « pucele », nonché del verbo « venir ».

A questo punto è necessario sottolineare come solo una minoranza dei casi-tipo esaminati appartenga ad una delle sottoclassi sopra esemplificate: nella gran parte dei brani, infatti, il 'richiamo' si identifica ai livelli concettuale e formale contemporaneamente.

Ora, prima di accennare ai casi che non rientrano nel tipo fin qui osservato bisogna precisare un po' meglio la portata quantitativa della nostra struttura. Ho già detto che, a conti fatti, i casi di delimitazione attraverso il 'richiamo' interessano la notevole percentuale del 78,7% delle descrizioni presenti nei romanzi di Chrétien. Ebbene, questa in-

cidenza subisce oscillazioni di non secondaria importanza a seconda del testo considerato. Leggiamole in questa tabella:

	<i>Erec</i>	<i>Cligés</i>	<i>Lancelot</i>	<i>Yvain</i>	<i>Perceval</i>
Caso-tipo	63,4	81,2	75,0	76,8	79,1
Diversi	36,6	19,8	25,0	23,2	20,9

Dalla lettura di questi dati risulta una ipotesi di specializzazione progressiva della struttura-tipo lungo l'arco dell'attività di Chrétien. Quel che è certo, comunque, è che il romanzo meno caratterizzato dalla struttura del 'richiamo' è proprio « Erec et Enyde », ovvero il primo dei racconti del nostro autore. Sebbene la datazione di questi romanzi sia incerta, quasi tutti gli specialisti concordano nell'assegnare ad « Erec et Enyde » ed a « Perceval » rispettivamente il primo e l'ultimo posto in ordine cronologico nella produzione dello scrittore. Anche limitandoci a questi due poli temporali, decisivo è lo scarto tra le due coppie di dati in favore di un incremento dei casi-tipo nell'opera più matura di Chrétien de Troyes. Del resto, la discrepanza è già visibilissima tra « Erec et Enyde » e tutti gli altri racconti della serie. Ad una 'differenza' di questo romanzo rispetto alle altre opere, almeno per quanto concerne questo oggetto d'analisi ho già accennato nell'elencare il numero di descrizioni presenti in ciascuna di esse.

#### LE STRUTTURE ALTERNATIVE

Posso ora aggiungere qualche parola su quelle descrizioni che non presentano una delimitazione dal tessuto narrativo riportabile allo schema più frequente. Va subito precisato che in questo 'corpus' residuo non si rintraccia alcuno schema antagonista di quello del 'richiamo'; compaiono invece molte strutture, tra le quali ricorderò di seguito quelle più rappresentate.

In primo luogo si rintracciano casi di 'stacchi temporali', soprattutto presenti in sede finale di descrizione e di norma individuabili attraverso avverbi quali « après », « lors », « quant », « or » od altri. Mancando riferimenti nei versi ini-

ziali, gli esempi che seguono sono tutti costituiti da citazioni di versi conclusivi di descrizione:

Da *Erec et Enyde*:

- v. 1250 *Aprés, s'en va a son ostel*  
v. 1955 *Quant a la cort furent venu...*

Da *Lancelot*:

- v. 1019 *Quant cele li ot au col mis...*

Da *Perceval*:

- v. 1830 *Et quant li chevaliers le voit...*

Questa struttura, che si può definire temporale e che appare di norma all'inizio della narrazione è la più frequente tra quelle meno rappresentate ed in un sol caso presenta uno schema bipolare tale da racchiudere l'intero brano descrittivo. Ciò avviene in « Erec et Enyde », ai versi delimitanti la descrizione della prima notte degli sposi novelli, ove leggiamo i due termini di questa struttura temporale:

- v. 2031 *Cele nuit ot tant restoré...*  
v. 2047 *...Au matin fu dame novele.*

L'ultimo tipo di delimitazioni da segnalare è quello che interessa i brani descrittivi esplicitamente introdotti dall'autore, secondo il sistema al quale ho fatto riferimento a proposito delle *Artes*. Questo 'gioco a carte scoperte', ovvero la descrizione formalmente introdotta, pur tanto comune in molta letteratura medioevale, non è da Chrétien. A ben cercare, infatti, se ne trovano soltanto quattro casi e tre di essi si collocano (ancora!) in « Erec et Enyde ». Leggiamo queste presentazioni che riguardano, ovviamente, i soli versi iniziali dei brani:

Da *Erec et Enyde*:

- v. 862 *Des or mes an orroiz les cos*  
(del combattimento che segue)  
v. 5685 *Mes ne fet pas a trespasser,*  
*por lengue debatre et lasser,*  
*que del vergier ne vos retraie*  
*lonc l'estoire chose veraie.*  
(descrizione di un giardino)  
v. 6674 *Lisant trovomes an l'estoire*  
*la description de la robe.*  
(descrizione del vestito di Erec)

Da Cligés:

v. 2721 Por la biauté Clygés retreire  
Vuel une description feire.  
( 'Effictio' di Cligés)

### CONCLUSIONE

Esaurita l'esposizione di tutto quel che la mia analisi ha fruttato, non mi resta che tentare un rapido bilancio di questi risultati. Il rinvenimento di una forte struttura di demarcazione in questo 'corpus' sembra confortare le tesi che assegnano alla descrizione un ruolo-chiave nel racconto, almeno pari a quello ricoperto dalla narrazione. Non si vede, infatti, l'utilità di un apparato evidenziatore applicato ad una descrizione meramente ornamentale o di 'amplificatio', tanto più che lo schema adottato rifugge da virtuosismi stilistici per avvicinarsi piuttosto ad un'abitudine di scrittura quasi meccanica. Questa conclusione, tuttavia, dovrà essere suffragata da ulteriori ricerche in due direzioni.

Sarà anzitutto necessario estendere l'analisi di questo particolare aspetto del descrittivo ad altre opere, ma sarà altresì indispensabile vagliare il ruolo di queste descrizioni nell'economia del racconto, magari partendo proprio da questi romanzi arturiani.

Un vasto lavoro di teorizzazione, dunque, dovrà avvalersi di attente ricerche sul testo dalle quali astrarre lo specifico di ogni autore per giungere finalmente alla comprensione piena di quel nodo interpretativo che è rappresentato dalla descrizione letteraria.

Domenico D'Alessandro

### ALCÂNTARA MACHADO'S GAETANINHO: A PASSAGE FROM MYTH TO ANTI-MYTH

The man who speaks with primordial images speaks with a thousand tongues; ...he raises the idea he is trying to express above the occasional... into the sphere of the everlasting. That is the secret of effective art.

Carl Gustav Jung<sup>1</sup>

...old myths are no longer operative, and effective new myths have not arisen to replace them.

Joseph Campbell<sup>2</sup>

Myth is a mode of consciousness, a way of envisaging experience. It exists as an aesthetic creation of the human imagination. Man's collective unconscious is comprised of primordial images and archetypes. These archetypal motifs or stories are buried deep within the human psyche. They constitute a mythical matrix throughout literature. There also exists a heuristic aspect to all literature, that is to say a means of viewing parallels and compenetrations among divergent literary forms and periods. This heuristic aspect of literature is to be the central focus of this study: a study that links a seemingly uncomplicated narrative by Antônio de Alcântara Machado with the universal archetypal imagination common to all great works of art.

<sup>1</sup> Carl Gustav Jung, *Psychological Reflections*, Harper, New York 1961, p. 181.

<sup>2</sup> Joseph Campbell, *The Need for New Myths*, in «*Time*», 17 Jan. 1972, p. 50.

## I

Long considered a classic of Brazilian literature, a touchstone for every student of Portuguese, *Gaetaninho* is part of the collection *Brás, Bexiga e Barra Funda*. This short story has been called an « exquisitely formed miniature »<sup>3</sup>. Mário de Andrade, the dean of Brazilian letters speaking in praise of Alcântara Machado's stories, states that while his works are linked to the city of São Paulo, « ...he has achieved... a strong universality. His characters are like the voices of good singers: they carry over distances »<sup>4</sup>. The distances and voices to which Andrade alludes are a part of man's universal archetypal imagination.

This masterpiece of short fiction writing affords a concrete example of these mythic undercurrents that exist as vestiges of an all-embracing racial memory. Upon superficial analysis, *Gaetaninho* appears to be little more than a simple narration of the death of a young boy — perhaps a work belonging to the school of social realism. However, while its mythic underpinnings are not immediately evident, the story, in fact, encompasses a vision of reality rooted in deep psychic and mythological terms.

*Gaetaninho's* dream<sup>5</sup> is the narrative matrix of the story. Within this dream the boy envisions himself leaving Brás high up on a funeral landau, well-dressed and admired by everyone he passes.

Que beleza, rapaz!... Muita gente nas calçadas nas portas e nas janelas dos palacetes, vendo o entêrro<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> William L. Grossman, *Modern Brazilian Short Stories*, University of California Press, Berkeley 1967, p. 2.

<sup>4</sup> Grossman, *op. cit.*, p. 4.

<sup>5</sup> Here the textual reference is brief, and within its brevity resides an ambiguity of interpretation. « *Gaetaninho* enfiou a cabeça em baixo do travesseiro » (p. 64). The reader cannot be completely sure if in fact what follows is a dream or part of the boy's imagination, a daydream. It is later referred to as a dream, « de substituir a tia por outra pessoa numa nova versão de seu sonho ». Again, the underlying doubt is expressed by the phrase « numa nova versão ».

<sup>6</sup> Antônio de Alcântara Machado, *Gaetaninho* from *As obras-primas do conto brasileiro*, Martins, São Paulo 1942, p. 64. All subsequent quotes will refer to this edition and page numbers will be entered in the text.

He is dressed « com a roupa marinheira » (p. 64) as if embarking on a great voyage.

The district of Brás, an area in the shadow of the « estação Roosevelt » in São Paulo, exists in the story on the allegorical level as a prison image, a symbolic labyrinth.

De automóvel ou carro só mesmo em dia de entêrro. Por isso mesmo o sonho de *Gaetaninho* era de realização muito difícil (p. 63).

The Labyrinth of Daedalus in Greek mythology was so artfully conceived that no one, not even its creator, could escape its boundaries. Daedalus and his young son Icarus devised a plan for obtaining their freedom. Before the escape attempt Icarus is warned just as *Gaetaninho* is warned. « — Eh! *Gaetaninho*! Vem para dentro. Grito materno sim. até filho surdo escuta. — Súbito! » (p. 63). The warning was firm, « even a deaf child could hear it ». Despite the warning both boys paid no heed. Both were caught up in the mesmerizing effect of their own dream.

Brás, this Brazilian little Italy, is metaphorically symbolic of the bounds of man's earthly existence, setting forth the parameters of man's ontological knowledge. That which lies within is allegorically equated to this life, and that which is beyond the maze in the unknowable. In mythic terms *Gaetaninho's* dream relates to the journey-into-an-alien-land motif. As such, *Gaetaninho's* dream becomes a type of poetized death wish. « Mas se era o único meio? Paciência » (p. 64). His wish is a variant of the « yearning for paradise » myth which exists universally from the most primitive to the most advanced cultures. Mircea Eliade documents that « We encounter the 'paradise myth' all over the world in more or less complex forms »<sup>7</sup>. He continues to detail various examples of the close primordial proximity between Heaven and Earth in these cultures.

...describing the primordial situation the myths reveal its paradisiacal quality by the fact that 'in illo tempore' Heaven

<sup>7</sup> Mircea Eliade. *The Yearning for Paradise in Primitive Traditions*, in *Myth and Mythmaking* edited by Henry A. Murray, Beacon Press, Boston 1960, p. 61.

is said to have been very near Earth, or that it was easy to reach it by means of a tree, a vine, or a ladder, or by climbing a mountain<sup>8</sup>.

Gaetaninho strongly expresses this yearning for paradise. This short fiction — in its brevity and singularity of focus — is an allegory for man's longing to know what lies beyond the limits of his existence.

The myths which make up this ideology are among the richest and most beautiful we possess, they are the myths of Paradise and the 'fall', the immorality of primordial man and his communion with God; of the origin of death and of the discovery of the 'spirit'<sup>9</sup>.

Gaetaninho so strongly desires to escape from Brás that when he is awakened from his dream by his aunt, he is described first as disappointed, and later as filled with hatred. «Primeiro ficou desapontado. Depois quase chorou de ódio» (p. 64). Here Alcântara Machado establishes a polarity in which he will later contrast illusion with reality; the dream with the realization of the dream.

The narrator's description of the children's game is in terms that foreshadow the ensuing tragedy. «O jogo na calçada de vida ou morte» (p. 65). The boy desires to retrieve the game ball that has been kicked over his head by his nemesis Beppino. «Com todo o muque. Ela cobriu o guardião sardento e foi parar no meio da rua. — Vá dar tiro no inferno!» (p. 65). He goes after that ball with the same intensity that he wills to escape the «rua Oriente». «Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou» (p. 65). As in the Daedalus and Icarus myth, Gaetaninho is killed in the presence of his father. «No bonde vinha o pai de Gaetaninho» (p. 65). Then like a Greek chorus the tragedy is announced to the «vizinhança».

A gurizada assustada espalhou a notícia na noite.  
— Sabe o Gaetaninho?  
— Que é que tem?  
— Amassou o bonde! (p. 65).

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 61-2.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 73-4.

In the story's final phase Alcântara Machado again utilizes primal elements in his ritualistic function as mythmaker. «A vizinhança limpou com benzina suas roupas dominigueiras» (p. 65). Here he acts as a «shaman» apotheosizing the young boy, bringing his death to the attention of all men. The «benzina», a derivative of oil, a traditional symbol of consecration and death, is central to his ceremony. He is readying Gaetaninho for the rite of passage.

At this juncture the mythic qualities of this work express a decidedly anti-mythic function. Gaetaninho's dream of a beautiful journey out of the labyrinth with the admiring «vizinhança» is damned by the author. Ours is an anti-mythic age, the modern hero's journey maintains only a pale semblance of the heroic quests of the past. Unlike the heroes of the past, Gaetaninho and his dream are thwarted as he is depicted as leaving Brás «dentro de um caixão fechado con flôres pobres por cima» (p. 65).

While Gaetaninho has failed to realize his dream, his nemesis Beppino is portrayed as accomplishing this escape through Gaetaninho's death.

Quem na boléia de um dos carros do cortejo mirim exibia soberbo terno vermelho que feria a vista da gente era o Beppino (p. 65).

The personification «exibia soberbo terno vermelho» (p. 65) adds to the irony of the situation. By shifting in narrative focus to Beppino's «proud suit» and contrasting it with Gaetaninho's «sailor suit» that is sealed from view, Alcântara Machado is evoking a negative, anti-mythic vision of man's hope from transcendence. Like the ancient singer of tales, Alcântara Machado is still speaking for his age and his function as «vates» remains poignantly the same. Only his world-view has been radically altered.

This highly existential narrative mirrors Eliade's observation, «When Heaven was rudely 'separated' from Earth, when it became 'distant' as it is today... the paradisaic state was over and humanity arrived at its present state»<sup>10</sup>. This spiritual problem experienced by the writers of this century is rooted in the fact that contemporary society is in a large

<sup>10</sup> Eliade, *op. cit.*, p. 62.

part mythless. The artists of our age search for a mythology in an era when myths have been replaced by an objective world-view. Joseph Campbell's assertions are pertinent. « Heaven has become an empty space for us, a fair memory of things that were »<sup>11</sup>. Alcântara Machado's vision in « Gaetaninho » expresses this philosophical passage from myth to anti-myth<sup>12</sup>.

The narrative artistry of Alcântara Machado resides in the fact that this metaphysical, anti-mythic allegory is told in prosaic terms, blending « gíria », Italianisms and even trivialities into a unique and universal masterpiece. The story is open-ended in its thematic conception, concomitantly interpretable on two interrelated planes. On the anecdotal level it is a straight-forward statement concerning the death of a boy in twentieth century Brazil. However, on a deeper psychic level, one perceives a cynical envisagement of the illusionary metaphysical nature of man's quests and dreams. Alcântara Machado, the artist, coalesces the mythical, the anecdotal, and the philosophical to such an extent that they remain only as a resonant image of an entirely new configuration<sup>13</sup>.

Short fiction from Machado de Assis to Lygia Fugundes Telles, is one of the strongest components of Brazilian literature, a literature which is « unquestionably the equal of any Western artistic production »<sup>14</sup>. Alcântara Machado's *Gaetaninho* is recognized as one of the undisputed masterpieces of this dynamic literature, owing to its original and artful interpretation of man's timeless situation and eschatological struggle.

Robert DiAntonio

<sup>11</sup> Campbell, *op. cit.*, p. 52.

<sup>12</sup> See Robert E. DiAntonio, *The Passage from Myth to Anti-Myth* in *Contemporary Hispanic Poetry*, Diss. St. Louis 1973, pp. 4-19.

<sup>13</sup> *Gaetaninho* is one of the first Brazilian works of short fiction that fuses existentialist tenets to a mythic structure. Two later works that exemplify this literary fusion are Clarice Lispector's, *O crime do professor de matemática* and João Guimarães Rosa's, *A terceira margem do rio*.

<sup>14</sup> David William Foster, *Major Figures in the Brazilian Short Story*, in *The Latin American Short Story* edited by Margaret Sayers Peden Twayne, Boston 1983, p. 34.

'HOMBRE Y DIOS' IN DÁMASO ALONSO  
(Note per una analisi del tema religioso)

Il tema religioso, almeno nelle forme della tradizione cattolica, non fu vissuto intensamente dai componenti della generazione del 27. Di fatto, lo spirito che animava la loro preoccupazione lirica incombeva per vie e modi assai più diretti sulla sfera dell'esistenza. Jorge Guillén ricorda che « los grandes asuntos del hombre — amor, universo, destino, muerte — llenan las obras líricas y dramáticas de esta generación. (Sólo un gran tema no abunda: el religioso) »<sup>1</sup>. Tuttavia, sul piano storico e problematico, la religione investe quasi tutti i poeti del gruppo, sia quelli che vivono in Spagna, sia quelli che scrivono in esilio: « ...como una moda, como un tópico, a la manera como en el Siglo de Oro — y aun antes — se imitaba el *Beatus ille* horaciano o el *Collige, virgo, rosas*, con la diferencia que el poema religioso descubre en seguida la falta de sinceridad, pues no se presta a alarde retórico »<sup>2</sup>. Il tema religioso, dunque, anche se non nel senso agonico de *El Cristo de Velázquez* unamuniano o nel senso umano profondo dei machadiani soliloqui con Dio, continua a rappresentare un motivo assai importante della riflessione lirica generazionale.

L'incorporazione dei temi religiosi alla poesia spagnola contemporanea inizia prima del 1936, con la pubblicazione di *Abril*, di Luis Rosales, e si consolida a partire dagli anni quaranta<sup>3</sup>. Dámaso Alonso, però, pur avendo inizialmente

<sup>1</sup> *Algunos poetas amigos*, in « Papeles de Son Armadans », nov.-dic. 1958, p. 161.

<sup>2</sup> R. Ferreres, *Aproximación a la poesía de Dámaso Alonso*, Ed. Bello, Valencia 1976, p. 111.

<sup>3</sup> R. Ferreres, nel libro appena citato, a p. 111, osserva: « Jorge Guillén, por ejemplo, en *Cántico* (1950), bellísima y hondamente exalta el 'Sábado de gloria', tiernamente la 'Navidad' y versos

operato in favore del recupero, in un secondo tempo si vede criticamente obbligato a deplorare i modi insinceri o meschini con cui se ne andava facendo uso. Al proposito Luis Felipe Vivanco dice che Alonso «...se opone a su banalización por falta de sinceridad y exceso de oportunismo. Se opone, además, a toda actitud poético-religiosa meramente adjetiva (o tomando el tema de prestado, como nuestros poetas del barroco), para derramar impetuosamente su voz desde una actitud religiosa sustantiva»<sup>4</sup>.

È interessante rilevare come, rispetto alla ideologia e ai modi dei poeti spagnoli suoi contemporanei, la posizione di Dámaso Alonso vada via via sfumandosi per attestarsi su posizioni proprie che ben poco conservano del plafond generazionale. La sua è una poesia lontana dal puro estetismo, ritenuto di per sé privo di spinta creativa. Egli stesso nel 1948 afferma: «las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo»<sup>5</sup>. La sua generazione, limitata a livello tematico, frenata nella manifestazione della passione, con vive tensioni di ordine tecnico e formale nell'ansia di una purezza che in taluni casi sfiora il terso cielo dell'intelletto, con decisa volontà di negare il sentimento, finisce inesorabilmente con l'esprimere la passione che avrebbe voluto dissimulare, colmandosi anche di affettuosa commozione, spesso convulsa, in quanto è lo stesso «Dios [que] lleva a los niños por sus caminos misteriosos. Sí, los lleva de la mano»<sup>6</sup>.

Il motivo che diversifica la poesia di Dámaso Alonso da quella della sua epoca, risiede, dunque, nel fatto che egli

---

sueltos de intención religiosa que no figuran en la edición de *Cántico* de 1936. Pedro Salinas, en su libro *Todo más claro* (1949), en los poemas 'Santo de palo' y 'Ángel extraviado', llenos de emoción religiosa y de hermosura lírica, nos conmueve. Salinas (...) en 1936, editó las poesías de San Juan de la Cruz. Y en la misma fecha, Jorge Guillén, el *Cantar de Cantares*, de Fray Luis de León. [Gerardo Diego scrive *Viacrucis* (1924), 'El Ciprés de Silos' e qualche altra opera; Federico García Lorca, *l'Oda al Santísimo Sacramento*]. Juan Ramón Jiménez (...) nos dio *Animal de fondo*».

<sup>4</sup> In *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1974, vol. II, p. 98.

<sup>5</sup> Cito da D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid 1969, p. 157, nota 4.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 175.

possiede «...el arte de volver a la superficie pasando por lo más hondo»<sup>7</sup>. Ma, per riuscire ad esprimersi, con voce autenticamente genuina e personale, ha dovuto scavare a lungo e sondare nel profondo del proprio pensiero, più di quanto avesse fatto qualsiasi altro poeta suo contemporaneo. Si precisa così la dimensione religiosa di Dámaso Alonso, la quale, inevitabilmente, risente degli influssi di Unamuno e di Machado, ma anche, come rammenta Oreste Macrì, risente della tradizione religiosa spagnola, del patrimonio di fede acquisito nel corso dell'infanzia e dell'influsso di un poeta impareggiabile quale fu Hopkins<sup>8</sup>.

In realtà, in Dámaso Alonso l'ansia religiosa è stata sempre presente; essa si è manifestata in modi diversi a partire dalla produzione giovanile fino all'ultimo libro. E che l'ansia di Dio rappresenti una costante della sua poesia lo vediamo a sapere dalla confessione che lo stesso autore ci fa nel poema «Las alas»<sup>9</sup>, quando il Signore gli chiede che cosa egli abbia mai fatto per lui. La sua risposta è ferma e risoluta, Dio gli deve la sua poesia:

Y aquí, — diré —, Señor, te traigo mis canciones.  
Es lo que he hecho, lo único que he hecho.  
Y no hubo ni una sola  
en que el arco y al mismo tiempo el hito  
no fueses tú<sup>10</sup>.

Dámaso Alonso, dunque, cerca Dio, e la sua poesia è religiosa come lo è ogni forma d'arte che, perseguido bellezza e verità, ambisce all'assoluto:

«Toda poesía es religiosa. Buscará unas veces a Dios en la Belleza. Llegará a lo mínimo, a las delicias más sutiles, hasta el juego, acaso. Se volverá otras veces, con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio, llegará quizá a la blasfemia. No importa. Si trata reflejar el mundo, imita la creadora actividad. Cuando lo canta con humilde asombro, bendice la mano del Padre. Si se revuelve, iracunda, reconoce la opresión de la poderosa presencia. Si se vierte hacia las grandes incógnitas que fustigan el corazón

<sup>7</sup> L. F. Vivanco, *op. cit.*, p. 84.

<sup>8</sup> Cfr. R. Ferreres, *op. cit.*, p. 213.

<sup>9</sup> In *Hijos de la ira*, Espasa-Calpe, Madrid 1978, p. 153.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 155.



del hombre, a la gran puerta llama. Así va la poesía de todos los tiempos a la busca de Dios»<sup>11</sup>.

La sua traiettoria poetica risponde a tappe vitali diverse. In realtà, non si può comprendere la produzione di un autore ignorando le circostanze della sua vita, le sue esperienze, le sue letture. Il solco della religiosità di Dámaso Alonso è nell'infanzia e nell'adolescenza, essendo stato educato nel Collegio gesuitico di Chamartín de la Rosa e, successivamente, presso l'Università dei Frati agostiniani dell'Escorial. In seguito, il poeta vive e respira tutti i problemi del suo tempo, ma la sua poesia non ha niente a che vedere con il realismo storico, come qualcuno ha ritenuto; essa si occupa dei problemi eterni dell'uomo, non si preoccupa di riprodurre o di denunciare la realtà quotidiana. Il mondo lo interessa «...en forma poética, inicialmente como el medio particular específico donde se halla, y desde el cual proyecta luego su indagación, que se expande en una visión más amplia»<sup>12</sup>. C'è in lui come un'ossessione derivante dall'osservazione dei problemi minuti dell'uomo. Nasce da qui la meditazione e la formulazione di interrogativi profondi che investono la sfera esistenziale: avverte la necessità di indagare sul significato della vita, sul perché della morte. Si tratta di interrogativi eterni ai quali l'uomo non ha mai potuto dare una risposta esaustiva.

Fin da Sant'Agostino, l'uomo deve fare i conti con questo «moscardón verde» al quale si rivolge Dámaso Alonso:

Tú. Siempre tú.  
Ahí estás,  
moscardón verde,  
hocicándome testarudo,  
batiendo con zumbido interminable  
tus obstinadas alas, tus poderosas alas velludas,  
arrinconando esta conciencia, este trozo de conciencia empavorecida,  
izándola a empellones tenaces  
sobre las crestas últimas, ávidas ya de abismo<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> «En Busca de Dios», in *Poetas españoles contemporáneos*, cit., pp. 375-376.

<sup>12</sup> E. Alvarado De Ricord, *La obra poética de Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid 1968, p. 85.

<sup>13</sup> «La obsesión», in *Hijos de la ira*, cit., p. 95.

Più tardi, l'uomo del medioevo, guidato da una visione teocentrica dell'universo, risolve i propri dubbi metafisici contemplando il mondo come un tutto armonico retto dalla Provvidenza. L'antica visione teocentrica lascia poi il passo ad una concezione antropocentrica che esalta la natura e rifiuta qualsiasi norma non derivante dalla sua stessa ragione. Si insinua quindi un'angosciosa incertezza, fede e ragione entrano in conflitto, riaffiorano problemi che il Rinascimento aveva risolto a modo proprio dando luogo a una forte tensione tra intelletto e spiritualità. Assai più tardi, preda dell'esaltazione romantica, abbandonato a se stesso, perduta la fiducia nella ragione, l'intellettuale sente la vita come problema insolubile. Il pensiero esistenziale che domina nel secolo XX riconduce alle idee teorizzate negli scritti di Sören Kierkegaard, che tanto influì su Unamuno e, di conseguenza, su Dámaso Alonso. Nell'uomo moderno l'istinto denuncia l'esistenza di forze soprannaturali che sfuggono ad ogni forma di conoscenza razionale; continua, dunque, nelle motivazioni di Dámaso Alonso l'ossessione degli interrogativi esistenziali, per cui appare inevitabile il confronto con Dio. «¿Se trata de (...) un dolor existencial, de la más alta espiritualidad?»

¿No será más bien que el poeta nos da su propia interpretación de la sentencia teresiana de que 'entre los pucheros anda el Señor'? Que quiere decir que la realidad es el mejor punto de partida para un vuelo espiritual»<sup>14</sup>.

Alla base, quindi, della struttura della poesia di Dámaso Alonso vi sono tre temi — il mondo, l'uomo e Dio — che ne costituiscono la costante metafisica. Ma per Dámaso Alonso l'idea di Dio è molteplice: «Dios es la eternidad, y a sus puertas está el martín del tiempo. Dios es silencio que envuelve al hombre. Dios es soledad donde el ser está sumido. Dios es el tallo donde crece la rosa de la belleza»<sup>15</sup>.

Nei versi giovanili risulta quasi assente il tema di Dio; nei poemi di *Nueva Etapa*<sup>16</sup> si trova la «Oración» alla Ver-

<sup>14</sup> M. Jaroslaw Flys, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid 1968, p. 46.

<sup>15</sup> L. De Luis, *La poesía de Dámaso Alonso*, in «Cuadernos Hispano-americanos», 1969, num. 234, p. 733.

<sup>16</sup> Furono pubblicati in una rivista scolastica, edita dai Frati agostiniani dell'Escorial, nel cui collegio si trovava il poeta. In essa sono raccolte circa trenta poesie.

gine; nei *Poemas puros*, un incerto sentimento di Dio è presente nel sonetto « País ». Nel 1924, con i poemi di *El viento y el verso*, l'immagine di Dio comincia ad avere una sua prima originale manifestazione; ma è nelle tappe posteriori, quando la ragione mostra i suoi limiti alla soluzione dei dubbi metafisici, che il poeta scopre l'esigenza di dover conoscere Dio. La prima tappa è quella contenuta in *Oscura Noticia* e in *Hijos de la ira*, quella, cioè, dell'uomo senza Dio, dell'uomo che se non lo avesse già incontrato non lo cercherebbe<sup>17</sup>. In *Oscura Noticia* per mezzo del creato si manifesta l'immagine del creatore, ma non sappiamo ancora se il poeta crede o non crede nell'eternità. Per quanto l'uomo si sforzi di credere in Dio, non può giungere a conoscerlo completamente perché la creazione non gli rivela l'essenza divina, e Dio stesso contribuisce negativamente non rivelandosi. In *Hijos de la ira* l'ossessione di Dio è più ostinata e la meditazione sul destino degli uomini e su Dio si fa più appassionata.

Ma sarà la fase del rapporto di *Hombre y Dios* a rappresentare il culmine del pensiero religioso di Dámaso Alonso. Un ulteriore e più estremo momento sarà dato dall'assimilazione « Hombre-Dios », presente in *Gozos de la vista*, ma noi fermiamo per ora l'analisi al rapporto tra uomo e Dio.

A partire da *Hombre y Dios*, dunque, l'idea di Dio si rivela nella sua pienezza e si riduce alla relazione « tu-io ». Unamuno riteneva che Dio non può esistere senza un uomo che lo pensi, Dámaso Alonso pensa che Dio non ha senso senza un uomo nel quale pensare. « La relación entre el creador y la criatura se presenta como independencia: Dios dentro del hombre, llenándolo (...) y éste dentro de él (...) siendo el tema de su ser, la sustancia de que se nutre »<sup>18</sup>.

L'uomo continua a non capire il mistero della sua esistenza, e allora l'unica cosa che gli resta è il confronto con

<sup>17</sup> Il poeta, per uscire da questa posizione, è indotto a cercare il mezzo più adeguato per trovare la via nella quale immettersi per risalire all'origine della verità. E qui, volente o nolente, si imbatte nell'inesausta miniera dell'interiorità agostiniana, fonte di tutti i sistemi fondati sull'io nell'uomo; un io che cerca di uscire dal suo posto di osservazione ben chiuso e limitato.

<sup>18</sup> R. Gullón, *El otro Dámaso Alonso*, in « Papeles de Son Armadans », XXXVI, 1965, p. 192.

Dio, in un dialogo che finisce con l'essere un monologo della creatura che cerca di liberarsi dall'immensa solitudine nella quale è immersa. Gli argomenti si sono ridotti; adesso il corpo tematico è decisamente religioso: memoria presente di Dio, libertà intesa nel senso di libero arbitrio e conseguente relazione esistente tra Dio e l'uomo. Non si tratta di filosofia, ma di « ...un examen poético complejo del papel que el Hombre desempeña en el universo... »<sup>19</sup>. « *Hombre y Dios* constituye un complejo dramático de diversas actitudes ante la situación del Hombre y ante su relación con Dios. A base de estas actitudes, el libro desarrolla una nueva síntesis, una nueva visión multilateral »<sup>20</sup>.

Nei *Cuatro sonetos sobre la libertad humana*<sup>21</sup> il poeta sviluppa il concetto di libero arbitrio nell'uomo e la sua capacità di creare qualcosa indipendentemente. Gli echi della formazione religiosa del poeta riaffiorano nel momento in cui egli percepisce che un principio armonico regge l'universo; allora riconosce di avere emesso un grido euforico, quale figlio dell'empietà:

¡Alas de libertad! Aire sereno  
el orden era en torno. Y yo gritaba:  
« ¡Libre Dámaso-Dios! »  
Dámaso impío<sup>22</sup>.

Tuttavia, per quanto il poeta persegua l'essenza della libertà, giunge alla conclusione che essa « ...no es una palabra

<sup>19</sup> A. P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Gredos, Madrid 1968, pp. 180-181.

<sup>20</sup> A. P. Debicki, in *op. cit.*, p. 181, nota 2, ricorda che Oreste Macrì ha « notado el empleo de tesis y antítesis en la primera parte de *Hombre y Dios*, pero sin estudiar en detalle la estructura del libro. Véase su *Estructura y significado de 'Hombre y Dios'*, in « *Insula* », XIII, número 138-139 (mayo-junio 1958), pp. 9 y 11. Annota poi che « José Luis Varela ha comentado que el libro está cuidadosamente estructurado, y que ofrece una resolución basada en la 'residencia simultánea en el hombre de lo humano y lo divino'. Véase su *Ante la poesía de Dámaso Alonso*, in 'Arbor', XLV, núm. 172 (abril 1960), p. 47 ».

<sup>21</sup> A questo argomento ho dedicato lo studio: *In margine al concetto di « Libertà Umana » nella poesia di Dámaso Alonso*, in « *Quaderni di Lingue e letterature straniere* », Stass, a. VII, Palermo 1982.

<sup>22</sup> « *Arrepentimiento* », in *Oscura noticia-Hombre y Dios*, Espasa-Calpe, Madrid 1971, p. 142.

sino un ejercicio cotidiano, la constituyen actos o tentativas de ser libre, y no letras»<sup>23</sup>. Ritorna, allora, al sentimento della solitudine assoluta, della solitudine esistenziale, tema che già aveva trattato nella poesia anteriore e che adesso arricchisce ed amplia. Il silenzio di Dio e l'impossibile comunicazione con gli altri esseri rende l'uomo terribilmente solo. Si tratta, adesso, di una meditazione pacata e rassegnata sull'inutile tentativo di infrangere l'invisibile barriera dell'isolamento e sulla conseguente visione dell'essere solitario che cerca disperatamente una presenza interiore, una compagnia capace di rendere più sopportabile l'esistenza. Ma questa presenza invisibile si identifica con il concetto di Dio. Essa, anziché fuggire il sentimento di angoscia, lo lievita sempre più «...por la inseguridad racional de que tal presencia sea real, y por su carácter de presencia única»<sup>24</sup>.

Da un lato, dunque, l'uomo, temendo di essere condannato ad una ossessiva solitudine, all'assenza di Dio — tremendo castigo per l'anima che crede —, accoglie con tenerezza l'idea della presenza divina nella propria vita fino a raggiungere uno stato di gioia e di euforia spirituale; da un altro lato, la ragione gli impedisce di credere nella realtà di tale presenza, per cui nasce l'angoscia dell'abbandono. La presenza divina, dunque, unica vera compagna dell'uomo, evidenzia l'assenza di qualsiasi altra sostanza: è una solitudine della quale nessuno può far parte. Siamo di fronte all'uomo nel suo più totale isolamento; è il naufragio mistico in Dio!

Il tema<sup>25</sup> trova la più alta espressione emotiva nel sonetto « Soledad en Dios », collocato quasi a suggello del libro *Hombre y Dios*:

Yo estoy a solas con mi Dios, ¡qué espanto,  
cámaras de mi mente! Compañía

<sup>23</sup> Cfr. R. Gullón, cit., p. 194.

<sup>24</sup> M. Jaroslaw Flys, *op. cit.*, p. 303.

<sup>25</sup> Si veda quanto osserva M. Jaroslaw Flys, in *op. cit.*, alla p. 185: «...la temática 'mística' de Dámaso Alonso corresponde, ante todo, a una postura religiosa, típica de la postguerra, en que el hombre busca y anhela una revelación superior ante la decepcionante realidad. Piénsese en toda la generación de poetas jóvenes españoles (Vicente Gaos, Blas de Otero, etc.) que, quizás influidos por *Hijos de la ira* (aunque no necesariamente), en un momento dado se han expresado con el lenguaje de los místicos».

ni de hombres ni de arcángeles cabría  
en tumba-soledad que oprime tanto.

El me cruje en el hueso. El amaranto  
de mi sangre él desboca. Gritería  
me punza en nervio vivo. Pena mía,  
a él me saben las sales de mi llanto.

En soledad de Dios: ni amor, ni amigo,  
padre ni madre. Acero soy; él polo.  
Clavado en él, sin tiempo ya, sin nombre.

Furia y espanto, en soledad, conmigo,  
mi duro Dios, mi fuerte Dios, mi solo  
Dios, tú la inmensa soledad del hombre.

Il poeta è oltremodo cosciente della posizione raggiunta: egli è solo con Dio! L'anima si inabissa nell'estasi e nella contemplazione del soprannaturale, è in comunione appassionata col divino, al di là di ogni ansia umana, è nella condizione caratteristica dei mistici<sup>27</sup>. In tutto questo, l'eredità di Fray Luis de León e di San Juan de la Cruz e la meditazione personale hanno avuto un peso determinante e hanno contribuito a mantenere alta la tensione spirituale. E, di fatto, l'idea di solitudine in Dámaso Alonso, se messa in rapporto con la nozione di 'notte oscura'<sup>28</sup> di San Juan de la Cruz, si identifica con le « cámaras de la mente », nelle quali si viene a trovare l'uomo nel momento in cui avverte in sé stesso la presenza di un ente unico e dominante. L'uomo, a questo punto, nella sua interiorità, si trova come in chiusura, chiuso in sé stesso, chiuso nel suo sacrario, preso da un folle e disperato terrore; egli prende dunque coscienza del proprio limite costretto dalla oppressione che schianta le stanze del suo intelletto con la presenza di Dio, come in una 'tumba-soledad'. Nessuno può turbare questo momento di totale assorbimento in Dio, quando non è possibile avvalersi di alcuna compagnia, né di quella dei propri simili, né

<sup>26</sup> In *Oscura noticia-Hombre y Dios*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>27</sup> Sono concorde con l'osservazione dello stesso Dámaso Alonso a proposito dell'uso del termine *místico*, inteso come ansia di unione intima e non come vera esperienza mistica. Cfr. *Poetas españoles contemporáneos*, *op. cit.*, p. 332, nota 6.

<sup>28</sup> Per uno studio più ampio di questo aspetto della poesia damasiana, si consulti A. Manuel, *La «noche oscura» de Dámaso Alonso*, in « Cuadernos Hispano-americanos », nn. 280-282, ottobre-diciembre 1973, pp. 120-123.

di quella di esseri soprannaturali. Il suo è un urlo di terrore che si propaga attraverso l'infinito per ricadere e chiudersi in un cerchio:

Yo estoy a solas con mi Dios, ¡qué espanto...  
Furia y espanto, en soledad, conmigo...

Subito dopo aver preso coscienza del proprio limite, l'uomo Dámaso rivolge il proprio pensiero, tormentato e prostrato, là dove rifulge il sole, la luce dell'assoluto, del creatore di tutte le cose, e una volta trovato il sole di amore, vuole assimilarsi ad esso, lo ama intensamente e desidera tuffarsi e immedesimarsi nell'immenso, sterminato oceano di verità e di luce. Ecco il contatto diretto col Padre: « El me cruje en el hueso ». È la furia dell'amore divino che il poeta esprime con rapide immagini, nella pugna singola con Dio:

..... El amaranto  
de mi sangre él desboca. Gritería  
me punza en nervio vivo. Pena mía,  
a él me saben las sales de mi llanto.

L'Ente, che ha preso possesso dello spirito del poeta, in esso sprofonda e lo colma tutto non lasciando spazio nell'anima per nessun'altro essere o cosa.

L'immagine conferisce ai versi tensione drammatica: nell'uomo è Dio, « è la solitudine con e in Dio » che, come rileva Oreste Macrì è « totale abolizione (...) delle determinazioni di 'amico, amore, padre, madre': 'Confitto in lui, di tempo e nome ignudo'; il rapporto è essenzializzato in un'immagine magnetica (« Acciaio io sono, ei polo ») e in un'impressione di 'terrore' »<sup>29</sup>.

La nuova visione torna a provocare uno stato di eccitazione, di furia e di spavento. Gli ultimi versi raccolgono

<sup>29</sup> « Siamo agli antipodi del felice e giubilante (pur reale e tormentoso) processo trasformativo-unitivo di tipo erotico-nuziale in un San Juan de la Cruz (...); nessuna dialettica graduale di purificazione, giacché permane il blocco anima-corpo, la sensuosa corporeità psichica nella quale il Dio è direttamente risentito in tutta la sua violenza occulta e terribile, attimale e discontinua... » (in *Uomo e Dio*. Studio introduttivo e versione metrica di O. Macrì, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1962, pp. 28-29).

l'emozione di tutto il sonetto, in un finale di singolare efficacia e intensità espressiva. Dámaso si rivolge a Dio con termini che, nella loro semplicità, sono carichi di significati diafani: « Dios, tú, la inmensa soledad del hombre ».

Nella lirica di Dámaso Alonso, la riflessione e le osservazioni sulla solitudine dell'uomo hanno prodotto un linguaggio poetico estremamente sintetico e particolarmente denso nei significati. Il poeta intenzionalmente ricorre all'uso di termini che, ricchi di valori espressivi e simbolici, comunicano concetti, emozioni, sensazioni, suoni. A tal proposito, Miguel Jaroslaw Flys rileva che « la palabra es el material que el poeta tiene a su disposición y con el que, a manera de ladrillos, levanta el edificio del poema (...). Cada palabra para él es un tesoro, un ser vivo que encarna su propio ser (...). Nada de preciosismos, nada de barroquismos floridos; más bien una desnudez y parquedad expresiva, una total claridad conceptual »<sup>30</sup>.

Non sono presenti vocaboli particolarmente ricercati, ma termini atti ad esprimere particolari situazioni esistenziali e/o spirituali. Si tratta di vocaboli usati, come afferma Rafael Ferreres, « ...tanto por su valor y función poéticos como por su sentido semántico y etimológico »<sup>31</sup>.

Manuel Muñoz Cortés, in proposito dice che « ...un aspecto esencial de la poesía de Dámaso Alonso es ese valor físico de plenitud significativa de sus libros, de sus poemas, de cada una de sus palabras (...). Para él, cada palabra, cada frase, cada versículo o verso, tienen una vida propia »<sup>32</sup>.

Da un rapido saggio di indagine morfologica, appare evidente che nella elaborazione verbale del componimento il poeta privilegia fortemente il sostantivo; cosa che, evidentemente, è in diretta connessione con una poesia concettuale del tipo di quella dei compagni generazionali Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén e Vicente Aleixandre. Una poesia, cioè, attenta al che cosa dire assai più che al come dire. Il dire poetico è quindi sostanza poetica, vale a dire pensiero espresso in poesia e non forma espressiva del pensiero, della intuizione, della immaginazione o della invenzione.

<sup>30</sup> In *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>31</sup> In *op. cit.*, p. 239.

<sup>32</sup> In *Dámaso Alonso y el amor a la palabra*, in « Insula », nn. 138-139, p. 10.

Il sostantivo domina la pagina poetica e finisce con l'eliminare gli aggettivi e i verbi, a volte fino al punto della quasi totale loro scomparsa.

Nella prima quartina del sonetto, proprio per esprimere compiutamente il concetto di solitudine, fin dalle prime battute, il poeta ricorre a frasi brevi e ad una sintassi essenziale. È presente anche un sostantivo composto « tumba-solledad »<sup>33</sup>, un doppio sostantivo capace di condensare il concetto di luogo buio e tetro associandolo all'idea e alla sensazione del deserto spirituale.

L'aggettivo, in numero assai ridotto, svolge la funzione di comunicare tendenze contemplative, evidenziando anche un interesse di natura estetica. Esso si riduce numericamente fino a raggiungere la proporzione di 1 a 5 circa rispetto al sostantivo.

Gli aggettivi presenti nel sonetto sono cinque: *vivo*, *duro*, *fuerte*, *solo* e *inmensa*. A questi sono da aggiungere l'aggettivo sostantivato *amaranto*, l'aggettivo participiale *clavado* della prima terzina e l'aggettivo possessivo *mi*, che il poeta usa con insistenza. Si tratta di aggettivi qualificativi anteposti al sostantivo<sup>34</sup> (tranne *vivo*), che hanno lo scopo di esprimere la tensione sentimentale del poeta e, nello stesso tempo, contribuiscono a dare un effetto di densità al dinamismo espressivo del sonetto. Pur non appartenendo a un lessico ricercato o raro, essi sottolineano con rilevante vivacità sensoriale le qualità dei concetti che si prefiggono di esprimere. È il caso degli aggettivi *duro*, *fuerte*, *solo*, epiteti di senso negativo che denotano una partecipazione soggettiva se non, addirittura, una venatura religiosa cristiana. Nell'uso dell'aggettivo *inmensa*, invece, c'è l'evidente intenzione del poeta di porre l'accento sulla esaltazione del suo oggetto. È un epiteto enfatico, con funzione intensificativa

<sup>33</sup> «...la fusión de dos sustantivos en uno solo de tipo compuesto... Este último procedimiento se había dado en Hopkins, de donde supongo que Dámaso Alonso lo tomó; y dentro de la poesía española, lo encuentro, con anterioridad, en Vicente Aleixandre...». (C. Bousoño, *La poesía de Dámaso Alonso*, in «Papeles de Son Armadans», XXXII-XXXIII (nov.-dic. 1958), p. 295.

<sup>34</sup> Mi sono interessata di questo argomento in *Sull'aggettivo e l'epiteto nella prosa di Concha Espina*, Mori, Palermo 1977.

<sup>35</sup> Viene da pensare all'individualismo di tutta la mistica castigliana, ma pure a ragioni metriche. (In L. De Luis, cit., p. 733).

superlativa, tendente a prolungare l'onda di irradiazione che parte dal sostantivo per riversarsi in una dimensione metafisica.

Il colore nella poesia di Dámaso Alonso ha sempre avuto un significato simbolico; in tutta la sua produzione, infatti, incontriamo aggettivi di colore che esprimono diversi sentimenti in relazione agli stati d'animo del poeta.

Nel sonetto in esame è presente l'aggettivo sostantivato *amaranto* che, assimilato nel colore *rojo* — in quanto tende a mettere in evidenza il colore del sangue — è usato abbondantemente in tutte le sue liriche. In questo caso, viene usato non soltanto per indicare il colore del liquido organico, quanto anche per comunicare i suoi messaggi di dolore e di solitudine che si concretizzano e si accentuano nella nota negativa distruttrice dell'aggettivo *vivo*.

L'idea della solitudine che la prima terzina esibisce, è suggellata dall'aggettivo participiale *clavado*, che spinge agli estremi l'immagine e la sensazione di eccessivo amore doloroso anche per la presenza dell'avverbio *ya* che, dilatando il concetto, rende l'azione duratura nel tempo.

L'articolo è appena presente<sup>37</sup>; esso compare, nella forma determinativa, solo due volte al maschile (*el*) e una volta al femminile plurale (*las*).

Quanto all'impiego del verbo, il poeta è molto lontano dalla tranquillità contemplativa della produzione giovanile e dalle esplosioni emotive dei successivi componimenti; adesso i verbi scompaiono quasi del tutto o si incontrano sporadicamente.

I verbi presenti nel sonetto sono 8 e, a parte gli ausiliari *ser* ed *estar*, ci troviamo di fronte a scelte che si potrebbero definire di uso corrente e che esprimono sentimenti di distruzione e di morte (*oprime*), di violenza e di angoscia (*desboca*, *punza*) oppure di fuoco (*cruje*). Si tratta, comunque, di verbi il cui valore semantico comunica reazioni intensamente emotive.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> «La extirpación del artículo se había puesto de moda en la expresión de algunos poetas de la promoción del 25, en parte por influjo de Góngora (manifestación en éste de su tendencia latinizante) y, en parte, por necesidades expresivas, variables con cada autor» (C. Bousoño, cit., p. 295).

Sul piano della metrica, la composizione ha la perfetta realizzazione formale del sonetto. La costruzione, nella sua elegante misura, è una somma di 14 endecasillabi (con accenti ritmici sulla sesta e decima sillaba), in due quartine e due terzine (di fattura classica, dunque) che veicolano una serie continua di immagini concise e cariche di connotazioni espressive<sup>38</sup>. Ognuno di essi ha una compiutezza propria: partendo da una iniziale esclamazione dolorosa che ci presenta il tema, il poeta continua col prolungarsi in immagini esplicative, per condensare, infine, tutto il pensiero esposto nelle strofe anteriori. L'accento che meglio concentra il contenuto concettuale è affidato ai versi della seconda terzina. L'ultimo endecasillabo riassume e condensa l'idea che genera il sonetto e conferisce alla composizione una forma circolare.

È un finale che condensa una serie di valori concettuali reiterati e che tende ad un graduale aumento di contenuti significativi i quali esplodono nell'ultimo verso, dove « música y mística se entrefunden. Pero no es el gozo de la 'unión', desde las alturas de Teresa o de Juan de la Cruz, sino — como en Fray Luis de León — la honda nostalgia del desterrado »<sup>39</sup>.

Salvatrice Di Giovanni

<sup>38</sup> «...la estrofa semeja apretarse concisamente, tensa como un lingote de acero, a fuerza de condensación lógica. El poeta necesita acudir entonces a la supresión de todo lo superfluo y aun lo que no lo es para que quepa en la frase la superpoblación conceptual... ». *Ibidem*, p. 294.

<sup>39</sup> D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, cit., p. 243.

TRA ERUDIZIONE E POESIA: UN RICORDO LUCREZIANO  
IN GARCILASO DE LA VEGA  
E DIEGO HURTADO DE MENDOZA

La presenza di un ricordo di autori classici (generalmente latini) nella letteratura spagnola del Secolo d'Oro quasi sempre prospetta il quesito sulla sua traiettoria; in altre parole: per le opere che erano note agli scrittori spagnoli prima del movimento umanistico italiano bisogna tener presente la loro tradizione medievale, in base alla quale la loro lettura avveniva con modalità diverse da quelle che si instaureranno con il lavoro filologico degli umanisti.

Non è questo il caso invece di una reminiscenza che si possa con sicurezza indicare come proveniente dal *De rerum natura* di Lucrezio. A questo proposito sarà utile ricordare come il poema lucreziano sia l'unico dei grandi testi poetici dell'età aurea a non essere conosciuto direttamente durante il Medioevo. La sua scoperta, compiuta da Poggio Bracciolini tra gli anni 1414-18, lo restituisce alla cultura italiana.

Per capire chiaramente la singolarità di un ricordo inequivocabilmente lucreziano che troviamo in composizioni di due poeti spagnoli dell'età di Carlo V, Garcilaso de la Vega e Diego Hurtado de Mendoza, è necessario premettere qualche notizia sulle vicende della fortuna del poema di Lucrezio nei decenni immediatamente successivi al suo ritrovamento<sup>1</sup>. Dopo le prime edizioni a stampa (la prima a Brescia negli

<sup>1</sup> Anche se è ancora difficile essere documentati esaurientemente in proposito, molto utili le notizie del saggio di M. Lehnerdt, *Lucretius in der Renaissance*, Konisberg 1904; da segnalare inoltre G. D. Hadzists, *Lucretius and his influence*, London 1935; S. Fraisse, *L'influence de Lucrèce en France au XVI siècle*, Paris 1962, studio nel quale il periodo italiano in questione viene riassunto nelle pp. 19-26 e C. A. Gordon, *A bibliography of Lucretius*, London 1962.

anni 1471-73<sup>2</sup>, grandi personalità, quali il Pontano, il Poliziano e il Marullo<sup>3</sup> dedicarono molti anni all'emendamento del testo, ma nonostante che in alcune occasioni esprimesero la loro ammirazione per il poema, il loro interesse verso di esso rimase sempre a livello di erudizione<sup>4</sup>, anticipando, in certo senso quella che, nella prima metà del Cinquecento, un critico ha definito la moda delle imitazioni lucreziane riferendosi ad alcuni poemetti didascalici in latino quali il *De immortalitate animorum* di Aonio Paleario (pseudonimo di Antonio della Paglia) composto intorno al 1535 lo *Zodiacus vitae* di Marcello Palingenio Stellato (ossia Pier Angelo Manzolli) anch'esso portato a termine verso il 1535 e il *De principiis rerum* di Scipione Capece pubblicato nel 1542<sup>5</sup>. Sono opere che, pur dimostrando la conoscenza del poema lucreziano da parte dei loro autori, sono originate dal proposito di confutare la filosofia di Epicuro, di cui Lucrezio era stato entusiasta portavoce. Ed è proprio questo ruolo del poeta latino ciò che caratterizza e condiziona gran parte, se non la totalità, delle letture lucreziane nell'Italia del primo Cinquecento. In un momento di riforme e conflitti religiosi, la filosofia materialista ed atea esposta nel *De rerum natura* è oggetto di confutazioni e di censure<sup>6</sup>, mentre, in base alle teorie estetiche dell'epoca, Lucrezio è spesso considerato un verseggiatore di una materia altrui e non un vero poeta<sup>7</sup>:

<sup>2</sup> Le prime edizioni italiane si susseguirono in questo ordine: Verona 1486; Venezia 1495; Venezia 1500; Bologna 1511; Firenze 1512; Venezia 1515. Per l'elenco di tutte le edizioni italiane e straniere del *De rerum natura* si veda C. A. Gordon, *Op. cit.*, pp. 29-43.

<sup>3</sup> A proposito di quest'ultimo, abbastanza nota è quella che potremmo chiamare la leggenda della sua ammirazione per Lucrezio, secondo la quale al momento della sua tragica morte egli aveva con sé una copia del *De rerum natura*. (Si veda B. Croce, *Michele Marullo Tarcaniota*, Bari 1938).

<sup>4</sup> Una testimonianza dell'ammirazione del Pontano, si può leggere nel suo dialogo latino: *Actius*, mentre si indica come possibile ricordo lucreziano il suo poemetto *Urania sive de stellis*.

<sup>5</sup> Si veda G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano 1954, pp. 51-54.

<sup>6</sup> Una testimonianza significativa in proposito può essere un decreto promulgato da un Sinodo Provinciale tenuto a Firenze nel 1517 dal Cardinale Giulio de' Medici con cui si proibiva nelle scuole la lettura del *De rerum natura*. (Si veda D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze 1939, p. 10).

<sup>7</sup> Quando, nella seconda metà del Cinquecento, si cominciano a mettere in discussione i principi aristotelici delle « Poetiche » rina-

sono fattori determinanti che rallentano e ostacolano la diffusione del poema lucreziano. Letto come testo filosofico-scientifico, la grande poesia del *De rerum natura* non sembra suscitare echi nelle opere degli scrittori più rappresentativi della prima metà del nostro Cinquecento. Il poema della natura pare rimanere il modello di un genere, quello della poesia didascalica.

Fatta questa premessa, è quasi ovvio che nella letteratura spagnola contemporanea non si riscontrino tracce « testuali » lucreziane e, per quanto mi risulta, è un'assenza che si protrae per tutta la durata del Secolo d'Oro<sup>8</sup>.

L'eccezione rappresentata dalle due riprese dovute a Garcilaso de la Vega e a Diego Hurtado de Mendoza, due autori strettamente legati alla nostra cultura, è quindi di grande interesse. In entrambi i casi il passo lucreziano imitato è la parte iniziale del proemio del Libro II che trascrivo:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,  
e terra magnum alterius spectare laborem;  
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.  
Suave etiam belli certamina magna tueri  
per campos instructa tua sine parte pericli.  
Sed nil dulcius est bene quam munita tenere  
edita doctrina sapientum templa serena,  
despicere unde queas alios passimque videre  
errare, atque viam palantis quaerere vitae...

L'appassionata adesione di Lucrezio a quella filosofia che, togliendo l'uomo alle false credenze, gli dona una su-

scimentali, un accenno esplicito a tale valutazione dell'opera lucreziana, ci viene da un suo grande ammiratore, Giordano Bruno, in questi termini: « Son certi regolisti de poesia, che a gran pena passano per poeta Omero, riponendo Vergilio, Ovidio, Marziale, Exiodo, Lucrezio et altri molti in numero di versificatori, examinandoli per le regole de la — *Poetica* — d'Aristotele ». (Dal dialogo *De gl'heroici furori* — Parte I — dial. I).

<sup>8</sup> Per quanto riguarda l'area spagnola non ho trovato indicazioni di studi specifici ed è quindi necessario basarsi sui commenti alle opere dei singoli autori. È forse di qualche interesse ricordare che bisogna arrivare al 1892-96 per trovare la prima traduzione spagnola, edita a Siviglia, seguita nel 1923-28 da un'edizione a Barcellona, in traduzione catalana, ma comprendente anche il testo latino, che solo in questi anni quindi sarebbe stampato in Spagna. Mi attengo ai dati raccolti da C. A. Gordon, *Op. cit.*, p. 29 sgg.

periore serenità da cui può guardare, libero dall'errore, chi ancora dell'errore è schiavo, gli ispira le due suggestive similitudini del mare in tempesta e degli eserciti che si affrontano in battaglia: tema ed immagini non trovano riscontro in altri autori latini, né come precedente, né come imitazione; pertanto per imitazioni moderne si può con sicurezza parlare di reminiscenza testuale<sup>9</sup>. Liberamente adattando il passo latino alla tematica amorosa, tradotto nel suo tipico linguaggio di matrice petrarchesca, l'imitazione di Garcilaso si trova nel sonetto che, nelle raccolte, porta il numero XXXIV:

Gracias al cielo doy que ya del cuello  
del todo el grave yugo he sacudido,  
y que del viento el mar embravecido  
veré desde la tierra sin temello.

Veré colgada de un sutil cabello  
la vida del amante embebecido  
en su error, y en su engaño adormecido,  
sordo a las voces que le avisan dello.

Alegraráme el mal de los mortales;  
mas no es mi corazón tan inhumano  
en aqueste mi error como parece,

porque yo huelgo, como huelga el sano,  
no de ver a los otros en los males,  
sino de ver que dellos él carece.

<sup>9</sup> La reminiscenza lucreziana è notata sia dai commentatori di Garcilaso sia da quelli (non numerosi) di Hurtado de Mendoza: per quest'ultimo ho potuto prendere in esame solo il breve cenno che si trova nell'opera di A. González Palencia - E. Mele, *Vida y obras de Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid 1941-43, Voll. 3, Vol. III, p. 98. Tuttavia i commentatori non ne mettono in luce la singolarità. Non fa menzione di queste due riprese spagnole S. Fraisse che invece enumera le imitazioni che dello stesso passo lucreziano fecero alcuni poeti della Pleiade e altri due scrittori dello stesso periodo. (*Op. cit.*, pp. 93-97). È interessante osservare che queste imitazioni francesi, tutte posteriori alle due spagnole, riprendono, adattandola a situazioni diverse solo la similitudine lucreziana della tempesta marina, tanto che nello studio il motivo viene denominato «thème du rivage» e se ne riconosce l'inequivocabile provenienza dal *De rerum natura*. Tuttavia i testi riportati dalla studiosa francese non sembrano presentare punti di contatto evidenti con le composizioni di Garcilaso e di Diego Hurtado de Mendoza.

Come si può osservare, l'eco testuale è limitata alla similitudine del mare in tempesta (vv. 3-4) e alle due terzine sul tema della gioia per la liberazione dalla schiavitù dell'errore che giustifica, per chi la raggiunge, l'apparente crudeltà nel contemplare le sofferenze di chi ancora porta il giogo. Direi che l'essenzialità del linguaggio lucreziano risuona particolarmente nel v. 9, non attenuata come in altri versi dal delicato timbro garcilasiano. Non conosciamo la data di composizione del sonetto, ma il margine di approssimazione è piuttosto ristretto. Com'è noto il poeta muore trentatreenne nel 1536, presso Nizza, dopo un soggiorno italiano, che con varie interruzioni, durava dal 1529; si può quindi supporre che, come molte altre sue composizioni, anche il sonetto sia stato scritto in Italia e forse a Napoli, dove il poeta toledano risiede per lunghi periodi<sup>10</sup>. In questa città egli frequenta molti esponenti della cultura del tempo e fra le sue amicizie figura anche il nome di Scipione Capece, autore del poemetto latino cui prima accennavo<sup>11</sup>. Ci sarebbero insomma buoni motivi per supporre che Garcilaso, sensibile più ai valori poetici che al significato filosofico del passo lucreziano, lo abbia riecheggiato adattandolo ai temi cari alla sua ispirazione, cioè quelli delle sue esperienze sentimentali.

Tuttavia, analizzando la ripresa di Diego Hurtado de Mendoza, l'ipotesi perde molto della sua validità: infatti due riprese di uno stesso passo, in entrambi i casi liberamente adattato alla tematica amorosa e, per di più, opera di due poeti contemporanei e viventi in Italia nella stessa epoca, non può essere un fatto casuale: si pone quindi la questione del tipo di dipendenza tra le due imitazioni. Non è la cronologia, anche nel caso dell'opera di Hurtado de Mendoza, piuttosto incerta, ma, a mio avviso, sono le modalità diverse della ripresa di questo autore a dare più validi suggerimenti in proposito. La reminiscenza lucreziana è inserita dall'erudito diplomatico (figura di grande interesse per i suoi legami

<sup>10</sup> Si veda il saggio di E. Mele, *Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia*, in «Extrait du Bulletin Hispanique 1923-24», Bordeaux 1924.

<sup>11</sup> L'umanista napoletano, molto legato agli ambienti spagnoli della città, fu l'ultimo presidente dell'Accademia Pontaniana. Il suo poemetto latino fu lodato dal Bembo e da Paolo Manuzio.



politico-culturali con il nostro paese) in una lunga « epistola » in terzine<sup>12</sup> nella quale, con un tono tra il serio e il faceto, descrive le alterne vicende di un legame amoroso di cui si sente vittima e da cui non riesce a liberarsi come da altri di minore intensità; riassumendo: la situazione sembra essere questa: gli amori superficiali lo fanno sentire libero dalla passione da cui è tormentato, facendogli vedere con distacco il suo errore (in cui poi ricade). Per chiarire (e, direi, darvi lustro) queste sue complicazioni sentimentali Hurtado de Mendoza ricorre all'imitazione lucreziana in questi termini:

Dulce ver es de tierra un bravo viento  
que levanta la mar alta y hinchada,  
sacando las arenas del cimientó,

entre las altas ondas trabajada,  
una pequeña fusta abandonarse  
que en breve será rota o anegada.

Ver sin peligro nuestro menearse  
y caminar con fiero continente,  
los bravos escuadrones afrontar.

No porque el mal ajeno te contente,  
mas porque en la verdad es dulce cosa  
carecer del dolor que el otro siente.

Come si vede, messo da parte ogni accenno autobiografico, Hurtado segue molto da vicino il testo lucreziano, tanto che si potrebbe quasi parlare di traduzione, sia pure con la libertà di alcune varianti (il fuscello trascinato dalla furia delle onde o la sabbia da esse sollevata). Nell'avvio si avverte subito un passaggio da un linguaggio tra colloquiale e sentenzioso a uno grave e misurato e un ricordo inequivocabile del modello con l'aggettivo « dulce », in posizione enfatica che traduce il « suave » con cui inizia il primo verso del proemio; entrambe le similitudini, del mare in tempesta e della battaglia campale, sono riprese e si susseguono nello stesso ordine in cui appaiono nel testo latino; l'ultima terzina, che è dedicata alla spiegazione data dal filosofo Lu-

<sup>12</sup> È la « Carta IX » che si può leggere nel Vol. XXXII della B. A.E., *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, a cura di A. de Castro, Madrid 1872, pp. 65-66.

crezio alla gioia di chi ha raggiunto la saggezza e quindi una superiore serenità, riecheggia chiaramente il testo con la ripetizione dell'aggettivo « dulce » ancora in forte posizione; ma un'osservazione più interessante ci suggerisce l'apparire della parola « verità » più propria delle questioni filosofiche e religiose che di quelle amorose, parola che non appare nel testo lucreziano, perché sostituita da una delle sue più intense e luminose metafore: « Edita doctrina sapientum templa serena », la cui conquista è per l'uomo il più dolce dei piaceri (« nil dulcius... »).

Questa evidente maggiore fedeltà al testo rispetto a quella della ripresa di Garcilaso induce a pensare a una priorità delle terzine di Hurtado de Mendoza o anche alla possibilità che esista un comune modello italiano, finora, se non sbaglio, sfuggito alla critica. Interessante, in ogni caso, anche se non decisivo, il fatto che dall'inventario della ricca biblioteca di Hurtado de Mendoza risulti che egli era in possesso di un *De rerum natura* nell'edizione veneziana di Aldo Manuzio del 1515 (la seconda dello stesso editore dopo quella del 1500)<sup>13</sup>.

Resta ora da chiedersi (anche nel caso che le due riprese abbiano un precedente italiano) per quali vie pervennero questi imitatori, certamente a conoscenza del contenuto filosofico dei versi lucreziani, al loro adattamento alla tematica amorosa, mentre, come si è visto, in questo periodo i letterati italiani leggono il poema della natura quasi esclusivamente in chiave filosofica o religiosa, al punto da concepirne l'imitazione solo con opere di contenuto affine (e in latino).

Sia pure con molta cautela, si può forse avanzare l'ipotesi che sulla scelta dei due poeti spagnoli, per la loro indifferenza per le dispute dottrinarie, la figura di Lucrezio esercitasse una maggiore suggestione per quelle frammentarie notizie secondo le quali il poeta latino sarebbe stato vittima di una follia causata da un filtro d'amore propinatogli da una donna che lo avrebbe successivamente condotto al suicidio<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Si veda: A. González Palencia - E. Mele, *Op. cit.*, Vol. III, p. 507.

<sup>14</sup> Certamente era loro nota la notizia tramandata da S. Girolamo e attinta, a quanto pare, dal perduto *De viris illustribus* di Svetonio:

Nei versi di Garcilaso, in particolar modo, sembra di cogliere un'eco della cupa leggenda del maleficio d'amore che porta alla morte, quando il poeta parla del « amante embebecido / en su error y en su engaño adormecido », la cui vita è legata a un tenue filo; e poi, ancora di più, nell'aggettivo « sano » (come un richiamo all'« insania » di cui riferiscono le testimonianze biografiche) per chi, ormai libero dalla passione, vede con distacco la condizione degli altri amanti, ancora tormentati dal male.

È ovviamente solo un tentativo di spiegare come due autori, tanto legati alla rinascita e al culto delle lettere classiche, si servano con tanta libertà del testo lucreziano, sì da dissolverne l'austerità nella superficialità dei temi della casistica amorosa del Cinquecento.

Suggerimenti ed ipotesi vogliono unicamente indicare una traccia forse nuova per seguire le vicende della fortuna del *De rerum natura*, quale si intravede in questi due riecheggiamenti che rimangono, almeno per ora, un fatto isolato e, perciò stesso, come sempre accade quando ci si trova di fronte a imitazioni e reminiscenze, un avvenimento su cui indagare e da proporre quale stimolante quesito tra erudizione e invenzione poetica della cultura rinascimentale.

Maria Teresa Favero

« Titus Lucretius posta nascitur, postea amatorio poculo in furorem versus cum aliquot libros per intervalla insaniae conscripsisset quos postea Cicero emendavit, propria se manu interfecit, anno aetatis XLIIII ». Non possiamo stabilire invece se fosse loro noto un altro documento che fu scoperto nel 1894 manoscritto in un esemplare del *De rerum natura* nell'edizione veneziana del 1495 (o 1492). Esso è conosciuto con il nome di *Vita Borgiana* (dal nome del suo autore Girolamo Borgia) e credo interessante riportare la parte relativa alla pazzia e al suicidio: « ...Vixit [Lucrezio] annos III et XI et noxio tandem improbae foeminae poculo in furias actus sibi necem conscivit reste gulam frangens vel, ut alii opinantur, gladio incubuit... ». Come si vede, la leggenda lucreziana si arricchiva di altri elementi capaci di influire sulla sensibilità dei due poeti rinascimentali.

LA POLISEMIA DELLA FINESTRA  
E LA « VUE PLONGEANTE » IN *MADAME BOVARY*  
E NEI *BOURGEOIS DE MOLINCHART*

La pubblicazione dei *Bourgeois de Molinchart* a puntate sulla « Presse »<sup>1</sup>, a partire dal 21 luglio 1854, suscita, se-

<sup>1</sup> Il romanzo di Champfleury è pubblicato a puntate su « La Presse », a partire dal 21 luglio 1854, secondo la seguente successione cronologica: chapitre I<sup>er</sup>, 21 juillet; ch. II, 22 juillet (il titolo è: « Explication de la société météorologique », mentre nell'edizione da noi usata troviamo: « La société météorologique »); ch. III, 23 juillet; ch. IV, 24 juillet; ch. V, 27 juillet; ch. VI, 28 juillet; ch. VII, 29 juillet; ch. VIII, 30 juillet; ch. IX, 31 juillet; ch. X, 1<sup>er</sup> août (il titolo del cap., « Delirium archeologicum tremens », è scritto in tondo su « La Presse » e in corsivo nella nostra edizione); ch. XI, 5 août; ch. XII, 6 août (la parola « Cirque » del titolo del cap., « LE CIRQUE LOYAL », è « minuscola » nella nostra edizione); ch. XIII, 7 août; ch. XIV, 8 août (il titolo del cap., « Catilinaires en province », diventa « Catilinaires de province » nella nostra edizione); ch. XV, 11 août; ch. XVI, 12 août; ch. XVII, 13 août; ch. XVIII, 14 août; ch. XIX, 19 août; ch. XX, 20 août; ch. XXI e ch. XXII, 21 août.

I *Bourgeois de Molinchart* sono pubblicati in volume a Parigi nel 1855 da Locard-Davi et Armand de Vresse, in 3 volumi in —8.

Il romanzo, che doveva inizialmente intitolarsi *Adultère en province*, si svolge nella cittadina di Molinchart (la Laon di Champfleury) ed è una satira pungente contro i cittadini più in vista. I « bourgeois » di Molinchart sono descritti come una società di provinciali insulsi e grotteschi. Fra loro vive la bella e intelligente Louise, moglie dell'avvocato Creton du Coche, ottuso e insignificante come i suoi concittadini. Il conte Julien de Vorges s'innamora di Louise che, dopo avergli resistito a lungo, finisce per farsi rapire e va a vivere con lui a Parigi. I due amanti, vittime del desiderio di vendetta di Mlle Ursule Creton du Coche, perfida bigotta cognata dell'eroina, e della cupidigia di Mlle Chappe, « maîtresse de pension » a Molinchart, sono perseguiti dalla giustizia e Julien è imprigionato. Dal carcere scrive una lunga lettera al cugino e amico Jonquières in cui confessa il bisogno di rivedere Louise, ma anche una certa saturazione crescente che mette in dubbio il loro rapporto futuro.

condo il Martino, un senso di inquietudine in Flaubert che sta terminando la seconda parte di *Madame Bovary*:

Au moment où le roman parut, Flaubert, qui écrivait *Madame Bovary*, s'en inquiéta [...] il craignit que son sujet ne lui fût enlevé [...] <sup>2</sup>.

La « paura » di Flaubert è attestata in una lettera del 2 agosto 1854 all'amico Bouilhet che gli ha segnalato il romanzo di Champfleury:

J'ai lu cinq feuillets du roman de Champfleury. Franchement cela n'est pas effrayant. Il y a parité d'intentions plutôt que de sujet et de caractères. [...] N'importe, il est fâcheux que la *B[ovary]* ne puisse se publier maintenant! <sup>3</sup>.

In una successiva lettera al Bouilhet del 10 agosto, Flaubert avanza al negativo l'ipotesi di un confronto:

J'ai lu onze chapitres du roman de Champfleury. Cela me rassure de plus en plus; la conception et le ton sont fort différents. Personne autre que toi ou moi ne fera, je crois, le rapprochement. La seule chose pareille dans les deux livres, c'est *le milieu* et encore! <sup>4</sup>.

Gli studiosi di Flaubert sembrano aver rispettato alla lettera la volontà del solitario di Croisset ignorando l'opera di Champfleury; solo qualche anno fa, nelle « Notes et Variantes » all'edizione della *Pléiade* della corrispondenza di Flaubert, il Bruneau ha lamentato la mancanza di uno studio analitico sui due romanzi:

Les deux romans mériteraient d'être attentivement compa-

<sup>2</sup> Cfr. P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, Hachette, Paris 1913, p. 116. Nel luglio 1854, Flaubert sta infatti scrivendo la seconda parte di *Madame Bovary*, come si può rilevare dalla lettera al Bouilhet del 7 agosto 1854: « Nous partons vers le 20 septembre ». — La madre di Flaubert deve passare l'inverno nel sud della Francia per ragioni di salute — « D'ici là il faut que j'aie fini ma 2<sup>e</sup> partie ». Cfr. G. Flaubert, *Correspondance*, II, 1851-1858, Edition présentée, établie et annotée par J. Bruneau, Gallimard, Paris 1980, p. 564.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 563.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 566.

rés d'autant plus que Flaubert a pu tenir compte du roman de Champfleury en terminant et en revoyant son oeuvre <sup>5</sup>.

In attesa di rispondere all'appello del Bruneau con un'analisi testuale delle due opere, ci pare non privo di interesse proporre un raffronto sulla base di un aspetto comune di non secondaria importanza: la polisemia della finestra e la « vue plongeante ». L'intento è quello di rilevare fra il gaio e scanzonato « bohème » di Laon e l'esteta di Croisset quella « parité d'intentions » — se non di tono e di stile — che li accomuna nella ricerca di un'arte nuova che si libri a poco a poco dalle pastoie romantiche in cui entrambi sono ancora invischiati <sup>6</sup>.

Il Bopp considera la presenza di Emma davanti alla finestra come un *leit-motif* del romanzo <sup>7</sup> e il Rousset osserva che « [...] la présence fréquente de l'héroïne devant une fenêtre [...] ménage de remarquables effets de perspective lointaine et de vue plongeante, qui correspondent à des phases de subjectivité maximum et d'extrême intensité » <sup>8</sup>.

La « finestra » non assume tuttavia, nei due romanzi, la sola connotazione di « subjectivité » rilevata dal Rousset, ma ha anche una funzione oggettiva — è il mezzo per osservare la vita all'esterno, per comunicare, per sguardi curiosi o di « convoitise » — e di chiusura protettiva contro l'invasione del mondo esteriore o di « fermeture sur l'espoir » <sup>9</sup>.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 1261.

<sup>6</sup> È nota la duplicità romantico-realista di Flaubert e la presenza in lui dei due celebri « bonshommes distincts »; meno nota è forse questa duplice tendenza in Champfleury: « Deux chemins différents se présentèrent au début de ma vie littéraire: l'un, facile, sec, mais aride, l'autre d'apparences plus poétiques et parfumé de l'odeur des plantes d'Outre-Rhin [...] La reproduction presque littérale des conversations de petits bourgeois de province me plaisait autant que les vagues mélancolies des poètes du Nord », scrive Champfleury nei *Souvenirs et Portraits de jeunesse*, E. Dentu, Paris 1872, pp. 127-128.

<sup>7</sup> « C'est un leitmotif du roman, ou mieux une habitude d'Emma de s'approcher des fenêtres, comme pour regarder ailleurs, et s'évader sans cesse [...] », osserva L. Bopp in *Commentaire sur « Madame Bovary »*, A la Baconnière, Neuchâtel-Paris 1951, p. 96.

<sup>8</sup> Cfr. J. Rousset, « *Madame Bovary* » ou le livre sur rien, in « Saggi e ricerche di letteratura francese », Università degli Studi di Pisa, Feltrinelli, Milano 1960, vol. I, pp. 197-198.

<sup>9</sup> Cfr. V. Brombert, *Flaubert par lui-même*, Editions du Seuil, Paris 1971, p. 66.

## I. LA FUNZIONE SOGGETTIVA

## 1. La « vue plongeante »

Finestre, prospettive dall'alto, aperture verso l'orizzonte lontano sono caratteristica comune ai due romanzi<sup>10</sup>. Più numerose in *Madame Bovary* dove sottolineano il quasi permanente stato di attesa di Emma, non sono assenti dai *Bourgeois de Molinchart* dove rivelano l'aspirazione di Louise ad evadere dalla gretta vita di provincia e da un ambiente familiare monotono e soffocante.

La « vue plongeante » caratterizza — come osserva il Rousset — i periodi di « stagnation et d'attente »<sup>11</sup>: Emma e Louise, superiori all'ambiente che le circonda, incomprese da mariti appagati e insensibili al sottile gioco dei sentimenti, cercano nuovi orizzonti per sfuggire alla opprimente chiusura provinciale e borghese.

Un matrimonio privo di passione e di « affinità elettive » e la piatta vita di provincia sono alla base del malessere esistenziale delle due eroine:

Vers quarante ans, M. Creton du Coche se sentant porté vers le mariage, épousa une jeune fille dont la beauté faisait grand bruit dans le monde de Molinchart [...] Cette jeune femme, dévorée bientôt par les ennuis intérieurs, allait aux soirées de la sous-préfecture, aux bals par souscriptions de la mairie [...] M. Creton du Coche [...] Depuis dix ans [...] ne varia jamais son thème de conversation.

La femme de l'avoué [...] se condamna à écouter ou à feindre d'écouter son mari [...].

M. Creton du Coche n'eut pas idée des ennuis secrets de sa femme; il se croyait le modèle des maris [...] (pp. 24-26)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> La parola « fenêtré » e le forme traslate « vitres », « carreaux », « rideaux », « volets », « persiennes », « jalousies » appaiono, salvo errori, 93 volte in *Madame Bovary* e 58 nei *Bourgeois de Molinchart*.

<sup>11</sup> Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, p. 202.

<sup>12</sup> Cfr. Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart* (Sic), Nouvelle édition, E. Dentu, Paris 1877. L'errore nel titolo è un evidente refuso e si registra solo nella prima pagina, mentre le successive grafie riportano *Molinchart*. È questa l'edizione che sarà citata nel nostro articolo e di cui si segnaleranno le pagine fra parentesi, dopo ogni citazione.

La vita familiare di Emma non è molto diversa né meno deludente e la descrizione di Flaubert risulta solo più ricca di sfumature psicologiche:

Peut-être aurait-elle [Emma] souhaité faire à quelqu'un la confiance de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées [...] Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse.

Si Charles l'avait voulu, cependant [...] si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée [...].

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue [...] Il la croyait heureuse [...] (p. 42)<sup>13</sup>.

L'impossibilità di comunicare con il marito spinge Louise e Emma all'« envol », a « se dilater hors de [leurs] limites », a « flotter dans un milieu aérien qui est celui de [la] rêverie et [des] perspectives plongeantes »<sup>14</sup>.

La fuga dalla realtà di Mme Creton du Coche è meno reiterata ed evidente di quella di Mme Bovary — Louise sembra accettare con maggior rassegnazione il proprio destino — ma chiaramente riscontrabile nel testo:

En se promenant dans cet endroit, peu fréquenté [...] Louise oubliait qu'elle était prisonnière dans la petite ville de Molinchart. De ce côté de la montagne s'échappent des bourrasques sauvages qui donnent au pays de secrètes harmonies avec le spectacle de la mer. Au pied de la montagne, on aperçoit une grande étendue de terrain aride [...] Louise suivait souvent des yeux la lourde diligence [...] qui [...] s'élance joyeusement dans la vallée qui mène à Paris. Une chaumière, un bouquet d'arbres masquent tout à coup la diligence, mais elle reparait, laissant derrière elle un panache de poussière. La femme de l'avoué suivait cette diligence qui va tous les jours à Paris.

Ce n'était pas un vulgaire et provincial désir qui conduisait son esprit sur la route de Paris. Du haut de la montagne, sa vue s'étendait au delà des horizons lointains: perdue dans les vagues rêveries, la jeune femme oubliait momentanément sa vie bourgeoise, et revenait lentement vers la ville, jetant un regard en arrière sur les beaux rêves qu'emportait le vent (pp. 28-29).

<sup>13</sup> Cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary. Moeurs de Province*, édition de C. Gothot-Mersch, Garnier, Paris 1971. È l'edizione che citeremo, segnalandone le pagine fra parentesi, dopo ogni citazione.

<sup>14</sup> Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, p. 203.

La « vue plongeante » raggiunge in questo passo una grande densità espressiva: Louise, prigioniera della piccola e insignificante città di Molinchart, affida i suoi sogni alla « lourde diligence » che corre « joyeusement » verso Parigi, simbolo di evasione, immagine arcana e misteriosa.

Champfleury, che ignora l'uso della litote, interviene a precisare il senso dello sguardo di Mme Creton du Coche: non un volgare e provinciale desiderio stimola la sua fuga verso orizzonti lontani, ma « vagues rêveries » che la distolgono per un attimo dalla sua greve esistenza borghese e permettono il recupero proustiano dei suoi « beaux rêves » giovanili, spazzati via dal vento gelido della vita.

Il « cretonismo » di Louise evoca il « bovarysimo » di Emma che, dopo il ballo alla Vaubyessard, scopre il fascino esotico di Parigi:

Comment était-ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale; il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade.

La nuit, quand les marayeurs, dans leurs charrettes, passaient sous ses fenêtres en chantant la Marjolaine, elle s'éveillait; et écoutant le bruit des roues ferrées qui, à la sortie du pays, s'amortissait vite sur la terre:

— Ils y seront demain! se disait-elle. Et elle les suivait dans sa pensée, montant et descendant les côtes, traversant les villages, filant sur la grande route à la clarté des étoiles. Au bout d'une distance indéterminée, il se trouvait toujours une place confuse où expirait son rêve (p. 59).

E analogia vi è anche nella ricerca di luoghi solitari ed aperti, dove lo sguardo può spaziare, dove si può sfuggire all'angustia dell'ambiente familiare e compiangere le proprie sofferenze esistenziali.

A Tostes Emma esce qualche volta per « être seule un instant » (p. 51) e non aver più sotto gli occhi l'eterno giardino e la strada polverosa:

Elle allait jusqu'à la hêtrée de Banneville [...].

Elle commençait par regarder tout alentour [...] Sa pensée, sans but, d'abord, vagabondait au hasard [...] Puis ses idées, peu à peu, se fixaient [...].

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme; et elle cherchait à imaginer [...] cette vie différente [...] Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la

lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur. [...]

Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer [...] roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux [...] Emma serrait son châle contre ses épaules et se levait. [...] elle [...] s'en retournait vite à Tostes par la grande route [...] (pp. 45-47).

Il dramma interiore delle due eroine, che il luogo solingo e il pensiero che vaga senza meta accomunano, ha evidenti punti di contatto: più sfumato il tormento di Louise, meglio individuato quello di Emma, legato al matrimonio, ma riconducibili entrambi alla grettezza della cerchia familiare e sociale e al disinganno dei sogni giovanili che le « rafales de vent » della vita sembrano portar via per sempre.

La « vue plongeante », cui ricorre a più riprese Flaubert in *Madame Bovary*, presenta aspetti non sempre riconducibili ai *Bourgeois de Molinchart*: la gamma delle sensazioni interiori di Emma è più ampia di quella di Louise per la diversa capacità di analisi psicologica che distingue lo scrittore normanno da Champfleury. È possibile tuttavia trovare esempi simili seppur in contesti differenti. La « vue d'en haut » di Louise sulla collina di Molinchart annunzia quella di Emma durante la passeggiata a cavallo con Rodolphe:

Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, entre le contour des collines; et d'autres, se déchirant, montaient, se perdaient. Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d'Yonville [...] Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit. De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air (p. 162)<sup>15</sup>.

La situazione delle due eroine è dissimile: Emma sta per conoscere il gusto aspro e stordente dell'adulterio che rappresenta per lei una « [...] ascension au-dessus du niveau

<sup>15</sup> Per un'analisi approfondita del problema della « vue plongeante » e del tema della « finestra » nell'ambito della tecnica narrativa, cfr. M. Liborio, *Problèmes théoriques de la description*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Studi neerlandesi-Studi nordici », XXI, 1978; per la descrizione realista e naturalista, cfr. Ph. Hamon, *Semiologia della leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977.

habituel de l'existence [...] »<sup>16</sup> e riduce la realtà, affogata in un « immense lac pâle », a un miraggio « sans contours ni support »<sup>17</sup>; Louise invece è sola, ma ha la percezione di ascesa e di distacco dalla realtà insignificante e monotona che sta in basso: lo spettacolo, « du haut de la montagne », offre « [...] secrètes harmonies avec le spectacle de la mer » e suscita « vagues rêveries » che le fanno dimenticare per un attimo « sa vie bourgeoise ».

Affinità dunque dello sguardo dall'alto, legata all'elemento liquido che sembra sommergere una realtà da cancellare o da armonizzare e alla momentanea ascesa al di sopra dei legami invischiati dell'« existence ordinaire » che, come osserva Flaubert, « [...] n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre [...] » (p. 167).

La realtà, relegata in basso, è immobile e ininfluyente sulle sensazioni interiori dei protagonisti; Louise e Julien finalmente insieme e felici a Parigi, affacciati al balcone, guardano « Place de la Madeleine »:

Ainsi les deux amants parlaient sur le balcon s'occupant plus de leur affection mutuelle que du mouvement de la rue [...] (p. 268).

Un'ottica aerea analoga troviamo in *Madame Bovary* nel brano dei « Comices agricoles ». Emma e Rodolphe, affacciati alla finestra del municipio, sembrano ignorare, come Louise e Julien a Parigi, gli abitanti di Yonville che si accalcano intorno al palco dove il « Conseiller » tiene il suo discorso. La « vue plongeante » offre in questo caso, come osserva il Rousset, una duplice prospettiva: « [...] elle sert d'abord à renforcer l' [...] éloignement avec [...] le rassemblement agricole et, par contre-coup, l'idylle qui s'y mêle en surimpression [...] »<sup>18</sup>.

La « vue plongeante » assume dunque in *Madame Bovary* e nei *Bourgeois de Molinchart*, indipendentemente dalla differenza di tono e di stile e, talvolta, dalla diversità del contesto, connotazioni affini: è aspirazione ad essere « ailleurs » — nei « beaux lieux qu'on ne verra jamais »<sup>19</sup> — ed

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>19</sup> Cfr. E. Faguet, *Gustave Flaubert*, Librairie Hachette et Cie, Paris 1899, p. 92.

è abbandonarsi a sogni che « [...] si spostano continuamente, su orizzonti irraggiungibili »<sup>20</sup>; è incapacità di « [...] tirer des choses qui nous entourent leur saveur, leur grâce, leur agrément, et [...] leur poésie »<sup>21</sup> ed è insofferenza della propria condizione che fa apparire all'eroina « [...] plus mesquine sa vie, plus basse et triste sa maison, plus laid et plus vulgaire son mari [...] »<sup>22</sup>; è, infine, ascensione al di sopra dell'esistenza ordinaria e volgare ed è, talvolta, nel ritorno dall'immaginario al reale, « chute » e « descente dans l'abîme »<sup>23</sup>.

È infatti dall'alto di una finestra che si manifesta drammaticamente la fine dei sogni e delle speranze d'amore; è alla finestra del « grenier » che Emma legge la lettera di Rodolphe e vede naufragare i suoi castelli in aria e il suo desiderio di evasione e di fuga verso l'« [...] immense pays des félicités et des passions »<sup>24</sup>:

Elle courut dans la salle [...] renversa le panier [...] trouva la lettre, l'ouvrit, et [...] se mit à courir vers sa chambre [...] continua vivement à monter les marches [...] Au second étage, elle s'arrêta devant la porte du grenier qui était fermée. [...]

Emma poussa la porte et entra. Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde qui lui serrait les tempes et l'étouffait; elle se traîna jusqu'à la mansarde close, dont elle tira le verrou et la lumière éblouissante jaillit d'un bond.

En face, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide; les cailloux du trottoir scintillaient, les girouettes des maisons se tenaient immobiles; au coin de la rue, il partit d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. C'était Binet qui tournait.

Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. [...] Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse [...] et le ronflement du tour ne discontinuait pas, comme une voix qui l'appelait [...] elle ferma les yeux; puis elle tressaillit au contact d'une main sur sa manche, c'était Félicité [...]

<sup>20</sup> Cfr. M. Colesanti, *Il « Rifiuto » della realtà (per una introduzione)*, in « Micromegas », Roma settembre-dicembre 1982, p. 18.

<sup>21</sup> Cfr. E. Faguet, *op. cit.*, p. 88.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>23</sup> Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, p. 201.

<sup>24</sup> Cfr. V. Brombert, *op. cit.*, p. 66.

Et il fallut descendre! il fallut se mettre à table! [...] Alors elle déplia sa serviette comme pour examiner les reprises et [...] compter les fils de la toile. Tout à coup le souvenir de la lettre lui revint. [...] elle éprouvait une telle lassitude dans l'esprit [...] elle était devenue lâche [...] (pp. 210-211).

Ed è ancora dall'alto di una finestra che Louise assiste a quella che crede la fine del suo sogno d'amore con Julien:

Julien [...] descendit lentement chaque marche d'escalier, espérant que le hasard lui ferait rencontrer la femme de l'avoué; mais Louise se donnait de garde de sortir de sa chambre. Cependant, quand elle entendit fermer la porte de la rue, elle se précipita à la fenêtre, et, à travers une fente de rideau, elle put suivre des yeux le comte, qui traversait la place. [...]

La Carolina vint à passer, aperçut Julien et lui fit un signe de tête, auquel le comte répondit de la main. Pour échapper à l'ennui, Julien [...] la rejoignit avant qu'elle eût tourné l'angle de la place. La Carolina, familière avec Julien, lui tendit la main et tous deux s'éloignèrent dans la direction du cirque. La femme de l'avoué put croire alors que l'écuyère avait fait signe au comte de venir la trouver: les petites lueurs d'espérance qui tremblotaient encore dans son esprit s'éteignirent et ne laissèrent qu'un noir désolant dans la vie de Louise. [...]

Louise passa le reste de l'après-midi dans sa chambre, inquiète, tourmentée, allant à la fenêtre, essayant de travailler; sa broderie lui tombait des mains, et elle restait morne, les yeux grands ouverts, regardant l'espace sans le voir! Si sa femme de chambre ne l'eût pas appelée, Louise serait restée inoccupée, sans pensée et sans action. Il lui semblait que son cerveau était vide, et cependant mille douleurs couraient comme de petits animaux aux pattes froides [...] Ses membres étaient brisés comme par une longue course (pp. 174-176).

Il ritorno dal sogno alla realtà è più violento in *Madame Bovary* per il carattere più passionale di Emma, ma più di un dettaglio accomuna l'angoscia e la sofferenza interiore delle due eroine. Assistono entrambe allo sgretolarsi del loro amore — unica ragione di vita — proprio nel momento in cui più vicina ne sembra la realizzazione. La fine della speranza porta all'esaurimento di ogni spinta vitale: Emma pensa al suicidio, Louise si sente sommersa da un « noir désolant » e resta, come Mme Bovary, « les yeux grands ouverts, regardant l'espace sans le voir ».

La violenza della tensione interna lascia entrambe con

la « tête creuse » e il « cerveau vide », mentre la prostrazione fisica subentra al parossismo nervoso: Emma « éprouvait une telle lassitude [...] elle était devenue lâche » e Louise sentiva « ses membres brisés [...] comme par une longue course ».

L'elemento scatenante, che si diversifica all'inizio — per Emma è una lettera e per Louise la vista di Julien con un'altra — sembra quasi ricollegarsi nella conclusione del brano di Champfleury: è una « lettera »<sup>25</sup> infatti che Julien tende a Louise per chiarire il suo comportamento e che Louise crede invece, come Emma, la giustificazione della rottura definitiva.

Per concludere si può quindi constatare che per le due eroine « renouer avec l'existence, après les heures d'envol vers l'au delà des fenêtres, c'est toujours tomber, retomber dans la réclusion »<sup>26</sup>.

## 2. « Attente », « rêverie » e penetrazione amorosa

La finestra è spesso, come osserva il Brombert, « le symbole de l'attente: ouverture sur l'espace qui suscite le rêve »<sup>27</sup>. I personaggi flaubertiani, ed Emma in particolare, manifestano, con la frequente presenza davanti alla finestra, « l'inlassable attente de l'événement qui tarde à surgir »<sup>28</sup>.

L'insoddisfazione di Louise, « dévorée [...] — come Emma — « par les ennuis intérieurs », e il porsi spesso alla finestra — « elle aime mieux rester oisive [...] » — fa osservare con malignità la cognata Ursule Creton du Coche — « et regarder par la fenêtre » (p. 59) — attestano anche nei *Bourgeois de Molinchart* il tema dell'« attente » e della « rêverie », seppur più attenuato e sfumato.

<sup>25</sup> « A peine eût-elle donné quelques ordres à sa femme de chambre que Julien entra. Une vive rougeur colora les joues de Louise [...] Tous deux restaient depuis cinq minutes dans cette situation embarrassante, lorsque Julien tira une lettre et la remit à Louise. [...] Elle déchira la lettre.

— Je sais, dit-elle ce que vous m'écrivez [...] ». Cfr. Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, op. cit., pp. 176-177.

<sup>26</sup> Cfr. J. Rousset, op. cit., p. 203.

<sup>27</sup> Cfr. V. Brombert, op. cit., p. 66.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 55.

È dalla finestra dov'è intenta a ricamare, infatti, che Louise vede passare, non senza turbamento, il conte Julien de Vorges che ha conosciuto un anno prima:

Un an s'était passé depuis que Louise avait rencontré Julien de Vorges au bal. A plusieurs occasions, occupée à broder à la fenêtre du premier étage, donnant sur la rue, elle fut étonnée de tressaillir sans motif, et un moment après de voir arriver à cheval le jeune homme qui ne manquait pas d'envoyer un regard dans sa direction (p. 33).

L'attesa di Emma, davanti alla finestra, trova nel romanzo maggior rilievo e forza. Assente dalle fasi attive, « où la passion se consomme »<sup>29</sup>, è presente nei periodi di « stagnation » in cui domina la « vision subjective ».

L'attesa caratterizza la sua adolescenza in collegio:

Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier [...] (p. 38);

sottolinea la sua giovinezza ai Bertaux e accompagna la prima fase della sua vita a Yonville:

Assise dans son fauteuil près de la fenêtre, elle voyait passer les gens du village sur le trottoir.

Léon, deux fois par jour, allait de son étude au *Lion d'or*; Emma, de loin, l'entendait venir; elle se penchait en écoutant; et le jeune homme glissait derrière le rideau [...] Mais, au crépuscule, lorsque, le menton dans sa main gauche, elle avait abandonné sur ses genoux sa tapisserie commencée, souvent elle tressaillait à l'apparition de cette ombre glissant tout à coup (p. 99).

Le due eroine, sedute davanti alla finestra a ricamare, sembrano provare le stesse sensazioni alla vista dell'essere amato. Champfleury e Flaubert usano entrambi il verbo « tressaillir » per indicare il sussulto delle due donne.

L'indugiare davanti alla finestra perde, talvolta, la connotazione soggettiva e si fa oggettivo: non più l'attesa del-

<sup>29</sup> Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, p. 202.

l'evento che può cambiare l'esistenza, ma l'attesa dell'essere amato. L'atteggiamento del personaggio si fa allora meno sognante e subentra l'ansia e la tensione, come emerge, nei *Bourgeois de Molinchart*, dal comportamento di Julien de Vorges in attesa dell'arrivo di Louise al castello:

Julien était dans l'anxiété. Viendra-t-elle? se disait-il en amassant toutes les raisons en faveur de l'arrivée de la femme de l'avoué. [...]

De sa chambre, située au second étage du château, il apercevait au loin la montagne de Molinchart [...] (p. 110);

e, in *Madame Bovary*, dalla condotta di Emma il giorno in cui Léon non riesce a liberarsi della compagnia di Homais e a raggiungerla all'*Hôtel de Bourgogne*:

Emma attendit Léon trois quarts d'heure [...] et perdue dans toutes sortes de conjectures, l'accusant d'indifférence et se reprochant à elle même sa faiblesse, elle passa l'après-midi le front collé contre les carreaux (p. 285).

Al desiderio dell'innamorato, la finestra si oppone allora come barriera impenetrabile. L'intensità del sentimento amoroso permette allora quella penetrazione impossibile allo sguardo. È quanto evidenzia Julien davanti alla finestra chiusa di Louise a Molinchart:

Au premier étage il y avait une fenêtre d'où tombaient des rideaux de mousseline [...] Le comte, abrité sous l'auvent d'une boutique, resta en contemplation devant les rideaux, appliquant sa pensée avec une telle force qu'il lui semblait qu'elle devait traverser les murs de la maison et réveiller Louise [...] (p. 152).

La penetrazione amorosa dello sguardo si incontra in *Madame Bovary*, al momento della partenza di Léon da Yonville:

Quand il fut sous les halles, il s'arrêta, et il se cacha derrière un pilier, afin de contempler une dernière fois cette maison blanche avec ses quatre jalousies vertes. Il crut voir une ombre derrière la fenêtre, dans la chambre; mais le rideau, se décrochant de la patère comme si personne n'y touchait, remua lentement ses longs plis obliques, qui d'un seul bond s'étalèrent tous, et il resta droit, plus immobile qu'un mur de plâtre (p. 123).



Julien e Léon, in una situazione analoga, cercano di penetrare con lo sguardo al di là della fragile barriera della finestra. Tenue ostacolo, che precludendo la vista della donna amata, sembra favorire un rapporto extrasensorio e telepatico, basato sulla forza evocatrice del desiderio amoroso: « Ceux qui aiment réellement » — scrive infatti Champfleury — « ne doutent pas du courant magnétique qui fait que la pensée des amoureux se transmet avec plus de rapidité que la correspondance par la voie électrique » (p. 152).

### 3. « Ennui » e « fermeture »

Il sogno spesso si interrompe a contatto con la realtà e, dopo l'« envol » e la « rêverie », vi è l'inevitabile ricaduta « dans l'étroitesse »<sup>30</sup>: è il momento dell'« ennui » e della « fermeture », quando il personaggio si ripiega su di sé e constata l'impossibilità dell'evasione. La finestra emana allora tonalità cromatiche cupe e lascia penetrare una luce opaca che intristisce; la luminosità incerta dell'ambiente riflette lo stato d'animo del personaggio.

Le finestre della casa di Ursule Creton du Coche, dove Louise deve subire, ad ogni visita, le osservazioni e le insinuazioni malevole della cognata, diffondono una luce che riflette l'« ennui » della giovane donna ed il carattere astioso ed ostile della vecchia bigotta:

Les vitres d'une grande croisée qui donne sur la rue avaient dû être fabriquées peu après les carreaux en culs de bouteilles qui se voient encore dans d'anciennes maisons de province; elles ne laissent passer qu'un jour vert, triste et froid, même en été (p. 58).

È la stessa opprimente angoscia che la finestra trasmette ad Emma durante le lunghe giornate invernali a Tostes:

L'hiver fut froid. Les carreaux, chaque matin, étaient chargés de givre, et la lumière, blanchâtre à travers eux, comme par des verres dépolis, quelquefois ne variait pas de la journée (pp. 65-66),

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 204.

o quando entra la prima volta nella nuova casa a Yonville:

Dans la chambre, au premier, un jour blanchâtre passait par les fenêtres sans rideaux (p. 87),

e dopo il vano tentativo di far comprendere all'« abbé » Bourisien il suo malessere interiore:

[...] et quand elle fut dans sa chambre, se laissa tomber dans un fauteuil.

Le jour blanchâtre des carreaux s'abaissait [...] avec des ondulations (p. 118).

La finestra unisce, come osserva il Rousset, « la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, la clôture dans la chambre et l'expansion au dehors »<sup>31</sup>.

La « fermeture », che sia chiusura della finestra e « clôture dans la chambre » come in *Madame Bovary* o semplice chiusura nella camera come nei *Bourgeois de Molinchart*, prende il significato di « fermeture sur l'espoir » o di difesa contro il mondo esterno. L'eroina, vista l'impossibilità della fuga dalla realtà, si chiude « entre les murs de sa fosse » ed è « [...] réabsorbée par l'univers lourd et clos de la chambre, par la fixité du temps répété et des objets immobiles [...] »<sup>32</sup>.

È l'atteggiamento di Emma, dopo la partenza di Léon da Yonville:

Le lendemain fut, pour Emma, une journée funèbre. Tout lui parut enveloppé par une atmosphère noire [...] C'était cette rêverie que l'on a sur ce qui ne reviendra plus, la lassitude qui vous prend après chaque fait accompli [...] Léon réapparaissait plus grand, plus beau, plus suave, plus vague [...] Pourquoi ne l'avoir pas retenu à deux mains, à deux genoux, quand il voulait s'enfuir? Et elle se maudit de n'avoir pas aimé Léon [...]

Alors les mauvais jours de Tostes recommencèrent. [...] et, les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé [...] (pp. 126-128).

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 203.

Ed è la reazione di Louise — seppur immediata e non prolungata nel tempo come quella di Emma — quando scopre che Julien è innamorato di un'altra:

[...] heureuse de ne pas s'être abandonnée à l'amour du comte, Louise se repentait presque [...] de n'avoir pas à se repentir [...] Qui sait si la résistance qu'elle avait opposée au comte ne l'avait pas poussé, par dépit, à se jeter dans les bras de l'écuyère! Par moments, Louise tressaillait dans son lit, prise d'une fièvre jalouse [...] Elle se leva, fit le tour de sa chambre [...] Louise eut honte de son insomnie fiévreuse [...] Elle s'étendit sur un divan, et resta longuement dans cette position horizontale, ne pensant plus, abattue, ne dormant pas, mais ayant un vague sentiment de ses souffrances nocturnes (pp. 172-173).

Le due eroine, che credono definitivamente compromesso il loro sogno d'amore, si sentono svuotate di energia: resta solo il rimpianto per l'occasione perduta e la commiserazione interiore delle proprie pene; chiusura e abbattimento sostituiscono l'anelante desiderio di fuga.

La chiusura si accompagna anche ai rari momenti in cui il personaggio, « dans la phase initiale et heureuse de ses passions », non ha più bisogno « de se diffuser dans l'illimité de la rêverie »<sup>33</sup> e tende ad isolarsi.

Louise, che vive felice con Julien a Parigi, non vuole uscire come se la realtà esterna potesse contaminare la sua felicità:

— Ne sortons plus, dit Louise; restons toute la journée ensemble. Le monde m'effraye; il me semble que nous ne sommes plus aussi intimes au milieu de la foule... [...] le soir nous irons nous promener dans des endroits solitaires (p. 290).

Al desiderio di Louise fa riscontro l'atteggiamento di Emma e di Léon, durante i primi intensi momenti della loro passione a Rouen:

Ce furent trois jours pleins, exquis, splendides, une vraie lune de miel. Ils étaient à l'Hôtel de Bourgogne, sur le port. Et ils vivaient là, volets fermés, portes closes [...]

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 199.

Vers le soir, ils prenaient une barque couverte et allaient dîner dans une île. [...]

Les bruits de la ville insensiblement s'éloignaient, le roulement des charrettes, le tumulte des voix [...] et ils auraient voulu, comme deux Robinsons, vivre perpétuellement dans ce petit endroit [...] (pp. 261-262).

Louise e Emma non vogliono disperdere i momenti irripetibili della felicità e la camera chiusa diventa una serra dove l'amore, protetto dall'interferenza del mondo esterno, riesce a conservare intatta la propria vitalità.

## II. LA FUNZIONE OGGETTIVA

### 1. *Curiosità e « convoitise »*

La « [...] fenêtre en province » — scrive Flaubert — « remplace les théâtres et la promenade [...] » (p. 130): è dunque un occhio spalancato sull'ambiente esterno e serve a spezzare la monotona ripetitività dell'esistenza. La finestra è un posto di osservazione privilegiato da cui il personaggio, immobile, riesce a scaricare le proprie tensioni e ad appagare la propria curiosità e sete di novità.

Emma è una « habituée » della finestra che usa — come abbiamo visto — quale mezzo di evasione fantastica, ma anche come semplice luogo di osservazione. Al mercoledì, giorno di mercato a Yonville, Mme Bovary è affacciata alla finestra:

[...] elle s'amusaît à considérer la cohue des rustres, lorsqu'elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert (p. 130)<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> L'osservare ozioso di Emma alla finestra caratterizza soprattutto il periodo di Tostes, come Flaubert annota in un'aggiunta al VI *scénario*: « [...] à Tôtes c'était l'oisiveté pure » (cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Nouvelle Version précédée des scénarios inédits, textes établis sur les manuscrits de Rouen avec une introduction et des notes par J. Pommier et G. Leleu, José Corti, Paris 1949, p. 17). C. Gothot-Mersch lo rileva nella sua *Genèse de « Madame Bovary »* e puntualizza: « Quand Emma [...] regarde aller et venir le parruquier ou le joueur d'orgue de Barbarie, c'est d'oisiveté qu'il s'agit [...] ». Cfr. C. Gothot-Mersch, *La Genèse de « Madame Bovary »*, José Corti, Paris 1966, p. 128.

Non dissimile è, nei *Bourgeois de Molinchart*, l'osservazione oziosa di Faglain, « maître clerc » dell'avvocato Creton du Coche:

Faglain, le maître clerc de l'étude, occupé à regarder [...] à la fenêtre, aperçut le comte qui se dirigeait vers la maison de son patron [...] (p. 76).

I due esempi rappresentano uno spaccato della vita di provincia, dove — come evidenzia Flaubert — non accade mai nulla: « [...] mêmes journées [...] toujours pareilles, innombrables et n'apportant rien! » (p. 65). La finestra diventa dunque un mezzo per combattere la noia e interrompere l'uniformità di una staticità soffocante.

Lo sguardo curioso si fa, a volte, generale e coinvolge un gran numero di provinciali, come si può rilevare nella descrizione del « chevreuil », nei *Bourgeois de Molinchart*:

L'animal sentait la ville [...]; mais déjà son entrée avait provoqué un effet immense. Tout un atelier de couturières était aux fenêtres; les boutiquiers sortaient de leurs boutiques (p. 2).

L'attenzione curiosa degli abitanti di Molinchart ricorda la descrizione dei « paysans » e dei « bourgeois » che, in *Madame Bovary*, assistono ai « Comices agricoles », a Yonville:

La place jusqu'aux maisons était comble de monde. On y voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes [...] (p. 150).

I due brani rivelano il comportamento analogo di un « milieu » contadino e provinciale, comune ai due romanzi.

La finestra diventa anche il posto ideale per la curiosità pettegola e malevola. Emma, esauriti ormai tutti i tentativi per evitare il sequestro dei mobili e delle suppellettili, causato dal debito con Lheureux, alla vista di Charles, « plus blême que le mur de plâtre », esce precipitosamente di casa:

Bondissant dans l'escalier, elle s'échappa vivement par la place; et la femme du maire [...] la vit entrer chez le percepteur.

Elle courut le dire à Mme Caron. Ces deux dames montèrent dans le grenier; et, cachées par du linge étendu sur des perches se postèrent commodément pour apercevoir tout l'intérieur de Binet.

Il était seul, dans sa mansarde [...] Mais il n'était guère possible, à cause du tour, d'entendre ce qu'elle disait.

Enfin, ces deux dames crurent distinguer le mot *francs* [...] Le percepteur avait l'air d'écouter, tout en écarquillant les yeux [...] Elle se rapprocha; son sein haletait [...]

— Est-ce qu'elle lui fait des avances? dit Mme Tuvache. Binet était rouge jusqu'aux oreilles. Elle lui prit les mains [...] Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination [...]

— On devrait fouetter ces femmes-là! dit Mme Tuvache. [...] puis [...] elles se perdirent en conjectures (pp. 311-313).

La malignità e la curiosità comaresca trovano facile esca in provincia: « Les provinciaux » — scrive Champfleury — « feraient d'excellents commentateurs, s'ils appliquaient à l'érudition la millième partie de ce qu'ils dépensent d'induction pour la connaissance des pas et démarches de leurs concitoyens » (p. 98).

Louise, come Emma, è spiata dalle « dames Jérusalem » in uno dei suoi incontri con Julien e costretta a confessare il suo amore per il conte:

Louise ne répondait pas; elle était atterrée et baissait la tête. Par une porte vitrée du fond, on voyait apparaître aux coins des rideaux les yeux curieux des dames Jérusalem, qui épiaient cette scène avec attention.

— Le voilà! ce beau séducteur, s'écria Ursule Creton. Julien sortait du pensionnat [...]

— Venez, mesdames, dit-elle en ouvrant la porte du cabinet où les deux dames Jérusalem étaient tapies [...] Vous avez bien remarqué le comte de Vorges qui est sorti de chez madame Chappe?

— Oui, mademoiselle, dit l'une des dames Jérusalem; j'étais montée au premier étage, et là, derrière mes persiennes, j'ai tout vu et tout entendu.

— Ah! s'écria mademoiselle Creton. Que se disaient ces deux honnêtes personnages?

— Monsieur de Vorges remerciait madame Chappe avec effusion, comme d'un grand service [...]

— Une pareille conduite de la part d'une femme qui a des jeunes enfants à élever est vraiment répréhensible dit l'aînée des dames Jérusalem.

— C'est scandaleux pour le quartier, reprit sa soeur (pp. 264-266).

Emma e Louise, che vedono infrangersi il loro desiderio di evasione, si trovano di fronte ad un drammatico *red-*

*dere actionem*. L'osservazione indiscreta e maligna del getto mondo provinciale in cui vivono, favorita e ascosa dalla finestra, presenta numerose analogie: a Mme Caron e a Mme Tuvache che dal « grenier » scrutano il comportamento di Emma e di Binet fanno riscontro le « dames Jérusalem » che, dal « premier étage », dietro le persiane, spiano Louise e Julien; a « est-ce qu'elle lui fait des avances? » in *Madame Bovary*, corrisponde il sarcastico: « Que se disaient ces deux honnêtes personnages? » dei *Bourgeois de Molinchart* e all'insinuante « Et sans doute qu'elle lui proposait une abomination » flaubertiana fa eco « Une pareille conduite [...] est vraiment répréhensible [...] C'est scandaleux pour le quartier » di Champfleury.

Talvolta è l'osservazione stessa dell'autore che si fa curiosa; è Flaubert che guarda Binet intento a tornire:

Parmi les fenêtres du village, il y en avait une encore plus souvent occupée: car, le dimanche, depuis le matin jusqu'à la nuit, et chaque après-midi si le temps était clair, on voyait à la lucarne d'un grenier le profil maigre de M. Binet penché sur son tour [...] (p. 102)

ed è Champfleury che guarda attraverso la finestra di Ursule Creton du Coche:

Il n'est pas d'enfant dans Molinchart qui ne se soit arrêté, en sortant de l'école, devant la fenêtre toujours ouverte du rez-de-chaussée, où s'aperçoit le plus singulier musée que puisse concevoir l'imagination d'une dévote. Là, sont entassés des cadres remplis d'ossements de saints [...] un fragment de sainte Perpétue repose à côté d'un morceau du métacarpe de saint Victorien; sainte Véronique a laissé une parcelle de tibia à côté d'une miette du métatarse de saint Fructueux (p. 53).

L'attenzione curiosa del narratore si concentra, nelle due descrizioni, sulla mania deviante dei due personaggi: Binet che, neppure la domenica, abbandona l'inutile lavoro al tornio e Ursule Creton che espone con quotidiana ripetitività il suo museo di bigotta.

Si registrano anche rari casi in cui la finestra favorisce sguardi di « convoitise ». Pensiamo ai « paysans » che dal giardino della Vaubyessard osservano con stupore e desiderio la festa:

Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres; au bruit des éclats de verre, Madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient (p. 53);

e alla folla, che guarda con eccitato compiacimento, nei *Bourgeois de Molinchart*, i « dégâts » provocati dal « chevreuil » nella bottega dell'« épicier Jageot »:

En ce moment la foule fit craquer les carreaux de la devanture, offrant à l'oeil mille bonbons en bocaux, nombre de bouteilles de liqueurs fines et d'autres objets d'une valeur inappréciable et fragile (p. 8).

Curiosità e « convoitise » restano tuttavia nei *Bourgeois de Molinchart* puramente visivi: non vi è relazione fra osservatore e osservato come accade in *Madame Bovary*. Lo sguardo di « convoitise » dei « paysans » alla Vaubyessard, infatti, richiama Emma alla dimensione della propria esistenza che la « fulguration de l'heure présente » sembra aver cancellato:

Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laitière (p. 53).

## 2. Comunicazione, scambio e segnale amorosi

La finestra diventa talora un mezzo per comunicare, per un dialogo o un segnale amoroso. Il « milieu » provinciale e campagnolo comune ai due romanzi trova in quest'uso un ulteriore punto di contatto.

Dopo un violento alterco con Mme Bovary « mère », Emma, esasperata, è tentata di richiamare l'attenzione di Rodolphe attraverso la finestra:

[...] tout à coup, elle aperçut Rodolphe au coin des halles. Elle fut tentée d'ouvrir la fenêtre, de l'appeler; mais déjà il avait disparu. Elle retomba désespérée (p. 198);

ed è dalla finestra che, in occasione dell'annullamento della procura voluto dalla suocera, ella chiama Charles:

Emma ouvrit la fenêtre, appela Charles [...] (p. 281).

La finestra è mezzo di comunicazione in *Madame Bovary* generalmente quando, nei momenti di tensione, è il modo più rapido per richiamare l'attenzione del personaggio che è all'esterno. Troviamo, tuttavia, attestazioni in cui la finestra serve semplicemente per conversare, come avviene a Tostes quando Charles è chiamato per la frattura di papà Rouault:

Une nuit, vers onze heures, ils furent réveillés par le bruit d'un cheval qui s'arrêta juste à la porte. La bonne ouvrit la lucarne du grenier et parla quelque temps avec un homme resté en bas dans la rue (p. 13).

La tensione e la drammaticità sono invece assenti dalle attestazioni analoghe dei *Bourgeois de Molinchart*. I personaggi champfleuriens usano la finestra per scambi di battute:

— Eh! Cadet, qu'est-ce qu'ils disent de nouveau, tes Cosaques?

Le tailleur ouvrait sa fenêtre:

— Ils m'ont laissé dormir tranquille cette nuit.

Ce qui voulait dire qu'ils n'avait pas venté (p. 92);

o cenni di saluto:

L'amoureux revint à l'auberge et se mit à la fenêtre [...]

La Carolina vint à passer, aperçut Julien et lui fit un signe de tête, auquel le comte répondit de la main (p. 175).

In un solo caso si registra una certa tensione che Champfleury risolve, tuttavia, in chiave comica, alla Paul de Kock, suo maestro di « bonne humeur »; Julien, scoperto da M. Creton du Coche davanti alle finestre di Louise, nel cuor della notte, fa credere all'avvocato di essere a Molinchart per una « écuyère » del circo Loyal, sua vecchia fiamma parigina:

Que dire de cette singulière situation où l'entraînait l'amour? Comment expliquer sa présence, la nuit, dans une ville où il n'avait que faire?

Julien chercha à se glisser le long des maisons [...] mais, dans son trouble, il se heurta contre un bâtiment nouvellement construit [...] En même temps la lune se montra dans son plein et répandit une vive clarté. M. Cre-

ton du Coche, qui avait dirigé sa lunette dans la direction, poussa un cri de surprise.

— Est-ce bien vous mon cher comte? lui dit-il par la fenêtre.

Le comte mit un doigt sur ses lèvres pour faire comprendre à l'avoué qu'il s'agissait d'un secret [...] (p. 153).

La finestra favorisce anche lo scambio e i segnali amorosi. È attraverso la finestra che Charles apprende, trepidante, che Emma ha accettato la sua proposta di matrimonio:

[...] pour que vous ne vous mangiez pas le sang, je pousserai tout grand l'auvent de la fenêtre contre le mur; vous pourrez le voir par derrière, en vous penchant sur la haie [...]

Charles attachait son cheval à un arbre [...] il attendit. Une demi-heure se passa [...] Tout à coup un bruit se fit contre le mur; l'auvent s'était rabattu, la cliquette tremblait encore (p. 26);

ed è dalla finestra che, a Tostes dopo il matrimonio, assistiamo agli unici scambi amorosi fra Emma e Charles:

Il se levait. Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir; et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géraniums, vêtue de son peignoir, qui était lâche autour d'elle. Charles, dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne; et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque brinde de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui [...] Charles, à cheval, lui envoyait un baiser; elle répondait par un signe [...] (p. 35).

È tuttavia l'Emma dell'adulterio, della relazione con Rodolphe, che trova, nei segnali amorosi, affinità e corrispondenza con Louise.

Gli incontri con Rodolphe si svolgevano in giardino, « sous la tonnelle »; Rodolphe, con quella « bravoure » che tanto la seduceva, arrivava a Yonville la sera, al momento in cui Charles e Emma andavano a letto:

Pour l'avertir, Rodolphe jetait contre les persiennes une poignée de sable. Elle se levait en sursaut; mais quelquefois il lui fallait attendre, car Charles avait la manie de bavarde au coin du feu, et il n'en finissait pas (p. 173).

La funzione-segnale della finestra è ancor più evidente nel prosieguo:

Ils étaient convenus, elle et Rodolphe, qu'en cas d'événement extraordinaire, elle attacherait à la persienne un petit chiffon de papier blanc, afin que, si par hasard, il se trouvait à Yonville, il accourût dans la ruelle, derrière la maison (p. 198).

Un accordo analogo intercorre fra Louise e Julien:

Quand finiront mes arrêts? lui dit-il en la quittant et en faisant allusion à la défense de se présenter pendant quelque temps chez l'avoué.  
— Le jour où vous pourrez venir, dit-elle, je mettrai des fleurs à ma fenêtre (p. 263).

Troviamo nei due romanzi anche il cenno amoroso; chiaramente attestato nei *Bourgeois de Molinchart*:

Julien attendit la nuit; Louise ne manquait pas, à l'heure où elle se couchait, d'ouvrir sa fenêtre, et d'envoyer au comte un signe d'adieu (p. 268);

quasi sottinteso in *Madame Bovary*, al tempo dell'amor platonico fra Emma e Léon, a Yonville:

Ainsi s'établit entre eux une sorte d'association [...]  
Elle fit ajuster, contre sa croisée, une planchette à balustrade pour tenir ses potiches. Le clerc eut aussi son jardinet suspendu; ils s'apercevaient soignant leurs fleurs à leur fenêtre (p. 102).

Finestre aperte o chiuse, prospettive dall'alto, che permettono di sognare e fantasticare, di provare tedio o senso di reclusione, di alimentare curiosità o « convoitise », di favorire cenni o segnali amorosi, di comunicare o dialogare: sono « points névralgiques du récit », « prises de vue très singulières »<sup>35</sup> che consentono al narratore, in *Madame Bovary* e nei *Bourgeois de Molinchart*, di ottenere effetti ottici particolari e di identificarsi con il personaggio in una visione soggettiva o oggettiva ed impressionistica della realtà.

Pier Luigi Pinelli

<sup>35</sup> Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, p. 202.

## EL CAMBIO EN LA FIJEZA (Alejo Carpentier y Monsú Desiderio)

Diferencia no es una palabra que connote solamente lo no-símil, lo diverso; diferencia puede llegar a ser una palabra reivindicativa, un lema exhibido con orgullo, un estandarte que señala una opción a seguir. En un libro hartamente conocido, *Tientos y Diferencias*, Alejo Carpentier expone su punto de vista sobre problemas de la cultura, un punto de vista, sobra decirlo, latinoamericano y, como el título anuncia, basado en las diferencias.

Otra gloria de las letras cubanas y compañero de generación de Carpentier, José Lezama Lima, advierte que hay que trabajar sobre las diferencias, aclararlas, sacarlas a la luz, exhibirlas. El otro término de la comparación es, obviamente, la cultura del mundo occidental, la cultura europea, cuya hegemonía ha frustrado durante siglos la expresión americana.

Lezama y Carpentier, dos personalidades muy disímiles, han dejado una obra imponente y reconocida donde la diferencia se ha impuesto enriqueciendo la cultura de nuestros días de un modo decisivo.

De esta manera se comprende por qué tanto Lezama como Carpentier han rechazado siempre la etiqueta de « surrealistas » que más de un crítico, y yo entre ellos, quiso atribuirles. Lezama, a quien le molestaba también la definición de « Proust del Trópico », reconocía sólo un ascendente barroco, y Carpentier, no renegando en absoluto del barroquismo, elaboró su teoría de lo real maravilloso.

Esta actitud de rechazo obstinado a dejarse encasillar en un movimiento que no les pertenecía y del cual hubieran sido unos epígonos, ha ayudado a penetrar en el mundo de las diferencias que tan enriquecedor resulta a la hora de enfrentarse con el problema de la cultura latinoamericana, ni peor ni mejor, solamente — y por suerte — diferente.

Es bien conocida por todos la importancia que tuvo

para Carpentier su época parisina allá por los años 30 y sus contactos, no siempre fáciles, con el movimiento surrealista; el mismo Alejo ha subrayado los aspectos positivos de esta época, pero es igualmente conocida la posición del cubano respecto a la urgencia/deber de hablar de su propio mundo:

« No negaré que el surrealismo me enseñó muchas cosas; que aun le agradezco ciertas 'iluminaciones' que han tenido una considerable influencia en mis libros. Pero siempre pensé que el escritor latinoamericano — sin dejar de ser universal por ello debía tratar de expresar su mundo, un mundo tanto más interesante por cuanto es nuevo, se encuentra poblado de sorpresas, ofrece elementos difíciles de tratar porque aun no han sido explotados por la literatura. Pensé, desde que empecé a tener una conciencia cabal de lo que quería hacer, que el escritor latinoamericano tenía el deber de 'revelar' realidades aun inéditas »<sup>1</sup>.

Lo cual no impide que entre las señas características de sus obras esté un afán, que es herencia europea, de darle un orden, una lógica a un mundo americano que se le presenta todavía como por hacerse; es más, Carpentier realiza, a través de su obra, un trabajo de sincretismo cultural entre Europa y América que es al mismo tiempo señal de su madurez artística y política. En este aspecto, *El siglo de las luces* — la Revolución francesa vista desde el lado de acá — es un ejemplo emblemático. El hecho de que esta novela haya estimulado un trabajo crítico abundantísimo es prueba de ello y me permite hablar aquí de un tema menor que, sin embargo, revela algunos aspectos que ayudan a ahondar en la personalidad de Carpentier y a entender que hasta el menor detalle de su obra es fruto de una gran intuición artística, de una cultura hecha carne, de una honda sabiduría.

Me refiero a la importancia que tiene en la estructura de esta novela el cuadro de Monsú Desiderio *Explosión en una Catedral*. La cosa ha sido ya señalada por algunos críticos, (Ortega, Santander y Bueno, entre otros) quienes han indicado la importancia que tiene para la narración la presencia de este catastrófico cuadro.

<sup>1</sup> AA.VV., *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana 1977, p. 18-19.

En su casa de comerciantes acomodados, Carlos, Sofía y Esteban tienen, entre otros objetos de moda, esta extraña tela caída por azar en un bloque comprado en alguna subasta. A Sofía no le gusta, le inquieta; en cambio es el cuadro preferido de Esteban quien, al regresar a La Habana después de sus aventuras/desventuras con Victor Hugues, y al encontrar a Sofía casada, vuelve a sentirse en casa sólo cuando sus ojos tropiezan con la apocalíptica tela. La noche en que Esteban se autodenuncia para salvar a Sofía, antes de ir a la cárcel tiene un gesto de rebelión hacia este cuadro anunciador del cataclismo, contra el cual arroja un taburete no llegando por ello a parar el interminable e inmóvil derumbe de sus ruinas. Y finalmente, cuando Carlos, en Madrid, ha logrado reconstruir los últimos días y la muerte de Sofía y Esteban, detrás de la puerta que cierra una casa vacía, queda, voluntariamente abandonado, el siniestro y significativo cuadro de Monsú Desiderio.

Vale la pena hacer, brevemente, la historia de este cuadro y de su enigmático autor: olvidado durante siglos, el redescubrimiento de Monsú Desiderio se debe en gran parte a los surrealistas quienes, en un primer momento, le colocaron la etiqueta de pintor fantástico y lo pusieron al lado de los que consideraron como los padres de la pintura surrealista; hablo de un Magnasco, un Füssli y, naturalmente, un Arcimboldo<sup>2</sup>, para luego llamar la atención sobre el aspecto esquizofrénico, enfermo de la pintura de Monsú Desiderio; sus cuadros serían una prueba más de la particular cercanía de los locos a la intuición artística.

La bibliografía que se refiere al pintor en los años 40-50<sup>3</sup> es prueba de esta oscilación entre fantástico y locura. El mismo Breton, que incluye dos telas de nuestro pintor en su *Art Magique*, es sostenedor de su locura, lo cual, dicho sea de paso, constituye para los surrealistas un elemento de

<sup>2</sup> Félix Sluys, *Didier Barra et François de Nome dits Monsú Desiderio*, Editions du Minotaure, Paris 1961. V. p. 13: « C'est parce qu'il croit à cette lucidité qu'il rapproche par analogie la peinture de Monsú Desiderio de la peinture surréaliste (...), le 'mystérieux Monsú Desiderio' devint un peintre portant l'étiquette fantastique. Il apparut aux cimaises à côté des tableaux d'Arcimboldo, de Magnasco, de Füssli et naturellement des toiles surréalistes ».

<sup>3</sup> Véase la documentada bibliografía contenida en Félix Sluys, *op. cit.*

admiración: « Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs... »<sup>4</sup>. Se habla de arte sicopatológico, de arte de los locos y las telas conocidas del autor, que en 1935 constaban de sólo quince pinturas catalogadas por Louis Réau, se fueron multiplicando hasta llegar a la gran exposición de Sarasota en la Florida en 1950, donde fueron reconocidos más de sesenta cuadros.

Es el « boom » Monsú Desiderio; los coleccionistas y los museos buscan en los sótanos las inimitables y fantásticas arquitecturas de quien se ha convertido de un manierista más en un inquietante caso artístico; también en el Museo de Bellas Artes de La Habana se conserva un *Martirio de una Santa* atribuido a Monsú Desiderio; en su *Homenaje a René Portocarrero*<sup>5</sup> Lezama Lima cita a este pintor para establecer, naturalmente, las diferencias entre sus ciudades fantásticas y las del cubano.

En 1956 el historiador de arte Raffaello Causa había aclarado uno de los enigmas más oscuros sobre el pintor barroco demostrando que en el Nápoles de la primera mitad del siglo XVII actuaba una « bottega », un taller de por lo menos dos pintores lorenenses « vedutistas » y manieristas, Didier Barra e François de Nome<sup>6</sup>, apodados como « Monsú », corrupción napolitana del francés « monsieur », precisamente por ser extranjeros. El trabajo de grupo del taller, que, al parecer, pintaba por encargo, era conocido bajo una especie de razón social, Monsú Desiderio, justamente, lo cual no ha impedido a la crítica de llegar con absoluta certeza a diferenciar la obra de Didier Barra, ordenada, tranquila, ornamental, de la de François de Nome cuya visión catastrófica y enloquecida de un mundo de ruinas y sacrificios, de falso orden y de sofocantes inutilidades arquitectónicas se ha hecho célebre<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> André Breton, *La clé des champs* (1948), en *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, p. 313.

<sup>5</sup> José Lezama Lima, *La cantidad Hechizada*, en *Obras Completas*, Aguilar, México 1977, p. 1169.

<sup>6</sup> Raffaello Causa, *Francesco Nomé, detto Monsú Desiderio*, en « Paragone », n. 75, marzo 1956, pp. 30-46.

<sup>7</sup> Raffaello Causa, *op. cit.*: « Sotto il nome sociale di Monsú Desiderio vanno confuse almeno tre diverse personalità di pittori: il maggiore, l'autore delle architetture tanto sapienti quanto folli e spe-

Este descubrimiento ha ayudado a penetrar en la obra del que seguiremos llamando Monsú Desiderio, François de Nome, permitiendo sacarlo de una colocación fantástica, a-temporal y a-histórica, para colocarlo en su tiempo, el barroco, época de crisis profunda y de catástrofes políticas y existenciales.

El doctor Sluys<sup>8</sup> recuerda la espectacular crueldad de las persecuciones religiosas de la Lorena de la Contrarreforma y avanza la hipótesis de que el joven François de Nome haya huido de aquellas catástrofes, viajando a Roma y a Nápoles, sin lograr olvidar nunca lo que sus ojos de niño habían visto. El mismo Raffaello Causa que parece más orientado hacia una interpretación manierista de la obra de Nome — « este fruto marchito de la tardía aristocracia manierista »<sup>9</sup> — no puede callar que Monsú Desiderio opta por una atrevida dislocación de la historia que, sin embargo, parte de la realidad.

Así Causa describe su pintura: « una serie de motivos tomados de la realidad, sobrepuestos, fundidos y reelaborados fuera de su propia realidad histórica preestablecida »<sup>10</sup>.

Alejo Carpentier privilegia este aspecto de la pintura del lorenense y en esto, a mi parecer, reside otra confirmación de lo que lo separa del mundo surrealista. Si dentro del surrealismo, a quien se le adscribe con justicia la reivin-

ricolate, delle scene di terremoti, esplosioni, incendi ed altre simili sovrumane iatture, il misterioso ed enigmatico Monsú Desiderio si chiama Francisco o François Nomé, il secondo è Didier Barra ed il terzo un anonimo imitatore del Nomé». p. 31, y más adelante: « Negli anni della piena maturità del Nomé, quando il 'pittore di cataclismi' realizza le sue più esagitte invenzioni in scene di rovina e furore, la calma pittura del Barra si realizza sul piano di una minuziosa e lenta applicazione artigianale, tutta terrena e concreta ed aliena ad ogni effetto di divagazione fantastica ». p. 35.

<sup>8</sup> Félix Sluys, *op. cit.*, p. 39: « François de Nome avait quitté son pays déchiré par les guerres de Religion; il avait pu assister à des scènes affreuses au du moins entendu de récits de combats sans merci et des tortures infligées, devant des populations horrifiées ».

<sup>9</sup> Raffaello Causa, *op. cit.*, p. 30: « E proprio alle voci moderne della metafisica e del surrealismo (...) tocca il riconoscimento di aver reso apprezzabile come meglio non sarebbe stato possibile (...) questo frutto sfatto della tarda aristocrazia manierista ».

<sup>10</sup> Raffaello Causa, *op. cit.*, p. 39: « una serie di spunti presi dal vero, sovrapposti, fusi insieme e rielaborati al di fuori della loro realtà storica prestabilita ».



dicación de Monsú Desiderio, se valora al pintor por su alteridad y aislamiento inclasificable hasta llegar a hipotizar su locura — expresión máxima, en positivo para ellos, de la rebelión contra un mundo que no nos satisface — para Carpentier, François de Nome inaugura un « tercer estilo », ni manierista ni epígono, al contrario, fundador desafiante. Así, por lo menos, lo expresa en su bello ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana*, un texto posterior al *Siglo de las luces* que nos obliga a reflexionar sobre la importancia que Carpentier le atribuye al que en su novela describe como « maestro napolitano anónimo ».

Una vez más, por encima del surrealismo se asoma la trágica grandeza imaginativa y creadora del barroco. Monsú Desiderio, en continua tensión entre realidad y ensueño, entre historia y utopía, nos enseña con desencanto barroco que el sueño puede ser pesadilla y la historia ruinas; casi dos siglos más tarde, en plena Revolución Francesa, Francisco Goya deslumbrará con sus « desastres » y nos revelará que el sueño de la razón produce monstruos. A Carpentier no se le escapa esta continuidad y es Goya, con sus lapidarias didascalías quien nos pone en guardia constantemente desde las páginas de la novela.

En los años 50, años en que el mundo de las artes discute animadamente sobre Monsú Desiderio, pintor « aislado e inclasificable »<sup>11</sup>, la presencia de su obra maestra en la novela de Carpentier no es casual, no puede ser confundida con un alarde de preciosismo culto. Es más, la significación de la obra pictórica tiene un alcance ideológico tan alto que puede resumir en el espacio contenido por su marco las trescientas y pico de páginas de la novela. Lo que allí se ilustra entre fulgores de incendios y rigidez de columnas, entre ruinas y orden es nada menos que el espacio entre historia y utopía, el tiempo de la revolución.

Un crítico así describe la tela: « A la derecha, todo se derrumba y quema bajo el efecto del estallido de una enorme bomba, mientras que a la izquierda unos pequeños perso-

<sup>11</sup> Félix Sluys, *op. cit.*, p. 54: « François de Nome, de toute évidence, n'a aucune intention, il ne défend aucun système et n'a aucune théorie esthétique; il est impossible de relever chez lui un système philosophique. Il est, en plus, comme nous l'avons vu, isolé et inclassable ».

najes pintados a la manera de François de Nome, completamente ajenos al cataclismo, se ensañan en la semioscuridad contra una estatua caída al suelo mediante instrumentos raros »<sup>12</sup>. ¿Qué mejor y más sintética descripción de nuestra novela? La Revolución francesa ha estallado como una enorme bomba, todo quema y se derrumba, mientras nuestros pequeños personajes, como sin enterarse, siguen golpeando viejos ídolos, estatuas ya tumbadas. Es necesario alargar interminablemente el tiempo de la caída para dar a nuestros personajes, a estas « figurine », la posibilidad de entender lo que está pasando para que intenten salvarse de la catástrofe.

Julio Ortega, en su *Explosion in a Cathedral* se plantea el problema del desencanto en *El siglo de las luces* con extraordinaria sensibilidad política y cultural y recuerda que lo fundamental en la novela es haber tratado de llenar un espacio en tensión entre dos polos opuestos, en el caso concreto entre las trampas del siglo de oro y el sueño de la utopía revolucionaria.

En efecto, Carpentier ha logrado establecer entre el escepticismo político y el sueño utópico un espacio de tensiones en que la fijeza se niega a renunciar al cambio. Traducido a signos pictóricos (añado yo), este espacio de tensiones sería el cuadro de Monsú Desiderio en que la fijeza del medio artístico, de la pincelada, se niega, increíblemente, a renunciar al cambio; esa catedral que se está derrumbando desde el siglo XVII nos indica que hay cambio en la fijeza. La deflagración de un hecho histórico tan radical como es una revolución nos obliga al brusco cambio, a una dislocación que nos puede llevar al sueño o a la pesadilla, a la esquizofrenia o a la locura en busca de un nuevo paraíso. Alejo Carpentier nos indica, es una de sus propuestas, que la cultura puede ser un camino para salvarnos de las mutaciones de la historia gracias a la fijeza de las imágenes que ella misma produce y que quedan como una tabla de

<sup>12</sup> Félix Sluys, *op. cit.*, p. 48: « A droite, tout s'écroule et flambe sous l'effet de l'éclatement d'une énorme bombe, tandis qu'à gauche des petits personnages peints à la façon de François de Nome, complètement étrangers au cataclysme, s'acharment dans la demi-obscurité sur une statue gisant sur le sol, au moyen d'instruments bizarres ».

salvación entre historia y utopía, en el delicado momento de la transición, cuando acechan las trampas escondidas en la tierra de nadie que separa el deseo de redención de la toma del poder.

Para Carpentier la *Explosión en una Catedral* es la gran metáfora de esta tierra de nadie, de este tiempo de caos, de este alud en que no debemos dejarnos arrastrar sin agarrarnos a alguna fijeza que nos permita colocarnos en el mundo distinto que se va a establecer una vez terminado el derrumbe.

Julio Ortega afirma en su ensayo: «Con el contraste entre utopía e historia, la novela crea una muy oportuna tensión, una ambigüedad que la salva de la necesidad de ofrecer una respuesta positiva a su visión desencantada»<sup>13</sup>.

La novela, pues, como el cuadro, ofrece un espacio de tensiones no resueltas y en esto reside la grandeza de las dos obras. Imposible decir una palabra definitiva en un proceso histórico que es esto: un proceso, algo que se está haciendo. Sin embargo, y Ortega lo subraya con agudeza, Carpentier, que advierte el riesgo de alejar indefinitamente, hasta un más allá oscuro, la realización de los deseos de un mundo mejor con el peligro de transformar una necesidad vital en un sueño lejano e inalcanzable, esto sí fuente de desengaño, señala la posibilidad, cultural e intelectual, de un «espacio de tensiones en que la fijeza se niega a renunciar al cambio»<sup>14</sup>, es decir un espacio en que es posible contemplar todavía el antes y el después, un tiempo presente extrañamente inmovilizado por medio del arte (de Carpentier y de Monsú Desiderio) para darnos la posibilidad de reflexionar sobre el tiempo de la transición.

Entre las dos hileras de columnas de la Catedral, la de la derecha, cayéndose, y la de la izquierda en orden perfecto y cansado, Carpentier pone sus «figurine», los personajes del *Siglo de las luces*, uno de los contenidos posibles para un contenedor que es espacio vacío que cada uno de nosotros llenará según sus propias convicciones, inteligencia, valor.

<sup>13</sup> Julio Ortega, *Explosion in a Cathedral*, en *Poetics of change. The news Spanish-American Narrative*, University of Texas Press, Austin 1984, p. 145.

<sup>14</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 145.

Para realizar esta operación cultural, para conseguir la indispensable distancia, Carpentier, como Monsú Desiderio, usa el espacio de la novela como si fuera un espacio teatral y emblemático. Raffaello Causa ha subrayado el carácter escénográfico de la pintura del lorenense que atribuye a una moda barroca y jesuítica; sin embargo no deja de poner de relieve que los elementos de cultura teatral presentes en su obra — la precisión documental con que pinta ambientes arquitectónicos — evidencian siempre un proceso de idealización e historicización gracia al cual François de Nome denuncia siempre lo falso, lo teatral de su visión<sup>15</sup>.

También Carpentier en su novela «teatraliza» los acontecimientos llevando continuamente la ficción narrada hacia el «anacronismo del emblema», para usar una frase de Ortega<sup>16</sup>. A través de Carpentier y de Monsú Desiderio logramos acercarnos a la espectacularidad del Barroco y a sus emblemas y empezamos a comprender mejor a qué profundas exigencias existenciales respondía aquel despilfarro escenográfico, aquel mundo abigarrado de cosas producido por el «horror vacui» que demasiadas veces ha sido confundido con forma inútil y mal gusto.

El teatro que monta Carpentier nos muestra unos personajes que se interpretan a sí mismos viéndose actuar dentro de su marco escénico y aun cuando su actuación nos parezca tan sin sentido como la de las «figurine» de la *Explosión en una Catedral*, comprendemos que lo que allí ocurre es el esfuerzo del individuo para estar a la altura de los tiempos.

Eugení D'Ors, en un conocido ensayo afirma que el barroco representa una constante en nuestra cultura y lo interpreta como una actitud espiritual capaz de traducir en un solo gesto distintas intenciones contradictorias; el barroco no sabe lo que quiere, quiere al mismo tiempo el pro y el contra, quiere gravitar hacia el centro y huir. Con esta interpretación del espíritu barroco, D'Ors subraya una característica recurrente de la actitud del ser humano frente a su circunstancia, la de ser expresión de crisis, de dolorosa escisión, la de no querer renunciar a nada, queriéndolo todo. Una posición esta, toda inmanente, que no admite nada fuera

<sup>15</sup> Raffaello Causa, *op. cit.*, p. 38 y passim.

<sup>16</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 136.

del hombre y de su poder creador, que puede llevar a la esquizofrenia, como alguien ha opinado con respeto a François de Nome, o a la tensa, dolida, ambigua demora en la reconstrucción de un momento fundamental de la historia del hombre, el de la transición de un antes utópico a un después que tiene que transformarse en realidad. D'Ors advierte que todo arte de reminiscencia o de profecía es siempre barroco<sup>17</sup>.

Es por esto que al artista de espíritu barroco le interesa el momento transitorio e inasible del éxtasis místico o el instante de la catástrofe en que estabilidad y derrumbe coinciden. El tiempo de la construcción puede, sin embargo, estar ya contenido en el contradictorio espacio barroco, en el escenario enajenado del *Siglo de las luces* en el cual el autor hace mover sus personajes creando oportunamente un efecto de distanciamiento que transforma los protagonistas en emblemas. Cuando a modo de telón se cierra la puerta de la casa de Madrid, el cuadro queda en la oscuridad del tiempo pretérito, el inasible tiempo de la transición.

Teatro emblemático digno de la gran tradición clásica el que han montado Alejo Carpentier y su escenógrafo Monsú Desiderio.

Alessandra Riccio

<sup>17</sup> Eugeni D'Ors, *Del Barroco*, Rosa e Ballo, Milano 1945.

#### UN EPISODIO DE LA DIANA EN LA VERSIÓN ITALIANA DE CELIO MALESPINI

Del éxito fulgurante que *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor obtuvo en Europa hablan largamente las numerosas ediciones en español que se realizaron fuera de la península, en territorios que de alguna forma gravitaban en la órbita de poder de la Corona de España (Milán, Amberes, Lisboa) o en ciudades con gran industria editorial como Venecia o París. Sin embargo, esta primera expansión en ámbito europeo debe de haber sido de dimensiones relativamente reducidas si se pone en relación con la difusión que de la obra dieron las traducciones al francés, al inglés y, años más tarde, al alemán. En efecto, las primeras traducciones, a partir de 1578, son las que se hacen al francés, siendo de 1582 la primera edición bilingüe. La traducción al inglés por Bartolomew Yong aparece en 1598. Para la versión alemana habrá que esperar la edición de Nuremberg de 1619.

Nada parecido ocurre con la difusión de la Diana en Italia. A las ediciones de Milán s.a., de Venecia 1568, 1574 y 1585 y por último a la de Milán 1616, no corre paralelo un proceso de ediciones bilingües, como en Francia, o de traducciones, como en Inglaterra o en la misma Francia<sup>1</sup>.

A las razones de esta diversa tradición no será ajeno

<sup>1</sup> Noticias abundantes sobre las ediciones de la *Diana* aparecen en Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid 1962, pp. 263-265; Francisco López Estrada ofrece una bibliografía completa de las ediciones y traducciones en el prólogo a su edición de Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid 1954, pp. LXXXVII-CII; la última bibliografía crítica aparecida es la de Fleming G. Vinson, *A critical bibliography of the Spanish pastoral novel (1559-1633)*, University of the North Carolina, 1969. Para la traducción inglesa de Yong véase la edición moderna publicada por Judith M. Kennedy, *A critical edition of Yong's translation of George of Montemayor's Diana and Gil Polo's Enamoured Diana*, Oxford 1968.

el hecho de que la mayor afinidad entre español e italiano, unido al prestigio del español, lengua imperial, haya permitido a las clases cultas italianas leer la *Diana* en su versión original. El peso político que España mantiene en Italia a lo largo de todo el siglo XVI y de buena parte del XVII autoriza a pensarlo<sup>2</sup>.

Por otra parte la formalización que del universo pastoril llevan a cabo Sannazaro, Tasso, Guarini, como ya señaló Menéndez Pelayo<sup>3</sup>, puede ayudar a explicar la menor atención que a la *Diana* se le dedica en Italia, si no como número de lectores, cuestión difícil de calibrar, sí como tradición textual.

Contamos, sin embargo, con una refundición de dos episodios de la *Diana*, el de la pastora Belisa y el de los amores de Ismenia y Selvagia, transformados por Celio Malespini en dos de sus *Ducento Novelle*<sup>4</sup>.

El lugar poco destacado que Celio Malespini ha ocupado hasta ahora en los estudios de crítica literaria, en parte por razones que se refieren al valor intrínseco de su obra, en parte por una cierta inercia en la metodología con que se ha afrontado su figura, no debe ser razón suficiente para que deje de analizarse esta posibilidad alternativa en la marcha triunfal de la *Diana* por Europa. El estudio de este retazo perdido puede ayudar a valorar por contraste otros segmentos más ilustres de la historia de la difusión de la novela de Montemayor. Por otra parte el producto que Malespini obtiene con la refundición, al igual que ocurre con el caso del *Abencerraje*, no deja de tener una cierta calidad.

En el número XXV de la *Prima parte* de las *Ducento*

<sup>2</sup> Cf. Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Torino 1979, pp. 31-32; Benedetto Croce, *Edizioni di opere spagnole, grammatiche, edizioni spagnole ad uso degli italiani nel Cinque e Seicento en Aneddoti di varia letteratura*, I, Bari 1953, pp. 425-439 y *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari 1949, especialmente el capítulo VIII (*La lingua e la letteratura spagnuola in Italia nella prima metà del Cinquecento*) pp. 154-180.

<sup>3</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes*, cit. p. 278.

<sup>4</sup> Para todo lo referente a Malespini y a las *Ducento Novelle* cf. Encarnación Sánchez García, *Una traducción italiana manierista de «El Abencerraje»* en «AION Sezione Romanza», XXVII, 2, Napoli 1985, pp. 491-537; sobre la incorporación de las historias tomadas de la *Diana* cf. especialmente pp. 508-510.

*Novelle* Malespini coloca la historia de Selvagia e Ismenia que Montemayor había contado en los libros primero, quinto y séptimo de la *Diana*, titulándola *Innamoramenti strani d'Ismenia, Montano, Selvaggia et Alanio*<sup>5</sup>.

La operación de Malespini se presenta desde el principio como muy alejada de las traducciones francesas o de las inglesas; en efecto, a lo largo del siglo XVI se forman en esos países grupos consistentes de traductores que elaboran al mismo tiempo un notable debate teórico sobre la conveniencia y la legitimidad de la traducción de lenguas vivas<sup>6</sup>. Ello da a las traducciones de la *Diana* un carácter sistemático; se trata de utilizar para la traducción de un texto moderno y romance criterios que desde el Renacimiento venían siendo aplicados a la traducción de textos bíblicos o clásicos, con connotaciones del tipo precisión, fidelidad, cuidado.

El método utilizado por Malespini en cambio se inscribe más bien en la línea de la riquísima tradición medieval y renacentista de los *novellieri*, que recogen, copian, transforman y readaptan los argumentos más dispares como materia literaria con múltiples posibilidades de formalización.

Las dos posturas (traducción y refundición) coexisten por esos años. La operación de Malespini no es simplemente un gesto anacrónico, como pudiera hacer pensar el hecho de ser las *Ducento Novelle* el último *novelliere* de la serie italiana. Fenómenos paralelos se verifican en Francia, en donde Pierre Davity incorpora a su obra *Travaux sans travail* una reelaboración de *El Abencerraje*, o en Inglaterra con la versión de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores titulada *A Paire of turthe Doves*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Para referirme al texto de Montemayor que, naturalmente, no tiene título en la *Diana* por tratarse de historias que se van engarzando progresivamente, dado que la historia de Selvagia e Ismenia ocupa la mayor parte del libro primero uso la abreviatura LPD; *Innamoramenti strani*, será citado con la abreviatura IS. El cotejo entre ambos textos ha sido realizado utilizando la edición de Francisco Lopez Estrada, *Los siete...* cit. Queda por establecer la filiación directa entre IS y una de las ediciones históricas de la *Diana*.

<sup>6</sup> Cf. Roger Zuber, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*, Paris 1968.

<sup>7</sup> Cf. Barbara Matulka, *On the European diffusion of the «Last of the Abencerrajes» story in the sixteenth century*, en «Hispania», XVI, 1933, pp. 369-388.

El mismo Malespini alterna a los trabajos de refundición incluidos en su *novelliere* y en trabajos suyos anteriores, una traducción, que se reimprimió varias veces, del *Jardín de flores curiosas*<sup>8</sup>. La distinta manipulación de los textos depende posiblemente de las características de cada uno de ellos: La miscelánea de Antonio de Torquemada no era obra de entretenimiento y era nueva en el ámbito de las cortes italianas mientras que en esas mismas cortes se leía, o se había leído el libro de Montemayor; la materia de la *Diana* era ya más o menos conocida, como debía de serlo también la de la *fuelle* de las Ducento; me refiero a la colección francesa *Cent Nouvelles Nouvelles*, muchas de las cuales recogían temas tratados por Poggio<sup>9</sup>.

La estructura de la historia de los amores de Ismenia y Selvagia revela un estatuto distinto al de las historias tomadas de las *Cent Nouvelles Nouvelles* e incluso al del *Abencerraje*. Efectivamente sea en el caso de éste como en el de los numerosos ejemplos tomados de la colección francesa, Malespini traduce y adapta historias que habían sido concebidas ya en la lengua de origen como *novelas cortas*, la estructura de las cuales no se pierde en la versión malespiniana, al menos por lo que se refiere a las notas fundamentales del género: historia breve con un final más o menos ejemplar.

En IS Malespini se ve, en cambio, obligado a adaptar una historia abierta como es la que Selvagia cuenta a Sireno y Silvano en el primer libro, parte de la cual (concretamente la que se refiere a Selvagia) queda colgada al final del libro primero; para verla concluída hay que llegar al libro quinto, cuando la sabia Felicia reordena las piezas del juego con su agua encantada.

La operación de Malespini en IS se reduce en último análisis a la sustitución de algunas secuencias de la trama por otras. Basta que Malespini haga intervenir al padre de la heroína y que éste, con el peso de su autoridad, le encuentre un marido, para dotar a la historia de un final. Las consecuencias de un tan ligero cambio de la *fabula* se ejercitan

<sup>8</sup> Cf. Encarnación Sánchez García, *Una traducción italiana manierista de «El Abencerraje»*, cit., p. 507, nota 41.

<sup>9</sup> Cf. Erich Auerbach, *La técnica di composizione della novella*, Roma-Napoli 1984, pp. 62-67.

no solo en la forma del contenido sino también en la forma de la expresión.

IS ofrece un síntoma de la voluntad de reelaboración que lo anima, con respecto a LPD, en el hecho decisivo del paso de la narración de primera a tercera persona: En Montemayor es Selvagia la que cuenta su propia aventura a los pastores que le hacen compañía en el destierro adonde su padre la ha enviado; en Malespini, la voz omnisciente de un narrador objetivo va desliando la entera historia; sólo hacia el final, cuando los cuatro protagonistas se juntan, tomarán la palabra, revisitando el pasado de sus amores y, sobre todo, actuándolos. O lo que es lo mismo: la diégesis pasa en IS de primera a tercera persona, la mimesis mantiene las connotaciones que la definen: diálogo dramático en el cual la materia verbal se representa a sí misma. Este cambio en el sujeto de la enunciación lleva consigo una muy distinta aproximación al *locus amoenus* en donde la acción se desarrolla: IS reduce notablemente la pintura, entusiasta y encomiástica, que del «reyno de los Lusitanos» hacía LPD<sup>10</sup>, limitándose a definir aquel país «ameno, delicioso e bellissimo». Los lazos personales que ligaban a Selvagia, sujeto de la narración, con el escenario de la acción, se aflojan ahora y unas pinceladas tópicas son suficientes para situar la historia.

Una pérdida de información semejante se revela en todas las expresiones que al principio de la narración en LPD ayudan a caracterizar el oficio de pastores de los protagonistas y las comparsas reunidos en el templo de la diosa Minerva: los «cantos e hymnos muy suaves» se reducen a «suoni e canti», la «verde yedra» es sencillamente «edera» mientras que el «cayado de nudoso fresno» se convierte en un «nodoso bastone». ¿Puede verse en ello una voluntad consciente de difuminar el carácter estrictamente pastoril que el texto de Montemayor presenta en ciertos pasajes? En esta

<sup>10</sup> «Ay muchas cosas entre las florestas sombrías y deleytosos valles, el término de los cuales siendo proveído de rocío del soberano cielo y cultivado con industria de los habitadores dellas, el gracioso verano tiene cuydado de ofrecerles el fruto de su trabajo y socorrelles a las necessidades de la vida humana». (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed. cit., p. 40). El trozo trasluce, al igual que los últimos libros de la *Diana*, la atención especial de Montemayor hacia su patria chica.

dirección apuntan algunos ligeros retoques de IS: en la descripción de la fiesta en honor de la diosa Minerva LPD mezcla « pastoras y Nymphas » y habla además de las « danças de las Nymphas » entre los « regozijos que en el templo se hazían »; de todas estas ninfas, personajes clave de la mitología pastoril, no queda rastro en IS. La celebración, con el sencillo expediente que supone la eliminación de una secuencia, pierde el carácter fabuloso y de ensueño que tenía la escena en Montemayor y queda reducida a una fiesta folclórica que, aunque enlaza, como tantas otras, con cultos y ritos paganos, no contiene ya ningún elemento maravilloso<sup>11</sup>.

Razón parecida tiene la eliminación de la única alusión concreta que LPD ofrece de prácticas propias de la economía y de las relaciones de trabajo entre pastores. La protagonista cuenta cómo « sucedió que a mi padre se le ofreciesen ciertos negocios sobre las dehesas del extremo con Philenio, padre del pastor Montano », mientras que en IS el narrador, más escueto, se limita a decir que « al padre d'Ismenia gli si offersero alcuni affari con il padre di Montano »<sup>12</sup>. IS disuelve también las resonancias de pastoreo concreto que tienen términos como « majada » o « repastar », sustituyéndolos con los de « verdura » y « ripararsi », mientras que cuando Montano « iva al ganado » IS interpreta que « n'andava per le facende sue ». Aún teniendo en cuenta la fuerza que a veces tiene la inercia en la traducción de significantes cercanos (repastar = ripararsi), o la tendencia a la generalización que puede haberse verificado en el último ejemplo, es posible señalar que el fenómeno no se halla en otros campos semánticos.

<sup>11</sup> La descripción del culto a la diosa que incluye las prácticas amorosas entre las solas pastoras se lleva a cabo con toda naturalidad sea en Montemayor que en Malespini. Malespini habla de « uso antico » demostrando una conciencia de todo el episodio más madura que la del mismo Montemayor, que se limita a citar « la orden que en esto se tiene ». El pasaje ha sido analizado por Bruce W. Wardropper, *The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation* en « Studies in Philology », XLVIII 1951, pp. 126-144; para Wardropper el homosexualismo de la escena es de matriz platónica (pp. 138-139).

<sup>12</sup> Cf. W. Krauss, *Localización y desplazamientos en la novela pastoril española* en « Actas del segundo Congreso internacional de hispanistas », Nimega 1967, pp. 363-369.

Pudiera relacionarse con el cambio en el sujeto de la enunciación el hecho de que IS invierta los nombres de las protagonistas llamando a Selvagia, Ismenia, y a Ysmenia, Selvaggia. El cruce da lugar a errores, aproximaciones y a algún contrasentido pues no siempre Malespini lo recuerda. Al coincidir momentaneamente los nombres con los de LPD, los papeles difieren en IS produciendo situaciones ilógicas. Así las lágrimas derramadas por la « dolente Ismenia » obligan a Selvaggia a participar « della disaventura sua, che benissimo se ne poteva astenere non le si potendo attribuire colpa alcuna, si come tutti sapevano, dell'infornio suo ». Se trata de una coincidencia momentánea con los papeles de las pastoras en LPD, que desconcierta el cuadro trazado por Malespini pues hasta aquí había sido Selvaggia la « dolente » e Ismenia la responsable del infortunio colectivo como autora del engaño en el templo.

IS reduce drásticamente las disquisiciones amorosas que constituyen uno de los elementos caracterizantes de LPD y de toda la *Diana*. Sin embargo las eliminaciones no se producen de forma indiscriminada. Por el contrario las consideraciones generales se transforman en reflexiones concretas sobre el caso tratado y, cuando tal operación no es posible, se prescinde, sólo y con especial cuidado, de todo lo que en la acción amorosa puede presentar o referirse a un modelo universal. Así cuando LPD presenta: « puesto caso que de semejante passion yo hasta aquel momento no tuviesse experiencia (causa harto sufficiente para no saber dezilla) », IS se preocupa de enraizar la reflexión en la historia concreta: « non potendo più nascondere il suo gran fuoco, ancor che fosse rozza et inesperta nelle cose d'amore... ».

Un ejemplo de eliminación radical, entre otros, puede ser la exclamación « Ahi sventurata me » de IS, tan dramático en comparación con la larga parrafada de LPD: « hermosa pastora, nascida para inquietud de un espíritu que hasta ahora a vivido tan essento quanto a sido possibile quien podra dejar... ».

Tratándose de una historia cuyo tema exclusivo es el enamoramiento parece natural que el mayor número de transformaciones se refieran y se produzcan en el campo amoroso. Si se tiene en cuenta que entre la publicación de la *Diana* y la elaboración del *novelliere* de Malespini transcurren unas cuatro décadas (cinco si el punto de referencia es

la fecha de publicación de las *Ducento*)<sup>13</sup>, las eliminaciones que opera IS se encuadran en las nuevas concepciones amorosas del tardo manierismo, tan alejadas de las teorías neoplatónicas que triunfan en la *Diana*. No hay que olvidar, por otra parte, el eco de la tradición boccachesca presente en todo el *novelliere* malespiniano.

El amor sigue siendo en IS la materia de la *fabula* pero los individuos lo viven con actitudes más directas y concretas; no rechazan, en aras de una mítica idealidad, los datos objetivos que el comportamiento real del amante les ofrece: «ella si avide che sorridente se n'andó, lasciandola schernita» frente a «vi que se iva medio riendo, mas crey que los ojos me habian engañado» es una muestra pequeña pero paradigmática, de una actitud que no elimina los datos de la realidad sensible sino que los asume.

IS introduce grados en el sentimiento amoroso diversificando el bloque cerrado que ofrecía LPD<sup>14</sup>. Así, aunque no se niega a la relación amorosa entre las dos pastoras, parece dar una preeminencia a la heterosexualidad: «perlochè se innanzi come donna l'amava hora come huomo quasi l'adorava». De esta escala de valores no hay rastro en LPD, el cual en cambio dilata el juego de la ambigüedad más allá de la realidad que los acontecimientos imponen. IS es en algunos de estos momentos más coherente que LPD, se atiene exclusivamente a los datos que la trama va proporcionando y usa la lengua escrupulosamente al servicio de esos datos.

En esa misma dirección pueden leerse algunas de las adjetivaciones, tan abundantes en IS: Ismenia es «bella», «innamorata», «leggiadra», «dolente», «bellissima» según las situaciones, sin salirse nunca de un repertorio positivo; Selvaggia es a su vez «bella», «gentile», «ingannatrice»,

<sup>13</sup> A propósito de la fecha de las *Ducento Novelle* cf. Encarnación Sánchez García, *Una traducción...*, cit., pp. 508 y 519.

<sup>14</sup> Para el análisis del concepto del amor en la *Diana* de indispensable consulta es el capítulo que ha dedicado a la obra de Montemayor Juan Bautista Avallé Arce en su volumen *La novela pastoril española*, Madrid 1974, sobre todo las páginas 81-84. Otra aportación importante es el trabajo de T. Anthony Perry *Ideal Love and Human Reality in Montemayor's «La Diana»* en «Publications of the Modern Language Association of America», LXXXIV, 1969, pp. 227-234, especialmente los apartados *Superhuman Love* y *The Socialization of Love* pp. 228-233.

«falsa», «leggiadra», «dolente», «vaga», «infelice». La adjetivación resulta siempre pertinente al contexto, es una miniaturización de éste, y a él permanece ligada fuertemente; por esta razón la gama de adjetivos referidos a cualidades y defectos es en IS mucho más amplia y madura que los que LPD usa en esas mismas secuencias: «hermosa» y «graciosa» en el grupo de los positivos, «cautelosa» y «falsa» en el de los negativos.

IS dilata a veces el universo sentimental de LPD dramatizándolo: «Vime en aquella hora tan presa de sus amores» se hincha en «restó smisuratamente legata e presa»; en donde LPD habla de «passion» IS traduce «gran fuoco»; cuando LPD se refiere a un «extraño descontento» IS traduce «strazio e tormento» y cuando la heroína está en LPD «perdida» IS la considera «spanta e morta». El mismo caso se da cuando, reunidos los cuatro pastores, LPD nota que estaban «cada uno perdido por quien no le queria» mientras que para IS «ogn'uno era perduto et ismarrito per cui lo odiava». El principio del encarecimiento está anclado ahora en una visión del mundo más rica y a la vez más cruel, en la cual la atención por la fenomenología de los procesos amorosos cristaliza en un nuevo léxico, expresión de un nuevo código amoroso, que establece bien definidas distancias con el universo sentimental y renacentista de LPD.

El equilibrio humanístico que LPD define con dos solas palabras: «el coraçon y el pensamiento» se ha roto ya en IS. «Il core e lo spirito» traducen y traicionan aquel equilibrio. Ese «spirito» que ahora domina el espacio interior del amor, si por un lado expulsa del mismo al pensamiento por otro modela la pasión con formas variadísimas, ofrece al sentimiento una amplia gama de posibilidades. Existe en dicha gama un denominador común: la descripción revela siempre una tensión y un exceso. Véanse ese «smisuratamente legata e presa» y los otros ejemplos citados un poco más arriba, que pudieran bastar. Ese mismo «spirito» acoge en el amplio espacio que ahora domina la «vehemenza», el «male procedere», el «infinito contento», «l'ira e lo sdegno», la «prudenza».

El amor que IS describe con eficacia notable es capaz de desear «ogni male» al amado, cuando, en esa misma ocasión, LPD había considerado preferible «que entonce se

me acabara la vida»; poco más adelante IS va a reafirmar esa postura eliminando la frase en donde LPD explica cómo en su amor no cabe «algun desseo de vengança».

En la parte del discurso que al principio hemos llamado diégesis es, pues, suficientemente constante y coherente una actitud indicadora del nuevo continente ideológico en donde la *fabula* ha sido trasplantada.

No ocurre lo mismo en el cuadro de la mimesis; *proposizione* versus *copla* muestran su oposición máxima en la distinta forma del contenido con que los actores dicen su pasión: Prosa en IS, verso en LPD. Por lo que se refiere al contenido en sí, Malespini vierte el discurso de Montemayor manteniéndolo prácticamente intacto. Opera una verdadera traducción; no hay una remodelación de la materia en una clave nueva.

Es ahora también que se observa el mayor número de los fenómenos típicos de la traducción: reproducción automática del significante del original, errores en el análisis de la cadena lingüística etc. Una vez que Malespini ha decidido mantener el diálogo de los protagonistas con idéntico contenido al que le dió Montemayor, como si se tratara de una joya engastada o de una ventana abierta al universo de ese reciente pasado del que la *fabula* procede, su atención decae de improviso.

Carece de importancia que la prosificación diga exactamente lo mismo que el cantar, o casi lo mismo. En realidad el universo que los pastores ponen en escena ha dejado de tener sentido y su traducción, más o menos cuidada, no es más que el traslado de un texto sobrevivido a su tiempo. Como testimonio de ese tiempo, y como homenaje al mismo es asumido.

Quizás esta razón ayude a explicar también la incuria con que han sido copiadas las redondillas finales pues, aunque hay errores que serán debidos a la dificultad que el *idioma spagnuolo* pueda presentar para el impresor y otros dependerán del texto de la *Diana* del que deriva IS, el grado de corrupción es tan elevado que parece excesivo achacarlo a razones exclusivamente editoriales. Cabe pensar entonces que las redondillas son no significativas, no discretas porque el nuevo texto las asume como un icono del pasado o como un gesto de fastuosidad lingüística.

La conclusión de la fábula, además de variar la estructura

de la trama tan notablemente como lo es transformar una historia abierta en una perfectamente concluída, es una pieza que completa la concepción amorosa que IS había ido desplegando a lo largo de la narración, interrumpida con la mimesis de los pastores. La banalidad del casamiento, que es el único expediente que el autor halla para cerrar la trayectoria de su heroína y contener la narración en el molde que la *novella* preve, garantiza esa quietud final y pone «il fine alle fiamme sue amorose». El amor carnal tiene ahora un papel de refrigerio, de medicina más útil, más eficaz y, sobre todo, más verosímil que el libro y el agua de la sabia Felicia.

Encarnación Sánchez García



## NOVELLA XXV

INNAMORAMENTI STRANI D'ISMENIA, MONTANO  
SELVAGGIA ET ALANIO \*

Nel valoroso et invitto Regno della Lusitania vi sono dui veloci e rapidi fiumi quali, stanchi di girare la maggior parte della Spagna, non guari discosto l'uno dall'altro entrano nel grande Oceano e diffondonsi; nel mezo de' quali si trovano molti luoghi antichi e popoli diversi, mercé della fertilità grandissima del terreno che è tanto fruttifero che un'altro simile non si trova in tutto il mondo. Il procedere di questa bellissima Provincia, egli è molto lontano da tutte le cose che ponno l'animo inquietare. E se non vi fussero quelle di Venere Dea potentissima, la quale con lo agiuto dello alato e cieco suo figliuolo, che in ciò si dimostra vehementissima, non si troverebbe parte alcuna atta e propria meglio di questa per passarne più la vita lieta e tranquilla con sufficiente mezo di tutte le cose che per passarla sono necessarie. E concio sia che gli humani ingegni sieno bastanti per condurre la vita con infinito contento; la bellezza nondimeno e la leggiadria delle donne, ella è sufficiente a toglierla a quelli che più di vivere vi si confidano. Or in questo ameno delizioso e bellissimo paese si trova un villaggio situato presso il fiume Duero, il quale è l'uno de' dui fiumi detti di sopra, nel quale vi è collocato il Tempio sontuosissimo di Minerva nel quale, in certo tempo dell'anno, la maggior parte delle pastorelle della Provincia vi concorrono con suoni e canti davante la celebrazione della festività, solennizzando poi i pastori con il correre, lottare, saltare e trarre la varra et altre cose simili; ponendo in premio al vincitore una ghirlanda di elera, una sampogna, un nodoso bastone, et altre cose tali che più apprezzano. Or, essendosi radunato un drappelletto di giovanette per andarvi, deposti c'ebbero i loro panni servili, et ornatesi de' più migliori c'havessero, vi giunsero la vigilia della festa con pensiero di veggiare nel Tempio, sí come erano solite di fare tutta la notte. Onde, entratevi et accomodate che si ebbero, non guari dopo vi-

\* El texto que aquí se publica es el del ejemplar que la Biblioteca Nazionale di Napoli posee de las *Ducento Novelle* (B. Branc. 79F 56). *Innamoramenti strani...* ocupa las páginas de la *Prima Parte*.

El criterio de edición y las normas de transcripción son los mismos que han sido adoptados para la publicación de la *Novella XXXVI* de la *Seconda Parte*. (Cf. Encarnación Sánchez García, *Una traducción...*, cit., p. 520).

dero per lo istesso effetto entrare una schiera bellissima di leggiadre pastorelle accompagnate da alcuni pastori, quali, dopo di haver fatte le loro orazioni, lasciatele, si ricoverarono poi in un prato ivi vicino, non essendo loro lecito a soggiornarvi se non fin c'havessero rese le loro preghiere e subito poi uscirne fuori, potendovi poi entrare il giorno per partecipare delle cerimonie e sacrifici che si facevano, volendo che le pastorelle restassero sole perché non havessero attendere ad altra cosa che nella celebrazione della festività, trastullandosi l'una con l'altra, si come egli era costume di longhissimo tempo, rimanendo i pastori nel verde prato allo splendore della notturna Diana. Entrate, come si è detto, le vaghe Pastorelle nel sontuosissimo Tempio presso dell'altre si posero a sedere. Et volle la buona Fortuna che una di loro, chiamata Selvaggia, sedesse presso di una chiamata Ismenia, la quale, havendo coperto il viso insieme con le sue compagne con alcuni veli bianchissimi legati sotto i loro cappelletti di paglia lavorati et intesti con diversi guarnimenti bellissimi, non punto all'oro inferiori e risplendenti, or la bella Selvaggia si avide che Ismenia che le era vicina non gli levava mai gli occhi d'addosso. E, mirandola ella, gli abbassava, dimostrando a volerla furtivamente, senza che'ella se n'avedesse, vagheggiare. E desiderando molto di sapere chi ella fosse, acciòché parlandole, rispetto della precedenza, non cadesse in errore, benché ogni volta che la vedeva mirare in altra parte, le affissasse però di nuovo gli occhi sopra, sovente le venne in pensiero di favellarle, innamorata di un'occhio bellissimo c'haveva solamente scoperto. E continovando in questo desiderio con la maggiore attenzione del mondo, le vide denudare la più bella e candida mano c'havesse veduta giamai, che gli ne prese et alquanto mirolla. Di che la gentile Selvaggia, accesa già dell'amor suo, le disse: « Bella Pastora, non solamente questa mano mia è pronta et apparecchiata a servirvi, ma non meno il core e lo spirito mio del quale voi ne siete padrona ».

Alhora la bella Ismenia in bassa voce, per non essere udita, le rispose:

« Graziosa pastora, io sono tanto vostra che, sí come io ho osato di far quello c'ho fatto, cosí io vi priego a non ve ne scandalizare, poi ché, vedendo io la vostra bellissima mano, non hebbi mai potere di rattenermi ».

Il che ciò udito dall'altra, appressatasele in lieto viso, le disse: « Come può egli essere mai possibile, gentile pastora, che, essendo voi tanto amorosa e leggiadra, vi accendiate di una che le manca tanta beltà ad arrivarvi e che è donna come voi? ».

« Deh, pastorella », rispose Ismenia, « sappiate che quello è vero amore, che supera ogni altra cosa e che di rado egli consegue il desiderato suo fine, senza interromperlo le rivoluzioni del tempo e della fortuna ».

« Se lo debole spirito mio », disse Selvaggia, « mi apprendesse a sapere rispondere alle discrete vostre parole, egli non impedirebbe il desiderio che io ho di servirvi. Con tutto ciò credetemi pure che l'animo che io ho di essere vostra la morte non fie mai bastante per impedirlo né diminuirlo giamai ».

E dette queste parole seguirono poi fra loro tanti abbracciamenti e si accesero di tanto amore che non ebbero riguardo alcuno a gli

diversi canti che facevano l'altre pastorelle. Tra tanto instando, e pregando l'innamorata Ismenia che la gentile Selvaggia le dicesse il nome suo, o che si levasse l'avolgimento dal viso, ch'ella con arte et astuzia grande si scusava, cangiando proposito, e la trattene fino passata meza notte. Ma essendo l'altra desiderosissima di vederle il viso, e non meno di sapere come si chiamasse e di qual luogo si fosse, et vedendola in ciò ripugnante, incominciò a dolersi di lei, dicendole come egli non era mai possibile che fusse così grande l'amore che le portava, sì come le parole sue manifestavano c'havendole detto il suo nome le volesse celare il suo. Finalmente lagrimando le intenerì lo indurato core, onde, levatasi da sedere, e presala per mano, la trasse in parte dove alcuno non la potesse impedire, dicendole queste parole, fingendo che le uscissero dal profondo del core:

« Ahi sventurata me, che la mutazione dell'habito ella vi ha ingannata, benché lo inganno risulti in danno mio. Lo avolgimento che voi desiderate che io mi levi dal viso, io mi contento di compiacervi, hora io me lo scingo, adunque miratemi. Il dirvi poi il nome mio, ciò non importa nulla, poiché malgrado mio voi mi vederete più di quello c'ora bramate ».

Vedendo l'Innamorata Ismenia una faccia ancorché di virile aspetto di tanta e così singolare beltà, se ne meravigliò molto. E, seguendo tuttavia l'altra il suo ragionare, soggiunse:

« Accioché, bella pastora, voi sappiate il grave danno che mi ha cagionato le grandi bellezze vostre e che le parole passate per ischerzo fra noi, sono pur troppo vere, saperete adunque che io sono uomo e non donna, sì come voi prima pensavate che io fossi, poi ché queste pastorelle che meco vedete, essendo tutte mie strette parenti, mi hanno vestito in così fatto modo poiché in altra guisa io non haverei potuto dimorare nel tempio vietandolo l'uso antico ».

Quando l'infiammata Ismenia intese questo, e che più attentamente la mirò nel viso, vedendolo senza quella tenerezza ne gli occhi, né tampoco con quel decoro che sogliono avere la maggior parte delle donzelle, le credé agevolmente che ciò si fusse il vero e quasi rimase fuori di se stessa, non sapendo che rispondere, non restando però di non contemplare quella tanta beltà e considerare le dolci sue e soavi parole che con tanta simulazione ella diceva. Perloché se innanzi come donna l'amava, hora come uomo quasi l'adorava. E così ella restò ismisuratamente legata e presa. E non potendo più nascondere il suo gran fuoco, ancor che fosse rozza et inesperta nelle cose d'amore, nondimeno al meglio che poté e seppe le rispose:

« Bellissimo pastore, che per farmi restare senza libertà predesti per mia buona o ria fortuna l'habito di colei che per cagione sua si compiacque ad amare, quello istesso fie bastate per vincervi, havendomi già con le istesse armi mie superata. Ma chi potete mai fuggire quello che la fortuna ha stabilito? Io mi potrei veramente chiamare infortunata se con arte tu havesti operato quello che casualmente facesti, poiché per cangiarti solamente l'habito naturale per vedermi e dirmi quello che tu desideravi, io non lo attribuirei al merito mio, ma alla grande tua affezione. Ma il vederne io che l'azione fu diversa, benché lo effetto, quello c'habbiamo davanti, ciò

non mi rende tanto contenta, sì come io sarei stata nel modo che io ti dico, né ti doverai meravigliare di questo grandi mio desiderio, poi ché non m'è maggior segno nella persona che di amare tutto quello che si può desiderare di essere amata da quello al quale ha dedicata la sua libertà, onde dalle cose dette tu puoi comprendere in quale guisa lo aspetto tuo di te mi tenga innamorata. Piaccia egli a Dio che così bene tu addoperi l'autorità c'hai sopra di me, che io mi possa reggere sino al fine de' nostri desiderij amorosi, i quali, dal canto mio, mentre che mi durerà la vita, fieno eterni ».

Sentendo queste parole la ingannevole Selvaggia non seppe appieno rispondere a tutte le proposte dell'altra, ma le disse di stabilire per la commune conversazione tutte le cose che le erano necessarie, confermando la innamorata Ismenia nella fraude nella quale era caduta se la fortuna non l'avesse liberata, con il filo della prudenza sua, da così difficile ed intricato laberinto. Dimorarono le due belle pastorelle, divisando sempre di cose amoroze, sin che apparve l'alba del giorno, onde alla fine ella le disse che si chiamava Alanio e Gallia era la patria sua lungi tre leghe dalla sua villa. E, concertatesi insieme di rivedersi sovente, con abbracciamenti infiniti e lagrime e sospiri si divisero. Onde la innamorata Ismenia, volgendo lo sguardo per vedere se l'altra la mirava, ella si avide che sorridendo se n'andò, lasciandola schernita.

Dipartita la falsa Selvaggia, e seco la sua compagnia, l'amorosa Ismenia ritornò dalle sue compagne, havendo sempre fisso nel pensiero lo amore del finto Alanio e le parole sue per le quali era rimorsa con insopportabile passione, della quale non aveva fin'ora esperienza alcuna.

Haveva la ingannatrice Selvaggia uno amante che tanto se le rassomigliava che, se non fussero stati di sesso differente, non vi sarebbe stato alcuno che l'uno per l'altro non avesse preso; ed era tanto grande l'amore che le portava che quando Ismenia le chiese nel tempio del nome suo, e dovendogline dire uno, il primo che gli venne in bocca fu quello di Alanio. Imperoché non vi è cosa più certa nelle cose subite che non si incontra la lingua in quelle che stanno più vicine al cuore. Il quale Alanio, ancor ché l'ammasse, non era però l'amor suo, sì come quello di lei, che quasi lo adorava. E quando ella con le sue compagne uscirono fuori del tempio per ritornare alle loro case, si avvenne in lui, quale per non abusare la cortesia ch'era convenevole a così grande amore, come era quello dell'infiammata Selvaggia, licenziati da' compagni della sua villa, la volle accompagnare, di che ella n'ebbe non poco contento; e per dimostrarsele maggiormente affezionata, senza considerare quello che faceva, né pensarvi più che tanto, le raccontò tutto quello che con la bella Ismenia le era succeduto, non vi lasciando pure una minima circostanza, non senza risa grandissime di ambedui. E le disse anco di haverle dato a credere che fusse uomo, et oltremodo acceso di lei. Il che ciò udito da Alanio, al meglio che seppe lo dissimulò, dicendogli come questo era stato un'arteficio bellissimo e dolce passatempo e con destro modo le sottrasse di bocca tutto il rimanente che era passato fra loro. Poscia giunti alla villa si accommiatarono. Indi, ad otto giorni, che parvero mille anni alla innamorata Ismenia, lo ingrato Alanio, che veramente così lo poteva chiamare

essendo stato tanto tempo a rivederla, venne alla sua villa e si pose in parte dove ella lo potesse vedere, nel tempo che n'andava alla fontana con l'altre pastorelle, che non era guari lunge. Et vedendolo, non si potrebbe mai dire l'allegrezza grande che n'ebbe e, credendo ch'egli fusse lo istesso c'haveva veduto e parlato nel tempio, subito le fece cenno perch'egli andasse seco alla fontana, che non vi bisognò altra maggiore diligenza, andandovi incontanente. Et ivi stettero a divisare sin che il tempo loro concedette, onde la povera Ismenia rimase ferma e costante nell'amore, benché si scuoprì poi, si come si scopre, la frode. Con tutto ciò ella non può mai traviare dal suo pensiero et avenga che Alanio gli fusse tanto affezionato e si vedesse preso e legato nell'amor suo, però non lo dimostrò, sì come doveva fare, con le operazioni. Mentre che con ogni possibile secrezza trattavano i loro dolci amori, la diligenza però non fu tanta che la falsa Selvaggia non gli sapesse, la quale, conoscendo essere attrice di tutto il fatto di havere non solamente schernita Ismenia, ma anco con l'havere scoperto ad Alanio quello che era passato, cagione potissima che la ponesse in oblio e mai più non l'amasse, ella fu quasi per perderne l'ntelletto. Nulladimeno si consolò, parendole che scuoprendo lo inganno ad Ismenia, per amor suo se lo scordarebbe di che ella s'ingannò molto, poi ché lo amò e desiderò con vie più affezione. Sopra di che risoluta di appalesarle il fatto, che gli risultò in molto danno suo, le scrisse questa lettera:

*Se a quelli che noi amiamo abbiamo obbligo di riamargli, io mi rendo certa che in me non è cosa alcuna che io ami et apprezzi più di voi. Se quelle cose, o Ismenia, che dell'oblio nostro sono state la cagione deggiano essere fuggite, io lo lascio considerare a voi. Se io cercassi di riprendervi et incolparvi di havere posti gli occhi sopra il mio Alanio, ah, sventurata me, ché vi conosco essere colpevole d'ogni mio male e d'ogni mia disavventura. Io vi vidi per mio grande scandalo e male. Io di ciò mi potrei bene scusare di quanto passò con essa voi: ma finalmente le cose incominciate con inganno di rado succedono bene. Per ridere io una fiata con il mio Alanio, narrandogli quello che era passato tra noi, io ne piangerò sempre, se voi non vi movete a pietà di me. Io vi priego quanto più posso, e so ch'egli vi basti lo inganno, e che il mio Alanio da voi sia posto in oblio ed io infelice restituita in quello che io perdei, che voi non farete poco, se Amore mi concederà luogo di fare quanto io le supplico.*

Havuta e letta la lettera dalla innamorata Ismenia, havendole già Alanio scoperta la beffe fattale, ma non già narrato l'amor grande quale era favore, del quale non ne faceva conto alcuno, essendo amata tanto costantemente da lui e d'amore ricambiato da lei, credendo veramente che qualunque passato amore non potesse essere bastante per separargli, nulla di meno per non parere discortese, così le rispose:

*Io non so, o leggiadra Selvaggia, se io mi deggia dolere o ringraziarvi, havendomi sospinta in tale errore, quale delle due cose fare io mi deggia. L'una: o dolermi del vostro gran male, l'altra: che da voi stessa ve lo procacciaste. Alhora io era, Selvaggia mia, libera e*

*sciolta quando nel tempio voi m'ingannaste, hora io sono soggetta di questi che ad amare mi consigliaste. Voi mi dite poi che io resti di amare Alanio, che lo istesso in tale caso fareste voi. Io vi rispondo che io fortemente di una cosa mi consolo, quale è che con ragione voi non vi potete ramaricare, il che questo rende pena maggiore a chi la soffre. Io considero in quegli occhi, co' quali voi mi vedeste, e duolmi molto che cosa tanto simile all'Alanio mio patisca tanto strazio e tormento. Or mirate che rimedio è mai questo per applicarlo al nostro male. Per la liberalità che voi havete meco usata nel concedermi la cosa più preziosa c'havevate, io ve ne bacio le mani, e piaccia Dio che in qualche altra cosa io vi possa servire. Se voi vederete il mio Alanio, le direte la cagione ch'egli ha di amarmi, sapendo già quella c'ha di obliarvi. E Dio vi doni il contento che voi desiderate, mentre ch'egli non sia in pregiudizio di quello che io ricevo nel vedermi così bene inpiegata.*

Non poté la dolente Selvaggia fornire di leggere la lettera, poi ché nel mezzo suo le caderono tante lagrime da gli occhi e tanti dolorosi sospiri gli uscirono dal petto che fu quasi vicina di spegnere la misera vita sua. Si affaticava la infelice quanto più poteva, perché Alanio restasse di amarla e procurava tutti i possibili rimedij, perché non la potesse più vedere, non già perché la odiasse, ma perché le pareva di pagarle con questo il molto che le doveva. Tra tanto che queste cose caminavano in tale guisa, ella non può mai distornare il suo Alanio per qualunque cosa che si facesse dall'amore che portava ad Ismenia, et essendo da lui molto frequentato il suo camino di villa, questo non succedeva mai senza di non vedersi insieme, riputando ella per nonnulla i travagli, se non quelli che Alanio ne prendesse piacere e contento. E quando la infelice ne chiedeva di lui gli dicevano che era andato alla sua villa di che lo sopportava impatientemente. Con tutto ciò ella non desiderava cosa maggiore che di favellarle.

Or, essendo la necessità vera maestra delle cose di procurare i rimedij là dove non pensò alcuno giamai, ella si avventurò di eleggerne uno che sarebbe stato meglio per lei di non vi havere posto mai il pensiero, ingiungendo di amare un'altro pastore, dal quale già molto tempo era stata amata. E benché questo pastore, chiamato Montano, fusse mortale inimico di Alanio, non lasciò nondimeno di non lo porre in esecuzione, per vedere se con tale mutazione potesse trarne il suo Alanio a quel fine ch'ella desiderava. Non vi essendo cosa che altri tenga più sicura, benché ella si sprezzasse, che quella che subito si perde, che il perderla non le cresca sino nell'anima.

Vedendo Montano che la bella Selvaggia le corrispondeva nell'amore che tanto tempo gli aveva portato, n'ebbe infinito contento e le fece tanta servitù e sopportò tanti travagli per lei che alla fine furono bastanti, insieme con quelli, che Alanio senza cagione alcuna gli aveva cagionati, perché riuscisse vero quello che ingiungendo aveva incominciato a farle collocare l'amor suo in Montano con tanta costanza et vehemenza che non poteva essere più maggiori e che Alanio desiderasse meno di vedere. E quanto prima potete ciò le fece sapere, parendole di vendicarsi del suo male procedere, havendo posto in altra il suo pensiero. E con ciosiacosa ché spiacesse molto ad Alanio di vedere Selvaggia perduta dietro quel pastore, con il quale era

tanto contrario, nondimeno egli era tanto l'amore che'egli portava ad Ismenia, benché poi tale non apparesse, che gl'impediva ogni su disgusto. Nulladimeno, considerando egli dopo alcuni giorni essere la cagione che tanto suo inimico fusse favorito dalla sua bella Selvaggia, la quale tutte le volte che lo vedeva fuggiva dalla sua presenza e si nascondeva, che per l'affanno grande che ne riceveva fu quasi vicino a perderne lo'ntelletto. Onde si risolse di volere impedire così buona fortuna di Montano incominciando novellamente ad amareggiare la vaga Selvaggia e di non andare così pubblicamente a rivedere la leggiadra Ismenia, né tampoco alla sua villa, sí come era solito di fare perché Selvaggia lo sapesse; l'amore della quale camminava a gran passi verso il suo Montano e quello d'Ismenia rimaneva a dietro a piú non posso, ma non già dal lato suo, poi ché, se non per morte, egli non poteva terminare, non credendo mai ella di vedere tanto mutabile cosa.

Or, essendo Alanio fuori di modo acceso di sdegno contra di Montano, quale non poteva essere spento, se non con lo amore di Selvaggia e perché lo andare alla villa d'Ismenia gli era di non poco impedimento, l'absenza della quale cagionava l'oblio, sí come la presenza di Selvaggia le porgeva infinito contento, finalmente egli terminò nel suo primiero amore, lasciando Ismenia schernita del suo. Con tutto ciò tutti i favori et tutti i messaggieri che gli mandò e fece, né tampoco i molti prieghi, non la potero mai rimuovere, né hebbero il potere di farle pure scemare una minima dramma dello infinito amore che portava al suo Montano.

Or, essendo la innamorata Ismenia spanta e morta dietro ad Alanio, ed egli per la sua Selvaggia, ed ella per il suo Montano, avvenne che al padre d'Ismenia gli si offerse alcuni affari con il padre di Montano, per i quali si trovarono insieme molte volte. Mentre che Montano, per i favori grandissimi, che le faceva la bella Selvaggia, quali in alcuni huomini di basso spirito cagionavano disprezzo, o perché avesse gelosia dell'accortezza di Alanio, si aveva alquanto raffreddato nell'amore. Et havendo contratta qualche conoscenza con il padre d'Ismenia, quale era venuto in casa sua molte volte a trattare alcuni affari con suo padre, sí come si è detto di sopra, vedendola condurre il suo bel gregge alla verdura, egli incominciò oltre modo ad amarla e servire e se ne dimostrava di giorno in giorno essere piú affettionato, onde né quello d'Ismenia verso di Alanio, né quello di Alanio verso di Selvaggia, né quello di Selvaggia verso di Montano era maggiore, né che vi fusse piú grande affezione: Strano veramente miscuglio d'Amore! Se per avventura la bella Selvaggia andava al campo, Alanio gli era alle spalle; se Montano n'andava per le facende sue, Selvaggia lo seguiva; se Ismenia se n'andava alla selva con le sue pecorelle, Montano gli era a' fianchi e s'ella sapeva che il suo Montano fusse nel bosco, la dove sovente si riparava, le era agli homeri. Erano queste veramente le piú strane cose del mondo da vedere, imperoché, se Alanio, sospirando, diceva: «Ahi, Selvaggia», Ismenia non meno diceva: «Ahi, Alanio»; e così anco Selvaggia: «Ahi, Montano», ed egli: «Ahi, Ismenia».

Finalmente un giorno fra gli altri tutti si trovarono in una foresta riposta fra due valli. E di ciò fu la cagione che essendo andata Selvaggia, come era solita, a visitare alcune pastorelle sue amiche

c'habitarono indi intorno, ciò saputo da Alanio, rompendo il variabile suo pensiero, n'andò subito dietro alle sue pedate e la trovò a sedere pettinandosi presso di un limpidissimo ruscello gli suoi dorati capelli. Di che avisatane la bella Ismenia da un cortese pastore suo vicino come Alanio era andato alla foresta della valle, che così quel luogo si chiamava, ella si fece camminare davante alcune caprette, le quali erano racchiuse nel cortile, per infingere di non vi gire senza opportuna occasione, seguendo là dove la conduceva il suo destino. Et vi trovò appunto il suo Alanio che dirottamente piangeva la sua disavventura, della quale Selvaggia se ne rideva, facendosi beffe de' simulati suoi sospiri; quale vedendo Ismenia, si rallegrò infinitamente per la sua venuta, ancor che l'altra fosse di contrario parere, ponendosele davante ad hora ad hora la cagione c'haveva per rinfacciarle arditamente lo'nganno passato, del quale l'accorta Selvaggia benissimo si seppe scusare, facendo ciò tanto discretamente che, pensandosi Ismenia che le dovesse dare qualche sodisfazione per gli affanni patiti, ella con le sue belle et ordinate parole le diede ad intendere che era quella che le restava debitrice, dicendole che se le haveva fatta una beffe, ella se ne era vendicata non solamente togliendole il suo Alanio, c'haveva lungamente amato piú di se stessa, ma che in oltra le trattava malissimo il suo Montano fuori di quello che già soleva essere. Mentre che tuttavia discorrevano, sopraggiunse Montano, che era stato avisato da una pastora sua parente come Ismenia era andata con le caprette alla foresta della Valle. Or quando questi quattro discordi amanti si videro insieme, egli non si potrebbe mai esprimere l'ira e lo sdegno c'hebbero perché ogni uno di loro guardava la cosa che non le piaceva che fusse rimirata. Chiedeva Ismenia ad Alanio quale si fosse la cagione di haverla posta in oblio ed egli chiedeva mercé e pietà alla sua Selvaggia. Ed ella si doleva della disamorevolezza di Montano, ed egli sospirava per la crudeltà d'Ismenia, onde ogn'uno era perduto et ismarrito per cui lo odiava. Finalmente Alanio verso di Selvaggia queste parole disse: «Deh, non piú, o ninfa crudele, che io mi ti rendo, essendoti già di me vendicata. Adunque non provocare piú in me il tuo furore, havendone io pagata la pena e la colpa con grande pregiudizio mio, poiché egli non deve regnare nel tuo valore e nella buona fortuna tua, né credere che un povero pastore, sí come son'io, ti possa nuocere et offendere giamai. E, sí come le pecorelle fuggono sempre dall'irato pastore, e quindi si allontanano dal suo furore, ma poi non vedendosi seguire da lui, conoscendo essere in non picciolo periglio lo essere fuori della protezione sua, belando timorose se ne ritornano alla sua usata custodia, dimmi tu, il non le ricevere sarebbe ella mai cosa giusta? Deh, solleva hoggimai questi begli occhi tuoi, che alle volte già tu solevi innalzare, e ritornami nel stato mio primiero, e con puro, mansueto e dolce cuore dimostrati verso di me. Mira, io ti priego, ninfa leggiadra, che alhora io non sentivo, né conoscevo l'amore sincero che tu mi portavi quale ora io conosco, benché io sia stato tardo ad avedermene. Dimmi tu, come egli fie mai possibile, o grande inimica mia, essendo tu piú colpevole, poiché con titolo crudele e nuova legge cangiaste la pura fede mia? Quale mai statuto, od errore, poi ché con la occasione che tu mi deste io merito ch'egli mi sia ammesso e cancellato? Quale honore mai acquistarei di havere

vendicato un fallo commesso per tua cagione, quale eccesso ho mai fatto io, che io non lo habbia mille volte pagato? Quale cosa ho io più da sofferire, che non l'habbia sostenuta? Quale animo crudele, quale irato petto, se non il tuo, non mitigasse, anima mia, tanto mio insopportabile dolore? E così come io ho udito, che tu hai havuto cagione di scordarti delle pene mie e delle mie passioni, non mi volendo udire, né guardare, veramente tu prevenisti la occasione che senza cercarla tu mi volesti dare, non havendo da darmi più maggior tormento, ne meno io di appagare più il mio ardire».

Posto c'hebbe lo sconsolato Alanio il fine al suo tormento, benché in quel punto le avesse Ismenia desiderato ogni male, e questo con molta ragione, non potendo essere la disavventura sua vie più maggiore che il vedersi davanti gli occhi quegli che amava più di se stessa tanto perduto dietro ad un'altra e tanto innamorato di lei; ma, non essendo sola in questa disavventura, per allora lo volle dissimulare, e così anco perché, posti c'hebbe Selvaggia gli occhi nel suo Montano, disse:

«Ahi, quanto misera a me, io ero lontana pensando alle infinte lagrime tue, essendo tanto potenti le presenti, per non curarsi troppo delle passate, poiché se io pensai mai in qualche tempo in cosa alcuna, io non potevo in questo però offenderti; quando meno io fuggivo Alanio per trovar te, io allora apprendevo ad amarti e quando male gradita tu mi insegnavi allora a sopportare le pene d'Amore. Ceda pure colei che competerà teco, poi ché ogni suo dolore fie sparso in darno, né alcuno si dolga di me, se io non amo, non essendo io stata amata giamai, non havendo io potuto amare altri che tu. E se pure io amai in alcun tempo, non vedevi tu che io ad altrui non potevo dare la fede mia, tenendola per te conservata? Vadino hora pure in disparte i sospiri miei e canginsi gli occhi miei in vive fonti e risorghino pure qualunque accidenti, che i presenti non danneranno mai i passati amori. Vadiane pure il male là dove gli piace et il bene dove si vuole, poiché là dove io mi trovo, restarò sempre mai, non temendo io di male alcuno, né tampoco la morte quando che ella verrà».

Haveva la bella Selvaggia vendicate le offese d'Ismenia contra il crudele Alanio, la quale per l'amore che le portava, ella desiderava di udirne qualche riferimento. Or non tardò guarì Alanio di non si risentire contra di lei dicendo:

«Ahi, folle amore, ahi, folle amore: io per te e tu per altri! Ella è cosa chiara che io sono folle, ma chi non sarebbe mai folle per cagione tua? Poiché veramente perciò ella è maggiore pazzia di non essere folle, ma egli non è però onesto che io sia folle per colei che è folle per un'altro».

Posto c'hebbe il fine a questa ultima proposizione, non puote mai impedire la strana et insolita passione c'hebbro tutti che non ne ridessero fortemente. Vedendo che Montano procurava che Selvaggia ingannasse col piacere di mirarlo con il gusto del suo competitore Alanio, che in vero desiderasse nell'animo suo di lasciarsi ingannare con l'apparenza dell'oggetto, al quale Selvaggia disse, pensando almeno di dimostrare, sí come dimostrò, quanto ella avesse più de gli altri havuto vantaggio nell'amore, non potendo però dire di non esserne alquanto colpevole:

«Guardimi Dio di obliare, piu tosto che di essere obliata; poiché non solamente là dove vi è l'oblivione, egli non vi è amore, né vi puote essere giamai; e là dove è il sospetto, quello non è amore se non finto e fallace, quale si trova vie più maggiore là dove è la speranza pura e sincera; con tutto ciò, guardimi Dio di obliare, che di essere obliata. Se io mi desidero, per non desiderare, quale onore mai puote essere maggiore, che di morire del male che io moro? Poiché il vivere per obliare, egli è uno vivere tanto malvagio, onde egli è meglio di amare sino alla morte disobliata».

Posto c'hebbro il fine a' loro ragionamenti, furono poi infinite le lagrime che tutti sparsero e principalmente quelle della dolente Ismenia, le quali costrinsero che Selvaggia partecipasse della disavventura sua, che benissimo se ne poteva astenere, non le si potendo attribuire colpa alcuna, sí come tutti sapevano, dell'infortunio suo. Et essendo già hora di ritirarsi, ogn'uno se n'andò verso il suo alloggiamento, non essendo convenevole alla loro honestà di restare ad hora tanto tarda fuori di casa.

Or il giorno seguente il padre d'Ismenia, senza dirle la cagione, la levò dalla villa e la condusse in casa di una sua zia, là dove ella vi dimorò alcuni giorni senza sapere la causa del suo soggiorno. Poscia, essendo andata in un villaggio alquanto discosto in compagnia di alcune pastorelle e pastorelli, ella seppe come Montano si era maritato con Selvaggia, che Alanio era per fare lo istesso con la sorella chiamata Silvia. Di che ella disse:

«Piaccia egli a Dio, poiché non fu mio destino che io lo potesse godere, che come io le desidero, che non è pero poco, egli goda felicemente, poiché l'amore che io gli porto non richiede se non desiderarle tutto il contento del mondo».

E dette queste parole le caderono molte lagrime da gli occhi, onde in così pio e pietoso ufficio tutti la confortarono e consolarono. Et uno di quei pastori che era seco, chiamato Sireno, disse: «Veramente, o Ismenia, egli è grandissimo il tuo dolore, ma io mi rendo certo essere più maggiore la prudenza tua; prendi, io ti priego, l'esempio negli altrui mali, se tu vuoi i tuoi alleggerire. E perché hoggimai egli è tempo di ritornare alle nostre case, canti ogn'uno di noi per trattenimento per il camino una canzone, conforme allo stato dell'amor suo. E pregarono la bella Ismenia ad haverne il primo luogo, la quale passo passo caminando, cantò in idioma spagnuolo questa canzone:

Tagal, quien podria passar  
vida tan dulce y amarga  
que para bivar es larga  
y corta para llorar.  
Guasto sospiros en vano  
perdida la confianza,  
con la candela en la mano.  
Que tiempo para esperar,  
que esperanza tan amarga,  
donde la vida es larga  
y corta para llorar.  
Este mal en que me veo

yo lo merezco i ay, perdido!  
 puer vengo a poner la vida  
 en las manos del dezeo.  
 Jamás cesse el lamentar  
 que, aunque la vida amarga  
 no es para bivar tan larga,  
 quan corta para llorar.

Pose la bellissima Ismenia il fine con uno ardentissimo sospiro alla sua canzone che le uscì dall'anima, dicendo: « Infelice veramente è colei che si vede sommersa fra la gloria e la instabilità, poiché finalmente le ridurranno la vita in tale stato, sí come si puote sperare da loro ». E dette queste parole, il pastorello Sireno cantò, dicendo:

Ozios mio, lloreis  
 y si llorades, pensad  
 que os dizieron verdad  
 y quiçá descansereis.  
 Pues que la imaginación  
 haze causa en tosto estado,  
 pensá que aún soys bien amado  
 y torneis menos pasión.  
 Si algun descanso quereis  
 Alis ozos, imaginad  
 que os dizieron verdad  
 y quiçá descansereis.  
 Pensad que soys tan querido  
 come alcun tiempo lo fuystes,  
 imaginad lo que ha sido  
 Pues que remedio terneys  
 ozos? alcuno pensad  
 si no lo pensais, llorad,  
 o acabá, y descansareys.

Onde, cosí cantando, i pastori e le pastorelle in compagnia della bellissima Ismenia alla fine giunsero alle loro case e, preso congedo da lei, la lasciarono sommersa nello amoroso suo pensiero. Onde non passarono molti giorni che sapendo il padre la cagione del suo dolore la maritò in un pastorello chiamato Uranio, con il quale finalmente quietata, ella pose il fine alle fiamme sue amorose.

## L'IO NARRANTE E IL COMMENTO D'AUTORE IN *SOUVENIRS PIEUX* DI MARGUERITE YOURCENAR

L'universo vasto e complesso formato dalle molte fisionomie umane e dalle storie illustri o oscure a cui Marguerite Yourcenar dà vita in *Souvenirs pieux*, trova il suo strumento di coesione interna nella voce dell'io narrante.

Alla narrazione in terza persona che predomina in tutto il romanzo si affianca quella in prima persona (soprattutto nel capitolo dal titolo « La tournée des châteaux », in cui l'io narrante è testimone degli eventi descritti); in entrambi i casi la presenza della voce narrante è chiaramente avvertibile, attivamente presente come fonte, organizzatrice, garante del racconto e particolarmente come commentatrice. Anche quando l'autrice sceglie di adottare il punto di vista percettivo di un personaggio, oppure di introdursi direttamente nella sua coscienza per metterci in contatto con i suoi pensieri, (come avviene nel capitolo intitolato « Deux voyageurs en route vers la région immuable », in cui questi due procedimenti sono molto più frequenti che in altre parti dell'opera), la mediazione della voce narrante è indiscutibilmente operante. Nonostante la tendenza oggettivante volta a distanziare ironicamente l'io narrante dal discorso narrativo, l'illusione realista non ne risulta affievolita o diminuita: l'arte di Marguerite Yourcenar e il fascino straordinario di questo romanzo consistono appunto nella compresenza di un discorso narrativo continuo e quasi ininterrotto, condotto con apparente ma sapiente disinvoltura dalla scrittrice, e contemporaneamente in una grande impressione di immediatezza e di vita.

Può essere interessante scoprire il modo in cui Marguerite Yourcenar rappresenta in questo romanzo gli esseri del passato, analizzando le funzioni dei modi narrativi che utilizza per realizzare con una vera e propria alchimia letteraria l'impressione di pienezza caratteristica del presente.

Quali profonde motivazioni hanno indotto Marguerite Yourcenar a dedicarsi ad un certo punto della sua vita alla ricostruzione della storia delle famiglie materna e paterna fino a risalire ad antenati molto più remoti? Un progetto ambizioso, « Remous », concepito nel 1921 alla lettura di documenti genealogici sulla famiglia paterna e poi abbandonato, si è realizzato dopo molti anni nella composizione delle due opere che formano il dittico dal titolo « Le labyrinthe du monde », *Souvenirs pieux* e *Archives du Nord*<sup>1</sup>, vasti affreschi che comprendono molte epoche storiche e presentano numerosi personaggi, per terminare con la delineazione del volto e della personalità viva dei propri genitori, Fernande de Cartier e Michel de Crayencour.

Dopo aver rievocato l'evento della propria nascita nella prima delle quattro di cui si compone *Souvenirs pieux*, dal titolo « L'accouchement », la continuità temporale viene interrotta in modo tale che l'evento stesso diventa non il punto di partenza della narrazione ma il suo termine. L'ultima frase del romanzo è infatti « Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps »<sup>2</sup>. Nella ricerca delle proprie origini l'autrice risale non solo all'inizio della propria esistenza biologica ma molto più indietro nel tempo, per ritracciare ed evocare ciò che l'ha resa possibile.

La ragione di tale ricerca si può individuare nella grande sete di conoscenza che conduce la scrittrice a chiedersi di quale sostanza sia fatta ogni esistenza umana e a rivolgersi non solo ai propri antenati ma a tutti gli esseri che ci hanno preceduto e dei quali portiamo in noi una parte.

L'epigrafe interrogativa che apre il volume, tratta dalla saggezza cinese, è in quest'ottica, la migliore delle introduzioni:

Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés?

Koan Zen

Essa indica anzitutto che argomento principale del romanzo è la ricerca del proprio volto nel volto dei padri. L'au-

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux, Le labyrinthe du monde I*, Gallimard, Paris 1974. *Archives du Nord, Le labyrinthe du monde II*, Gallimard, Paris 1977.

<sup>2</sup> *Souvenirs pieux*, cit., p. 297.

trice tenterà di delineare i contorni di un viso assente. L'epigrafe pone un interrogativo sull'esistenza increata di un « io » che acquista un volto solo con l'ingresso nel tempo, valorizza e delinea l'« io increato » anteriore alla nascita. Paradossalmente la scrittura biografica determina non l'affermazione dell'io ma il suo annullamento, e questo perché la scrittrice supera l'aneddoto umano per interessarsi a ciò che passa attraverso ognuno di noi e ci supera: nell'opera di Marguerite Yourcenar l'amore per la storia culmina in una profonda aspirazione all'universale.

La narrazione in *Souvenirs pieux* ha inizio con l'espressione: « L'être que j'appelle moi... »<sup>3</sup>. Il « moi » identifica la scrittrice Marguerite Yourcenar ma afferma anche l'identità tra autore, narratore, personaggio. L'uso della prima persona, condizione necessaria del « patto autobiografico », crea nella formula iniziale un effetto di distanza tra il « je » e il « moi », che ha tutta l'aria di un « il », e mette bene in evidenza che la persona grammaticale non deve essere confusa con l'identità dell'autore-narratore. La relazione del narratore con se stesso sembra essere caratterizzata da una netta distanza, confermata dall'espressione usata per identificare l'io di un tempo: « ce bout de chair rose pleurant dans un berceau bleu »<sup>4</sup>. Nonostante questo effetto di distanza che altera in parte l'identificazione protagonista-narratore-autore, il riconoscimento dell'identità viene affermato esplicitamente: « Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout »<sup>5</sup>. Un'opera autobiografica presuppone per definizione che l'autore sia una persona reale e identificabile: l'adozione di uno pseudonimo non infrange questa regola<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège, puis s'étaient fixés dans le Hainaut ». *Op. cit.*, p. 11 (tutti i corsivi sono nostri).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> « Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom, exactement comme celui qu'une religieuse prend en entrant dans les ordres. (...) le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée » Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris 1975, p. 24.

Nelle prime pagine del romanzo la Yourcenar analizza le difficoltà del genere autobiografico prendendo le distanze da esso: «...je m'arrête, prise de vertige devant l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances qui plus ou moins nous déterminent tous»<sup>7</sup>; la difficoltà nel ricostruire la storia di una vita consiste non solo nell'imprevedibilità delle forze che condizionano ogni esistenza umana, (caso o «fato», per i quali la scrittrice sembra nutrire quasi timore), ma nella constatazione del continuo mutamento, del contingente da cui è condizionato l'uomo, inserito in una più generale trasformazione del mondo fenomenico<sup>8</sup>.

Ricostruire il proprio passato in modo veridico può essere un'impresa ardua data la precarietà di informazioni dirette di tipo biografico, frammentarie e inaridite. L'impresa autobiografica è dello stesso tipo di quella romanzesca: lo scrittore che vi si accinge si baserà su documenti precari che dovrà ricercare, selezionare, far vivere.

L'effetto di distanza precedentemente notato si ritrova anche nei confronti del luogo in cui avviene la nascita, sentito come fortuito:

Le site lui-même était à peu près fortuit, comme nombre d'autres choses allaient l'être au cours de mon existence et sans doute de toute existence regardée d'un peu près<sup>9</sup>.

La scrittrice inserirà sempre la storia di un individuo nella storia di un'epoca, effettuando contemporaneamente uno studio sia diacronico che sincronico.

Il tema della nascita intesa come imprigionamento nel tempo, caratteristico di tutto il romanzo, viene già presentato nella prima pagina: «Cet enfant du sexe féminin, déjà pris dans les coordonnées de l'ère chrétienne et de l'Europe

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>8</sup> Cfr. *Carnets de notes de «Mémoires d'Hadrien», Oeuvres romanesques*, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1982, pp. 527-528: «Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes. La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires. Ce ne sont jamais que murs écroulés, pans d'ombre».

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 12.

du XX<sup>e</sup> siècle...»<sup>10</sup>. Contenuto del resto anche nel titolo del dittico, questo motivo è sicuramente alla base della concezione della vita di Marguerite Yourcenar.

Un ulteriore effetto di distanza creato e voluto è quello nei confronti dei protagonisti: «*Monsieur et Madame de C.* venaient de passer un été assez gris dans la propriété familiale du Mont-Noir...»<sup>11</sup>. Non essendoci volontà di mascherare il nome dei genitori, l'iniziale del cognome e la particella nobiliare basteranno ad identificarli (anche se la voce narrante dirà «Fernande», oppure «Mon arrière-grand-père, Joseph-Ghislain» p. 97). L'essenziale è la forma nobiliare che indica l'inserimento dei personaggi in una classe sociale precisa.

Da particolari biografici rigorosamente autentici, per quanto frammentari ed alterati dal tempo, l'autrice ricostruisce il passato attraverso l'intuito e l'interpretazione:

Ces bribes de faits crus connus sont cependant entre cet enfant et moi la seule passerelle viable; ils sont aussi la seule bouée qui nous soutient tout deux sur la mer du temps<sup>12</sup>.

Uno degli aspetti più rilevanti di questo romanzo autobiografico è costituito dai commenti che, numerosi e pregnanti, sostanziano la narrazione e accompagnano costantemente la descrizione. Essi sono gli indizi dell'attività della coscienza che si pone al centro del mondo a cui dà vita, organizzandone l'intera struttura, indizi attraverso i quali la scrittrice manifesta la sua presenza giudicando il mondo rappresentato e attraverso i quali il lettore può guardare fino a lei<sup>13</sup>.

Analizzando il ruolo e la natura dei commenti in *Souvenirs pieux*, si può tentare di definire in quale misura sia possibile, a partire da essi, risalire alla personalità della scrittrice<sup>14</sup>. Apparentemente l'autrice dei commenti dovrebbe

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Si veda Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, Paris 1973.

<sup>14</sup> Si veda Jean Starobinski, «Le style de l'autobiographie», *La Relation critique, L'oeil vivant II*, Gallimard, Paris 1970, p. 83.



essere Marguerite Yourcenar; in effetti tra la Yourcenar in carne ed ossa e la voce del parlante in *Souvenirs pieux* e *Archives du Nord* si trova l'opera, che presuppone la presenza operante di un autore implicito, l'« alter ego » di Marguerite Yourcenar per motivi di connotazione letteraria. Il lettore non può fare a meno di chiedersi fino a che punto il commento sia espressione diretta della scrittrice e fino a che punto questa proietti un'immagine artefatta di sé che è solo figura di un mondo umano, psicologico, affettivo, culturale molto più ampio.

È utile distinguere le diverse categorie di commenti<sup>15</sup>: un primo tipo riscontrabile in *Souvenirs pieux* è quello che chiameremo commento della voce diretta di Marguerite Yourcenar:

Il m'arrive de me dire que, *tardivement*, et à ma manière, je suis entrée en religion, et que le désir de Madame de C. s'est réalisé d'une façon que sans doute elle n'eût ni approuvée ni comprise<sup>16</sup>.

Questo commento evidenzia la triplice distanza, temporale, morale ed esistenziale tra la scrittrice e sua madre. L'ingresso in letteratura, (avvenuto certamente non « tardivamente »<sup>17</sup>), dimensione nuova nella quale nulla del passato è perduto, viene segnato dall'acquisizione di uno pseudonimo che testimonia la simbolica rottura del legame familiare.

Ogni opera letteraria può sempre essere considerata in qualche misura un modo indiretto di parlare della propria esperienza esistenziale<sup>18</sup>. Tuttavia nel caso della Yourcenar ciò che importa non è quanto appartiene al mondo dell'io, bensì, al contrario, una realtà molto più vasta. Spesso l'autobiografia si cela dietro la finzione del romanzo, come nelle

<sup>15</sup> Per uno studio sulle categorie tradizionali dei commenti d'autore si veda Seymour Chatman, *Storia e discorso, La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma 1981.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 44.

<sup>17</sup> La scelta di questo avverbio è forse motivata dal fatto che soltanto a partire dal 1950 Marguerite Yourcenar si stabilisce a Mont-Désert, isola nella quale può condurre un'esistenza sobria e solitaria.

<sup>18</sup> La scrittrice parla del « privilège du romancier authentique, qui est d'inventer en s'appuyant seulement ça et là sur son expérience à lui » *Op. cit.*, p. 285.

opere di Marguerite Yourcenar anteriori ai due libri di memoria. La biografia mancante, interrotta al termine di *Archives du Nord*<sup>19</sup> è così, per un singolare ma rivelatore capovolgimento, costituita dalle opere già pubblicate. *Souvenirs pieux* e *Archives du Nord* hanno come effetto di porre tutta l'opera all'interno di un vasto sistema autobiografico nel quale Marguerite Yourcenar si dissolve come persona<sup>20</sup>. Alla « quête de soi » che sostanzia le *Confessions* di Rousseau o la *Recherche du Temps perdu* proustiana, la Yourcenar oppone la volontà di cancellare le proprie caratteristiche personali<sup>21</sup>: la dimensione individuale la interessa solo in quanto parte-cipe di un destino collettivo.

La création littéraire est un torrent qui emporte tout; dans ce flot, nos caractéristiques personnelles sont tout au plus des sédiments. La vanité ou la pudeur de l'écrivain compte peu en présence de ce grand phénomène naturel dont il est le théâtre<sup>22</sup>.

La grande possibilità che l'arte offre al romanziere è quella di vivere le vite parallele dei personaggi che egli crea,

<sup>19</sup> « Mais il est trop tôt pour parler d'elle, à supposer qu'on puisse parler sans complaisance et sans erreur de quelqu'un qui nous touche inexplicablement de si près. (...) Laissons ses yeux neufs suivre le vol d'un oiseau ou le rayon de soleil qui bouge entre deux feuilles. Le reste est moins important qu'on ne croit » *Archives du Nord*, cit., pp. 373-374.

<sup>20</sup> « ...dans la carrière de son auteur, l'autobiographie occupe par définition une place à part: elle est non seulement, (...), le plus souvent l'oeuvre de l'âge mûr ou de la vieillesse, mais elle est fréquemment conçue par l'autobiographe comme son ouvrage suprême, celui qui englobe, explique et justifie tout ce qui précède, le couronnement de l'oeuvre ou de la vie qui lui a donné naissance » Georges May, *L'autobiographie*, Presses Universitaires de France, Paris 1979, p. 33.

<sup>21</sup> Ivan Leclerc dell'Università di Tours nella sua conferenza dal titolo « Comment parler de soi » (Giornata Internazionale di Studi tenutasi a Pavia l'8 novembre 1985 sul tema « Marguerite Yourcenar. Il tempo e la memoria ») mette bene in evidenza questo concetto centrale: « Il faut, dit Marguerite Yourcenar, me semble-t-il, historifier le moi pour accéder à une sortie, hors de l'histoire. A ce point le je a évidemment frôlé le haut de la généralité et le moi de l'auteur ne vaut que dans ses rapports avec tout ce qui n'est pas lui. L'expression 'reliée à tout' est une expression centrale et elle explique bien cette sorte d'humanisme cosmique qui est le sien » (da registrazione).

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pp. 213-214.

uscire dai limiti dell'esperienza personale per sperimentare tempi e mondi diversi da quello in cui gli è dato di vivere<sup>23</sup>.

Ma se la scrittrice Yourcenar intrattiene un rapporto complesso con la sfera del proprio io, è forse perché considera il mondo come una rete ininterrotta, non solo su un piano simbolico ma su un piano fattuale: i regni animale, vegetale e minerale costituiscono le parti integranti di un tutto che è l'universo dei viventi. La sua concezione dell'autobiografia si fonda sulla convinzione che ogni essere umano non è che l'anello di una catena, isolato nella sua unicità ma allo stesso tempo condizionato e legato agli altri. L'idea di rete (« Le réseau » è il titolo di un lungo capitolo di *Archives du Nord*) è il tema di fondo comune ai volumi autobiografici.

Servendosi molto spesso di metafore che si ispirano al mondo animale e vegetale, l'autrice commenta il percorso che l'umanità ha compiuto lentamente nei secoli fino alla brusca accelerazione dell'età moderna verso un progresso divenuto un idolo sanguinario:

Il y a cinquante ans ou trente ans à peine, ce passage d'une existence précaire de bêtes des champs à une existence d'insectes s'agitant dans leur termitière semblait à tous un progrès incontestable. Nous commençons aujourd'hui à penser autrement<sup>24</sup>.

Questo tipo di osservazioni è frequente nella parte del romanzo intitolata « La tournée des châteaux », in cui l'autrice narra le impressioni provate durante una visita in Belgio per rivedere i luoghi in cui aveva vissuto la prima infanzia e dove la famiglia materna aveva risieduto: « Le ciel de novembre était un couvercle encrassé »<sup>25</sup>. Alla metafora ciocoperchio, di memoria baudeleriana, è affidato il compito di trasmettere al lettore la sensazione di angoscia suscitata dalla degradazione dell'ambiente naturale.

<sup>23</sup> Lazare, protagonista di *Une belle matinée*, va incontro con gioia alla nuova vita di attore errante poiché potrà essere di volta in volta tanti personaggi diversi che vivono infinite avventure. Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule*, Oeuvres romanesques, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1982.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 81.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 79.

La scrittrice avverte intensamente la capacità di condividere il dolore altrui, l'angoscia esistenziale fondamentale causata dalla presenza del male nella sfera dell'umano:

Loin de répondre à une conception sentimentale de la vie, cette pitié chauffée à blanc n'entre comme une lame que chez qui, forts ou non, courageux ou non, intelligents ou non, (là n'est pas la question), ont reçu l'horrible don de voir face à face le monde tel qu'il est. A partir de cette vision extatique à rebours, on ne parle plus de la beauté qu'avec certaines restrictions<sup>26</sup>.

Il commento in prima persona mette ancora in rilievo il continuo monologare: le riflessioni « ad alta voce » davanti alle tombe del cimitero di Suarlée sul mistero dell'inestricabile amalgama di elementi biologici e di sostanza morale di cui è fatta la persona umana, la portano a domandarsi il senso del perpetuarsi della vita, il significato del proprio sussistere: « Des dix enfants d'Arthur et de Mathilde, sept étaient couchés là: de ces sept, il ne restait en cette année 1956 qu'un rejeton, qui était moi-même. C'était donc à moi de faire ici quelque chose. Mais quoi? »<sup>27</sup>. Queste riflessioni di fondo, quasi non espresse, si impigliano negli elementi accessori: « J'aurais pu, certes, faire repeindre la grille et sarcler la terre. Mais je repartais le lendemain; le temps manquait. L'idée d'ailleurs ne m'en vint même pas »<sup>28</sup>. Dietro le diversità di riti, dogmi, convinzioni, tutte le religioni sono valide essendo modi diversi che l'uomo ha creato per esprimere lo stesso bisogno di credere nell'immortalità e la stessa aspirazione al trascendente. Le diverse forme che il culto dei morti ha assunto nei secoli sono espressione di « vœux contradictoires, mais qui sans doute expriment au fond la même chose »<sup>29</sup>.

Telle que j'étais, et à supposer que ces personnes fussent quelque part, je ne pouvais que leur souhaiter bonne chance sur la route inextricable que nous parcourons tous, et c'est là aussi une manière de prier<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, pp. 187-188.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 49.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 49.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, pp. 49-50.

La risposta alla domanda che la scrittrice si poneva è fornita dalla stesura stessa dei suoi scritti autobiografici: far rivivere le figure dei propri antenati, ricreare una fisionomia viva ad alcuni di essi e soprattutto al padre e alla madre, costituisce l'estremo e sommo « servizio » che la scrittrice può rendere loro.

I commenti interpretativi hanno un ruolo importante in *Souvenirs pieux*. Alla base della ricostruzione d'ambiente troviamo costantemente l'intuizione:

*J'imagine sans peine les trois domestiques assis à la chaleur du poêle, leurs longues tartines en équilibre sur le rebord du bol où ils trempaient chaque bouchée...*<sup>31</sup>

Con un verbo della visione l'autrice trasmette al lettore l'immagine dei personaggi rievocati. Anche se l'io narrante protesta in prima persona la propria esitazione, il procedere per congetture, per intuito, in realtà il suo modo di entrare nella coscienza dei personaggi (soprattutto di Michel de C. e di Fernande) sembra testimoniare il contrario:

*J'ai moins de détails sur les sentiments de Fernande pendant cet hiver-là, et puis tout au plus inférer ce à quoi elle pensait durant ses insomnies, allongée dans son lit jumeau d'acajou, séparée par une carquette de Michel qui pensait de son côté*<sup>32</sup>.

L'io narrante si presenta come profondo conoscitore del temperamento, della sensibilità e dei gusti dei personaggi che presenta oltre che dell'ambiente nel quale si muovono. È a suo modo un narratore onnisciente malgrado il frequente ricorso ad espressioni come « Le peu que je devine », « Compte fait du peu que je sais d'elle », « J'ai moins de détails »: « *Le peu que je devine* de la vie amoureuse de mes parents me fait croire qu'ils représentaient assez bien le couple des années 1900, avec ses problèmes et ses préjugés qui ne sont plus les nôtres »<sup>33</sup>. Questa conoscenza dall'interno permette e conduce la voce del narratore a caratte-

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 20.

rizzare attraverso sostantivi, verbi affettivi, giudizi riportati in forma indiretta, alcuni aspetti della psicologia del personaggio, sempre spostandosi con grande mobilità dal punto di vista oggettivo di una voce narrante esterna al punto di vista interno alla coscienza del personaggio, talvolta racchiuso tra parentesi:

(qu'ils étaient doux, les verts paysages de l'Angleterre, qu'ils étaient charmants, les jours de soleil et de pluie passés à vagabonder ensemble dans les champs, et les goûters dans les fermes!)<sup>34</sup>.

In questo passaggio continuo dall'esterno all'interno, l'io narrante segna in vario modo una distanza nettamente ironica, oppure, al contrario, una partecipazione affettuosa nei confronti dei sentimenti dei protagonisti. Le inferenze vengono tuttavia sempre compiute nel rispetto della loro realtà storica ed esistenziale<sup>35</sup>: solitamente esse sono introdotte da « On aime à croire », « J'aime à croire », « J'aime à l'imaginer », per segnalare l'intervento personale. Per questo motivo i commenti interpretativi sono spia della sensibilità e della personalità della scrittrice.

La partecipazione simpatetica col mondo animale è tanto intensa in *Souvenirs pieux* da arrivare fino all'immedesimazione scherzosa e affettuosamente ironica con i pensieri supposti del cane Trier:

*J'aime à croire que le chien Trier, qu'on a chassé de sa bonne place habituelle sur la descente de lit de Fernande, trouve le moyen de se faufiler jusqu'au berceau, hume cette chose nouvelle dont on ne connaît pas encore l'odeur, remue sa longue queue pour montrer qu'il fait confiance, puis retourne sur ses pattes torsées vers la cuisine où sont les bons morceaux*<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>35</sup> « Mon projet m'obligeait à ce que tous les détails, même s'ils faisaient l'objet d'une sorte de montage romanesque, fussent authentiques. De temps à autre, certes, l'imagination (ou la sympathie, ce qui est la même chose) se laisse aller, à la condition de le faire de manière à ce que le lecteur ne puisse pas s'y tromper » Matthieu Galey, *Les yeux ouverts*, entretiens avec Marguerite Yourcenar, Le Centurion, Paris 1980, pp. 214-215.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pp. 31-32.

Un commento può anche, con effetto di sorpresa, sottolineare una brusca presa di distanza, di oggettivazione e di ironia dell'autrice nei confronti della materia narrata. Per Fernande

Le poids de l'avenir cessait d'être accablant, se subdivisait en minces soucis ou en futiles occupations, les unes agréables, d'autres moins, mais toutes distrayantes, et remplissant les heures au point de les faire oublier. *Pendant ce temps, la terre tournait*<sup>37</sup>.

Si noti il divario tra i pensieri di Fernande sul suo parto imminente e l'ampiezza del punto di vista dell'io narrante che li inserisce in una dimensione cosmica impassibile e ne mette efficacemente in rilievo il carattere effimero<sup>38</sup>.

Un effetto alquanto simile viene creato dal commento della voce narrante: « Il en alla de même pour la Minerve casquée qui resta finalement en place sur son socle de marbre vert, *indifférente comme toujours aux transactions de vente et d'achat* »<sup>39</sup>, commento d'autore che rivela il punto di vista nei confronti di un oggetto sentito come estraneo all'insieme degli oggetti-testimonianza affettiva della persona scomparsa, in quanto simbolo dell'immutabile e dell'eterno che contrasta con le mutevoli vicende del destino umano.

Il dato soggettivo dell'interpretazione è sempre sottolineato:

Dès cet âge de sept ou huit ans, *il me semblait* que cette mère dont je ne savais presque rien, (...) empiétait indûment sur ma vie et ma liberté à moi, en essayant ainsi de me pousser par trop visiblement dans une direction quelconque. (...) De quoi se mêlaient tous ces gens-là? J'avais l'imperceptible recul du chien qui détourne le cou quand on lui présente un collier<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>38</sup> Oltre che da un commento, il medesimo effetto può essere provocato da una metafora dal concreto all'astratto. Improvvisamente, senza motivo apparente, Fernande dichiara a Michel de C. la sua profonda tristezza: non si sarebbe sposata « qu'en grand deuil ». « Comme un corps céleste en perturbe un autre quand il passe dans son voisinage, le baron H., (il primo amore di Fernande) aperçu dans quelque soirée mondaine, avait peut-être, à son insu, causé cette crise ». *Op. cit.*, p. 279.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, pp. 43-44.

Questo commento mette in luce da un lato la distanza affettuosamente ironica filtrata dalla memoria nei confronti di un modo di essere e di sentire infantili, dall'altro il ritrovare già presente nell'io di un tempo una caratteristica della propria personalità che resterà costante, il bisogno di affermare la propria indipendenza e libertà individuale su qualunque ricatto proveniente dalla famiglia, dalla società e dalle convenzioni. Uno dei temi fondamentali del romanzo è infatti l'opposizione dichiarata esplicitamente al concetto di famiglia intesa come ambiente chiuso e oppressivo in cui solitamente i genitori regnavano come sovrani assoluti sulla vita dei figli.

Il commento interpretativo è anche un modo per effettuare un ritorno ad un passato remoto, portatore del significato profondo che l'autrice vuole imprimere alla materia narrata:

J'aime à croire que son contingent rentré d'outremer débarqua à Cologne, centre des troupes de la Germanie Inférieure, vers l'époque où le général (Traiano) reçut la nouvelle de son accession à l'Empire, apportée bride abattue par son neveu Publius Aelius Hadrianus, jeune officier promis à un brillant avenir<sup>41</sup>.

Appare evidente la volontà della Yourcenar di non fermarsi al passato relativamente recente che costituisce l'oggetto della sua impresa ma di risalire al passato quasi immemorabile di tutta l'umanità. Questa apertura anticipa quella ancor più ampia con cui si apre la narrazione in *Archives du Nord*, che porta l'autrice alla contemplazione di un mondo preistorico, « ce monde que nous n'encombrons pas encore »<sup>42</sup>. Il tema dell'« encombrement du monde par l'homme » è presente ed operante anche in *Souvenirs pieux* e costituisce sicuramente una problematica che dimostra sensibilità e pessimismo quasi eccessivi.

I commenti sui personaggi possono avere molteplici sfumature: irritazione, ironia divertita, simpatia, pietà, rispetto, talvolta ammirazione<sup>43</sup>. L'aspetto più interessante dei com-

<sup>41</sup> *Op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>42</sup> *Archives du Nord*, cit., p. 16.

<sup>43</sup> « Mes personnages préférés sont les plus intenses ou les plus lucides, (...) ou au contraire les plus héroïquement simples (ou qui

menti sui personaggi è costituito dalla capacità dell'autrice di cogliere le molteplici e spesso contraddittorie sfaccettature delle diverse personalità che compongono immagini esistenziali autentiche, profondamente coinvolte nelle complesse circostanze della vita e nello stesso tempo solitarie, non figure caricaturali prive di spessore psicologico<sup>44</sup>.

L'unico personaggio che viene stigmatizzato fino a diventare l'emblema di tutto ciò che di negativo vi era nella ricca borghesia possidente è Noémi Dufresne, nonna paterna della scrittrice. L'intonazione personale viene sempre affidata a un aggettivo che accompagna il nome proprio:

*L'insupportable Noémi, mère de Monsieur de C. et détestée par lui entre toutes les femmes...*<sup>45</sup>.

*L'intolérable Noémi, dont on avait cru se débarrasser, pesait encore de tout son poids sur le ménage...*<sup>46</sup>.

Monsieur et Madame de C. se cherchaient une demeure qui ne fût qu'à eux, et où la redoutable Noémi ne serait que rarement invitée<sup>47</sup>.

I commenti sui personaggi che la scrittrice ha personalmente conosciuto sono vivificati dai ricordi personali, ma soprattutto dalla sua notevole esperienza e conoscenza dell'animo umano:

Elle (Noémi) finit par se rendre à Bruxelles, sans doute par curiosité de femme, et surtout de vieille femme, qui ne résiste pas à l'envie de visiter une chambre d'accouchée...<sup>48</sup>.

paraissent simples parce qu'ils ont su écarter toutes les complications inutiles) (...) Les plus détestés, les plus moqués, ou parfois plaints, sont ceux qui s'incorporent le plus épaissement aux erreurs et aux routines de leur temps, ou encore les plus complaisants envers soi ». Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, Paris 1972, p. 73.

<sup>44</sup> Cfr. *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, cit., p. 536: « En un sens, toute vie racontée est exemplaire; on écrit pour attaquer ou pour défendre un système du monde, pour définir une méthode qui nous est propre. Il n'en est pas moins vrai que c'est par l'idéalisation ou par l'éreintement à tout prix, par le détail lourdement exagéré ou prudemment omis, que se disqualifie presque tout biographe: l'homme construit remplace l'homme compris ».

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, pp. 37-38.

Molto spesso i commenti sui personaggi rivelano la distanza ironica che l'io narrante stabilisce quasi costantemente tra sé e loro e sembrano improntati ad un notevole senso del reale:

Le fait reste que même pour les moins gourmets, les moins gourmards ou les moins goinfres, vivre ensemble c'est en partie manger ensemble: *Monsieur et Madame de C. n'étaient pas bons partenaires à table*<sup>49</sup>.

Il clima sociale, morale, psicologico in cui vivono i personaggi è ricreato con grande vivacità, tendendo sempre tuttavia a mettere in luce, dietro le particolarità di un certo tipo di società gli elementi della natura umana fondamentali e comuni a tutte le epoche storiche<sup>50</sup>. Con tono divertito l'autrice enumera le vere divinità a cui l'umanità è sottomessa:

Plutus, prince des coffres-forts, le Dieu Terme, seigneur du cadastre (...), le roide Priape, dieu secret des épousées, légitimement dressé dans l'exercice de ses fonctions, la bonne Lucine qui règne sur les chambres d'accouchées, et enfin (...), Libitine, qui ferme la marche, déesse des enterrements. *Madame Mathilde est la servante de Lucine*<sup>51</sup>.

Si noti l'effetto stilistico particolare creato dal contrasto tra ampi periodi e un breve commento di una sola proposizione che li sigilla.

Lo stesso procedimento viene adoperato per i commenti che riguardano Fernande: brevi e concisi condensano l'attenzione del lettore. Fernande cerca di migliorare la sua carente cultura leggendo tutto ciò che le capita sottomano:

Personne ne la secondant, ou même ne l'approuvant dans ces entreprises, elles s'arrêtent court, mais Fernande a acquis

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>50</sup> « Chaque déplacement dans le temps ou le lieu nous met en face de conditionnements différents (surtout en apparence), et mon premier souci devait être d'essayer de montrer celui des années 1510-1569 dont se dégage peu à peu Zénon, puis à travers celui-ci, d'essayer de faire voir (découvrir peut-être) au lecteur, par le jeu des similitudes et des contrastes, l'étendue de son conditionnement d'aujourd'hui » Marguerite Yourcenar, *Lettres à Mademoiselle S.*, in « La Nouvelle Revue Française » n. 327, avr. 1980, p. 182.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, pp. 105-106.

bien à tort la réputation d'une jeune personne à idées, qu'elle n'est pas<sup>52</sup>.

La collocazione di questi brevi commenti alla fine di un capitolo, ne accresce singolarmente l'effetto in quanto la pausa, vorremmo dire quasi il silenzio, che li segue invita il lettore a soffermarsi maggiormente sul giudizio espresso:

En dépit de ses atours de jeune demoiselle, rien ne la distingue des filles de village ou des petites ouvrières de Charleroi avec lesquelles elle ne fraye pas. Elle n'est comme elles que chair tiède et douce. Comme l'ont fait remarquer les Dames du Sacré-Coeur, son caractère n'est pas formé<sup>53</sup>.

I commenti che riguardano Michel de C. si articolano sostanzialmente su due piani: da un lato rivelano il profondo affetto e l'ammirazione che la scrittrice nutre per alcuni aspetti del suo carattere, dall'altro la volontà di stabilire una distanza tra sé e lui per poterne disegnare un ritratto vivo e metterne in luce le contraddizioni. Il temperamento misticizzante e passionale, il profondo amore per la libertà, l'opposizione ribelle non lo sottraggono alle vuote convenzioni del suo tempo:

Il y a en lui, comme chez beaucoup d'hommes de son temps, un Tolstoï à l'état d'ébauche, pris malgré lui dans des usages et des conventions dont il n'a ni le courage ni l'envie de se dépêtrer tout à fait<sup>54</sup>.

Anche i commenti tra parentesi costituiscono un modo per approfondire un aspetto della psicologia di un personaggio o della materia di scrittura:

(Et il [Michel de C.] avait aimé l'armée, mais cette décision n'en avait pas moins été le contrecoup d'une querelle de famille, et d'une sorte de maladroite chantage fait aux siens)<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 257.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, pp. 242-243.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 30.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 20.

Monsieur de C. juge que, pour un quadragénaire, épouser une fille de vingt ans, c'est être sûr que tous ses voisins de campagne lui pinceront les fesses. (Je laisse à Michel son langage, sans lequel je ne le reconnaîtrais pas)<sup>56</sup>.

I commenti sotto forma di massime e sentenze conferiscono concisione alla narrazione permettendo alla scrittrice di introdurre considerazioni che oltrepassano il mondo dell'opera per raggiungere quello della condizione umana di ogni tempo e luogo. Tale tipo di commenti si trova molto spesso alla fine di un commento interpretativo e lo suggella, mettendolo a confronto con osservazioni sulla realtà concreta, con i dati dell'esperienza umana visti però nell'ottica particolare e personale di Marguerite Yourcenar (che rivelano sempre in lei grandezza d'animo, saggezza ed equilibrio).

Le temps, sans doute, eût instruit Fernande, lui eût élevé ses langueurs et ses mélancolies typiques d'une dame de 1900, mais l'expérience nous prouve que la plupart des êtres changent peu<sup>57</sup>.

Le ipotesi dell'autrice sulle sensazioni provate dalla neonata nel venire al mondo vengono controbilanciate da una massima che esprime una verità generale sul grande mistero della nascita e della morte: « Nous ne savons rien de tout cela: les portes de la vie et de la mort sont opaques et elles sont vite et bien refermées »<sup>58</sup>, oppure, al contrario, il modo di procedere per massime può venire adoperato per esprimere un giudizio contrario all'opinione generalizzante:

L'instinct maternel n'est pas si contraignant qu'on veut bien le dire, puisque, à toute époque, les femmes d'une condition sociale dite privilégiée ont d'un coeur léger confié à des subalternes leurs enfants en bas âge, jadis mis en nourrice, quand la commodité ou la situation mondaine de leur parents l'exigeaient...<sup>59</sup>.

Un procedimento usato spesso in *Souvenirs pieux* è quello che potremmo chiamare commento generalizzante, che

<sup>56</sup> *Op. cit.*, p. 273.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 56.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 22.

permette di allargare singolarmente l'osservazione fino a comprendere l'umanità di ogni tempo e luogo:

La nouvelle-née criait à pleins poumons, essayant ses forces, manifestant déjà cette vitalité presque terrible qui emplit chaque être, même le moucheron que la plupart des gens tuent d'un revers de main sans même y penser<sup>60</sup>

commento sotto forma di massima generalizzante che mette in rilievo l'estrema sensibilità dell'autrice nei confronti di tutte le forme che assume il mistero della vita. Talvolta esso può rivelarsi a partire da una perifrasi di tipo metaforico:

Les visqueux et sacrés appendices de toute nativité, dont chaque adulte a quelque peine à s'imaginer avoir été pourvu, finirent incinérés dans les braises de la cuisine<sup>61</sup>.

Le osservazioni attinte all'esperienza dell'umanità mostrano la volontà di guardare ad essa con critico distacco:

Le brave homme était emporté lui aussi, non certes par l'enthousiasme, car il craignait les Russes, mais par cette espèce d'excitation quasi joyeuse qu'inspirent aux trois quarts des gens un bel incendie ou un bel accident de chemin de fer<sup>62</sup>.

Attraverso i commenti sulle vicende, la Yourcenar esprime le sue convinzioni sui valori dell'esistenza umana, giudica il mondo rappresentato e sceglie i valori morali che intende mettere in rilievo. L'affetto e l'ironia, sono i due sentimenti predominanti: alla critica si accompagna costantemente il confronto tra il tipo di società rievocata e quella contemporanea:

On est d'accord sur tout: les différends n'éclatent que sur des questions d'héritage laissé indivis ou de droits de chasse. Il s'ensuit qu'une odeur de stagnation se dégage de ces milieux où pourtant la vie, pas pire qu'ailleurs, est même sur quelques points plus sensée que la nôtre<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 28.

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p. 46.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, pp. 112-113.

L'amore della scrittrice per il passato, che è soprattutto un grande amore per la vita, la porta a contemplarlo con lucidità e intelligenza non per scoprire in esso un'età dell'oro ma per constatare che i mali del mondo sono di tutti i tempi: gli errori del passato incombono ancora su di noi rendendo più angoscianti quelli attuali:

La brutalité, l'avidité, l'indifférence aux maux d'autrui, la folie et la bêtise regnaient plus que jamais sur le monde, multipliées par la prolifération de l'espèce humaine, et munies pour la première fois des outils de la destruction finale. La présente crise se résoudrait peut-être après n'avoir sévi que pour un nombre limité d'êtres humains; d'autres viendraient, chacune aggravée par les séquelles des crises précédentes: l'inévitable a déjà commencé<sup>64</sup>.

Gli anni della seconda guerra mondiale e quelli immediatamente seguenti hanno operato in Marguerite Yourcenar il passaggio dalla convinzione che la lucidità e la razionalità umana possano opporsi ai mali inveterati del mondo, (virtù incarnate nella figura dell'imperatore Adriano, che aveva saputo servirsene con efficacia per ridare pace e stabilità alla terra), a un interesse crescente per il mondo degli animali, del mare, delle foreste senza traccia di antropomorfismo. Questa evoluzione del pensiero non porta affatto a uno svilimento dell'umano, ma al suo più giusto inserimento nell'intero mondo dei viventi.

Un ultimo tipo di commento frequente in *Souvenirs pieux* è quello sul discorso: l'autrice interviene sulla materia di scrittura, giustifica il proprio operato, chiarisce i propri metodi ed obiettivi:

Pour la plongée dans son (di Fernande) passé ancestral, je me sers des maigres informations glanées dans des généalogies ou des ouvrages d'érudits locaux. Pour les années plus récentes, je dépends des souvenirs de Fernande retransmis à travers Michel<sup>65</sup>.

Il commento sul discorso è un modo per dichiarare le fonti di informazione utilizzate nella stesura del romanzo così come potrebbero comparire in una prefazione o nella nota

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 46.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, p. 63.

finale: l'attenzione del lettore è attirata sulla complessa rete di informazioni provenienti da fonti diverse in base alle quali il mondo dell'opera si costruisce.

L'intervento di tipo metalinguistico può essere accompagnato da una indicazione rivolta al lettore implicito<sup>66</sup>. Trappela la consapevolezza che il messaggio formulato non è sempre compreso.

Attraverso lo studio della voce narrante e dei commenti d'autore in *Souvenirs pieux* è possibile definire la concezione che Marguerite Yourcenar ha del genere autobiografico, armoniosamente e coerentemente inserita nella sua vasta opera.

Un intero universo riacquista vita e calore grazie alla sensibilità dell'autrice che lo anima dall'interno: l'intenzione pedagogica o morale nasce spontaneamente dal discorso narrativo<sup>67</sup>. Il lettore non può mai dimenticare la presenza della voce narrante e molto spesso l'interesse risiede principalmente non negli eventi descritti ma nel modo in cui essi vengono filtrati dalla coscienza centrale.

Sia i commenti integrati al discorso narrativo, (i commenti interpretativi), che quelli che ne prescindono, (i commenti della voce diretta), trasmettono sempre la visione del mondo dell'autrice, sottolineano i significati che essa vuole comunicare e le risonanze che crea nello spirito del lettore.

Anna Scafuri

<sup>66</sup> «...certains lecteurs de ce livre trouveront sans doute cette remarque et celles qui précèdent également ridicules» *Op. cit.*, p. 31.

<sup>67</sup> «Toute narration authentique est d'une manière ou d'une autre tirée de la vie, et la vie est une perpétuelle leçon de morale» Jean-Marie Le Sidaner, «Pour solde de tout compte», *entretien avec Marguerite Yourcenar*, in «Europe», n. 612, avr. 1980, p. 195.

#### SULLA PRAGMATICA DELLA COMUNICAZIONE IN STENDHAL: *L'ABBESSE DE CASTRO*

*L'Abbesse de Castro*, denso e teso racconto delle *Chroniques italiennes*<sup>1</sup>, ripropone quel rapporto inversamente proporzionale tra passione e linguaggio che Stendhal teorizzava fin dal 1802 nella *Philosophia Nova*: «Plus on devient passionné, plus la langue vous manque»<sup>2</sup>.

La storia d'amore tra la nobile Hélène de Campireali, futura badessa di Castro, e Jules Branciforte, brigante e figlio di briganti, è un intreccio di silenzi, che per la loro differente natura possiamo suddividere in *silenzi per difetto* e *silenzi per eccesso*.

Inevitabile corollario dei primi è la distanza — distanza sociale, distanza fisica — che costringe i due innamorati a intessere la loro relazione attraverso tutta una serie di messaggi obliqui in cui gli oggetti si fanno succedanei della parola. La finestra di Hélène che si illumina nel cuor della notte «parla» quanto il mazzo di fiori al cui interno è celato il primo messaggio scritto, che Jules con un ardito stragemma riesce a far passare e ripassare davanti alla finestra della donna amata; e «parla» ancora la mano che lo accoglie.

I primi approcci delineano così tutta una zona di scambi non verbali, ma non per questo più poveri di significato: ché anzi Hélène, turbata dall'offerta del mazzo di fiori e alla ricerca di un cenno di risposta, si rende subito conto non

<sup>1</sup> Stendhal, *L'Abbesse de Castro, Chroniques Italiennes, Romans et Nouvelles*, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1952. Per tutte le opere di Stendhal si fa riferimento a questa edizione che designeremo con la sigla R.N. I corsivi sono nostri, salvo diversa indicazione.

<sup>2</sup> Stendhal, *Pensées, Philosophia Nova, Divan*, Paris 1956, II, p. 223.



soltanto che in amore tutto è segno<sup>3</sup>, ma sperimenta addirittura una eccedenza del segno, il segno come eccesso.

Hélène ne savait plus quel signe elle pouvait se permettre; il lui semblait qu'il n'en était aucun qui ne dit beaucoup trop<sup>4</sup>.

Divenuta consapevole di questa natura del segno amoroso, ogni gesto, anche il più semplice, viene sottoposto da Hélène a un'opera di riflessione che lo parcellizza, lo frantuma, spesso lo blocca sul nascere.

Cosa c'è di più naturale dello scegliere un fiore dal bouquet ricevuto per rilanciarlo, in segno di accettazione, all'innamorato? Ma subito un imperioso divieto del codice amoroso, interiorizzato da fanciulle appartenenti al suo stesso tipo di cultura, blocca il gesto di Hélène:

Parmi les jeunes filles de Rome, arracher une fleur, mutiler d'une façon quelconque un bouquet donné par l'amour, c'est s'exposer à faire mourir cet amour<sup>5</sup>.

E ancora l'impulso di affacciarsi alla finestra, per rassicurare con la propria presenza l'innamorato in attesa di una risposta, viene represso dalla cognizione del pericolo cui ci si espone:

...elle courut à sa fenêtre; mais, en y arrivant, elle songea tout à coup qu'elle était trop bien vue, la lampe remplissait la chambre de lumière<sup>6</sup>.

Una superstizione nel primo caso, una sensazione di pericolo nel secondo, boicottano sul nascere le reazioni del soggetto amoroso, il cui comportamento, a un tempo « naturale e secondo »<sup>7</sup>, sviluppa una pantomima serrata quanto inconcludente:

<sup>3</sup> « J'ai besoin qu'on se rappelle qu'en amour tout est signe... » ricorda Stendhal nel *De L'Amour*, Garnier-Flammarion, Paris 1965, p. 90.

<sup>4</sup> *L'abbesse de Castro*, ed. cit., p. 574.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 574.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Per Barthes (*L'ancienne rhétorique*, in « Communications », 16, Seuil, Paris 1970, p. 222) il linguaggio delle passioni è, analogamente

Honteuse, elle rentra dans sa chambre en courant. Mais le temps se passait; tout à coup il lui vint une idée qui la jeta dans un trouble inexprimable: Jules allait croire que, comme son père, elle méprisait sa pauvreté<sup>8</sup>!

E i segni — un fiore strappato, l'affacciarsi alla finestra o il non affacciarsi, il ritardo — non sono tali soltanto per i due innamorati: quella semplice finestra aperta e illuminata « tous les soirs, après minuit »<sup>9</sup> basta a provocare immediatamente il sospetto in occhi indiscreti.

Jules, ancor privo di un nome per la costellazione parentale che veglia sull'onore della fanciulla, viene apostrofato da Fabio Campireali come « l'insolent qui ose s'attaquer à la fenêtre » di sua sorella<sup>10</sup>: la frequenza e la modalità dei passaggi di Jules (« Jules passait trop souvent sous les fenêtres » lanciando alle stesse « des regards impertinents »<sup>11</sup>) più che a una persona si riferiscono a un oggetto che la rappresenta, con una deviazione dalle persone alle cose che lo stesso Jules sottolinea nel suo primo biglietto, quando allude alla « fenêtre que je regarde sans cesse, parce que je suppose qu'elle est celle de votre chambre »<sup>12</sup>.

Poco importa se, anziché raggiungere l'essere amato, lo sguardo non riesce che a scorgere il luogo in cui esso presumibilmente alberga: vedere, o meglio « rivedere »<sup>13</sup>, significa soprattutto risvegliare in sé il fantasma desiderato grazie alla mediazione di oggetti, luoghi, suoni, la cui funzione di appoggio e di riferimento sconfinava così in una dimensione

al figurato retorico, un linguaggio a un tempo « naturel et second: il est naturel parce que les passions sont dans la nature; il est second parce que la morale exige que ces mêmes passions, quoique 'naturelles', soient distancées ».

<sup>8</sup> *L'abbesse de Castro*, cit., p. 574.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 577.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 573.

<sup>13</sup> All'atto del vedere si aggiunge il più delle volte quello del « rivedere » e del « prevedere »: « Dès qu'il avait appris que le palais Campireali était fermé... il avait formé le projet d'aller revoir ce jardin... »; « Il espérait même revoir sa chambre... »; e ancora: « ...peu de jours après, Jules, à demi fou de mélancolie, revint voir le palais Campireali. Elle pourrait revoir ce fauteuil de bois. Elle prévoyait quelque coup de tête ». (*L'abbesse de Castro*, cit., pp. 597, 598, 628).

sentimentale: un mazzo di fiori, un pezzo di marmo prezioso, un fazzoletto di seta diventano eloquenti battute di altrettanti dialoghi senza parole tra Jules e Hélène; la presenza del partner nei vari luoghi disegna una geografia sacrale nel piccolo universo di Albano; il rintocco della campana dell'Ave Maria, nel cui nome i due giovani hanno sacrificato l'appagamento del loro amore, assume valori che trascendono la mera presenza acustica; tramite espressivi molto più potenti delle parole, che fungono da veicolo intermediario tra i due innamorati ad onta di qualsivoglia distanza di tempo e di spazio.

L'obliquità del messaggio amoroso oltre che a luoghi, oggetti e suoni, è affidata al linguaggio del Corpo. La figura di Hélène diventa una prodigiosa riserva di espressioni non soltanto allorché c'è il vuoto della distanza da colmare con quel suo essere eternamente « collée à sa fenêtre » o « penchée au dehors »<sup>14</sup>, ma ancora, in occasione del primo incontro tra i due innamorati, sarà il corpo, al di là delle impotenze della parola, il medium attraverso il quale articolare il sistema semantico della passione:

Ce soir-là, lorsque Jules fut *aux genoux* d'Hélène, il était presque tout à fait *nuit*, et la pauvre fille fut bien heureuse de cette *obscurité*; elle paraissait pour la première fois devant cet homme qu'elle aimait..., qui le savait..., mais... auquel elle n'avait jamais parlé... Jules était plus *pâle* et plus *tremblant* qu'elle. Elle le voyait à *ses genoux*: « En vérité, *je suis hors d'état de parler* » lui dit-il... Il y eut quelques instants fort heureux; ...ils se regardaient mais *sans pouvoir articuler un mot*. Jules était à genoux, feignant une main d'Hélène; celle-ci, la tête penchée, le considérait avec attention<sup>15</sup>.

Tra i due innamorati la distanza spaziale è per la prima volta abolita, ma tutto un ventaglio di suggestioni dell'as-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 576: « Elle se tint collée à sa fenêtre et couchée sur le sol... »; « ...se retenant d'une main au balcon de sa fenêtre, elle se pencha au dehors, s'avançant autant que possible dans la rue ». Lo sguardo, nell'assenza della funzione visuale, ostacolata dall'oscurità, prende in prestito delle vie compensatrici, passando per la punta attenta dell'udito o per la ricettività del corpo. L'occhio ascolta, tocca; la mano vede.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 585, 586.

senza si dispiega ugualmente a mantenere intatta l'obliquità del rapporto<sup>16</sup>: dall'oscurità in cui hanno luogo tutte le scene privilegiate, alla verticalità riproposta qui dall'esser Jules « à genoux », donde la testa ancora una volta « penchée » di Hélène, dal silenzio alle cui risorse i due innamorati si affidano per comunicare fino a quella spiritualizzazione dei gesti fisici che si fanno sguardo.

Così quanto più la felicità si avvicina alla perfezione, tanto più l'espressione si rarefa nel « silence du bonheur »<sup>17</sup>, oppure l'espressione prende corpo *a contrario*, come capita a Jules proprio la prima volta che gli si dà la possibilità di parlare: la sua ammissione di afasia emotiva — « Je suis hors d'état de parler » — riecheggia la preterizione che chiude l'*Henry Brulard*, allorché la penna del narratore può soltanto dire di non poter dire:

Voici le sommaire de ce que, à trente-six ans d'intervalle, je ne puis raconter sans le gêner horriblement. On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail<sup>18</sup>.

L'intensità dell'emozione preclude all'eroe stendhaliano l'uso del linguaggio, ma l'impotenza della parola viene compensata da una sorta di transe fisica: il corpo ha tremiti e

<sup>16</sup> L'obliquità del rapporto è quasi sempre rafforzata dall'uso del travestimento cui i due innamorati ricorrono per i loro incontri furtivi: i culmini sentimentali del racconto coincidono sempre con scene di identità sottratta o falsificata. Né si tratta soltanto di travestimento fisico; a questo, più frequente, si aggiunge il travestimento del linguaggio (cfr. l'uso di « on » sostitutivo del « je » pp. 578-579 e 607) e il travestimento delle maniere con il passaggio di registro dalla più dolce intimità alla misurata « politesse » (pp. 604 e 608), fino al travestimento supremo ideato per Jules, con la simulazione della sua morte. Tutti elementi che rafforzano il carattere visionario della contemplazione amorosa stendhaliana; la distanza reale, o quella fittizia creata dall'oscurità e dai vari tipi di travestimento, lasciano l'innamorato solo « en face d'un fantôme que son propre rêve a créé » (J. P. Richard, *Littérature et sensation*, Le Seuil, Paris 1954, p. 63).

<sup>17</sup> *Vie de Henry Brulard, Oeuvres Intimes*, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1955, p. 282: « Volontiers je tombe dans le silence du bonheur... ». Sull'impossibilità stendhaliana di esprimere la felicità cfr. *ibid.*, p. 148: « Je ne pourrais, ce me semble, peindre ce bonheur ravissant, pur, frais, divin, que par l'énumération des maux et de l'ennui dont il était l'absence complète ».

<sup>18</sup> *Vie de Henry Brulard*, cit., pp. 428, 429.

pallori e parla là dove la parola viene meno. Il ricorso a questo tipo di segni silenziosi non dipende da un difetto della comunicazione, ma al contrario dal suo eccesso, — « le sujet surpasses le disant » — per dirla con Henry Brulard<sup>19</sup>, da un surplus di emozione non esprimibile a parole.

Ai « silenzi per eccesso » è dunque affidata la manifestazione di tutto quel che « en amour-passion (...) on ne peut pas exprimer parce que la langue est trop grossière pour atteindre à ces nuances » ma che « n'en existe pas moins pour cela »<sup>20</sup>.

Nell'uso di questi mezzi di comunicazione alternativi trapela la sfiducia stendhaliana nel linguaggio, la cui inadeguatezza comunicativa rispetto al sentimento provato viene stigmatizzata a più riprese dallo scrittore<sup>21</sup>. « La parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée »<sup>22</sup> leggiamo nell'epigrafe al capitolo XXII de *Le Rouge et le Noir*, e ancora: « les paroles sont toujours une force que l'on tire hors de soi » sentenza Stendhal in un'altra delle *Chroniques Italiennes*. Designare i sentimenti, verbalizzare i pensieri significa cambiarli, mascherarli e mascherarsi.

Così quanto più intenso diventa il sentimento, tanto più la convenzione del linguaggio risulta inadeguata e mendace. Non resta allora che lasciare ampi spazi al silenzio. Dunque l'autenticità della comunicazione si potrà realizzare solo prescindendo dal linguaggio, in certi momenti in cui la parola si inceppa o fa difetto, in un contatto a distanza che si sta-

<sup>19</sup> La difficoltà di esprimere le proprie emozioni è ribadita a più riprese nella *Vie de Henry Brulard* cit., p. 150: « La difficulté, le regret profond de mal peindre et de gâter ainsi un souvenir céleste où le sujet (la sottolineatura è nel testo) surpasses trop le disant me donne une véritable peine au lieu du plaisir d'écrire », e ancora *ibid.*, p. 335: « Le sujet surmonte le disant ».

<sup>20</sup> *De l'Amour*, cit., p. 121.

<sup>21</sup> Così Stendhal annota il 14 brumaire nel *Journal, Oeuvres Intimes*, cit., pp. 551-552: « Je sors du *Cid*, indignément joué. Je n'ai pu voir que les fautes de Corneille, ... et j'ai vu avec peine des tirades pour développer le caractère de celui qui parle, là où sa passion lui ordonne de ne dire qu'un mot ». Sulla filosofia stendhaliana del linguaggio cfr. J. Starobinski, *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris 1961, pp. 190-191.

<sup>22</sup> *Le rouge et le noir*, Garnier, Paris 1960, p. 136. Cfr. anche il cap. 25° di *Armance*, R.N. cit., p. 155.

<sup>23</sup> *La duchesse de Palliano, Chroniques Italiennes*, cit., p. 732.

bilisce grazie a tutta una serie di segni sostitutivi tra cui, al limite, come nell'epilogo dell'*Abbesse*, la morte.

L'energia negata alla voce cerca altri canali, trova la sua visibilizzazione in quella « conversation des yeux »<sup>24</sup> che costituisce la sintassi stessa del discorso amoroso stendhaliano. Come già la passione per Descartes doveva essere necessariamente svelata da qualche particolare moto degli occhi<sup>25</sup>, anche per Stendhal l'aspetto relazionale della passione è affidato allo sguardo. In un mondo che intesse finemente le mobili peripezie dello sguardo con quelle del cuore, il verbo « voir » guida l'occhio del lettore lungo l'itinerario amoroso dei personaggi che si uniscono in una comunicazione silenziosa.

Fin dall'inizio la felicità esclusiva di amare si confonde con l'atto di guardare (« Hélène remarqua bientôt l'absence de ce jeune homme singulier, qui, au dire de ses amies, avait abandonné toute autre relation pour se consacrer en entier au bonheur... qu'il semblait trouver à la regarder »)<sup>26</sup> e tutti gli eventi essenziali della storia si verificano durante l'intensità massima di un momento, legato alla concessione di uno sguardo:

*D'un regard elle s'assura qu'il n'était point blessé. Un regard avertit Jules, qui ramassa et disparut. En rentrant (...) elle trouva un fragment de papier qui attirait ses regards*<sup>27</sup>.

Tutto quel che si fa o che si evita di fare è rapportato sempre agli occhi: Jules, offeso dal signor Campireali, si astiene dalla vendetta proprio in ragione delle « larmes que ma vengeance aurait coûté à des yeux que j'adore »<sup>28</sup>. E allorché il giovane si appresta a confessare a Hélène il se-

<sup>24</sup> « Conversazione » praticata attivamente dallo stesso Stendhal. Cfr. l'annotazione del 3 marzo 1805 (*Journal*, cit., p. 660): « J'avais lié une conversation des yeux avec elle... » e ancora *ibid.* (p. 688): « Eudoxie, à qui je parlais des yeux ».

<sup>25</sup> Anche per Descartes (*Traité des passions*, 10/18, Paris 1965, p. 102) la convinzione che le parole non sono in grado di trasmettere l'intensità dell'emozione provata giustifica il ricorso a questo linguaggio enigmatico costituito dall'entrata in scena dello sguardo.

<sup>26</sup> *L'abbesse de Castro*, cit., p. 571.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 578, 579.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 584.

greto della sua nascita (« Je suis brigand et fils de brigand »)<sup>29</sup> l'accettazione non viene richiesta alle parole bensì al « langage affectif »<sup>30</sup> proprio dello sguardo:

...aucune protestation ne me satisfèrait de votre part. Je veux lire dans vos yeux l'effet que produira cet aveu<sup>31</sup>.

In questo « monde des yeux fertiles » l'atto di guardare appare dotato di una duplice natura: dinamica e statica.

La componente attiva si manifesta allorché altre persone interferiscono col rapporto amoroso della coppia. Quando Hélène, invischiata nella rete di menzogne intessuta da sua madre, presta fede all'annuncio della morte di Jules, e, diventata badessa di Castro, lascia che il vescovo di quel monastero le dischiuda l'orizzonte degli amori carnali, lo sguardo di Jules, che ella seguita a percepire al di là della morte, diventa la molla che la spinge a maltrattare l'uomo cui si è data senza amore:

Je te voyais toujours à mes côtés, tu me regardais; alors j'éprouvais des moments de colère pour cet autre homme et j'allais jusqu'à le battre de toutes mes forces<sup>32</sup>.

Lo sguardo si fa ancora catalizzatore d'azione allorché Hélène, affacciata alla finestra del monastero, percepisce su di sé « trois regards méchants »<sup>33</sup>, lo sguardo ostile di tre monache tra le quali deve essere nominata la futura badessa: sarà proprio quello sguardo che la spingerà a scrivere alla madre pregandola di brigare affinché possa lei stessa diventare badessa ed umiliare così le sue nemiche.

Lo sguardo in questi casi rivela una efficacia improvvisa, una capacità d'illuminazione che dinamizza il soggetto e al

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 586.

<sup>30</sup> In data 16 marzo 1812, H. Beyle annota alcune osservazioni sulla peculiarità del linguaggio degli occhi: « ...l'on peut tenir une conversation tout entière (mais ce langage est affectif et non significatif, il n'exprime que la quantité du bonheur, ou que l'on comprend) sans d'autre secours que celui des yeux. Il y a même des nuances de sentiment et non de pensée qu'eux seuls peuvent rendre (*Journal*, cit., p. 1222).

<sup>31</sup> *L'Abbesse de Castro*, cit., p. 584.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 633.

tempo stesso il testo, permettendo lo snodarsi dei momenti narrativi successivi.

Allorché invece si resta nell'ambito della coppia prevale la componente statica e la carica emotiva si esaurisce tutta in uno sguardo immobile sulla persona amata<sup>34</sup>, o, più obliquamente, sullo schermo che si frappone tra i due innamorati. Il desiderio che dovrebbe essere teso verso la sua realizzazione rimane sospeso e si esplica unicamente nell'atto di vedere; anziché essere una via verso l'altro esso resta velleitario, alimentato dal proprio inappagamento; donde la serie di slanci ottativi disseminati nel testo proprio allorché un ostacolo insormontabile si erge a inibire il rapporto con l'altro<sup>35</sup>:

Quel eût été mon bonheur, si je n'eusse pas commis une faute.

Quelle eût été ma joie en te revogant, si je me fusse conservée digne de toi.

Qu'eût-ce été, si j'eusse reçu tes lettres.

Si j'eusse suivi cette pensée, ...nous serions heureux maintenant<sup>36</sup>.

Fraasi minate dalla fiamma del rimpianto e del desiderio inappagato, in cui l'accento qualitativo favorisce il passato, col suo bagaglio irrealizzato di « joie » e di « bonheur », a scapito del presente, contrassegnato ormai irrimediabilmente dalla colpevolezza e dall'indegnità; mesti auspici senza futuro, in cui gioia e felicità nascono immancabilmente nella prospettiva stessa del proprio fallimento, non possono essere dichiarate se non nel momento stesso in cui si constata la loro impossibilità.

Ma proprio dalla impossibilità reiterata nasce ogni volta lo slancio affettivo, cosicché la storia amorosa si snoda tutta sul filo di una dialettica del desiderio e dell'ostacolo:

<sup>34</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 585-586: « Il y eut quelques instants apparemment fort heureux; ils se regardaient, mais sans pouvoir articuler un mot, immobiles comme un groupe de marbre assez expressif ».

<sup>35</sup> Per la concezione stendhaliana dell'amore come desiderio di un'assenza cfr. l'auspicio di Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*, Garnier, Paris 1960, p. 420): « Si je pouvais couvrir de baisers ces joues si pâles et que tu ne le sentisses pas »! rivelatore del desiderio di un'assenza totale del partner.

<sup>36</sup> *L'Abbesse de Castro*, cit., pp. 650, 651, 652.

*Impossible de nous voir cette nuit (...). Ces précautions me mettent dans l'impossibilité de descendre au jardin...; Ah! comme je me livrerais à toi dans ce moment, si j'en avais les moyens! comme je courrais à cette église où l'on doit nous marier*<sup>37</sup>!

Hélène trova la forza di confessare a se stessa l'amore per Jules proprio a partire dal primo ostacolo che si frappone tra i due giovani<sup>38</sup>, e allorché la sequela di ostacoli esterni viene superata, ecco Hélène pronta a crearne lei di nuovi<sup>39</sup>, fino all'ostacolo estremo che vanificherà per sempre la possibilità di un contatto reale tra i due innamorati: la morte che Hélène, sotto processo per i suoi amori con il vescovo di Castro, si dà per non rivedere il sempre amato Jules, creduto morto e improvvisamente ricomparso: « *Revoir Jules! et le revoir, moi coupable!* »<sup>40</sup>.

Il potere dello sguardo governa così anche l'episodio finale e l'ultimo desiderio di Hélène, affidato a una lettera per Jules:

*Vis, et rappelle-toi souvent (...)* la mémoire d'Hélène, qui, *pour ne pas voir* un reproche dans tes yeux, est morte à Sainte-Marthe<sup>41</sup>.

Anche di fronte alla morte la parola si eclissa a favore dello sguardo: non è una *parola* di rimprovero che Hélène ha voluto evitare dandosi la morte, bensì lo *sguardo* di Jules nel quale avrebbe dovuto leggere la propria colpevolezza.

E con la morte, tra i due innamorati, un'impossibilità materiale definitiva e una possibilità sentimentale: quella dell'estenuante sforzo del ricordo (« *Vis et rappelle-toi souvent* ») che riaccende la presenza pur nell'assenza, perpetuando così la « indirecteness » che ha contrassegnato tutto il rapporto.

Anita Tatone Marino

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 612, 613.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>39</sup> « *Alors je pensais que les obstacles viendraient non de toi, perfide, mais de ta famille* »: questo è il rimprovero che Jules muove a Hélène (*ibid.*, p. 603).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 648.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 652.

AA.VV., *Transhumances culturelles - Mélanges*. « Histoire et Critique des Idées », sous la direction de Corrado Rosso, Editrice Libreria Goliardica, Pise 1985.

La miscellanea di studi qui presentata rinnova la conoscenza di singole opere e di singoli scrittori ed è pensata all'insegna della sapienza, di una sapienza fatta di conoscenza e di esperienza, che penetra nel quotidiano, matura la nostra visione della natura, dell'uomo, dell'arte, della *polis*. Se la letteratura insegna a vivere e « la lecture illumine le quotidien » (M. Tournier), ogni saggio della raccolta contiene un seme di riflessione che aiuta a prendere coscienza, dall'interno dell'opera, del preciso messaggio di un autore, di un documento d'epoca, di un movimento culturale. E ogni saggio è apertura verso nuove ricerche, verso nuove prospettive di lettura, suscita interesse, curiosità, interrogativi, idee nuove sull'argomento che propone.

Una delle più antiche tradizioni letterarie occidentali ha tradotto in immagini simboliche atemporali la figura di Alessandro Magno, ideale dell'uomo universale, che conquista per acquisire alla civiltà, che percorre le terre e penetra nei mari per conoscere, in una continua *quête* della verità: il saggio di S. Gargantini Rabbi, *Le mythe d'Alexandre le Grand sous Louis XIV* apre, quasi emblematicamente, la raccolta di saggi, studiando il rapporto vivo dell'immagine secentesca di Alessandro Magno con le fonti antiche: la stessa figura del Re Sole, nel confronto con il condottiero macedone, risente degli aspetti topici ed etici propri dell'uomo universale che avevano in mente gli scrittori della rinascenza medievale oppure si riduce a una tipizzazione allegorica, ad un'« equivalenza » inventata sulla base di un'etica della ragion di stato? O prevale l'antitesi, tutta a favore del Re Sole, in una nuova apoteosi del principe che evoca il culto dell'*ars regnandi* e incarna valori dell'etica cristiana propri dell'*honnête homme* e dell'*homme d'esprit*? L'immagine magnanima e vincente del re Luigi XIV si impone a tal punto, nel giustificare e nell'avvalorare l'ideologia assolutista, da offuscare l'ideale umanistico elaborato, in Francia, due secoli prima.

La teatralizzazione dell'io, in cui il « moi n'est qu'un faisceau de possibilités que les autres réalisent » (N. Sarraute) è tema caro alla sensibilità contemporanea, che condivide con J. P. Sartre l'angoscia della reificazione dell'io: tanto più sorprendente scoprire, grazie al saggio di G. Zaganelli, *Le moi-théâtre: de Boccaccio à Saint-Simon*, che si tratta di una preoccupazione antica; si può pensare, alla luce

di questa riflessione, che Boccaccio fosse giunto a intravedere, della possibile reificazione dell'io, un aspetto puramente positivo (il successo e la buona fama) di dimensione sociale, risultato di un'operazione cosciente del protagonista medesimo e non negativo, conseguenza del fraintendimento o della manipolazione altrui. E Machiavelli, nella costruzione di una figura del principe tutta fondata sul dover essere, aveva intravisto, di quella reificazione, la dimensione politica.

Il punto di vista che sembra prevalere nella visione di Saint-Simon è più esplicitamente percettivo; insiste, nell'analisi dei rapporti interpersonali, tanto sulla ricezione passiva dell'immagine dell'altro, del suo « paraître », quanto sull'elaborazione attiva di un'immagine di sé: forse uno studio lessicale dei *Mémoires* potrebbe mettere in evidenza un mondo intessuto di « loci », ma anche rivelare la sensibilità di una scrittura che, attraverso la distanza ironica, conserva il proprio margine di libertà e di autenticità.

Nell'*Eloge de Montesquieu*, D'Alembert indica le motivazioni profonde che hanno mosso lo scrittore a creare *L'Esprit des Lois*: « Ce qui doit rendre l'auteur cher à toutes les nations, c'est l'esprit du citoyen qui l'anime: l'amour du bien public, le désir de voir les hommes heureux s'y montrent de toutes parts ». Questa può dirsi anche, in gran parte, l'ottica da cui muove il saggio di J. M. Trigeaud, *Montesquieu, la nature et le droit*: il critico studia l'opera di Montesquieu secondo le valenze propriamente letterarie, come strumento di interpretazione dell'ordine naturale e secondo le valenze prettamente giuridiche, come strumento di riflessione sull'essenza del diritto in relazione alla legge, intesa come regola positiva, che procede dalle risorse costruttive dell'intelligenza e della ragione.

Nel saggio *Montesquieu et la transhumance latine*, Corrado Rosso assume « transhumance » come atteggiamento basilare dello spirito, come apertura vigile ad ogni manifestazione vitale della creatività umana, ad ogni spiegazione universalistica del mistero della vita, ad ogni formulazione razionale di una *Weltanschauung* fondata sull'uomo e sulla *polis*, ad ogni soluzione armonica del rapporto tra l'io e la realtà circostante, derivi questa armonia dall'*humus* greco-romano, dalla *humanitas* medievale, dalla pienezza umanistica, dalla novità rinascimentale.

Nel delineare quanto dell'umanesimo abbia assimilato Montesquieu grazie alla lunga frequentazione di autori del mondo antico e del mondo moderno, sentiti come fondamentali, lo studioso ripercorre, attraverso un'adesione ai testi, i tratti dell'ideale umanesimo, universale perché rielaborato alla luce della prudenza e della chiarovegenza della ragione. E l'osmosi tra il modo di essere di Montesquieu e la personalità degli antichi prescelti è così sensibile che già Sainte-Beuve, nelle *Causeries du Lundi* (VII) osservava, a proposito delle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, nell'ambito a lui consono di un'analisi della scrittura, che

« ... la langue de Montesquieu s'est faite comme latine et elle a un caractère de concision ferme qui la rapproche de la langue de Tacite ou de Salluste ». E questa osmosi è raggiunta non solo per la familiarità che proviene dalla rivisitazione dall'interno degli autori preferiti, ma soprattutto per una concezione dello studio inteso come liberatorio e pacificatore: « Grâce au culte humaniste de l'étude, Montesquieu atteint une sérénité qui a rendu un son original dans le panthéon des grands esprits français ».

Nel saggio *Pastorale du bonheur et bataille anti-philosophique dans la prédication d'Adeodato Turchi*, C. Pellandra analizza gli argomenti studiati da Adeodato Turchi, vescovo di Parma, per opporre libertà e felicità cristiana, garantite entro l'ordine ecclesiastico, a libertà e intolleranza della filosofia dei Lumi; ribaltando così la scala di valori familiare allo spirito laico e illuminato del tempo, che vedeva i valori di libertà, fraternità, uguaglianza e tolleranza difesi dalla cultura laica, guidata dalla fiducia nell'ordine della natura e della ragione. Tuttavia, ciò che sembra guidare A. Turchi nella propria argomentazione non è tanto la fede nella presenza del Trascendente nella storia o la speranza di una realtà ecclesiale aperta ai tempi nuovi, ma un sentimento di intransigente difesa dell'ordine politico, una preoccupazione pratica volta ad assicurare un assetto civile ordinato e felice entro le coordinate contro-rivoluzionarie. Se la *quête du bonheur* pone, ai nostri occhi, lo spirito di A. Turchi accanto allo spirito dei grandi filosofi da lui contestati e respinti, ci si domanda quale via parallela egli percorra per dimostrare le medesime verità: che la felicità e la libertà si possono raggiungere con l'esercizio delle virtù e dei talenti naturali. Forse la via indicata dalla tradizione sapienziale?

Il saggio di C. Imbroscio, *La passion en utopie: de la négation à l'exaltation* mette in rilievo un fattore del pensiero utopico che è rimasto implicito nelle definizioni del genere: già per Lamartine: « Les utopies ne sont que des vérités prématurées » e più tardi A. Huxley dirà: « Com'è possibile evitare la realizzazione definitiva delle utopie? Le utopie sono realizzabili. La vita cammina verso le utopie ». La proiezione, la profezia, l'eresia nella progettualità, sono variamente messe in luce come manifestazioni di una tensione che porta l'uomo a vivere la storia non come continuità, ma come frattura (secondo l'espressione di B. Bacsko) e a cercare un'immagine di sé diversa e completa: quel che sostanzia tale tensione è senza dubbio una spinta appassionata che porta a rovesciare idealmente le norme di una realtà sociale, a modificare la dimensione dello spazio e del tempo, a delineare, in un contesto di « imaginaire hyperréel », l'immagine di un uomo nuovo, che viva la pienezza delle sue potenzialità. Osserva C. Imbroscio che « la passion traverse le territoire d'Utopie, le croise toujours, passe d'un projet utopique à l'autre, à travers les siècles et à chacun de ces projets elle demande qu'on se prononce sur son identité et sur son statut » e studia alcuni esempi nelle opere di G. de

Foigny, Restif de la Bretonne, Fourier, Sade: utopisti che possono, in varia misura, dirsi « les enfants répudiés de leur présent » o forse « fils de l'avenir », se si considera, secondo l'espressione di un'utopia tardo-romantica, « l'avenir, cette terre promise de ceux qui ne peuvent voir clair dans le présent » (E. Souvestre).

Interessante è la segnalazione che J. Geffriaud Rosso ci dà con il saggio *Du salon de Madame de Lambert au Zibaldone de Leopardi*: l'originale accostamento con la testimonianza morale e culturale della Marquise de Lambert si deve al complesso, inesauribile desiderio di conoscere del poeta, che lo conduce a sperimentare, nella scrittura, vari « atteggiamenti a volta a volta realizzati, od eliminati o rimasti come esperienze non perfette, come indici di approfondimento che possono trovare uno sviluppo superiore nella poetica così diversa degli ultimi canti » (W. Binni). L'ipotesi che la lettura degli scritti della marchesa sia di sostegno al poeta è fondata su uno studio analitico del rapporto tra Leopardi e Madame de Lambert (pubblicato in *Etudes sur la féminité aux XVIIe et XVIIIe siècles*): tale lettura dà modo al poeta di intravedere la ricchezza dei rapporti interpersonali tra i protagonisti illustri della società parigina del XVIII secolo, di apprezzare la vivacità degli scambi intellettuali e di meditare sulla sensibilità dell'analisi morale della scrittrice, che lo porta a « se livrer en sa compagnie à une minutieuse introspection ».

La vocazione universalistica di M. Yourcenar si manifesta non solo nella vastità e completezza della cultura, nella concezione e attuazione del mestiere di scrittore, ma anche nell'inquietudine e nel desiderio di conoscere, che la conducono da un capo all'altro del mondo: tutto concorre ad arricchire le facoltà trasfiguranti della memoria, fonte e filtro della sua creazione: « Quand on aime la vie, on aime le passé, parce que c'est le présent tel qu'il a survécu dans la mémoire humaine ». Questo ci sembra essere il vero significato della ricerca di F. Bonali-Fiquet, *M. Yourcenar: ce « simple point qui bouge »*: il viaggio per M. Yourcenar è un modo di spaziare al di là dei confini dell'io, la traduzione, in termini reali, di una coscienza del pellegrinaggio che è la vita, l'acquisizione sempre rinnovata di un'esperienza umana, civile e culturale che si vuole universale: « J'ai plusieurs cultures, comme j'ai plusieurs pays. J'appartiens à tous ».

In una lunga intervista rilasciata nel 1981 circa il significato della letteratura, M. Tournier conclude: « La littérature transforme la vie quotidienne. C'est la définition de la sagesse »: tale trasformazione, intesa in senso antropologico e ideologico, costituisce l'originale materia di riflessione del saggio di C. Biondi, *Defoe et Tournier: de Robinson à Vendredi*. « De la nuit des temps rayonnent... d'obscures clartés qui illuminent pour un instant les misères de notre condition et qui s'appellent mythologies... Elles seraient lettres mortes et froides allégories si elles ne faisaient tressaillir en nous une âme puérile et archaïque qui comprend la fable comme sa langue maternelle, comme un écho de ses origines premières »: citiamo da una

conversazione di M. Tournier perché a noi sembra che l'originale rovesciamento mitico, messo in rilievo da C. Biondi, sia da riferire, certo, ad una diversa vocazione del personaggio Robinson all'interno della storia, ma anche ad una nuova dimensione dell'uomo nella vita: « nous sommes tous en partie des êtres mythologiques ». E il ritorno di Robinson verso una simbiosi cosmica può essere inteso, se si pensa ad altre opere dello scrittore, come una celebrazione nostalgica, ma pur angosciata, dell'infanzia e dell'adolescenza: « Le mythe est enfantin à sa base, métaphysique à son sommet ».

Molti altri saggi, vivaci e stimolanti, arricchiscono il libro pubblicato dall'*équipe* sotto la direzione di C. Rosso, ma non è possibile render conto di tutti: in *La Gazzetta di Parma, journal de frontière*, M.-J. Latil studia, attraverso un'indagine sugli argomenti chiave del giornale, la traduzione in area italiana delle idee e degli interessi propri alla cultura illuminista, per opera principalmente di Du Tillot. In *Progrès de la tolérance et recul de la foi: le drame du pasteur P. Ribaut*, B. Soubeyran studia, con ampia documentazione, l'itinerario tormentato del pastore, sensibile alle correnti filosofiche del suo tempo, e strenuo difensore del destino dei protestanti di fede calvinista. P. Vecchi produce una singolare *trouvaille*, il testo integrale di S. Curchod Necker, *Des inhumations précipitées* e nel saggio *De la mort à la vie: la taphophobie et l'au-delà au XVIIIe siècle* ci dà la misura di una reattività irrazionale, individuale e collettiva, fatta di « appréhension d'un danger réel et peur obscure d'une forme de surdurée suffocante dans le tombeau », inoculata dal pensiero scientifico del tempo. In *L'enfant sur la scène: présences enfantines dans le théâtre français*, P. Oppici studia, con molti interessanti esempi, la crescente manifestazione, sulla scena francese, in parallelo con il fiorire dei trattati pedagogici, della figura infantile, non solo come nuovo personaggio, « machine à sensations, pour attendre, amuser ou émouvoir », ma come occasione per riflettere sui rapporti tra generazioni. Il saggio di N. Minerva, *Sorcellerie et anthropologie de Voltaire à Michelet* studia con vivacità, attraverso un confronto tematico e interpretativo, il perpetuarsi di « une idée de la sorcellerie en tant qu'éternel magique ». A. M. Mandich, con il saggio *Nino Franck, un nomade de la culture*, ripercorre l'itinerario di un intellettuale svizzero, approdato a Parigi nel pieno degli anni Venti, ed inseritosi, per le sue doti, apprezzate da Bontempelli e da Amendola, nel mondo dell'intelligenza italiana di ispirazione antifascista; e studia il suo impegno di animatore, tutto rivolto a incrementare gli scambi culturali nel mondo in qualità di « assembleur et harmoniseur ». In *De L'Atlantique aux Indes. Deux cas d'anthropophagie aux XIXe et XXe siècles*, A. Sfragarò prende spunto dalle relazioni del naufragio per stendere una riflessione morale sull'accaduto. Nel saggio *La littérature maghrébine de langue française et son évolution*, M. Pendola, sulla base della complessa situazione socio-culturale venutasi a creare nel Maghreb per l'esperienza della colonizzazione francese, delinea possi-

bili parametri di interpretazione della letteratura e della cultura magrebina dagli anni Venti all'epoca contemporanea, studiando varie fasi nel tempo, dal mimetismo culturale alla riappropriazione dell'*humus* autoctono all'elaborazione attiva di un'immagine di sé.

Maria Teresa Bulciolu

Maria Rosaria Ansalone, *Una donna, una vita, un romanzo. Saggio su «La Vie de Marianne» di Marivaux*, Schena, Bari 1985, pp. 177.

La «Biblioteca della Ricerca» fondata e diretta con perizia e passione da Giovanni Dotoli, si è recentemente arricchita, nella sezione «Cultura Straniera», di un saggio su Marivaux dovuto a Maria Rosaria Ansalone.

L'assenza di un discorso unitario e specifico su *La Vie de Marianne* — ché l'opera narrativa marivaudiana non ha avuto il successo e l'attenzione critica rivolta al suo teatro —, ha indotto l'A. a esplorare sia gli aspetti formali della narrazione che alcune delle tematiche più caratterizzanti. In bilico tra *être* e *paraître*, la moralista Marianne, narratrice e protagonista, è l'essere forte che la virtù protegge dalle insidie e che porta in sé il segreto istinto di appartenere a un rango elevato.

La monografia è introdotta da una concisa prefazione: «*Marivaudage*» o *Marivaux?* *Una premessa* (pp. 11-21), che fa il punto sul termine «marivaudage» — stile, fenomeno mondano, forma del preziosismo psicologico, stereotipo imprigionante... —, attraverso un excursus storico, dalle prime definizioni di quello stile da parte di La Harpe agli studi di Deloffre e Coulet e a quelli recentissimi di Déguay. Il testo critico si articola in due parti, la prima è suddivisa in cinque capitoli [I: *Estetica teatrale e rapporti con la tradizione del romanzo ne «La Vie de Marianne»*, II: *«La vie de Marianne» e i problemi del genere romanzo nella prima metà del Settecento*, III: *Su alcuni aspetti formali della narrazione ne «La Vie de Marianne»*, IV: *Il problema dello stile. «La Vie de Marianne»: una scrittura al femminile?*, V: *Marianne / Jacob (e Tervire), comprimari di un solo macrotesto* (pp. 25-98)] e in questa vengono più da vicino esaminati gli aspetti narratologici, stilistici e cotestuali; la seconda comprende due capitoli: *Alla ricerca della madre perduta: il tema dell'orfana e l'ellissi dell'infanzia* e *Il crollo apparente dell'ascesa di Marianne. Le funzioni dei personaggi* (pp. 101-159). In quest'ultima parte, l'A. aderendo con grande competenza al testo marivaudiano, uno dei primi grandi romanzi realisti della letteratura francese, analizza le funzioni dei personaggi, allo scopo di evidenziare la dinamica di fondo della vicenda.

Fra gli aspetti formali la studiosa privilegia quelli inerenti alla

definizione dello statuto del narratore e dei tempi della narrazione: da un lato infatti gli scarti temporali del romanzo sono puntualmente esplicitati da Marivaux e, dall'altro, egli si adopera ad allontanare nel tempo la narrazione. Questo meccanismo è emblematico delle scelte narrative operate dal nostro sulle quali si può solo ipotizzare, data la totale mancanza di notizie dirette riguardanti l'elaborazione testuale e le fonti: «La distanziamento temporale della fabula, dunque, viene a ricalcare la *mise en abyme* dell'enunciazione, quel costruire, da parte di Marivaux, autore empirico, un personaggio di narratrice che ne ricalca la funzione e che, simile a lui, scrive — pur negando di scrivere — e costruisce una storia — pur rifiutando di definirsi autore» (p. 54).

Molto opportunamente M. R. Ansalone colloca il testo marivaudiano nell'ambito culturale in cui lo scrittore ha operato, ponendo in rilievo anche i modelli letterari con cui si è confrontato, non solo francesi, ma soprattutto inglesi; anche la lettura in parallelo de *La Vie de Marianne* e della favola di *Cenerentola* appare quanto mai accattivante: ché non solo le due vicende sono molto simili, ma anche elementi secondari quali la carrozza, il piede, l'isotopia della «reconnaissance», compaiono in entrambi i testi che divergono solo per il matrimonio mancato di Marianne a causa del tradimento di Valville. Viene altresì provato il debito di Marivaux verso la tecnica teatrale e viene riscontrata, in molteplici scene narrative, l'incidenza della gestualità per cui il linguaggio del corpo estende, ampliandolo, il registro verbale. Anche il dialogo, la rappresentazione in forma scenica dei momenti culminanti del racconto, l'ambientazione in uno spazio interno chiuso, sono attribuibili ad una «teatralità dilatata e dominante» (p. 29).

L'espedito narrativo del ritrovamento di un carteggio dalla scrittura femminile [«figura metonimica di uno 'style de femme'» (p. 39)], assai comune nel contesto culturale del '700, serve non solo a dare credibilità all'io raccontante, ma anche a sottolineare quel carattere mimetico del nuovo romanzo che cerca di sottrarsi agli ultimi residui del preziosismo. Il racconto a focalizzazione interna di Marianne, ormai cinquantenne che riferisce ad un'amica la storia della sua vita, permette la rivisitazione di un avventuroso apprendistato e una puntuale meditazione sul reale. La scelta della forma epistolare, in cui però la destinataria non compare mai come corrispondente, sembra una risoluzione di tipo formale; si potrebbe infatti parlare a proposito de *La Vie de Marianne* come di un *roman-mémoires* (anche se paradossalmente il sottotitolo è: *ou les aventures de Madame la Comtesse de \*\*\**), così che lo stile della narrazione autodiegetica acquista «uno spessore diverso ed una particolare rilevanza semantica» (p. 76) e quella scrittura al femminile viene a coinvolgere i piani del contenuto e dell'espressione. La peculiare scrittura messa in opera da Marivaux emerge ancor più se la si confronta con l'altro testo narrativo del nostro, *Le paysan parvenu*, la



cui prima parte viene pubblicata dopo l'uscita in libreria della seconda parte de *La Vie de Marianne*. Anche se ne scaturisce un evidente scambio di attribuzioni: Marianne = *mémoires* vs Jacob = *aventures*, l'A. ritiene, e giustamente, che le due opere concorrano « a costruire una sorta di macrotesto, o meglio di 'macrogenere', *aventures/mémoires*, all'interno del quale la scelta di settore operata dall'autore empirico non discese da fattori di ordine formale, ma da elementi strettamente legati al sesso dei protagonisti » (p. 90). Anche l'appercezione di Parigi avviene in modo diverso come diversi ne sono i percorsi e le finalità: per Jacob l'autorealizzazione e l'affermazione sociale, per Marianne « l'accesso alla fonte materna, alla Madre archetipica che genera e rigenera nelle sue braccia la creatura del suo seno » (p. 98); e in fin dei conti l'unico vero e duraturo incontro d'amore di Marianne è proprio quello con Mme de Miran, conclusione che non aveva mancato di sorprendere i lettori del '700.

Attenta alle scelte lessicali di Marivaux e ai campi semantici che sottendono parole come *charité*, *richesse*, *élévation* e alla polisemia di altri termini come ad esempio il lessema *filie*, il critico incentra la lettura del romanzo sulla ricerca da parte di Marianne della figura materna. I personaggi che Marianne incontra in questa sua *quête* e che, tutto sommato, hanno uno scarso spessore psicologico, vengono suddivisi dall'A. in due categorie attanziali, quella di 'aiutante' e quella di 'oppositore'. Le funzioni dei personaggi però non sono lineari, anzi si dimostrano, sull'asse diegetico antinomiche, per cui gli indizi vengono a comporre « una costellazione di ardua decifrazione, a volte contraddittoria, e in virtù della loro sovrapposizione quasi simultanea, svolgono un ruolo di una sorta di ossimoro del racconto » (p. 141).

La *fiction* di Marivaux resta quindi un'opera aperta, anche lo scrittore non ha ravvisto l'utilità di dare uno sbocco al testo e, per concludere con l'A. *La Vie de Marianne* appare come un romanzo « capace di partorire sempre dal suo seno una nuova diegesi, in un interminabile percorso e nell'ambizione inesausta di aderire alla vita e di riproporre il tortuoso, illimitato cammino » (p. 159).

Sarebbe forse stato interessante confrontare le conclusioni cui M. R. Ansalone giunge con la *Suite de Marianne* composta da Mme Riccoboni visto che l'esame della riduzione de *La Vie de Marianne* per *La Bibliothèque universelle des Romans* (p. 60 e sgg.) aveva permesso di chiarire alcune implicazioni semantiche.

La cospicua bibliografia evidenzia la cura con cui la studiosa ha esaminato la larga messe di testi critici su Marivaux, ampiamente utilizzati soprattutto nella prima parte del lavoro. Il testo che si legge un po' come un'avventura dello spirito è estremamente stimolante, unico neo dell'edizione restano i numerosi refusi, certamente non imputabili alla volontà dell'A.

Valeria De Gregorio Cirillo

Jacques Chabot, *L'autre moi. Fantasmies et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*, Edisud, Aix-en-Provence 1983, pp. 343.

« Viveva mascherato » asserisce Turgenev parlando di Mérimée; c'è in quest'autore, come conferma anche Taine, il desiderio di non manifestarsi completamente, di sviare il destinatario, di nascondersi dietro una maschera. In un personaggio così riservato, sempre preoccupato di non svelarsi, che aveva fatto proprio il motto « N'oublie pas de te méfier », vien data per scontata la mistificazione della sua identità nei primi scritti. Ed è per questo tratto caratteriale che la ricerca dell'io — io quanto mai problematico e perturbante — che si forma e modifica attraverso la creazione estetica, ha stimolato uno studioso quale Jacques Chabot, il quale rivela un approccio psicanalitico al testo letterario particolarmente mobile.

L'indagine dello studioso tende a rinvenire « l'autre moi » di Prosper Mérimée attraverso la ricognizione delle *Nouvelles*, ponendo come chiave di volta dell'analisi l'assunto che la produzione di una opera d'arte non si riduce alla mera fabbricazione del prodotto, ma implica il realizzarsi del produttore nella (e tramite la) propria produzione. Così era forse anche per Proust che afferma in *Contre Sainte-Beuve*: « le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres ».

Il sottotitolo *Fantasmies et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée* ribadisce il peso dell'interazione, nell'attività psichica, del rimosso, delle pulsioni, dei fantasmi e degli affetti; nell'indagine l'A. si avvale della sua profonda conoscenza degli scritti di Freud e di Lacan. Il termine « fantastico » ha in Chabot una connotazione del tutto personale: « Nous faisons par conséquent du 'Fantastique' (...) un mode particulier de présentation du retour du refoulé, comme fantasma, au sein de la fiction » (p. 55), mentre per « fantasma » Chabot fa proprie le riflessioni teoriche freudiane: « (...) le fantasma est un scénario sous-jacent à toutes les productions symboliques de l'inconscient, autrement dit une structure inconsciente qui commande les productions symboliques de l'Éc, mais peut aussi bien se produire soi-même sous forme de 'rêve diurne' ou de rêverie subliminale dissociée de la réalité matérielle et psychique » (p. 53). Queste indicazioni sono necessarie per comprendere la lettura, non sempre facile, che Chabot ci propone delle *Nouvelles*.

Il saggio, oltre all'introduzione e ad una breve conclusione, si articola in tre parti dalle scansioni temporali ben precise; la prima parte, che si intitola *Nouvelles de Jeunesse* (1829-1834), (pp. 13-118), è costituita da due capitoli, il primo: *Mosaïque*, esamina alcune novelle che compaiono in quella raccolta del 1833: *Mateo Falcone*, *Vision de Charles XI*, *L'enlèvement de la redoute*, *Tamango*; il secondo: *Les âmes du Purgatoire* analizza questo testo. La seconda parte, dedicata a *Les Nouvelles de la maturité* (1837-1846), (pp. 119-260), è suddivisa in cinque capitoli ripartiti in due sezioni; nella prima, *Contes fantastiques et tragiques*, sono prese in esame *La Vénus d'Ille*, *Co-*

*lomba* e *Carmen*; nella seconda: *Contes comiques* vengono studiati i testi de *L'Abbé Aubin*, *Il Viccolo di Madama Lucrezia* e *La chambre bleue*. Va subito chiarito che l'A. inserisce in questa parte *La chambre bleue*, che pur appartiene cronologicamente all'ultima produzione di Mérimée, per analogie di forma e contenuto con le due precedenti novelle comiche. La terza parte, più breve, incentrata su *Les nouvelles de la vieillesse* (1868-1870), (pp. 261-327), prende in esame, in due capitoli, le ultime opere di Mérimée scritte dopo venti anni di silenzio: *Djoûmane* e *Lokis* raggruppate sotto il titolo generale di *Contes merveilleux*.

Tra i venti *Roman et Nouvelles* merimeiani, lo studioso, come si è detto, ha scelto di analizzarne più da vicino solo tredici, senza però darci chiarimenti sui motivi che hanno ispirato la sua risoluzione, né, per altro, egli si interessa a problemi stilistici o narratologici che termini come *nouvelle* e *roman* usati indifferentemente dovrebbero pur suscitare. Definisce ad esempio, *L'Abbé Aubin* un « roman par lettres » (p. 214), quando in realtà è un racconto brevissimo, e poi aggiunge; « (...) Mérimée a inventé une nouvelle stratégie du roman par lettres, en le réduisant à la dimension d'une nouvelle, car la concision, pour le coup, était de rigueur » (p. 216). Ma questa non è certo una disattenzione. Ciò che preme all'A. è di definire piuttosto « l'altro io ». Questo termine che potrebbe ricordare l'io creatore di Mauron, ha in Chabot un carattere totalizzante; non c'è infatti opposizione tra l'uomo reale e lo scrittore-produttore dell'opera: « L'autre moi produit l'œuvre, en effet, pour s'y produire, conformément à une Idée de Soi (à venir) qui totaliserait dans l'unité le Moi divisé contre lui-même (au moins en producteur et produits) dans sa propre production » (p. 8).

Nulla però di biografico in queste pagine così dense di suggestioni; l'io simbolico di Mérimée viene colto nel momento in cui s'inventa nel testo, quando cioè si realizza quale fine ultimo dell'opera d'arte. Se l'A. si attiene scrupolosamente, nell'esame delle novelle, alla loro successione cronologica, è perché il processo d'individuazione dell'io si realizza dialetticamente nel tempo, in un conflitto che oppone le istanze cosce ed inconscie dell'io merimeiano, presentate nel testo sotto forma di personaggi.

Tre sono le istanze che, a parere dello studioso, si possono enucleare dopo un'attenta e scrupolosa esegesi testuale:

— il narratore rappresenta un'istanza soprattutto cosciente ed enunciativa, ma può anche diventare un personaggio attivo nel dramma, avvicinandosi così all'eroe fino al punto di immedesimarsi con lui;

— l'eroe è l'io dell'autore che agisce o subisce nella finzione del racconto. L'eroe, in quanto io cosciente, si trova implicato in una dialettica conflittuale con l'inconscio rappresentato dal proprio doppio;

— il doppio, motore principale del dramma, adduce un complesso di rappresentazioni e d'affetti inconsci; esso si manifesta pro-

gressivamente come la figurazione fittizia di un fantasma originario tipico. L'inconscio è anche il luogo del rimosso; il doppio viene a trovarsi in conflitto con le due precedenti istanze che devono affrontarlo insieme o separatamente.

L'A. segue così diacronicamente, attraverso il corpus delle novelle, le variazioni dialettiche della struttura conflittuale che coordina, opponendole, queste tre istanze della personalità, allo scopo di elaborare una rappresentazione finale dell'io che s'inventa producendo il testo.

Se *Carmen* costituisce per l'A. da un lato l'apogeo della novella tragica, essa segna dall'altro la fine di un'ispirazione; dopo *Carmen* infatti, Mérimée abbandona definitivamente il mondo della tragicità che costituisce una sorta di « (...) moment négatif de cette dialectique [tra l'io e l'eroe] où tente de se constituer à partir du Moi de l'artiste son 'autre-Moi' qui le dépasse » (p. 211). Il narratore potrà così attuare il superamento della situazione dell'io eluso dal fantastico e bloccato dalla tragedia, e oltrepassare quel momento senza sbocchi in cui eroe e doppio si annientano a vicenda.

Mérimée non ha inventato grandi caratteri di eroi virili; i soli personaggi positivamente tragici per l'indole esclusiva delle loro inflessibili volontà, sono donne terribili e sublimi, fuori del comune, in conflitto con miseri anti-eroi maschili, immagini, secondo l'A., del super-io materno e pre-edipico.

Solo nei due ultimi racconti appaiono come protagonisti due eroi maschi, anche se mutuati dal mondo animale: l'Orso e il Serpente. Con *Djoûmane* non c'è ancora un'inversione di posizioni, ché assistiamo a una regressione allo stadio anale; il serpente « (...) figure nettement le complexe de parents-combinés, autrement dit la mère ayant (dans le cloaque) absorbé le phallus, la mère phallique » (p. 279). Nella favola per adulti *Lokis*, invece, l'io-eroe per la prima volta oltrepassa lo stadio conflittuale, supera la sua angoscia di de-formazione (di castrazione o di distruzione da parte del proprio doppio) e si fa poeta: « Ainsi Michel-Miszka-Lokis est-il en définitive, au terme ultime de la production littéraire de Mérimée, le premier Moi-Héros des *Nouvelles* qui ne soit pas détruit, cassé, castré par son Double maternel, et qui réussisse à littéralement s'engendrer lui-même dans un processus d'auto-formation » (p. 324).

Queste ultime novelle che segnano il ritorno al meraviglioso di un autore ormai alla fine della propria carriera, sono essenziali, secondo Chabot, per leggere correttamente l'intera produzione merimeiana in quanto costituiscono: « (...) un moment nécessaire et irremplaçable dans le mouvement de l'œuvre qu'elles achèvent comme un couronnement et non comme un simple point final » (p. 263).

Lo studio della struttura profonda del testo ha così rivelato e permesso una interpretazione psicanalitica dei simboli, dell'inconscio, della vita notturna del sogno, dei fantasmi originari che interagiscono nelle *Nouvelles*.

La stesura della tesi essendo già stata completata in modo definitivo prima del 1978 (fu infatti presentata nel 1979 all'Università di Dijon col titolo *Le héros, le moi et son double dans les récits de Mérimée*), l'A. non ha avuto modo di utilizzare l'ultima edizione di Mérimée apparsa nella Pléiade (*Théâtre de Clara Gazul. Romans et Nouvelles*, édition établie, présentée et annoté par Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, 1978) erroneamente ascritta nella bibliografia al 1979; anche la bibliografia (sia quella critica su Mérimée, che quella — molto interessante — relativa agli studi teorici di psicanalisi) non va oltre tale data. Senza pretesa di essere esaustivi, annotiamo alcuni fra gli studi più recenti su Mérimée in relazione ai temi esaminati, fidando di apportare un sia pur minimo contributo al ponderoso lavoro di Chabot da cui non si potrà prescindere in ulteriori approfondimenti su un autore, tutto sommato, ancora da scoprire:

Francesco Fiorentino, *I gendarmi e la macchia. L'esotismo nella narrativa di Mérimée*, Liviana, Padova 1978; rec. di Gisèle Vanhese Cicchetti, *Mérimée e la «negazione freudiana»*, in «Micromégas», 14, a. VI, gen.-apr. 1979, pp. 175-176.

Anne Hiller, *Une lecture de «Lokis»: Variations sur la chute*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. VII, 1978-1979, pp. 17-31.

Renée Riese Hubert, «Lokis»: *la recherche de l'identité et l'émigme fantastique*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. VII, 1979-1980, pp. 228-235.

Ora Avni, *Et la chose fut, «La Vénus d'Ille» de Mérimée*, in «Poétique», Février 1981, n. 45, pp. 156-170.

Tobin Siebers, *Fantastic lies. «Lokis» and the victim of coincidence*, in «Kentucky Romance Quarterly», Lexington, XXVIII, 1981, pp. 87-93.

Laurence M. Porter, *The subversion of the narrator in Mérimée's «La Vénus d'Ille»*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. X, 1981-1982, pp. 268-277.

Urszula Ucherkowa, *La projection du lecteur dans «La Vénus d'Ille» et «Lokis» de Mérimée*, in *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, Fasc. 15, 1982, pp. 35-42.

Alexandre L. Amprimoz, *A propos du procédé subversif d'un conte de Mérimée, (Il Viccolo di Madama Lucrezia)*, in «Les Lettres Romanes», XXXVI, 1982, pp. 261-263.

Ora Avni, *L'Oedipe de la traduction: «Lokis»*, in «Revue des Sciences Humaines», tome LX, n. 189, janv.-mars 1983, pp. 137-145.

Alda Biasotto, *L'elemento fantastico nelle novelle di Prosper Mérimée*, in «Letterature», Genova, n. 6, 1983, pp. 43-73.

Valeria De Gregorio Cirillo

*Congresso sobre a situação actual da língua portuguesa no mundo. Lisboa 1983. ACTAS, volume I, ICALP, Lisboa 1985, pp. 590.*

Il Congresso sulla situazione attuale della lingua portoghese nel mondo — dei cui *Atti* è stato distribuito il primo volume recante la data del 1985 — si è tenuto a Lisbona nel 1983 (28 giugno - 3 luglio), a brevissima distanza dal Congresso su Le Scoperte portoghesi e l'Europa del Rinascimento.

La cultura ufficiale ha inteso, con queste due manifestazioni, proporre da un lato una riflessione storica sulla presenza portoghese nel mondo e dall'altro constatare lo stato attuale e tentare qualche previsione sulle possibilità di conservazione e consolidamento della lingua.

Un problema di conservazione del portoghese (in ambito peraltro ristretto) si era già presentato come urgente negli anni 60, nel periodo della grande emigrazione diretta di preferenza verso alcuni Paesi europei (fenomeno di proporzioni rilevanti, con una notevole incidenza sulla situazione demografica e sociale del Portogallo). Allora si era parlato, in primo luogo, di mantenimento della lingua presso i portoghesi di seconda generazione stabiliti all'estero.

A partire dal 1975 i termini del problema si dilatano e si spostano. Il '75 è l'anno della decolonizzazione, che vede un rientro massiccio di popolazione dalle ex colonie, e contemporaneamente l'assunzione del portoghese come lingua ufficiale da parte di cinque repubbliche africane. Il problema della presenza del portoghese in Africa è ora legato anche alla volontà politica di quegli Stati e alle possibilità concrete di creare strumenti accettabili di diffusione.

L'urgenza di una riflessione sullo stato della lingua era apparsa evidente, sin dal 1976, nel corso di un «1° Encontro nacional sobre a investigação e o ensino do português» (Lisbona, 26 - 30 novembre)<sup>1</sup>. In quell'occasione si era posto l'accento, soprattutto, sulla necessità di chiarezza e sistematicità negli studi linguistici e si era evidenziata una pluralità di proposte nel campo didattico.

Il congresso dell'83 ha voluto essere un bilancio a livello mondiale, un rilevamento sia pure sommario di ogni situazione locale. È stato articolato in quattro sessioni plenarie, ciascuna dedicata alla situazione del portoghese in uno dei continenti in cui è presente: Europa, America, Africa, Asia (ed Oceania). In tavole rotonde sono stati dibattuti i problemi della norma linguistica, della documentazione e dell'insegnamento.

Tutti gli interventi delle sessioni plenarie e delle tavole rotonde sono contenuti nel primo volume degli *Atti*; un'altra ampia serie di

<sup>1</sup> Cfr. *Actas*, Agueda 1977, a cura delle Università e dei Centri linguistici promotori dell'incontro.

comunicazioni era stata presentata in riunioni-dibattito ripartite secondo due temi generali: ricerca e didattica.

Merita una menzione particolare la prima delle sessioni, dedicata alla presenza in Europa sia del portoghese sia del galego, al quale disposizioni di legge assai recenti conferiscono ampi spazi di autonomia e dignità di lingua ufficiale. Nell'ambito del congresso si sono avute ampie informazioni sullo stato di quell'idioma e discussioni accese tra sostenitori di tesi contrastanti. Per alcuni (Vásquez Cuesta) malgrado le limitazioni imposte dalle leggi sull'autonomia della Galizia<sup>2</sup> e malgrado lo stato di diglossia perdurante, si è sulla via di una riappropriazione del proprio idioma da parte dei galiziani. Per altri persiste il pericolo di una «contaminazione» del galego da parte del castigliano e perdura una situazione di «conflitto linguistico» con la conseguente necessità, ai fini della sopravvivenza, di riaffermare che «il galego e il portoghese sono norme scientificamente riconosciute di uno stesso sistema». Secondo alcuni fautori di ben più marcate posizioni separatiste si dovrebbe addirittura, da parte portoghese, concedere riconoscimento e appoggio ad associazioni legali che operano nel campo della «reintegrazione del galego nell'area culturale che gli è propria».

Dall'America lusofona, a parte interessanti testimonianze sul «cambiamento» delle Antille olandesi ed una chiara relazione sullo stato di conoscenza della realtà linguistica del Brasile, è giunta la dotta e articolata esposizione (Celso Cunha) del Progetto NURC<sup>3</sup> che procede alla raccolta del materiale e allo studio della norma linguistica orale colta delle cinque principali città del Brasile (Rio, S. Paulo, Porto Alegre, Salvador, Recife), quali centri di irradiazione di norme linguistiche in vaste aree dipendenti da esse.

Attività coordinate con quelle del NURC sono in corso di realizzazione in Portogallo per la città di Lisbona, dove già in passato (soprattutto fra il 1970 e l'80) sono stati realizzati grandi archivi linguistici basati su inchieste condotte con notevole impegno e larghezza di interessi<sup>4</sup>.

L'Africa che ha come lingua ufficiale il portoghese si presenta con una notevole varietà di situazioni e di intenti. In tutti gli Stati che l'hanno adottata, la presenza di questa lingua suscita una vasta pro-

<sup>2</sup> Il galego convive in stato di co-ufficialità con il castigliano entro uno spazio demarcato, che non abbraccia tutte le aree di lingua galega; d'altra parte l'idioma perde ogni diritto di ufficialità nelle altre province dello Stato.

<sup>3</sup> Collegato al *Proyecto de Estudio Coordinado de la Norma Lingüística Oral Culta de las Principales Ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica*.

<sup>4</sup> Per esempio, l'archivio che è servito di base al *Vocabulário e gramática do português fundamental*, realizzato e conservato presso il Centro de Linguística dell'Università di Lisbona.

blematica. In Angola, per esempio, è molto sentita la necessità di procedere al più presto allo studio e alla normalizzazione delle lingue nazionali sino a potersene servire come strumenti per l'alfabetizzazione degli adulti e per la scolarizzazione per lo meno a livello elementare, per evitare l'impatto attuale del portoghese (unica lingua della scuola) sull'universo che il discente conosce ed esprime attraverso la sua lingua materna.

Alla necessità di giungere, appena possibile, ad una metodologia dell'insegnamento del portoghese come lingua straniera, si affianca quella di uno studio del portoghese d'Angola (caratteristiche fonetiche, morfosintattiche e semantiche) da usare come proprio, per giungere ad una «situazione di bilinguismo stimolato» in cui il portoghese eserciti la funzione di lingua «veicolare e di comunicazione internazionale».

Non dissimile la posizione del Mozambico dove, da una fase di «appropriazione della lingua portoghese come fattore di unità», si è passati molto di recente a esperienze di pre-alfabetizzazione in una lingua materna, mentre si presta attenzione alla situazione dinamica del portoghese locale, e se ne evidenziano i «mozambicanismi».

Situazioni linguistiche assai variegata sono presenti in aree minori come le isole di S. Tomé e Príncipe dove convivono l'angolar, i creoli forro e moncó e un portoghese che assume aspetti «santomensi», per il quale, in un'interessante comunicazione, l'estensore C. Espírito Santo rivendica «tolleranza e apertura». Altrettanto complessa la situazione della Guinea-Bissau, vero mosaico linguistico che conosce, oltre a molti idiomi locali, un creolo di antica data e dove l'uso diretto del portoghese nell'alfabetizzazione si scontra con difficoltà non sormontabili, mentre a livello politico esiste un «profondo interesse» per la sua diffusione come lingua ufficiale e di comunicazione internazionale.

Un caso del tutto particolare nel continente africano è quello di Capo Verde, il cui creolo di derivazione portoghese è l'unico strumento linguistico della totalità dei parlanti e, pur essendo lingua quasi esclusivamente orale, è considerato «lingua nazionale» che convive con il portoghese «lingua ufficiale», sino ad ora unico strumento impiegato nell'amministrazione e nella scuola.

A questa posizione particolare del portoghese in Africa, che appare destinato ad assumere aspetti sempre più differenziati, ma comunque a perdurare nel lungo periodo, fa da contrappunto una sua presenza sporadica e precaria in Asia e nell'isola di Timor.

Una serie ampia e interessante di comunicazioni presentate nella 4ª sessione del congresso ha sottolineato il rapido declino della lingua in territori come Goa, Damão e Diu, portoghesi fino a un quarto di secolo fa e persino a Macao, ancora sotto amministrazione portoghese. «Particolarmente vulnerabile» (L. F. Thomaz), nell'incerta situazione politica attuale, appare anche la lingua nell'isola di Timor.

Vanno menzionati a parte i creoli, in disfacimento a Macao e in Malesia e presenti ancora, in vario modo, lungo la costa occidentale dell'India e nello Sri Lanka; di essi ha dato notizia in forma ampia e sistematica lo specialista Laurentin Theban riferendo tra l'altro di un creolo che a suo parere non è secondo, quanto a vitalità, a nessun altro del continente asiatico: il « Kristi » di Korlai, di cui è venuto casualmente a conoscenza nel 1973.

Dal congresso è dunque emersa un'ampia gamma di situazioni e una prospettiva di accelerazione di elementi varianti. In tale contesto, era naturale che riaffiorasse presso molti il concetto — già più volte espresso in passato — di « comunità spirituale » lusofona e si ribadisse la necessità di provvedere, con i più vari strumenti, al « mantenimento del sistema della lingua, allo scopo di evitare rotture che impediscano la comprensione tra i parlanti di aree diverse » (Lindley Cintra).

Roberto Barchiesi

Pedro Gaytán, *Historia de Orán y de su cerco* (a cura di Enrica Bisetti); *El llanto que hizo Sant Pedro quando negó a Jesú Cristo* (a cura di Giovanni Caravaggi), Schena editore, Fasano di Puglia 1985, pp. 238.

Questa edizione di Enrica Bisetti è la prima della *Historia de Orán y de su cerco* di Pedro Gaytán, un testo scritto tra il 1574 e il 1579 e conservato nel suo manoscritto autografo (presso la Biblioteca Trivulziana di Milano), che contiene anche, dello stesso autore, *El llanto que hizo Sant Pedro quando negó a Jesú Cristo*, poemetto che viene riproposto in questo volume a cura di Giovanni Caravaggi. Non disponiamo che di qualche labile indizio che permetta di identificare la figura dell'autore, come la dedica di entrambe le opere al Gran Cancelliere di Milano Don Lope de Montenegro Sarmiento (il che fa pensare che Gaytán fosse un militare di stanza a Milano), e un accenno nella *Historia de Orán* alla sua partecipazione all'assedio di Costanza del 1548. Le date-limite per la composizione sono ricavabili da due elementi presenti nel prologo: la menzione della perdita da parte degli spagnoli della Goletta e del forte di Tunisi, avvenuta appunto nel 1574, e la dedica al Gran Cancelliere, che ricoprì questa carica fino al 1579. È proprio la sconfitta della Goletta, come egli stesso dichiara, a spingere Gaytán a narrare un evento recente e al tempo stesso « esemplare » del valore degli eserciti spagnoli. La materia è costituita dall'assedio che dal 1° aprile 1563 vide impegnati i 1200 soldati delle guarnigioni spagnole di Orán e Maçalquibir (le odierne Ouahran e Mers-el-Kebir, sulle coste dell'attuale Algeria) contro i circa 100.000 cavalieri e fanti turchi, arabi e berberi al comando di Hassen Baxa, re di Algeri. Si tratta dunque del racconto dell'eroica

resistenza opposta dagli spagnoli ai ripetuti tentativi di conquista delle due postazioni, fino all'arrivo, l'8 giugno, della flotta soccorritrice cristiana. Non possediamo, tra l'altro, alcun elemento preciso, esterno o interno all'opera, che dia testimonianza dell'effettiva partecipazione di Gaytán a questo evento, come si potrebbe desumere da una certa puntigliosità del narratore nel riferire certi particolari o dal suo frequente insistere sulla veridicità del racconto.

Il testo non segue un andamento rigidamente cronachistico e anzi tende esplicitamente a organizzarsi come una narrazione dotata di una precisa strategia, strutturata in base a un criterio di pertinenza logico oltre che temporale, in accordo con il quale l'intera vicenda deve apparire come un « exemplum » del valore che caratterizza gli spagnoli. Appaiono così in rilievo delle figure, più o meno caratterizzate, come il governatore di Orán Alonso de Cordoba, considerabili come dei veri e propri personaggi, che rappresentano autentici paradigmi comportamentali, sia in senso positivo (come nel caso di Don Alonso o di un eroico soldato che reca a nuoto i messaggi tra Orán e Maçalquibir) che negativo (di cui è esempio Hassan Baxa). Non di rado il narratore presenta eventi che sono del tutto estranei alle vicende dell'assedio ma che vengono ricondotti ad esso in base alle strategie testuali menzionate. Il testo, non a caso, ha inizio con la narrazione delle guerre che dal 711 vi sono state tra arabi e popolazioni iberiche, indicando tra l'altro esplicitamente una linea di continuità tra il regno visigotico ispanico e l'attuale Impero spagnolo, legittimando in tal senso il conflitto in atto in Africa del Nord e nel Mediterraneo tra Spagna e Islam (« entre los Africanos de la Berberia y los españoles [h]ay guerra continua y continua enemistad », p. 45). In qualche caso gli eventi narrati hanno la chiara intenzione di svalutare agli occhi del lettore i nemici islamici, ponendo su di loro una marca di « non civiltà ». È il caso di un intero nucleo episodico che si riferisce a eventi occorsi a Melilla nel 1565, ossia tre anni dopo dell'assedio di Orán. In quell'occasione, a causa di una visione di un eremita, che profetizzava la caduta della guarnigione spagnola di Melilla per volontà di Hallah (il quale avrebbe dovuto impedire agli europei di difendersi), le popolazioni della zona si sollevarono in armi e intimano ingenuamente agli europei di arrendersi. L'episodio si conclude, con manifesta soddisfazione del narratore, con la cattura di varie centinaia di mussulmani, ai quali gli spagnoli avevano fatto credere di attenersi alla profezia. Gli arabi — questo sembra essere il messaggio di Gaytán — in quanto idolatri e creduloni (in una immagine che combacia con quella che spesso negli stessi anni veniva fornita degli *indios*) giustificano con il loro comportamento le azioni punitive degli spagnoli (in questo caso, ad esempio, i prigionieri arabi vengono « giustamente » uccisi o fatti schiavi). In questo episodio, così come in altri, all'intento testimoniale dell'opera, sorretto da un preciso sistema assiologico, sembra sovrapporsi un'intenzione propriamente letteraria, un cedere al *plaisir du texte* che l'autore si

preoccupa, con dubbia efficacia, di smentire: « Mas porque podría ser que el lector que estuviere lo tendrá por fábula y mentira, torno a dezir que no dude en ello porque fue muy gran verdad y no de aquellas patrañas que se cuentan en *Amadis e Primaleón* » (p. 73). È però proprio questa la dimensione che può più facilmente permettere al lettore odierno il recupero di una leggibilità di questo testo, cogliendo i termini decisamente letterari di quelle opposizioni nette tra Cristiani e Infedeli, Don Alonso e Hassan Baxa, ecc., così come di tutti quei procedimenti che rendono la lettura di quest'opera agevole e a tratti piacevole. Il fatto che essa ci sia pervenuta nel suo manoscritto autografo ne fa inoltre una importante testimonianza dei fenomeni fonetici e grafici dello spagnolo nell'ultimo quarto del secolo XVI, aspetto questo ben evidenziato dalla curatrice nella sua precisa introduzione e che si riflette nei criteri di edizione.

*El llanto que hizo Sant Pedro quando negó a Jesú Cristo*, che occupa una posizione senza dubbio marginale all'interno del manoscritto, è un adattamento fin troppo fedele, ai limiti della traduzione, delle *Lagrima di S. Pietro* di Luigi Tansillo. In questo caso, più che per la mediocre qualità letteraria, il componimento possiede motivi d'interesse per essere uno dei primi anelli di una lunga catena di imitazioni iberiche del poemetto del Tansillo, fiorite nel clima di rivalutazione del pentimento proprio al cattolicesimo controriformista.

Augusto Guarino

Vicente Martínez Colomer, *El Valdemaro*, Instituto de Estudios « Juan Gil-Albert », Alicante 1985, pp. 257.

Guillermo Carnero, specialista in studi sul '700 e sul romanticismo spagnolo, è il curatore di questa edizione di *El Valdemaro*, romanzo di Vicente Martínez Colomer. Si tratta di una pubblicazione che intende contribuire a colmare il vuoto di conoscenze che caratterizza gli studi sul romanzo spagnolo dell'epoca, al fine di « enriquecer la imagen del XVIII español en dicho terreno », come dichiara il curatore nel suo studio preliminare. La produzione letteraria di Martínez Colomer, nato a Benisa nel 1762 e morto a Valencia nel 1820, comprende opere religiose, narrative, storiografiche e una serie di prove poetiche che Carnero considera « un buen ejemplo, aunque tardío, del Rococó poético que acuñó el XVIII, y dignas de sus mejores poetas ». *El Valdemaro*, terminato probabilmente nel 1792, si muove nelle due direttrici fondamentali di tutta l'opera di Colomer, un intento didattico e moralistico — non va dimenticato che l'autore, sia pure con momenti di insofferenza e ripensamenti, fu frate dell'Ordine francescano, di cui fu anche cronista —, e intenzioni più propriamente letterarie e finanche edonistiche.

Non appare agevole riassumere la vicenda di questa vasta narrazione dall'andamento « bizantino ». Si tratta comunque delle peripezie di Valdemaro, erede al trono di Danimarca, in seguito all'uccisione di suo padre Heroldo da parte del suo secondogenito Cristerno. Valdemaro, accusato ingiustamente dell'omicidio e riuscito a fuggire dal carcere dove era imprigionato, intraprende una lunga peregrinazione per mare e per terra, interrotta da una copiosa serie di tempeste e naufragi, che fanno di questo testo « una de las novelas más húmedas de la historia de las letras españolas », come sottolinea Guillermo Carnero. Alla fine di questo tortuoso percorso, segnato da incontri fortuiti — e altrettanto fortuite separazioni — con personaggi anche essi esuli dal regno di Danimarca (la sua stessa sorella Ulrica-Leonor, il saggio ministro Andrónico), che danno origine alla serie di racconti nel racconto che progressivamente conducono la narrazione, Valdemaro rientra in possesso del suo trono, in modo ugualmente fortuito o, come avrebbe preferito dire l'autore, « providenziale ». È infatti la Provvidenza il motore ultimo di questo meccanismo azionale, di cui i personaggi appaiono scarsamente responsabili. Essi vengono mossi da passioni trascendenti di cui non sono consapevoli, per le quali non di rado l'autore ricorre alla personificazione (la « Desesperación », il « Miedo », ecc.). L'azione più frequente dei personaggi, oltre forse a quella del narrare, è il piangere, con il possibile corollario dello svenimento, sintomi di una diffusa *sensiblerie* per la quale sarebbe di certo eccessivo evocare il Romanticismo. I motivi dell'opera mostrano chiare ascendenze letterarie — l'*Eneide*, i romanzi bizantini, il *Persiles* cervantino, l'*Amleto* di Shakespeare, il teatro calderoniano — ma il rapporto tra questi modelli e *El Valdemaro* appare simile a quello tra le statue marmoree dell'antichità e le riproduzioni settecentesche in porcellana. In alternativa alle suggestioni classiciste, che si esprimono al massimo nell'episodio della permanenza di Valdemaro presso la regina Felisenda (un vero e proprio rifacimento rococò della vicenda virgiliana di Enea e Didone), Martínez Colomer non esita a giocare la carta dell'orrido (il negromante Píromanto, ad esempio, evoca una visione dell'esecuzione di Valdemaro e di sua sorella) con modalità non dissimili da quelle del contemporaneo romanzo gotico inglese. Non mancano descrizioni idilliche del paesaggio, anche esse in sintonia con le contemporanee esperienze poetiche europee (non a caso uno dei personaggi si chiama Gésner, in chiaro riferimento al poeta svizzero Salomon Gessner), ma l'autore è ben sollecito nel fugare ogni dubbio di sensismo o, peggio ancora, di panteismo, esplicitando che la natura va contemplata solo in quanto immagine della Provvidenza, di un Ente supremo. L'intero paradigma romanzesco che è alla base di *El Valdemaro* finisce per apparire come una sorta di scatola di montaggio per un onesto e dilettevole *bricolage* narrativo, in cui incastrare didatticismo e letteratura.

Augusto Guarino

A. Pigafetta, *Primer viaje alrededor del mundo*, edición de Leoncio Cabrero, Historia 16, Madrid 1985, pp. 223.

Non c'è dubbio che se in Italia il primo viaggio di circumnavigazione della terra è legato al nome di Magellano, in Spagna la figura di Elcano, che portò a compimento l'impresa dopo la tragica fine del primo, non è considerata meno importante. Il fatto è che nel nostro Paese l'avvenimento è conosciuto soprattutto attraverso la *Relazione* di A. Pigafetta, il quale ammirava il capitano portoghese, ma detestava lo spagnolo che gli succedette al comando della nave superstite, la *Victoria*. È questa la probabile ragione per cui lo ignorò completamente nel proprio resoconto di viaggio.

Nondimeno, l'importanza del ruolo svolto da ciascuno dei protagonisti di questa straordinaria impresa non va dimenticato. Se ne occupa la recente edizione spagnola del testo di Pigafetta curata da Leoncio Cabrero, specialista di temi che riguardano il Pacifico spagnolo; nella sua introduzione sono messe quasi a confronto le tre figure chiave del viaggio: Magellano, Elcano e Pigafetta, che: « unidos por un mismo destino, al servicio de una misma nación: España; oriundos de patrias distintas: Portugal, España e Italia actuaron en todo momento, juntamente con todos los que les acompañaron, como héroes » (p. 19).

Ma nonostante Cabrero cerchi di essere quanto più possibile obiettivo nei confronti del « Cavalier di Rodi », che in passato non sempre ha goduto di buona fama nella penisola Iberica, spesso, pur apprezzando le qualità della persona e il valore dell'opera, lo accusa di protagonismo ed « egolatría »: « Tuvo algunos defectos humanos, que aunque no sean justificados, al menos tienen una explicación; se sentía seguro de sí mismo, con una cultura superior... Egolatra, vanidoso, siempre el primero en los hechos importantes... » (pp. 18-19); « El afán de notoriedad del cronista es manifiesta: *Fui yo con otro*. Estas palabras son una clara manifestación de su egolatría. » (p. 86). Potremmo continuare con le citazioni, ma riteniamo più opportuno sottolineare che, a nostro avviso, proprio questi difetti sono invece le qualità che hanno indotto Pigafetta a scrivere una cronaca così dettagliata e interessante, di indubbio valore anche etnografico e linguistico. Tanto più che, nel caso specifico, rappresenta una preziosa fonte di prima mano di un'impresa che altrimenti avremmo conosciuto solo attraverso i diari di bordo o i racconti dei sopravvissuti; ugualmente interessanti, ma limitati ad una mera elencazione di fatti e forse insufficienti a dare, nel XVI secolo, un'idea reale dei luoghi visitati. Vero è che Pigafetta tace alcuni episodi riguardanti la ribellione contro Magellano e l'affidamento del comando a Elcano (nel primo caso, probabilmente, per eccesso di fedeltà verso il proprio capitano e per timore di metterlo in cattiva luce; nel secondo, per contrasti con il nuovo comandante), ma proprio l'aver tralasciato tali episodi avvolge la *Relazione* di un alone

di mistero che indica il coinvolgimento emotivo del cronista con le vicende e le conferisce, in certo senso, anche un carattere letterario.

L'introduzione offre, in sintesi, una analisi esaustiva di alcuni avvenimenti fondamentali precedenti la spedizione. Vi si parla dell'importanza delle spezie nel Medio Evo e di come il controllo commerciale delle stesse, detenuto per lungo tempo da Genova e Venezia, passò al Portogallo. Vi si esamina poi l'atteggiamento della Spagna di fronte a questa situazione e vi si sottolineano i principali avvenimenti che portarono alla scoperta dei Mari del Sud ed alla spedizione Magellano/Elcano. Interessante è poi, in appendice, la serie di documenti riguardanti sia l'equipaggiamento delle navi e le spese sostenute per organizzare il viaggio sia le dichiarazioni rilasciate da Elcano e dai superstiti, sottoposti a giudizio al ritorno in Patria, a proposito dell'ammutinamento.

Un'ultima parola va spesa sulla traduzione che, a volte, ci lascia perplessi per qualche discrepanza come, per esempio: « Los de esta isla son gentiles, y nada tienen » (p. 148), il cui originale è: « Li uomini di questa isola sono Gentili e non hanno re, ... »<sup>1</sup>. Appare davvero inoltre lamentare qualche refuso tipografico, soprattutto nelle note dell'introduzione. Ma a parte questi aspetti, la recente edizione del resoconto di Pigafetta risulta particolarmente significativa per due motivi: in primo luogo perché, al di là dei pregiudizi sull'uomo, essa rappresenta un obiettivo riconoscimento del valore del cronista italiano e di quello della sua opera; in secondo luogo, perché riacende, a distanza di anni, l'interesse per un avvenimento che, sebbene sia stato di fondamentale importanza nella storia delle scoperte e assuma un valore analogo a quello delle esplorazioni spaziali di oggi, appare ormai quasi dimenticato.

Maria Grazia Scelfo Micci

Elide Pittarello, « *Espadas como labios* » di Vicente Aleixandre: *prospettive*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 296.

Appartiene a un periodo relativamente recente il risveglio dell'attenzione critica per quella fase della produzione poetica di Vicente Aleixandre genericamente definita come « surrealista ». Il presente studio di Elide Pittarello interviene in questo processo di revisione critica mediante un'accurata ed estesa analisi di *Espadas como labios* (raccolta composta nel periodo 1930-31), concepita dall'autrice come « il terreno testuale più opportuno per ripensare in

<sup>1</sup> Cf. A. Pigafetta, *Il primo viaggio intorno al mondo*, Alpes, Milano 1929, p. 248.

maniera diversa alla produzione surrealista in cui si iscrive» (p. 18), in quanto termine medio, sia in senso cronologico che poetico, tra *Pasión de la tierra* (1928-29) e *La destrucción o el amor* (1932-33). Si tratta di una lettura che, come dichiara l'autrice, «non pretende certo di essere 'totale'» (p. 251) ma che tende anzi a definirsi e a strutturarsi in rapporto al vasto patrimonio interpretativo raccolto intorno all'opera di Aleixandre, non privo di lacune e omissioni. L'autrice si preoccupa così di rendere esplicito un rifiuto preliminare sia di quegli atteggiamenti di capitolazione critica adottati talvolta quando si venga in presenza, come in questo caso, di materiali semantici presuntamente provenienti dell'inconscio (e pertanto, secondo un tacito assioma, «intoccabili» per il critico letterario), sia — all'estremo opposto — di una critica fatta di «pseudo-spiegazioni tratte da una psicoanalisi tanto spicciola da sembrare una specie di cabala» (p. 19). L'analisi di *Espadas como labios*, pur partendo dal riconoscimento di un rapporto di «interdiscorsività» tra questa fase poetica e la teoria freudiana, intende invece ripercorrere i processi di elaborazione estetica dei materiali psichici, così come si manifestano nel testo. L'opera si rivela come un campo di interazione di fenomeni di discorso, di enunciazioni, in cui un soggetto poetico innesca ripetuti tentativi di interazione verbale con un ipotetico interlocutore. È questo particolare aspetto di *Espadas como labios* che fa orientare l'autrice verso una metodologia ispirata alla «speech-act theory» di Austin, negli sviluppi di Searle e della pragmatica, nell'ipotesi di poter fornire «un'interpretazione in senso unitario dell'intera raccolta» (p. 68), concepita come «un atto illocutivo complesso e variato» (p. 69). Questo globale atto di parola è destinato, al livello infratestuale, a rimanere «un 'dire' solitario e infruttuoso... che non genera alcuna transizione semantica, che non provoca, nell'altro, nessun 'fare'» (pp. 81-82). È anche in questo aspetto, nel suo essere immagine multipla di un'incomunicabilità, che il peculiare surrealismo di Aleixandre, caratterizzato dalla «soppressione della coscienza come principio determinante del sapere» (p. 87) e dall'intensa riconversione dei rapporti segnici operata in senso simbolico, diviene «scrittura alogica», dominio di antinomie inconciliabili e comunque non riconducibili a un sistema di senso «comune». La poesia di Aleixandre si carica di una profonda inquietudine, definita come «perenne tensione», «inesausta lotta» (p. 150), «dissidio semantico» (p. 151), arrivando a configurarsi nei termini laceranti di una «usuale schizofrenia di forma e di senso» (p. 270). Si coglie in questa conflittualità di significato, espressa spesso stilisticamente mediante la figura dell'antitesi, lo sforzo dell'autore per trasformare il linguaggio in uno strumento di esplorazione visionaria. Questa stessa ansia percorre anche il piano dell'espressione, manifestandosi in un andamento paratattico ed essenziale, in una polimetria modulata in uno schema ritmico basilare che Elide Pittarello definisce «espansione metrica del settenario» (ossia la fondamentale alternanza tra sette-

nari, endecasillabi e alessandrini). Da questo lavoro all'interno delle forme poetiche, in cui «Aleixandre, in fondo, ha conservato molto più di quanto non abbia soppresso» (p. 221), emerge «un universo di discorso che tenta di realizzare più soddisfacenti esperienze del mondo» (p. 290), intendendo «risalire alle fonti primigenie del linguaggio attraverso un discorso apparentemente disarticolato e ribelle» (p. 291).

Augusto Guarino

Moacyr Soares Pereira, *A Navegação de 1501 ao Brasil e América Vespúcio*, ASA Artes Gráficas Ltda. ed., Rio de Janeiro 1984, pp. 131.

Tutte le azioni esplorative e politiche, contemporanee e anteriori al viaggio di Amerigo Vespucci verso le Indie Occidentali, condotte sotto l'egida della corona portoghese, sono state trattate in questo corposo lavoro del brasiliano Soares Pereira con l'intento di formulare un quadro, il più completo possibile, del viaggio, dei fatti che lo precedettero e delle conseguenze che esso provocò.

Dopo un'accurata ed ampia rassegna dei riferimenti storici, l'autore propone una rilettura delle carte geografiche e nautiche e dei portolani, attingendo sia a fonti archivistiche che a opere descrittive. Ne consegue una interessante memoria degli studi che precedettero e che seguirono l'epoca delle grandi scoperte ed una pregevole ricostruzione dell'ambiente geografico dell'epoca.

La larga fioritura cartografica del XVI secolo riveste un interesse particolare per le conseguenze connesse all'inserimento di elementi non sempre rispondenti alla realtà dei luoghi e all'esperienza diretta dei viaggiatori. Nella ricca e contraddittoria produzione di carte — sicura testimonianza di un affinamento degli studi che tendono ad una elevata specializzazione e segno anche di una evoluzione culturale della società desiderosa ormai di conoscere e di scoprire — risultava difficile separare i vari elementi costitutivi delle carte e valutare nella giusta luce l'originalità del primo disegno e l'apporto specifico e correttivo di ciascun cartografo. Il Soares Pereira, attraverso l'esame sistematico dei fondi cartografici, già oggetto di varie precedenti analisi, è riuscito a individuare un filo conduttore che consente di ridefinire le incerte figurazioni dei contorni del Nuovo Mondo e delle coordinate geografiche, spesso inesatte, proponendo una razionale rilettura della nomenclatura cartografica.

All'analisi delle fonti storiche relative al viaggio delle imbarcazioni di D. Manuel, suffragata da documenti forniti sia dai fondi portoghesi che dagli altri canali, in particolare spagnoli, l'autore fa seguire, in un ampio *excursus* e con dovizia di particolari, la descrizione delle complesse vicende che accompagnarono la vita del Ve-



spucci e che segnarono i momenti-cardine su cui ruotò la sua carriera di navigatore. Sempre in bilico tra innovazione e tradizione, egli fu spesso oggetto di critiche severe, riprese ed utilizzate anche da studiosi recenti — ci riferiamo al Magnaghi che, in uno studio apparso per la prima volta nel 1924, considerò false sia la lettera diretta nel 1503 a Lorenzo de' Medici (conosciuta come *Mundus Novus*) che la *Lettera* spedita al Solderini nel 1505 o 1506 —. Ma fu anche ampiamente elogiato da coloro che, nel tentativo di riabilitare il navigatore fiorentino, rinfocolavano la «querelle» che vedeva da un lato i sostenitori di Vespucci e dall'altro quelli di Colombo: ricordiamo gli anni che vanno dal 1748 al 1827 e che videro la scoperta degli scritti autografi conosciuti come *Lettere Fiorentine*. La pubblicazione di queste lettere, avvenuta in momenti diversi e ad opera degli italiani Bandini, Bartolazzi e Baldelli, accese la polemica tra genovesi e toscani; una polemica che raggiunse la maggiore asprezza nei primi anni dell'Ottocento, quando Padre Stanislao Canovai ipotizzò che l'arrivo del Vespucci nel nuovo continente fosse anteriore a quello di Colombo.

Nella seconda parte del saggio l'autore svolge un'analisi puntigliosa, di indubbio rigore scientifico, di tutte le fasi della spedizione portoghese, iniziata il 14 maggio del 1501 e terminata col rientro a Lisbona nel settembre del 1502. Ricostruisce le traversie che la flotta patì dalla partenza al rientro e analizza sia le carte geografiche che le lettere spedite da Vespucci durante il viaggio.

Anche questa parte è sorretta da una accurata rilettura della cartografia dell'epoca e da un ampio vaglio delle fonti documentali che il Soares Pereira studiò e rappresenta con notevole intelligenza critica, soddisfacendo anche l'esigenza di una seria revisione storica e geografica.

Annamaria Pagliaro Miceli

#### PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, XXXIV, 1, 2 (1984).
- «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, XXVI, 3, 4 (1984); XXVII, 1, 2, 3, 4 (1985).
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, LIX, 2, 3 (1985).
- «Alfa». Universidade Estadual Paulista, XXVIII (1984).
- «Analele Universitatii București - Drept.», XXXIV (1985).
- «Analele Universitatii București», Limbași Literatura Română, XXXIII (1984).
- «Analele Universitatii București», Limbiși Literature Străine, XXXIII (1984).
- «Analele Universitatii București - Filosofie»: XXXIII (1984).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, XXVIII (1984).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, XIV, 3, 4 (1984); XV, 1, 2 (1985).
- «Anuario de Estudios Filológicos». Cáceres, Universidad de Extremadura, VII (1984).
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, LXVIII, 270, 271, 272 (1985).
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, LXI (1985).
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes». LVI, 108 (1985).
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXXVI, 3, 4 (1984).
- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press, LXII, 4 (1985); LXIII, 1, 2 (1986).
- «Cadernos de Estudos Linguísticos». Universidade Estadual Campinas nn. 9-10 (1984).
- «Cadernos de Literatura». Universidade de Coimbra, Instituto de Investigação Científica, nn. 19, 20, 21, 22 (1985).
- «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)». Université de Toulouse - Le Mirail, n. 45 (1985).

- « Casa de las Américas ». La Habana, Ministerio de Cultura, XXVI, 148, 149, 150, 151, 152.
- « Colóquio - Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, n. 88 (1985); nn. 89, 90, 91, 92 (1986).
- « Comparative Literature ». Eugene, University of Oregon, XXXVII, 3, 4 (1985); XXXVIII, 1, 2 (1986).
- « Estudos Italianos em Portugal ». Lisboa, n. 45 (1982); n. 46 (1983); n. 47 (1984).
- « Filología ». Universidad de Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, XIX (1982-83).
- « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrews, XXI, 3, 4 (1985); XXII, 1, 2 (1986).
- « Grial ». Vigo, XXIII, 90 (1985); XXIV, 91, 92, 93 (1986).
- « Ibero-Romania ». Tübingen, n. 22 (1985).
- « Incipit ». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, IV (1984).
- « Índice Histórico Español ». Universidad de Barcelona, XXVII, 90-92 (1981).
- « Italian Quarterly ». Rutgers University, New Brunswick, XXV (1985) Fall - Summer.
- « Latin-American Theatre Review ». Lawrence, University of Kansas, XIX, 1 (1985); XIX, 2 (1986).
- « Letras de Deusto ». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, nn. 31, 32, 33 (1985); nn. 34, 35 (1986).
- « Letras de hoje ». Porto Alegre, Pontificia Universidade. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, nn. 60, 61, 62 (1985).
- « Limba Româna ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucaresti, XXXIII, 1, 2, 3, 4, 5, 6 (1984); XXXIV, 1, 2.
- « Língua Portuguesa ». Sociedade de Língua portuguesa. Lisboa, nn. 1, 2 (1986).
- « Lingüística y Literatura ». Medellín - Colombia. Universidad de Antioquia, n. 8 (1985).
- « Manuscripta ». Saint Louis University Library, XXIX, 1, 2, 3 (1985).
- « Mélanges de la Casa de Velázquez ». Paris, XX, 2 (1984).
- « Montalbán ». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, n. 16 (1985).

- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, LXXXVI, 3, 4 (1985).
- « Nueva Revista de Filología Hispánica ». El Colegio de México. México, XXII, 1, 2 (1984).
- « Nueva Revista del Pacífico ». Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso, n. 26 (1984).
- « Poetica ». Amsterdam, nn. 1, 2, 3, 4 (1985).
- « Quaderni d'Italianistica ». Toronto, Société Canadienne pour les Etudes Italiennes, VI, 1, 2 (1985).
- « Rassegna Iberistica ». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, nn. 23, 24 (1985).
- « Reseña de literatura, arte y espectáculos ». Madrid, nn. 154, 155, 156, 157, 158, 159 (1985); nn. 160, 161, 162, 163 (1986).
- « Revista de Letras ». Universidade Estadual Paulista, n. 24 (1984).
- « Revista do Instituto de Estudos Brasileiros ». Universidade de S. Paulo, n. 26 (1985).
- « Revista Iberoamericana ». University of Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Ibero-americana, LI, 132, 133 (1985); LII, 134, 135 (1986).
- « Revue Roumaine de Linguistique », XXI, 1, 2 (1984); XXII, 1, 2 (1985).
- « Revue Roumaine de Linguistique ». București, Edit. Academiei Republicii Socialiste România, XXX, 5, 6 (1985); XXXI, 1, 2 (1986).
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XXV (1985).
- « Studium Ovetense ». Oviedo, XII (1984).
- « Studi di Letteratura Ispano-americana ». Venezia, nn. 13, 14 (1983); nn. 15, 16 (1984).
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XXXIX (1984); XL, 1 (1984).
- « Universitas Humanística ». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XIV, 23 (1985).
- « Verba ». Universidad de Santiago de Compostela, n. 11 (1984).

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

AA.VV., *Bibliografía de la guerra chiquita 1879-1880*, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1975, pp. 275.

AA.VV., *Bibliografía del asalto al Cuartel Moncada*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana 1975, pp. 360.

AA.VV., *Bibliografía. Lenin in memoriam. 1870-1970*, Biblioteca José Martí, La Habana 1970, pp. 180.

AA.VV., *Bibliografía sobre José María Heredia*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana 1970, pp. 111.

AA.VV., *Bibliografía sobre la economía y la sociedad de la colonia, con referencia a América Latina y en especial a Cuba*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana 1969, pp. 64.

AA.VV., *Catálogo dei periodici dell'Università di Lecce*, C. G. Editoriales Orantes, Lecce 1985, pp. 420.

AA.VV., *Estudios de Literatura Argentina (I)*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, Buenos Aires 1982, pp. 246.

AA.VV., *Homenaje a Andrés Bello*. Editor J. M. Lope Blanch, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1983, pp. 199.

AA.VV., *La correspondance. Actes du Colloque International*. (2 voll.), Aix-en-Provence, 4-6 octobre 1984, Université de Provence, Aix-en-Provence 1985, pp. 235 e 295.

AA.VV., *La correspondance. (Edition, fonctions, signification)*. (2 voll.), Université, Aix-en-Provence 1984, pp. 233 e 293.

AA.VV., *Scritti sulla Nouvelle - France nel Seicento*. Prefazione di M. Lemire. Adriatica / Nizet / Bari, Paris 1984, pp. 319.

AA.VV., *Teoría General y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*. (3 voll.), Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, Editorial Gredos, Madrid 1983, pp. 589.

AA.VV., *The Portuguese World in the Time of Camoes*. Edited by A. Hower and R. A. Preto-Rodas, University of Florida Press, Gainesville 1985, pp. 234.

Adám Anderle, *Los movimientos políticos en el Perú*, Casa de las Américas, La Habana 1985, pp. 455.

M. Rosaria Ansalone, *Una donna, una vita un romanzo. Saggio su «La vie de Marianne» di Marivaux*, Schena ed., Fasano 1985, pp. 176.

Carlo Alberto Augieri, *Alvaro e il minotauro. (Gli scritti dal 1917 al 1938)*, Congedo ed., Galatina 1983, pp. 167.

- Maria Luisa Avila, *La sociedad hispanomusulmana al final del Califato (Aproximación a un estudio demográfico)*, C.S.I.C., Madrid 1985, pp. 219.
- Raul Beceyro, *Sobre «Elisa vida mía» de Carlos Saura*, Centre d'Etudes Hispaniques et Hispano-americanes, Université, Rennes 1983, pp. 60.
- Carlos Germán Belli, *Boda de la pluma y la letra*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1985, pp. 182.
- German Bleiberg, *El «Informe secreto» de Mateo Alemán sobre el trabajo forzoso en las minas de Almadén*, Tamesis Books Limited, London 1985, pp. 150.
- Aimée Bleikasten, *A R P bibliographie. II. Critique / Kritik*, Grant & Cutler Ltd., London 1983, pp. 108.
- Peter Bly, *Pérez Galdós, La de Bringas*, Grant & Cutler Ltd., London 1982, pp. 100.
- John Butt, Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, Mártir*, Grant & Cutler Ltd., London 1981, pp. 84.
- Enzo Caramaschi, *Arts visuels et littérature. De Stendhal a l'impressionisme*, Schena-Nizet, Fasano 1985, pp. 261.
- Lou-Charnon-Deutsch, *The Nineteenth-Century Spanish Story. Textual Strategies of a Genre of Transition*, Tamesis Books Limited, London 1985, pp. 176.
- Lígia Chiappini Moraes, *Quando a patria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*, Casa de las Américas, La Habana 1983, pp. 219.
- H. P. Clive, *Clément Marot*, Grant & Cutler Ltd., London 1984, pp. 215.
- Alicia de Colombí - Monguió, *Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la «Miscelánea Austral»*, Tamesis Books Limited, London 1985, pp. 217.
- Pilar Concejo, *Antonio de Guevara. Un ensayista del Siglo XVI*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1985, pp. 274.
- Ivy A. Corfis, *Diego de San Pedro's «Tractado de Amores de Arnalte y Lucenda»*. A Critical Edition, Tamesis Books Limited, London 1985, pp. 205.
- Carla Cremonesi, *Studi romanzi di filologia e letteratura*, Paideia Ed., Brescia 1984, pp. 509.
- Émile Deschamps, *A guerra em tempo de paz*. Tradução, introdução e notas de Fulvia Maria Luiza Moretto, Universidade Estatal Paulista, São Paulo 1983, pp. 102.
- Giovanni Dotoli, *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*. Schena ed., Fasano 1986, pp. 234.
- Alexandru Duțu, *Humanisme, baroque, lumières, l'exemple roumain*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Bucarest 1984, pp. 146.
- W. Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Tamesis Books Ltd., London 1981, pp. 137.
- R. Halty Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*, Tamesis Books Ltd., London 1981, pp. 125.

- David Francis, *Portugal 1715-1808 Joanine, Pombaline, an Rococo Portugal as seen by british diplomats and traders*, Tamesis Books Limited, London, pp. 291.
- Enrique García Velloso, *En el barrio de las ranas*. (Estudio preliminar de R. Castañino), Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires 1985, pp. 96.
- Theophile Gautier, *Les Grottesques*. Texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizza, Schena, Fasano 1985, pp. 472.
- Judith Ginsberg, *Angel Ganivet*, Tamesis Books Limited, London 1985, pp. 124.
- Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apêndice*. (Tomo IV e V), for ordem da Universidade, Coimbra 1984, pp. 578 e 332.
- Thomas R. Hart, *Gil Vicente, Casandra and Don Duardos*, Grant & Cutler, London 1981, pp. 88.
- Armando Hart Dávalos, *Cambiar las reglas del juego*. (Entrevista de L. Báez), Ed. Letras Cubanas, La Habana 1983, pp. 121.
- Monique Ipotesi, *Saint-Just et l'antiquité*, Schena-Nizet, Fasano, Paris 1984, pp. 135.
- Salvador Jiménez Fajardo, *Multiples spaces: the poetry of Rafael Alberti*, Tamesis Books Limited, London 1985, pp. 166.
- Ernesto La Orden Miracle, *Viajes de arte por América Central*, ed. Cultura Hispánica, Madrid s.a., pp. 199 e tavv. f.t.
- Carlo Lauro, *'Foire' e utopia nel teatro di M. A. Legrand*, Schena ed., Fasano 1985, pp. 206.
- Lope de Vega, *El niño inocente de la Guardia*. Ed. de Anthony J. Farrell, Tamesis Books Limited, London, pp. 163.
- Lope de Vega, *La amistad pagada*. Testo critico del MS. 17366 BNM a cura di Edi Bastianelli, Università degli Studi, Facoltà di Magistero, Firenze 1983, pp. 130.
- Joseph L. Laurenti, *A Catalog of Spanish Rare Books (1701-1974) in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries*, Peter Lang, New York 1984, pp. 210.
- J. Laurenti, A. Porqueras Mayo, *La colección de Gramáticas y Diccionarios españoles (siglos XVI-XVII) en la Universidad de Illinois*. (Separata del «Boletín de la Real Academia Española»), Aguirre, Madrid 1983, pp. 303-337.
- Joseph L. Laurenti, *La colección de San Isidro, obispo de Sevilla, en la Biblioteca de la Universidad de Illinois*, separata de «Archivo Hispalense», Sevilla 1982, pp. 72.
- Joseph L. Laurenti, Antonio Rubio, *S.J. (1548-1615): obras localizadas*, Facultad de Filosofía y Letras, México 1985, pp. 11.
- Sergio Macías, *Memoria del exilio*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1985, pp. 105.
- Beatriz Mariscal de Rhett, *La muerte ocultada. «Romancero tradicional»*, XII. Ed. y estudio de..., ed. Gredos, Madrid 1984-85, pp. 406.
- Lucio Melazzo, *Calendario Siciliano - Il testo del Codice Messinese*

- Greco 107. A cura di..., Le Edizioni Universitarie Jaca, Milano 1984, pp. 80.
- Otto Minera, *Siete pecados en la capital*, Casa de las Américas, La Habana 1983, pp. 76.
- M. Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol. I (*Origens, Barroco, Arcadismo*), vol. II (*Simbolismo*), Editora Cultrix, S. Paulo 1985, pp. 360, 292.
- Mercedes Muriedas, *Bibliografía de la Literatura Infantil Cubana Siglo XIX*. Tomo I, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana 1969, pp. 99.
- Guilherme de Oliveira, *Critério jurídico da paternidade*, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra 1983, pp. 525.
- G. B. Pellegrini, S. Sacco, *Il ladino bellunese*. Atti del Convegno Internazionale. Belluno 2-3-4 giugno 1983. A cura di... Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, Belluno 1984, pp. 184.
- Vincent Placolý, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Casa de las Américas, La Habana 1984, pp. 96.
- Valeria Pompejano Natoli, *Una 'vie' inedita di Guillaume Colletet. Jean de Meung*, Schena ed., Fasano 1985, pp. 110.
- Anna Maria Raugei, *Un abbozzo di Grammatica francese del '500. Le note di Gian Vincenzo Pinelli*. Introduzione, testo critico e note a cura di..., Schena - Nizet, Fasano 1984, pp. 159.
- Elias L. Rivers, *Garcilaso de la Vega, Poems*, Grant & Cutler, London 1981, pp. 100.
- T. F. Robaina, *Breve bibliografía. Ramón Menéndez Pidal, in memoriam 1869-1968*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana 1970, pp. 70.
- Guillermo Rojo, Emilio Montero Cartelle, *La evolución de los esquemas condicionales (Potenciales e irreales desde el poema del Cid hasta 1400)*, Ed. de la Universidad, Santiago de Compostela 1983, pp. 201.
- Denzil Romero, *La tragedia del Generalismo*, Casa de las Américas, La Habana 1984, pp. 414.
- Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1985, pp. 114.
- Ludwig Scheidl, *O pré-expressionismo na literatura alemã*, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra 1985, pp. 576.
- Constantine C. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, Grant & Cutler Ltd., London 1980, pp. 132.
- Francisco Agustín Tarrega, *El Prado de Valencia*, Tamesis Books Limited, London, pp. 210.
- Carlos M. Trelles y Govín, *Bibliografía social cubana*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana 1969, pp. 106 + XXXIII.
- Roger Toumson, *Trois Calibans*, Casa de las Américas, La Habana 1981, pp. 638.
- Georges Ulysse, *Théâtre et Société au Cinquecento. (Les rapports so-*

- ciaux dans la comédie italienne de la fin du XV siècle au premier tiers du XVI*). (2 voll.), Université, Aix-en-Provence 1984, pp. 1347.
- Donato Valli, *Catalogo della Biblioteca « Siciliani » di Galatina*. A cura di..., La Nuova Italia Ed., Firenze 1979, pp. 646.
- S. George West, *A list of the writings of Charles Ralph Boxer published between 1926 and 1984*. Compiled for his eightieth birthday by..., Tamesis Books Ltd., London 1984, pp. 41.
- Marilena Zelaya Kolker, *Testimonios americanos de los escritores españoles transterrados de 1939*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1985, pp. 272.