

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio -
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXV,2

Luglio 1993

INDICE

Articoli:	p.
Jean-Claude Margolin, <i>Le problème de l'«affectus» chez Saint Bernard, Erasme et Descartes</i> .	259
Contributi:	
Clara Borrelli, <i>L'ottava rima nella novella poetica dell'Ottocento</i>	303
Stéphane Caminet Darbousset, <i>Auguste-Marseille Barthélemy, poète militant</i>	323
Valentina Caroli, <i>Il «Novo Romance» portoghese degli anni 60</i>	371
Dario Cecchetti, <i>«Descriptio loci» e «laudatio urbis». Persistenza e rinnovamento di strutture retoriche nell'opera di Nicolas de Clamanges</i>	381
Anna Cerbo, <i>Il trattato politico di Giovanni Antonio Palazzo: «Governo e Ragion vera di Stato»</i>	433
Teresa Cirillo, <i>Meridionali in commedia</i>	453
Carolina Diglio, <i>La donna sradicata di Tahar Ben Jelloun</i>	467
Antonio Gargano, <i>«Petrarca y el traduzidor». Note sulle traduzioni cinquecentesche dei «Trionfi»</i>	485
Augusto Guarino, <i>Società e politica a Napoli nel «Viaje de Italia» di Leandro Fernández de Moratín</i>	499
André Jansen, <i>«La Gloria de don Ramiro» de Enrique Larreta y sus relaciones con la Francia literaria</i>	507
Francisco A. Marcos Marín - Athenea Aeidé, <i>«Libro de Alexandre»: 2538-2549. Editio critica</i>	519
Saverio Panunzio, <i>Dalle «Cantigas d'amor» galego-portoghesi alla lirica castigliana: convergenze e innovazioni</i>	539
Luca Sammarco, <i>L'«iter» letterario di António Lobo Antunes</i>	557
Ornella Scognamiglio, <i>Il Palais de Tokyo: un museo sconfitto?</i>	571
Vincent Serverat, <i>Chanter a deux voix. Poésie et altérité chez Ramon Llull</i>	583
Paolo Silvestri, <i>Aspetti del comico linguistico nel teatro di Giambattista Della Porta</i>	629
Filomena Vitale, <i>L'épisode russe d'Émile Zola</i>	649
Marina Zito, <i>Verità e silenzio nella poesia di Saint-Denys Garneau</i>	679
Recensioni:	
Aldo Albónico - Giuseppe Bellini, cur., <i>Nuovo Mondo. Gli Spagnoli</i> , Torino 1992 (Maria Grazia Scelfo Micci)	695
Bernardo Gomes de Brito, <i>Storia tragico-marittima</i> , Torino 1992 (Roberto Barchiesi)	698
Flavia Mariotti, <i>Cocteau 1923: due antiromanzi</i> , Roma 1992 (Valeria De Gregorio Cirillo)	699
Rita Marquilhas, <i>Norma gráfica setecentista - Do Autógrafo ao Impresso</i> , Lisboa 1991 (Maria Luisa Cusati)	701
Libri ed estratti ricevuti	705
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	707

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati (in triplice copia) nella redazione definitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio -
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXV, 2

Luglio 1993

SOMMARIO

ARTICOLI

Jean-Claude Margolin (Prof. émérite à l'Université de Tours; 75 B. Richard-Lenoir, 75011 Paris), *Le problème de l'«affectus» chez Saint Bernard, Erasme et Descartes* (esamina lo sviluppo del concetto di «affectus» lungo un percorso teologico e filosofico da S. Bernardo a Cartesio, passando attraverso la questione umanesimo-antiumanesimo), pp. 259-301.

CONTRIBUTI

Clara Borrelli (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *L'ottava rima nella novella poetica dell'Ottocento* (il contributo esamina le scelte metriche di alcuni poeti minori della prima metà dell'Ottocento, senza risolversi, però, nei termini di un puro e semplice capitolo di storia della tecnica, perché mira ad evidenziare, contemporaneamente, la qualità del loro discorso poetico), pp. 303-321.

Stéphane Caminet Darbousset (Ricercatore confermato di Lingua Francese, Università di Torino, Facoltà di Economia e Commercio; 146 Chemin des Vieux Capucins, 73000 Chambéry - Francia), *Auguste-Marseille Barthélemy, poète militant* (oggi dimenticato, *Nèmèsis* - 1831 -, poema satirico di A. Barthélemy ispirato dalla passione politica, ha avuto il merito di aver inaugurato in Francia, prima ancora di Victor Hugo, la poesia civile. L'attenta lettura dell'opera consente di scorgere, mascherato da un apparente giacobinismo, il fervente bonapartismo dell'autore), pp. 323-369.

Valentina Caroli (Laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne; Viale di Tor Marancia 60, 00147 Roma), *Il «Novo Romance» portoghese degli anni 60* (esame della fortuna del «Nouveau Roman» in Portogallo attraverso tre diversi momenti: le traduzioni degli originali francesi; l'interessamento dei maggiori critici letterari portoghesi; la produzione di romanzi dapprima fortemente legati al modello francese e poi più originali e propriamente «novos»), pp. 371-379.

Dario Cecchetti (Prof. straordinario di Lingua e Letteratura Francese, Università di Torino, Seconda Facoltà di Lettere e Filosofia; Palazzo Tartara, Via Galileo Ferraris 109, 13100 Vercelli), *«Descriptio loci» e «laudatio urbis». Persistenza e rinnovamento di strutture retoriche nell'opera di Nicolas de Clamanges* (attraverso l'edizione e l'analisi della doppia redazione di alcune composizioni poetiche di Nicolas de Clamanges, in particolare della *Laus Ianue*, si ricostruisce il tentativo dei primi umanisti francesi di recuperare le forme retoriche classiche mediante la rielaborazione di generi di tradizione medievale), pp. 381-431.

TESTI

- I. Luciana Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples-Paris 1964, pp. 698. L. 40.000
- III. Erilde Reali, *Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. Silvio Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayra Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

STUDI

- I. Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. L. 30.000
- VIII. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988. L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, «Valente Ercilla mandami un sonetto». *Rime in lode di Giovanna Castriota*. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670.

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i manoscritti vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Istituto Universitario Orientale, Largo San Giovanni Maggiore, 30, 80134 Napoli. Non si restituiscono i manoscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia.

La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Raffaele Sirri, va inviata al seguente indirizzo: Viale Nicola Fornelli 16/b - 80132 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza, editi entro il 1986, sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

Gli «Annali», pubblicati dal 1987 in poi, sono in vendita, invece, presso la Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l., Via Mezzocannone 39-51, 80134 Napoli (c. c. p. 28152809)

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)
Luglio 1993

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXV, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1993

JEAN-CLAUDE MARGOLIN

LE PROBLÈME DE L'«AFFECTUS» CHEZ SAINT BERNARD, ERASME ET DESCARTES

Entre le moine cistercien du XII^e siècle¹, l'un des plus grands Docteurs de l'Église, inscrit parmi les saints du calendrier, le «prince de l'humanisme» du XVI^e siècle européen², et le père de la philosophie moderne³, on peut s'interroger à bon droit sur la légitimité d'un quelconque rapprochement. Erasme ne fréquente guère les penseurs ou les écrivains du Moyen-Âge, et c'est généralement avec ironie et sarcasme qu'il condamne, au nom de la belle prose cicéronienne et d'une pensée religieuse libérée des subtilités logiques, les œuvres de Duns Scot⁴ ou de Pierre Lombard⁵, celles de Nicolas de Lyre, de Holcot ou de

¹ La bibliographie de saint Bernard est immense. On se contentera de renvoyer au petit livre de Dom Jean Leclercq, *Saint Bernard et l'esprit cistercien*, Paris, Le Seuil («Maîtres spirituels»), 1966. Voir aussi E. Gilson, *La Théologie mystique de saint Bernard*, Vrin, 2^e éd., Paris 1947. Voir aussi: *Homélies*, traduites par R. Winling, Introd. R. Winling et A.G. Hamman, Desclée de Brouwer, Paris 1983.

² On citera ici la plus récente monographie d'Erasme, celle de Léon-E. Halkin, *Erasme parmi nous*, Fayard, Paris 1987 (Trad. italienne M. Garin, Laterza, Bari 1989).

³ Cette désignation courante de Descartes ne devant pas d'ailleurs préjuger de la suite de l'étude!

⁴ Voir notre étude, «Duns Scot et Erasme», dans *Regnum Hominis et Regnum Dei*, Acta Quarti Congressus Scotistici Internationalis Patavii, 24-29 septembris 1976, ed. C. Bérubé, «Studia Scholastico-Scotistica», Rome 1978, Vol. II, p. 89-112.

⁵ Pierre Lombard (env. 1100-1164), connu comme «Maître des Sentences» (il publia un traité de théologie sous le titre de *Sententiarum libri IV*) revient souvent sous la plume d'Erasme. Malgré sa célébrité persistante et le nombre de ses commentateurs, Erasme éprouve des sentiments très mitigés à son égard.

Bricot⁶, mais surtout celles de la scolastique décadente de la fin du XVe siècle. Quant à Descartes, dont il ne suffira pas de dire que les noms de Bernard de Clairvaux ou d'Erasme n'apparaissent jamais dans les œuvres⁷, y compris sa correspondance, on ne voit guère par quel biais sa pensée métaphysique ou scientifique pourrait être tributaire de la théologie de l'amour du fondateur de Clairvaux ou de la rhétorique⁸ aux multiples facettes de l'auteur de l'*Eloge de la Folie* ou du *Ciceronianus*, informant des domaines aussi éloignés de ses préoccupations propres que l'exégèse biblique, le commentaire des Pères de l'Eglise, les règles de la méthode pédagogique, l'art du prédicateur, les préceptes du mariage chrétien, le militantisme pacifiste ou la satire du monde comme il va!

Toutefois, le thème que nous avons choisi nous invite expressément à nous tourner, à partir de Descartes, résolument vers le passé: celui de la pensée occidentale, ou de cette tradition humaniste que nos débats tenteront peut-être d'éclairer. Erasme avait adopté, à partir des années 1518, la belle expression de «*philosophia Christi*»⁹ (philosophie du Christ), utilisée avant lui par certains Pères de l'Eglise. Elle conviendrait aussi bien à l'œuvre mystique et philosophique de Bernard. Il serait plus difficile de la réemployer pour Descartes, bien que son

⁶ Thomas Bricot, commentateur de Buridan et d'Aristote, représente pour Erasme le type même du scolastique (2e moitié du XVe siècle) décadent au même titre que Nicolas de Lyre (savant exégète, franciscain du XIIIe siècle) ou que Robert de Holcot (dominicain anglais du XIVe siècle, auteur d'écrits sur la Bible).

⁷ Voir l'index de l'édition Adam et Tannery. En ce qui concerne Erasme, une ou deux allusions fugitives sont davantage le fait de ses éditeurs que de lui-même: elles ne méritent pas d'être glosées.

⁸ Encore que pour Descartes, comme pour Erasme, comme pour Platon, il y ait une bonne et une mauvaise rhétorique. Il ne serait pas impossible de rapprocher Descartes d'Erasme sur ce point: voir la communication de M. Fumaroli au colloque «Descartes» au CNRS en 1987 (dans les *Actes du colloque*, Vrin, Paris 1988), «Rhétorique et Philosophie dans le *Discours de la Méthode*», p. 31-46.

⁹ Elle ne représente pas à proprement parler une philosophie, tout au moins dans la tradition de la pensée occidentale, qui accorde cette appellation à un système de pensée caractéristique d'une «école», à un système conceptuel très rigoureusement et rationnellement agencé.

adhésion à la foi catholique et romaine ne fasse aucun doute, et que certains points du dogme fassent, ici ou là, l'objet de ses réflexions; mais la finalité propre de son œuvre est ailleurs.

Saint Bernard et Erasme! En fait, malgré la rupture qu'il exprime souvent avec ce que nous appellerons d'un terme trop général l'esprit médiéval, Erasme fait de très importantes exceptions: par exemple, il salue avec enthousiasme et à maintes reprises la personnalité et l'œuvre d'un Gerson¹⁰, d'un saint Thomas¹¹, et aussi d'un saint Bernard¹². Il possède dans sa propre bibliothèque — dont nous possédons la liste des livres¹³ aux environs de 1525 — les *Opera* de saint Bernard¹⁴, comme les œuvres de Gerson¹⁵ et de saint Thomas¹⁶ (et de quelques autres penseurs du Moyen Age). Or nous savons que l'humaniste avait la sagesse de ne conserver dans sa bibliothèque que les ouvrages dont il avait réellement besoin et dont la lecture et l'utilisation lui étaient gratifiantes. Ce premier rapprochement entre le théologien du XIIIe siècle et l'humaniste chrétien du XVIe me paraît hautement significatif. S'il nous faut maintenant nous tourner vers Descartes, nous nous conten-

¹⁰ Un des chefs du mouvement réformiste dans l'Université de Paris (fin XIVe-début du XVe s.), par ailleurs excellent latiniste. Voir notamment, dans sa lettre à Noël Beda, syndic de la Sorbonne, du 15 juin 1525 (Allen, *Opus Epistolarum Erasmi*, t. V, ep. 1581), ce jugement: «J'ai lu quelques opuscules de Gerson au temps de ma jeunesse, et il ne m'a pas du tout déplu».

¹¹ Voir notamment l'art. de Jean-Pierre Massaut, «Erasme et saint Thomas», dans *Colloquia Erasiana Turonensia*, U.P.-Vrin, Toronto-Paris 1972, t. II, p. 581-611.

¹² Pour les références à saint Bernard, voir l'Index de la Correspondance d'Erasme (trad. française), Univ. Press., Bruxelles 1984 (vol. XII), p. 50. «Cet homme illustre, écrit Erasme en parlant de lui dans sa *Ratio sive Methodus* (perveniendi ad veram theologiam), s'était à ce point imprégné des Saintes Ecritures qu'elles ne manquaient jamais de lui venir à l'esprit». Il lui arrive aussi de le critiquer.

¹³ Voir Félix Husner, «Die Bibliothek des Erasmus», dans *Gedenkschrift zum 400. Todestage des Erasmus von Rotterdam*, Bâle 1936, p. 228-259.

¹⁴ N° 159 de la liste: *Bernardi Opera* (quelle édition? peut-être celle de Lyon de 1520, *Divi Bernardi abbatii Clarevallensis Opera*, in-f°).

¹⁵ N° 169 de la liste: *Gerson* (1-4).

¹⁶ N° 161 (*Thomas de Aquino Super epistolas Pauli*) et n° 162 (*Thomas de Aquino. pars prima*). Autre ouvrage (n° 170): *Cathena aurea Thomae Aquinatis*.

terons d'évoquer, avec ou sans références explicites recueillies dans les index d'Adam et Tannery¹⁷ ou dans les notes de ses multiples éditions ou traductions, ses lectures réelles ou possibles. Tous les historiens et interprètes de la pensée de Descartes ont établi, dans la ligne de cette tradition humaniste que nous essayons de tracer, de rapprochements avec la pensée ou en tout cas des fragments textuels de Vivès¹⁸, de Montaigne¹⁹, de Charron²⁰, de Du Vair²¹, voire de François de Sales²². Il y en a certainement beaucoup d'autres, qu'il n'est pas opportun de proposer ici ou maintenant.

En revanche, je souhaiterais, par un examen attentif du concept d'*affectus* (ou de son équivalent français), montrer comment une même disposition mentale, engendrant des thèmes philosophiques analogues (ou, dirons-nous, assez proches), dans des conditions historico-culturelles évidemment fort différentes, peut être décelée entre les trois grandes figures que j'ai convoquées aujourd'hui. Disposition mentale et thèses qui dessinent une même image de l'homme, dans ses rapports avec lui-même, les autres, le monde et Dieu. Oserai-je dire, compte tenu à la fois des croyances religieuses de nos trois auteurs, et de la distance incommensurable qui sépare le saint mystique du

¹⁷ Voir plus haut, n. 7.

¹⁸ Voir par exemple Alain Guy, *Vivès*, Seghers, Paris 1972, p. 61 (dans un chapitre sur les passions): «Une source de Descartes». Il établit un rapprochement textuel et conceptuel entre les «*animae affectiones*» (livre III du *De Anima*, Bâle 1538) et le *Traité des Passions* de 1649.

¹⁹ Les rapprochements ne se comptent plus. Voir, ici même, l'article de Mme G. Rodis sur le doute de Montaigne et le doute de Descartes.

²⁰ Les rapports entre *La Sagesse* et les *Essais* sont plus souvent étudiés (voir notamment Françoise Kaye, *Charron et Montaigne. Du plagiat à l'originalité*, Ottawa 1982, mais surtout Renée Kogel, *Pierre Charron*, Genève 1972).

²¹ La morale stoïcienne de Guillaume du Vair et les aspects stoïciens de la morale de Descartes relèvent de ce «néo-stoïcisme» renouvelé de Sénèque, Epictète et Marc-Aurèle. Voir V. Brochard, *Descartes stoïcien...*, dans *Etudes de philosophie ancienne et de philosophie moderne*, Alcan, Paris 1912. Voir aussi Henri Gouhier, «Humanisme chrétien et stoïcisme», et «Anti-humanisme et stoïcisme», ch. 11 et 12 de *L'Anti-humanisme au XVIIe siècle*, Vrin, Paris 1987.

²² Voir H. Gouhier, *op. cit.*, p. 122-125. C'est sur l'anti-stoïcisme de François de Sales qu'il insiste surtout. Mais il y a aussi une ligne qui va de l'auteur du *Traité de l'Amour de Dieu* à celui du *Traité des Passions*.

Moyen Age, le «philosophe du Christ» à la mystique légère de l'époque de la Renaissance, et le philosophe de la raison qui prend bien soin de séparer le domaine de la Révélation et celui de la vérité scientifique, que cette image de l'homme est celle qui s'exprime volontiers aujourd'hui dans le vocable (qu'il faudra préciser) d'humanisme? Ferons-nous un pas de plus, en adoptant le syntagme d'humanisme chrétien²³? Si son application à saint Bernard et à Erasme n'offre guère de difficultés, en sera-t-il de même pour Descartes? Rien n'est moins sûr.

On commencera par un indispensable examen lexicologique. Il n'est pas facile, car les acceptions de ce vocable latin sont très nombreuses et parfois presque contradictoires: qu'on en juge par le *Thesaurus linguae Latinae*²⁴, ou même par l'*Oxford Latin Dictionary*²⁵. D'autre part, si Bernard de Clairvaux et Erasme sont des écrivains latins (ou néo-latins), qui ont donc fait plus ou moins largement usage de ce terme, le bilinguisme de Descartes ne nous facilite pas la tâche. S'il fallait s'en tenir effectivement à ses seuls ouvrages originellement écrits en latin — comme les *Regulae*, les *Meditationes*, le *Compendium Musicae* ou les *Principia* —, la récolte serait assez maigre, le philosophe traitant des questions qui n'impliquent pas directement l'intervention de ce que nous appellerons désormais la conscience affective²⁶ ou l'affectivité. Au contraire, un traité écrit en français comme celui des *Passions de l'âme*²⁷

²³ L'expression est devenue si courante depuis quelques décennies qu'elle n'est pas toujours définie — ou redéfinie — avec toute la rigueur nécessaire. Voir, entre autres, dans la récente étude d'Henri Gouhier, *op. cit.*, les chapitres III, V et XI. Voir la longue rubrique «humanisme chrétien» dans l'index thématique de mes *Neuf années de bibliographie érasmienne*, Vrin-Univ. Press, Paris-Toronto 1977, p. 815.

²⁴ *T.L.L.* I, 1185-1192.

²⁵ *O.L.D.*, 77.

²⁶ Nous emploierons ce syntagme aux résonances «modernes» avec d'autant moins de scrupule que dans l'Hommage à Ferdinand Alquié intitulé *La passion de la raison*, PUF, Paris 1983, la première partie s'intitule «Les dimensions de la conscience affective». Voir aussi F. Alquié, *La Conscience affective*, Vrin, Paris 1977, p. 176: «Dans l'affectif, l'être pour la première fois semble se manifester de façon irrécusable et directe».

²⁷ On consultera soit l'édition A. Bridoux (*Œuvres et Lettres*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris 1952), p. 691-802, soit celle de G. Rodis-Lewis (*Les Pas-*

sera constamment mis à contribution, étant donné que le syntagme «passion de l'âme» correspond exactement, du moins à mon sens, au syntagme latin *affectus animi* (voire *affectus mentis*), ou même au terme d'*affectus* employé absolument. Je ferai remarquer à ce sujet que le traducteur des *Passions de l'âme* en latin²⁸, a utilisé le terme de *passio*, *passiones*, terme qu'il tente de justifier²⁹, mais dont il est peu probable que Descartes l'eût approuvé s'il avait pu en avoir connaissance. Ce terme, essentiellement scolastique, en dehors de son usage, agrémenté d'une majuscule, et désignant alors la Passion du Christ, avait d'ailleurs été déjà employé par le philosophe Abra de Raconis, dont Descartes évoque la figure dans une lettre à Mersenne du 11 novembre 1640³⁰, et qui avait intitulé la *Disputatio tertia* de sa *Totius philosophiae... tractatio: De passionibus seu perturbationibus animae*³¹. Au contraire, si l'on se réfère à

sions de l'âme, Introd. et notes, Vrin, Paris 1970), soit celle de F. Alquié, *Oeuvres philosophiques* (Garnier, Paris 1973, 3 tomes), t. 3, p. 939-1103. Dans la nouvelle édition Adam et Tannery des *Oeuvres complètes* (Vrin, Paris 1974), t. XI, p. 291-497. Voir aussi G. Rodis-Lewis, *L'Œuvre de Descartes*, Vrin, Paris 1971, p. 395 sqq. (sur la sagesse cartésienne et la maîtrise des passions).

²⁸ Faite en dehors de Descartes, et publiée sans nom de traducteur (on a les meilleures raisons de penser qu'il s'agit d'Henri Des Marets), elle sortira des presses de Louis Elzevier, à Amsterdam, en 1650. Dans la préface des *Passiones Animae* «Gallice ab ipso [= Descartes] conscriptae, nunc autem in exterorum gratiam Latina civitate donatae»), elle est écrite dans un latin qui n'est ni humaniste ni cartésien.

²⁹ «Satis mihi fuit, écrit le traducteur, eos [= conceptus] quam potui fidelissime exprimere... Id me movit ut, cum nomen *Affectuum* latinus forte posset usurpari, maluerim tamen *Passionum* vocem retinere, quo Authoris ipsius principis magis inhaererem» (remarque qui est tout à fait gratuite de sa part!). Et il se recommande d'hommes «quorum auctoritatem refugere religio mihi fuisset». Descartes était déjà en Suède quand cette traduction parut à Amsterdam. Dans une lettre-réponse de Descartes à Morus du 15 avril 1649 (voir *A.T.* V, 347), il le renvoie à son «tractatus de affectibus» qu'il lui avait adressé récemment. Voir aussi l'art. *passio* dans le *Thesaurus linguae Latinae* ou dans le *Forcellini*. St. Augustin écrivait (*De nupt. et concupisc.* 33): «Passio in lingua Latina, maxime in usu loquendi ecclesiastico, non nisi ad vituperationem consuevit intelligi» (au sens de «aegritudi animae» ou «perturbatio»).

³⁰ Ed. de la Pléiade, p. 1090.

³¹ Il est intéressant de comparer ce double syntagme latin avec les termes néerlandais utilisés dans le titre de la première traduction des *Passions de*

l'usage courant du vocabulaire latin classique qui désigne les dispositions mentales, les passions, les sentiments ou les affections (au sens pathologique) du corps, on constate que le seul terme utilisé est bien celui d'*affectus*. L'humaniste et philosophe espagnol Vivès, auteur d'un traité *De Anima*³², énumère, dans un chapitre de son livre, les deux sortes de «mouvements de l'âme» (nous pourrions aussi bien dire «passions»), selon qu'ils sont relatifs au bien et au mal, et c'est le terme d'*affectus* qu'il emploie naturellement. Et si l'on veut se contenter, pour le moment, d'une seule référence latine à Descartes, nous l'emprunterons à son *Compendium Musicae*³³, dans le passage où il rend compte des effets de la musique ou de la voix humaine, sur l'âme, et peut-être aussi, sur le corps des auditeurs: c'est au terme d'*affectus* qu'il a, lui aussi, naturellement recours. C'est ainsi que la voix d'un être qui nous est cher produit sur nous un effet agréable «*ex sympathia... affectuum*»³⁴.

Ces précisions données, nous n'hésiterons donc pas, au cours de notre étude, à accorder au terme de «passion» ou au syntagme «passions de l'âme», la même valeur philosophique, éthique, psychologique ou même physiologique qu'au terme

l'âme au pays d'Erasme et de Vossius: *De lijdingen of tochten van de ziel* (Amsterdam, 1656: trois colonnes correspondant au texte français, à la traduction latine de H.D. et à la traduction néerlandaise). Notons dans le titre la conjonction *of* (ou) établissant une sorte d'équivalence entre le vocable *lichting* (qui signifie passion, ce que l'on subit, souffrance) et le vocable *tocht* (qui signifie en propre courant d'air, vent, mais ici, par analogie et généralisation, «mouvement»). Bien entendu, *tochten* ne peut s'employer qu'avec le déterminatif «van de ziel» (on trouve aussi *harttocht* = *motus cordis*) alors que le premier terme pourrait, à la rigueur, être employé seul (*lichtingen* = *passiones*). Il faut d'ailleurs noter que dans l'édition hollandaise de 1659, le second terme a disparu, et que le titre de l'ouvrage demeure *De lijdingen van de ziel*. Voir G. Crapulli, E. Giancotti Boscherini, *Ricerche lessicali su opere di Descartes e Spinoza*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969), p. 11 et p. 12 (notamment la note sur *passiones* trad. par *lijdingen*).

³² *De Anima et Vita*, Bâle, 1538. Cf. G. Rodis-Lewis, «Une source inexplorée du *Traité des Passions*», in «Revue Philosophique», Paris 1948, t. 138, p. 330-334.

³³ Ed. F. de Buzon, *Abrégé de musique / Compendium musicae*, PUF, Paris 1987.

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

classique d'*affectus*, ou à ses équivalents, *affectus animi*, *affectus animae*, *affectus mentis*.

En négligeant les sens rares ou aberrants du terme *affectus* (désignant, par exemple l'influence d'un corps céleste³⁵, modifiée par sa position par rapport aux autres, ou encore l'enthousiasme ou le désir ardent qui vous entraîne vers un objet ou une action³⁶), on retiendra ceux — les plus fréquents — qui désignent un état mental ou émotionnel, une réaction (généralement temporaire) de la sensibilité, ou encore une humeur, une sensation, un sentiment plus ou moins fort qui vous entraîne dans une direction ou vers une personne, ou au contraire vous détourne de l'une ou de l'autre. Mais, que l'on adjoigne ou non à *affectus* le déterminant *corporis*, l'expression désigne aussi bien, dans le vocabulaire des moralistes et des médecins, chez Sénèque ou chez Celse, l'état ou la condition physique, généralement un état morbide ou pathologique. Le français a d'ailleurs conservé cette acception dans le vocabulaire médical. *Affectus* désigne aussi l'influence, ou l'impression, exercée sur les sens, par exemple, par la musique³⁷ (modes musicaux, instruments spécifiques, rythmes, voix humaines, etc.). Mais l'un des sens que nous retiendrons plus particulièrement dans notre analyse comparative de l'usage d'*affectus* chez nos trois auteurs — car il est de conséquence philosophique appréciable — est celui qui correspond à une disposition morale ou mentale *permanente* (et non plus temporaire ou circonstancielle), équivalent du terme grec ἡθος et susceptible de s'appliquer à la totalité du psychisme d'un individu, comme un trait de caractère permanent qui oriente la pensée, l'action et les réactions: «Qualis cujusque animi affectus esset, talem esse hominem», écrit Cicéron dans les *Tusculanes*³⁸. Autrement dit, et en abrégé: Tel caractère, tel homme. Cette acception, si importante, du terme *affectus* = ἡθος

³⁵ Voir *Thesaurus* L.L., I, 1185 («deus... in orbe signo per affectus caelique incendia mittit», Manilius 1, 875).

³⁶ *Ibid.*, 1190 («philosophiam esse mortis affectum», Apulée, *Pl.* 2, 21; «opes atque inopiam pari affectu concupiscunt», Tacite, *Agr.* 30, 5).

³⁷ Voir les textes cités dans mon livre, *Erasme et la Musique*, Vrin, Paris 1965.

³⁸ *Tusc.* 5, 47.

fait l'objet d'une non moins importante distinction de Quintilien, dans son *Institution oratoire*: «Il y a deux espèces d'*affectus*: l'une, que les Grecs appellent πάθος at que nous traduisons correctement et d'une manière appropriée en les désignant par le vocable d'*affectus*; l'autre, correspondant au grec ἡθος mais dont la langue latine, tout au moins selon moi, n'a pas d'équivalent»³⁹. Ainsi, pour Quintilien, qui se préoccupe avant tout des attitudes physiques et des «mouvements» de l'âme de l'orateur ou du comédien, seules ces agitations temporaires de l'âme et/ou du corps mériteraient le nom: d'*affectus* — et il en propose toute une variété —, alors que les dispositions habituelles ou permanentes d'un individu qui correspondent à son ἡθος, mériteraient, selon lui, un vocable latin spécifique. Tel n'est pas l'avis de Cicéron ou de Sénèque qui jouent, au contraire, de cette féconde ambiguïté⁴⁰. Enfin, un sens, qui nous fera accéder plus directement à l'univers anthropologique et philosophique de saint Bernard et d'Erasme, est celui d'amour, de tendresse, que conservent les mots français *affection*, *affectionné* ou *affectueux*.

Ces quelques remarques d'ordre sémantique étant faites, j'essaierai de montrer comment l'utilisation par saint Bernard et par Erasme du terme d'*affectus* peut être considérée comme une clé donnant accès à certains aspects fondamentaux de leur pensée. Ajoutons tout de suite — c'est un premier trait qui permet de rapprocher les deux hommes — que le vocabulaire de Bernard n'a pas la rigueur de celui d'un saint Thomas⁴¹, par exemple — et qu'Erasme lui-même, excellent styliste, mais philosophe peu systématique, se sent plus à l'aise dans le développement de thèmes éthico-théologiques que dans l'échafaudage logico-métaphysique de thèses abstraites.

³⁹ *Inst. orat.* 6, 2, 7.

⁴⁰ Cic., *Tusc.* 4, 14; Sen., *Con.* 2, 27; *Phoe.* 283.

⁴¹ Remarque juste, faite par Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris 1983, p. 152.

*
* *

L'édition des *Opera omnia*⁴² de Bernard de Clairvaux révèle de très intéressants emplois du terme *affectus*, mais aussi de celui d'*affectio*⁴³, que nous rapprocherons sans hésiter du premier, étant donné leurs affinités étymologiques et sémantiques. En l'absence d'une Concordance des Œuvres complètes de Bernard, qui n'est pas encore achevée (du moins, à ma connaissance)⁴⁴, nous aurons largement recours au volumineux Index qui complète l'édition du Frère Edmond Tiraqueau dédiée au général de l'ordre cistercien. Mais, quand on sait quel rôle joue l'amour (le vocable *amor*, à lui seul, occupe dans l'*Index rerum et verborum* plus du triple de l'espace⁴⁵ consacré aux termes *affectio* et *affectus*), un rapprochement entre les trois termes sera également nécessaire.

Dans de très nombreuses instances, comme dans son sermon *In Quadragesima* sur l'*Oratio Dominica*⁴⁶, dans son sermon sur les paroles du prophète Habacuc⁴⁷, dans un passage où il est question de la chair, de la misérable condition de l'homme physique après la mort et de ce qu'il appelle, par une expression hardie qu'il a peut-être empruntée aux poètes latins, les «os de l'âme» (*ossibus animae*)⁴⁸ — entendons le tréfonds de l'âme, son essence la plus intime et la plus précieuse —, ou encore dans son Homélie sur le *Cantique des Cantiques*⁴⁹ (sermon 30), où il affirme qu'une affection charnelle est une portion

⁴² La dernière édition complète est celle de Mabillon, 2 vol. in folio, Paris, 1690 (voir *Patrologie latine*, vol. 182-183). Celle qui est utilisée ici est un gros in-folio de 1130 pages (et 2260 colonnes) (suivies d'un très volumineux index), édité à Paris en 1609 (*Sancti Bernardi Claraevallensis... Opera omnia*), dédié à l'abbé cistercien Edmundus a Cruce par F. Edmundus Tiraquellus.

⁴³ Voir l'index (A2v^o), rubriques *affectus*, *affectio*, *affectiones*.

⁴⁴ Voir Dom Jean Leclercq, *St. Bernard et l'esprit cistercien*, Ed. du Seuil, Paris 1966, et sa bibliographie, p. 186-188.

⁴⁵ A3v^o et A4r^o.

⁴⁶ *Op. cit.*, 116m.

⁴⁷ *Sermo 6*.

⁴⁸ *Op. cit.*, 173lm.

⁴⁹ *Sermo 30*, 657-661.

de l'âme (*affectio carnalis portio animae*)⁵⁰, d'une part, il refuse la dualité ou la séparation de l'âme (*anima*) et de la chair (*caro*), et d'autre part, il fait de l'*affectio* une attitude ou une disposition psycho-physique et psycho-métaphysique de l'individu humain, dans sa totalité d'esprit incarné ou de corps animé par l'esprit⁵¹. Enfin, liant l'*affect* à la fois aux sens et à la volonté — on le verra surtout dans son traité *Sur la grâce et le libre-arbitre*⁵² —, il rend l'homme en grande partie responsable de la direction ou de l'objet visé par cet élan dont l'origine lui est pourtant extérieure: «*Affectio nostra contraria divinae*», écrit-il dans son commentaire du *Fiat voluntas tua*⁵³: Notre affect est contraire à l'affect de Dieu. En effet nos désirs peuvent être pernicious, dirigés vers le mal (il dénonce la *libido nocendi* ou l'*affectio pessima*), alors que la volonté de Dieu arrache l'homme à la passivité de sa chair. Ce qui le contraint, dans un passage de son traité *De la Considération*⁵⁴, à distinguer entre les termes d'*affectus* et d'*affectio*, qu'il confond généralement quand il les applique à l'homme: en effet il oppose à ce moment un terme, qu'il considère comme passif — un point de vue que les humanistes de la Renaissance, recherchant les «élégances de la langue latine» s'empresseraient d'approuver, compte tenu de la formation de ce substantif —, celui d'*affectus*, à celui d'*affectio*, éminemment actif quand il s'applique à Dieu, dont l'amour ou l'*affection* (dernier sens que nous avons noté dans notre rapide revue des acceptions du terme *affectus*) à l'égard des humains ne peut-être qu'un mouvement ou un élan de la volonté pure.

Une attitude semblable est parfaitement décelable dans l'un des ouvrages de spiritualité les plus célèbres d'Erasme, le premier de ceux qu'il écrivit, l'*Enchiridion militis christiani*⁵⁵,

⁵⁰ 660h.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *De gratia et libero arbitrio*, 904-921.

⁵³ *In quadragesima, De oratione Dominica, Sermo 6*, 116m.

⁵⁴ *De consideratione* (859-903), 898d. Voir aussi *De natura et dignitate amoris divini*, 1154e: «*Aliud quippe est affectus, aliud affectio*».

⁵⁵ Th. Martens, Anvers 1503. Voir la trad. française et le commentaire d'A.J. Festugière, Vrin, Paris 1971.

ou Manuel du soldat chrétien. On a souvent marqué les influences platoniciennes — et plus spécialement socratiques — et les influences pauliniennes et origéniennes de ce manuel de piété à l'usage du chrétien, dont le titre symbolique fait aussi un poignard, à la fois défensif et offensif (contre le mal)⁵⁶. On a rarement souligné les affinités que sa conception des *affectus* présente avec celle de Bernard, même si le moine cistercien, dont la culture biblique et antique était immense, a pu lui-même s'inspirer de textes des stoïciens ou des péripatéticiens, et même si Erasme ne cite pas nommément Bernard de Clairvaux⁵⁷. Dans un chapitre de l'*Enchiridion*⁵⁸, intitulé «De la diversité des affects» (ainsi traduirons-nous *De varietate affectuum*) qui fait suite à un chapitre «paulinien» sur l'homme extérieur et l'homme intérieur, il écrit: «Tous [c'est-à-dire les Stoïciens et les Péripatéticiens] s'accordent sur ce point qu'il faut vivre par la raison, non par l'affect. Mais les Stoïciens estiment que, lorsqu'ayant usé comme de pédagogues des affects qui sont éveillés le plus directement par les sens, on sera parvenu à une faculté de juger et discriminer en vérité entre ce qu'il faut chercher et fuir, on doit abandonner entièrement ces affects; désormais, en effet, non seulement ils ne sont pas utiles à la sagesse, mais ils sont même funestes...»⁵⁹ Et il fait allusion à la conception stoïcienne du sage, qui tend à se libérer de toutes les passions, entendues comme des maladies de l'âme (c'est le sens de *pathos* ou de son équivalent latin *morbis*, ou encore *per turbatio*) par un effort conjoint de la volonté et de la raison. Erasme poursuit: «Les Péripatéticiens en revanche enseignent qu'il ne faut pas extirper les affects, mais les tenir en bride. Ils ont en effet quelque utilité, parce que, à leur avis, ils ont été ajoutés par la nature comme des sortes de stimulants et

⁵⁶ Le jeu de mots construit sur le terme grec *encheiridion* a fait traduire P. Mesnard «Le poignard du soldat chrétien» (au sens propre le «manuel» est aussi une «arme de poing»).

⁵⁷ Voir pourtant dans d'autres œuvres, comme *L'Eloge de la Folie* ou *Du Mépris du monde*, plusieurs références à Bernard, qui dénotent une connaissance précise de cet auteur mystique et des lectures assez fréquentes.

⁵⁸ Ed. Festugière, p. 113.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 113.

d'encouragements à la vertu, par exemple la colère, un stimulant du courage, la jalousie, un stimulant du zèle, et ainsi du reste...»⁶⁰ Sans prendre nettement position pour une thèse ou pour une autre, il rapproche Socrate des Stoïciens, mais il défend pourtant, à titre personnel, que les «mouvements de l'esprit» (*animi affectus*) ne sont en fait pas si violents qu'ils ne puissent être «ou contenus par la raison ou détournés vers la vertu». Dans d'autres passages, ou dans d'autres textes — notamment dans ses Paraphrases ou ses Annotations des Ecritures ou dans ses commentaires des Epîtres pauliniennes — il fait intervenir la grâce divine, qui seule peut véritablement orienter ou réorienter les *affectus* vers le bien et l'amour du prochain. Mais dans sa conception générale de la nature, qu'il applique notamment aux règles pédagogiques et à la formation de l'homme, il insiste sans cesse sur l'idée, confortée par toute la littérature profane et sacrée dont il dispose, qu'on ne peut, sans encourir ou faire courir à autrui des risques incalculables, contraindre la nature humaine, donc les élans du cœur, comme les sympathies ou antipathies instinctives⁶¹, les dispositions individuelles, le caractère, donc l'autre acception du terme *affectus*, celle qui correspond au grec *ἦθος*. Mais il ne s'agit pas d'une soumission totale à la nature. Le même Erasme dénonce, dans le même chapitre de l'*Enchiridion*, «cette opinion désastreuse, qu'on se dise contraint au vice»⁶². Il rejettera donc toute complaisance à l'égard d'une explication-absolution par l'influence des astres, l'hérédité, les fréquentations, la maladie. Mais il accorde un grand prix à la connaissance que l'individu doit acquérir de lui-même, ses défauts comme ses qualités, ses forces et ses faiblesses.

Or toute la pensée de saint Bernard sur l'affect, la liberté de l'homme et la grâce divine est en parfaite consonance avec celle d'Erasme, dont il faudrait évoquer, bien entendu, la doctrine du libre-arbitre dans sa célèbre controverse de 1524-1525

⁶⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁶¹ Voir son colloque, intitulé *Amicitia* sur ce genre d'attractions et de répulsions chez les plantes, les animaux, voire les humains (texte dans l'éd. crit. de L.-E. Halkin, Amsterdam (= ASD), t. III, p. 700-709.

⁶² Trad. Festugière, p. 113.

avec Luther⁶³. Ici, l'analyse psychologique des déterminismes de la nature humaine et de l'idiosyncrasie, véritable leit-motiv de ses écrits pédagogiques, de ses ouvrages pacifistes ou de ses dialogues les plus variés, fait place à des considérations théologiques et métaphysiques. Non seulement les idées de Bernard correspondent parfaitement à la démarche d'Erasme, mais le style lui-même les rapproche encore: au lieu des thèses, énoncées et argumentées à la manière des théologiens scolastiques traditionnels, ou de Luther lui-même, dans son *De servo arbitrio*, les deux auteurs utilisent le ton et la forme du dialogue (fictif) et de la méditation, avec de nombreuses citations de l'Écriture ou des Pères de l'Église: la liberté, rendue possible par la grâce de Dieu, laisse à l'homme son entière responsabilité d'orienter ses *affectus* vers le bien ou vers le mal; libre de se laisser vaincre par les vices que le péché originel a introduits en nous, libre de s'élever jusqu'à Dieu, en s'arrachant à leur pesanteur.

Les syntagmes *affectus cordis*, *affectus animae*, *affectus mentis*, sont beaucoup plus fréquemment utilisés par Bernard que ceux d'*affectio carnalis* ou d'*affectio peccati*. C'est dire que, pour lui, l'*affectus* ou l'*affectio*, même lié à la nature corporelle de l'homme, est surtout enraciné dans son âme, dans son cœur, ou dans son esprit: *affectio carnalis est portio animae*⁶⁴. Ce sont les *affectus* qui rendent possibles les liens de l'homme avec Dieu et avec les choses, avec les autres hommes, et avec lui-même. Notion connexe à celle de désir, à ceci près que le terme et le concept de *cupiditas* (et de *cupiditates*) expriment un élément foncièrement négatif, un manque, une faiblesse, la marque de la misère humaine, alors que le terme et le concept d'*affectus* sont pleinement positifs et en partie actifs, puisque l'attraction qu'ils expriment fait intervenir la volonté. Le degré suprême de l'*affectus* est l'*amor*, aussi bien l'amour de soi que l'amour du prochain ou l'amour de Dieu. Un disciple de Bernard, Aelred de Rievaulx, en donne la définition: «L'*affectus* est

⁶³ *De libero arbitrio* d'Erasme (1524), *De servo arbitrio* de Luther (1525). Voir de saint Bernard, le *Tractatus de Gratia et Libero arbitrio*, col. 904-921.

⁶⁴ *Super Cantica*, *Sermo XXX*, col. 660h. Bernard s'inspire étroitement de saint Paul, *Rom.* 7.

une inclination spontanée et donc du cœur lui-même à l'égard de quelqu'un»⁶⁵.

Parmi les *affectiones* ou *affectus* pleinement positifs, puisqu'ils élèvent l'âme vers Dieu, Bernard insiste plus particulièrement sur la *crainte* (*timor*) que doit nous inspirer Dieu, l'espérance (*spes*), l'obéissance (*obedientia*), le sentiment de l'honneur (*honor*), et bien évidemment l'amour (*amor*). Dans son *Sermon 50* sur le *Cantique des Cantiques*⁶⁶, Bernard distingue trois catégories d'affections (*affectiones*), celle qui est engendrée par la chair (*quam caro gignit*), celle que gouverne la raison (*quam ratio gignit*), et une troisième, qui trouve son fondement dans la sagesse (*quam condit sapientia*)⁶⁷. Cette tripartition de l'affect exprime, non pas tant une opposition, qu'une hiérarchisation ou une transcendance. Bernard a beau écrire, juste après sa distinction: «La première est celle dont l'Apôtre dit qu'elle ne peut pas être soumise à la loi de Dieu; la seconde, qu'il présente comme consonante à la loi de Dieu, puisqu'elle est bonne; quant à la troisième, elle est infiniment distante de chacune des deux autres parce qu'elle a de la saveur et du jugement» et qu'elle est douce au Seigneur. Il s'agit dans les trois cas d'un élan, d'un mouvement de l'être individuel tout entier, chair, raison, sagesse ou esprit (*sapientia* pourrait être remplacé par *mens* dans cette hiérarchie ou ces degrés de la nature humaine). Certes, le premier degré de l'affect est directement rebelle à la loi divine, mais c'est par sa transformation, et non par sa négation ou sa suppression que l'âme s'élève à l'amour de Dieu. C'est ainsi que même l'amour de soi (*amor sui*), qui correspond à ce que les Grecs appelaient *philautia* et que les humanistes chrétiens condamnent généralement au profit de l'amour de charité (comme on le voit dans l'*Eloge de la Folie*)⁶⁸, est enrôlé par Bernard dans son économie générale de l'*amour*: si l'amour de soi, ou l'amour charnel, est inférieur

⁶⁵ *Speculum caritatis*, cité par J. Blanpain, «Langage mystique, expression du désir», in «Collectanea cisterciensia», 1974, vol. 36, n° 1, p. 45-68.

⁶⁶ Ed. de 1609, col. 715l.

⁶⁷ Références de Bernard à *Rom.* I et à *Psalm.* 33.

⁶⁸ Cet amour aveugle de soi-même occupe le chap. 42 (voir éd. crit. de C. Miller, ASD IV-3, p. 128).

ontologiquement à l'amour de son prochain et à l'amour de Dieu, il est en fait originaire, et cette affection naturelle ne peut être extirpée par une ascèse purement rationnelle sans dommage pour l'intégrité et l'équilibre de l'individu. Bernard ne fait d'ailleurs que rejoindre saint Paul, quand celui-ci écrit dans son *Épître aux Corinthiens*⁶⁹: «La part animale est venue la première, et ensuite la part spirituelle», ou encore (dans l'*Épître aux Ephésiens*)⁷⁰: «Quel est en effet celui qui hait sa propre chair?» Dans son *Traité de l'amour de Dieu*⁷¹, on peut lire encore ceci: «On aime, mais encore pour l'amour de soi et non pour Dieu lui-même»⁷². Autrement dit: cet amour, quoique insuffisant et antérieur, ne peut pas être nié ni purement rejeté: mais c'est par un processus d'arrachement qu'il peut donner accès à l'amour suprême. Si le sage de l'*Eloge de la Folie* (mais qui est ce sage, alors que la Folie opère une véritable conversion du début à la fin de son sermon?) condamne la *philautia* ou *amor sui*, un degré supérieur de sagesse ou la sainteté transforme cet *amour de soi* en amour du prochain et en amour de Dieu: comme chez Bernard, l'*affectus* ou l'*affectio* est cet élan nécessaire indestructible lié à la nature même de l'homme.

Ainsi, cet élan de tout l'être, que nous appelons *affectus*, et dont saint Bernard, aussi bien qu'Erasme, a montré l'enracinement charnel, mais également l'orientation vers un objet extérieur, provoqué lui-même par une cause située en dehors de lui, est également désir de la raison et nostalgie de l'être — pour reprendre l'expression de Ferdinand Alquié⁷³ —, inhérente à toute conscience. Nous avons vu que la triplicité des *affectio-nes*, selon Bernard de Clairvaux, caractérisée par l'appétit charnel, l'appétit rationnel et l'appétit sapientiel, est constitutive de la nature de l'homme. Position qui correspond tout à fait à

⁶⁹ I. Cor. 15, 6. Cité par Bernard dans son traité *De diligendo Deo*, col. 958A. («non prius quod spirituale, sed quod animale, deinde quod spirituale»).

⁷⁰ *Ephes.* 5 et Bernard, col. 764: «Non reprehendimus curam carnis, quam nemo unquam odio habuit...».

⁷¹ *De diligendo Deo*, 949B. Voir Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, p. 160.

⁷² *Ibid.*, 952M: «Amat ergo jam Deum, sed propter se interim adhuc, non propter ipsum».

⁷³ *La Nostalgie de l'être*, Paris 1973.

l'anthropologie érasmienne, hostile, en tant que chrétien et psychologue, à tout dualisme du corps et de l'âme. Mais, pour l'un, comme pour l'autre, la garantie suprême ou la valorisation de l'*affectus* humain, qui permet l'accès à une morale — théorique et pratique — de l'universel et une effectuation de l'amour, est le Christ lui-même. En insistant, dans une célèbre controverse théologique avec le religieux britannique John Colet, sur la signification *humaine* de l'angoisse de Jésus sur la Croix⁷⁴, l'interprétant du point de vue de l'*affectus* psycho-physique⁷⁵ d'un être charnel à l'approche de la mort, Erasme n'a évidemment pas voulu diminuer la part du divin en la personne du Crucifié; mais, fidèle à sa conception de l'Imitation de Jésus-Christ⁷⁶, et faisant alors se rejoindre — d'un point de vue lexicographique et métaphysique — *affectus* et *Passio* (avec un *P* majuscule), il a voulu écrire un chapitre pathétique de sa «philosophia Christi» correspondant à sa préférence habituelle pour la représentation du Christ souffrant, humilié, touchant au fond de la misère humaine, plutôt que pour le Christ en majesté, siégeant à la droite du Père. C'est donc bien l'expérience humaine et individualisée du Christ au Mont des Oliviers et du Christ en croix qui est le fondement éthico-métaphysique et la marque de l'universalité de l'expérience pleinement subjective de l'*affectus* humain.

*

* *

Si nous nous tournons maintenant, de la pensée d'Erasme à celle de Descartes, les difficultés ne nous manqueront pas au seuil de cette confrontation. Nous avons déjà brièvement indi-

⁷⁴ *Disputatiuncula de tedio, pavore, tristitia Iesu, instante supplicio crucis*, Th. Martens, Anvers 1503.

⁷⁵ C'est le point de vue dont il part *d'abord*, quitte à s'élever jusqu'à une interprétation tropologique ou anagogique. Voir par exemple, dans ses *Annotations*, son analyse de l'état d'esprit de Joseph, apprenant que Marie attend un enfant.

⁷⁶ L'une des sources fondamentales de sa formation spirituelle, sous l'influence de ses maîtres de la «devotio moderna».

qué que, dans toute la mesure où nous pouvons connaître ou soupçonner les lectures de Descartes, il ne semble pas que l'auteur des *Méditations* ou des *Passions de l'âme* se soit imprégné des œuvres d'un penseur que les Pères Jésuites de la Flèche devaient tenir à l'écart⁷⁷, tout au moins de leurs élèves. Le Concile de Trente n'avait-il pas opéré, dans les œuvres du Rotterdamois, des coupes sombres⁷⁸? Mais ce n'est pas la voie — celle de l'érudition et des décomptes statistiques — que nous avons choisie pour ce débat. Remarquons pourtant que le Descartes, lecteur de Montaigne⁷⁹ et d'un certain nombre de philosophes et de moralistes de la fin du XVI^e siècle, pouvait indirectement découvrir Erasme, source aujourd'hui reconnue de Montaigne⁸⁰.

Ma tâche sera d'autant plus difficile aujourd'hui que le traité des *Passions de l'âme* (qui constituera l'essentiel de mes références cartésiennes, avec le *Compendium Musicae*) a fait récemment, en Sorbonne, l'objet de plusieurs communications⁸¹. D'autre part, deux importants ouvrages d'Henri Gouhier, distants de trente ans environ, *Les premières pensées de Descartes: contribution à l'histoire de l'anti-humanisme*⁸², et *L'Anti-humanisme au XVII^e siècle*⁸³, énoncent des propositions avec lesquelles il m'arrive de marquer quelques points de vue restrictifs, voire divergents: mais ils nourriront de toute façon nos débats ultérieurs.

Il me faudra donc, à titre de préambule à cette confronta-

⁷⁷ En dépit de la présence des œuvres d'Erasme — même celles dont le Concile de Trente n'avait pas autorisé la diffusion ou la reproduction intégrale — que beaucoup de Jésuites souhaitaient dans leurs propres bibliothèques. Quelques indications manuscrites sur certains ouvrages d'établissements de Jésuites: «Lege caute» (ou «prudenter»). Il serait intéressant de relever le nombre et la nature des œuvres d'Erasme que possédait alors la Bibliothèque du Collège de La Flèche.

⁷⁸ Voir par exemple l'édition expurgée des *Adages* de Paul Manuce (Rome 1575).

⁷⁹ Voir L. Brunschwig, *Pascal et Descartes, lecteurs de Montaigne*, La Baconnière, Neuchâtel 1944.

⁸⁰ Voir par exemple les travaux de Hugo Friedrich, M. Mann Phillips, M. Screech, et divers essais sur l'influence d'Erasme en France.

⁸¹ En mai 1988 (sous la direction de Mme Geneviève Rodis).

⁸² Vrin, Paris 1958.

⁸³ *Op. cit.*, Vrin, Paris 1987.

tion de la notion érasmienne d'*affectus* et du concept cartésien de «passion de l'âme», m'arrêter un moment — mais sans y insister — sur le problème récurrent et quasi-insoluble de la signification philosophique, philologique et historique du vocable *humanisme*⁸⁴. Je ne parlerai pas d'*anti-humanisme*, tout au moins pas avant que le premier terme n'ait été suffisamment explicité pour faire l'objet d'un certain *consensus*, et cela, que ce terme soit agrémenté ou non d'un déterminant, tel que libertin, dévôt, chrétien (pour reprendre certaines têtes de chapitres d'Henri Gouhier), ou athée (pour reprendre le titre d'un ouvrage, célèbre en son temps, du Père Henri de Lubac)⁸⁵. La

⁸⁴ Remarquons que très souvent, aussi bien dans son dernier ouvrage que dans ses *Etudes sur l'histoire des idées en France depuis le XVII^e siècle*, qui date de 1980, Henri Gouhier utilise des guillemets quand il parle de l'humanisme et de l'anti-humanisme: preuve, s'il en était besoin, de l'ambiguïté ou de la polysémie conceptuelle du premier de ces termes, et *a fortiori* du second, puisqu'il est construit selon une antithèse audacieuse, à partir d'un concept à la valeur mal assurée, et bien souvent lesté de la subjectivité de son utilisateur. Voir notamment le chap. III sur l'«Anti-humanisme» de Pascal (p. 49 sqq.), et notamment le paragraphe 1: «Humanisme» et «Anti-humanisme». En dépit de toutes ses précautions oratoires, et même du Post-scriptum à cette communication, qui fait état de l'embarras de certains de ses confrères de l'Académie, et qui souligne l'importance des guillemets dans l'emploi des deux termes antithétiques, il me semble qu'une analyse historico-philosophique (et lexicographique) du terme d'*humanisme* et une grande circonspection dans l'emploi des épithètes qui lui sont accolées, devraient dispenser de ces guillemets et dissiper le flou sémantique qui flotte autour de lui. On peut être un humaniste, au sens plein, et ne pas séparer dialectiquement la grandeur et la misère de l'homme, sa dignité et son humilité: voir, par exemple, le *De contemptu mundi* d'Erasme lui-même. Je ne suis pas du tout d'accord avec la restriction imposée par H. Gouhier au terme d'*humanisme*, quand il écrit (*Etudes...*, Vrin, p. 52): «Humanisme implique le sentiment d'une certaine "suffisance" de l'homme, fût-elle relative comme dans les humanismes chrétiens». Je serais davantage tenté d'écrire que si, à propos de Luther et même de Pascal, on peut risquer le terme d'*antihumanisme*, c'est parce que tous les apports des civilisations et des cultures humaines — ce que l'on appelait *humanae* ou *humaniores litterae* — (et notamment ceux des civilisations grecque, latine, orientale, égyptienne) sont minorés et comme anéantis au regard de la «seule Ecriture» et du Christ seul: ce n'est pas l'homme qui serait «suffisant», c'est le christianisme (le christianisme luthérien et le christianisme janséniste, s'entend) qui *suffirait* à combler toutes les «insuffisances» ou toute la misère de l'homme.

⁸⁵ *Le Drame de l'humanisme athée*, Paris 1945.

question se posera aussi de savoir si on applique ce vocable exclusivement à la période de la Renaissance (du Quattrocento à la fin du XVI^e siècle avec quelques pointes dans le XVII^e, et une remontée vers la fin du XIV^e, pour y inclure au moins Pétrarque). Mais, pour ma part, je pense qu'il vaut mieux conserver à ce terme (relativement récent, quant à sa formation et à son usage⁸⁶) et à celui d'*humaniste* (beaucoup plus ancien, mais utilisé par les étudiants de la fin du Moyen Age de manière restrictive, comme s'appliquant au professeur qui enseigne ou à l'élève qui étudie les «humaniores litterae» ou les «humanités», c'est-à-dire la grammaire et la rhétorique, ou encore la littérature classique, latine et parfois grecque) son enracinement dans cette période de l'histoire de la civilisation occidentale, qui va de Pétrarque à Descartes (inclusivement ou exclusivement, tel est l'un des termes du problème). Mais — et c'est ici que le débat devient plus aigu, et que l'on pourrait rapporter, si l'on veut citer deux de nos grands spécialistes contemporains de la civilisation de la Renaissance, philosophes de surcroît, Paul-Oskar Kristeller⁸⁷ et Eugenio Garin⁸⁸, à deux attitudes opposées — l'humanisme peut aussi impliquer une philosophie de l'homme (position de Garin), parfaitement compatible avec le souci des belles ou bonnes lettres, puisque le maître de grammaire et de rhétorique de la Renaissance, dans sa volonté pédagogique, n'imagine pas un instant que la formation intellectuelle de ses disciples ne soit pas en même temps, et grâce en grande partie à ces auteurs antiques qui se nomment Homère, Sophocle, Platon, Aristote, Cicéron, Quintilien, Térence ou Virgile, une formation éthique. Mais, pense Kristeller, rien n'est plus vague et faiblement conceptualisé que le syntagme «philosophie de l'homme»; d'autre part, les courants de pensée de la Renaissance sont extrêmement variés et même contradictoires: quel terrain commun peut-on trouver, qui réunirait la philoso-

⁸⁶ Voir l'Introduction de mon essai, *L'humanisme en Europe au temps de la Renaissance*, PUF, Paris 1981, et mon article «Humanisme» de *l'Encyclopaedia Universalis*, 2^e édition.

⁸⁷ Voir, entre autres, *Studies in Renaissance thought and letters*, Rome 1956, et *Der italienische Humanismus und seine Bedeutung*, Bâle/Stuttgart 1969.

⁸⁸ Voir, entre autres, *L'Umanesimo italiano*, éd. de Bari, 1964.

phie naturaliste et athée d'un Pomponazzi, l'humanisme chrétien d'un Erasme — (l'humanisme chrétien étant lui-même susceptible d'être divisé en courants augustinien, stoïcien, etc. sans parler de toutes les formes d'évangélisme) —, le prophétisme mystique d'un Savonarole, la théologie de Luther, qui se veut anti-humaniste, dans la mesure où l'homme, soumis entièrement à son Créateur par son «serf arbitre», doit rejeter, au profit de l'Écriture seule, tout héritage païen, et notamment les lettres grecques et latines. Personnellement, je pense que les deux conceptions de l'humanisme — pratique et enseignement des belles-lettres, ou encore recherches érudites conduisant à une renaissance et à une réévaluation de l'héritage gréco-latin, auquel s'ajouteront bientôt l'hébreu et les civilisations orientales, et philosophie de l'homme — doivent se rejoindre, à la condition expresse que cette philosophie soit explicitement élaborée, précisée, et que les épithètes accolées au terme d'humanisme constituent davantage le point de départ d'une problématique authentique que l'utilisation commode de vocables qui vous dispensent par la suite d'une réflexion d'ordre historique et philosophique⁸⁹. Trop souvent, me semble-t-il, l'opposition entre «humanisme» et «anti-humanisme» — que ce soit au XVI^e ou au XVII^e siècle — provient de présupposés implicites du concept d'humanisme. Sans doute Pascal, dans son Apologétique, rejette-t-il la philosophie de l'homme de Montaigne et la quasi-totalité du trésor d'érudition et de sagesse des païens (fussent-ils éminents dans leur ordre); mais faut-il l'appeler «anti-humaniste», comme s'il était établi, en dehors de l'ascèse janséniste et des courants chrétiens qui rejettent toute sagesse qui ne provienne pas exclusivement de la Bible, que la

⁸⁹ Il est assez remarquable que dans certains manuels d'histoire de la philosophie (comme le manuel allemand) le concept d'*humanisme* est examiné à partir d'analyses historiques et philosophiques qui négligent presque complètement l'humanisme de la Renaissance! Sur l'origine et l'emploi du terme «humaniste», voir notamment G. Billanovich, «Auctorista, humanista, orator», in *Studi in onore di A. Schiaffini*, Vol. I, Rome 1965, p. 143-163; A. Campana, «The origin of the word humanista», in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», IX (1941), p. 62-73. Voir aussi, du philosophe Enrico Castelli, *Il significato dell'Umanesimo*, in «Archivio di Filosofia», 18 (1949), p. 1-7.

dignité ou la grandeur de l'homme, et la reconnaissance de toutes les valeurs intellectuelles, artistiques, morales, qui ont contribué à l'enrichissement de la civilisation humaine, réclamaient je ne sais quelle autonomie par rapport à Dieu, et notamment par rapport au Dieu des chrétiens. Poussons les choses plus loin: si l'on voulait faire de l'humanisme une philosophie qui place l'homme au centre de l'univers, et dont le caractère universel et la rationalité restent indépendants de tout dogme religieux, quel qu'il soit, ce ne serait certainement pas Erasme que l'on désignerait sous le nom d'humaniste (puisque sa conception de l'homme est inséparable de son *Credo* chrétien, et que l'ombre du péché originel s'étend sur sa philosophie de la liberté), mais plutôt Descartes, écrivant «même pour les Turcs»⁹⁰ et qui, du moins dans ses œuvres les plus célèbres, tient les dogmes du christianisme à l'écart de ses démarches philosophiques. D'ailleurs on ne s'est pas privé, dans la vaste littérature consacrée à Descartes et au cartésianisme, d'utiliser le vocable d'humanisme⁹¹, pas toujours d'ailleurs de manière pertinente et une suffisante élaboration sémantique. Aussi m'efforcerais-je maintenant, d'utiliser le moins possible, soit le terme d'humanisme, soit même celui d'humanisme chrétien, à propos de la notion d'*affectus* et de son équivalent français et cartésien de *passion de l'âme*, bien que, dans chacun des deux cas, nous soyons conduits à évoquer la philosophie de l'homme qui leur est sous-jacente.

Partons de Descartes. Chacun sait — et Geneviève Rodis, la meilleure exégète contemporaine des *Passions de l'âme*, l'a répété et démontré avec force⁹² — que ce traité, dernière œuvre de Descartes, est «le fruit de toute sa philosophie», et elle renvoie au texte fameux des *Principes* où la philosophie, dans son ensemble, est comparée à «un arbre, dont les racines sont la Métaphysique, le tronc est la Physique, et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences, qui se rédui-

⁹⁰ «Etiam Turcis loquor».

⁹¹ Ne serait-ce que Roger Lefebvre, dans son ouvrage *L'Humanisme de Descartes*, PUF, Paris 1957.

⁹² Voir notamment son édition des *Passions de l'âme* (Vrin, Paris 1970), Introduction, et son *Œuvre de Descartes* (Vrin, Paris 1971), p. 369-375.

sent à trois principales, à savoir la Médecine, la Mécanique et la Morale»⁹³. Les *Passions de l'âme*, comme le *Traité de l'Homme*, publié assez longtemps après sa mort⁹⁴, donnent de l'homme concret, dans sa totalité psycho-somatique et dans son environnement «mondain» une image que le lecteur naïf des *Méditations*, des *Regulae* ou des traités scientifiques, aurait du mal à intégrer à la philosophie du *cogito* ou à l'épistémologie logico-mathématique de Descartes. Il serait moins troublé s'il connaissait la correspondance du philosophe, la problématique de l'union de l'âme et du corps, qui complète en la dépassant, la conception dualiste de la pensée et de l'étendue, de l'âme et du corps.

Il est donc parfaitement naturel que le concept de *passion/affectus* concerne, conformément d'ailleurs à la terminologie de l'époque, comme à la polysémie du vocable latin que nous avons évoquée en commençant, les troubles ou «affections» du corps, qui sont du ressort de la médecine, les troubles ou affections de l'âme (nous dirions aujourd'hui les émotions), ou les dispositions permanentes du sujet humain (que nous appellerions ses traits de caractère, ou son idiosyncrasie). On trouverait à peu près la même diversité d'applications du syntagme *passion de l'âme* (ou *affectus animae, mentis, corporis*) chez le médecin, philosophe et savant Cureau de la Chambre⁹⁵. Dispositions ou prédispositions, aptitudes ou inclinations, toutes les analyses cartésiennes des *Passions* sont déjà esquissées dans les nombreux développements d'ordre psychologique, éthique ou pédagogique, dispersés à travers l'œuvre d'Erasme. Persuadé du caractère individuel et irréductible de ces aptitudes et prédispositions chez l'enfant — celui-ci est prédisposé à des jeux violents, tel autre se complait dans la solitude, celui-ci est inapte à l'étude du droit ou de l'arithmétique⁹⁶, un autre est

⁹³ A.T., IX, 14.

⁹⁴ Publié pour la première fois en avril 1964 par Clerselier (avec «un Traité de la formation du Foetus» du même auteur). Trad. latine publiée à Leyde en 1662.

⁹⁵ *Caractères des Passions*, Paris 1640.

⁹⁶ Voir, entre autres, le *De pueris instituendis*, sur les goûts et les dégoûts individuels.

bien disposé à l'égard des lettres latines, etc. —, l'humaniste ne s'incline pas pour autant devant ces «faits» de nature: il croit dans le pouvoir et l'efficacité de l'éducation — intellectuelle, morale, religieuse — pour orienter à bonnes fins ces dispositions positives ou négatives, goûts ou répulsions: car l'éducation libérale qu'il recommande et pratique, c'est, au sens propre, celle qui permet à l'enfant de devenir un homme libre⁹⁷, c'est-à-dire de se libérer, grâce à l'exercice de sa raison et de sa volonté, capables de limiter, sinon d'annuler les effets de la sensibilité ou des passions. Inspirée des sources gréco-latines, bibliques et patristiques, et de son expérience personnelle, la théorie éducative d'Erasme ne diffère guère, le caractère systématique en moins, de la conception cartésienne des rapports entre la volonté et les passions, et notamment de la victoire de la première sur les effets des secondes. A des penseurs tels que Du Vair, dont le *Traité de la Constance*⁹⁸, d'inspiration néostoïcienne et lipsienne, exprime avec force et précision la manière dont «la droite disposition de la volonté peut et doit maîtriser en l'homme ces mouvements violents de l'âme» qu'on appelle les passions; ou encore Cureau de la Chambre, et ses *Caractères des passions*, ou N. Coeffeteau et ses *Tableaux des passions humaines*⁹⁹, F. Senault et *De l'usage des passions*¹⁰⁰, et bien d'autres penseurs de l'époque baroque, il conviendrait d'ajouter Erasme de Rotterdam, même si celui-ci n'a jamais écrit un traité ou un essai en bonne et due forme sur la nature de l'*affectus* et le pouvoir de la raison et de la volonté de l'orienter dans la bonne direction, à savoir la direction du bien. On a déjà fait allusion au *Manuel du soldat chrétien* dans lequel tout un chapitre est consacré à la variété des passions (*De varietate adfectuum*)¹⁰¹: les passions fondamentales recensées par

⁹⁷ Jeu de mots classique sur *liber* (libre) et *liber* (enfant, par rapport aux parents). Voir, dans le *De pueris instituendis* (ASD I-2, p. 31) cette fameuse formule: «Homines non nascuntur, sed finguntur» (on n'est pas un homme à sa naissance, il faut «inventer» en quelque sorte l'homme).

⁹⁸ Voir plus haut, n. 21.

⁹⁹ *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, Paris 1632.

¹⁰⁰ Paris 1641.

¹⁰¹ Voir plus haut., n. 58.

Erasme (qu'il appelle *affectus animae* ou *affectus mentis*) sont le courage, la colère, la jalousie, l'amour, la tristesse, la vanité. Aucune tentative de réduction des passions à une typologie des vices ou des vertus, car le psychologue, pédagogue et conseiller en matière d'éthique et de religion, est incapable d'enserrer la diversité quasi infinie des mouvements de l'âme, des désirs secrets ou de la conscience (et de la subconscience) affective des humains dans un tableau ou un schéma du type que nous rencontrons dans le *Traité de Descartes*: les six passions primitives, décrites dans la seconde partie de son ouvrage (article LXIX), à savoir l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse. A la volonté rationnelle de Descartes d'établir, à partir de ces six passions, toutes les autres, selon le degré de leur participation à telle ou telle d'entre elles, et de les classer en genres, sous-genres, espèces, on opposera le caractère plus empirique des descriptions d'Erasme, qui y introduit également les connaissances qu'il a acquises de ses lectures des philosophes et des médecins grecs, Platon, Hippocrate, Galien¹⁰², la théorie des quatre tempéraments ou quelques données qu'il ne met pas en question de psychologie des peuples ou de socio-géographie des climats. Écoutons cette page de l'*Enchiridion*, dans laquelle il entremêle les notions psychophysiologiques d'affects ou de passions et les concepts éthiques de vices et de vertus, dont Descartes fera, dans son traité, un usage très modéré (on remarquera que, sur les 212 articles dont se composent *Les Passions de l'âme*, trois seulement¹⁰³ comportent dans leur intitulé les termes «vertu», «vertueux» ou «vicieux»):

«Certains vices sont presque propres à une famille, par exemple on dit qu'en certaines familles la perfidie est commun héritage, en d'autres les folles dépenses, en d'autres la sensualité. Certains autres vices sont la suite d'une conformation du corps, ainsi chez les sanguins, la passion

¹⁰² Erasme a notamment traduit en latin trois opuscules médico-philosophiques de Galien: *Galenus exhortatio ad bonas artes, praesertim medicinam, de optimo docendi genere, et qualis oporteat esse medicum*, Froben, Bâle 1526).

¹⁰³ N° 148 («exercice des vertus, souverain remède contre la passion»), 155 («humilité vertueuse»), 159 («humilité vitieuse»).

gieuse épris d'absolu et faisant, par vocation, le sacrifice d'appétits naturels pour la gloire de Dieu; et, poussant très loin, dans plusieurs de ses Colloques¹⁰⁸, dans l'*Institution du mariage chrétien*¹⁰⁹, dans l'*Eloge du mariage*¹¹⁰, et dans bien d'autres textes d'inspiration philogamique, l'analyse de ce que nous appelons la fidélité conjugale et celle de la virginité, il définit, à partir de ses lectures de saint Paul et de la littérature spirituelle des premiers siècles du christianisme, ce qu'il appelle la «virginité conjugale»¹¹¹ et il se garde bien de confondre, à propos du clergé séculier et de la vie des moines, chasteté et célibat.

Dans l'un de ses commentaires des Psaumes¹¹² — le Psaume XXXVIII¹¹³ —, Erasme utilise l'image des cordes de la cithare pour désigner les divers *affectus*, et l'intervention du cœur, considéré à la fois comme l'organe central du corps, selon la tradition médico-physiologique et philosophico-médicale, et le siège de tous les sentiments et de toutes les émotions, surajoute des connotations spécifiques. «Autant, écrit-il, il y a de passions (*affectus*) chez l'homme, autant il y a de cordes dans la cithare» (remarquons en passant que cette comparaison limite volontairement le nombre de passions fondamentales), autant il y a de cadences dans l'âme»¹¹⁴ (Erasme utilise l'expression de «pedes in anima»). Et il poursuit: «Mais, de même que certaines passions sont vicieuses (*affectus quidam improbi*), les unes naturelles (*naturales*), les autres spirituelles

¹⁰⁸ Parmi ces dialogues «philogamiques», on citera notamment *Conjugium* (ou *Uxor mempsigamos*) *Conjugium impar*, *Puerpera*. Voir Emile-V. Telle, *Erasme de Rotterdam et le Septième Sacrement: Etude d'évangélisme matrimonial au XVIe siècle et contribution à la biographie intellectuelle d'Erasmus*, Droz, Genève 1954.

¹⁰⁹ Anvers 1520.

¹¹⁰ Froben, Bâle 1519. Voir mon édition critique de cette *Declamatio* dans ASD I-5, 1975, p. 333-416, ainsi que l'édition annotée de la traduction française de Louis de Berquin (*Declamation des Louenges de mariage* [1525]) d'Emile-V. Telle, Droz, Genève 1976.

¹¹¹ Voir en particulier le développement que lui consacre Telle, *op. cit.*

¹¹² Voir éd. crit. ASD V-3 et G. Chantraine, «Erasmus, lecteur des Psaumes», in *Colloquia Erasmi Turonensis*, Vrin-U.P., Paris-Toronto 1972, p. 691-712.

¹¹³ ASD V-3, p. 171-243 (éd. R. Stupperich).

(*spirituales*), de même il existe des cordes variées qui résonnent diversement (*variae chordae diversa sonantes*). Et il définit les chants (*cantiones*) qui «plaisent aux oreilles de Dieu», comme il analyse, dans d'autres textes les instruments infâmes (comme les clairons et trompettes guerrières, ou les cornemuses, les tambours, voire les orgues, dont il déplore les «hennissements sonores» dans les églises) et les instruments nobles (comme les instruments à corde en général, la lyre apollinienne, le luth contemporain, mais surtout la harpe du «divin Psalmiste»)¹¹⁵. La questions des *affectus* ou différents états de la sensibilité — pouvant aller de la sérénité la plus constante aux accès de folie les plus furieux, voire diaboliques —, en liaison non seulement avec l'audition des divers instruments de musique, mais avec les rythmes et les modes musicaux divers — selon la tradition grecque — est de première importance dans l'attitude esthétique, mais surtout éthique et religieuse d'Erasmus à l'égard de la musique contemporaine et des chants, qu'il s'agisse de la polyphonie sacrée ou profane, du chant grégorien, ou de ces chansons à la mode, principalement franco-flamandes, dont il ne pense guère de bien, comme on pourra en juger par ce passage extrait de sa préface à l'*Institution du mariage chrétien*¹¹⁶:

«Aujourd'hui [nous sommes en 1525] dans certains pays [il pense à l'aire franco-flamande] c'est même une coutume de publier tous les ans des chansons nouvelles que les jeunes filles apprennent par cœur. Le sujet de ces chansons revient à peu près à ceci: un mari trompé par sa femme, ou une jeune fille préservée en pure perte par ses parents, ou encore une coucherie clandestine avec un amant. Et ces actions sont rapportées d'une façon telle qu'elles paraissent avoir été accomplies honnêtement, et l'on applaudit à l'heureuse scélératesse. A des sujets empoisonnés viennent s'ajouter des paroles d'une telle obscénité par le moyen de métaphores et d'allégories que la honte en personne ne pourrait s'exprimer plus honteusement...»¹¹⁷.

¹¹⁴ «Quot sunt affectus in homine...», p. 181.

¹¹⁵ Sur la cithare et le prophète David, voir p. 172 sqq.

¹¹⁶ Dans l'édition des *Opera omnia* de Leyde, 1703-1706 (LB), t. V, 717F-718A.

¹¹⁷ Traduction extraite de J.-C. Margolin, *Erasmus et la Musique*, *op. cit.*, p. 17.

Et il dessine dans ce style véhément un tableau très suggestif et réaliste de cette mode bien connue des historiens de la musique et de la société, tout en vilipendant les «auteurs de telles pitreries» qui, ajoute-t-il, «devraient être frappés à coups de fouet et soumis au bourreau, si les lois étaient vigilantes», les contraignant «au lieu de chansons lascives, à chanter des refrains lugubres», car ce sont à ses yeux de véritables corrupteurs de la jeunesse qui vivent de leur crime. Mais voici qui intéresse plus directement la question des affects, dans leurs rapports avec les modes et les rythmes musicaux. Référence obligée, de la part d'un humaniste, à l'antiquité classique:

«Les Anciens ont estimé que la musique convenait aux disciplines libérales (a-t-on besoin de rappeler que le terme grec qui a donné le français *musique* tire son origine des Muses, «patrones» des arts libéraux?). Mais étant donné que ces nombreux sons ont un grand pouvoir pour mettre l'esprit humain dans telle ou telle disposition — au point que certains en ont conclu que l'âme était elle-même une harmonie (car le semblable se plaît avec le semblable), les Anciens ont distingué soigneusement les genres de musique, préférant le dorien à tous les autres...»¹¹⁸.

Et il se félicite, en bon lecteur de Platon, des lois qui ont été édictées dans certaines cités grecques, pour interdire tel genre de musique qui corrompt les sentiments des citoyens.

«Or, continue-t-il, dans la musique qui se pratique chez nous, même sans tenir compte de l'obscénité des paroles et des thèmes, quelle légèreté, que dis-je, quelle insanité!... Dans nos chansons modernes, même si les paroles se taisaient, on découvrirait pourtant, par la seule considération de la musique, le caractère ordurier du thème. Ajoutez-y encore les flûtes des Corybantes et le vacarme des tambourins qui déchaînent la rage. C'est au son de cette musique que dansent des vierges, elles s'y accoutument, et nous n'estimons pas qu'il y ait là le moindre danger pour les mœurs...»¹¹⁹.

Enfin, après avoir critiqué d'une manière générale l'introduction de la musique moderne dans les églises, mais aussi les dépenses énormes que les autorités publiques et les responsa-

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

bles du clergé consentent pour entretenir maîtrises ou chorales il ajoute:

«Je ne rejette pas la musique des offices religieux, mais je réclame des accords qui soient dignes d'eux (*harmonias sacris dignas*). Or, de nos jours, des paroles sacrées sont adaptées aux musiques les plus infâmes, et l'effet n'en est pas plus beau que si l'on ajoutait à Caton les atours de Thaïs...»¹²⁰.

Tout au contraire, il n'y a pas laudateur plus enthousiaste de la musique qu'il appelle céleste, comme on peut le constater dans la préface à un commentaire des Psaumes par Arnobe le Jeune¹²¹ qu'il adresse en 1522 au nouveau pape Adrien VI, son ancien collègue de l'Université de Louvain:

«Si la musique humaine est assez puissante pour transformer les passions de l'âme et les affections du corps (*ad mutandas affectiones corporum et animorum*), combien devons-nous croire plus efficace cette musique céleste et divine pour purger nos âmes des maladies spirituelles (*a morbis spiritualibus*) et des souffles pernicieux de ce siècle (si l'on veut bien rendre ainsi le terme de *spiritus*, à la polysémie au moins aussi riche que celle d'*affectus*). C'est une terrible maladie que l'ambition, et la jalousie et la haine sont les mouvements les plus vils de l'esprit (ainsi traduirons-nous ici le même mot latin *spiritus*). Or c'est là le genre d'infections dont sont aujourd'hui la proie la plupart des Chrétiens, et ceux-là même qui devraient guérir les autres n'en sont pas délivrés. Les païens possédaient jadis des formules et des mots propres à soulager la douleur de l'âme (*animi dolorem lenire*): «ils pouvaient ainsi chasser une grande partie du mal». Et la musique du Christ serait dépossédée des formules et des mots pour désenchanter nos âmes de l'amour des choses passagères et nous enchanter de l'amour des choses célestes? Pythagore connaissait les modes musicaux capables de ramener à la tempérance un jeune homme en proie aux fureurs de l'amour. Et le Psalmiste chrétien ne trouverait pas les modes propres à rappeler vers l'amour de la paix des princes qui s'affrontent ainsi sans relâche dans le fracas des guerres les plus insensées? Mais c'est nous-mêmes que nous devons guérir par cette musique, avant de songer à guérir les autres de leurs maladies. Il n'y a pas un seul passage de l'Écriture Sainte qui ne contienne

¹²⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹²¹ La préface est datée de Bâle, 1^{er} août 1522. Voir Allen, *Opus Epistolarum Erasmi*, t. V, ep. 1304. Erasme fut le premier à publier ce texte chez Froben, en septembre de la même année.

des modes efficaces, à condition de ne point nous boucher les oreilles, comme des vipères sourdes, pour empêcher les puissantes incantations divines de pénétrer dans nos esprits. Mais, à ce que je crois, aucun mode musical n'est plus efficace que celui des Psaumes: là l'Esprit Divin a voulu que soient enfouies pour nous les plus secrètes délices de ses mystères, et il y a introduit certains modes dotés de la plus grande efficacité capables de nous transformer en nous inspirant des sentiments dignes du Christ (*quibus transformemur in affectum Christo dignum*)¹²² pourvu que soit à nos côtés celui qui saura ébranler les cordes de ce psaltérion»¹²³.

Si j'ai tenu à citer ces deux textes d'inspiration antithétique, correspondant l'un à la musique purement mondaine ou aux chants qui éveillent ou réveillent en nous les sentiments ou les désirs les plus grossiers, l'autre à cette musique céleste, qui s'exprime par les cordes du psaltérion et qui élèvent l'âme ou l'esprit (Erasme emploie ordinairement le terme *animus*) jusqu'au seuil de la prière et à l'imitation du Christ, c'est pour illustrer d'une manière éclatante la double orientation de l'*affectus* (vers le bien ou vers le mal, vers les régions supérieures ou inférieures de l'être) en même temps que son origine unique ou primordiale. Comme dans la théorie ficinienne de l'amour¹²⁴, où l'on voit l'amour charnel ou le désir sexuel se transformer en un amour ou union des âmes sous le regard de Dieu. Mais ici, l'*affectus mali* ne se transforme pas, sans une conversion de tout l'être, en *affectus boni*.

Le choix de la musique dans l'analyse de l'*affectus* selon Erasme a été, bien entendu commandé, par la présence, dans l'œuvre de Descartes, de ce petit traité conçu et rédigé dans sa jeunesse, le *Compendium Musicae* ou *Abrégé de musique*¹²⁵. Ouvrage qui n'est, certes pas, le plus original de la production de Descartes, mais qui présente à nos yeux le grand avantage de résumer, en une synthèse aussi claire et complète que possi-

¹²² S'agit-il d'une disposition d'esprit et du cœur susceptible de plaire au Christ, ou de sentiments analogues à ceux que peut éprouver le Christ? Le verbe *transformari* est essentiel dans l'anthropologie christique d'Erasmus.

¹²³ *Erasmus et la Musique*, p. 75-76.

¹²⁴ Voir notamment son *De Amore* ou *Theologia Platonica*.

¹²⁵ Voir son texte dans l'édition de la Pléiade, et surtout dans l'édition-traduction de F. de Buzon (voir n. 33). Voir notamment de Buzon, p. 45-49. Texte latin dans *A.T. X*, p. 89-141.

ble, à la charnière de l'Age de la Renaissance et de celui de l'Age baroque, l'apport des théoriciens de la musique du XVI^e siècle et du début du XVII^e, de Glaréan à Mersenne¹²⁶. Il est hautement improbable que Descartes ait jamais pu lire les textes d'Erasmus que je viens de citer. Au demeurant, l'humaniste hollandais ne fait lui-même que reprendre, en y ajoutant sa marque personnelle — satire et puissance d'allégorie — des idées ou des thèmes charriés par l'humanisme chrétien et l'esprit de réforme. Mais des convergences assez remarquables méritent quand même d'être soulignées. Faisant allusion, à la fin de son chapitre «De la manière de composer et des modes»¹²⁷ à ces artifices musicaux (chansons en canon, en écho, etc.) qui ont leurs équivalents dans les figures de la poésie (comme les acrostiches ou les vers rétrogrades de la poésie des Rhétoriciens), il souligne que tous ces artifices ont été inventés «pour exciter les mouvements de l'âme» (*ad motus animi excitandos*), mouvements de l'âme qui ne sont autres que les *affectus* ou passions¹²⁸. Quant au chapitre suivant — le dernier de son court traité —, consacré aux modes musicaux (*De modis*)¹²⁹, il est, sans doute, d'une grande brièveté et insiste davantage sur les intervalles musicaux qui en déterminent la variété, mais il n'en définit pas moins le programme qui serait le sien s'il n'avait pas voulu composer un simple résumé: «Je devrais traiter maintenant de chaque mouvement de l'âme (*de singulis animi motibus*) qui peut être excité par la musique, et je pourrais montrer par quels degrés, consonances, rythmes et choses semblables, ils doivent être excités»¹³⁰. Mersenne s'est chargé, comme on sait, de développer tous les points auxquels Descartes n'a fait que de brèves allusions. Notons enfin que, dans son *Compendium*, il reste sur le terrain des définitions ou des analyses théoriques, et qu'il ne saurait y être question, comme dans les écrits d'Erasmus sur la musique, de ces «élévations»

¹²⁶ Pour Glaréan, soit son *Isagoge in musicen* (Bâle 1516), soit son *Dodecachordon* (Bâle 1547). Pour Mersenne, son *Harmonie universelle* (Paris 1636).

¹²⁷ De Buzon, p. 124-136.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 136-137.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 136-139.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 138.

spirituelles ou de ces condamnations sans appel d'un point de vue moral. Mais l'un comme l'autre sont pleinement conscients des effets d'ordre psychologique ou psycho-physiologique, de la musique et de la voix humaine, et cette considération fondamentale justifie à elle seule le rapprochement que nous avons établi entre les deux auteurs. «Sa fin est de plaire, écrit Descartes en parlant de la musique dès la première ligne de son Abrégé, et d'émouvoir en nous des passions variées»¹³¹. Le terme employé est, ici encore, celui d'*affectus* («varios in nobis moveat affectus»). Et le futur théoricien et classificateur des passions de l'âme, d'ajouter: «Aussi des chants peuvent-ils être à la fois tristes et plaisants». D'où les effets si différents qu'ils produisent sur nos âmes et nos esprits, et que les hommes de la Renaissance, musiciens et poètes, connaissent si bien, en se mettant à l'école des Grecs et notamment de Platon. L'agrément de la voix humaine provient «de ce qu'elle est conforme à nos esprits» (*nostris spiritibus*). C'est encore le terme d'*affectus* (passion) qui est employé pour exprimer les relations entre la psychologie des sentiments ou des passions et l'appréciation esthétique des qualités de la voix humaine, puisque celle de notre ami aura plus de charme que celle de notre ennemi, alors que les qualités physiques des vibrations sonores, la hauteur, la durée du son, la production du grave ou de l'aigu sont les mêmes¹³².

Ainsi est-ce sur le terrain de la sensation, de la psychologie affective en général, de l'esthétique — mais pour un humaniste du XVI^e siècle, comme pour Descartes, l'esthétique n'est pas une valeur autonome — et de l'éthique, qu'Erasme a le plus de chance de rencontrer le philosophe qui a, sans doute, identifié le sujet humain à une activité ininterrompue de pensée, mais qui a également écrit: «Intellectio propria mentis passio est»¹³³, «L'intellection est proprement une passion mentale», risquerons-nous comme traduction: une passion de l'âme, même si l'intellection ou la raison ne figurent pas — et pour cause — dans le tableau de ces passions.

¹³¹ *Ibid.*, p. 54-55.

¹³² *Ibid.*, p. 54-55.

¹³³ En exergue de l'Hommage à F. Alquié, *La passion de la raison* (texte de Jean-Luc Marion).

«Il faut aller à la vérité de toute son âme» affirmait Platon en un texte célèbre. Cet élan de tout l'être, nous l'identifierons, une fois de plus, avec l'*affectus*, tel qu'il apparaît à de multiples carrefours des œuvres d'Erasme, et plus particulièrement concentré dans le traité de Descartes auquel il aurait certainement donné le titre d'*Affectus animae* (ou *animi*) s'il avait voulu l'écrire ou le traduire lui-même en latin.

*
* *

Tâchons maintenant, en un troisième et dernier point, de relier les trois figures qui nous ont servi de relais ou de points de mire dans cet essai la détermination du concept d'*affectus* et de sa fonction dans un courant puissant de la pensée occidentale. Courant dans lequel l'esprit apparaît avant tout comme une puissance d'accueil, et la conscience affective comme médiatrice entre la réceptivité des sens et l'activité du vouloir.

C'est ici que les ressemblances, comme les différences indissolubles apparaîtront, à partir de ces deux problèmes, qui n'en feront peut-être qu'un: celui du libre-arbitre et de l'action de la volonté, celui de l'affectivité. Selon que l'*affectus* se convertira ou non — au sens fort du terme de conversion, celui de saint Bernard dans son *De Conversione* — en *amor*, et l'*amor* en *amor Dei*, il fera obstacle ou non au plein exercice de la liberté. Notons à cet égard — car c'est beaucoup plus qu'une nuance — que Bernard a écrit un traité intitulé *Traité du libre-arbitre et de la grâce*, Erasme une *Diatribè de libero arbitrio*, c'est-à-dire un simple Examen relatif au libre-arbitre —, et que Descartes, qui n'a jamais écrit un ouvrage autonome traitant de la liberté, achoppe à ce problème fondamental à propos de questions d'ordre psychologique, éthique ou métaphysique d'où la question de la grâce et celle de l'amour de Dieu n'occupent pas (et de loin) la place centrale qui est la leur chez saint Bernard, et, à un degré moindre chez Erasme.

Nous ne reviendrons pas sur ce que de très nombreux textes de Bernard ont établi: le lien indissoluble de l'*affectus* à la nature humaine, à commencer par l'*affectus carnalis*, les désirs ou les mouvements charnels. Mais il n'est désormais plus possi-

ble de séparer la considération des *affectus* de celle de l'*amor*, dans ses différents degrés, de l'*amor sui* ou amour égoïste à l'*amor Dei* ou amour désintéressé de Dieu. Ses sermons ou homélies sur le *Cantique des Cantiques*¹³⁴, beau chant d'amour où l'allégorie contribue essentiellement à la conversion des amours humaines en amour de Dieu — Bernard utilise fréquemment, dans ses analyses de l'amour mystique, degré suprême de l'amour, l'image du Verbe divin comme l'époux et celle de l'âme comme l'épouse —, son traité *De conversione* et celui *De diligendo Deo* — ou sur l'amour de Dieu — permettent de comprendre cette double conversion: de l'*affectus* en *amor*, et de la *ratio* elle-même (ou de l'*intellectus*) en *amor*. Mieux vaudrait d'ailleurs, dans ce second cas, parler d'identification ou d'assimilation plutôt que de conversion. Assimilation favorisée par l'intuition et même la conviction que l'organe commun de l'intelligence et de l'amour — disons: de l'intelligence amoureuse ou de l'amour spirituel — est le cœur. «Redite ad cor» (Revenez au cœur, c'est-à-dire «rentrez en vous-mêmes») est un leit-motiv de Bernard. On retrouve aussi assez souvent chez Erasme, l'évocation du cœur, surtout dans les textes où l'*affectus* l'emporte sur l'*intellectus*: dans ses prières¹³⁵, dans son *Art de la prédication*, dans ses commentaires des Psaumes. On ne trouvera pas chez Descartes cette assimilation de la puissance de l'intellect à celle du cœur¹³⁶, même dans sa fameuse lettre à Chanut sur l'amour du 1er février 1647¹³⁷, sur laquelle il conviendra de revenir encore. Sans doute distingue-t-il dès le début de sa lettre entre l'amour qui est une passion, et l'amour «purement intellectuel ou raisonnable» (telles sont ses expressions), «qui se joint de volonté à un bien qu'il juge lui être convenable». Le primat demeure celui du jugement, et ce n'est pas le lien exprimé dans le syntagme «amour intellectuel» entre amour et intellect qui permette d'affirmer cette identification que nous

¹³⁴ Voir *Les Cantiques des Cantiques d'Origène à Saint Bernard* (op. cit.), Desclée, Paris 1983.

¹³⁵ Voir Chomarat, op. cit., t. II, p. 1154.

¹³⁶ Voir les deux chap. de Julia Kristeva (op. cit.), *Ego affectus est, et Ratio diligendi* (et la conclusion).

¹³⁷ Ed. de la Pléiade, p. 1257-1268).

trouvons chez saint Bernard¹³⁸. En revanche on trouve la même démarche philosophique qui aboutit à la transformation ou à l'élargissement (la première expression est de Bernard, la seconde de Descartes) de l'*amour naturel de soi* en amour d'autrui, puis en amour de Dieu. Il est également vrai, comme on peut le lire dans une lettre de Descartes à Elisabeth du 15 septembre 1645¹³⁹, que la connaissance et l'amour de Dieu lui apparaissent comme une condition nécessaire, sinon suffisante (car ici intervient la puissance de l'homme de dire oui ou non) de l'amour désintéressé d'autrui, de l'amour de charité: «Lorsqu'on connaît et qu'on aime Dieu comme il faut, s'abandonnant du tout à sa volonté, on se dépouille de ses propres intérêts»¹⁴⁰. Mais on ne lit pas, sous la plume de Descartes, que la «grande lumière de l'entendement» qui provoque le branle de la volonté, est assimilable elle-même à un élan d'amour. De plus, comme le remarque Madame Rodis dans une note de son livre sur *L'Œuvre de Descartes*¹⁴¹ où elle fait allusion à cette lettre à Chanut, le fond de la pensée du philosophe est que «la lumière naturelle nous enseigne à aimer Dieu», attitude d'esprit qui ne conviendrait certainement pas à saint Bernard, mais qui conviendrait parfaitement à l'humaniste chrétien Erasme, dont toute l'action et toute la pensée tendent à chercher, non seulement dans l'Ancien Testament, mais chez les plus éminents représentants de la pensée antique — Socrate, Platon, Cicéron, Virgile — des témoignages de cet amour «naturel» de Dieu. On connaît le mot d'un personnage du colloque intitulé *Le Banquet religieux*: «Saint Socrate, priez pour nous!»¹⁴² Descartes reconnaît toutefois: «Je ne m'étonne pas si quelques philosophes se persuadent qu'il n'y a que la religion chrétienne qui, nous ensei-

¹³⁸ Voir J. Kristeva, p. 151 et 152 (Qu'est-ce qu'un affect?). Bernard reprend un passage de *Matthieu XI*, 29, et commente: «Cordis affectus, id est voluntatis» (*Sermons sur le Cantique*, 42, 7). Même l'*affectio carnalis* est cet «amour du cœur» qui «s'attache surtout au corps de Jésus-Christ et à ces choses qu'il a faites ou commandées dans sa chair» (*Sermons* 20, 6).

¹³⁹ Ed. de la Pléiade, p. 1205-1208.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1207.

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 411.

¹⁴² Ed. crit. L.-E. Halkin, ASD I-3, p. 254, 710.

gnant le mystère de l'Incarnation, par lequel Dieu s'est abaissé jusqu'à se rendre semblable à nous, fait que nous sommes capables de l'aimer; et que ceux qui, sans la connaissance de ce mystère, ont semblé avoir de la passion pour quelque divinité, n'en ont point eu pour cela, pour le vrai Dieu, mais seulement pour quelques idoles qu'ils ont appelées de son nom...»¹⁴³. Et surtout, cette déclaration capitale: «*Toutefois je ne fais aucun doute que nous ne puissions véritablement aimer Dieu par la seule force de notre nature*»¹⁴⁴. Est-ce prudence ou conviction profonde qui lui fait ajouter: «Je n'assure point que cette amour soit méritoire sans la grâce, je laisse démêler cela aux théologiens»¹⁴⁵. Attitude que nous trouvons souvent chez Erasme, quand il aborde un point délicat et controversé sur lequel il ne veut pas s'engager à fond, car il n'est pas un penseur dogmatique: par exemple sur la signification exacte qu'il convient de donner à la transsubstantiation, ou sur la croyance aux sorciers ou à la magie noire. Ici, nous sommes assez loin du *De diligendo Deo* de saint Bernard et de son traité du libre arbitre et de la grâce. Erasme se situera à mi-distance, si j'ose ainsi dire, si l'on se rappelle, comme il l'écrit dans la *Paraclesis*, que «la *philosophia Christi*, que le Christ lui-même appelle une renaissance n'est rien d'autre que la restauration de la nature créée bonne»¹⁴⁶, mais aussi, qu'«il y a dans les livres des païens beaucoup de choses qui s'accordent avec la doctrine du Christ»¹⁴⁷.

Ainsi, entre la réceptivité des sens, la spontanéité des *affectus* où émotions de l'âme, et la mise en branle de l'activité du vouloir, il existe une nécessaire relation, mais le mécanisme n'est pas le même chez Bernard, Erasme et Descartes. Il arrive que, tantôt le schéma érasmien soit voisin du schéma bernardin, tantôt il soit plus proche du schéma cartésien.

L'originalité de Bernard, à laquelle doit beaucoup la *Somme théologique* de saint Thomas¹⁴⁸, c'est d'avoir fait de

¹⁴³ Pléiade, p. 1267.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1262.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1262.

¹⁴⁶ *Paraclesis*, ed. Holborn, p. 145, 5-7.

¹⁴⁷ Voir *Paraphrasis* LB VII 103C, et Chomarat, *op. cit.*, II, p. 1151.

¹⁴⁸ Voir J. Kristeva, *op. cit.*, p. 151 sqq.

l'*amour naturel* un jugement. Mais il recèle, de par son imperfection ou son inachèvement même, bien des ambiguïtés, car son caractère *propre* (par opposition à *commun*) le rend accessible à la concupiscence et au péché. Mais comme il est jugement, et que Dieu, qui est Amour absolu, en est l'unique créateur, ce premier degré de l'amour suscite déjà la volonté naturelle de le dépouiller de ce caractère propre pour le convertir en amour *social*, puis (au terme de cette ascèse et de cette élévation) en amour spirituel, voire en amour mystique. Sans accès au bien propre, sans expérience et reconnaissance de cet amour naturel, pas d'accès à Dieu. Mais aussi pas d'exercice de la liberté et de l'activité du vouloir sans la grâce de Dieu. On pourrait aussi bien dire: sans cette puissance d'accueil, différente de la réceptivité des sens, car elle porte en elle intelligence et volonté. Amour et connaissance sont étroitement entremêlés, même si l'*affectus* «sensitif» ou «charnel» et l'*affectus* «rationnel» (saint Thomas parlera d'un «appétit intelligentiel») demeurent des puissances diverses, même si une rupture est nécessaire: celle de la conversion. Le schéma bernardin de l'*affectus* apparaît donc comme un schéma de continuité, car c'est dès le stade de l'*amor sui* que l'homme entre-aperçoit sa libération du péché et sa possibilité d'accéder au vrai bien, dans cette union de l'âme avec le Verbe divin. On a pu se demander si la doctrine bernardine de l'amour était en consonance avec celle de l'amour courtois, qui lui est exactement contemporaine. Etienne Gilson dans *La Théologie mystique de saint Bernard*¹⁴⁹ ne croit pas à la pertinence de l'analogie entre la progression amoureuse chez les mystiques et chez les troubadours, entre la doctrine *religieuse* de l'amour, ancré dans l'affect et le désir, et la doctrine mondaine de l'amour courtois. Or il paraît difficile d'admettre cette autonomie de deux courants, dont l'un passerait par Abélard, Guillaume de Saint-Thierry et saint Bernard de Clairvaux, et l'autre — celui du *fin amor* — par ces troubadours, prônant le renoncement ou le sacrifice pour la Dame aimée et inaccessible, même si une distance infinie demeure entre la Dame, même idéalisée (elle a parfois pris les

¹⁴⁹ 1933; Vrin, 4e éd., Paris 1980.

aspects de la Vierge Marie) et Dieu. Je me contenterai de renvoyer aux analyses de Paul Zumthor¹⁵⁰ sur la poétique médiévale.

Si, pour Bernard, la liberté humaine, la grâce divine, et la «naturalité» de l'*affectus* s'ordonnent selon le schéma continu d'un être qui se sent voué infailliblement à aimer, l'amour étant défini comme «cette loi éternelle, créatrice et rectrice de l'universalité»¹⁵¹, pour Erasme, le schéma est quelque peu différent. Disons que l'humaniste hollandais a voulu rendre au libre arbitre de l'homme une place relativement plus importante, celle que lui accordaient d'ailleurs un grand nombre de Pères de l'Eglise, Irénée, Tertullien, Origène, Hilaire, et même Augustin avant sa lutte contre Pélagie et les pélagiens. Saint Bernard a suivi saint Augustin sur ce plan, n'accordant à l'homme parmi les trois libertés qu'il distingue chez lui, liberté de nature, de conseil et de bon plaisir, que la première. Alors que Bernard estime que, par la liberté de nature, l'homme peut effectivement vouloir, mais qu'il ne peut vouloir le bien et le mal, Erasme fait un pari plus optimiste ou plus audacieux en ce qui concerne l'homme. Il l'exprimera surtout par opposition à Luther, beaucoup plus pessimiste que Bernard sur les capacités de la nature humaine, non assistée par la grâce. Il y a en nous, pense et écrit Erasme, comme un instinct naturel qui nous pousse vers le bien¹⁵². Il est vrai que le même Erasme déplore les dispositions naturelles — les *affectus* — qui nous entraînent vers les vices. Il s'en remettra donc à la raison, et plus spécialement, à la raison éducative du maître, pour convertir ou transformer ces tendances et orienter «l'âme tout entière» vers la

¹⁵⁰ *Essai de poétique médiévale*, Ed. du Seuil, Paris 1972.

¹⁵¹ Gilson, *Théo. myst. de saint Bernard*, p. 113. Voir aussi Roger de Weis, *Amor sui. Sens et fonction de l'amour de soi dans l'ontologie de Thomas d'Aquin*, Genève 1977.

¹⁵² On trouve cette affirmation dans le *De pueris instituendis* de 1529 (ASD I-2, p. 39, 10-11): «Naturam appello docilitatem et propensionem penitus insitam ad res honestas» («J'appelle nature une aptitude et une disposition profondément implantées en nous pour ce qui est bien»). Voir mon essai, *L'idée de nature dans la pensée d'Erasme*, Helbling & Lichtenhahn, Bâle/Stuttgart 1967.

vertu, liée à la pratique des belles ou bonnes lettres¹⁵³. Sous-entend-il la présence de la grâce? Il n'y fait aucune allusion dans ses traités pédagogiques, et dans son *De libero arbitrio*¹⁵⁴, il accorde une place importante à l'homme dans sa coopération avec la grâce et la volonté de Dieu. C'est même là un point qui fit suspecter Erasme de la part de certains théologiens. A la différence de Bernard, qui introduit une certaine dose de nécessité dans la volonté, Erasme et, disons-le tout de suite, Descartes, n'assignent aucune limite au vouloir humain. C'est même, chez ce dernier, une thèse classique: celle qu'il exprime notamment dans la Méditation quatrième, quand il écrit, après avoir reconnu qu'il tient de Dieu la double puissance de vouloir et de concevoir: «La volonté étant beaucoup plus ample et plus étendue que l'entendement, je ne la contiens pas dans les mêmes limites...»¹⁵⁵. D'où, comme on sait, la possibilité de l'erreur. Mais cette même volonté, qui n'a pas de limites, peut, par défaut d'entendement, choisir le mal pour le bien ou le faux pour le vrai.

De toute manière, Bernard, comme Erasme, affirme la coopération du libre arbitre humain avec la grâce divine. En outre, Erasme, comme Bernard, hiérarchise les *affectus* et établit des degrés entre les plaisirs, tout en faisant de leur recherche l'objet premier de leur quête. Ce n'est pas l'effet d'une rencontre hasardeuse si, dans la deuxième partie de son *De contemptu mundi*¹⁵⁶, où il fait l'éloge de la vie monastique, Erasme fait allusion à saint Bernard et à son expérience des voluptés spirituelles. «Tous les hommes, écrit-il, recherchent la volupté d'un même cœur par des moyens variés»¹⁵⁷. Et c'est encore lui qu'il

¹⁵³ Voir «L'idée de nature...», *passim*, et mon article de *Paedagogica Historica*, 1964 (IV, 2), «Pédagogie et philosophie dans le *De pueris instituendis* d'Erasme», p. 370-391.

¹⁵⁴ *Diatribes de libero arbitrio*, Froben, Bâle 1524. Voir la trad. fr. de Pierre Mesnard dans *La Philosophie chrétienne*, Vrin, Paris 1970, p. 175-256.

¹⁵⁵ Ed. Alquié, p. 315.

¹⁵⁶ *De contemptu mundi epistola*, Th. Martens, Louvain 1521. Voir éd. crit. de S. Dresden, ASD V-1, 1977, p. 1-86.

¹⁵⁷ ASD v-1, p. 74. Voir aussi l'Introd. de Dresden, p. 29, qui rappelle l'opposition entre la *voluptas obscaena* (Cicéron) et la *voluptas animi*. Nombreuses citations de Bernard dans le texte d'Erasme.

cite expressément, au chapitre 65 de *L'Eloge de la Folie*¹⁵⁸, pour exprimer l'idée paulinienne que l'amour spontané, réservé aux simples, et même aux simples d'esprit, a la préférence du Christ, et que la science, issue de l'Arbre de la Sagesse transformé en son contraire, est souvent ruine de l'âme et instrument diabolique. Voyez les enfants, les lis, les oiseaux, les agneaux, tous les êtres qui vivent « sous la seule conduite de la nature, sans art ni souci »¹⁵⁹. Dernier point: à la philosophie de l'amour, identifiée à la connaissance, de saint Bernard, on peut comparer cette double affirmation d'Erasmus, expression de sa *philosophia Christi*: « La somme de notre religion, c'est paix et unisson des âmes (dans la préface de sa seconde édition des œuvres de saint Hilaire)¹⁶⁰, et: « L'homme parfait est celui qui, ayant vaincu les appétits charnels, est régi par le seul mouvement de l'esprit divin », dans le *Banquet religieux*¹⁶¹.

Alors, en définitive, peut-on voir en Erasmus un disciple lointain de saint Bernard? La *philosophia Christi* constitue sans doute l'axe commun de leur démarche spirituelle, mais l'anthropologie d'Erasmus, sa pédagogie, sa critique de la société, ses intérêts proprement philologiques, sa personnalité enfin, et sa vie dans le monde, le maintiennent, qu'on le veuille ou non, fort éloigné de la mystique de cet homme d'action et d'écriture qui laissait, à sa mort, en même temps qu'une œuvre théologique et philosophique considérable, une carte du monde « clara-vallien » peuplée de près de deux cents monastères répartis dans toute l'Europe occidentale, jusqu'en Angleterre et en Irlande, en Suède, en Allemagne, en Italie du Sud et en Espagne, en Sardaigne et au Portugal, et bien entendu, en France.

La théorie cartésienne des passions ou *affectus*, on l'a vu, reste en retrait de toute spéculation d'ordre théologique, même si l'étude des passions et de leurs régulations débouche sur le problème métaphysique de l'union de l'âme et du corps. Même si la description et l'analyse par saint Bernard des quatre pas-

¹⁵⁸ Voir éd. C. Miller, ASD IV-3, p. 188, l. 121-122.

¹⁵⁹ « Soloque naturae ductu, nulla arte, nulla sollicitudine vitam agentium » (*ibid.*, p. 188, l. 113-114).

¹⁶⁰ Allen V, ep. 1334. Les mots latins: *amor, pax, unanimitas*.

¹⁶¹ ASD I-3, p. 253.

sions fondamentales¹⁶² — l'amour, la haine, la joie et la tristesse — ou celles d'Erasmus dans *l'Enchiridion* ressemblent extérieurement à celles de Descartes, la portée n'en est pas la même: l'*affectus* bernardin et érasmien s'ordonne à une finalité religieuse et débouche sur l'amour de Dieu. La théorie cartésienne des passions demeure, malgré son application à l'homme total, à l'homme concret, et malgré la présence de la volonté régulatrice ou inhibitrice des passions, donc de préoccupations foncièrement éthiques, l'œuvre d'un médecin et d'un philosophe: ce n'est pas elle qui permettrait de ranger Descartes dans la tradition de l'humanisme chrétien, ou de la « philosophie du Christ »: mais cette philosophie de l'homme, tirée de l'expérience concrète et alimentée à quelques sources littéraires de la culture du XVI^e siècle, mérite d'être qualifiée d'*humaniste*, comme cette œuvre posthume, le *Traité de l'Homme*. Quant à l'humanisme chrétien, par lequel nous qualifierons aussi bien le corps doctrinal de saint Bernard que celui d'Erasmus, la notion et la problématique de l'*affectus* peuvent être considérées comme de bons révélateurs ou des témoins fidèles de ce courant. Mais dans le cas de Bernard de Clairvaux, il est apparu comme la pierre angulaire de tout un édifice mystique, et chez Erasmus, comme l'une des bases psycho-pédagogiques de la formation de l'homme, dont il voit le meilleur achèvement chez l'homme chrétien.

¹⁶² « Affectiones cordis quatuor » (110e) et « affectiones hominum quatuor » (553b), savoir: *amor, odium, gaudium, tristitia*.

CLARA BORRELLI

L'OTTAVA RIMA
NELLA NOVELLA POETICA DELL'OTTOCENTO

1. Il concetto romantico di poesia popolare non sollecitò soltanto ad un profondo cambiamento dell'espressione, ma contemporaneamente provocò notevoli variazioni nelle scelte metriche degli autori, producendo, nel campo della versificazione, una trasformazione altrettanto significativa quanto quella provocata nel campo linguistico.

Contrariamente a quanto avvenne per la lingua, però, le innovazioni metriche ebbero effetti immediati e mentre i propugnatori di una poesia popolare non seppero liberarsi, se non a determinate condizioni ed entro certi limiti, dal linguaggio aulico tradizionale¹, il distacco dallo stile metrico arcadico-classicistico ebbe effetti immediati tra gli anni 1816 e 1820², precedendo di gran lunga il rinnovamento dell'espressione linguistica.

Certo sulla metrica non nacque una *questione*, come per la lingua: la riforma venne effettuata silenziosamente sulla scia dei nuovi principi romantici, formulati con particolare chiarezza dal Berchet nella *Lettera Semiseria di Grisostomo*, che rigettavano i canoni della poetica classicistica: imitazione, rispetto delle regole, distinzione dei generi letterari, e rivendicavano la libertà del poeta nella scelta della forma e del contenuto, dettati dall'ispirazione³.

Non mancano, in questo campo, studi accurati che convergono nell'indicare come la versificazione ottocentesca abbia spesso cercato e trovato, nel solco delle istanze romantiche, un definitivo affrancamento da istituzioni costrittive fissatesi fin dalle origini e rimaste indi-

¹ Si rimanda al nostro contributo *Lingua e stile della novella poetica dell'Ottocento*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XXXIII, 2 (1991), Napoli, pp. 467-489.

² Cfr. per questi chiarimenti preliminari W.Th. Elwert, *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento*, in *Saggi di Letteratura italiana*, Wiesbaden 1970, pp. 146-166.

³ G. Berchet, *Opere*, a cura di E. Bellorini, Bari 1911, II, p. 27 sg.: «Le forme che [l'arte] assume non costituiscono la di lei essenza [...]. Le modificazioni delle forme siano corrispondenti all'argomento e alla intenzione del poeta [...] quale filosofia potrà dire in coscienza al poeta: "Le modificazioni delle forme sono queste, sono altre? [...]". Il sentimento della convenienza, che induce il poeta alla scelta di un metro piuttosto che di un altro, è contemporaneo nella mente di lui alla concezione delle idee che egli ha in animo di spiegare nel suo componimento ed al disegno che lo muove a poetare».

scussamente canoniche; si toccano però sempre i più noti poeti e le opere famose, trascurando i contributi di autori minori che, anche alla storia della metrica, hanno dato un apporto di non scarso significato.

Il desiderio di collocare un'altra tessera nella storia della versificazione, ma anche la consapevolezza della inseparabilità dei fatti tecnici dalle rese espressive individuali, propria della moderna coscienza estetica, rende utile lo studio delle scelte metriche dei novellieri in verso dell'Ottocento.

Questo esame, quindi, non vuole risolversi nei termini di un puro e semplice capitolo di storia della tecnica, poiché continuerà anche da questa prospettiva ad evidenziare le qualità del discorso poetico di alcuni autori poco noti⁴. Non sempre, peraltro, si potrà evitare di fare accertamenti senza dubbio utili, ma non esaustivi, sempre necessari comunque a valutare un prodotto letterario quasi per niente studiato dalla critica ancora oggi, che ebbe però grande fortuna nella stagione romantica, per il favore incondizionato che incontrò presso il pubblico borghese⁵. Accertamenti nati da un'esigenza di qualificazione e distinzione — con i quali si stabilisce se l'ottava rispolverata dal Grossi e dagli altri novellieri risponde a questi o a questi altri requisiti, se è diversa da quella canterina, polizianesca o ariostesca e se infine ha un carattere autonomo, melodico, chiuso o ricerca un ampio respiro narrativo — per poter riconoscere il nucleo tecnico, trasmissibile e a lungo andare divenuto tradizionale, da ciò che spetta all'irripetibile elaborazione soggettiva, e tentare un esame dei materiali in senso dialettico e storico.

Già nel secondo decennio del secolo, in campo romantico e non, piuttosto magmatica risulta la situazione della metrica, caratterizzata, come è, da un gioco complesso e contraddittorio di spinte innovative e conservative, che rende piuttosto irrilevante, ai lettori non proprio

⁴ Questo studio si pone in continuazione del già citato contributo *Lingua e stile della novella poetica dell'Ottocento*, nel quale si avviava l'analisi della qualità del discorso poetico di autori come Grossi, Cantù, Sestini, Carcano, ecc., attraverso l'esame delle loro scelte linguistiche. Lì si sosteneva che i novellieri, pur utilizzando elementi lessicali della nostra tradizione aulica, parteciparono, nei limiti imposti dal genere scelto, all'evoluzione romantica del linguaggio poetico, e incidentalmente, per meglio precisare l'atteggiamento di quegli autori rispetto alla tradizione e al movimento romantico, si accennava pure a certi aspetti della versificazione, non intendendo esaurire in quella sede l'esame delle scelte metriche dei novellieri in verso, cui si voleva dedicare un esame più dettagliato, data l'importanza dell'argomento.

⁵ Ciò si evince chiaramente dal giudizio che C. Cantù espresse su Grossi, ma che può valere per la fortuna del genere nel primo Ottocento: «Un critico disse che niente è più facile che il far piangere: un altro, che la pagina più bella d'un libro è quella su cui cadde una lacrima. Così ben s'accerta chi s'appoggia alle autorità! Fatto è che *l'Ildegonda* fece piangere, e per ciò guadagnava al Grossi gran numero di fautori e tutto il bel sesso; usarono vestiti e cappellini all'*Ildegonda*; fu stampata e ristampata; e ridusse di moda nella letteratura la malinconia, in opposizione alla splendida esultanza della scuola del Monti; ed il Grossi divenne il tipo della letteratura affettuosa. [...] altri gli tenemmo dietro» (*Lettera IV a Mario Carletti*, in Grossi, Sestini e Tommaseo, *Novelle in versi*, Milano, s.a., pp. 23-24).

scaltriti, il carattere corrosivo di alcune operazioni eversive che in tempi e modi diversi si realizzano, nel processo di decantazione e insieme di accrescimento della versificazione moderna, intaccando taluni canoni attinenti all'impiego della rima e a determinate figure del ritmo⁶.

Anche il quadro delle figure strofiche risulta quanto mai esposto alle esigenze di rinnovamento: è fin dal principio evidente il desiderio di servirsi di una grande varietà di schemi strofici, sia per non ripetersi in nome della soggettività dell'ispirazione, sia per produrre, in nome della libertà della forma, ogni volta nuovi effetti formali. E mentre Leopardi, pur prendendo l'avvio dalla canzone di tipo petrarchesco, ne tradisce la struttura simmetricamente architettonica, in realtà proprio l'aspetto più caratteristico, giungendo, alla fine di un complesso percorso sperimentale, alla creazione della sua canzone libera⁷, altri autori manifestano le loro esigenze di rinnovamento persino mediante regressioni, riscoprendo cioè moduli in disuso da secoli. Rinascono allora forme popolari e antiche⁸, quali lo strambotto e lo stornello,

⁶ Scrive Berchet nella *Prefazione* alla traduzione di *Vecchie romanze spagnuole* (ed. Bellorini, cit., p. 117), «Ed anche nell'usare delle rime mi sono studiato d'imitare la trascuratezza popolare col non essere schizzinoso nella scelta, e collo ammettere quali venivano da sé, ora piane ora tronche». E Elwert nota che «La libertà del poeta si manifesta in un rinnovamento dei procedimenti ritmici; anche in questo caso assistiamo a un movimento che comincia moderatamente e finisce nella negazione del concetto del ritmo stesso. Il Manzoni e il Berchet si contentano di introdurre alcuni nuovi ritmi, conservando d'altronde quelli della poesia precedente; ma più ci avviciniamo alla metà del secolo col Prati, col Giusti e col Carducci, più si cerca di realizzare nuovi effetti ritmici [...] Scarsa [...] la produzione lirica del Manzoni. I primi saggi sono di carattere prettamente classicistico [...] e arriviamo agli *Inni Sacri* [...] sopravvive bensì la strofa classicistico-settecentesca dell'oda; e il Manzoni la compone di settenari, mettendo in prima e in terza sede uno sdrucchiolo, e in ultimo un tronco [...] così nel *Natale*, similmente nella *Pentecoste* [...] di strofe saffiche ritmate è il *Nome di Maria*; ma gli altri inni portano qualche cosa di nuovo: sono composti di ritmi da scansione forte, di decasillabi anapestici la *Passione*, di ottonari la *Resurrezione* [...] che ora diventano caratteristici della nuova poesia, e che perciò possiamo chiamare romantici. [...] Anche il Berchet prese spunto, nelle sue poesie giovanili, dalla tradizione classicistica [...] ma ben presto lo vediamo servirsi dei metri parisillabi fortemente ritmati [...] ottonari [...] decasillabi anapestici [...] senari anapestici» (op. cit., pp. 120-123).

⁷ Leopardi prese le mosse dalla canzone petrarchesca tornata di moda nel classicismo come espressione adeguata ai sentimenti patriottici o comunque civili. Il punto di partenza fu dunque Petrarca, ma piuttosto presto sentì la suggestione del discorso libero di endecasillabi e settenari della poesia cinque-settecentesca e gradatamente si foggì una sua forma metrica tutta soggettiva, diversa e rinnovata ogni volta, a seconda dei sentimenti che doveva esprimere, obbediente quindi all'ideale romantico della forma individuale e personale, prodotto dell'andamento dei pensieri e dei sentimenti. La canzone leopardiana, frutto della libertà dello schema ritmico, della rima e della variabilità della lunghezza delle strofe, è un aspetto non secondario della modernità della poesia del recanatese «che rompe la semplice alternativa fra testo non strofico (per esempio la forma consolidata dell'endecasillabo sciolto) e testo strofico, nel quale la strofa è l'impalcatura del ritmo, e perciò deve essere regolare per definizione; la strofa leopardiana, invece, è l'espressione del movimento ritmico del testo, ne viene generata» (Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 125).

⁸ Dalla introduzione di soggetti storici nella poesia epica e lirica nasce la riutilizzazione delle forme metriche della poesia italiana delle origini. La libertà del poeta si esprime

recuperate da Francesco dell'Ongaro per diffondere, tra strati ampi di fruitori, tematiche patriottiche, o ancora il madrigale trecentesco, la ballata⁹ dei primi secoli e l'ottava rima, autenticata da una lunga tradizione e perciò matura e disponibile anche per la nuova moda romantica della novella in verso.

L'ottava rima, cioè la strofa di endecasillabi ABABABCC, destinata a notevole fortuna nei testi narrativi, ha una storia lunga e complessa, non ancora definitivamente disegnata¹⁰.

Usata per la poesia discorsiva (epica, narrativa, religiosa) dal quarto decennio del Trecento, e acquisita allo stile elevato grazie all'esercizio del Boccaccio¹¹, diversamente dall'altro metro narrativo, la terzina, aperta grazie al collegamento di rima tra una strofa e l'altra, è chiusa, senza alcun collegamento tra stanza e stanza. È quindi costituzionalmente una forma poetica che può essere, al limite, analizzata come una piccola unità autonoma nella sezine, nel canto o nel libro in cui in genere si organizza nei testi, per cui il racconto procede per successive soste simmetriche nelle prove del Pulci, dell'Ariosto o di altri autori, fino ai novellieri della prima metà dell'Ottocento, dove fa le sue estreme prove come metro narrativo nell'*Ildegonda* del Grossi, nell'incompiuto *Cavaliere Bruno* del Berchet, nella *Pia de' Tolomei* del Sestini, nell'*Algiso* del Cantù, nell'*Ida della Torre* del Carcano¹².

La novella, in età romantica, si esprime preferibilmente in versi e non in prosa, per precise motivazioni sociologiche e culturali che le imporranno, per poter sopravvivere, ad un certo punto di abbandonare l'ottava — che pure nelle mani dei singoli autori, come si vedrà nell'esame che segue, non era stata utilizzata come uno schema metrico convenzionale e passivo — e ricorre all'endecasillabo sciolto, per ricercare più marcati timbri prosastici e rotture tonali che la stanza non riusciva a conseguire.

non solo nella creazione di nuovi schemi, ma nella libera scelta che egli può fare tra le forme arcaiche, popolari o straniere per raggiungere speciali effetti poetici. E se il Dall'Ongaro ritorna allo strambotto e allo stornello, il Giusti si serve della nona rima del dugentesco poema *L'Intelligenza* e riproduce la struttura innodica del *Dies Irae*. Cfr. W.Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, Firenze 1973, ad vocem, e, dello stesso, *Lo svolgimento*, cit., pp. 149-150 e 162-163.

⁹ Cfr. l'ampio studio di G. Capovilla, *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, «Metrica», 1978, pp. 95-145.

¹⁰ Sull'origine e sulla storia dell'ottava si vedano in particolare: A. Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, in «Lettere italiane», 1961, pp. 20-77; A. Roncaglia, *Per la storia dell'ottava rima*, in «Cultura Neolatina», 1965, pp. 5-14; L. Blasucci, *Sulla struttura metrica del Furioso*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli 1969, pp. 73-112 e G. Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, in «Metrica», I, 1978, pp. 79-94.

¹¹ Cfr. M. Picone, *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in AA.VV., *Boccaccio, secoli di vita*, Ravenna 1977, pp. 53-65 e il già citato studio di A. Limentani, pp. 26-37.

¹² Molti altri autori, in verità, scelsero l'ottava come metro narrativo dei loro racconti poetici; sarebbe stato impossibile e, forse, non molto utile elencarli tutti, ma chi desidera avere un panorama quasi completo delle novelle in ottava può consultare il catalogo sistematico di G. Passano, *I novellieri italiani in verso indicati e descritti*, Bologna 1868.

2.1. Tommaso Grossi compose in ottave tre novelle: *La Fuggitiva*, *l'Ildegonda*, *l'Ulrico e Lida* e un poema i *Lombardi alla prima crociata*. La strofa, nel corso di circa venti anni¹³, diventò per lui un sistema metrico ampiamente collaudato. Non si creda però che tutto sia stato facile: sappiamo, infatti, che negli anni in cui scriveva *l'Ildegonda* l'autore si smarri assai presto non solo nello svolgimento dell'azione narrativa, ma anche nell'orchestrazione ritmico-sintattica della stanza scelta.

«Dacché son qui, ho fatto dieci ottave non continuando la parte quarta che aveva incominciata [...] ma saltando a pie' pari nel mezzo della parte seconda, a cui manca tutt'ora il capo»¹⁴, scrive Grossi all'amico Porta nel luglio del 1819 e, dopo un mese, confessa ancora al Torti, partecipe degli incontri letterari della «Cameretta»: «Lo crederesti? Dacché non ti ho veduto, e saranno quattro giorni, non ho fatto altro che voltare e rivoltare, fare e disfare e rifare quelle due maledettissime ottave che hanno avuto addosso la maledizione di tutti gli dei dell'Olimpo e raggiusta e rappezza e rattoppa, e poi a quest'ora sono forse peggiori di prima. [...] Torniamo a parlare di versi (già hai sentito dal Manzoni che i poeti sono i primi seccatori del mondo). Ho cambiato un'altra volta quei due versi da te scomunicati. I vecchi dicevano così: *Lascian solerti il letticiuol le suore. / Che di lor morti le richiama amore*. Gli ultimi son questi: *Al primo suon le monache già deste / il cilicio si cingono e la veste*, e ho detto *monache*, non *suore*, per lasciare quest'ultimo vocabolo all'ottava che viene in seguito»¹⁵.

Quando *l'Ildegonda* uscì, finalmente, nel settembre del 1820, il Grossi si aspettava, come autore dichiaratamente romantico, una chiassosa reazione da parte dei classicisti: sperava di essere bestemmiato insieme al Manzoni, al Visconti, al Torti, al Berchet e «con simile canaglia» e lesse invece sulla «Gazzetta di Milano», noto giornale conservatore, lodi smisurate alla sua opera¹⁶.

La novella era infatti piaciuta a tutti, perché realizzava un ideale di letteratura in regola con le leggi del tempo: narrava i tristi casi di

¹³ *La Fuggitiva, Novella*, in «Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese», vol. XI: *Poesie di T. Grossi, Carl'Alfonso Pellizzone...*, Milano 1816; *La Fuggitiva, Novella in dialetto milanese dell'avvocato T. Grossi colla traduzione libera italiana dello stesso autore*, Milano 1817; *Ildegonda, Novella dell'avvocato T. Grossi*, Milano 1820; *I lombardi alla prima crociata, Canti quindici di T. Grossi*, Milano 1826; *Ulrico e Lida, Novella di T. Grossi*, Milano 1837.

¹⁴ Cfr. C. Salvioni, *Lettere di T. Grossi e di altri amici a C. Porta e del Porta a vari amici*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XXXVII (1901), p. 307.

¹⁵ Per questa lettera cfr. *Il libro delle Curiosità: Scritti inediti* per cura di R. Barbiera, Bergamo 1893, p. 11 e sgg.

¹⁶ «Povero me! — scriveva al Porta — sperava d'essere bestemmiato insieme al Manzoni, con Visconti, con Torti, [...] ho fatto tutto quello che era in mio potere per meritarmi l'onore di questa compagnia [di vituperati dai classicisti]; e mi tocca in vece di star insieme al Picciarello, al Paganini, al Tuttociolla ed agli altri infiniti galantuomini di questo calibro! Mi sento propriamente mortificato» (C. Salvioni, *Lettere*, cit., p. 313).

due giovani innamorati su uno sfondo di rovine, dirupi, notti misteriose, nelle classiche ottave di endecasillabi della tradizione epico-narrativa italiana e in una lingua sostenuta nella sintassi e nel lessico.

Ma, in realtà, nella novella divisa in quattro parti (di 75, 69, 73 e 75 ottave), l'autore rivela, fin dalle prime mosse, l'intenzione di dare al suo dettato una moderna intonazione discorsiva, dimessa e vicina alla prosa¹⁷.

Nei tratti descrittivi, nei racconti indiretti o nei momenti di narrazione più pacata e distesa si può notare un andamento sintattico semplice, senza enfasi e senza inversioni tese a dare risalto a singole parole, scarso rilievo dato alla scansione ritmica dell'endecasillabo e l'impiego calcolato degli *enjambements*.

Se di norma l'ottava tende a porsi come organismo in sé concluso, talvolta lo sviluppo narrativo risulta dal prolungarsi di una stanza nella successiva, attraverso legami interni allo stesso periodo sintattico. Il Grossi si concede, già ad apertura di novella, questa notevole disinvoltura metrica, certo per la conoscenza delle impostazioni ritmiche della versificazione del *Furioso* che, rispetto ad altre opere, più frequentemente presenta il fenomeno delle ottave legate¹⁸:

Quando la Lombardia, dall'odio antico
E dal novo pericolo commossa,
Sorgea contro il Secondo Federico
Nipote del respinto Barbarossa,
E il Papa a quello in apparenza amico,
Celatamente pur con ogni posa
Già suscitando più che mai gagliarda
La Lega formidabile Lombarda,

Sdegnosa ancor della tedesca offesa,
Speditamente deputò Milano
Legato presso il Capo della Chiesa
Il Marchese Rolando Gualderano;
Il qual, fattosi aggiungere all'impresa
Compagno il figlio, corse al Vaticano,
Ove onorati entrambi ebbero stanza
Finché il periglio tenne l'alleanza.

(I, 1-2)

Come si vede l'ampio periodo sintattico infrange lo schema delle singole ottave e si stende per sedici versi con un tono medio, per la verità non raro nel poema dell'Ariosto¹⁹. Una pausa minima viene fissata

¹⁷ Cfr. A. Balduino, *T. Grossi tra lingua e dialetto*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1961-62, pp. 275-326 e il nostro contributo, *Lingua e stile*, cit.

¹⁸ Per il fenomeno delle ottave legate nel *Furioso* cfr. L. Blasucci, *Sulla struttura metrica del Furioso*, cit., p. 107 e sgg.

¹⁹ «L'aulicità» petrarcheggiante e la «comicità» bernese sono ugualmente distanti dalla familiarità ariostesca: sono respinte del pari l'accademia dell'idea e l'accademia della

alla fine della prima stanza, in cui pure il distico finale scorre via quasi inavvertito, a causa di un movimento logico che ha bisogno, per la sua completa esplicazione, di un'altra intera unità ritmica.

Il fenomeno si ripete, subito dopo, nelle ottave 3-4 e 7-8²⁰. L'autore sta ancora delineando l'antefatto, prima di mettere in moto la triste vicenda di Ildegonda, e gli risulta soffocante il breve organismo sintattico e ritmico degli otto versi, per cui non rinuncia a stendere ancora il discorso per sequenze più lunghe di strofe. Ha assunto una sintassi a largo respiro, con ampio uso dell'ipotassi, disposta in una prospettiva ariosa che tende ad eludere la regolarità del movimento ritmico.

Ciò capita anche nelle scene in cui si accentuano i pianti e i languori degli innamorati, quando cerca di raggiungere la drammaticità e il movimento, ricorrendo alla ripresa anaforica, all'incalzare di movenze esclamative e interrogative, lungo ottave consecutive «sospese»:

realtà nella concretezza pastosa e discorsiva dell'ottava. [...] l'Ariosto non ignora, anzi utilizza e sublima in stile le modulazioni popolari e narrative dei cantari, fin dall'inizio: «Orlando che gran tempo innamorato / fu de la bella Angelica e per lei...» (I, 5). [...] Si rilegga l'ottava XXV del C. VI («Bagna talor ne la chiara onda e fresca / l'asciutte labra, e con la man diguazza...») e si noti come essa rifletta la propria dimessa e familiare narritività, il proprio tono parlato e popolare («non è stato un far vedersi in piazza»; «tremila miglia ognor correndo era ito») sulle famose ottave precedenti, pur così assortite e silenziose. [...] questo tono medio fatto insieme di familiarità e di interiore equilibrio [...] è l'anima stessa dell'Ariosto», nota giustamente M. Marti nel saggio *Il tono medio del Furioso* (in *Dal certo al vero*, Roma 1962, p. 197 e sgg.), spingendoci a prendere in esame ottave come la 65, XXIX, nella quale Angelica dà l'addio al mondo del *Furioso*: «Nel medesimo momento che si trasse / l'anello in bocca e celò il viso bello, / levò le gambe, ed uscì de l'arcione, / e si trovò riversa in sul sabbione», comicamente riversa sul sabbione e al lettore, che ricorderà sempre la sua bellezza e il suo egoismo, tornerà pure in mente questa immagine in cui tutto sembra dileguarsi in un'umanità familiare e quotidiana; o come la 24, VII, dove Ruggero — l'eroe senza macchia e senza paura, che vince e uccide Rodomonte e sbaraglia interi eserciti —, quando si innamora di Alcina e ne attende la visita notturna, rientra nella misura umana perché: «Ad ogni piccol moto ch'egli udiva, / sperando che foss'ella il capo alzava: / sentir credeasi, e spesso non sentiva; / poi del suo error accorto sospirava» grazie a quel tono che diviene bonariamente conversativo «per riportare sempre, e sempre in modo diverso — la realtà — dai suoi aspetti ideali ad una concreta e sapiente mediocrità».

²⁰ «Or qui Rolando famigliar divenne / D'un Conte Ermenegardo Falsabiglia, / A cui, perché improvviso a morir venne / La moglie di ricchissima famiglia, / Legavasi con tal patto solenne, / Che a sposa ei gli darebbe una sua figlia, / La crescente Ildegonda, che rimasa / È con la madre alla paterna casa; // E il Conte parimente strinse fede / Che avrebbe al figlio di Rolando data / Una fanciulla sua, l'unica erede / Che la madre morendo avea lasciata. / Il Gualderan, che in queste nozze vede / La sorte di sua casa ristorata, / Stimola e assedia il Conte, e lo tien stretto / Perché tosto si pongano ad effetto.» «Sebben l'indugio ai Gualderan dispiaccia / E d'inetto tra loro dien nota al Conte / Che obbedir da una figlia non si faccia / E ai capricci di lei chini la fronte, / Non gli danno però querela in faccia, / Ma a quanto ei vuol mostran le voglie pronte, / Temendo ch'egli offeso non ritratti / Le sue promesse e star non voglia ai patti: // E tosto che la Lega fu disciolta, / Giusta l'accordo che tra lor si prese, / Dal Vaticano i Gualderan dier volta / Tornando in fretta al lor natio paese, / Donde la bella fidanzata tolta, / Di nuovo a Roma esser dovean tra un mese / A celebrarvi splendidi e reali / Gli statuiti duplici sponsali.»

Nella prima parte ottave legate sono ancora: 10-13; 14-15; 46-48; 52-56; 60-61 e 62-63.

E il parato giudizio delle genti
Sovra il capo pesar grave s'intese;
Onde a lui volta umanamente: — Senti,
Mio primo e solo amor, senti, — riprese, —
Sa il ciel s'io t'amo, e s'io stato e parenti
E questo dolce mio natal paese
Non lascerei, teco affrontando arditamente
Quanto di più dubbioso è nella vita;

Ma quando penso di che duol cagione
Alla povera mia madre sarei,
A cui già il padre il troppo amarmi appone,
E il fallo mio vendicherebbe in lei;
Quando penso che innanzi a sua stagione
Sospingere al sepolcro io la potrei,
E che i pietosi estremi ufficj invano
Morendo invocherà dalla mia mano;

Oh allora a un tratto l'animo mi cade,
E s'anco fossi di morir sicura
Restando, carità mi persuade
A compiere miei dì tra queste mura:
Però ti prego, abbi di me pietade,
Questo oltraggio risparmi alla natura;
Di mia misera vita il breve corso,
Deh, non m'avvelenar con un rimorso:

Ah cessa! cimentarono abbastanza
La mia scarsa virtù le tue parole;
Troppa hanno, ahi troppa! sul mio cor possanza,
Troppo l'abbandonarti già mi duole:
Ricordati di me, non ho speranza
Di più vederti dopo il nuovo Sole:
Orbata del tuo amor che la conforta
Udrai tra poco che Ildegonda è morta.
(I, 53-56)

Ottave come queste richiamano il nostro interesse non tanto per la loro saldezza metrica, la loro musicale proporzione, quanto per certa concitazione sentimentale che si sviluppa al di sopra della strofa, indipendentemente da essa. Le parole di addio di Ildegonda a Rizzardo, in un crescendo di emozioni, occupano ben quattro stanze cucite insieme da un filo logico che, se trova pause interne attraverso incisi e termini coordinati, straripa maestoso, per l'assunzione di una sintassi articolata, che si snoda mediante congiunzioni subordinative.

Ma, al di fuori di questo e di pochi casi di palese prevaricazione ritmica di particolare valore espressivo, le scelte del Grossi si riconducono poi alla norma e la regolarità finisce col prevalere su qualsiasi desiderio di libertà. Le ottave, sottoposte «alla tortura del *limae labor* [...] nel forbir la novella verso per verso»²¹, ripetono le impostazioni tipiche della versificazione del *Furioso* e sono costruite su misure

²¹ M. De Rubris, *Introduzione a Novelle Romantiche*, Torino 1923, p. XVI.

metriche pari. Abbastanza frequente è la suddivisione dell'ottava in due membri simmetrici (4+4), oppure lo schema 4+2+2. Assai meno ricorrenti sono invece le suddivisioni della stanza in quattro distici separati (2+2+2+2) o in due membri di sei e due versi (6+2)²².

2.2. Bartolomeo Sestini, narrando in versi il tragico amore di Nello della Pietra per Pia de' Tolomei, non fu lontano dal raccogliere gli stessi favori che i lettori contemporanei tributarono a T. Grossi, con il quale senza dubbio gareggiò, in convinta adesione al programma romantico, sia nella scelta del tema: un amore annientato dalla gelosia, dal desiderio di vendetta e dalla morte, che nell'ambientazione: il Medioevo, e nell'impegno morale²³.

Il lettore dell'Ottocento restò, infatti, conquistato²⁴ dalla innegabile scioltezza e disinvoltura espressiva delle ottave sestiniane, dovute sia alla dimestichezza del poeta con la tecnica del parlar per rime, sia alla sua singolare inclinazione per le arti del disegno, che gli consentì, come studente dell'Accademia fiorentina, di essere premiato cinque volte con la medaglia d'oro.

Certo, talvolta, sono lenti i passaggi nella narrazione e la sorte dolorosa di Pia sembra impegnare solo in superficie la *vis tragica*²⁵ del Sestini, ma molte ottave racchiudono felici descrizioni paesistiche, precise rievocazioni di giochi di colore, quali poteva immaginare e trasporre in versi solo un poeta sensibile ai valori pittorici della realtà, capace di trasferire nei moduli metrici proporzionati dell'ottava la sua particolare esperienza figurativa.

Pubblicata per la prima volta a Roma nel 1822, *La Pia* è divisa in tre canti, rispettivamente di 84, 93 e 71 ottave.

²² Sulla base dell'esame della prima parte possiamo notare che, nella configurazione interna dell'ottava grossiana, la pausa di quartina è la più frequente e che lo schema 4+4 si ritrova ben diciannove volte, anche perché «è normale che la frase poetica si sviluppi su quattro, piuttosto che su due o sei versi» (cfr. E.H. Wilkins, *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma 1959: citiamo dalla traduzione parziale contenuta in *La metrica*, a c. di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna 1972, p. 281). Le altre ottave sono costruite con lo schema 4+2+2, quattordici volte e con lo schema 2+2+4, sei volte. Per cinque volte i tempi ritmici risultano alterati rispetto ai diagrammi canonici: 2+3+3; 1+1+2+4; 2+2+1+1+2; 1+1+1+1+2+1+1; 1+1+2+4.

²³ Secondo I.G. Lopriore «nemmeno si poteva rimproverare al pistoiese di esser venuto meno all'imperativo di quella particolare forma di catarsi di cui gli scrittori e lettori romantici si compiacevano: vale a dire la proclamazione per immagini di una qualche giovevole verità morale. Ciò che nella *Pia* era lecito veder confermato non solo per immagini, ma anche nella diretta formulazione di una battuta di uno dei protagonisti: "Or voi che adesso giunti a mirar siete / L'esizio miserabile d'un empio, / Ad esser pii nel mondo apprenderete / Da questo di giustizia austero esempio" (III, 14): sono le ultime parole di Ghino, l'amico traditore, ormai prossimo a chiudere la sua delittuosa esistenza, ferito a morte nella lotta con un lupo.» (*La Pia de' Tolomei di Bartolomeo Sestini*, in «Humanitas», XI, 1956, pp. 352-61).

²⁴ La novella ebbe un successo notevole, attestato addirittura da ben quindici edizioni fino al 1848.

²⁵ Cfr. I.G. Lopriore, *op. cit.*, p. 353.

Raramente l'autore riprende lo schema quadrimembre; dalle stanze che abbiamo esaminate del primo canto risulta più frequente la suddivisione in due membri simmetrici (4+4), con una pausa più o meno forte al 4° verso e talvolta con una pausa suppletiva al 6°, che tende a farsi più marcata, dando vita allo schema formato da tre membri rispettivamente di quattro, due e due versi (4+2+2)²⁶. Accanto a questi diagrammi principali, il Sestini ne utilizza anche altri (6+2 e 2+2+4), secondo precise esigenze narrative. Si può quindi osservare che le ottave sono costruite, salvo qualche rara eccezione²⁷, su misure metriche pari: la quartina, il distico, la sestina o anche l'intera ottava²⁸.

In quest'ultimo caso il poeta riassume il distico finale in un unico giro logico-sintattico con la prima parte della stanza, appoggiandosi all'ampia voluta quando la descrizione gli prende la mano, e allora nascono ottave come quella che segue, in cui un esuberante torello è ritratto prima nella sua impetuosa vitalità di animale robusto e gagliardo, poi nel suo piegarsi agli assalti fatali dell'estate in Maremma:

Quel giovin toro che i lunati corni
Baldanzoso ostentò re dell'armento,
E aguzzandoli al cortice degli ornì,
Muggì sfidando alla battaglia il vento,
Fugge all'ombra il fervor dei caldi giorni,
Né più l'erba ricerca o il rio d'argento,
E giace e inchina il capo, e incontro ai rari
Aliti di ponente apre le nari.

(1,70)

Si sente in questa ottava, che il Lopriore ha giudicato perfetta²⁹, l'osservatore vigile e attento alle forme esterne della realtà, che offre le sue prove migliori quando, poeta visivo, riesce a creare un'armoniosa coincidenza tra il suo personale senso della linea e del colore e il movimento ritmico. Anche l'*enjambement* posto nel distico finale non si sente come una dissonanza, che spezza la linea regolare del movimento ritmico, perché ne individuiamo la precisa funzione espressiva e descrittiva della tragedia dell'animale morente.

²⁶ Nel primo canto abbiamo notato che il Sestini organizza assai spesso l'ottava come doppia quartina (24 volte), sette volte utilizza gli schemi 4+2+2 e 6+2, dodici volte la struttura del tipo distico + distico + quartina e solo tre volte il diagramma quadrimembre.

²⁷ Nelle 84 ottave del primo canto, infatti, solo nove volte gli schemi ritmici risultano alterati: ottava 33 (1+5+2); 34 (4+3+1); 36 (2+5+1); 37 (1+2+1+3+1); 40 (2+1+1+4); 46 (2+2+3+1); 47 (6+1+1); 54 (3+5) e 60 (1+7).

²⁸ Sempre nel primo canto per dodici volte il discorso logico e quello ritmico occupano l'intera ottava (2; 18; 23; 30; 35; 50; 62; 64; 70; 73; 78 e 80).

²⁹ Cfr. I.G. Lopriore, *op. cit.*, p. 359.

L'ottava è costruita, come tante ottave ariostesche³⁰, quasi microcosmo armonico nel quale si consuma un intero movimento descrittivo, mediante la registrazione più libera del discorso logico proteso a smorzare quella distinzione in coppie di versi, che la rima alterna tenderebbe ad imporre, e ad esaltare un diagramma concepito come un solo organismo indivisibile.

Non è raro poi nella novella il fenomeno delle ottave legate, che anzi va infittendosi dal primo al terzo canto³¹. Ma pur nella maggiore ampiezza di alcuni movimenti sintattici, che per la loro completa esplicazione hanno bisogno di stendersi lungo una serie di stanze «aperte», le singole misure metriche svolgono una funzione di controllo in attesa che lo sfasamento tra strutture sintattiche e strofiche abbia termine. Prendiamo ad esempio la serie delle ottave 36-38 del terzo canto in cui il poeta si impegna in una di quelle felici descrizioni paesistiche che, accanto a certi bozzetti rustici, sono tra le sue cose migliori:

Come chi vien da Vetulonia a Roma
Per quella via che sul buratto sporge,
Giù nel profondo il lago, che si noma
Di Ronciglione, alla man destra scorge;
Gliel para poi d'un monticel la chioma,
Indi il rivede, indi altro monte sorge,
E mostra il montuoso inegual suolo
Diversi laghi, e sempre è un lago solo;

Così, veggendo trapassar costoro,
E giunti dove il terzo colle manca,
Imprimono a livel del lago i loro
Vestigi, ed il castel han sulla manca:
E già il mattino di porpora e d'oro
Veste l'alte montagne, e il ciel s'imbianca,
E fan gli augelli e gli umidi cristalli
Novellamente risuonar le valli;

Ché omai col nappo argenteo e col canestro
Pien di manna e di fior sorgea l'aurora,
Ponendo in vetta all'Appennino alpestro
Il piè legger, che il sol da tergo indora:
Dal ventilar del suo bel vel cilestro

³⁰ Si confronti ad esempio con la sapiente orchestrazione ritmico-sintattica dell'ottava 51 del sesto canto del *Furioso*: «E perché essi non vadano pel mondo / di lei narrando la vita lasciva, / chi qua chi là, per lo terren fecondo / li muta, altri in abete, altri in oliva, / altri in palma, altri in cedro, altri secondo / che vedi me su questa verde riva, / altri in liquido fonte, alcuni in fiera, / come più agrada a quella fata altiera». O ancora la 19 dello stesso canto: «Poi che l'augel trascorso ebbe gran spazio / Per linea dritta e senza mai piegarsi, / Con larghe ruote, omai de l'aria sazio, / Cominciò sopra una isola a calarsi, / Pare a quella ove, dopo lungo strazio / Far del suo amante e lungo a lui celarsi, / La vergine Aretusa passò in vano / Di sotto il mar per camin cieco e strano».

³¹ Nel primo canto è rara la presenza di ottave legate (28-29 e 36-37); mentre è più ricorrente nel secondo (22-23; 33-35; 60-61; 82-83; 85-86) e nel terzo (6-7; 15-16; 20-21; 36-38; 42-43; 45-46; 66-67).

La messaggiera uscia piacevol òra,
E l'annunziava all'umida vallea,
Ove pigra la notte ancor sedea.

Il poeta ha «disegnato» un paesaggio e con forti accenti cromatici una stupenda aurora: porpora, oro, bianco, argento e cilestro sono i colori dominanti nel luminoso contrasto di tinte e di toni che accompagna il trionfale progredire della luce sul buio della notte. È una bella descrizione, per la quale ha sentito la necessità di triplicare le dimensioni della tela.

L'ottava 36 si potrebbe definire «sospesa», perché l'integrazione della successiva è postulata dalla sua stessa impostazione; introduce, infatti, un paragone diviso metricamente in due membri, di cui il primo corrispondente alla durata dell'intera prima ottava e il secondo di una parte della stanza seguente (4 v.). E l'ampio periodo ritmico-sintattico (12 v.), occupato dalla similitudine, non si conclude qui, perché una pausa breve introduce il preciso riferimento orario che si conclude a sua volta solo alla fine dell'ottava 38, stendendosi quindi per altri 12 versi.

A prescindere dal particolare valore espressivo di queste stanze legate, non possiamo non avvertire la perizia del Sestini che allenta il peso dello sbilanciamento ritmico, facendo prevalere ancora una volta la legge della proporzione scandita. Anche all'interno di queste ottave così particolari, infatti, le singole misure metriche (4+4; 4+4; 4+4) permangono come elementi di controllo in attesa che le strutture logiche tornino a coincidere con quelle strofiche.

2.3. Cesare Cantù cominciò a pubblicare nel 1827, sul «Ricoglitore Italiano»³², i canti di una novella d'ispirazione grossiana, l'*Algiso*. L'opera, che in parte rinnova dall'interno il genere, per la maggiore concatenazione dell'azione romanzesca col canovaccio degli avvenimenti storici³³, è divisa in quattro canti di 88, 102, 95 e 87 ottave, «molto [...] perfettamente condotte — secondo il Grossi e forgiate con — un maneggio franco e qualche volta magistrale del verso e della rima»³⁴.

Le ottave del primo canto sono costruite come organismi in sé conclusi. Solo in un caso si ritrova una coppia di stanze legate: l'ottava

³² La novella compare nei nn. 34 e 35 del 1827 e 38 del 1828, fu poi ampliata nell'edizione in volume pubblicata a Como, tip. Ostinelli, nel 1828.

³³ Cfr. A.M. Morace, *La novella romantica*, in *Il raggio rifranto - Percorsi della letteratura romantica*, Messina 1990, pp. 228-231. Ma il Grossi la pensava diversamente a tal riguardo: «le dirò — scriveva al Cantù, ringraziandolo per la novella che gli aveva donato, e lodandolo per la cognizione della storia dei tempi, degli usi, delle costumanze, delle foggie — che mi par di notare un vizio nella mistura dello storico con l'inventato, fatta in modo che l'uno pregiudica all'altro: è troppo grande l'avvenimento entro al quale Ella fa aggirarsi la sua invenzione, perché questa abbia a restar viva, chiara, potente innanzi alla mente ed al cuor dei lettori» (*Lettera IX a M. Carletti*, in Grossi, Sestini, Tommaseo, *Novelle*, cit., pp. 38-39).

³⁴ *Ibidem*.

26 resta aperta per introdurre nella successiva le parole di rimprovero di Vitano alla figlia Ildegarda, innamorata, lei comense, di un reo nemico, un milanese:

Era il giorno al suo mezzo allor che il dorso
Quei due voltaro a la città festante,
L'orme lor ritessendo in muto corso
Entrambi conturbati nel sembante.
Ma come alfin, lungo viaggio corso,
Fur tra conserte solitarie piante,
A dubbio lume in sul dechin del Sole,
Rampognolla Vitan con tai parole:

Questa, quest'è la tua secreta cura?
D'un Milanese tu gradir l'amore?
Sì vieni sorda al grido di natura?
Rendi tal premio di tuo padre al core?
Va! compisci la tua, la mia sventura;
Strazia gli estremi di del genitore:
Va, Va, stendi la mano ad un di quelli
Che i padri ti scannarono e i fratelli.

(I,26-27)

Ma se il distico finale della prima stanza scivola via quasi inosservato, quello della stanza seguente sembra acquistare un potente valore di suggello, quasi a voler ricordare che la legge metrica può apparire talvolta svigorita, ma non è mai vanificata.

In genere il Cantù costruisce le sue ottave seguendo tre diagrammi ritmici principali: 1) suddivisione della stanza in due membri simmetrici (4+4), con una pausa più o meno forte al quarto verso; 2) suddivisione in quattro distici separati (2+2+2+2) a cui ricorre nelle descrizioni o in momenti più incalzanti della narrazione; 3) la terza impostazione, tutt'altro che irrilevante, comprende tre membri, rispettivamente due distici e una quartina³⁵.

Si incontrano pure nella novella ottave più mosse, in cui il poeta procede alla scomposizione della stanza, o di parte di essa, nei suoi singoli versi, per ottenere maggiore dinamicità espressiva. Esempio in tal senso può essere considerata la già citata ottava 27, dove a rendere particolarmente incisivo lo sdegno di Vitano si inseguono quattro incalzanti interrogativi e tre drammatici imperativi che unendo supplica e scongiuro danno un'inusitata orchestrazione ritmica, annullando gli schemi canonici. Lì i tempi ritmici risultano alterati (1+1+1+1+1+1+2), ma come si è notato il distico finale svolge, comunque, una funzione riequilibratrice, opportunamente rilevata. O ancora la stanza 24:

Dei trovator allor s'alzano i canti:
— Donate applausi al paladino ignoto:

³⁵ Nel primo canto, diciotto ottave sono costruite secondo lo schema 4+4; diciassette secondo lo schema quadrimembre e dodici con il diagramma 2+2+4.

Egli terror de' cavalieri erranti;
 Di cento belle egli sospiro e voto.
 Perché fa del valor perigli tanto?
 Perché cerca gli allori in suol remoto?
 Qual premio attende il giovane gagliardo?
 Da te, bella Comense, un detto, un guardo. —
 (I, 24)

dove non solo risultano completamente sconvolte le misure metriche pari, ma, alla serie di sette versi unitari, e senza pause, fa seguito quello di clausola, inusitatamente quadripartito — col ricorso anche alla figura dell'enumerazione — per un bellissimo effetto ritmico risolutivo, non ignoto alla versificazione del *Furioso*³⁶.

In tema di variazioni, più vistose delle precedenti ci sembrano le fratture interne dei versi che seguono:

Aldighiero e il gastaldo, a passo tardo
 Venendo, sorreggean ferito Algiso.
 In tra la mischia, un malaccorto il dardo
 Qui nella somma spalla aveagli infiso;
 Spento era il foco del vivace sguardo,
 Poveretto! il pallor sedeagli in viso.
 Lo corcà: ma, diveltogli lo strale,
 Un medico accertò leggero il male.

Nei di successi, a disnojar le lente
 Ore del male, assidua accosto al letto
 Io lo curava, e di mia man sovente,
 La ferita a trattar, scopriagli il petto.
 Ned'ei cadea di cor: anzi ridente
 Me confortava con sicuro aspetto:
 E serrandosi al sen la destra mia,
 Dell'usata pietà mi benedia.

(I, 61-62)

Queste ottave, apparentemente costruite su misure metriche regolari (2+2+2+2 e 4+2+2), sono invece sintatticamente e ritmicamente frante e ritrovano solo nei versi di clausola, fluenti e unitari, l'equilibrio temporaneamente spezzato da una costruzione che inclina verso certe forme di recitativo prosastico.

Qui le pause sintattiche in mezzo al verso e gli *enjambements* sono utilizzati con perizia tecnica e danno al discorso una più ampia durata o un'articolazione in unità minori che sembrano compromettere l'endecasillabo tradizionale, consentendo la comparsa di endecasillabi-ombra:

³⁶ Citiamo alcuni esempi: «Gran cose in essa già fece Tristano, / Lancillotto, Galasso, e Artù e Galvano», IV, 52; «E dove amarlo e caro aver solia, / L'odia, sprezza, n'ha schivo, e getta via», VII, 71; «Nè men che soglia il fulmine ove passa, / Ciò che tocca, arde, abbatte, apre e fracassa», IX, 29.

Nei di successi,	a disnojar le lente
Ore del male,	assidua accosto al letto
Io lo curava,	e di mia man sovente, [...]

Due *inarcature* danno luogo a due endecasillabi interlineari: non avranno la espressività di quelli leopardiani³⁷, ma rivelano comunque, anche nell'ottava romantica, il fermentare di molte tensioni che frangono la linea regolare del movimento ritmico, lo mettono momentaneamente in pericolo, creando uno scompenso nel suo svolgimento. Frasi si sovrappongono ai versi, quasi annullandoli, attenuano al massimo l'*ictus* della rima, facendo scivolare verso la categoria del discorsivo e del prosastico, in certi punti, anche il tono del Cantù.

2.4. Nel 1834 Giulio Carcano pubblicò a Milano, insieme ad uno studio storico su *I Torriani e i Visconti*, la sua prima opera letteraria, *l'Ida della Torre*: una novella di cinque canti in ottave che destò l'interesse del Grossi, tanto da spingerlo subito a conoscerne l'autore³⁸.

La polizia, prima che fosse data alle stampe, ne aveva censurate due stanze, nel vano tentativo di smorzare l'impegno civile del ventenne poeta, per il quale «una terra di fazione non ha nome di patria».

Il Carcano narra gli amori infelici di Alfredo e Ida, cui si intrecciano le vicende delle guerre combattute ai primi del Trecento tra Matteo Visconti e Guido della Torre.

I movimenti delle masse, l'intrecciarsi delle vicende delle fazioni cittadine con la storia di sofferenza e di morte dei due giovani innamorati sono però condotti in modo da creare una forte sproporzione tra le parti, così che la novella di Ida pare svolgersi ad intermittenza nel corpo di un organismo più ampio, quasi congiunta solo da sottili e artificiosi legami con la linea tensionale di esso.

Questa novella in ottave, in cui la macrostoria prevale sulla microstoria, mettendo in crisi una struttura consolidata che per il Cantù equivaleva «al fiammingo in pittura, dove non interessano le grandi linee, sibbene il primo piano, i dettagli, l'insister sopra un luogo, un affetto, una situazione»³⁹, rivela anche nel suo assetto metrico la crisi che il genere sta ormai attraversando, per il successo della novella in prosa e del romanzo⁴⁰.

I poeti fin qui esaminati hanno tentato di superare, per quanto la

³⁷ Cfr. C. Di Girolamo, *Gli endecasillabi dell'«Infinito»*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976, pp. 169-181.

³⁸ Cfr. G. Mazzoni, *Liriche e racconti in versi*, in *Storia Letteraria d'Italia, l'Ottocento*, Milano 1964, vol. II, p. 489.

³⁹ Cfr. C. Cantù, *Lettera IV a M. Carletti*, cit.

⁴⁰ A.M. Morace, *La novella romantica*, cit., p. 231 e sgg.

struttura della strofa lo permettesse, la forte accentuazione lirico-musicale del metro scelto, ricercando timbri prosastici e rotture tonali di non facile attuazione. Il Carcano, invece, che ha cercato di narrare la storia inventata calcando quanto più possibile «le tinte locali, subordinandola all'azione di cause a quell'epoca potenti, di personaggi ed eventi reali, di istituzioni particolari a' quei giorni — riservandosi come — il romanziere [...] un tempo maggiore, e quindi [...] maggiore verosimiglianza»⁴¹, sembra voler equilibrare questa evasione dal programma narrativo del Grossi, in cui la storia si ritrae nell'evanescenza del fondatale, rispettando, anzi cristallizzando, la struttura dell'ottava e evitando ritmi che potessero disturbare le leggi della proporzione metrica. Non è abbassando la solennità del metro, tentando versificazione d'indole narrativa, con andante perifrastico e con toni appena rialzati su quelli quotidiani, che si può conciliare il contrasto tra ideale e reale: per Carcano si descriva la realtà senza coloriture idilliche e vaghe, pur nei ritmi tradizionali dell'ottava.

Lungo la china di un paesaggio completamente rinnovato, dove gli innamorati non si muovono più tra scenari trasfigurati o indeterminati, l'ottava è strutturata nell'obbedienza meccanica a una legge di rigida simmetria. Il diagramma risulta assai spesso formato dalla giustapposizione di quattro elementi della stessa misura, al termine di ciascuno dei quali è stabilita una pausa abbastanza marcata. La disposizione logica e ritmica all'interno della stanza è aderente allo schema delle rime. Ottave tradizionali quindi, ma senza vita, gravate dal peso di una cadenza divenuta inerte e monotona.

E così il Carcano perviene a uno stadio di stilizzazione nella versificazione, che ha del forzato, perché i suoi movimenti narrativi non sembrano tradursi naturalmente in altrettanti movimenti ritmici e restano assai lontani dagli effetti di limpida geometria raggiunti dall'Ariosto nel *Furioso*, quando fa coincidere le strutture sintattiche con gli schemi metrici in modo così puntuale da non lasciare residui. Si leggano le ottave che seguono e si vedano le frequenti vere e proprie cadute:

Così veniano a lui Pietro Capello
Rogier de' Grassi, e Alberto da Casate;
E il pro' Franzin da Carcano con ello,
Ed Ugo di Laveno e 'l Garbagnate;
E accorrea Princivalle da Mandello,
I Marliani, i Balbi, alme onorate:
Che compagni a Matteo nel lungo essiglio,
Non l'obbliar nell'ora del periglio.

(I, 15)

⁴¹ Alla novella del Carcano ben si adatta questa valutazione che A. Mauri diede della *Torre di Capua* del Torti, in una poco nota recensione comparsa nel luglio del 1829 su «La Farfalla». Nota giustamente A.M. Morace (op. cit., p. 230) che non c'è documento «più probante sulla poetica della novella storico-romantica nel momento in cui essa avverte l'esigenza di varcare un guado ormai irrinunciabile».

Al Garbagnate amico allor si volse
E a' fidi suoi, che gli giuraro aita:
Tornò a mescer gli amplessi, e tutti accolse
Entro l'angusta sua magion romita.
Ma un mesto cavalier di là si tolse,
Cui l'ombra più tacente è più gradita;
Alfredo egli è, che di Matteo nipote
In quelle il seguitò piagge remote.

(I, 22)

Intorno a questo schema principale (2+2+2+2), ruotano anche altre impostazioni ritmiche costruite su misure metriche pari: 4+2+2; 4+4 e 6+2⁴². Solo raramente l'autore turba, con tempi ritmici alterati, spezzature e *enjambements*, per ricerca di asimmetria o di fluidità, la distribuzione simmetrica delle parti. Si considerino in proposito, perché esemplari, le ottave che seguono:

Nero lo sguardo ove disdegno ha vita,
Il crin rado per gli anni, il calvo fronte,
Negletto il lucco, un uom proscritto addita;
E fu possente: — era Matteo Visconte.
Già l'altera sua speme andò tradita
Ad Orio, a Como, e poi di Vaprio al ponte:
Ed or sogna con fervido pensiero
Futuri giorni di più saldo impero.

(I, 8)

Così, mia patria, t'ho perduta omai?
Così fia spento di mia gloria il raggio?
Sarà un eterno avvicendar di guai
Della mia stirpe il misero retaggio?...
Ah no! splendono in ciel più miti rai;
Già presso è la vendetta a tanto oltraggio!
Alfin per me sfavilli un brando amico,
Per me valichi l'Alpe il sommo Enrico!

(I, 12)

— Folle, imberbe garzon! Che mi consigli?
Il tuo valore, i vantii tuoi son questi?
Dunque noi tutti andrem primi ai perigli,
Mentre vile tu tremi e il passo arresti?
Indegno! agli avi tuoi così somigli
Onde un nome possente e un brando avesti?
Va! sconsigliato, va! Guido t'accolga;
Di libertà l'insegna all'aure ei sciolga! —

(I, 59)

I tempi ritmici sono alterati rispetto ai diagrammi consueti (3+1+2+2; 1+1+2+1+1+2; 1+1+2+2+1+1): il poeta è riuscito a liberarsi dalle formule più tradizionali per costruire con la sua sintassi una struttura ritmica, resa dalle fratture interne profondamente

⁴² Nel primo canto, infatti, si nota che l'autore propende per la suddivisione dell'ottava in quattro distici separati (35 volte). Solo in dieci casi l'organizza secondo lo schema 4+2+2 e due volte presenta le strutture del tipo sestina + distico e quartina + quartina.

espressiva. Il peso di tali prevaricazioni nell'economia del discorso, però, non è che episodico, perché la fantasia del Carcano, dilettante di poesia qual è, preferisce ripiegare sullo schema metrico convenzionale che la tradizione gli offre e lo assume come un dato esterno, più che come elemento essenziale all'espressione poetica, nel quale esprimere la sua originalità, come avevano tentato di fare T. Grossi, e molti altri novellieri che l'avevano seguito.

3. L'onda ritmica dell'ottava si prestava, come ha evidenziato il De Sanctis⁴³, all'espressione dell'indefinito, più che a quella del reale: la storia svaporava nella leggenda o si ritraeva, come si è detto, nell'evanescenza del fondale. A darle vigore, a nulla erano serviti gli sforzi dei novellieri di primo Ottocento che, spesso, l'avevano lavorata pure come metro prosastico e discorsivo nella esposizione, solitamente ampia e distesa, dei fatti che preludevano alla vicenda vera e propria. Si vedano certi spunti di dialogo, talune descrizioni paesaggistiche o ambientali e i frequenti brani di narrazione indiretta e a posteriori⁴⁴. Ormai i vettori narrativi erano sensibilmente indirizzati in senso realistico, e spingevano gli autori verso l'impurità della prosa, per passare «dalla rappresentazione della storia passata, alla rappresentazione del presente come storia», abbandonando il patetismo medievale e ancorandosi progressivamente alla vita del popolo.

La novella in versi accetta questa sfida con l'*Edmenegarda* del Prati (1841). Vicenda e personaggi vengono assunti dall'attualità della cronaca, e non dalla cronaca di un evento politico, ma proprio da quella dei fatti privati e piattamente borghesi⁴⁵.

Il metro è l'endecasillabo sciolto che, nel corso del Settecento e ai primi dell'Ottocento, attraverso le prove dell'Alfieri, del Parini e del Foscolo, aveva ritrovato il suo ritmo ampio, composito, profondamente plastico.

Il Prati, respingendo la facile musicalità e cantabilità dell'ottava,

⁴³ Cfr. F. De Sanctis, *Il movimento romantico in Italia e Tommaso Grossi*, in *Saggi e scritti critici e vari - La scuola liberale*, a c. di L.G. Tenconi, Milano 1948, p. 29 e sgg.

⁴⁴ Si vedano, ad esempio, dell'*Ildegonda* del Grossi, oltre ai già citati casi, le ottave 8-11 della seconda parte e 29-33 della terza modulate su un ritmo volutamente prosastico; si colga l'intonazione discorsiva e vicina alla spontaneità del parlato delle stanze 12 e 6 della IV parte, o il tono pacato di certi indugi descrittivi, come quelli dei «brani» 38-39 della prima parte, o di altri costruiti sul discorso indiretto (I, 50-51 e III, 78).

⁴⁵ Secondo A. Balduino «il poemetto costitui [...] il "caso" letterario dell'anno e storicamente resta, senza dubbio, l'opera più importante del Prati [...]». Prima di allora, in sostanza il programmatico *realismo* dei nostri poeti romantici [...] si era esercitato solo all'interno del blasonato mondo della storia: eroine di innumerevoli ballate e novelle erano sempre state ad esempio angeliche fanciulle medioevali, appartenenti a qualche nobile casato [...]. Di colpo, col Prati vicenda e protagonisti venivano assunti dall'attualità della cronaca» (da *Letteratura romantica dal Prati al Carducci*, Rocca San Casciano 1967, p. 18). Il Prati stesso, quasi a volersi scusare della quotidianità e umiltà di certe situazioni, sottolinea nella novella «Vi narro / comuni istorie: ma son questi i lievi / stami che annodan l'avvenir!» (*Ermenegarda*, I, 154-56).

adotta l'endecasillabo sciolto, perché lo sente come il metro più vicino alla «natura», di cui è in grado di rendere la molteplice inesauribile ricchezza, aderendo al soggetto trattato senza parole ed espressioni inutili, senza alcunché di superfluo, come ad esempio la rima⁴⁶.

In verità, già lo aveva sperimentato Luigi Carrer, tra il 1825 e il '26, componendo il *Clotaldo* e *L'Omicida*⁴⁷, ma il suo linguaggio conserva una spiccata intonazione classicheggiante e la sintassi si sostiene in ampollosi e paludati giri di frasi, con un ricorso frequente a invocazioni, apostrofi, e lunghe similitudini, per cui i versi non raggiungono il tono lento e volutamente piatto, poco lontano dall'uniformità di una prosa discorsiva, che troveranno invece nella novella del Prati⁴⁸. È opportuno però ricordare che l'endecasillabo sciolto non aveva fatto grandi prove neppure nel *Consalvo* (1832), brevissima novella di G. Leopardi.

A dirla in breve, nel 1830 il Guerrazzi aveva con la sua *Antologia Romantica*⁴⁹ raccolto i prodotti più significativi dell'evoluzione della novella romantica in verso e indicato il termine della fase propulsiva e sperimentalistica del genere che neppure nell'esperimento del Prati trova nuova linfa, per rinnovarsi e rendersi attuale, e se mostrerà una qualche vitalità nel tardo Romanticismo calabrese, di fatto, salvo rare eccezioni, si ripeterà stancamente e dovrà cedere definitivamente il passo alla novella in prosa e al romanzo cui ormai si rivolgono le attese del pubblico borghese.

⁴⁶ Il Prati ripete in parte l'esperimento del Trissino che nella 6ª *Divisione* della sua *Poetica* (*Opere* a c. di S. Maffei, Verona 1729, vol. II, p. 115) presentando le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto scrive: «Io [...] ho voluto lasciare [...] le Ottave trovate dal Boccaccio, perciò che non mi pareno atte a materia continuata, sì per lo accordare spesso le desinenze, da le quali nasce una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esso si convien sempre avere relazione da dui a dui versi [...] o da quattro a quattro, o da otto, a otto, e simili; la qual cosa è talmente contraria a la continuazione della materia, e continuazione de i sensi, e de le costruzioni, e però levai lo accordare le desinenze, e ritenni il verso, cioè lo Endecasillabo, per non essere in questa lingua altra sorte di versi, che siano più atti a materia continuata, né migliori di quelli». Per la fortuna dell'endecasillabo sciolto tra Sette e Ottocento cfr. V. Placella, *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, in «Filologia e letteratura», XV, 1969, pp. 144-173, con ampia bibliografia.

⁴⁷ Cfr. A. Balduino, *Romanticismo e forma poetica in Luigi Carrer*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», cit., p. 110 e sgg. e G. Italo Lopriore, *Il «Clotaldo» di Luigi Carrer*, in «Ausonia», VIII (1953), pp. 22-32.

⁴⁸ G. Amoroso, *G. Prati voci borghesi e tensione romantica*, Napoli 1973, pp. 41-81.

⁴⁹ *L'Antologia romantica*, pubblicata a Livorno in quell'anno, presso la tipografia Vignozzi, raccoglie i prodotti più significativi della storia della novella in verso, quando il genere aveva ormai raggiunto una sua struttura definitiva e una ben precisa poetica narrativa.

AUGUSTE-MARSEILLE BARTHÉLEMY, POÈTE MILITANT*

«Barthélemy? Auguste-Marseille!». L'honnête homme de notre fin de siècle reste embourbé dans l'embarras: il a trouvé son Carnéade. Certes, il ne rumine pas bovinement, tel don Abbondio, un malsonnant «C'était qui, celui-là»¹, mais la perplexité le tenaille, cet honnête homme, de surcroît cultivé, qui vient d'interroger vainement son dictionnaire Laffont-Bompiani et son *Encyclopædia Universalis*. Il tend encore la main vers ses rayons. Et voici que, du ciel de la Pléiade, lui arrive enfin la lueur d'un atome de connaissance, la plus petite mystérieuse lueur instrumentalement visible: elle perce depuis l'inattendu, depuis la constellation de la *Louisiane*. Dans cette contrée lointaine, apprend-il, «L'activité littéraire ne s'éveille vraiment qu'aux approches

* L'indication: O suivi du numéro du tome et de la page renvoie à l'édition *Oeuvres de Barthélemy et Méry*, Dénain & Perrotin, Paris 1831.

Les références à «Némésis» sont notées: «N» suivi du numéro de la livraison, du titre du texte (certains numéros contiennent plus d'un texte) et de l'indication des vers. Toutefois, le titre ne sera mentionné, en règle générale, que lors de la première citation.

Signalons au passage que la Bibliothèque Nationale de Paris ne possède que deux des quatre volumes de l'édition des *Oeuvres* (le I et le IV). Elle possède par contre *La Dupinade*, attribuée à Barthélemy.

¹ «Carneade! Chi era costui? — ruminava tra sé don Abbondio» («Carnéade! C'était qui, celui-là? — ruminait en lui-même don Abbondio»), A. Manzoni, *I promessi sposi* (*Les fiancés*), c. VIII. A.M. Barthélemy, poète satirique, est né à Marseille en 1794 (et non, semble-t-il, en 1796) et mort en 1867. Il se lia à son compatriote Joseph Méry, né en 1797 (et non, semble-t-il, en 1798) et mort en 1866. Vers 1825, à Paris, «ils résolurent (...) de lier leurs deux plumes» selon l'expression de Dumas dans ses *Mémoires* (ch. CXI). Tous deux ont une solide culture classique, l'esprit satirique, le don de l'improvisation en vers. Leur collaboration dure jusqu'en 1831/32. Ils fustigent les jésuites et les ministres de Charles X. Ils célèbrent la mémoire de Napoléon; puis la Révolution de 1830. Ces œuvres sont rassemblées dans les *Oeuvres de Barthélemy et Méry* (v. Note préliminaire), en 4 volumes.

Pour tenter (en vain) de remettre *Napoléon en Egypte* au fils de leur héros, Barthélemy entreprit le voyage de Vienne; au retour, il publia *Le Fils de l'Homme ou Souvenir de Vienne*, qui lui valut trois mois à Sainte-Pélagie. Du 27 mars 1831 au 1er avril 1832 paraissent les 53 numéros de «Némésis», hebdomadaire satirique d'actualité politique en vers; seul y figure le nom de Barthélemy, unique responsable de la revue; Méry et Louis Reybaud (1799-1879; marseillais) y auraient collaboré épisodiquement. Après l'insurrection des 5 et 6 juin 1832, le farouche opposant Barthélemy se rallia au Juste-Milieu, s'expliquant dans *Ma Justification*. Les œuvres postérieures, outre la traduction de *l'Enéide* (généreusement payée, dit-on malignement, par Louis-Philippe) sont de futiles versifications de société, des flagorneries bonapartistes, quelques pâles sursauts satiriques, quelques enthousiasmes pour l'unification italienne. Méry, quant à lui, se convertit à la prose, théâtre et romans, où il fit preuve de fécondité, d'imagination et de talent.

de 1830. Elle se traduit d'abord par quantité d'œuvres qui prennent modèle, fond et forme, sur Béranger ou Barthélemy (sic)².

Ainsi Barthélemy est un auteur dont la renommée, dans les derniers temps de la marine à voile, franchissait triomphalement l'Atlantique jusqu'à l'imposer comme modèle sur les rives du Mississipi, lui et non Chateaubriand! Mais sa traversée de l'océan des siècles s'avère plus ardue, si elle n'a de vecteur que les rares encyclopédies qui n'ont pas chassé le poète du Paradis des Lemmes³.

En effet, parce que l'histoire politique est la chair de sa chair — du moins jusqu'à «Némésis» —, l'œuvre d'Auguste-Marseille Barthélemy est de celles que la politique éditoriale maintient à l'écart des rééditions⁴, et que la critique faiseuse d'éternité⁵ dépose, au premier méan-

² *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, t. 3, *Littératures françaises, connexes et marginales*, chapitre *Louisiane*, Gallimard, Paris 1958, p. 1390. Barthélemy est par contre absent de la section *Littérature française* du volume et, par voie de conséquence, «Némésis» ne figure pas dans l'*Index des œuvres*. L'*Index des noms*, lui, précise: «Barthélemy (sic) (Auguste), poète, 1796 †1867» (p. 1885).

³ Les encyclopédies anciennes sont pratiquement, en dehors des témoignages de contemporains, les seules sources d'information. Seules elles proposent de vrais «articles». Ainsi, le *Grand dictionnaire encyclopédique du XIX^e siècle* par Pierre Larousse (le tome I est de 1867, mais l'article a été écrit avant la mort de Barthélemy, en 1867; il contient de justes appréciations littéraires sur l'auteur, mais également l'inexactitude: «Il se fit républicain»); de même, la *Grande Encyclopédie*, avec un article signé Maurice Tournaux (le tome I est de 1885). Le *Nouveau Larousse illustré* (c. 1909) possède une notice honnête, quoique réduite de moitié par rapport à 1867, et très discrète sur l'époque d'après «Némésis» (mais la qualification de «républicain» a disparu). Les grands dictionnaires Larousse modernes ne contiennent que des notices schématiques et fragmentaires, de même que le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* (1988), dont la légèreté va jusqu'à référer à «Némésis» les inevitables vers de *Ma Justification*:

L'homme absurde est celui qui ne change jamais
Le coupable est celui qui varie à toute heure
auxquels on omet d'ajouter le suivant:

Et trahit en changeant sa voie intérieure.

⁴ La dernière édition de «Némésis» possédée par la B.N. de Paris est due à l'éditeur Garnier, 1878. *La Librairie française, catalogue général des ouvrages en vente au 1^{er} janvier 1930*, Paris, Au cercle de la librairie, 1931, signale encore un «Barthélemy, *Némésis* (coll. Classiques), Garnier frères», sans date.

⁵ La majeure partie des histoires littéraires ignorent Barthélemy. Les autres ne le citent généralement qu'à propos de Lamartine et la qualité de l'information donnée est inférieure à celle offerte par les encyclopédies du passé. Seul le *Dictionnaire des lettres françaises* de chez Fayard, 1971, contient dans son volume *Le XIX^e siècle* un article digne de ce nom, signé Jean Touchard. Touchard indique que Barthélemy est né en 1794, et non en 1796; détail insignifiant peut-être, quant au fond, mais qui tend à prouver que ceux qui ont écrit sur Barthélemy, et la date de 1796, n'ont vraisemblablement jamais ouvert le volume I des *Œuvres* de 1831: sous le portrait du poète est écrite la date: 1794.

Le *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984, prouvant sa mauvaise foi ou son ignorance des vers avant la lettre hugolesquement éclatants de «Némésis», trouve plaisant de citer comme preuve (perverse et malhonnête) du talent de Barthélemy quelques mauvais vers de *La pipe* (texte de sa décadence), cherchant appui dans une fine plaisanterie de Hugo: «Les vers de Barthélemy sont de beaux vers comme les sergents de ville sont de beaux hommes» (*Journal*). Comme si l'auteur des *Châtiments* pouvait pardonner à l'auteur de «Némésis» de l'avoir souvent égalé, en le précédant de vingt ans!

dre ou au premier rapide de son cours, marquée à l'épaule des trois mots d'infamie: «œuvre de circonstance»⁶. Et le nom du poète survit au mieux en parasite d'un plus grand que lui, dans l'excroissance d'une note qu'un curateur consciencieux du «maggiore» accroche à quelque rameau⁷, sans

Le seul auteur qui ait, en vérité, accordé quelque place à Barthélemy est le bien-pensant Alfred Nettement. Dans son *Histoire de la littérature française sous la Restauration*, Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1858, il ironise sur ces «deux jeunes poètes, enfants de Marseille», Barthélemy et Méry, «les gémeaux de l'opposition», qui, se prenant «pour des hommes de parti» aiguisaient «contre le gouvernement de véhémentes satires» (tome II, p. 526). Et c'est plus contre l'ennemi politique que contre le poète Barthélemy, ce «Juvénal à jour fixe de la Révolution de 1830», qu'il brise, sur deux pages, des lances dans son *Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet*, *ibid.*, 1859 (tome II, p. 144-145): «Némésis» y est décrite comme un «journal d'invectives poétiques, écrit avec une facilité remarquable, et accueilli avec faveur par l'opposition», et tout en s'employant à en réduire la portée par une accusation d'insincérité, Nettement n'en énonce pas moins les mérites au moment même où il tente de les minimiser: «La *Némésis* de M. Barthélemy ne fut, au fond, qu'une furie provençale, qui, avec plus de verve d'imagination et d'injures dans la bouche que de colère au cœur, excellait à parler en grands vers d'assez petites choses». Il convient de préciser que ces «petites choses» étaient les complots carlistes, l'insurrection des Canuts, le principe des nationalités, l'invasion de la Pologne, les mouvements libéraux en Italie et leur répression par l'Autriche et le pape.

⁶ Barthélemy et Méry revendiquent, eux, une dignité de l'œuvre de circonstance. Dans la *Préface* de la 6^{ème} édition Dénain de *Waterloo* (1830), ils écrivent à propos de ce texte: «C'est donc comme un poème de circonstance que nous le donnons au public, et nous assumons toute la défaveur qu'on attache aux œuvres de ce genre, quoique la circonstance ait toujours inspiré les meilleures productions de notre littérature ancienne et contemporaine depuis *Le Passage du Rhin* et *Le Lutrin* jusqu'aux satires de Gilbert, jusqu'aux odes historiques ou politiques de Lebrun et de M. Victor Hugo» (p. 6). La *Préface* du *Congrès des ministres* donne à la poésie de circonstance une coloration politique marquée: «On nous accusera peut-être de précipiter nos publications et de payer souvent notre dette à la circonstance; nous répondrons, pour nous justifier, que, si la Cour a ses poètes pour chanter la circonstance, il doit être permis au Peuple d'avoir les siens; c'est parmi ces derniers que nous nous glorifions de nous ranger» (O, II, 147). Un poète qui devait mourir en 1832 avait déjà déclaré que toutes ses poésies étaient de circonstance: mais Goethe l'entend au sens le plus général de circonstance vécue, utilisant le concept de *Erlebnisgedicht*. Chez Barthélemy la circonstance est historique ou politique; et, intériorisée par un esprit aux fortes convictions, elle devient «aussi vraie que l'émotion amoureuse», pour reprendre l'expression d'un grand poète politique, Paul Eluard, dans sa conférence de 1952 sur *La poésie de circonstance* (in *Pléiade*, t. II, p. 942).

⁷ C'est ainsi qu'en intitulant *A Némésis* sa bilieuse réponse à l'amusante et cinglante satire de Barthélemy («N», XIII, *A M. de Lamartine*), et en contraignant ainsi ses éditeurs à une note, Lamartine a bien involontairement allumé sur l'œuvre de son ennemi le flambeau de la mémoire.

L'éditeur des *Mémoires d'Outre-tombe* est également tenu à une note au chapitre *Lettre à l'auteur de «Némésis»* (IV, I, 12). Quoique Chateaubriand réponde à *A M. de Chateaubriand* (sic; «N», XXXI) par une fin de non-recevoir, au nom d'une incompatibilité d'opinion politique, on trouve sous sa plume les formules: «ces vers étaient d'un écrivain de talent», «ils sont très beaux», et, dans la lettre reproduite: «au nom de votre rare talent».

Sainte-Beuve impose également une note sur Barthélemy et Méry; dans une lettre du 6 décembre 1828 à Louis Jules Loudier, il loue le *Napoléon en Egypte*: «c'est admirable à tout moment dans le détail» (in *Correspondance générale*, Stock, Paris 1935, t. I, p. 111); et, dans une lettre à Méry du 12 août 1830, il demande à celui-ci de transmettre ses félicitations à Barthélemy (*ibid.*, p. 199).

Le *Journal* des Goncourt, à la date du 7 décembre 1857, évoque, à propos d'une saisie de «La Presse», l'époque où l'on composait, sous Louis-Philippe, des «vers à la Barthélemy contre le tyran» (in «Bouquins», 1989, t. I, p. 317).

curiosité aucune de découvrir le «mineur», ni le propos, sauf exception, d'en écrire⁸.

L'œuvre d'Auguste-Marseille Barthélemy, en vérité née de la collaboration étroite et déclarée avec Joseph Méry⁹ jusqu'en 1830, n'est pourtant pas mince¹⁰, placée qu'elle est sous le signe d'une esthétique de l'abondance; et lorsque, dans une dialectique de destruction-création, la passion jacobine l'anime d'indignation et de civique énergie, elle atteindra, avec «Némésis», et dans sa facture même, une originalité qui lui donne dignité pour occuper une place d'importance dans le genre de la «poesia civile», dont la littérature française est si pauvre que la langue de la critique n'a pas cru en devoir fixer le concept dans une expression consacrée.

I

DE LA SATIRE A LA «POESIA CIVILE»

Bien qu'elle se présente de façon déclarée comme «satire», «Némésis» déborde largement du cadre de ce genre, tel du moins que le définissait dans ses cours un contemporain mort à Berlin alors même que se publiait le périodique: selon Hegel, en effet, «La satire n'a rien d'épique, et elle ne fait pas davantage partie de la poésie lyrique, étant donné que ce qui s'exprime dans le satirique, ce ne sont pas des sentiments, mais le bien et le nécessaire en soi en général»¹¹.

Quant aux *Mémoires* de Dumas, ils constituent une précieuse source d'informations sur les deux poètes: douze pages au chapitre CXI, avec des vers de Méry; 166 vers du *Procès du Fils de l'Homme* de Barthélemy au chapitre CXXIV; six pages au chapitre CCXLIX narratif (à la 1ère personne...) le voyage de Barthélemy à Vienne pour tenter de remettre au duc de Reichstadt le *Napoléon en Egypte*, et reproduisant 72 vers décrivant l'apparition du jeune duc dans sa loge; le chapitre CXC se contente de reproduire le *Seize septembre*, texte sur la chute de Varsovie («N», XXIV), aux côtés de textes de Barbier, Hugo et Lamennais sur le même sujet.

⁸ A notre connaissance, il n'existe que deux articles de caractère universitaire sur l'œuvre de Barthélemy: A.M. Schmidt, *Barthélemy et Mammon*, «Les lettres nouvelles», 23 septembre 1959, 41/43; A. Lebois, *Deux précurseurs des «Châtiments»: Barthélemy, Méry et la «Némésis»*, «Littératures», X, Faculté des Lettres de Toulouse, 1962.

⁹ Nous admettrons ici l'indication de Louis Reybaud dans sa *Notice* de l'édition Dénain des *Œuvres*: «Toute l'œuvre signée Barthélemy et Méry est une œuvre collective et simultanée» (tome I, p. XI), et, par simplification, la proposition contraire.

Par ailleurs, nous inspirant de la note de Barthélemy: «Le moi n'est ici qu'une abréviation: je suis bien loin de m'arroger la part de mon ami, M. Méry» («N», *Prospectus-Spécimen*, note au vers 66), nous ne nommerons, généralement, que Barthélemy, même au sujet des œuvres collectives.

¹⁰ Un gênant *Sacre de Charles X*, «Et douze mille vers tout chauds de liberté» («N», *Prospectus-Spécimen*, v. 166) jusqu'en 1830/31, écrits en majeure partie en collaboration avec Méry; les quelque dix mille vers de «Némésis» (10.642); une quarantaine de titres après la rupture avec Méry, production, selon Nettelement, d'une «muse trop facile»: «la littérature n'a point à s'occuper des chants auxquels on la vit descendre» (*Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet*, cité, t. II, p. 145). La traduction de *L'Enéide* passe toutefois pour supérieure à celle de Delille.

¹¹ G.W.F. Hegel, *Esthétique*, Aubier, Paris 1944, t. II, p. 239.

Or, ces éléments qu'écarte le philosophe constellent les textes de «Némésis», quand ils ne les animent pas tout entiers en un mélange de tons que la tension passionnelle de l'inspiration, les amalgamant dans son rouge creuset, fond en une dense et bouillante unité. Mais quoi d'étrange à cette hybridation robuste? Hegel lui-même ne situe-t-il pas idéalement la satire tout à la fin de son analyse de «La dissolution de l'art classique», juste avant d'aborder «L'art romantique»? — une dissolution qui sonne le glas de la séparation des genres. Et, dans l'ordre temporel, le fracas de la *Préface de Cromwell* (1827) et de *Hernani* (1830) n'a-t-il pas déjà retenti?

Dès 1825, Méry et Barthélemy attribuaient à leurs *Sidiennes* la qualification d'«épîtres-satires», dans l'évidence de cette banalité, que la satire politique, si elle est dénonciation, l'est au nom de valeurs qu'il n'est pas négligeable de rappeler dans un discours de passion ou de raison. Baptisée «épître» dans la *Peyronnéide* (1827), la satire prend la forme du «poème héroï-comique» dans la *Villéliade* (1826) et la *Bacriade* (1827), pour se déguiser en «scène historique» dans *La Censure* (1827) et *Le Congrès des ministres* (1827) et en «scène dramatique» dans *Une soirée chez M. de Peyronnet*, avant de s'afficher finalement dans toute sa nudité comme «satire politique» avec *1830* (1830). L'élan héroïque de la Révolution de Juillet et la confiscation du pouvoir par la bourgeoisie orléaniste, la colère et la gravité de la matière font éliminer le genre héroï-comique et le fade mot d'«épître». Et si l'adjectif «politique» disparaît dans la «Némésis» périodique et se trouve substitué par «hebdomadaire» dans la publication postérieure en volume, cela ne peut être que parce que Barthélemy se proposait de toucher à d'autres domaines, comme il l'annonçait dans le *Prospectus-Spécimen* («D'autres fois, désertant l'arène politique, / D'accusateur public je deviendrai critique», v. 131-132), propos que, de son propre aveu, il ne réalisa qu'une seule fois (avec *Le Palais-Royal en hiver*, «N», XXXIII; mais aussi avec la première partie de *Le poète et l'émeute*, «N», XII). Mais en vérité, la poésie politique de Barthélemy et Méry, en particulier dans sa forme la plus accomplie, celle de «Némésis», constitue un genre nouveau, qui déborde le moment de la négation auquel la tradition classique limite son domaine d'intervention.

D'incertains précurseurs

Aussi est-ce en vain que les faiseurs de notices hâtives, dans leur prétention feintement didactique de ramener l'inconnu au connu — mais qui n'est que le voile de leur superficialité —, se sont évertués à construire une généalogie fourre-tout, aussi illégitime que méthodique, laissant à leurs lecteurs, encore moins informés, de mixer des souvenirs de Juvénal, d'Aubigné, Régnier, Boileau, Chénier, et de la *Satyre Ménippée*. D'autres, plus sélectifs, se laissent guider par l'instinct et citent uniquement d'Aubigné et Hugo. En vérité, *Les Tragiques* sont bien anciens, y compris et surtout dans leur langue: l'oreille sent mal,

dans une lecture parallèle, l'affinité expressive des deux œuvres, et c'est là, s'agissant de poésie, une discordance fâcheuse. Quant aux *Châtiments*, ils viendront vingt ans après «Némésis»!

Concernant Hugo, il convient toutefois de noter que des vers, des images, des inventions «hugolesques» apparaissent chez lui dès certaines œuvres d'avant 1830, mais, nous semble-t-il, de façon infiniment plus clairsemée et avec moins de panache que dans les textes de Barthélemy et Méry des mêmes années, c'est-à-dire entre 1826 et 1830. Le ton peut encore moins être soutenu avec «Némésis», où l'hugolisme avant la lettre atteint, parfois, des sommets que Hugo ne connaîtra, pour ce qui est de la facture poétique, que dans son théâtre et avec *La Légende des siècles*. L'affinité, qui dérive d'une matrice commune, est patente lorsque sont abordés des thèmes à résonance politique, comme Napoléon et la Grèce martyre¹². Mais il manque à Hugo la démarche proprement satirique, et force est de constater que Barthélemy et Méry sont ses précurseurs.

Bref, à une époque où les versificateurs s'attardent dans les jardins, où la sensibilité humanitaire et civique de Hugo ne s'éveille que médiatisée par l'Orient, comme dans un «amor de lonh» que rien à son tour ne touche, où Lamartine ne voit dans la vie politique qu'une voie où faire carrière, Barthélemy et Méry, dont l'activité poétique s'indentifie, jusqu'à «Némésis», entièrement avec la lutte idéologique et politique, se campent seuls en poètes-citoyens¹³: une recherche des modèles ne peut que constater un grand vide dans l'ascendance immédiate.

On peut donc être tenté de désigner comme prédécesseur André Chénier, choix aisé, puisque deux vers en sont cités en exergue dans l'édition en volume de «Némésis»¹⁴. Mais ouvrons les *Iambes*, et nous nous apercevons que, si ces vers sont une aubaine pour afficher une déclaration d'intention, une recherche de paternité dans les textes serait illusoire. Ici, la dimension satirique et politique est certes présente, et peu importe que les auteurs aient des positions idéologiques diamétralement opposées: mais c'est le souffle porteur de l'expression dans sa structure même qui diffère: ces poètes n'ont pas la même voix, chose fondamentale; ils ne peuvent naître l'un de l'autre. Certes, les *Iambes* sont poésie de circonstance et de combat. Mais devenue abstraite, mal-

¹² Ainsi, dans les *Odes et Ballades*, la strophe *Imprécation des Deux Iles* et l'*Ode à la Colonne de la Place Vendôme*, et, dans l'*ode A mon père*, le vers «Il attelait des rois au char de ses victoires»; ainsi, la septième partie de *Navarin* dans *Les Orientales* et *Souvenir d'enfance* dans *Les Feuilles d'automne*.

¹³ Nombreuses sont leurs déclarations en ce sens: «Avant tout, un poète n'est-il pas citoyen?» (*Waterloo*, O, IV, 6); «Je consacre ce nouveau chant à nos libertés publiques» (1830, *Préface*, O, IV, 273); «Soldat de la justice et de la liberté» («Nouvelle Némésis», XI, *Le Pamphlétaire*, p. 6); «Je suis et je reste fidèle à ce drapeau tricolore que j'ai chanté mille fois sous la Restauration» (*Ma Justification*, p. 48).

¹⁴ (...) Némésis, la tardive déesse,

Qui frappe le méchant sur son trône endormi.

André Chénier, *Ode à Marie-Anne-Charlotte Corday*, v. 35-36, in *Œuvres complètes*, Pléiade 1966, p. 179.

gré son vécu tragique, et ayant peu de prise sur le lecteur: au plus peut émouvoir le sort d'un individu, d'une caste; il n'y a là ni nation, ni de ces grandes idées qui les meuvent. Seul le Iambe IV, que hante le spectre sanglant de l'injustice politique a une force qui peut faire penser à «Némésis». Pour le reste, on songera à Barbier, qui en adoptera la forme, et les nerfs, plus déliés, plus secs. Quant aux *Odes*, à l'exception de celle à Charlotte Corday, le poète y distille plus des propos de dissertation que les vibrations de son âme. Chénier, note bien Reybaud dans sa *Notice* (O, t. I, p. XVIII), n'a que «souponné à peine» la satire politique.

Des innovateurs conscients

C'est à ses deux compagnons en littérature que Reybaud attribue sans hésiter le mérite d'avoir rompu avec la fade tradition où stagnait la satire: «Avant nos deux poètes, nul n'avait osé à ce point renier dans ce genre les traditions du prétendu grand siècle. Boileau faisait encore école avec la satire chaponnée, ses justiciables pseudonymes et ses verges de bon enfant» (*ibid.*).

Barthélemy et Méry, qui viennent à la satire avec toute leur culture classique acquise sur les bancs des Jésuites, ne sont certes pas, à leurs débuts, incontaminés, et dans leur *Préface* à l'édition Dupont de *La Villéliade* (1827) se trouve l'aveu: «Boileau, notre maître» (p. VIII). Mais il ne faut pas s'y tromper: leur partielle imitation du *Lutrin* est de nature parodique, elle est l'acte d'auto-ironie et de désacralisation par lequel de jeunes auteurs se libèrent de leur modèle: elle est, réalisée en forme héroï-comique, l'exorcisation des démons analogiques. Ce moment est, avec «Némésis», dépassé.

Comme en témoignent leurs préfaces, les deux poètes ont parfaitement conscience du statut incertain, voire inexistant, de la satire politique, et de la nécessité de sa transformation qualitative par une véritable refondation, en «agrandissant son domaine» et en l'arrachant à sa «monotonie première»¹⁵, en créant, au mépris des préceptes littéraires, des formes nouvelles¹⁶, non sans récupérer les microstructures de la satire classique, mais en les revivifiant et en les incorporant dans un souffle plus ample où l'élan lyrique et épique vient en renfort de l'indignation. Alors que l'on débattait encore de «la question de savoir si la politique était du domaine de la poésie»¹⁷, Barthélemy

¹⁵ «Il nous a semblé que la satire, agrandissant chaque jour son domaine, demandait de nouvelles formes, et voulait changer sa monotonie première en drame et en action», *Rome à Paris*, *Préface*, O, II, 4.

¹⁶ «Il doit être permis aux poètes satiriques du 19^{ème} siècle de violer quelquefois les règles et les formes anciennes pour s'en créer de nouvelles; il est aisé de suivre à la lettre les préceptes littéraires quand on déclame en vers contre les méchants poètes, les mauvais diners et les sots prédicateurs; mais le poète politique qui attaque un pouvoir ombrageux redoute plus les réquisitoires que les arrêts du Parnasse», *ibid.*, p. 4-5.

¹⁷ *La Bactriade*, *Préface nouvelle*, O, IV, 7.

et Méry, emportés par leur passion militante, prouvaient le mouvement en marchant¹⁸: il y fallait — en dehors du talent — de la conviction, des circonstances fortes, une disposition intérieure privilégiée: «C'est comme citoyens que nous montons sur la brèche» proclamaient-ils dans la *Préface* de la *Peyronnéide* (*Œuvres*, t. II, p. 97).

Une littérature de combat

C'est en effet dans le creuset de l'histoire¹⁹, et travaillée par le levain de l'idéologie, que la satire politique se hausse à la «poesia civile». Barthélemy et Méry, ainsi que leurs contemporains à la recherche, sous Charles X, d'une même voie, Jean-Pons-Guillaume Viennet²⁰ et Casimir Delavigne²¹, ont pu en saisir les premiers frémissements chez deux poètes dont les œuvres complètes venaient d'être rééditées. A droite, chez Jacques Delille²², le doux Delille des *Jardins*, dans la vengeresse fureur de son *Malheur et Pitié* (Londres, 1803), dont le ton, aux meilleurs passages, annonce celui de «Némésis». A gauche, dans la véhémence révolutionnaire de Jean-Marie Chénier²³ qui, poète tragique, in-

¹⁸ «Dans le feu de ces débats, nous, pauvres patriotes isolés des coterie littéraires, écrivains improvisés par la faveur du public, soldats de la grande armée constitutionnelle, nous combattions pour la sainte liberté, sans idée d'ambition, de gloire, de fauteuil, de pension; c'était un travail qui nous faisait la vie douce comme délassément littéraire, et comme arme politique nous soulageait en donnant cours à notre indignation. Tout entiers aux combats de presse ou de tribune, nous restions indifférents aux doctrines littéraires», *ibid.*, p. 8.

¹⁹ «Nous osons dire à la critique qu'un bon nombre de ces vers n'ont pas été composés dans le silence du cabinet, et que nous avons cessé d'être poètes pour nous faire citoyens», *L'insurrection, Préface*, O, IV, 318.

²⁰ J.P.G. Viennet (1777-1868). Ce chef d'escadron fut rayé des cadres pour son épître *Aux chiffonniers, sur les crimes de la presse* (1827). Dès 1821 il appelait à l'indépendance de la Grèce. Comme Barthélemy, il dénonce les jésuites («Le Saint-Siège en travail enfante les jésuites», *Aux chiffonniers*) et les tyrans («Quand un tyran gémit, l'humanité respire», *Aux mules de don Miguel, à l'occasion de sa chute*, 1829). Mais il est fier ennemi de Napoléon («Je vis monter au trône un soldat parvenu», *A un poète carliste qui m'a engagé à plaider la cause d'Henri V*, 1832). Son œuvre satirique est rassemblée dans la commode édition *Épîtres et Satires*, Hachette, Paris 1860.

²¹ C. Delavigne (1793-1843). Sa réputation de poète libéral est liée aux *Messéniennes*, dont les plus significatives en ce sens sont celles du Livre II consacrées à la Grèce. Comme Viennet, il a sur Napoléon un jugement négatif («Fils de la Liberté, tu détrônas ta mère», *A Napoléon*).

²² J. Delille (1738-1813). Attaché aux Bourbons, Delille a écrit *Malheur et Pitié*, poème en quatre chants, dans l'émigration; il y mêle à la glorification de ses rois de violentes attaques contre la Révolution et Bonaparte, jetant l'anathème sur «ce jour si fécond en forfaits, / Où le crime vainqueur vint s'asseoir sous le dais, / Où le bonnet sanglant remplaça la couronne» (chant IV, v. 27-29). Les *Œuvres complètes* ont été rééditées en 16 volumes en 1824. Mais nous citons d'après les *Œuvres de J. Delille*, Lefèvre, Paris 1833.

²³ J.M. Chénier (1764-1811). Plus connu pour ses tragédies, aux titres idéologiquement évocateurs (*Jean Calas*, *Caius Gracchus*, *Timoléon*), il s'est également fait le chantre de la Liberté dans des poèmes inachevés: *La Bataviade* («Je chante les combats et ce peuple indompté / Qui, sous le grand Nassau, conquiert la Liberté»); et *De l'homme et des choses*, poème sur la nature, qui se place sous l'égide de la Liberté («Principe des vertus, mère des grands exploits, / Puissante Liberté, viens animer ma voix») et sous le signe du matéria-

trouvé dans ses discours, épîtres et satires le mouvement de la tirade, et la flexibilité de l'alexandrin de théâtre, que la nécessité de se plier au dialogue rend plus apte à la communication avec l'Autre, personnage ou public, et donc avec le destinataire d'un message idéologique.

Qu'elle soit de droite ou de gauche, la poésie militante ne se contente pas d'accompagner le fait, pour le vouer au sarcasme, à l'exécration ou à l'admiration des hommes. Elle a pour but l'action politique pratique: la volonté de faire de la parole une arme, de faire que le Verbe engendre l'acte ou l'annule, qu'il venge l'esprit là où le fait divorce du droit. Son originalité métrique, due aux dons créateurs spécifiques d'un individu, ne doit pas faire oublier qu'elle est par essence œuvre de contenu; et ses affinités, par-delà les modes de la prose et des vers, la feront situer au sein d'une vaste et disparate famille: celle de la littérature de combat.

La «poesia civile» de Barthélemy naît du même humus que l'éloquence révolutionnaire et sa sœur cadette, l'éloquence parlementaire de la Restauration, d'une même veine que les chansons et pamphlets révolutionnaires et que l'éloquence populaire du «Père Duchesne». Aussi est-ce tout naturellement que l'habitent, à l'évidence, l'ardeur émotionnelle et l'écriture directe des journalistes-orateurs de la Révolution, si le poète ne s'est nourri, pendant trois mois de captivité à Sainte-Pélagie, au printemps de 1830, que de «collections complètes des journaux du temps: *Prudhomme*, *Marat*, *Le Père Duchêne*, *Le Vieux Cordelier*, les *Catilinaires* de Camille Desmoulins, etc.»²⁴. En juillet, de surcroît, les Trois Glorieuses ont fait revivre les images et les idéaux de la Grande Révolution; la Liberté a, une nouvelle fois, enflammé les cœurs sur les barricades²⁵, et déployé de par l'Europe les plis du drapeau tricolore. On conçoit qu'à les voir toutes deux partout trahies, Barthélemy tienne à marquer, dans un des premiers numéros de «Némésis» («N», IX, *Le timbre*), la différence de nature entre son œuvre d'avant et son œuvre d'après la Révolution de Juillet:

Et moi, je mollirais dans un lâche sommeil,
Moi, l'enfant du Midi, créé par le soleil!
Redoutant pour mon front la foudre que j'attire,

lisme («Mais des dieux qu'il a faits, l'homme a peuplé le ciel»; «La crainte fit les dieux; l'intérêt fit les prêtres»), p. 136, 137 et 138 in *Poésies diverses de Marie-Joseph de Chénier*, Maradan, Paris 1818. Chénier n'aimait pas Delille, «Marchand de vers, jadis poète» (*Petite épître à Jacques Delille*). Les *Œuvres de M.J. Chénier, membre de l'Institut* ont été rééditées en 1826, en 5 volumes, Guillaume, Paris.

²⁴ *Douze journées de la Révolution, Poèmes par Barthélemy*, Perrotin, Paris 1832, p. ij. Condamné à trois mois de prison pour son poème *Le Fils de l'Homme*, Barthélemy a mis à profit son incarcération pour préparer ses *Douze Journées*, œuvre qu'il a longtemps tenue sur le métier (elle est annoncée à plusieurs reprises à l'époque de «Némésis»). Puis sont venues la Révolution, la déception, et «Némésis». Et c'est «Némésis» qui a profité de cette étonnante et exaltante fraternisation vécue par l'auteur «dans son cachot de cinq pieds carrés, en compagnie des plus ardents révolutionnaires» (*ibid.*).

²⁵ Delacroix expose en 1831 sa *Liberté guidant le Peuple*.

Je fondrais en glaçons mon ardente satire!
J'irais, comme Boileau, dans un jardin d'Auteuil
Chanter quelque Lutrin assis dans un fauteuil,
Ou ressaisir le fouet qui flagella Villèle! (v. 151-157).

L'opposition a été immédiatement perçue par Reybaud, qui voit d'une part une veine comique, et de l'autre une veine sérieuse animée par «une indignation toute grave», écrivant dans la *Notice* déjà citée, datée 10 octobre 1831 (le 9, est sorti le n° XXVII de «Némésis»): «Sous les Machiavels fleurdelysés l'arme comique était de bon usage; aux Machiavels tricolores il faut garder des armes plus sérieuses et de meilleure trempe: aux premiers la *Villéliade*, aux seconds la *Némésis*...».

II

LE POÈTE ET LE POUVOIR

«Némésis»

Le *Prospectus-spécimen* annonçant la publication de «Némésis» paraît le 27 mars 1831, soit huit mois, jour pour jour, après le 27 juillet 1830, première Journée des Trois Glorieuses. Barthélemy et Méry, qui «y étaient», selon l'expression d'Alexandre Dumas, sillonnaient Paris insurgé «avec leurs poches pleines de poudre»²⁶. Et voici, après une gestation rondement menée, que la Chair se fait Verbe: Némésis fond du ciel sur «son griffon sans mors» («N», LII, *Epilogue*, v. 135), au bec crochu, «Dans la voix du poète elle trouve un organe» («N», *Prospectus-Spécimen*, v. 25) et, menaçant du haut de son nuage le Palais du Pouvoir aux colonnes issant d'une grouillante grisaille d'ombres-fantoches (parmi lesquelles domine une mitre d'évêque flanquée de sa crose), elle poursuivra ceux qui ont trahi la Cause de Juillet, «Agitera sa torche et son fouet de serpens» (*ibid.*, v. 24). Telle est la vignette que, pour frapper l'imaginaire politique, Barthélemy placera au-dessus du titre de sa publication hebdomadaire, guidé par la même habileté qui lui fait susciter par les mots des images éclatantes que le lecteur concrétise aisément en figurations plastiques. Il n'a pas, lui, rendu les armes.

La vengeance de l'esprit

Ses mains sentent encore la poudre quand, selon la meilleure rhétorique, Barthélemy invoque l'allégorique figure de la déesse ailée, symboliquement éponyme de ces pages, satiriques ou épiques, qui vont, semaine après semaine, devenir son œuvre majeure:

²⁶ A. Dumas, *Mes Mémoires*, ch. CXLVI, Laffont, «Bouquins», Paris 1989, t. II, p. 45.

Némésis!!!... qu'à ce nom, lancé par intervalles,
Thémis n'augure point de sentences rivales
(«N», *Prospectus-Spécimen*, v. 1-2).

Némésis à Thémis d'emblée opposée, la véhémence à la froideur, la Justice selon l'Esprit à la justice selon la loi.

Car, que l'on ne s'y trompe point: de la feinte *captatio benevolentiae* en forme de déclaration ironiquement rassurante de non-rivalité, se dégage rapidement le propos véritable, qui est la mise en accusation de la justice d'état. Dans cette prise de position politique, à sa racine même, l'on découvre ce qui est le principe fondamental, et, dirions-nous, viscéral²⁷, de la pensée, du sentir, de l'agir, bref de l'être de Barthélemy: une irrenonçable exigence de justice humaine²⁸. L'injustice!, ses yeux y courent, son cœur s'y gonfle et sa haine²⁹ s'y noue, et le poète, dans ce bouillonnement, trempe ses armes: plus que celles de l'ironie et voire du sarcasme, elles sont, de ce fait, celles de l'indignation et de la Vengeance redresseuse de tort³⁰. Barthélemy, comme le Hébert du «Père Duchesne» est un être de colère et de passion.

Sa Némésis ne peut, à l'évidence, exercer que la vengeance de l'esprit. Elle est essentiellement dénonciation émotionnelle de l'injustice. Le texte ne laisse pas, toutefois, de donner à voir, sous la fièvre oratoire, le filigrane, fort lisible, d'une conception de l'histoire, d'une pensée politique.

«Némésis» contre Thémis

Le pouvoir judiciaire, Némésis oblige, est le premier contesté. Bien que l'on ne trouve pas expressément chez Barthélemy le concept d'une justice de classe, l'existence est nettement affirmée de deux types de justice: celle du roi — que ce dernier soit l'exécré Charles X ou le «Roi

²⁷ A propos du monde quotidien qu'il observe pour y prendre son inspiration, Barthélemy écrit:

Chaque lieu, chaque objet que mon œil peut saisir,
Enfonce dans mes chairs le dard du déplaisir.
(«N», XXVI, *A mes souscripteurs*, v. 75-76). Souligné par nous.

²⁸ «Je ne pardonne pas à l'humaine injustice» (*ibid.*, v. 154).

²⁹ Barthélemy parle à plusieurs reprises de la haine qui l'anime contre l'injustice. Sans doute aurait-il souscrit à cette analyse de Zola: «La haine est sainte. Elle est l'indignation des cœurs forts et puissants, le dédain militant de ceux que fâchent la médiocrité et la sottise. Haïr c'est aimer, c'est sentir son âme chaude et généreuse (...). La haine soulage, la haine fait justice, la haine grandit». E. Zola, *Mes haines, Œuvres complètes*, Cercle du livre précieux, t. 10, p. 23.

³⁰ ... cette Némésis, auguste vengeresse,
Qui frappe le méchant dans sa coupable ivresse
(«N», XVII, *Réponse à M. de Lamartine*, v. 149-150).

populaire», Louis-Philippe — et celle du Peuple. La première applique un Code pénal, qui est durement mis en cause, qualifié qu'il est de «votre Code pénal», c'est-à-dire taxé d'être l'émanation du pouvoir politique, accusé non seulement d'être hypocritement lacunaire («Il n'a pas tout prévu, votre Code pénal», «N», *Prospectus-Spécimen*, v. 15), et d'ignorer «Les complots de boudoir, les forfaits de salon» (*ibid.*, v. 19) — entendons les trames politiques occultes des carlistes, jésuites et autres factieux de ces temps où le «complot», mythe ou réalité, obsède les esprits —, mais encore d'absoudre, par complicité, les coupables et de devenir l'instrument de la négation même du droit, aux mains de juges dont les arrêtés sont dictés «par le droit du plus fort» (*ibid.*, v. 11): audacieuse accusation contre la magistrature. Devant cette cécité de Thémis qui «est aveugle, ou feint de ne plus voir» (*ibid.*, v. 28), «il est temps d'agrandir son domaine!» (*ibid.*, v. 14), ou plutôt que soit investi un «Parquet nouveau»: voici venus les temps de Némésis:

Ce que le Code absout, ce juge le condamne;
Aux assises du peuple il traduit le pouvoir (*ibid.*, v. 26-27).

Image symbolique, certes, mais la justice idéalement rendue par «Némésis» condamnera des «trames impunies», des «pièges d'état» et de «hauts guet-apens» appartenant à l'histoire réelle: elle sera la simulation de la justice d'un gouvernement-ombre s'inspirant des principes de la Révolution, la justice du Peuple, selon une image conventionnelle et, il faut bien le dire, assez générique pour être floue, de la rhétorique du temps. Mais un point est nettement établi par Barthélemy: c'est la politisation de la justice d'état, et donc l'insertion nécessaire de l'action populaire, par delà le recours aux barricades, dans le domaine institutionnel de la politique.

De Monarchia

«Le Pouvoir» est la cible où «Némésis» sans relâche s'acharne.

Toutefois, le régime monarchique n'est pas mis en question. Barthélemy est un fervent partisan des idées de la Révolution française, mais il ne semble pas attaché à un système: pourvu que ces idées en soient la chair et l'âme, tout lui est bon. Et en particulier, Napoléon, comme en témoignent les œuvres antérieures à «Némésis», certains textes de «Némésis» et ceux inspirés plus tard par Napoléon III³¹.

³¹ Barthélemy a fortement contribué, aux côtés de Béranger, à faire naître le mythe napoléonien; mais nous ne nous occuperons pas, dans cet article, de cet aspect de son œuvre. Outre les nombreuses évocations *passim* de la gloire napoléonienne, on trouve dans «Némésis» plusieurs textes inspirés par Napoléon, riches en lyrisme et en vers à panache: entre autres: *La statue de Napoléon* («N», IV), *Aux vieux légionnaires* («N», VI) et *Le Luxembourg* («N», XXXIV) où l'exécution du maréchal Ney est évoquée en deux vers saisissants,

Le raisonnement du poète est simple et syllogistique: tout pouvoir émane du peuple; or le peuple a voulu Louis-Philippe; donc Louis-Philippe détient le pouvoir légitime³². Le «pacte nouveau» — la Charte révisée — le met au-dessus de la contestation et d'une satire possible. Contrairement à «La Caricature» et à son directeur Philipon, «Némésis» s'en est tenue à cette position naïvement — ou consciemment? — indulgente³³.

Une seule fois Barthélemy s'est adressé *Au Roi* («N», XI), mais il s'est maintenu dans les limites des observations traditionnelles qu'un poète peut adresser à son souverain, lui rappelant que

Sitôt que sur son front une couronne a lui,
Jamais la vérité n'arrive jusqu'à lui (v. 23-24).

Toutefois, chatouillé dans son nationalisme cocardier et inquiet dans sa conscience sommeillante de bourgeois libéral, il s'est haussé jusqu'à la critique, à l'avertissement, au conseil. Il désapprouve d'abord le roi d'avoir, à Metz, refusé avec hauteur de recevoir une délégation de la Garde nationale: «Pourtant ils méritaient une courte audience» (v. 153); et bien que le passage, évitant de mettre directement en cause Louis-Philippe, incrimine «Un ordre impérieux, dicté par la doctrine» (v. 157), il n'est pas surprenant qu'il ait été repris dans «La Caricature» du jeudi suivant (v. 151-164). Le roi est ensuite mis en garde contre le climat d'émeute qui règne quotidiennement à Paris:

C'est l'émeute vivace, hydre des carrefours,
Que le galop disperse, et qui renaît toujours (v. 183-184).

entretenu par des conseillers cléricaux et incapables, «moteurs de l'incendie», une émeute, est-il dit par conviction ou flatterie, que «Toi seul tu peux calmer sans que notre sang coule» (v. 201). Mais, après le conseil banal de chasser les conseillers, en vient un second qui tourne à l'avertissement mâtiné d'une menace que sa position en clause dramatise:

à faire pâlir Hugo:

Les apprêts furent courts, l'assassinat fut prompt;
On lui trouva cinq fois la poitrine et le front.
(v. 71-72).

³² Philippe! notre loi lui réserve un hommage,
Car de calleuses mains ont pétri son image,
Car l'ampoule de Rheims n'a point oint ses cheveux,
Et le peuple aux trois-jours a crié: Je le veux!
(«N», I, *Le Ministère*, v. 13-16).

³³ Cette position surprend chez un homme convaincu que la révolution avait été confisquée. Lucide, Guizot écrira dans ses *Mémoires*: «J'étais toujours tenté de sourire quand j'entendais dire le *Roi de notre choix*, comme si en 1830, nous avions eu à choisir, et si M. le duc d'Orléans n'avait pas été l'homme unique et nécessaire».

Retourne de Varenne, il est temps: souviens-toi
Que Paris s'habitue à dormir sans un roi (v. 207-208).

Si Louis-Philippe, à part cette mise en garde en quelque sorte «pour son bien», est épargné, la monarchie de droit divin, sacrée à Reims, est par contre délégitimée. Les Bourbons, «l'infecte royauté» («N», *Aux expiateurs du 21 janvier*, v. 70), sont l'objet d'une haine farouche de la part de Barthélemy, qui, dans *L'Exil des Bourbons* («N», V), flétrit en Charles X

Le vieillard gangrené, sanguinaire chasseur,
Qui déchira la Charte aux pieds d'un confesseur (v. 159-160),

et, par delà le souvenir personnel («Le roi qui sur mon front fit pleuvoir la mitraille», v. 174), «le tigre des trois jours» (v. 172), le mitrailleur du Peuple. Aussi, à tout Bourbon qui se hasarderait sur le territoire français, est-il promis, au nom de «La justice du peuple, arbitre souveraine» (v. 197), la peine capitale:

L'exil d'un roi déchu n'est pas ce qu'il lui faut:
Quand on descend d'un trône, on doit monter plus haut (v. 199-200).

On remarquera avec quelle perfidie Barthélemy a choisi la litotique ironie d'un substituant plutôt que la rime riche, jouant avec les nerfs des intéressés et l'intuition décrypteuse du lecteur: car l'hémistiche-leurre qui achève le texte se récrit, à l'évidence, «on monte à l'échafaud»³⁴.

L'exécration à l'égard des Bourbons, qui les voue à la satire féroce de «Némésis», et l'attachement à Louis-Philippe, qui l'y soustrait, ne doivent pas cacher une similitude: c'est que Charles X régnant était lui aussi *de facto* épargné, quelle qu'en fût la raison, par Barthélemy et Méry: *La Villéliade*, *La Corbiériéide*, *La Peyronnéide*, avaient pour but de faire tomber un ministère ou une loi, mais non de renverser les Bourbons³⁵. A son tour, «Némésis», qui innocente cette fois-ci *de jure* le roi, prend pour cible le personnel politique.

³⁴ A l'appui de cette réécriture on peut apporter un argument par similitude: en quatre autres lieux de «Némésis» Barthélemy fait rimer *faut* avec *échafaud*. Et plus précisément dans: *A M. Casimir Périer* (XIII, v. 83-84); *Le Seize août de Varsovie*, (XXIII, v. 99-100); *A M. de Châteaubriand* (sic; XXXI, v. 237-238); *Aux Expiateurs du 21 janvier* (XLVII, v. 1-2).

³⁵ Dans la préface à *La Corbiériéide*, Barthélemy et Méry, masquant avec modestie leurs intentions, déclarent: «Nous n'avons jamais eu la prétention de croire que nos vers pouvaient contribuer à renverser les ministres» (*O*, II, 174). On sait toutefois que les trois ministres, dont deux offraient providentiellement l'assonance respectivement à *Iliade* et *Enéide*, tombèrent; et que les trois œuvres eurent un grand succès, en particulier *La Villéliade*, dont 3000 exemplaires furent vendus avant l'immédiate saisie, dont 12 éditions furent épuisées en deux mois (cf. *Nouvelle Préface de la Villéliade*, in *O*, I, 172), et qui, en 1831, avait eu 16 éditions et 50.000 exemplaires (selon la *Notice* de Louis Reybaud, in *O*, I, p. XXII).

Des corps constitués

Barthélemy accuse le gouvernement et les corps constitués en général d'avoir confisqué la révolution populaire. Le peuple, arbitre souverain dans l'abstraite et romantique idéologie révolutionnaire de la bourgeoisie de 89, et, à ses heures — fugitives —, sur les barricades, se laisse facilement déposséder lorsque le Pouvoir se coule dans le moule pervers des institutions. Aussi «Némésis» passe-t-elle à l'étrille, au fil des semaines, les différentes institutions, comme en un méthodique exposé. *Le Ministère* («N», I), *La chambre des Députés* («N», III), *Les élections* («N», VIII) et sur le même thème: *La justice du peuple* («N», X) et *Aux électeurs du juste-milieu* («N», XV), *Qu'est-ce qu'un Pair* («N», XXVIII) et *Le Député ministériel* («N», XXXVII) sont autant de titres de satires; et l'on peut y ajouter, qui fustigent l'institution-symbole du capitalisme, *L'archevêché et la Bourse* («N», XX) et *Le jeu de la Bourse* («N», XLIV).

Où le lecteur s'étonne

Si l'on néglige les traits satiriques de ces textes, souvent virulents et résolument engagés, pour en considérer l'apport idéologique dans le cadre des rapports entre le poète et le pouvoir, on ne laisse pas d'être pris de quelque perplexité devant la naïveté à l'égard du roi, et devant certains jugements à l'égard du peuple.

La France de Périer?

Dès le numéro I de «Némésis» (*Le Ministère*), Louis-Philippe est préliminairement et allègrement placé au-dessus de toute satire:

Et de la royauté respectant le cimier,
Je puis porter la main sur CASIMIR PÉRIER (v. 19-20)

claironne le poète, qui fait a priori de Périer le seul et unique responsable des maux du royaume, l'opposant à son prédécesseur Laffitte. Or, c'est de toute façon le roi qui choisit le ministère, et qui le renvoie lorsqu'il lui déplaît: c'est donc à lui que tout remonte. Par ailleurs, si Louis-Philippe avait choisi Laffitte, il l'avait fait dans des circonstances difficiles, en partie contre son gré et surtout par machiavélisme, afin que son échec déconsidérât le parti du Mouvement tout entier; et il le renvoya (quinze jours avant la parution du *Prospectus-spécimen* de «Némésis») pour consacrer en Casimir Périer, le chef de la Résistance et des doctrinaires, le «juste-milieu» hostile à l'évolution démocratique de la Charte. Barthélemy pouvait-il ignorer ce rôle dirigeant du roi? Et lorsqu'il s'en prend à Sébastiani, Montalivet et Dupin,

ignore-t-il qu'ils sont des créatures du roi, et donc de simples exécutants? Comment ne voit-il pas que

La France telle enfin que Périer nous l'a faite³⁶

est en réalité celle que veut Louis-Philippe? On est surpris par cette lacune d'analyse en amont, qui conduit la satire à s'en prendre à l'existant sans mettre à nu les mécanismes politiques où celui-ci s'articule.

Qu'est-ce que le Peuple?

L'autre pôle où s'agglutinent les ambiguïtés est le concept de «peuple», dont la fluctuante définition, tant en extension qu'en compréhension, amène à s'interroger sur la position véritable de l'auteur entre classe au pouvoir et classe exclue du pouvoir.

Barthélemy aime à se présenter comme le porte-parole du peuple. Il dit volontiers «ma voix, organe populaire» («N», III, *La Chambre des députés*, v. 179) et même «ma muse plébéienne» («N», IX, *Aux soldats de la France*, v. 19). Il qualifie son «inflexible satire» de «Sentinelle du Peuple» (X, II, *Ma disgrâce officielle*, v. 21-22). Mais qu'entend-il précisément dans ses élans lyriques?

Le peuple est avant tout le «Souverain de Juillet» («N», I, *Le Ministère*, v. 26), magnifié comme dépositaire de tout pouvoir légitime, et le formidable lutteur, «la sublime canaille» (*ibid.*, v. 46) qui, sur les barricades et aux frontières, fait triompher la Liberté. Il est le porteur et le garant des idéaux révolutionnaires. C'est là son image lyrique et héroïque, aux limites du mythe.

Toutefois, dans les quatre textes consacrés à la campagne pour les élections de juillet 1831³⁷, et où Barthélemy désigne nommément les candidats à éliminer «que le peuple a déjà frappés de son veto» et qui «tomberont frappés par le Peuple-Jury» («N», I, v. 194 et v. 198), le peuple que ces vers investissent pompeusement de toute-puissance est défini par son rôle institutionnel. Emphatisé ou non par la majuscule, il n'est, à y bien regarder, que le corps électoral: singulière réduction et abyssale chute de majesté, le peuple-jury et le peuple-veto ne sont plus ici que les riches que leur cens rend électeurs! Quelle aveuglante foi, ou quelle mauvaise foi, cille-t-elle à ce point ses yeux que Barthé-

³⁶ «N», XI, *Au Roi*, v. 77. Selon Dumas, qui le rapporte à travers Louis Blanc, Charles X aurait lui-même déclaré: «Ce système, c'est le mien; M. Casimir Périer n'a été entre mes mains qu'un instrument ferme et docile à la fois comme l'acier», in A. Dumas, *Mes Mémoires*, ch. CCXLIV, Laffont, «Bouquins», t. II, p. 850.

³⁷ Barthélemy a mené une véritable campagne électorale, donnant à travers quatre numéros de «Némésis» un exemple de poésie militante. Les textes sont: *La Chambre des députés* («N», III), *Les élections* («N», VIII), *La justice du peuple* («N», X), *Aux électeurs du juste-milieu* («N», XV).

lemy ne s'aperçoive point qu'en 1831 la figure «le peuple électeur» («N», VIII, *Les élections*, v. 197) est quasiment... un oxymoron?! Et le souscripteur républicain de «Némésis» a dû être étonné de ne trouver d'autre réaction à la loi qui doublait le nombre des électeurs par abaissement du cens qu'une allusion pour initiés dans *La Chambre des députés*:

La moitié d'entre vous va, d'une main novice,
Du sénat plébéien rebâtir l'édifice (v. 183-184),

alors que la loi venait de paraître huit jours plus tôt, alors que la question posée par l'opinion de gauche est celle du suffrage universel.

Un doute naît, à ce point du discours. Le moins que l'on puisse dire est qu'il semble bien peu rompu à la réflexion politique, ce Barthélemy qui, assez ingénu pour innocenter le roi, ne se rend par ailleurs pas compte, bien qu'étant lui-même exclu par le cens³⁸, que la loi électorale méprise le «Souverain de Juillet», qu'elle pervertit la représentativité du «sénat plébéien», et que les électeurs qu'il appelle passionnément à voter pour «la gauche aux bancs purs» («N», III, v. 187) sont des notables attachés à leurs privilèges et à leurs biens.

Pourtant, une lecture même suspicieuse, tout en laissant une gêne, ne peut conduire à formuler une accusation. D'autant que l'amertume du poète après le triomphe du «juste milieu», sa douleur («Que mon immense deuil se roule dans la cendre» («N», XV, *cité*, v. 2), sa colère contre «l'urne infecte» (*ibid.*, v. 13) et la bassesse des esprits («Vous avez tous voté sur l'autel de la peur», *ibid.*, v. 64), le dépit qui le pousse à prophétiser — seule vengeance possible de l'esprit —, de troubles lendemain («Elle reparaitra la terrible assemblée (1) — (1) La Convention nationale», *ibid.*, v. 157), l'hommage rendu à «L'indomptable Danton, l'effervescent Camille» (*ibid.*, v. 193), bref toute la passion qui s'exprime dans *Aux électeurs du juste-milieu*, témoignent en faveur de la sincérité de Barthélemy, de son attachement à un régime populaire. Aussi se contentera-t-on, ici, de dire que le «poète-citoyen» était plus un ardent poète qu'un averti citoyen.

D'une amphibologie

Mais au cœur même du lyrisme démocratique, voici que par deux fois le mot «peuple» apparaît, et dans des contextes si contrastants

³⁸ C'est ce que signifient en clair les vers 177 et 178 du *Prospectus-Spécimen*, où le poète écrit en parlant de lui-même:

Prolétaire affranchi des cotes du foncier,
Repoussé par la loi plus bas que l'épicier.

Barthélemy est plus explicite dans l'introduction-avertissement dont il fait précéder sa satire 1830: «Je ne suis, et ne serai jamais qu'un simple homme de lettres: sans doute que ma fortune ne me donnera jamais le droit de jeter le nom d'un citoyen dans l'urne électorale» (in *Oeuvres*, t. IV, note 5, p. 307).

qu'il fait, du moins à un lecteur prévenu et attentivement malveillant, dresser l'oreille.

Après une cinglante diatribe contre «Le Journal des Débats» et les candidats soutenus par lui, Barthélemy, dans *Les élections*, dresse en antithèse le portrait du candidat pour qui doit voter la gauche: «homme pur» et incorruptible,

Digne du rang suprême où le peuple l'a mis,
Il fait tout pour la France et rien pour ses amis (v. 175-176).

Et l'éloge s'achève par ces vers:

Voilà le vrai tribun, fort de cœur et de tête,
Le Gracchus qui peut seul haranguer la tempête,
Si jamais, de l'Etat menaçant le destin,
Le peuple s'insurgeait sur le Mont-Aventin (v. 189-192).

Sauf à recourir à la thèse de la révolution comme rébellion envers le père, c'est-à-dire à confondre une lecture mythologique du réel avec les moteurs de l'histoire — poétique entêtement d'un certain freudisme —, le «peuple» du vers 192 ne semble pas s'identifier avec le «peuple» du vers 175. Il en est proprement l'antagoniste, il est celui qui peut menacer l'Etat, le peuple qui se révolte opposé au peuple qui vote.

Sans que soit théorisée une distinction entre un Tiers état, héritier légitime de la Révolution, et un Quart état, qui ne serait pas, lui, porteur de valeurs universelles, il y a un peuple que Barthélemy appelle aux urnes — pour la bonne cause, certes — et un peuple dont il constate qu'il n'a pas d'autre lieu d'expression que la rue, sans s'indigner pour autant qu'il soit exclu des droits politiques.

Ainsi, à côté du Peuple souverain, auquel une généreuse autant que générique euphorie idéalisante octroie la majuscule, à côté du peuple-électeur-censitaire, majoritairement de droite et, en cette portion, décevant, est apparu au tournant d'un vers le peuple émeutier, qu'une image fugitive désigne aux électeurs de gauche — dans une intention d'auteur mal définie — comme un éventuel protagoniste-antagoniste.

Le peuple émeutier

L'émeute est en effet le climat quotidien de ces débuts de la Monarchie de Juillet «que la mémoire des Parisiens appelle *l'époque des émeutes*»³⁹. Aussi le chroniqueur attentif et passionné qu'est Bar-

³⁹ V. Hugo, *Les Misérables*, IV, 10, 2; in Pléiade, p. 1080.

thélemy ne peut-il pas ne pas se pencher sur ce volcan dont son œil épie le bouillonnement⁴⁰ et dont il captera les éruptions par delà même les frontières. Le poète qui, lors des Trois Glorieuses, parcourait Paris avec «de la poudre dans ses poches» et dont la prophétie va s'avérer⁴¹ ne peut pas ne pas prendre position devant la rue.

Par haine de l'injustice et du Pouvoir, il est avec l'émeutier contre le garde national et le cheval assassin⁴², avec les Canuts contre les soyeux lyonnais⁴³, avec les ouvriers de Bristol contre les lords⁴⁴. A la «stupide opulence» incapable même de comprendre qu'elle ne gar-

⁴⁰ «Moi, j'ai cloué mon œil sur le cratère ouvert.
Mon volcan, c'est l'émeute»
(«N», XII, *Le Poète et l'émeute*, v. 76-77).

⁴¹ *Les élections*, où est émise l'hypothèse d'un retrait du peuple sur le Mont Aventin, parurent dans «Némésis» du 29 mai 1831. A Lyon, «Le 21 novembre — c'était un lundi —, quatre cents ouvriers en soie se réunirent à la Croix-Rousse» (A. Dumas, *Mes Mémoires*, ch. CCXI; in «Bouquins», t. II, p. 564). C'était le début de l'insurrection des Canuts. Dans «Némésis» du 4 décembre 1831 (n° XXXV), Barthélemy écrit, sous le titre *Lyon*:

Mon volcan tant prédit a déchainé ses laves;
La voilà devant nous, la guerre des esclaves (v. 1-2).

⁴² Dans *Le Poète et l'émeute* («N», XII), Barthélemy dénonce la «meute» des fantasmes «furetant les taillis de l'émeute» (v. 134), «Ténébreux argousins, à la honteuse épée» (v. 137), et «les centaures luisants» qui fendent «le flot populaire» sur «L'homicide cheval, complice du carnage» (v. 129).

⁴³ Dans *Lyon*, on lit, le 4 décembre 1831 (le massacre, 1000 morts, s'achèvera le 5):

C'est Lyon tout entier qui roule dans les flammes;
C'est un peuple affamé qui, des toits descendu,
Pour la Charte promise à son travail ardu,
Attaque l'industrie aux calculs économes;

Voilà, voilà le fruit de vos œuvres iniques,
Journaliers du Pouvoir, Hercules pulmoniques.
(v. 82-85 et 89-90).

Le 25 décembre, dans le n° XXXVIII de «Némésis» (*L'émeute universelle*), dénonçant «la terreur» qui «comprime» Lyon, où «Le geste de la faim est puni comme un crime», v. 58), Barthélemy constate amèrement:

Le désespoir vaincu meurt en serrant le poing;
Longtemps à vos canons je promets la victoire (v. 60-61),

tout en prophétisant aux «riches»:

Hâtez-vous; l'horizon est sombre et menaçant:
Ne soyez pas trop fiers d'un triomphe récent (v. 55-56).

⁴⁴ Dans *Bristol* («N», XXXII), Barthélemy met en garde les «nobles ducs, comtes héréditaires, / Baronnets» et autres lords, qui ont «d'un dédaigneux orgueil / Repoussé les conseils du prolétaire en deuil»: leurs «châteaux si hautains»

Peuvent, un jour, rasés à niveau de terroir,
S'abîmer dans cette eau qui leur sert de miroir (v. 7-8).

Et, encore une fois, l'émeute est évoquée comme un bouillonnement:

..... aux lueurs des volcans.
L'entendez-vous mugir, l'incendiaire mine?
Comme un bivac de mer la côte s'illumine;
Hurlant au sein des nuits son populaire vœu,
La ville se revêt d'une robe de feu (v. 24-28).

dera son pain blanc qu'en jetant au peuple du pain noir⁴⁵, à «l'égoïsme froid» des riches qui ne veulent pas lâcher de lest⁴⁶, à la violence répressive de l'état, il prophétise, et non sans agiter le spectre de 93⁴⁷, les violences de l'émeute universelle⁴⁸.

Cette solidarité d'inspiration humanitariste et sentimentale à la fois, et qui est épanchement de l'âme et de la passion, s'articule par ailleurs avec une froide rigueur dénonciatrice. C'est avec une implacabilité syllogistique que la classe au pouvoir est clouée au pilori de l'histoire: la politique du Juste-Milieu crée la misère — la misère entraîne le désespoir des pauvres — le désespoir porte à l'émeute — donc

... le juste-milieu, ce Typhon doctrinaire
Est bien des maux présents la cause originaire («N», XXXVIII, v. 193-194).

Ce qui se formule encore: l'émeute naît de l'injustice — or l'injustice naît de la classe dirigeante — donc l'émeute naît de la classe dirigeante. Et le poète, répétant «sans fin (ses) oracles constants»⁴⁹ plante itérativement le poignard de l'accusation:

Si la terreur revient, elle sera leur fille⁵⁰
Si la terreur revient, c'est vous qui l'aurez faite⁵¹
Il retombe sur vous ce déluge de fautes⁵²

⁴⁵ Méditez bien ceci, riches! l'heure est venue
De donner une veste à la pauvreté nue,
A la faim, un pain noir; à ce prix seulement
Gardez votre manteau, mangez le pur froment.
(«N», XXXVIII, v. 21-24)

⁴⁶ Pour sauver le vaisseau que demande le gouffre,
Hâtez-vous de jeter à ce flot mugissant
Votre lest superflu, dans la cale gisant.
(*Ibid.*, v. 26-28).

⁴⁷ Elle réparaitra la terrible assemblée
Dont, après quarante ans, votre tête est troublée,
Colosse qui, sans peur, marche d'un pas puissant,
Le front dans la tempête et les pieds dans le sang.
(«N», XV, *Aux électeurs du juste-milieu*, v. 157-160).

⁴⁸ quand vos yeux reverront
Descendre nos faubourgs, le bonnet rouge au front,
La terreur confiée à des mains jamais lasses,
Le triangle d'acier promené sur nos places,
La France, ouvrant partout de funèbres linceuls,
Timides citoyens, n'accusez que vous seuls.
(*Ibid.*, v. 171-176).

Et, dans *L'émeute universelle* («N», XXXVIII), après l'évocation de la sanglante répression:

En vain la loi triomphe, en vain le sang ruisselle,
Rien ne comprimera l'émeute universelle (v. 65-66).

⁴⁹ «N», XXIII, *Le seize août de Varsovie*, v. 176.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 170.

⁵¹ *Ibid.*, v. 182.

⁵² «N», XXVII, *L'impuissance au pouvoir*, v. 78.

La misère publique est fille de leurs œuvres⁵³,

accusation qui implique l'absolution plénière du peuple émeutier, en dépit de ses violences et de ses crimes:

N'accusez que vous seuls, électeurs doctrinaires;
Vous aurez préparé ces drames sanguinaires;
Ceux mêmes dont le cœur jusqu'ici fut humain
Monteront au pouvoir une hache à la main;
Ils seront durs et froids, dans leur terrible office,
Comme le fer poli qui sert au sacrifice;
De tout ce qu'ils feront d'avance ils sont absous;
Le crime et le remords ne tombent que sur vous («N», XV, v. 176-184).

Car malgré ces violences et ces crimes que Barthélemy ne rechigne pas à qualifier comme tels — mais il y a un rôle de la violence dans l'histoire⁵⁴ —, le peuple émeutier n'est pas la force du mal et de la barbarie que dénonce «Le Journal des Débats»⁵⁵: il reste le peuple, «Le peuple justicier, aux implacables mains» («N», XXIII, v. 43): que la justice soit, et «La France reprendra son immense repos» («N», XXVII, v. 191).

⁵³ «N», XXXVIII, v. 198.

⁵⁴ Barthélemy n'est ni un théoricien ni un fauteur de la violence dans l'histoire: il n'appelle jamais à l'émeute, il condamne les «excès» de la Révolution; mais il en constate le caractère inévitable:

Telle est la loi: le temps, comme tout nous l'indique,
Donne aux crimes humains un cours périodique;
Nous avons nos forfaits, chaque peuple a les siens.
(«N», XXIII, v. 53-55).

Acculés aux dernières extrémités,

Les peuples quelquefois se sauvent par des crimes (v. 106),

et «le sinistre génie» des révolutions, lui-même,

Adoptant pour appuis le meurtre et l'échafaud,
Prononce avec horreur le terrible: IL LE FAUT! (v. 99-100).

Mais le peuple n'est pas sans grandeur qui, pour «sauver l'empire»,

Ecrit sur l'échafaud: MALHEUR A QUI CONSPIRE!
Et quand les étrangers l'appellent au tournoi,
Leur jette, comme un gant, une tête de roi.
(«N», XV, v. 162-164).

⁵⁵ «La feuille de Bertin, courtisane impudique» («N», VIII, v. 118), contre laquelle Barthélemy a filé sur plus de trente vers cette métaphore en un remarquable morceau de bravoure, publia dans les «ignobles débats» de «ses pages homicides» le commentaire suivant à l'insurrection des Canuts: «La sédition de Lyon a révélé un grave secret, celui de la lutte entre la classe qui possède et celle qui ne possède pas. Les barbares qui menacent la société ne sont point au Caucase ou dans les steppes de la Tartarie; ils sont dans les faubourgs de nos villes manufacturières». «Journal des Débats», 8 décembre 1831.

Barthélemy républicain?

L'ardeur militante du ton et le radicalisme idéologique des textes inclinent naturellement à supposer un engagement du poète dans l'aile la plus avancée de l'opinion.

Et un élément indicatif de son orientation politique pourrait être celui-ci: la reprise régulière d'extraits de «Némésis» par l'hebdomadaire satirique «La Caricature». En effet, du 19 mai 1831 (n° 29) au 5 avril 1832 (n° 75), 35 numéros sur les 48 parus, soit les trois quarts, reproduisent, le jeudi, sous la rubrique *Némésis* et sans signature, un passage plus ou moins long (de 10 à 45 vers) de la «Némésis» du dimanche: au bout du compte, 793 vers.

Cette parution n'a pas, à notre connaissance, été relevée jusqu'ici par la critique (il est vrai pratiquement inexistante). Elle a pourtant un intérêt qui va au-delà du fait matériel brut et anecdotique: car cette forme suivie de collaboration n'a pu exister sans une affinité de pensée: or «La Caricature» était un organe républicain à la tête du combat. Quels qu'aient été les accords passés, Philippon, son directeur, n'était pas homme à publier des textes qui ne lui agréassent point; et Barthélemy tenait en estime Philippon, cité trois fois dans *La liberté de la presse* («N», XL), «Philippon, Juvénal de la caricature» (*ibid.*, v. 166). Est-ce à dire que Barthélemy, dont la virulente opposition au pouvoir et la fervente sympathie pour les opprimés et les pauvres nourrissent la plupart des textes, peut être considéré sinon comme un républicain (il ne met pas en cause Louis-Philippe, cible principale de Philippon⁵⁶ et des républicains), du moins comme proche des républicains?

Il est sur ce point des documents postérieurs fort clairs. Mais l'auteur de «Némésis» évitait alors soigneusement de se dévoiler, soucieux peut-être de ne pas perdre de souscripteurs, et laissant ses lecteurs partagés. D'aucuns s'en irritèrent. Quelques mois après la cessation de la publication, Barthélemy révéla, dans *Ma Justification*⁵⁷,

⁵⁶ On se souvient de sa caricature connue comme *Les poires*, où en quatre dessins le visage de Louis-Philippe se métamorphose en poire. Le titre véritable imprimé sur la page est: *Le fruit défendu*. Philippon affiche avec défi, images à l'appui, en quel compte il tient l'interdiction de toucher au roi. Sachant que Barthélemy a proclamé Louis-Philippe intouchable, on pourrait imaginer, en interprétation mineure, et malignement, que ce titre est aussi une critique et un défi codé du caricaturiste au poète, son collaborateur, du directeur de «La Caricature» au directeur de «Némésis», que le premier essaierait, en le piquant par l'exemple, d'attirer dans l'orbite républicaine.

⁵⁷ *Ma Justification*, par Barthélemy, Perrotin, Paris 1832. Daté *in fondo*: «Bois de Boulogne, le 29 août 1832». On n'a retenu, dans les différentes notices qui tiennent lieu de littérature critique sur Barthélemy, que le vers choisi comme chef d'accusation et comme preuve de sa trahison:

L'homme absurde est celui qui ne change jamais (p. 24).

Le texte contient pourtant une très explicite profession de foi antirépublicaine, qui vient

qu'il avait été alors l'objet de pressions: «... certaines gens/ En souscrivant pour moi se faisaient exigeans» (p. 10) et qu'on lui reprochait: «Tu ne parles jamais de notre République (2)», la note (2) précisant: «Ce despotisme de souscription républicaine me faisait vivement désirer le jour où la 52ème livraison de *Némésis* me rendrait ma liberté. Ainsi c'est à mon indépendance d'écrivain que j'ai sacrifié ma fortune» (p. 43). Au moment même donc où il explicite sa réticence envers un régime républicain, Barthélemy admet implicitement que les textes de «Némésis» étaient assez ambigus, c'est-à-dire insuffisamment mais assez largement engagés à gauche, pour qu'il pût être considéré susceptible de soutenir l'idée républicaine: sans quoi les souscripteurs se fussent écartés en faisant l'économie de leurs propos...

Philippon devait, quant à lui, juger les textes de «Némésis» en harmonie avec les idées défendues par «La Caricature», puisqu'il les y accueillait. Il convient toutefois de souligner qu'il opérait un choix: l'extrait est en général la partie la plus incisive du texte, et il se limite, en moyenne, à une vingtaine de vers. On notera aussi que le titre, ajusté à l'extrait, est la plupart du temps plus percutant que celui de «Némésis», comme pour radicaliser le contenu et indiquer une direction de lecture infléchissant à gauche la portée du texte. Il est par ailleurs des numéros de «Némésis» auxquels il n'est rien emprunté: sur quatorze, sept dont le thème est de politique étrangère, quatre anticarlistes (polémique peut-être dépassée pour Philippon), deux d'inspiration napoléonienne: fait, ici, plus significatif, marquant la volonté de retenir ce qui unit, malgré ce qui sépare, cela voire même en assouplissant la ligne jusqu'au compromis d'accepter une hypothétique alternative empire/république, pourvu qu'il s'agisse de vouer aux gémonies la monarchie. C'est ainsi que «La Caricature» publie les vers de la *Réponse à M. de Lamartine* («N», XVII) où Barthélemy peint à grands traits sa Liberté:

Son bras fort bâtira la paix universelle,
Empire ou république, où tous auront des droits,
Règne qu'en six mille ans n'ont pu fonder les rois (v. 214-216).

D'ailleurs le temps n'est pas éloigné où, dans les sociétés secrètes (particulièrement la Charbonnerie), des bonapartistes se trouvaient mêlés aux républicains. Bref, à supposer que Philippon ait été de ceux qui tentèrent d'attirer Barthélemy dans l'orbite républicaine et qu'il ait compris ses réticences, les textes de «Némésis» étaient assez ardents pour qu'il pût considérer le poète du moins comme un compagnon de route. Lors du dernier numéro de «Némésis», «La Caricature», révélant enfin l'identité de son collaborateur, rendit hommage «avec un poignant

corroborer bien des soupçons conçus, devant maints passages ambigus de «Némésis», par un lecteur suspicieux.

regret» au poète «patriotique»: «Plus de Béranger! plus de Barthélemy! deuil pour la poésie patriotique!»⁵⁸.

Au demeurant les républicains, qui venaient de sortir de la clandestinité où ils allaient être replongés après Juin 1832, étaient eux-mêmes divisés. Lorsque Barthélemy condamne 93, «Cette époque de sang qui roidit nos cheveux» («N», XVII, v. 64), rassurant Lamartine: «Non, l'appétit du sang n'est pas dans nos entrailles» (*ibid.*, v. 54), en proclamant:

Quant à ma liberté, qui de loin t'épouvante,
.....
Va, ce n'est point le monstre aux guerres intestines
Qui court boire le sang au pied des guillotines (v. 185 et 189-190),

il est sur les positions des républicains modérés, «Américains» puis «Doctrinaires». Et il ne les excède pas en prudence lorsque, dans *Bristol* («N», XXXII), après avoir visiblement été réjoui par

.....les œuvres hardies
D'un peuple qui procède avec des incendies,
Qui, pour faire voir clair aux mylords délinquans,
Présente sa requête aux lueurs des volcans (v. 21-24),

il conseille aux ouvriers de Bristol, responsables de ce «punch allumé sur la table des lords» (v. 32):

Anglais, ce toast suffit: pour purger l'horizon,
Malheur à l'insensé qui brûle sa maison! (v. 43-44).

Et sans doute est-il dans la ligne de leur conservatisme social quand il vante les vertus d'un réformisme lent⁵⁹. Mais il n'est, d'un autre

⁵⁸ Voici l'hommage à Barthélemy publié par «La Caricature», n° 75, 5 avril 1832, colonne 598:

«C'est avec un poignant regret que les amis de la belle poésie voient s'éloigner de la lice le vigoureux athlète qui avait su la dompter au point d'en faire l'harmonieux instrument d'une polémique vivace d'actualité; qui l'avait rendue docile jusqu'à la plus exacte périodicité. La Némésis a paru pendant une année tout entière; sa cinquante-deuxième livraison est la dernière. M. Barthélemy, épuisé par les fatigues d'un travail aussi prodigieux, ne peut penser maintenant qu'à rétablir par le repos et les soins une santé délabrée (sic). C'est encore ici l'enveloppe humaine, mesquine et impuissante, qui comprime les vastes élans d'une de ces âmes énergiques et expansives auxquelles une seule existence ne suffit pas!... Plus de Béranger! plus de Barthélemy! deuil pour la poésie patriotique!

Mais revenons à l'auteur de la satire contemporaine, pour recevoir ses adieux, ses aveux et ses souhaits».

[Suit la fin — vers 137-164 — de l'*Epilogue* de «Némésis», 1er avril 1832].

⁵⁹ Laissons mûrir des temps la sagesse profonde;
Si les vieux pilotis qui soutiennent le monde
Etaient changés d'un coup par une brusque main,
Ce monde crevassé s'écroulerait demain.
(«N», XXXVIII, v. 13-16).

côté, aucunement en retrait sur les exigences de justice sociale de l'aile avancée des «Montagnards», quand, au nom de Némésis plus que de Thémis, il prend parti pour le peuple émeutier.

C'est pourtant ici, et plus précisément dans l'interprétation à donner à l'émeute et dans la représentation qui est donnée du peuple émeutier, que se dessine la faille qui va séparer, et qui déjà sépare Barthélemy des républicains, même modérés: fracture d'ordre politique que Juin 1832 consommera sans retour.

Pour Barthélemy, toute manifestation populaire est émeute. Celle-ci, conséquence logique de l'exploitation économique des prolétaires, n'est que l'explosion spontanée et spectaculaire de la question sociale. Et cette dernière s'identifie pour lui, non pas symboliquement mais réellement et exclusivement, avec le problème matériel de la faim:

La cause est sous vos yeux; cette émeute sans fin,
Ce vivace géant, qui le nourrit? la faim («N», XII, v. 159-160).

Les émeutiers de Paris, les mineurs d'Anzin, les Canuts lyonnais ne demandent que du pain:

Ils ont faim, et voilà le complot qui les pousse (*ibid.*, v. 73);

ils ne lient pas leurs revendications ou leur espoir à un parti politique⁶⁰:

Les chances de l'Empire ou de la République,
Les rêves du moment ne font pas le danger;
L'énigme a quatre mots: LE PEUPLE VEUT MANGER! (*ibid.*, v. 202-204).

Voilà qui est réduire le Peuple à Gaster, l'émeute à l'estomac. Barthélemy est avec les Canuts, mais, pas plus qu'aux femmes d'aucuns de théologique mémoire, il ne leur accorde une âme. Il suffirait, comme il l'imagine caricaturalement, que les artilleurs les bombardent avec des miches de pain (vision surréellement fouriériste!) pour que l'émeute s'apaise:

⁶⁰ «Que leur font l'Empereur, le roi, la république,
L'Orphelin de l'Ecosse ou Napoléon-Deux?
Que leur font les partis, ils n'attendent rien d'eux».
Ibid., v. 70-72.

L'insurrection des Canuts est traditionnellement décrite comme une pure révolte de la faim. Il convient toutefois de rappeler, sans préjuger de son poids dans les événements, qu'avait été créée, en 1827, la société secrète «Le devoir mutuel»; association d'assistance mutuelle à l'origine, elle a eu un rôle du moins dans la préparation de l'insurrection d'avril 1834. Quelle qu'ait été l'influence des mutuellistes en 1831, on sait que le Comité installé après la prise de l'hôtel de ville par les Canuts comprenait cinq républicains: sur huit représentants, trois «étaient des ouvriers qui ne pensaient qu'au maintien du tarif; les cinq autres étaient des républicains qui voyaient la question politique au-delà de la question pécuniaire» (A. Dumas, *Mes Mémoires*, ch. CCXI; in «Bouquins», t. II, p. 565).

Quand ces boulets sauveurs descendront sur la ville,
Le peuple soufflera sur la torche civile,
Et sans peine abdiquant un règne passager,
Il n'en conservera que le droit de manger («N», XXXV, v. 49-52).

Et cette solution simpliste de la question sociale serait rendue encore plus aisée si venait les haranguer sur le Mont Aventin un «vrai tribun, fort de cœur et de tête» («N», VIII, v. 189), ou

Quand la force viendra marcher sur la fournaise,
La force, comme on peint l'Hercule de Farnèse,
Puissante et modérée («N», XXVII, v. 185-187);

car

Alors, croyez-le bien, fière de se soumettre,
L'émeute, en souriant, reconnaîtra son maître (*ibid.*, v. 189-190).

On conçoit que de tels passages de «Némésis» aient inquiété les souscripteurs républicains.

Les ambiguïtés et les contradictions de Barthélemy reçoivent un plus grand relief, par le jeu des lueurs et des ombres, de la clarté que jette l'analyse du phénomène des émeutes sur lequel Hugo, dans *Les Misérables*⁶¹ s'attarde longuement. Il établit une distinction fondamentale: «Entre un mouvement populaire et un mouvement populaire, nous distinguons. (...) Il y a l'émeute, et il y a l'insurrection» (p. 1075). L'émeute naît d'un fait matériel, de Gaster irrité (p. 1079); mais si, dans une agitation populaire, se reconnaît «le bruit du droit en mouvement» (p. 1076), c'est une insurrection: «L'insurrection est l'accès de fureur de la vérité» (p. 1077), elle est «un phénomène moral», elle «confine à l'esprit». «L'insurrection confine à l'esprit, l'émeute à l'estomac» (p. 1079).

Cette analyse ne contredit nullement Barthélemy, qui identifie l'émeute et la faim. Mais elle rend suspecte l'insistance qu'il met à nier que les mouvements populaires qu'il évoque puissent avoir d'autres causes que la faim: comme si, conscient de la distinction établie — bien des années plus tard — par Hugo, il voulait barrer au peuple émeutier l'accès à une forme d'action plus haute, l'insurrection, lui refuser la dignité de penser, et en particulier de penser par lui-même,

⁶¹ V. Hugo, *Les Misérables*, IV, Livre dixième *Le 5 juin 1832*, ch. I et II (in Pléiade, p. 1072-1081). C'est au sujet de ces mêmes 5 et 6 Juin, qui déterminèrent Barthélemy à se rallier à la monarchie, que Hugo s'interroge sur la distinction entre «émeute» et «insurrection», pour trancher: «C'est une insurrection» (p. 1080). Cette réflexion est bien postérieure aux événements: l'ébauche semble remonter à 1848, et le texte parut en 1862. A cette date, le républicain Hugo est en exil depuis dix ans, et Barthélemy n'est plus soupçonné depuis trente ans d'être un cryptorépublicain: il a applaudi le massacre du cloître Saint-Merry et encense Napoléon III.

et en termes politiques, la société qui l'opprime. Dans les deux cas où l'émeute était en réalité une révolte ouvrière, Barthélemy, tout en se rangeant du côté de «l'émeute», articule des propos paternalistes et lénifiants, conseillant aux ouvriers de Bristol de s'en remettre à leurs «représentants»⁶², à ceux de Lyon à une abstraite «équitable raison»⁶³ qui se chargeront «sans doute» ou «peut-être» d'apporter de prudentes améliorations à leur sort, qu'il convient pour l'instant d'accepter patiemment (v. note 46).

Quant à la revendication des droits politiques et du suffrage universel, de l'instruction populaire et de la liberté d'association pour les ouvriers, les républicains, dont c'est le programme minimum, n'en trouvent aucun écho dans «Némésis».

Ainsi, comme dans ces jeux graphiques où le crayon doit relier, dans un tracé complexe à traits croisés, des points dispersés pour faire apparaître une silhouette, nous sommes amenés sur la base de contradictions, de données parcellaires, de lacunes, de réticences et d'hypothèses à esquisser de Barthélemy un portrait assez éloigné de celui d'un cryptorépublicain. Telle est pourtant la ferveur, et la générosité, de nombre de textes de «Némésis» qu'un doute nous resterait encore.

Palinodie ou continuité?

Mais voici qu'aux funérailles du député de l'opposition Lamarque, général et comte d'empire, la foule (Barthélemy n'a pas dû, cette fois dire: le peuple), la foule crie: «Vive la République!»: c'est l'insurrection (pour suivre la terminologie de Hugo) des 5 et 6 juin 1832. Le Pouvoir fait massacrer par centaines les républicains. Barthélemy, qui a proclamé déchu et délégitimé Charles X pour avoir fait mitrailler le Peuple de Juillet, qui a entre autre poursuivi tous les Mayeux, et qui a renoncé à «Némésis» le 1er avril, s'écrie avec Mayeux, mais sans amphibologie: «Ah! le grand roi!»⁶⁴. Il se hâte d'approuver l'état de

⁶² «Le temps viendra sans doute où vos représentants
Vous donneront les biens attendus si longtemps»
(«N», XXXII, v. 47-48).

⁶³ «Le temps viendra peut-être où, du grand héritage,
L'équitable raison refondra le partage».
(«N», XXXVIII, v. 5-6).

⁶⁴ *Histoire complète et véritable de M. Mayeux, suivie de son Traité de paix avec le Juste-Milieu et de ses Aventures belliqueuses pendant les Journées des 5 et 6 juin, racontée par lui-même, nom de Dieu!...*, Chez les Marchands de Nouveautés, Paris 1833, p. 106. Mayeux, qui est bossu et qui, son bonnet à poil de garde national compris, mesure «au moins 5 pieds 2 pouces» (p. 105), est en vérité en admiration devant la haute taille de Louis-Philippe: «Dieu! le bel homme! m'écriai-je; il est superbe, tonnerre de Dieu! Six pieds!... Ah! le grand roi!...». Le personnage de Mayeux a été créé par Charles-Joseph Traviès de Villers, peintre et caricaturiste, cofondateur et collaborateur de «La Caricature» et du

siège qui suit la tuerie, dans un libelle anonyme⁶⁵, puis, révélant le nu intégral de son âme dans le dévoilement agressif de *Ma Justification*, il proclame avec une insolente netteté:

Je fus homme de sens, Républicain, jamais (p. 36).

agrémentant son propos de triviales aménités sur ce régime où «régnent les bourreaux» (p. 28) et sur «l'ogre républicain» (p. 26), «Avec son bonnet rouge et son drapeau de sang» (p. 17).

On cria à la trahison, tant était classé à gauche dans l'opinion le tribun de «Némésis». Mais le poète déclara que, bien au contraire, il y avait eu, précédemment, équivoque voire calomnie à son égard:

Où donc avez-vous vu, maîtres en calomnie,
Que je fus dans vos rangs et que je vous renie? (p. 33),

et qu'on l'accusait à tort d'avoir «défectionné»: «On ne défectionne qu'en abandonnant son drapeau», or, dit-il, repoussant le drapeau rouge et le drapeau blanc, «Je suis et je reste fidèle à ce drapeau tricolore que j'ai chanté mille fois sous la Restauration» (note 3, p. 48); pour se convaincre de la continuité de sa pensée, il suffit d'ailleurs de relire «Némésis»:

Cherchez dans *Némésis* si j'ai vanté ce rite (p. 33).

Une relecture tenant compte de cette mise au point éclaire en effet les ambiguïtés, les contradictions, les silences, qui n'apparaissent plus comme des imperfections dues à la hâte dans la composition ou à la tyrannie souvent déviante de la rime, mais comme le résultat d'un dosage calculé en fonction de la diversité d'opinion des souscripteurs. On comprend ainsi que ce n'est pas par oubli que Barthélemy glisse sur le suffrage censitaire (il observe dans *Ma Justification* (p. 33) qu'il n'a jamais demandé le suffrage universel) et, peut-être sur la responsabilité réelle de Louis-Philippe. On constate qu'il n'a jamais appelé à la violence de rue, et l'on peut penser que, s'il évoque souvent le spectre de 93, c'est pour arracher à la classe au pouvoir, par le chantage d'une apocalypse d'images sanglantes, davantage de cette justice sociale que sa haine innée de l'injustice lui fait vouloir: c'est par méprise, dit-il dans *Ma Justification* que son lectorat «Fit d'un sujet de crainte un sujet de (ses) vœux» (p. 16). Jouant les Cassandre, «Némésis» instrumentalisait en quelque sorte l'émeute, que, tout en la comprenant et en l'absolvant, elle ne décrivait pas moins comme un déchâi-

«Charivari». De véritables séries lui furent consacrées, où s'étaient, dans un registre héroï-comique, son patriotisme, sa veulerie jousseuse et sa sottise. Les textes sont pour la plupart anonymes.

⁶⁵ *Justification de l'état de siège*, Tous les marchands de nouveautés, Paris 1832, sna.

nement sauvage, «hache à la main», «le bonnet rouge au front», «procédant par des incendies», et les mots de «terreur», «assassinat», «dramas sanguinaires» ne nous sont pas épargnés. Bref, s'il y a une cohérence en Barthélemy, elle semble bien être dans la distance et la défiance qu'il a toujours eues à l'égard de l'idée républicaine.

Incohérente semble être par contre l'attitude du poète devant le Pouvoir, puisqu'il se rallie au juste-milieu qu'il a jusque là violemment stigmatisé. En réalité, la cohérence est, selon lui, parfaite: c'est le juste-milieu qui s'est transformé. Jusqu'au 5 juin, il était impuissant et irrésolu, explique Barthélemy dans *Ma Justification*,

Mais ce mot désormais n'a rien qui m'épouvante;
Le 6 Juin en a fait une force vivante (p. 39).

On se souvient alors qu'à plusieurs reprises «Némésis» évoque «un homme fort» devant qui l'émeute «en souriant» se soumet. Le 6 juin, devant plus de 800 morts au rictus de cadavre, le juste-milieu, grâce à l'armée et à la garde nationale, devient pour Barthélemy «une force vivante»: indigné par la répression de l'émeute de la faim de Lyon, le Poète citoyen est conquis par l'écrasement de l'insurrection républicaine.

On mesure, devant ces textes, l'imprudence de ceux qui, pour ne les avoir pas lus, ont fait de Barthélemy un républicain et de «Némésis» une revue gauchiste⁶⁶. Les réticences étaient en bien des points perceptibles sous le flot du lyrisme exaltant le peuple et des lames d'invectives contre le pouvoir, mais, certes, la radicalisation de *Ma Justification* n'y était pas inscrite, et cette conversion jubilatoire sur le chemin du Cloître-Saint-Merri nous glace. Il faut préciser tout de même que Barthélemy n'est pas un isolé: le 6 Juin a amené le ralliement d'une large part des orléanistes du Mouvement. *L'Histoire complète et véritable de M. Mayeux* (v. note 64) donne une version grotesque de la versatilité politique du temps: le protagoniste est le type du petit bourgeois cocardier, toutefois une lecture qui altérerait de l'inquiétant à l'ubuesque le personnage de Barthélemy retrouverait en maint endroit du pamphlet l'itinéraire du poète⁶⁷.

⁶⁶ Barthélemy est traité de «polémiste républicain» in Castex et Surer, *Manuel des études littéraires françaises, XIXème siècle*, Hachette, Paris 1982, p. 56. Le poète n'est cité qu'à propos de Lamartine, de même que dans le *Précis de littérature française, XIXème siècle*, P.U.F., Paris 1989, où l'on peut lire, p. 191: «Le pamphlétaire Barthélemy lance contre lui, dans sa revue «gauchiste» en vers, la *Némésis*, une violente diatribe». En vérité, du persiflage d'un hilarant pastiche à la lame acérée du sarcasme, à la distance hautaine de la dédaigneuse clausule, le texte *A M. de Lamartine* («N», XIII) est de ceux qui comblent de plaisir le lecteur, laissant dans la boue celui que Lautréamont nomma «la cigogne larmoyante» et dont la réponse *A Némésis* (*Oeuvres poétiques complètes*, Pléiade, p. 507) n'est en regard qu'un piètre pataugement métrique.

⁶⁷ On se rappelle que Traviès, caricaturiste créateur de Mayeux, collabore à «La Caricature», trahie par Barthélemy. On pourrait imaginer que l'auteur anonyme du texte a, en deuxième ligne et en filigrane mineur, caricaturé, par moments, le poète transfuge.

Une cohérence bonapartiste

Mais le ralliement spectaculaire au juste-milieu doit-il être interprété comme une adhésion pure et simple au régime? C'est encore *Ma Justification* qui nous éclaire, par une déclaration qu'il faut aller découvrir loin des vers éclatants, dans une note en fin de volume: «Poète de l'armée, je suis resté dans les rangs de l'armée» (note 3, p. 48). C'est là, qu'on ne s'y méprenne pas, une déclaration de napoléonisme. Car l'armée que le poète a exaltée et chantera encore, c'est celle de Napoléon, héritière de l'armée populaire de la Révolution, formidable force de lutte contre la Sainte-Alliance, l'armée missionnaire porteuse aux peuples opprimés des principes sacrés de 89, galvanisée par l'homme qui les a codifiés à l'usage de la bourgeoisie libérale. On sait que, dans le pas de l'évolution du napoléonisme au bonapartisme, elle est restée, pour une bonne part, fidèle à ce culte dans l'espérance d'un Second Empire.

Voilà donc nettement définie dans son essence la nature de la cohérence idéologique de Barthélemy. Il n'y a pas là de révélation, car le poète n'a jamais perdu une occasion de célébrer Napoléon, tout en s'abstenant de prôner un retour à l'empire. Mais cette revendication, en note, de fidélité au napoléonisme au moment même où les vers (et l'attitude pratique dans la vie) peuvent apparaître comme une conversion sans équivoque au philippisme, induisent à accorder quelque crédibilité à l'autojustification de Barthélemy. Point n'était besoin, en effet, d'être «vendu au pouvoir» (note 3, p. 47) pour approuver un massacre de républicains: il suffisait d'être bonapartiste, comme les centaines de morts des 4 et 5 décembre 1852 et les milliers de déportés républicains le confirmeront. Car si bonapartistes et républicains ont pu être côte à côte dans l'opposition pour liquider la monarchie, ils se retrouvent rivaux dans l'imminence d'une prise de pouvoir, et ennemis mortels. Aussi peut-on soutenir, avec Barthélemy lui-même, qu'il

D'une part le pamphlet est divisé en une Première partie: *Les Erreurs* et une Deuxième partie: *La Conversion*; et par ailleurs, la durée du récit s'étend du 13 février 1831 au 6 juin 1832, celle de «Némésis» du 27 mars 1831 au 1er avril 1832 et le 6 juin est la date de la «conversion» de Barthélemy. D'autre part, l'épisode final pourrait être lu, par une maligne transposition, comme une fable visant le poète. En effet, amené à partager une gibelotte avec des républicains qui lui ont subtilisé les lapereaux, produit de sa chasse [substitution: les vers de «Némésis» parus dans «La Caricature»], Mayeux, qui doit feindre de fraterniser, est entraîné par eux vers les barricades du 6 juin [les sollicitations des souscripteurs républicains de «Némésis»]. Arrêté comme républicain, il offre, pour se disculper, de faire le coup de feu contre eux [la *Justification de l'état de siège*]; il se défend avec véhémence contre le quiproquo [*Ma Justification*]; il est finalement reconnu «comme un bon, un excellent patriote, dévoué au juste-milieu, tonnerre de Dieu!» (p. 104); et, le dimanche [naguère jour de parution de «Némésis»], il est décoré de la Légion d'Honneur [dont «Némésis» avait dénoncé le galvaudage dans son n° VI, *Les croix d'honneur*] par Louis-Philippe lui-même [dont on dit qu'il commissionna pour une belle somme la traduction de *l'Enéide* que Barthélemy acheva en 1838].

ne s'est pas vendu ou rallié au Pouvoir, mais qu'il s'est trouvé entre eux une convergence, au nom de crédos différents.

L'indignation des républicains à son égard, après Juin 1832, n'en est pas moins justifiée. Mais parler de «trahison» au lieu de «cohérence bonapartiste» n'est pas sans révéler la naïveté d'hommes qui n'ont pas vu, par exemple, qu'en limitant la question sociale au problème de la faim, Barthélemy était tout simplement dans la ligne du bonapartisme au visage social théorisé dans sa jeunesse par l'auteur de *l'Extinction du paupérisme*, lequel, selon une même logique, portera, en attendant son heure, le masque du cryptorépublicain jusqu'à se faire élire président de la II^{ème} République, avant de dévoiler avec le 2 décembre son véritable propos: l'extinction du républicanisme.

La haine de Barthélemy contre la république semble n'avoir eu d'égale que celle contre le carlisme:

Carlisme ou République où prendrez-vous des maîtres?
Là règnent les bourreaux, ici règnent les prêtres
Et de ce double écueil l'homme sage averti
Repousse également l'un et l'autre parti⁶⁸.

Il n'a lancé contre la seconde que de banales injures. Par contre, «Entrant dans la satire escorté de Méry»⁶⁹, il a commencé sa carrière alors que la France de Charles X étouffe sous la coupe de l'Eglise, *longa manus* d'un souverain étranger, le pape, qui est l'âme de la Sainte-Alliance, l'ennemie détestée de la France de 89, l'artisan de la défaite de Napoléon et de la restauration des Bourbons. Et contre eux, les deux poètes se déchaînent.

III

UN POÈTE CONTRE LA SAINTE-ALLIANCE

L'anticléricisme

Barthélemy s'empare avec une alacrité quasi cannibalesque des figures emblématiques de l'Eglise catholique: pape, prélats, jésuites, et, en quelques coups de serpe habiles, il les transforme en poupées expiatoires qu'il parque dans l'arène publique de son Jugement universel: là, dénudant leur misérable et irréfutable hideur, inexorablement, en son âme et conscience, il les transperce.

⁶⁸ *Ma Justification*, p. 28.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 5.

«Les boucs de Loyola»

Caricaturés dans leur frénétique et grotesque activisme gesticulatoire⁷⁰, mais dénoncés, par les mêmes traits, comme de sournois et puissants charlatans, les Jésuites, «ces bâtards de l'Eglise» (*Les Jésuites*, O, I, 109), sont vitupérés dès *Les Sidiennes*, première œuvre de Barthélemy et Méry, sous Charles X, comme des spéculateurs et estorqueurs de fonds, des exploiters des naïfs et des faibles⁷¹, des instruments de domination idéologique et politique à double tranchant⁷², dont la perfidie est telle, dans leur cheminement à la conquête du pouvoir⁷³, que Barthélemy donnera à Villèle le conseil, intéressé et goguenard, de démissionner avant que l'abbé de Latil et les Jésuites de Montrouge ne le chassent⁷⁴, cornaqués par Bonald, «le jésuite écrivain» (*La Villéliade*, O, I, 225). «Les boucs de Loyola»⁷⁵, comme les définit son talent d'Insulteur Magnifique, l'emplissent tour à tour d'une ardeur joyeuse mais implacable à en découdre avec eux, et d'une haine sévère et vengeresse qui dénonce la terreur que «l'antique confrérie» (*Les Jésuites*, O, I, 122) — par lui indentifiée avec la Congrégation — fait régner sur les fonctionnaires, ainsi que la mainmise qu'elle exerce sur la société française⁷⁶: *Rome à Paris*, tel est le titre d'un pamphlet, dont la *Préface* étend à l'Europe cette invasion, élargissant la dénonciation aux trames ourdies par «les ultramontains» «pour soumettre les peuples catholiques à leur pouvoir immédiat» (O, II, 3), et vouant à la vindicte publique les forfaits commis en Espagne, où l'on a vu, à Valence, le jubilé de 1826 se clôturer par un abominable autodafé, et «l'assassinat religieusement juridique du malheureux Ripoll» (*ibid.*).

⁷⁰ de noirs missionnaires
Hurlant sur des tréteaux, escaladant les chaires,
Plantant, aux frais publics, de gigantesques croix
Et dictant aux préfets leurs souveraines lois.
(*Sidiennes*, O, I, 12).

⁷¹ Ils font au pauvre serf chérir son esclavage
Et, gorgés de trésors, placent au denier-trois
L'aumône des chrétiens chez le banquier des rois.
(*Sidiennes*, O, I, 13).

⁷² «Ces bons pères possèdent le secret d'abrutir les hommes et d'assassiner les rois».
Note 1 à la première *Sidienne*, O, I, 55.

⁷³ l'intrigue au manteau noir
Escaladant sans bruit les marches du pouvoir.
(*Sidiennes*, O, I, 52).

⁷⁴ Villèle, épargne-toi le déplaisir extrême
d'être chassé par eux, en t'expulsant toi-même.
(*Épître à M. le Comte de Villèle*, O, I, 77-78).

⁷⁵ Adieu, je vais chercher une proie à ma haine;
Les boucs de Loyola m'attendent dans l'arène.
(*Épître à M. le Comte de Villèle*, O, I, 87).

Ces vers annoncent *Les Jésuites*, qui paraîtront six mois plus tard.

⁷⁶ Partout du Vatican flotte le gonfanon;
Ils réduisent la France en province romaine.
(*Les Jésuites*, O, I, 123).

Les prélats

L'église catholique eut en effet la part du lion dans l'Europe de la Sainte-Alliance et dans ce triomphe de l'alliance du trône et de l'autel que fut en France la Restauration. Le militantisme anticlérical de Barthélemy, hérité du jacobinisme, a pu à cœur joie décocher sur les prélats les traits les plus variés, du comique de *La Villéliade*, où Villèle, faisant son propre panégyrique, s'exclame:

L'Eglise, avant mon règne expirait de famine;
Quel prélat aujourd'hui n'a son chef de cuisine?
(*La Villéliade*, O, I, 182)

jusqu'à la lourde accusation d'ingérence politique des *Sidiennes*:

Et ces prélats haineux qui, dans leurs saints palais,
Votent des lois de sang au nom d'un Dieu de paix
(*Sidiennes*, O, I, 53),

reprise dans «Némésis», après la chute de Charles X, à travers une image de torture et d'angoisse, comme le retour obsessionnel d'un spectre au masque d'Inquisition:

Quand Charles-Dix régnait par la grâce de Dieu,
La crosse était un sceptre, et l'Eglise dorée
Serrait dans son anneau la France restaurée
(«N», XX, *L'archevêché et la Bourse*, v. 2-4)

et jusqu'aux accusations de fomenter les complots carlistes, lancées contre l'archevêque de Paris et le légat pontifical qui, transformé en chef de brigands par la satire, se vante:

Déjà les Vendéens, insurgés à ma voix,
Détroussent les passants pour l'honneur de la croix
(«N», VII, *Le diner diplomatique*, v. 111-112).

Car les plus ignobles sont les plus hauts dignitaires, ceux qui, potentiels assassins, participent du pouvoir temporel du pape,

Tous ces hommes de sang que l'eau bénite lave,
Ces louches cardinaux, ces odieux prélats
Qui sous le froc impur ceignent le coutelas
(«N», XLIX, *Les trois couleurs en Italie*, v. 74-76),

et dont le plus abhorré est le vicaire-sicaire du souverain-pontife, un exécuteur des hautes œuvres,

Le sanglant Albani, ce cardinal sicaire
.....
Un prêtre cauteleux qui d'un sourire faux
Ne pardonne qu'aux morts pendus aux échafauds
(«N», XLV, *Au Pape*, v. 82 et v. 87-88).

Le Pape

Mais le pape, du moins?, «mais un pape qu'est-ce que c'est»⁷⁷? — Un «imbécile vieillard», répond à la Prévert Barthélemy («N», XLV, v. 71). Ce pourrait n'être, certes, qu'un «pâle vieillard aux regards hypocrites» (*ibid.*, v. 181) si, uniquement chef spirituel de l'Eglise, il n'administrait que les âmes, «couché sur (ses) riches coussins» (*ibid.*, v. 80) parmi «Les fétides parfums de la corruption» (*ibid.*, v. 64), dans ce «Vatican, bazar de simonie» (*ibid.*, v. 57), où la débauche «Pour ses dignes amants choisit les cardinaux» (*ibid.*, v. 56). Tout juste mériterait-il alors, pour cette gestion impie, les lanières bien mollement cinglantes — tant le fouet en est usé — de l'ironie anticléricale, car l'ignorance l'excuserait: il chante certes, dans les prières du Vendredi saint, la Passion du Christ, «Mais, par malheur pour (lui), leur texte est en latin» (*ibid.*, v. 24)...

Si, plus ignominieusement, il se faisait le complice idéologique des despotes d'Europe, à l'image du pape de Prévert, sans doute serait-il, lui aussi, «un affreux vieillard»⁷⁸. Mais Grégoire XVI porte un poids bien plus lourd devant l'histoire: il est lui-même, en première personne, un souverain temporel, maître absolu dans les Etats de l'Eglise, un pilier de la Sainte-Alliance; ses troupes mercenaires, à l'appui desquelles, tels les Bourbons, il appelle l'étranger, écrasent dans le sang les soulèvements libéraux et patriotiques. Il est l'ennemi spirituel et temporel de l'héritage de la Révolution. Il est le «pontife ennemi» («N», XLIX, v. 116). Dès lors, il ne relève plus de la satire morale et personnelle.

Le vers ici naît de la haine. Une colère vengeresse s'abat en lourdes invectives sur ce «prêtre machinateur de sanguinaires ruses» («N», XLV, v. 137) qui, déviant de leur fonction les attributs pontificaux, a fait des clés héraldiques «deux clés de prison», de l'anneau pastoral un carcan, du bâton pastoral une «masse d'airain qui fracasse les têtes» (*ibid.*, v. 106). La litanie des insultes, encore que hautes en violence et en images, laisserait tout de même. Aussi Barthélemy, habile rhétoriqueur, nourrit-il son amplification par d'astucieuses voies, comme d'enclouer rudement, avec éclat, ce chef d'état à sa fonction institutionnelle de chef des armées: chef des armées, le pape? certes! «Et quels soldats!» (*ibid.*, v. 150): une horde de brigands écumés dans les plus ignobles bas-fonds d'une pègre que Barthélemy décrit avec un lyrisme d'une sauvage truculence⁷⁹, afin que l'ignominie en éclat

⁷⁷ J. Prévert, *Paroles, La crosse en l'air*, v. 214.

⁷⁸ *Ibid.*, v. 215.

⁷⁹ «N», XLV, 150-168, morceau de bravoure repris dans «La Caricature» du 16 février 1832. Parmi ces soldats, Barthélemy fait figurer ce qu'il déteste le plus, les individus les plus vils: c'étaient, entre autres:

Des héros vendéens, experts aux embuscades:

bousse indélébilement leur chef, le massacreur des partisans des idées de la Révolution et de l'Unité italienne, «César du Vatican» buvant le sang des peuples⁸⁰ et sur qui est appelé, pour ses crimes politiques, le poignard des ides de Mars⁸¹. Chef délégitimé de la chrétienté, le pape est une cible au même titre que les autres souverains de la Sainte-Alliance⁸².

L'internationalisme militant

Les attaques contre le papauté, si elles relèvent pour une part de l'anticléricisme jacobin, plongent en effet substantiellement leurs racines dans une conception plus fondamentale, plus solennelle, qui est l'internationalisme militant.

Celui-ci, né dans une France libérée de l'Ancien régime et des rois, se nourrit de la croyance en la supériorité des idées de liberté (des individus et des peuples) et de souveraineté populaire (égalité), et un romantique idéal humanitaire de solidarité avec les peuples opprimés lui fait étendre à l'univers le troisième principe sacré: la fraternité.

Comme la plupart de ses contemporains, Barthélemy est sensible aux événements politiques et sociaux de l'étranger.

Déjà sous la Restauration s'est manifesté un vaste mouvement de soutien à la Grèce, dont la lutte pour l'indépendance a inspiré Hugo⁸³, Lamartine⁸⁴, Viennet⁸⁵, Casimir Delavigne⁸⁶ et d'autres. Barthélemy

Des Suisses, tout brûlés du feu des barricades (v. 156-157)

Des sigisbés vieillis, des gitons de prélats, (v. 164)

(...)

Pour les chances des nuits hideux hermaphrodites (v. 166).

⁸⁰ Toi, du glaive de Paul armant des assassins,
Tu bois du sang, couché sur tes riches coussins.
(*Ibid.*, v. 79-80).

⁸¹ Crains les ides de Mars, César du Vatican!!!
(*Ibid.*, v. 400).

⁸² La même image d'infamie sert à stigmatiser Grégoire XVI (v. note 39) et Ferdinand VII d'Espagne, «ce roi dévot qui digère du sang» («N», XLVIII, *Dom Miguel*, v. 4).

⁸³ En particulier: *Enthousiasme, Navarin, L'enfant* in *Les Orientales*.

⁸⁴ Certains passages du *Dernier chant du pèlerinage d'Harold* et *l'Invocation pour les Grecs* in *Les Harmonies*.

⁸⁵ Barthélemy et Viennet ont bien des traits communs: l'érudition classique, l'éloquence, la facture de l'alexandrin, avec ce goût du panache qui, du *Cid* à *Cyrano* traverse la littérature française. Viennet a lui aussi la haine des prêtres, la passion de la liberté, la pratique de la poésie politique. La Grèce lui a inspiré: *Aux rois de la Chrétienté sur l'indépendance de la Grèce* («Des Grecs et de l'Europe allez venger l'affront / et du joug ottoman affranchir l'Hellas», p. 178); *Aux Grecs, sur la protection dont on les menace* («Courage, enfants des Grecs! la victoire est à vous!», p. 202, «Vingt siècles d'esclavage en trois ans réparés», p. 203); *A l'empereur Nicolas, en faveur des Grecs*. Nous citons d'après: Viennet, *Epîtres et Satires*, Hachette, 1860.

⁸⁶ Le Livre II des *Messéniennes* est consacré à la Grèce. Poète libéral, Casimir Delavigne figurait encore dans les anthologies scolaires de la III^e République.

apporte sa contribution avec *Les Grecs*⁸⁷, où, appelant à voler au secours de cette nation, il oppose au refus d'intervention du gouvernement français⁸⁸ la solidarité du peuple et des intellectuels⁸⁹.

Après la Révolution de 1830, dont les échos fusent de toute part en Europe, l'attention envers les événements internationaux est constamment aux aguets⁹⁰. Barthélemy est sur les dents: toute révolte contre la Saint-Alliance l'enflamme, toute répression l'insurge, toute non-intervention l'indigne. On est frappé par le nombre de livraisons de «Némésis» consacrées aux soulèvements et aux crises qui secouent l'Europe: les textes, échelonnés du n° 18 au n° 49, soit sur 32 numéros hebdomadaires, sont, en 7 mois, au nombre de 16, soit une moyenne d'un texte sur deux, de deux textes par mois, sur la politique étrangère.

Il y a dans ce rythme le souci d'un homme qui s'est proposé de rivaliser, en vers, avec les journalistes⁹¹; mais, ajusté à celui, dramatique, de l'actualité, il est la vibration à l'unisson d'une passion essentielle — esprit et cœur, sang et nerfs — que tout événement atteignant l'homme dans sa dignité et dans ses droits aveugle de vengeance et de violence, que l'injustice révolte, que le triomphe de la liberté fait exulter, d'un homme pour qui le droit doit primer la force par la

⁸⁷ *Les Grecs, épître au Grand-Turc* a paru anonyme chez Tous les marchands de nouveautés, avec la date du 26 avril 1826, et figure sous le seul nom de Barthélemy au tome I de l'édition Dénain et Perrotin des *Oeuvres* (1831).

⁸⁸ L'Etat muet et sourd laisse agir le destin.
(*Les Grecs*, O, I, 146).

⁸⁹ Le peuple élève «un grand cri de pitié» devant le glaive du Grand-Turc:
L'Orient nous attache à ses nouveaux débris;
On transforme en héros Marcos et Canaris;
La France a répété les hymnes de Messène;
L'ombre d'un roi de Sparte a paru sur la scène⁵.

(*Les Grecs, ibid.*). La note 5, p. 162, indique qu'à la représentation de la tragédie *Léonidas*, le jeune Canaris était dans la loge de Monseigneur le duc d'Orléans.

Des personnalités, même de droite, s'émeuvent:

Lainé, Châteaubriand [sic] tonnent à la tribune
En faveur des proscrits prisonniers dans leurs murs.
(*Ibid.*).

⁹⁰ «Aussitôt le fait de la révolution accompli, tout ce qu'il y avait de généreux en France se tourne du côté de la Belgique, de l'Italie et de la Pologne.» «Les cœurs généreux demandaient un remaniement de l'Europe; ils voulaient donner à ces troupeaux qu'on appelle les peuples des pasteurs choisis par eux-mêmes; ils refusaient de reconnaître ces bouchers auxquels, sur la table verte du congrès de Vienne, des diplomates sans cœur avaient partagé presque au hasard cent millions de corps et d'âmes».

A. Dumas, *Mes Mémoires*, ch. CLXXI, Laffont, «Bouquins», t. 2, p. 265.

⁹¹ J'essaierai d'accomplir cette œuvre hebdomadaire;
Journaliste d'hier, puissent nos vétérans
M'accueillir sans dédain au milieu de leurs rangs,
Et souffrir que, marchant pour une même cause,
Je joigne quelques vers à leur logique prose!
(«N», *Prospectus-Spécimen*, v. 92-96).

force⁹². Il y a là l'épanchement d'une nature emportée et généreuse — risquerons-nous, ô Germaine de Staël, «méridionale»? —, qui, quoique réagissant à chaud, trouve à se couler spontanément dans une forme littéraire.

Cela nous vaut, grâce à la *bravura*, à l'imaginifique puissance créatrice du poète, et charriant à peine plus de scories que plus tard chez Hugo, un flot torrentiel d'alexandrins vigoureux, parfois un peu redondants (car la poursuite de la rime entraîne parfois, et, surtout, il faut remplir les quatre feuillets, 200 vers environ), mais où brillent, jaillis du premier jet (car l'échéance hebdomadaire exclut la besogneuse lime mallarmé-valéry-enne...), des vers d'une puissante facture, comme au spectacle des peuples opprimés:

Le Rhin est libre à gauche, et sur l'autre rivage
Le despotisme écrit: TERRE DE L'ESCLAVAGE!
(«N», XIX, *Aux soldats de la France*, v. 81-82).

ou encore, pour justifier la volonté de porter en rouge le deuil de la Pologne assassinée, surgissant sans qu'aient été évoqués les reflets d'incendie et le sang répandu, mais les suscitant, transfigurés en une beauté formelle chargée de pathos et de grandeur, ce déploiement de pourpre:

Varsovie en mourant avait cette couleur
(«N», XXV, *Varsovie*, v. 40).

Ainsi, au gré des nouvelles qu'apporte le télégraphe, Barthélemy vibre pour l'indépendance belge, enthousiaste⁹³ puis déçu et amer que la France n'ait pas, du même élan, libéré des rois l'Europe entière⁹⁴; il saigne pour la Pologne abandonnée au tsar⁹⁵, vouant à l'infamie la trahison des Périer et consorts⁹⁶ et au sarcasme l'inertie de la majo-

⁹² Non, le sang veut du sang! pleurer, c'est une honte!

.....
Ce qu'il nous faut, à nous, c'est la vengeance prompt.
(«N», XXV, *Varsovie*, v. 31 et 33).

⁹³ Et puisqu'après trente ans les rois sont encor sourds,
Qu'à ces débris caducs de la Sainte-Alliance
La bouche du canon demande une audience.
(«N», XIX, v. 40-42).

Formule à l'emporte-pièce, où le glissement métaphorique choque à dessein, par provocation, le bon goût.

⁹⁴ Quoi! vous seriez venus pour combattre un Guillaume!
Ibid., v. 45.

⁹⁵ O noble Varsovie! ô sœur assassinée!
(«N», XXV, v. 45).

⁹⁶ Ils ont dit froidement: L'ORDRE EST A VARSOVIE!
(*Ibid.*, v. 70).

La note (1) précise: «On n'a pas oublié ces paroles: *l'ordre règne à Varsovie*, prononcées à la tribune par M. le ministre des affaires étrangères dans un moment où le sang des Polonais coulait à flots sous les baïonnettes russes», rétablissant l'odieuse mot historique altéré pour des raisons métriques.

rité des citoyens⁹⁷, mais non du peuple⁹⁸ qu'il appelle à l'accueil fraternel des proscrits, ces «modernes dix-mille»⁹⁹. L'Espagne, où un Bourbon égorgé fait fusiller Torrijos et les siens dans un «silence de plomb», le glaise, et lui fait crier vengeance¹⁰⁰.

A cette «Espagne abâtardie»¹⁰¹, où «tout est mort»¹⁰², et qui a oublié son glorieux passé¹⁰³, s'oppose l'Italie, «majestueuse reine»¹⁰⁴, non point morte¹⁰⁵, mais seulement endormie «comme un géant lassé qui s'endort au soleil»¹⁰⁶, fière de son immortel héritage romain¹⁰⁷ et offrant, telle Janus, «un front pour le passé, l'autre pour l'avenir»¹⁰⁸: car elle a conservé le culte sacré de la Liberté. Les soulèvements libéraux italiens enthousiasment Barthélemy, qui prophétise les voies que suivra l'Unité: une insurrection générale «de l'Abruzze au Tyrol»¹⁰⁹,

⁹⁷ Ils se sont cotisés pour verser quelques larmes.
(*Ibid.*, v. 134).

⁹⁸ Si les longs roulements des obstinés tambours
N'eussent couvert la voix qui parlait aux faubourgs.
(*Ibid.*, v. 79-80).

Allusion aux manifestations populaires interdites et réprimées par le pouvoir.

⁹⁹ Oh! si nos bras n'ont pu sauver leur sainte ville,
Allons tous au-devant des modernes dix-mille!
(*Ibid.*, v. 175-176).

Toute la fin du texte (v. 175-241) développe ce thème, auquel sera consacré le n° XLVI, *L'émigration polonaise*.

¹⁰⁰ Il ne faut plus juger ce roi par contumace,
La France contre lui doit se lever en masse;

Car le vrai droit des gens demande qu'on le tue.
(«N», XXXIX, *L'Espagne et Torrijos*, v. 163-164 et 172).

¹⁰¹ *Ibid.*, v. 39.

¹⁰² Rien, plus rien, tout est mort, un silence de plomb
Pèse sur le pays du Cid et de Colomb.
(*Ibid.*, v. 21-22).

¹⁰³ Qu'est devenu ce temps où le marin génois
Jetai à son retour quelque Espagne nouvelle,
Comme un joyau de femme aux genoux d'Isabelle?
(*Ibid.*, 18-20).

On notera le sens, chez Barthélemy, du geste spectaculaire, et, encore une fois, sa traduction en une image grandiose, aux vers 19 et 20, d'une beauté formelle à faire pâlir Hugo.

¹⁰⁴ «N», XLIII, *A l'Italie*, v. 25.

¹⁰⁵ Non, non tu n'es pas morte, ô mère des empires.
(*Ibid.*, v. 13).

La description de l'Italie est presque construite en symétrie antithétique avec celle de l'Espagne, non par volonté systématique, mais par référence à des critères de jugement identiques: attitude à l'égard du passé historique, des tyrans et des prêtres, de l'avenir. Seul est vivant qui aspire à la liberté.

¹⁰⁶ *Ibid.*, v. 16.

¹⁰⁷ Non, tu n'as pas perdu les nobles parchemins,
Héritage immortel de tes aïeux romains!
(*Ibid.*, v. 3-4).

Ce qui s'entend matériellement, mais aussi symboliquement: «tes titres de noblesse».

¹⁰⁸ *Ibid.*, v. 12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 128.

en «balayant les moines et l'Autriche»¹¹⁰ et, bien entendu, avec l'intervention des Mille sous leur bannière tricolore, — mais il s'agit là du secours de la France...¹¹¹. Par haine des Bourbons, Barthélemy décide également que l'Italie unie exclura la Sicile, terre indigne puisqu'elle subit le joug d'un tyran¹¹². Un point seulement reste pour lui obscur, que résoudra l'histoire:

Quel vengeur, à Milan, tombé comme l'éclair,
Posera sur son front la couronne de fer?
(«N», XLIII, v. 139-140).

Bonaparte est déjà passé par là, apportant «des jours républicains» (*ibid.*, v. 148), note Barthélemy, dont le prophétisme, ici, reste court. Du moins est-il certain que la France sera présente:

Et nous, nous serons là, sur les Alpes connues;
Faisant étinceler nos couleurs dans tes nues,
Nous viendrons, s'il le faut, pour garantir tes lois,
Jeter dans le bassin notre glaive gaulois
(*ibid.*, v. 169-172).

L'interventionnisme

Car tel est le réflexe de Barthélemy devant toute violation des droits de l'individu et des peuples: intervenir.

L'information provoque chez lui un choc émotionnel qui le pénètre d'une douleur active, prête à agir, pour la victime, et le fait exploser d'une colère tumultueuse et vengeresse nourrie de haine contre le bourreau: une douleur vivifiante, une colère militante, une haine justicière. Il s'y ajoute l'indignation frémissante contre le gouvernement Périer qui assiste, passif sinon complice, à ces crimes¹¹³.

Sans doute cette attitude correspond-elle à un trait de tempéra-

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 137.

¹¹¹ Mille et notre drapeau seront tes seuls secours;
Ces appuis suffiront à la fière Italie.
(«N», XLIX, v. 132-133).

Notons, au sujet des «Mille» que Barthélemy consacra, en son temps un poème à Garibaldi: *Garibaldi, ou le Réveil du lion*, Paris, Les principaux libraires, 1861.

¹¹² L'Italie ne comprendra pas
Ce royaume honteux qui subit un Bourbon;
Car au joug des tyrans l'Italie indocile
De son pied dédaigneux repousse la Sicile.
(«N», XLIII, v. 132-134).

¹¹³ Quelle honte pour nous de laisser impunis
Tant de forfaits commis par un roi fanatique!
(«N», XXXIX, v. 70 et 72).

ment individuel, mais elle s'inscrit dans un contexte historique, en harmonie avec un comportement collectif commun à tous ceux qui, républicains ou bonapartistes et voire même orléanistes du Mouvement, se réclament des idéaux de la Révolution, valeurs génératrices d'une incoercible énergie.

Le désir d'intervenir est spontané: c'est l'élan du cœur; *In tyrannos* était déjà la devise du Sturm und Drang. Conceptualisé en fraternité, ou mieux en solidarité, il devient un devoir, et, en politique internationale, un devoir d'ingérence, un devoir sacré; la Révolution, forte de sa conscience de soi et de ses succès militaires, a donné naissance à l'interventionnisme jacobin. Le romantisme le colora de sentimentalisme. Mais il s'agit en fait, par delà l'aide humanitaire à un peuple en lutte contre son despote national ou contre son oppresseur ethnique, d'accomplir une mission idéologique de diffusion de ces principes supérieurs que l'on a, les premiers, affirmés, primauté qui confère le rôle, au demeurant fort noble, de nation-guide, porteuse de la vérité, assise du bonheur.

L'ardente poésie de Barthélemy est une parfaite illustration de cette conception. La part est d'abord faite à l'élan du cœur et à la solidarité sainte:

Aujourd'hui que nos cœurs sentent battre leurs fibres
Pour nos frères en deuil qui veulent être libres,
Que par un pacte saint, les peuples sont unis
(«N», XXXIX, v. 67-69).

Un vers, hélas sans rythme et sans panache, proclame ensuite avec netteté le droit d'ingérence: «Cette fois nous avons le droit d'intervenir»¹¹⁴. Le double but est défini: assistance¹¹⁵ et propagande révolutionnaire, et cette dernière est si évidemment conçue comme une mission, que la métaphore en est pesamment filée:

Soldats intelligents, apôtres citoyens,
Baptisez par le feu tous les peuples païens;
Que notre liberté, déesse au vol agile,
Les armes à la main prêche notre évangile;
Portez la vérité dans les stupides Cours
(«N», XIX, v. 35-39).

Quant au moyen, il est, on le voit, indiqué avec conviction: l'histoire de la Révolution, et de l'Empire a fortiori, a montré que les prophètes doivent être armés, que la parole, si l'on ne veut que le glaive la tranche, doit s'appuyer sur le glaive¹¹⁶. Mais en l'occurrence les exhorta-

¹¹⁴ *Ibid.*, v. 165. L'idée est énoncée ailleurs (*ibid.*, v. 75-87) avec plus d'efficacité rhétorique, mais il est difficile de détacher de cette période une citation concise.

¹¹⁵ «Sauver nos frères patriotes», «leur tendre une main forte», (*ibid.*, v. 80 et 83).

¹¹⁶ Partez; pour accomplir votre sublime rôle,
Vous avez avec vous le glaive et la parole.
(«N», XIX, v. 33-34).

tions du poète s'élèvent alors que le choix des armes a déjà été fait par le pouvoir, et que l'intervention est en cours. La France limita son action à la Belgique, et Barthélemy cria à la trahison, tout en trouvant un noble ton élégiaque pour exprimer sa douleur¹¹⁷. Toutefois une autre intervention combla ses vœux: l'occupation d'Ancône, qui provoqua sa jubilation. Car intervenir est un droit et un devoir, mais aussi une jouissance, comme d'anéantir des nuisibles; et quels nuisibles! des prêtres! Barthélemy imagine avec une joie trépidante d'enfant à guignol la terreur panique du pape, des prélats et des moines à l'avancée des troupes au drapeau tricolore¹¹⁸. L'Italie jouit de sa sympathie: elle vit mythiquement en lui de sa gloire passée, elle vit des vertus présentes de son peuple¹¹⁹, et les soulèvements récents disent assez combien elle aspire à la liberté. C'est pourquoi elle lui inspire un respect qui lui fait modérer, à son égard, son interventionnisme hégémonique: l'intervention française pour chasser le pape et l'Autriche se limitera à un contingent de Mille hommes, car

D'un soutien trop puissant la vertu s'humilie:
Il faut que tout l'honneur du triomphe promis
Ne soit point partagé, même avec des amis
(«N», XLIX, v. 134-136).

Exporter la révolution demande, en quelque sorte, du doigté...

Seule une autre nation, et pourtant ennemie celle-là, et combien!, pour avoir appuyé les Bourbons et humilié Napoléon, seule l'Angleterre, contre laquelle le poète a longtemps nourri en son sein la vengeance, se voit entièrement épargnée par cet interventionnisme et se

¹¹⁷ Vous ne goûterez pas les fruits de la victoire,
Tantales des combats, à l'héroïque vœu!
Le vent frais de ce fleuve où vous brûliez de boire
N'a glissé qu'un moment sur vos lèvres de feu.
(«N», XX, *A ceux qui retournent*, v. 1-4).

¹¹⁸ Quel bruit dut éclater dans leur hideux cénacle

Oh! qu'ils doivent avoir publié de neuvaines

De combien de canons, tous pointés au hasard,
Ont-ils dû foudroyer notre impie étendard

Il aurait fallu voir dans les couvens romains
Les moines consternés au ciel levant les mains.
(«N», XLIX, v. 85, 93, 95-96, 99-100).

¹¹⁹ Son peuple est fait de bronze; éternelle médaille
Des héroïques temps il conserve la taille

Et puis, sur les gradins, au cirque de Milan,
Voyez ce même peuple, écoutez son élan,
Quand, remuant soudain les fibres de son âme,
Un mot de liberté tombe au milieu d'un drame;
Applaudissant des yeux, de la voix et des mains,
Tous ces Italiens redeviennent Romains.
(«N», XLIII, v. 33-34 et 51-56).

voit, de façon inattendue, proposer la réconciliation, l'entente cordiale! C'est qu'elle est terre de liberté et dotée d'une charte constitutionnelle¹²⁰: elle est donc auréolée d'une dignité qui l'apparente à la France.

Le nationalisme

Car tout, au bout du compte, se juge à ce mètre: la France. Celle des grands principes de la Révolution, s'entend. Robespierre voulait en faire le parangon de la perfection: «Que la France (...) devienne le modèle des Nations, l'effroi des oppresseurs, la consolation des opprimés, l'ornement de l'Univers»¹²¹. C'était un projet politique, l'aspiration légitime d'un guide de la Révolution. Pour Barthélemy, c'est une réalité acquise, incontestable, que l'univers doit désormais reconnaître. Sa France, non point celle, quotidienne et vile de Casimir Périer, mais la France idéale de son imaginaire libertaire et patriotique, est une nation élue, la

Noble terre de France aux grands destins promise
(«N», XLII, *La Conférence de Londres*, v. 105)

Il n'y a certes, à cela, aucune motivation raciale¹²², la raison en est très objective, historique: c'est que, la première en Europe, la France a institué un régime bourgeois fondé sur les droits de l'homme. Mais qu'elle soit par là un exemple emplit Barthélemy d'une fierté mâtinée d'une superbe qui se laisse complaisamment aller à évoquer le coq gaulois. Que la passion le saisisse, que la haine des rois monte en lui, son internationalisme roule des échos d'un nationalisme qui a tôt fait, dans la foulée du défi, de s'infléchir, à travers l'imagerie pittoresque, vers un patriotisme cocardier:

Donnez le vol de l'aigle à notre coq gaulois
(«N», XIX, v. 112),

¹²⁰ Eh bien! oublions tout, deuil, trahison, défaite,
Confondons notre histoire, et que la paix soit faite.

.....
Oui, nos Chartes sont sœurs, filles du même droit;
Nos liens sont communs: au milieu du détroit
La grande liberté tient sa balance austère,
Un plateau sur la France et l'autre en Angleterre;
Et le glaive ennemi qui romprait ses chaînons
Allumerait d'un coup nos fraternels canons.
(«N», XXIX, *Au peuple anglais*, v. 53-54 et 71-76).

L'ennemi, ce sont évidemment toutes les monarchies absolues d'Europe.

¹²¹ Robespierre, *Discours du 17 pluviôse an II, Œuvres de Maximilien Robespierre*, PUF, 1967, t. X, p. 352.

¹²² Le mot «race» semble n'avoir qu'un sens générique dans le vers «dignes fils d'une héroïque race» («N», XIX, v. 153).

auquel il donne l'assise du passé glorieux, de la fidélité aux aïeux:

Vous êtes fils de ceux qui sont morts par l'épée
(*ibid.*, v. 2),

le rattachant par degrés à l'épopée napoléonienne:

Tous ces fiers roitelets, gazouillant sur le Rhin,
Ont fait hommage-lige à l'aigle suzerain
(*ibid.*, v. 123-124).

Militariste par réalisme et par cohérence idéologique en tant que citoyen, Barthélemy tient également à apparaître comme «poète soldat», comme «poète des camps» («N», XVIII, *Cri de guerre*, v. 23), se voulant le chantre qui glorifiera les nouvelles gestes¹²³. C'est pourquoi «Némésis», planant sur nos armées, abandonne alors la satire pour des accents lyriques et épiques:

Celle dont la parole a glacé les méchants
Aura pour nos héros de magnifiques chants
(«N», XVIII, v. 31-32).

Et l'on voit Barthélemy, dont le souffle et l'invention, soutenus par la ferveur, sont indéniables, se griser d'une fracassante rhétorique de la grandeur de la France. Son nationalisme, qui s'est forgé dans la lutte contre l'Europe des rois, ne peut chercher ses sources et ses figures emblématiques dans le passé monarchique: la France qu'il exalte est celle de la Révolution. Aussi sa grandeur est-elle incarnée par l'homme qui en a recueilli l'héritage, pour l'offrir à l'univers¹²⁴. Et à la France, cet homme, Napoléon, a donné la Gloire, dont elle est désormais veuve. C'est pourquoi l'interventionnisme militariste de Barthélemy incite les soldats et le peuple, héritiers eux aussi — et non Périer et sa clique — de la Révolution, à renouer avec une politique de grandeur:

Et chassant tous les rois de leurs hideux repaires,
Nous recommencerons l'histoire de nos pères
(«N», XLIII, v. 189-190),

effaçant l'avilissement où les Bourbons ont entraîné la nation, avec cette servilité qui a marqué leur retour quand, dans les fourgons de l'étranger,

¹²³ Vos triomphes vivront en rimes triomphales:
Je veux fondre en un vers chacune de vos balles
(«N», XIX, v. 13-14).

¹²⁴ La France à l'univers publia ses décrets.
(«N», XIX, v. 120).

Précisons que «ses» représente grammaticalement la France; mais au vers 124, c'est «à l'aigle suzerain» que rendent hommage-lige les «roitelets».

Sous les hauts monuments par le Peuple bâtis,
Ils passaient tout honteux de se voir si petits
(«N», IV, *La statue de Napoléon*, v. 10-11).

Magnifiant l'épopée napoléonienne, Barthélemy dicte aux soldats-citoyens leur devoir:

Continuez ce livre interrompu quinze ans
.....
Ajoutez une page à nos vieux bulletins
(«N», XIX, v. 108 et 184).

La dynamique de l'interventionnisme devient, à ce point, autonome. Certes, il y a les peuples à secourir, les tyrans à écraser, l'évangile de la Révolution à prêcher, mais dans la passion presque mystique du poète et dans l'ivresse des mots, on a l'impression que tout cela n'est que prétexte, et qu'il s'agit, en réalité, de recouvrer une valeur éminemment abstraite mais gratifiante et poétique, qu'il s'agit de ramener sur la France cette lumière éclatante: la Gloire. Une gloire avec laquelle s'indentifiait Napoléon, au point qu'avoir déboulonné sa statue est un crime inédit, dont les Bourbons restent souillés:

Ils ont précipité le dieu de notre histoire
De son beau piédestal, gigantesque canon;
Crime dont l'univers ne savait pas le nom,
Ils ont décapité la gloire!
(«N», IV, v. 15-18).

On peut penser que son bonapartisme aveugle Barthélemy, mais du moins ces deux derniers vers nous aveuglent-ils par leur saisissante grandeur.

C'est qu'il s'agit d'un poète chez qui la création naît d'une impatience et d'une incandescence intérieure, non d'une longue patience.

Aussi son ralliement au Juste-milieu fut-il fatal à Auguste-Marseille, qu'absorba la grisaille louis-philipparde. En vain même un Bonaparte — à la figure, il est vrai blafarde — revint-il sur les devants de l'histoire: lassé par l'attente, sans doute, Barthélemy n'en fut qu'un courtisan.

«Némésis» fut sa saison, le zénith de sa capacité poétique. L'esprit créateur a besoin d'être animé par un *daimon*: le sien était celui de l'opposition idéologique; et sa vigueur s'est nourrie de s'être identifiée, pour un temps, avec le bouillonnant magma de l'indignation historique de caractère démocratique. Mais plus que d'identification, il s'est agi d'une coïncidence brève, comme d'un astre qui, dans une lente orbite, coïncide en ombre portée avec un plus grand astre, sur lequel il hésite et oscille, pris par quelque fluide osmose magnétique qui, un temps, les attache. Puis, la course se poursuit, les échanges s'épuisent, et deux figures dans le firmament s'éloignent, qui ne se rejoindront plus, dont

l'une, celle qui s'éloigne, n'attirera plus l'attention, se perdant dans l'espace. Sa brillance aura été cette coïncidence où il a, par l'autre mais par lui-même aussi, atteint cette grandeur. Ainsi Barthélemy. Il a coïncidé avec la grande soif de justice sociale et politique des hommes; il l'a vigoureusement sentie dans les fibres vivantes de ses entrailles, il l'a splendidement fait vibrer en animant de leur frémissement les boyaux de sa lyre. Puis il s'éloigna, et les astres que sa trajectoire rencontra ne furent plus que clinquant, d'où nul feu ne lui vint.

CHRONOLOGIE DES ŒUVRES

1. *Épître à M. de Chalabre, administrateur des jeux de Paris*, Delaforest, Paris 1825 (ne figure pas dans l'édition Dénain des *Œuvres* de 1831).
2. *Le Sacre, ode à Sa Majesté Charles X*, imprimerie de A. Boucher, Paris 1825 (ne figure pas in *O*).
3. *Adieux à Sidi Mahmoud*, par B..... y, Ponthieu, Mongie, Paris 1825 (constitue la seconde *Sidienne*).
4. *Sidiennes, épîtres-satires sur le dix-neuvième siècle*, par Méry et Barthélemy. Tous les marchands de nouveautés, Paris 1825 (daté 15 juin in *O*). La première *Sidienne* semble du seul Méry.
5. *Épître à M. le comte de Villèle*. Inséré in *O*., avec la date 28 août 1825, ce texte est du seul Méry, comme l'explique sa 2ème édition chez Tlmm*, Paris 1825.
6. *La Villéliade, ou La Prise du château Rivoli*, poème héroï-comique en 5 chants, par Méry et Barthélemy, Tlmm, Paris 1826 (daté 23 juillet 1825 in *O*.). La version des *O*. comprend le 6ème chant, ajouté dans l'édition Dupont de 1827, ainsi qu'une *Nouvelle Préface* où sont narrées les péripéties de la 1ère édition: imprimée par un «M. Barthélemy, jeune homme plein de zèle», en dépôt chez le libraire Ponthieu qui «ne voulut point que le frontispice portât son nom», la saisie «à quatre heures» par «l'armée des commissaires de M. de Villèle» qui «épuisa l'édition», 12 éditions épuisées en 2 mois (t. I, p. 171-172).
7. *Les Jésuites*, épître à M. le président Séguier, par Méry et Barthélemy, Tlmm, Paris 1826 (daté 15 février in *O*).
8. *Les Grecs*, épître au Grand-Turc, par Barthélemy, Tlmm, Paris 1826 (daté 26 avril in *O*).
9. *Biographie des quarante de l'Académie française* (par A.-M. Barthélemy, J. Méry et Léon Vidal), Les marchands de nouveautés, Paris 1826, ne figure pas in *O*).
10. *Malaguti et Ratta, ou les Deux ultramontains*, poème (par A.-M. Barthélemy), Tlmm, Paris 1826.
11. *La Peyronnéide*, épître à M. de Peyronnet, par Méry et Barthélemy, A. Dupont, Paris 1827 (daté 16 février in *O*).
12. *Une Soirée chez M. de Peyronnet, ou le Seize Avril*, scène dramatique, par Barthélemy et Méry, *ibid.*, 1827 (date 19 avril in *O*).
13. *Le Congrès des Ministres, ou la Revue de la garde nationale*, scènes historiques, par Méry et Barthélemy, *ibid.*, 1827 (daté 12 mai in *O*).
14. *La Corbiériède*, poème en quatre chants, par Barthélemy et Méry, *ibid.*, 1827 (daté juin in *O*).
15. *La Censure*, scène historique, par Méry et Barthélemy, Tlmm, Paris 1827 (daté juillet in *O*).

* Tlmm: Tous les marchands de nouveautés.

16. *La Bacriade, ou la Guerre d'Alger*, poème héroïco-comique en cinq chants, par Barthélemy et Méry, A. Dupont, Paris 1827 (daté novembre in *O.*).
17. *Rome à Paris, poème en quatre chants*, par Barthélemy et Méry, *ibid.*, 1827 (daté 22 novembre 1826 in *O.*).
18. *Etrennes à M. de Villèle, ou Nos Adieux aux ministres*, par Méry et Barthélemy, *ibid.*, 1828 (daté 1er janvier in *O.*).
19. *Napoléon en Egypte*, poème en huit chants, par Barthélemy et Méry, *ibid.*, 1828 (daté 10 novembre in *O.*).
20. *Marseille*. Inséré in *O.*, avec la date 31 mai 1829, ce texte est du seul Méry, comme l'explicite l'édition Dénain de 1829.
21. *Le Fils de l'homme, ou Souvenir de Vienne*, par Méry et Barthélemy, Tlmm, Paris 1829 (daté 4 juin in *O.*).
22. *Procès du Fils de l'homme, avec la défense en vers prononcée à l'audience du 29 juillet 1829*, par Barthélemy, A.-J. Dénain, Paris 1829 (même date in *O.*).
23. *Waterloo. Au général Bourmont*, par Méry et Barthélemy, *ibid.*, 1829 (daté octobre in *O.*).
24. *Épître à M. Saintine qui a bien voulu se charger de revoir les épreuves d'un de nos ouvrages*, (Signé: Barthélemy et Méry), Imprimerie de J. Tastu, Paris 1830 (daté octobre 1829 in *O.*, où le titre a une formulation plus précise: «... les épreuves du Waterloo»).
25. 1830. Satire politique, par Barthélemy, A.-J. Dénain, Paris 1830 (daté février in *O.*).
26. *La Bourse, ou la Prison*, épître à M. Guillebert, par Barthélemy, *ibid.*, Paris 1830 (daté 10 mai in *O.*).
27. *L'Insurrection*, poème dédié aux Parisiens, par Barthélemy et Méry, *ibid.*, 1830 (daté 1er août in *O.*).
28. *Banquet annuel des élèves de Juilly*, in *O.*, t. IV, daté 27 janvier 1831.
29. *Prospectus-Spécimen* de «Némésis», 27 mars 1831. Cinquante-deux numéros suivront, le dimanche, jusqu'à l'*Épilogue* du 1er avril 1832.
30. *Le Jardin des Plantes*, in *O.*, t. IV, daté 20 octobre 1831.
31. *Imitations*, in *O.*, t. IV, s.d.
32. *Oeuvres de Barthélemy et Méry*, Dénain et Perrotin, 4 volumes, Paris 1831 (la *Notice* par Louis Reybaud est datée 15 octobre 1831).
33. *La Dupinade, ou La Révolution dupée*, poème héroï-comique en trois chants, Dénain, Paris 1831. L'ouvrage, anonyme, est attribué par Barbier à Louis Reybaud et à Barthélemy.
34. *Justification de l'état de siège*, Paris, Les marchands de nouveautés, 1832 (juillet?). Barthélemy reconnaîtra en être l'auteur dans *Ma Justification* (p. 15).
35. *Ma Justification*, par Barthélemy, Perrotin, Paris 1832 (daté in fondo «Bois de Boulogne le 29 août 1832»).
36. *Mort du général Lamarque*, par Barthélemy, *ibid.*, 1832.
37. *Douze Journées de la Révolution*, poèmes par Barthélemy, *ibid.*, 1832.
38. *L'école du peuple, ou l'Instruction primaire*, par Barthélemy, Imprimerie de Le Normant, Paris 1833.
39. *Les Agyalades et Fontainieu*, par Méry et Barthélemy, Imprimerie de Feissat aîné et Demonchy, Paris 1834.
40. *Cinquième anniversaire*, poème par Barthélemy, Firmin Didot frères, Paris 1835.
41. *Paris*, revue satirique, à M.G. Delessert, préfet de police, par Barthélemy, Rossignol, Paris 1838.
42. *La Bouillotte*, poème en cinq parties, par Barthélemy, Imprimerie de Everat, Paris 1839.
43. *La Colonne de Mazagan*, par Barthélemy, Imprimerie de Béthune et Plon, Paris 1840.
44. *Syphilis*, poème en deux chants, par Barthélemy, avec des notes par le Dr Giraudeau de Saint-Gervais, Béchet jeune et Labé, Paris 1840.
45. *La Mardi des cendres*, épigramme, par Barthélemy, Tlmm, Paris 1841.
46. *Marseille, petite revue d'une grande ville*, par Barthélemy, Chez tous les libraires, 1842.
47. *Le Bacara, poème didactique... suivi du Craps*. (Par A.-M. Barthélemy), Imprimerie de Béthune et Plon, Paris 1843.
48. *L'Art de fumer, ou la Pipe et le cigare*, poème en trois chants, suivi de notes, par Barthélemy, Lallemand-Lépine, Paris 1844.

49. «Nouvelle Némésis», satires par Barthélemy, Paris, chez B. Dusillon et Tlmm. (Du 3 novembre 1844 au 18 mai 1845 paraissent 14 satires. Les suivantes seront publiées par Lallemand-Lépine et Martinon. La Bibliothèque Municipale de Grenoble possède un volume réunissant les satires I à XX).
50. *Nouvelle Némésis*, satire par Barthélemy, Tome 1er, Lallemand-Lépine, Paris 1845. 24 livraisons réunies en 1 volume.
51. *A Sa Sainteté Pie IX*, par Barthélemy, Lallemand-Lépine, Martinon, Paris 1846.
52. *Zodiaque*, satires, par Barthélemy, Lallemand-Lépine, Paris 1846-1847, 2 volumes.
53. *A M. le Baron de Rothschild. Le Peuple juif*, poème par Barthélemy, Imprimerie de Lange Lévy, Paris 1847.
54. *A M. J.-K. Polk, président des Etats-Unis. L'Amérique.*, par Barthélemy (Paris), *ibid.*, 1847.
55. *L'Armée d'Italie*, par Barthélemy, Imprimerie de N. Chaix, Paris 1849.
56. *Vox populi*, par Barthélemy, Imprimerie de Plon frères, Paris 1852.
57. *Le Deux Décembre*, par Barthélemy, *ibid.*, 1852.
58. *Hommage à la ville de Marseille, par un de ses enfants* (A.-M. Barthélemy), *ibid.*, 1852.
59. *Le Quinze août*, par Barthélemy, *ibid.*, 1852.
60. *Le Jour impérial*, par Barthélemy, *ibid.*, 1853.
61. *Une Impératrice*, par Barthélemy, *ibid.*, 1853.
62. *Au Sultan Abd-ul-Medjid*, par Barthélemy, *ibid.*, 1854.
63. *Le Triomphe d'Osten-Sacken, ou le Bombardement de la flotte anglo-française par les batteries d'Odessa*, drame militaire en 1 acte, par Barthélemy, *ibid.*, 1854.
64. *A Sa Majesté la reine Victoria*, (Signé: Barthélemy), *ibid.* (1855).
65. *L'Exposition*, par Barthélemy, *ibid.*, 1855.
66. *Le Pêcheur à la ligne*, par M. Barthélemy, Dutertre, Paris 1855.
67. *La Tauride, ou la Prise de Sébastopol*, poème militaire, par Barthélemy, Imprimerie impériale, Paris 1855.
68. *Marseille nouvelle, 1856*. Barthélemy. Imprimerie de N. Chaix, Paris 1856.
69. *Les Robes à volants*, boutade, par M. Barthélemy, Imprimerie de Schiller aîné, Paris 1856.
70. *Napoléon IV*, par Barthélemy, Imprimerie de H. Plon, Paris 1856.
71. *Le Bois de Boulogne*, poème en deux chants, G. Havard, Paris 1857.
72. *Constantine, chant de guerre dédié à l'armée d'Afrique*, par Barthélemy, Imprimerie de Dezauche, Paris 1857.
73. *Les Deux Marseille, 1858*. Barthélemy, Camoin frères, Marseille (1858).
74. *Marseille et Suez, hommage à M. Ferdinand de Lesseps*, par Barthélemy, avec corrections et additions, *ibid.*, 1858.
75. *L'Armée transalpine*, par Barthélemy, Imprimerie de N. Chaix, Paris 1859.
76. *L'Annexion*, ode par Barthélemy, lue au Théâtre-Français... le 15 juin 1860, *ibid.*, 1860.
77. *Son Passage à Marseille*, 8, 9, 10 septembre 1860, par Barthélemy, Camoin frères, Marseille 1860.
78. *Le Vieux Paris et le nouveau*, dialogue en vers, par M. Barthélemy, Les Principaux libraires, Paris 1861.
79. *Garibaldi, ou le Réveil du lion*, par M. Barthélemy, *ibid.*, 1861.

Autres ouvrages

- Traduction. Fracastoro Girolamo, *De la Syphilis*. Fragment du poème de Fracastor, traduit en vers, Paris, s.d.
- Traduction. Virgile, *L'Énéide*, traduite en vers français, Bruxelles 1835-1838.
- Lamartine. (Signé: Barthélemy). Imprimerie de Dondey-Dupré, Paris (1849). Il s'agit d'une affiche en faveur de la candidature de Lamartine à la présidence.
- Louis-Napoléon Bonaparte. (Signé: Barthélemy). Imprimerie de A. Blondeau, Paris s.d. (une page in-folio).

VALENTINA CAROLI

IL «NOVO ROMANCE» PORTOGHESE DEGLI ANNI 60

In Portogallo il romanzo ha sempre sofferto, a differenza di altri generi letterari, di un certo ritardo rispetto al resto dell'Europa. L'insieme delle cause di questo ritardo è stato più volte analizzato. In un saggio del 1960 Manuel Antunes si chiedeva:

Existirá un romance português universal como o francês, o inglês ou mesmo o americano?¹

Sulla rara presenza del romanzo in Portogallo si è detto di tutto: che nell'atmosfera socio-culturale portoghese, fondamentalemente povera, non può svilupparsi un genere borghese; che l'impotenza nella creazione romanzesca è il vero ostacolo all'esistenza del genere; che sui portoghesi, lirici nati, pesa inevitabilmente il destino dell'incapacità d'analisi. Antunes sottolineava però un aspetto determinante di questo ritardo:

[...] Os romancistas portugueses têm vivido demasiado submissos às fórmulas do estrangeiro. Em vez de inventar imitam. Em geral segundo o último modelo. Por isso lhes tem faltado originalidade e força criadora para erguer entre nós uma verdadeira tradição romanesca autónoma que proclama uma técnica própria².

Hanno svolto dunque la funzione di paradigmi culturali la civiltà anglosassone, la germanica, l'italica in misura minore e decisamente quella francese. Proprio con la Francia, infatti, il Portogallo ha stretto un vero e proprio rapporto di dipendenza culturale accentuatosi nel Novecento.

Naturalmente la diligente attenzione verso i movimenti culturali francesi e soprattutto verso le manifestazioni letterarie non ha lasciato passare inosservato il fenomeno del *Nouveau Roman*. La partecipazione ad esso si manifesta dapprima con una serie di traduzioni delle opere francesi nuove, contemporaneamente all'interesse suscitato nella critica portoghese e poi con la produzione di *novos romances*. Bisogna però aspettare l'inizio degli anni 60 per assistere a manifesta-

¹ M. Antunes, *O problema do romance português*, in: *Ao encontro da palavra*, vol. I, Livraria Moraes Editores, Lisboa 1960, p. 130.

² *Op. cit.*, p. 135.

zioni di adesione o di rifiuto benché la disputa fosse cominciata in Francia dieci anni prima.

Una circostanza sfavorevole all'ingresso e all'accettazione del *Nouveau Roman* in Portogallo, ferma restando l'ostilità nei confronti di romanzi formalmente così rigorosi, è senza dubbio la persistenza di moduli esistenzialisti nel decennio 1950-1960. Molti intellettuali portoghesi guardano alla Francia o vi si trasferiscono, e vivono da vicino l'esperienza letteraria e politica dell'esistenzialismo; fra loro Urbano Tavares Rodrigues, Alfredo Margarido, Álvaro Manuel Machado, Virgílio Ferreira ed altri.

La Francia diventa il luogo privilegiato dal quale si può gridare che il mondo è assurdo e che tutto il sapere dell'uomo non serve ad ostacolare la sua innata barbarie. La «filosofia della crisi» ed il vuoto di certezze conseguente alle distruzioni della guerra e alla consapevolezza della miseria umana costituiscono l'essenza dei primi racconti di Urbano Tavares Rodrigues: *A porta dos limites* del 1952, *Uma pedrada no charco* del 1958, *As aves da madrugada* del 1959, e dei romanzi di Virgílio Ferreira, *Manhã submersa* e *Aparição* rispettivamente del 1955 e del 1959.

Difficile quindi per la nuova «*école du regard*» entrare in un paese affascinato dalle tematiche umane di Sartre, di Camus, di Malraux. Tuttavia la voce di Alain Robbe-Grillet, considerato suo malgrado il teorico del *Nouveau Roman*, diventa sempre più autorevole sulla questione del rinnovamento del romanzo e grazie ad Urbano Tavares Rodrigues esce la prima traduzione in portoghese di un suo romanzo: *Les gommages* che era stato pubblicato in Francia nel 1951. Il titolo viene però completamente trasformato in *Entre dois tiros* per volontà del proprietario della casa editrice Livros do Brasil che, per motivi commerciali, ritiene poco invitante il letterale *As borrachas*³.

L'anno dopo Wanda Ruivo traduce *La jalousie* sempre di Robbe-Grillet: anche in questo caso la traduzione del titolo in *O ciúme* non è fedele all'originale perché la parola portoghese non si presta al doppio significato di *jalousie* ma si riferisce solo al sentimento di gelosia. Di questa amputazione risente tutto il testo basato, in francese, proprio sul continuo equivoco semantico⁴.

Sempre nel 1961 Alfredo Margarido traduce *L'ère du soupçon* di Nathalie Sarraute⁵ che già nel 1938 aveva raccolto e pubblicato una

³ A. Robbe-Grillet, *Entre dois tiros* [Traduzione e prefazione di Urbano Tavares Rodrigues]. Edição Livros do Brasil, Lisboa 1961. L'episodio della trasformazione del titolo che José Pinto, proprietario della casa editrice Livros do Brasil, ritenne opportuna, ci è stato riferito personalmente da Urbano Tavares Rodrigues in occasione di un'intervista fattagli in data 20 maggio 1992 a Lisbona.

⁴ A. Robbe-Grillet, *O ciúme* [Traduzione di Wanda Ruivo]. Portugália Editora, Lisboa 1961.

⁵ N. Sarraute, *A era da suspeita* [Traduzione di Alfredo Margarido]. Guimaraes Editores, Lisboa 1961.

serie di brevi prose, *Tropismes*, da molti considerate la prima reazione critica «nuova» ai luoghi comuni della narrativa in nome di una rigorosa consapevolezza della scrittura. Nel 1965 Alberto Sampaio si dedica alla traduzione di *Dans le labyrinthe* del 1959, il quarto romanzo di Robbe-Grillet, il più articolato, che segna il passaggio dell'autore dalla sola attività di romanziere a quella di cineasta⁶.

Queste traduzioni sono il primo passo verso la conoscenza del *Nouveau Roman*, ma lo strumento per capirne la risonanza in Portogallo è un saggio del 1962 dal titolo *O Novo Romance*⁷: gli autori, Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, possono essere considerati anche tra i pochi e non fortunati «nuovi romanzieri» alla francese.

Il testo è un vero e proprio manuale, quasi un'avvertenza-per-l'uso, una guida pratica alla lettura della nuova espressione romanzesca. Lo studio dell'atmosfera in cui si è sviluppata *l'école du regard* è ben strutturato ed approfondito ma evidentemente un po' fizioso e polemico perché entrambi gli autori sono stati sostenitori convinti della corrente francese.

Il primo capitolo è un lungo saggio di Alfredo Margarido, *O novo romance-o novo homem*, in cui sono analizzati i fondamenti teorici del movimento in relazione alle nuove esigenze dell'uomo e del lettore contemporaneo, alla loro esigenza di una partecipazione attiva all'opera «aperta». Egli spinge però il discorso ben oltre la questione letteraria ed attribuisce al *Nouveau Roman* una potenziale carica politica in quanto trasgressione di un sistema. Il secondo capitolo è un montaggio di testi di critici autorevoli, da Gaétan Picon a Roland Barthes, da Sartre a Olivier de Magny, a cura di Artur Portela Filho, dal titolo *Situação do novo romance na literatura actual*. Una carrellata sulla distruzione del romanzo «canonico» dal XIX secolo in poi eseguita laboriosamente da Proust, collericamente da Joyce, tragicamente da Kafka fino ad arrivare all'uomo «ohne Eigenschaften» dei nuovi romanzi, alternata a piccole digressioni dello stesso Portela Filho, dal pretenzioso tono esplicativo. La terza parte è un'intervista, realizzata sempre da Alfredo Margarido e da Artur Portela Filho, a Michel Butor, Claude Simon e Nathalie Sarraute che hanno risposto a sei domande sulla genesi, sulla definizione, sulle proposte e sulle relazioni con il cinema del loro gruppo. Seguono una serie di testi teorici ed un'antologia, ridotta ma esauriente, di brani estratti dalle opere degli scrittori francesi in questione, tradotti in portoghese dai curatori del testo. Il capitolo più interessante è, tuttavia, quello dedicato all'accoglienza riservata al *Nouveau Roman* dalla critica letteraria portoghese. Disorientamento, diffidenza, a volte persino ignoranza sono le reazioni al

⁶ A. Robbe-Grillet, *No labirinto* [Traduzione di Alberto Sampaio]. Editora Ulisseia, Lisboa 1965.

⁷ A. Margarido - A. Portela Filho, *O Novo Romance*. Coll. «Divulgação e Ensaio», Editorial Presença, Lisboa 1962.

rinnovamento formale del romanzo proveniente dalla Francia che, da alcuni, è letteralmente confuso con un movimento tipo «angry young men».

Álvaro Salema manifesta il suo scetticismo⁸ nei riguardi delle nuove tendenze e finisce per negare reazionariamente le ipotesi di rinnovamento dei nuovi scrittori per quella insolente «perturbação dos hábitos» che essi imponevano alla struttura tradizionale del romanzo.

João Gaspar Simões tuona contro il *Nouveau Roman* in un articolo apparso sul «Diário Popular»⁹ in cui frettolosamente congeda gli spunti innovativi, inasprendo la polemica sulla forzata presenza-assenza umana nei romanzi di Robbe-Grillet o di Butor. Sostenendo che l'abolizione dell'uomo è impossibile in letteratura, definisce i *nouveaux romanciers* ottimi ingegneri ma presuntuosi teorici e pessimi scrittori.

Anche Nuno de Sampaio si schiera contro le novità¹⁰: considera i romanzi di Robbe-Grillet, fatti di un mondo inteso come puro spazio e di personaggi come anonime presenze, notevoli e rigorosi ma per niente artistici, una sorta di «aberrações narrativas». C'è anche però chi accoglie il *Nouveau Roman* con più clemenza riconoscendo ad esso il merito di aver sollevato delle questioni necessarie in un momento di crisi dell'espressione letteraria. Virgílio Ferreira è il primo scrittore portoghese che comprende il significato e la portata del movimento rapportandolo anche ad un'anticipazione di esso fatta in Portogallo. Con notevole prontezza dimostra infatti che già Caeiro, eteronimo di Pessoa, aveva cercato una relazione con la Natura evitando di comprendere le cose:

[...] As coisas nao têm significação, têm existencia. As coisas são o único sentido oculto das coisas¹¹.

Proprio come dirà Robbe-Grillet più tardi:

[...] Le monde n'est ni signifiant ni absurd. Il est, tout simplement; c'est là, en tout cas, ce qu'il y a de plus remarquable. [...] Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes et ménagers, les choses sont là¹².

Le intuizioni di Ferreira, tuttavia, non faranno di lui un assertore convinto del *Nouveau Roman* e, benché egli riconosca che esso ha sgom-

⁸ A. Salema, *O processo literário*, in: «Diário de Lisboa», 23 novembre 1961.

⁹ J.G. Simões, *Ainda o «Nouveau Roman»*. *Romancistas não, engenheiros de pontes e calçadas*, in: «Diário Popular», 16 novembre 1961.

¹⁰ Nuno de Sampaio, *Do romance clássico ao romance da «Nouvelle Vague»*, in: «Rumo» V, 1961, pp. 254-259.

¹¹ F. Pessoa, *Poemas completos de Alberto Caeiro. O guardador do rebanhos (1911-1912)*. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, Lisboa 1988 (poema n. XXXIX, p. 183).

¹² A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*. Edition de Minuit, Paris 1963, p. 18.

brato il campo da «velhos pesos mortos», resta sempre interessato ad un mondo saturo di presenza umana.

David Mourão Ferreira in un solido articolo apparso sul «Boletim dos Livros do Brasil»¹³ in occasione della pubblicazione di *Entre dois tiros*, di cui già si è parlato, sottolinea l'importanza di questa prima traduzione che finalmente pone anche il lettore comune in condizione di leggere un romanzo di Robbe-Grillet in portoghese. Inoltre Mourão Ferreira spiega la diversità di intenti dei nuovi romanzieri francesi che, invece, sono stati catalogati dalla critica di «regime» in un'unica ed omogenea corrente di contestazione.

Entusiasta, come al solito, delle iniziative francesi, Urbano Tavares Rodrigues, scrive un articolo dal titolo *O romance francês contemporâneo* che ha decisamente il taglio di un saggio¹⁴. Mario Dias Ramos, che poi scriverà egli stesso dei romanzi nuovi, pubblica un ulteriore articolo di adesione al *Nouveau Roman*¹⁵: gli interessa particolarmente la rinuncia al conflitto e alla «malattia» psicologica a favore di un'espressione spazio-oggettuale dettata dal visivo più che dal sensorio. Ma cosa ha prodotto il passaggio dall'esistenzialismo degli anni 50 allo sperimentalismo degli anni 60? I «nuovi romanzi» alla francese, quelli cioè che avevano come esempio incontestabile di nuovo l'opera di Robbe-Grillet o di Nathalie Sarraute, si rivelano dei veri fallimenti: noiosi, pedanti e per niente originali.

La casa editrice Guimarães inaugura una collezione dal promettente nome *Nova Vaga* con un romanzo di Alfredo Margarido, *A centopeia* (1960). Chi ha letto *La jalousie* di Robbe-Grillet sa che un millepiedi schiacciato sul muro è un'immagine che si ripete ossessivamente in questo testo...:

Há muito tempo já, apenas poucos segundos, talvez

è la prima frase di *A centopeia*, quasi a voler avvertire il lettore che si sta per entrare in una nuova dimensione temporale. Quello che nei romanzi di Robbe-Grillet si crea in centinaia di pagine in cui il lettore perde bussola ed orologio, è qui detto e risolto in una decina di parole. Sempre a pag. 1:

[...] Não chega a distinguir o que existe no aspecto incaracterístico da varanda: a mesa no canto esquerdo, ao lado da cadeira em cima da mesa a garrafa [...]. A balastrada pintada de branco, ou talvez não seja bem branco, antes uma cor leitosa, amarelada, onde se denuncia uma cal muito espessa, cheia de grânulos de

¹³ D. Mourão Ferreira, *A propósito do romance «Entre dois tiros»*, in: «Boletim dos Livros do Brasil», maggio 1960.

¹⁴ U. Tavares Rodrigues, *O romance francês contemporâneo*, in: «Seara nova», aprile 1964. Presente anche in: *O gosto de ler*, Editora Nova Critica, Lisboa 1979.

¹⁵ M. Dias Ramos, *O Novo Romance ou a abolição do conflito integral*, in «Jornal de Notícias», aprile 1962.

bordos irregulares que disseminam sobre sombras alongadas, que o olhar tem dificuldade em catalogar; [...] É quase como se estivesse sendo observado por um espectador irónico com os olhos semicerrados, colocado nos primeiros degraus de cimento que, do declive onde crescem os ananazes, dão acesso à varanda.

Se apriamo *La jalousie*, a pag. 1 leggiamo:

Maintenant l'ombre du pilier divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. [...] L'épaisse barre d'appui de la balustrade n'a presque plus de peinture sur le dessus. Le gris du bois apparaît, [...] Mais le regard venant du fond de la chambre passe par-dessus de la balustrade, [...] sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers [...].

Più avanti in *A centopeia*:

[...] um insecto que caminha mais apressadamente para a parede, cortando diagonalmente através das travessas e por um momento, o corpo fica cortado em três segmentos diferentes. [...] (p. 20).

[...] Uma marca de lápis que uma *borracha* teimosa insiste em apagar [...] (p. 46)

I moduli robbegrilletiani si ripropongono, insomma, pedissequamente in Margarido e rendono spesso la lettura del suo romanzo insopportabile.

Prendendo un altro *novo romance*, *O logro* di Mário Dias Ramos, non meno lampanti sono gli spunti tratti da Robbe-Grillet. Pag 39:

[...] Olho para a varanda de metal oxidado que resguarda o assento à minha frente. É um pedaço de ferro [...]. Súbito surge a mosca; olhei-a várias vezes e agora resolve mexer as asas numa fricção súbita, rápida sobre a pequena cabeça negra e brilhante. [...] o sol entra e cai sobre a mosca fazendo reflectir uma luz de cor meio esverdeada que lhe vem do espaço que medeia a pequena esfera negra a agarrar as antenas, [...].

A pag. 2 di *Dans le labyrinthe* di Robbe-Grillet si legge:

[...] Sur le cercle supérieur de l'abat-jour, une mouche se déplace. Son reflet sur la paroi devient un exagone et son déplacement est un petit polygone ouvert qui touche, par un de ses angles, le bord intérieur du vaste rond de lumière produit par la lampe, [...].

L'eredità di descrizioni che privilegiano aggettivi e sostantivi presi in prestito dalla geometria, tipiche dell'ingegner Robbe-Grillet, è pertanto evidente sia in Margarido, sia in Dias Ramos. *O logro*, fermo restando uno stile non spontaneo, ha un suo interesse strutturale nel sovrapporsi delle storie narrate e già nell'ambiguità del titolo: *logro* ha infatti il doppio significato di giovamento, lucro, e di inganno, e si riferisce ai molteplici inganni, piacevoli o meno, che la vita impone all'uomo.

Anche Artur Portela Filho pubblica, tra il 1962 ed il 1964, dei *novos romances*: *Rama*, *verdadeiramente* e *A gravata berrante*. In essi

l'autore propone, in uno stile vigilante e rigoroso, una serie di immagini, quasi dei fotogrammi, fatte di spazio e di oggetti; e, se è vero che anche in lui si avverte la presenza della *Nouvelle Vague*, è altrettanto vero che se ne distanzia per molti versi (si veda la sua predilezione per i temi amorosi). Tuttavia gli «esperimenti» letterari tra la fine degli anni 50 e l'inizio degli anni 60 non sono solo fiacche imitazioni di romanzi stranieri meglio riusciti. Da alcuni autori meno ossessionati dal modello francese nascono delle opere originali e nuove, ricche di immagini dai colori forti, di analisi contestuali più strettamente lusitane e di figure «a tutto tondo» che costituiscono il fascino «indiscreto» della novità in Portogallo.

Quando nel 1959 esce *Bastardos do sol* di Urbano Tavares Rodrigues, la critica lo definisce il primo *Novo romance* portoghese e lo pone, cronologicamente, all'inizio del nuovo momento letterario di cui abbiamo poc'anzi analizzato i limiti. In esso, però, non ci sono geometrie, gli oggetti non sono descritti all'infinito, i personaggi non sono senza volto né nome; Tavares Rodrigues intuisce già che tutto questo appartiene alla Francia e che male si adatta alla situazione socio-letteraria portoghese. La trama del romanzo sembra banale: in un povero villaggio dell'Alentejo soffocato dalle tradizioni, Irisalva è sedotta e abbandonata da un dongiovanni; il fratello-padrone di lei castra il colpevole per fare «giustizia», ma la ragazza, stanca di umiliazioni, scappa per sempre a Lisbona dalla sua vita-prigione. La storia assume un'atemporalità originale nella sconnessa ricostruzione della vita-guerra tra fratello e sorella fatta di monologhi senza spazio né tempo dai quali sorgono immagini dolorose legate ad un grido di protesta:

A sombra das chamas, como um ninho de víboras, floria de remorso — mas que remorso? — e de saudade absurda a alvura em fuga da parede caíada, apoiada de grumos que aquele luzeiro avolumava e que sempre eram um por um, na hora da solidão, referências aos segredos antigos. Uma pequena fogueira num cinzeiro de louça (...) Os dedos brancos mas já envelhecidos pelas barreiras e pelas frieiras, pegaram com jeito na folha quase consumida (...) Numa extremidade do papel carbonizado, tenazemente continuava a afirmarse uma assinatura que parecia sorrir daquele gratuito sacrificio [...] (p. 2)

L'angusto ambiente circostante, lo spazio e gli oggetti sono analizzati in tutto il romanzo non più da uno sguardo che inventaria senza emozione neutralizzando la funzione della descrizione, tecnica tipica del *Nouvea Roman* francese, ma da

[...] duas pupilas que ficam como dois poços de mágoa, baços, infindos [...] (p. 60)

che sicuramente meglio riflettono il punto di vista della cosiddetta «alma portuguesa».

Nel 1962 poi s'impone alla critica, grazie al premio Revelação da Sociedade portuguesa dos Escritores, Almeida Faria con il suo *Rumor*

branco. L'aggettivo «novo» è, nel caso di questo esordio letterario, quanto mai conveniente per il suo duplice significato: nel senso di giovane perché Almeida Faria aveva nel 62 appena vent'anni e nel senso di nuovo perché egli si appropria in modo originale di certe tecniche narrative avanguardistiche (l'anarchia nell'uso della punteggiatura, i flash-back reali o appartenenti ad una realtà onirica, l'abbozzo dei personaggi ai quali spesso mancano il nome, il volto, il carattere ecc.). Rifiutato lo schema del romanzo classico, la «storia» di *Rumor branco* è suggerita da una voce, o meglio dal suo tono, che polverizza il racconto in «fragmentos» e narra di una «aprendizagem» erotica e metafisica.

Sfruttando al massimo la ricchezza della lingua portoghese, farcita stavolta di frequenti espressioni dialettali alentejane e di «calão», Almeida Faria scrive e pubblica tre anni dopo il suo secondo romanzo, *A Paixão*. Già il titolo propone un inganno: passione si riferisce, infatti, non solo al sentimento travolgente di attaccamento alla terra e alla vita che trascina l'uomo, ma anche al giorno della Passione di Cristo che è il momento centrale del racconto:

[...] *A Paixão* será um romance mas é também um poema em ritmo livre, em ritmo tão livre que o próprio leitor o determinará a seu modo, ad libitum do humor momentâneo, como o requer a própria pontuação aberta, toda em vírgula ou ponto e vírgula [...]¹⁶.

È il racconto di un solo giorno, un Venerdì Santo, diviso in tre parti: *Manhã, tarde e noite*. Una specie di puzzle i cui tasselli sono i *depoimentos* dei componenti di una famiglia alentejana. Sogni, pensieri, gesti, azioni e ricordi senza un segno di interpunzione regolare, eccetto i punti interrogativi, segno grafico del mistero che l'uomo è costretto a vivere: la vita.

Almeida Faria non inventaria gli oggetti né alla maniera realistica né rielaborando schemi robbegrilletiani ma, dice egli stesso:

Gosto da liberdade de percorrer o olhar pelos objectos com tal rapidez e violência que a cada instante lhes alcance a gravidade, a íntima, obscura, duradora, vertiginosa verdade¹⁷.

Il tono della descrizione non è mai distaccato e quello sguardo che registra tutti i dettagli e li descrive invita il lettore a vibrare con lui:

[...] Na vila haverá vozes, altas lamentosas dos animais que morrem; imolarei também; agora vou matar o nosso cordeiro dentro da madrugada; num golpe brusco lhe abrirei a garganta com a faca que garganta abriu antes desta [...] que outrora se cobriu do mesmo sangue; depois caminharei para os canaviais que vergam ao

¹⁶ O. Lopes, in: *Ecce homo: uma dialéctica do sujeito* (1966). Prefazione a *A Paixão*, Editorial Caminho, Lisboa 1986.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 18.

vento e nele com a faca tinta de sangue cortarei um tubo na própria cana verde e nele aplicarei os lábios e sentindo o aroma fresco e leve insuflarei a pele do cordeiro e ela se encherá e [...] amorevolmente meterei as mãos no interior das visceras e um calor antigo me subirá dos braços para a boca e a boca saberá o cheiro do sangue e as tripas rolarão para o chão [...] e feito este trabalho cortarei um pedaço de carne do lado e sobre as brasas prepararei a carne [...]. (p. 53)

Le vivide scelte lessicali di Almeida Faria (*sangue, abrir a garganta, tripas* ecc.), il suo falso cinismo che maldestramente tenta di nascondere il senso di rito quasi mistico (*imolarei, calor antigo*) di quella morte che coincide con il nascere del giorno (*a madrugada*) sono sintomo di una tecnica nuova di vivere, e di far vivere, la descrizione.

E sullo sfondo un Alentejo inclemente:

[...] A manhã quente e abafada completamente estática ardendo em clarabóias e para fora da vila ao longo da longa estrada dói no olhar e na memória clara como página sem nada [...] Sempre: a palavra estende-se e demora, alarga, alonga-se, dilata imensa igual à própria planície, estepe que não finda. Fala do próprio Alentejo do seu grande torpor daquele torpor daquela ermida ali rodeada de montes [...]. (p. 75)

Quel destino di eternità e d'infinito espresso dalle parole *sempre* e *planície* gravano sulla narrazione e danno al lettore la consapevolezza dell'impossibilità di capire «le cose»:

[...] a mente humana, mergulhada nas trevas, não sabe nunca bem imaginar o tempo; um grande coro de vozes fêmeas rezava uma ladainha lastimosa e desproporcionada à Virgem Madre: [...] (p. 183)

Seguono ben trentaquattro righe di invocazione alla Vergine,

[...] em lento lamento como quem pela noite inteira dentro canta para afastar o medo, o pânico daquela inesperada visitação da morte [...]. (p. 184)

Alentejo inclemente, Alentejo bigotto...

Se è vero quindi che alcuni romanzieri hanno vivamente respinto il *Nouveau Roman*, che altri hanno dato prova non eccellente di adattamento a nuove esigenze stilistiche, è vero senza dubbio che altri, come gli ultimi analizzati, si sono serviti di preziosi suggerimenti formali provenienti dalla Francia, rapportandoli ad una realtà concreta lusitana, già ben nota (per es. l'Alentejo) e portoghesizzando le proposte.

Nei romanzi portoghesi degli anni 60 la marca del *novo* va dunque cercata in quegli autori che hanno proposto in maniera originale temi spontaneamente lusitani legati al paesaggio, alle vicende e alla gente portoghese liberandosi agilmente di ogni «provinciale» volontà emulatrice.

DARIO CECCHETTI

«DESCRIPTIO LOCI» E «LAUDATIO URBIS».
PERSISTENZA E RINNOVAMENTO DI STRUTTURE RETORICHE
NELL'OPERA DI NICOLAS DE CLAMANGES

1. Le ricerche recenti hanno ripetutamente sottolineato¹ come nei decenni fra Tre e Quattrocento si manifesti in Francia una percezione diversa della classicità e una volontà di riconquistare forme e strutture antiche, al di là dei modelli medievali. Si tratta anzitutto di una restaurazione consapevole del latino, sul piano della lingua e dello stile². Si tratta inoltre della ripresa di generi letterari classici³ e, in generale, del rinnovamento della retorica⁴. Anche nello stesso autore, comunque, è quasi sempre possibile riscontrare — in questi tentativi di rinnovamento — ora un'evoluzione dalle forme medievali a quelle classiche, ora la persistenza di schemi medievali, ora un ritorno all'antico che si accompagna a una chiara coscienza di «rinascita»⁵.

2. Una struttura letteraria che ha una sua storia ininterrotta dall'antichità al Medioevo al Rinascimento è quella della *laudatio urbis*,

¹ Per la bibliografia cfr. G. Mombello, *Dalla cattività avignonese alla calata di Carlo VIII. Le tappe dell'influenza culturale italiana in Francia. Risultati e prospettive*, in AA.VV., *Rapporti culturali ed economici fra Italia e Francia nei secoli dal XIV al XVI*, Roma 1979, pp. 157-205, e G.M. Roccati, *L'Umanesimo francese e l'Italia nella bibliografia recente (1980-1990)*, «Franco-Italiana», 1 (1992), pp. 161-171. Cfr. anche D. Cecchetti, *Il primo Umanesimo francese*, Torino 1987; AA.VV., *L'aube de la Renaissance, études réunies par D. Cecchetti, L. Sozzi et L. Terreaux*, Genève 1991; AA.VV., *Préludes à la Renaissance. Aspects de la vie intellectuelle en France au XVe siècle, études réunies par C. Bozzolo et E. Ornato*, Paris 1992.

² Cfr. D. Cecchetti, *L'evoluzione del latino umanistico in Francia*, Paris 1986.

³ Umanistica è la ripresa dell'egloga pastorale secondo il modello rinnovato da Petrarca, come pure quella del poema epico-narrativo in esametri: cfr. D. Cecchetti, *Un'egloga inedita di Nicolas de Clamanges*, in AA.VV., *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, a cura di F. Simone, Torino 1966, pp. 27-57; G. Ouy, *Gerson, émule de Pétrarque. Le «Pastorium carmen», poème de jeunesse de Gerson, et la renaissance de l'élogue en France à la fin du XIVe siècle*, «Romania», LXXXVIII (1967), pp. 175-231; J. Blanchard, *Quelques élogues latines à la fin du Moyen Age: Pétrarque et ses émules français*, «Bibl. d'Humanisme et Renaissance», XLIV (1982), pp. 331-340; G.M. Roccati, *Humanisme et préoccupations religieuses au début du XVe siècle: le prologue de la «Josephina» de Jean Gerson*, in *Préludes à la Renaissance*, cit., pp. 107-122.

⁴ Cfr. D. Cecchetti, «*Sic me Cicero laudare docuerat*». *La retorica nel primo Umanesimo francese*, in *Préludes à la Renaissance*, cit., pp. 47-106.

⁵ Cfr. F. Simone, *La coscienza della rinascita negli umanisti francesi*, Roma, 1949.

che in qualche modo rientra nel genere più ampio della *descriptio*. Proprio per il permanere di questo genere nei secoli può essere interessante studiarne l'approccio nell'opera dell'esponente maggiore del primo Umanesimo francese, Nicolas de Clamanges.

Se si eccettua un breve *excursus* di Paul Gerhard Schmidt⁶, la storia della *laudatio urbis* è ancora da ricostruire e le ricerche della critica, fino ad oggi, si sono quasi sempre limitate allo studio dei singoli elogi di città⁷. Una differenza di fondo fra gli elogi medievali e quelli umanistici aveva già individuato, alla fine del secolo scorso, Francesco Novati, che affermava, nella sua edizione del *De magnalibus urbis Mediolani* di Bonvesin da la Riva⁸, essere gli elogi medievali decisamente superiori a quelli umanistici per realismo e ricchezza di dati. Umanisti quali Leonardo Bruni e Pier Candido Decembrio avrebbero sacrificato la sostanza all'eleganza stilistica. Nel Quattrocento, invece, l'originalità della tradizione medievale, secondo Novati, si ritroverebbe nella poesia storica popolare. Questo giudizio sarà capovolto da Hans Baron, il primo a svolgere un discorso più approfondito sul genere letterario della *laudatio*⁹. Partendo, anche in questo caso, dall'analisi di un elogio determinato, la *Laudatio Florentine urbis* di Leonardo Bruni, Baron confronta il testo umanistico con precedenti medievali, in particolare col testo di Bonvesin, per concludere a una diversa impostazione delle *laudationes* nel Medioevo e nell'Umanesimo. Egli rivendica il valore storico, politico e letterario della *laudatio* di Bruni¹⁰ — e indirettamente dei similari testi umanistici —, e soprattutto offre una chiave interpretativa fondamentale per tutta questa letteratura, mettendo in luce come i miti storici degli elogi svolgano una precisa funzione politica¹¹.

⁶ P.G. Schmidt, *Mittelalterliches und humanistisches Städtelob*, in AA.VV., *Die Rezeption der Antike*, hrsg. von A. Buck, Hamburg 1981, pp. 119-128.

⁷ Cfr. la bibliografia nel citato articolo di Schmidt.

⁸ F. Novati, *Prefazione* a Bonvincinus de Rippa, *De magnalibus urbis Mediolani*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano», 20 (1898), pp. 7-59, qui pp. 11-13.

⁹ Cfr. H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton N.J. 1955, 2 voll.; la seconda edizione è del 1966 (su questa è stata condotta la trad. it. di R. Pecchioli che qui si cita: *La crisi del primo Rinascimento in Italia*, Firenze 1970).

¹⁰ Cfr. anche l'introd. all'ed. crit. della *Laudatio Florentine urbis* in H. Baron, *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago & London 1968, pp. 102-137, 151-171 e 219-231.

¹¹ Per definire il concetto di «mito storico», per quanto riguarda appunto la mitizzazione di città, cfr. A. Dufour, *Le mythe de Genève au temps de Calvin*, «Revue suisse d'histoire», IX (1959), pp. 489-518, in particolare pp. 489-496. Proprio perché nelle *Laudationes* prendono consistenza dei miti storici, alcuni elogi sono stati esaminati per ricostruire uno fra i più famosi di tali miti, quello di Venezia: cfr. G. Fasoli, *Nascita di un mito*, in AA.VV., *Studi in onore di G. Volpe*, Firenze 1956, vol. I, pp. 445-479; F. Gaeta, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, «Bibl. d'Humanisme et Renaissance», XXIII (1961), pp. 58-65; R. Pecchioli, *Il mito di Venezia e la crisi fiorentina intorno al 1500*, «Studi storici», 1962, n° 3, pp. 451-492; D. Robey-J. Law, *The Venetian Myth and the «De republica Veneta» of Pier Paolo Vergerio*, «Rinascimento», XV (Seconda serie), 1975, pp. 3-59. Nelle brevissime annotazioni sulla *laudatio* in E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965,

In mancanza, dunque, di uno studio esauriente sull'evoluzione delle strutture letterarie del genere ci limiteremo a ricordare che la *laus* — come la *vituperatio* — è una forma retorica su cui si soffermano i trattatisti classici. Cicerone ritorna su questo tema¹², ma chi offre lo schema più completo è Quintiliano, quando nel libro III dell'*Institutio* compone un capitolo *De laude et vituperatione*, affermando che a partire da Aristotele questo *genus* aveva assunto una sua autonomia all'interno dell'orazione («ac potissimum incipiam ab ea quae constat laude ac vituperatione. Quod genus videtur Aristoteles atque eum secutus Theophrastus a parte negotiali, hoc est πραγματικῆ, removisse, totamque ad solos auditores relegasse; et id eius nominis, quod ab ostentatione dicitur, proprium est», III, 7, 1). Dopo aver specificato che questa forma di eloquenza è particolarmente adatta all'elogio degli uomini e degli dei («quae materia praecipue quidem in deos et homines cadit», III, 7, 6), Quintiliano rivolge l'attenzione alla *laus* della città, modellandola su quella degli esseri umani, in una pagina che fornirà la traccia su cui si articolano le *laudationes* classiche, medievali e umanistiche:

Laudantur autem urbes similiter atque homines. Nam pro parente est conditor, et multum auctoritatis adfert vetustas, ut iis, qui terra dicuntur orti, et virtutes ac vitia circa res gestas eadem quae in singulis: illa propria, quae ex loci positione ac munitione sunt. Cives illis ut hominibus liberi sunt decori. Est laus et operum, in quibus honor, utilitas, pulchritudo, auctor spectari solet, honor ut in templis, utilitas ut in muris, pulchritudo vel auctor utrubique. Est et locorum, qualis Siciliae apud Ciceronem, in quibus similiter speciem et utilitatem intuemur, speciem maritimis, planis, amoenis, utilitatem salubribus, fertilibus¹³.

Lo schema quintiliano in effetti verrà riproposto dalle *artes* altomedievali¹⁴.

pp. 33-56 (*La città ideale*) viene affermato il carattere di realismo degli elogi quattrocenteschi di Firenze e Venezia. Uno studio di Gina Fasoli sulle *laudes civitatum* medievali ha cercato di individuare «la validità di questi componimenti come testimonianza di idee e sentimenti propri non soltanto dei loro autori, ma anche dell'ambiente in cui ciascuno di essi viveva ed operava» (*La coscienza civica nelle «laudationes civitatum»*, in AA.VV., *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, «Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale, XI», Todi 1972, pp. 11-44, qui p. 12): il saggio ha anche il merito di sottolineare le differenze con cui il genere, nel Medioevo, si presenta nelle varie aree geografiche italiane. Per la Toscana, si ricorda che le *descriptions-laudationes* compaiono essenzialmente all'interno di opere dottrinali (Brunetto, Dante), poetiche (Dante), storiografiche (Villani). Per Roma, come le *laudes* siano quasi sempre degli *itineraria*. Per Venezia, come si tenda a creare il mito del buon governo. Cfr. anche una breve antologia (G. Fasoli-F. Bocchi, *La città medioevale italiana*, Firenze 1973) ove alcuni elogi patriottici medievali vengono presentati come testimonianza storica.

¹² Cfr. Cic., *Part. orat.*, XXIII, 82; così pure *Ad Herenn.*, III, 6-8, 10-15.

¹³ Quintil., *Inst. orat.*, III, 7, 26-27.

¹⁴ Lo stesso concetto quintiliano troviamo ribadito in Prisciano (*Praeexercitamina*, VII, 24, in *Rhet. lat. min.*, emendabat C. Halm, Lipsiae 1863, p. 557): «Quin etiam urbium laudes ex huiusmodi locis non difficulter adquirit: dices enim et de genere, quod indigenae, et de victu, quod a deis nutriti, et de eruditione, quod a deis eruditi sunt. Tractes vero, quo modo de homine, quali sit structura, quibus professionibus sit usa, quid gesse-

3. In mancanza anche di un censimento delle *laudationes urbis* medievali¹⁵, che permetta di vedere in quali rapporti si trovino gli umanisti con questa tradizione, conviene ripercorrere la struttura essenziale delle due *laudes* che segnano una il punto di arrivo della *filière* classica, l'altra l'espressione più completa del genere nel Medioevo: il *Panatenaico* di Elio Aristide (II sec. d.C.), che a partire da Leonardo Bruni sarà imitato nei panegirici umanistici italiani¹⁶, e il *De magnalibus Mediolani* di Bonvesin da la Riva (del 1288).

Il *Panatenaico* è così articolato: 1) descrizione di Atene, sua origine, momenti fondamentali della sua storia, 2) dimostrazione del suo ruolo di salvatrice degli stati-città greci dall'espansionismo persiano e 3) esaltazione delle virtù della cultura ateniese e della sua costitu-

rit». Così pure lo schema di Quintiliano è ripreso in un frammento di *ars rhetorica* contenuto in un manoscritto dell'VIII secolo, di mano lombarda, su cui richiamarono per primi l'attenzione J.K. Hyde (*Medieval Descriptions of Cities*, «Bulletin of John Rylands Library», vol. 48 (2), 1966, pp. 306-340, qui p. 312) e G. Fasoli (*La coscienza civica...*, cit., qui p. 13) e che ha per titolo *De laudibus urbium*: «Urbium laudem primum conditoris dignitas ornat idque aut ad homines inlustres pertinet aut etiam ad deos, ut Athenas a Minerva dicitur constitutas: et ne fabulosa potius quam vera videantur. Secundus est de specie moenium locus et situs, qui aut terrenus est aut maritimus et in monte vel in plano: tertius de fecunditate agrorum, largitate fontium, moribus incolarum: tum de his ornamentis, quae postea accesserint, aut felicitate, si res sponte ortae sint et prolatae aut virtute et armis et bello propagatae. Laudamus etiam illud, si ea civitas habuerit plurimos nobiles viros, quorum gloria lucem praebeat universis. Solemus et a finitimis civitatibus laudem mutuari, si aut maiores sumus, ut alios protegamus, aut si minores, ut luce finitimae luminemur. In his quoque faciemus breviter comparationem [...]» (*Rhet. lat. min.*, cit., p. 587).

¹⁵ Schmidt offre la rassegna più ricca di *laudationes urbis* medievali (cfr. *art. cit.*, pp. 125-126, note 5, 6 e 7). Per quanto riguarda l'area francese, che qui interessa particolarmente, sono stati pubblicati (in *Éloge de Paris, composé en 1323 par un habitant de Senlis*, Jean de Jandun, publié par MM. Taranne et Leroux de Lincy, Paris 1856) due elogi di Parigi (*Recommentatio civitatis Parisiensis* di autore anonimo e *Tractatus de laudibus Parisius* di Jean de Jandun) e un elogio di Senlis, sempre di Jean de Jandun. Sigiberto di Gembloux ha composto una *laus* di Metz (*Éloge de Metz par Sigebert de Gembloux, poème latin du onzième siècle*, traduit et annoté par É. de Bouteiller, Paris 1881) e ne esiste una di Montpellier, opera di Pierre Flamenc (pubblicata in A. Germain, *Pierre Flamenci: étude d'après ses manuscrits autographes, entièrement inédits*, «Publications de la Société archéologique de Montpellier», n° 44, 1884, pp. 307-376). Più di recente, A. Boutemy (*Un éloge métrique inédit de la ville de Saintes*, in *Mélanges offerts à René Crozet*, édités par P. Gallais et Y.J. Riou, Poitiers 1966, vol. II, pp. 705-710) ha pubblicato una *laus* della città di Saintes. Boutemy nel suo articolo (p. 705n.) ricorda come il manoscritto dell'elogio di Saintes contenga pure una *laus* di Poitiers inedita. Un elogio di Laon troviamo nell'*Amplissima collectio* di Martène-Durand (Paris 1724, I, f. 662), e uno di Clairvaux nel Migne (*Carmen de laude Clarevallis*, PL 185, 1563-1566). Possiamo ricordare, perché citato da Jean de Montreuil (*Opera: III. Textes divers, appendices et tables*, éd. crit. par N. Grévy-Pons., E. Ornato et G. Ouy, Paris 1981, p. 27), un brevissimo elogio di Parigi contenuto nell'*Architrenius* di Jean de Hauville (II, 482-493, hrsg. von P.G. Schmidt, München 1974, p. 160). È inutile sottolineare la necessità di un censimento delle *laudationes urbis* medievali francesi, per vedere in quali rapporti si trovi Nicolas de Clamanges, di cui è oggetto in questo studio, con tale tradizione.

¹⁶ Cfr. L. Bruni, *Epist.*, VIII, 4, rec. L. Mehus, Florentiae 1741, p. 111: «[...] ducem itineris totiusque laudandi progressus certum indubitatumque habuimus Aristidem [...] cuius extat oratio pulcherrima de *Laudibus Athenarum*»; cfr. anche J. Bleicken, *Der Preis des Aelius Aristides auf das römische Weltreich*, Göttingen 1966.

zione, fusione perfetta delle tre forme possibili di governo¹⁷. La scelta, fatta da Leonardo Bruni ai primi del Quattrocento, del testo di Elio Aristide come modello della *Laudatio Florentine urbis* è dovuta al parallelismo tra la condizione di Atene, salvatrice della libertà greca, e quella di Firenze, guida nella lotta contro i Visconti e centro della cultura italiana¹⁸: segno appunto di come un genere retorico, mai morto, venga usato per fini politici, in un concreto quadro storico. Il *Panatenaico*, inoltre, offre nella sua prima parte uno schema (descrizione della città / origine / *excursus* storico) che ci interessa perché riappare nell'intero corso dell'evoluzione del genere nel Medioevo¹⁹.

Della *laudatio* di Bonvesin già si era servito Baron per un raffronto esemplare con il testo di Leonardo Bruni²⁰. Bonvesin scrive — sono le sue parole non sempre attente alla realtà politica — perché tutti ammirino la città, affermando che il primo e più glorioso vanto di Milano consiste nel culto della libertà e che nessun tiranno ha mai potuto né potrà mai stabilirvi il suo dominio, grazie anche alla protezione dei santi le cui reliquie sono ivi onorate: «tanta est civitas naturalis libertas et corporum sanctorum copiosa tutela, quod alicuius extraneae tyrannidis dominatio [...] nisi civium assensu non permittitur occupata subsistere»²¹. La *laudatio* si sviluppa secondo questi punti: 1) descrive il sito, il clima e l'eccellenza della posizione di Milano, enumerando i fiumi, i laghi, le sorgenti e i pozzi di cui è dotata; 2) indica l'ampiezza e la forma delle città ed elenca gli edifici pubblici e privati, i palazzi, le chiese, i campanili, gli ospedali e i conventi; 3) descrive gli abitanti, ne ricorda il numero e li suddivide per categorie sociali

¹⁷ Cfr. Aristides, *Panathenaic Oration and In Defence of Oratory*, text and translation by C.A. Behr, «The Loeb Classical Library», London-Cambridge, Mass. 1973, pp. 6-275.

¹⁸ Cfr. H. Baron, *La crisi...*, cit., pp. 209 sgg.

¹⁹ In quella che, fino ad oggi, sembra essere la *laudatio urbis* medievale più antica, il *Versum de Mediolano civitate* (in G.B. Pighi, *Versus de Verona, Versum de Mediolano civitate*, Bologna 1960, pp. 144-145), noi ritroviamo ripreso lo schema, che rimarrà una costante nei testi successivi, sotto questa forma: elogio della posizione fertile, descrizione delle case, delle torri, delle chiese e delle vie di Milano; celebrazione della tutela offerta dai santi e dai martiri della zona e lode dello zelo religioso degli abitanti; esaltazione del rito particolare e dell'ampia giurisdizione del vescovo milanese, secondo solo al papa; lode del re Liutprando. L'autore del ritmo rinnova lo schema classico in una prospettiva cristiana e municipale, offrendo un tipico esempio di *laudatio urbis* altomedievale (cfr. G. Martini, *Lo spirito cittadino e le origini della storiografia comunale lombarda*, «Nuova rivista storica», LIV (1970), pp. 1-122).

²⁰ Cfr. H. Baron, *La crisi...*, cit., pp. 215 sgg. Sul raffronto Bonvesin-Bruni cfr. anche A. Stäuble, *Due panegirici di città tra Medioevo e Rinascimento*, «Bibl. d'Humanisme et Renaissance», XXXVIII (1976), pp. 157-164. Robey e Law nel loro articolo (cit., pp. 23-24), dovendo esaminare la struttura del *De republica Veneta* di Vergerio, istituiscono un parallelo con le opere di Bonvesin e di Bruni, cui aggiungono un riferimento al *Chronicon* trecentesco di Benzo d'Alessandria. Se da un lato ciò dimostra l'esemplarità di questi testi, dimostra anche le difficoltà dovute alla mancanza di un lavoro di sintesi sulla storia del genere.

²¹ Bonvesin da la Riva, *De magnalibus Mediolani - Le meraviglie di Milano*, introduzione e note di M. Corti (che riproduce l'ed. di A. Paredi), Milano 1974, p. 24.

e professionali; 4) elenca i prodotti agricoli, favoriti dalla fertilità del suolo; 5) traccia una breve storia di Milano, dall'invasione di Attila, concepita come storia delle vittorie e delle lotte contro i nemici; 6) ricorda come Milano fu sempre fedele a Roma e appunto per questo «secunda Roma vocata fuit antiquitus»²² — fedeltà che nel Medioevo divenne fedeltà alla Chiesa romana — e 7) come la *libertas Mediolani* trovi la sua espressione nell'esenzione dell'arcivescovo milanese da altre sudditanze; 8) così pure, come la Chiesa milanese e il suo presule siano per dignità primi dopo la Chiesa romana; 9) termina quindi riassumendo i sei principali motivi della preminenza di Milano sopra ogni altra città²³.

Non sappiamo quale fu la fortuna del *De magnalibus*: probabilmente scarsa, se un solo codice ce lo conserva²⁴. Non si tratta, comunque, di un testo isolato, ma molti dati ha in comune con la storia della *laus urbis*, senza contare che nell'opera di Bonvesin, la più ampia fra le *laudationes* medievali e la più complessa, noi abbiamo lo schema del genere nella sua completezza: dalla descrizione di natura e di ambiente all'*excursus* storico, al ricordo dei legami con Roma²⁵. Elementi, tutti, che segnano la persistenza di *topoi* classici, tranne che nell'insistere sulle motivazioni religiose ed ecclesiastiche (presenza di reliquie, prerogative giurisdizionali episcopali, ecc.).

4. Soprattutto la *descriptio urbis et loci* iniziale è una costante che compare quasi sempre, prima e dopo Bonvesin. Per esemplificare con un testo medievale di area francese — un elogio della città di Saintes del XII secolo, studiato dall'editore nella prospettiva della *laudatio urbis*²⁶ —, noi ritroviamo in apertura questa *descriptio loci*²⁷:

Urbis Xantonice que comoditas sit, amice,
paucis scribo; tene que sit forma urbis amene.
Deque situ terre volo paucis multa referre.

²² *Ibid.*, p. 162.

²³ *Ibid.*, p. 186-188: «Primo, ratione copie bonarum aquarum. Secundo, ratione copie atque honestatis religiosorum. Tertio, ratione frequentie sapientum iuris peritorum colegii. Quarto, ratione divini officii specialis [...]. Quinto, ratione dignitatis archiepiscopatus. Sexto, ratione fidelitatis excelentis, quam constanter [...] Ecclesie observavit».

²⁴ Cfr. F. Novati, *Prefazione* a Bonvincinus de Ripa, cit., pp. 51 sgg. Alcuni brani del *De magnalibus* sono riprodotti nel trecentesco *Chronicon* di Enrico di Hertford. Secondo Hyde (art. cit., pp. 332-333) la *Recommentatio civitatis Parisiensis* (cfr. *supra*, nota 15) dimostrerebbe l'influsso del *De magnalibus*.

²⁵ Il *topos* della *secunda Roma* ha straordinaria fortuna anche nell'Umanesimo, come ben si comprende: proprio per quanto riguarda Milano, Pier Candido Decembrio nel *De laudibus Mediolanensis urbis panegyricus*, composto nel 1437 sulla falsariga e in risposta alla *Laudatio* di Bruni, sviluppa ampiamente il tema di *Mediolanum secunda Roma* («Non iniuria itaque ab antiquis huic urbi secunde Rome nomen est inditum [...]: cfr. P.C. Decembrio, *De laud. Med. urb. pan.*, in Id., *Opuscola historica*, a cura di A. Butti, F. Fossati, G. Petraglione, «RR.II.SS.», XX, 1», Bologna 1958, pp. 1013-1025, qui pp. 1022-1023).

²⁶ Cfr. A. Boutemy, art. cit.

²⁷ *Ibid.*, p. 706.

Urbs opulenta nimis ditataque rebus opimis
prebet et ad plenum gerit in se quicquid amenum;
utilis et sanus cibus est ibi cotidianus,
commoda silvarum vicinia rursus aquarum,
longa carinarum series, loca deliciarum,
optima vineta, fontes et pascua leta,
portus, virgulta frondentia terraque culta.

In primo luogo, come segno di *commoditas* e *amoenitas*, abbiamo indicazioni sul *situs terrae*, secondo uno schema ripetuto nei secoli: l'opulenza («urbs opulenta... ditataque rebus opimis») appare nell'abbondanza di vettovaglie («utilis et sanus cibus... cotidianus»), a sua volta collegata ad alcuni aspetti di ubertosità naturale (i «vicinia silvarum et aquarum», i «vineta», i «fontes» e i «pascua leta», e gli immancabili «virgulta frondentia») — il tutto convergente a creare «loca deliciarum». È il primo dato che compare puntualmente in elogi illustri, come il ben più tardivo testo di Bonvesin. Parimenti, alla descrizione dell'ambiente naturale segue quella della struttura urbanistica, in cui consiste il secondo punto dello schema:

Pons, arcus, prata mira sunt arte locata;
nec sunt grata parum decus et decor ecclesiarum.
Intus securi sunt cives aggere muri;
ars et natura dat eis munimina plura:
circuit hec rivus, lapis ambit, cetera rivus;
necdum robustas quatit arces longa vetustas.
Stat teatri sedes et adhuc stant Cesaris edes.
Cetera que restant quam magna sit urbs manifestant.

L'elogio urbanistico si configura come una specie di itinerario, in cui hanno spicco gli edifici ecclesiastici, i monumenti — con particolare attenzione ai resti archeologici della classicità — e la potenza delle fortificazioni²⁸. Non manca, infine, il terzo punto, la descrizione del contesto sociale visto, nel suo insieme, come popolazione dotata di qualità anzitutto morali e intellettuali:

Urbs urbisque situs gentisque placet mihi ritus.
Gens ea, gens leta, verbis actuque faceta;
nec dolus obliquat, nec mentem livor iniquat
[...]

5. Se tale tipo di elogio descrittivo perdurerà inalterato, a questo riguardo occorre notare — anche perché Nicolas de Clamanges eredita queste tematiche — che, accanto alla *laus* vera e propria, come struttura letteraria autonoma, esisteva nel mondo classico un genere simile, ma diverso nelle finalità: quello appunto della *descriptio* di realtà

²⁸ Per l'influsso, sulle *laudationes*, delle guide ad uso dei pellegrini di Roma e di Gerusalemme (come i *Mirabilia urbis Romae*, la *Graphia aureae urbis Romae*, il *De mirabilibus urbis Romae*) cfr. J.K. Hyde, art. cit., pp. 320 sgg.

svariate²⁹. I trattati di retorica stabiliscono per prime le regole della *descriptio* di persona, considerata evidentemente come la *descriptio* per eccellenza. Edmond Faral ha ricostruito la *filière* del tema nella retorica latina, offrendo i riferimenti essenziali³⁰, e ha individuato nel *De inventione* ciceroniano (I, 24-25) e nell'*Ars poetica* oraziana (vv. 114-127 e 153-178) la fonte della concezione medievale sull'argomento.

Ma accanto alla *descriptio hominis* si afferma, non soltanto come figura retorica ma come genere letterario, la *descriptio loci*. Se Quintiliano cita tra le *egressiones* possibili, oltre alla *laus hominum locorumque*, la *descriptio regionum*³¹, Plinio il Giovane offre un modello esemplare di epistolografia descrittiva in due lettere (II, 17 e V, 6) che rievocano rispettivamente una villa nella regione di Laurento e una in Toscana, con attenzione tanto agli edifici che alle caratteristiche del paesaggio. Che si tratti di una costruzione letteraria consapevole della scelta di genere e rispondente a precise regole retoriche, lo indica chiaramente Plinio quando afferma di aver voluto fare un discorso ampio su di un soggetto prefissato (il *titulus* su cui meditare con cura), ponendo sotto gli occhi del lettore tutti i particolari necessari³². Intorno al 465 le due epistole serviranno da schema, per la descrizione della villa di Avitaco (*Ep.*, II, 2), a Sidonio Apollinare, autore consigliato delle *artes* medievali come modello di *descriptions*³³. Lo stesso Sidonio Apollinare consacra uno dei suoi *Carmina* (XXII) alla *descriptio-laus* della *villa-castellum* di Ponzio Leonzio, identificata oggi in Bourg-sur-Gironde³⁴, rifacendosi all'esempio di Stazio nelle *Silvae*³⁵.

²⁹ Cfr. Prisciani, *Praeexercitamina*, X, 29, ed. cit., p. 558: «Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat. Fiunt autem descriptiones tam personarum quam rerum et temporum et status et locorum et multorum aliorum [...]».

³⁰ Cfr. E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924, pp. 75 sgg.

³¹ Cfr. *Inst. orat.*, IV, 3, 12-13: «Sed haec sunt plures, ut dixi, quae per totam causam varios habent excursus, ut laus hominum locorumque, ut descriptio regionum, expositio quarundam rerum gestarum vel etiam fabulosarum. Quo ex genere est in orationibus contra Verrem compositis Siciliae laus, Proserpinae raptus, pro C. Cornelio popularis illa virtutum Cn. Pompei commemoratio; in quam ille divinus orator, veluti nomine ipso ducis cursus dicendi teneretur, abrupto quem inchoaverat semone devertit actutum».

³² Cfr. *Epist.*, V, 6, 40-44, in particolare: «In summa [...] primum ego officium scriptoris existimo, ut titulum suum legat atque identidem interroget se quid coeperit scribere, sciatque, si materiae immoratur, non esse longum, longissimum, si aliquid accersit atque attrahit».

³³ Cfr. Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi*, II, 2, 10 (in E. Faral, *op. cit.*, p. 273).

³⁴ Cfr. Sidoine Apollinaire, *Poèmes, texte établi et traduit par A. Loyen*, Paris 1960, pp. 133-143 e 193.

³⁵ *Ibid.*, p. 142 (XXII, 5): «Si quis autem carmen prolixius eatenus duxerit esse culpandum, quod epigrammatis excesserit paucitatem, istum liquido patet neque balneas Etrusci neque Herculeum Surrentinum neque comas Flavii Earini neque Tibur Vopisci neque omnino quicquam de Papinii nostri silvulis lectitasse, quas omnes descriptiones vir ille praeiudicatissimus non distichorum aut tetrastichorum stringit angustiis [...]. I testi delle *Silvae* di Stazio citati da Sidonio sono rispettivamente I, 5; III, 2; III, 4, 1, 3. Le *Silvae* I, 3 e I, 5 sono *descriptions loci*, cui possiamo aggiungere la descrizione della villa di Pollio

Oltre a questi esempi, che diventeranno quasi normativi³⁶, vi sono nella letteratura classica in poesia e in prosa numerosissime *descriptions loci*, brevi o estese, che possono avere agito come spunto del genere dal Medioevo all'Umanesimo. Anche in questo caso manca uno studio d'insieme. Dobbiamo, tuttavia, ricordare la teorizzazione della *descriptio loci* ad opera delle poetiche medievali. Nel XII secolo Matteo di Vendôme dedica alla «descrizione» gran parte della sua *Ars versificatoria*, istituendo con un richiamo a Cicerone un rapporto di genere con l'*auctoritas* classica³⁷.

Il riferimento a Matteo di Vendôme induce a un'ulteriore considerazione. Il brano dell'*Ars versificatoria*, che offre un esempio di *descriptio loci*, culmina in questi versi, riassuntivi delle qualità che Matteo attribuisce al suo «locus, quo veris abundant / deliciae, veris gratia, versi opes»³⁸:

Flos sapit, herba viret, parit arbor, fructus abundat,
garrat avis, rivus murmurat, aura tepet.
Voce placent volucres, umbra nemus, aura tepore,
fons potu, rivus murmure, flore solum.
Gratum murmur aquae, volucrum vox consona, florum
suavis odor, rivus frigidus, aura tepens³⁹.

Questo riassunto riproduce uno schema numerico e una tematica stabiliti dalla tradizione di un *topos* letterario di origine classica: la descrizione del *locus amoenus*, inteso come luogo privilegiato ove la natura effonde i suoi doni, ove vengono meno le asprezze della vita, si quietano le passioni e si dà spazio all'amore e al canto. Tale descrizione contiene notazioni paesaggistiche costanti, che ridotte all'essenziale — albero, acqua e ombra — compaiono fin da Teocrito⁴⁰.

Felice (II, 2). A.N. Shervin (*The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*, Oxford 1966, pp. 186-189) offre ulteriori indicazioni sulle descrizioni di ville nella letteratura latina classica. Cfr. anche A.-M. Guillemin, *Les descriptions de villas*, «Bull. Ass. G. Budé», 1928 (1), pp. 6 sgg.

³⁶ Per l'influsso dell'epistolografia descrittiva classica — in questo caso, delle due lettere di Plinio — su di un umanista come Clamanges, cfr. *infra*, pp. 407-408.

³⁷ Cfr. Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 110 (in E. Faral, *op. cit.*, pp. 147-148): «Et notandum est quod, sicut dictum est de descriptionibus praelibatis, descriptio loci vel temporis plerumque potest esse superflua, plerumque opportuna. Nisi enim temporis aut loci amminiculo aliquid auditori velimus intimare, supersedendum erit loci descriptioni, hoc exemplo sumpto a Cicerone: Cicero in Verrem, scilicet cum Verrem redargueret de adulterio in Sicilia perpetrato, describit multifarias illius regionis delicias, dicens ibi esse arbores veris dotibus insignitas et prata flore multifario picturata, fontes prodigos puritatis, ut, audita loci venustate, conjecturale esset argumentum Verrem in loco tantae pulchritudinis deputato sibi a Cicerone licentius commisisse adulterium». Il richiamo alle *Verrine* riprende, fra l'altro, la citazione quintiliana (*Inst.*, IV, 3, 13).

³⁸ Matthieu de Vendôme, *op. cit.*, p. 148, vv. 1-2.

³⁹ *Ibid.*, p. 149, vv. 49-54.

⁴⁰ Adriano Pennacini analizza lo sviluppo e la struttura del *topos* in Teocrito, Tibullo e Virgilio (*Amore e canto nel «locus amoenus»*, Torino 1974). Cfr. anche G. Schönbeck, *Der «locus amoenus» von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg 1962. Ernst Robert Curtius (*Euro-*

Il *topos* del *locus amoenus* trova la sua realizzazione soprattutto nella rappresentazione di paesaggi e luoghi di natura: anzi spesso il *locus amoenus* è proprio il luogo agreste posto in contrapposizione con il luogo urbano, che appare fondamentalmente *inamoenus*. La caratteristica dell'*amoenitas* non è tuttavia assente dalle *laudationes urbium*, come risulta anche solo da due esempi già fatti. Nell'elogio di Saintes l'*urbs* è appunto definita *amena* («tene que sit forma urbis amene», v. 2) ed è l'ubertosità naturale del paesaggio circostante a fornire motivo di vanto — ubertosità peraltro descritta secondo lo schema del *topos* (vv. 7-10) —, e nel panegirico umanistico di Leonardo Bruni la natura concorre a rendere *amena* Firenze («amnis vero, qui per mediam fluit urbem, difficile dictu est plusne utilitatis afferat an amenitatis»⁴¹). Si tratta, però, di un'*amoenitas* diversa da quella che contribuisce a creare lo spazio ideale del *locus amoenus* classico e medievale. Nel caso del «genere» abbiamo un luogo che rappresenta il positivo esistenziale in antitesi col negativo, un luogo che è essenzialmente rifugio e separazione, mentre l'*urbs amoena* è soltanto un luogo di cui si vanta la *commoditas* e l'*oportunitas*.

Un testo significativo per illustrare l'intrecciarsi e contrapporsi dei temi dell'*urbs* e del *rus*, all'interno della *laudatio urbis*, è il seguente di Giovanni Moccia⁴², un umanista che fu in stretto rapporto con Clamanges, tratto da un'epistola metrica (HUC REDII) indirizzata a Jean Muret, altro amico di Clamanges:

Cur deseris urbem
ruris amore rudis? Vel dic: quis amenius illic
aspicis? An nitidos fontes fluviosque lacusque,
an saltus et prata vides, an forte cipressis
et fagis, illustre nemus capreisque venustum
et perdives apris, an cultos respicis agros
arboribusque, sitas vites vel mitia poma,
aut ibi templa, foros vel celsa palacia spectas,

päische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948: trad. francese di É. Bréjoux, Paris 1956, pp. 240-244) indica come fonte prima della nomenclatura di Matteo di Vendôme una poesia di venti versi di Tiberiano (IV sec.) e, soprattutto, uno schema consigliato dal retore Libanio (*Orationes*, XI, 200, in Libanii, *Opera*, rec. R. Foerster, Lipsiae 1903, vol. I, fasc. II, p. 505): «Causa di ogni nostra gioia sono le sorgenti, gli alberi, i giardini, i venticelli leggeri, i fiori e il canto degli uccelli». Vi è, forse, una fonte più antica in Quintiliano (*Inst. orat.*, X, 3, 24), per di più citata e discussa nel *De vita solitaria*, I, 7 (in F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli 1955, p. 362): «Huius sententiae patronum Quintilianum habent, qui libro *Oratoriarum institutionum* nisi fallor nono [...] satis utique dixerat; et tamen, ut penitus ita sibi persuasum scias, insistit ac repetit: Quare, inquit, silvarum amenitas et preterlabentia lumina, et inspirantes ramis arborum aure volucrumque cantus, et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt, ut michi remittere potius voluptas ista videatur cogitationem quam intendere». Sulla tradizione del *locus amoenus* nel Medioevo cfr. D. Thoss, *Studien zum «locus amoenus» im Mittelalter*, Wien-Stuttgart 1972.

⁴¹ L. Bruni, *Laudatio Florentine urbis*, in H. Baron, *From Petrarch...*, cit., p. 235.

⁴² Su Moccia cfr. F. Peano, *Giovanni Moccia e Laurent de Premierfait: problemi di stile e di linguaggio nel primo Umanesimo francese*, «Studi francesi», 70 (1980), pp. 66-73.

aut vicos comptasque vias et compita pulcra?
Menia num lustras, urbis sacra claustra, plateas,
pontifices doctosque viros medicosque salubres
femineosque choros iuvenesque cupidine captos
et perdulce melos, doctas placidasque choreas
innumerasque artes pascentes lumina vulgi?
Num pisces, num forsan aves non cetera rus id,
heu pietas!, hac urbe tibi meliora ministrat?
Que modo commemini, bona sunt hic omnia, sunt hic
plura quidem, nec fallor, egris melioraque sanis.
Contra autem (si vera loqui licet: inde nec ipse
turpe feras) est solus ibi mons saxeus estque
asper et incultus. Solas, si vera fateris,
tu sentes fruticesque colis tribulosque rubosque
degeneresque domos et sordida cuncta, popellum
circumquaque rudem, quo nec deformior alter,
non decursus aque, nullarum copia rerum.
Que tibi causa more? Num tu formidine pestis
deseris hanc urbem? Que, si michi credis, amice,
peste vacat, paucique licet fortassis egrotent,
vix nullus vel rarus obit. Sed miror et angor:
quid fugimus pestem? Quanta est demencia nostra!
Mors sequitur mortale genus, mors regnat ubique,
nec fortuna loci, sexus vel temporis obstat.
Quod vitare nequit, frustra fugit atque perhorret
vanus homo. Dum dira lues hominumque ruina
magna fuit Thebis Troieque et maior Athenis
ac Rome multasque alias circumdedit urbes,
quot fugisse legis propria de sede colonos!
Heu, timidos mors ipsa rapit spernitque volentes
sepe mori! Quid reris ibi, carissime? Quid non
istuc ipse redis?⁴³

Moccia, rivolgendo a Muret un pressante invito a ritornare in Avignone da cui si è allontanato, compone un elogio della *fulgens Avinio*, che è in effetti un elogio della città *tout court*, contrapposta alla campagna in un giro di riferimenti classici e di inversioni e sostituzioni, ove l'*amoenitas* è attribuita all'*urbs* mentre *rude* viene definito il *rus*. Le caratteristiche del *locus amoenus* (*nitidi fontes, fluvii, lacus, saltus, prata, cipressis et fagis nemus venustum et perdives apris, culti agri, vites vel mitia poma*, ecc.) sono evocate: ciononostante la città risulta preferibile alla campagna nella misura in cui la vita sociale organizzata è preferibile alla *ruditas* di una natura non migliorata dall'intervento dell'uomo. È il capovolgimento del *topos* classico — ma persistente nei secoli: lo riscontreremo nei testi di Clamanges — della condanna dell'artificio, corruttore della purezza naturale. In definitiva, il *locus amoenus* tradizionale, con tutti i suoi allettamenti da Moccia considerati illusori, finisce con l'essere recepito, senza veli idealiz-

⁴³ L'epistola, edita in E. Ornato, *Jean Muret et ses amis Nicolas de Clamanges et Jean de Montreuil*, Genève-Paris 1969, pp. 219-221, qui pp. 219-220, è stata ricontrollata sul ms. Par. B.N. lat. 8410, ff. 43v-44r.

zanti, come aridità, squallore, mancanza di agi e comodità («est solus ibi mons saxeus estque asper et incultus»). Parrebbe di leggere un'esercitazione retorica su di un archetipo classico del genere, l'*Epistola* I, 10 di Orazio⁴⁴: solo che qui il gioco letterario sull'antecedente oraziano (contrapposizione del *ruris amator* all'*urbis amator*) sovrverte i termini del discorso. Se nella sua epistola Orazio poneva convinto la domanda: «novistine locum potiore rure beato?» (I, 10, 14), Moccia si chiede con stupore che cosa si riesca a vedere di più *amoenum* nella campagna rispetto alla città («quid amenius illic aspicias»), e come si possa pensare che il *rus* offra cose migliori dell'*urbis* («num... rus id... hac urbe tibi meliora ministrat?»). Anche il tema tradizionale del morbo come caratterizzante la vita cittadina — e quello conseguente della fuga liberatoria nella campagna (si pensi almeno all'introduzione del *Decameron*) — viene capovolto e corretto, sulla base, è vero, di un erudito e classico riferimento alle pesti antiche, che accomunarono città e campagna in un destino di sofferenza e di morte.

Per concludere, è interessante segnalare il progressivo fondersi di forme e strutture retoriche a volte diverse, anche se simili, nell'evoluzione della *Laudatio*, come testimonieranno i testi dell'Umanesimo francese che ora esamineremo.

6. Nicolas de Clamanges, che evidenzia nel titolo della sua *laudatio* di Genova (*Descriptio et laus urbis Ianue*) il riferimento al doppio genere della descrizione e dell'elogio, usa di frequente, nelle poesie e nell'epistolario, il genere della *descriptio loci* e sviluppa il tema del *locus amoenus*.

La contrapposizione fra campagna (= *locus amoenus*) e città o palazzo (= *locus inamoenus*) è al centro di due composizioni in esametri, la cui prima redazione non può essere datata oltre il 1394: la *Descriptio vite rustice cum laude et commendatione* e la *Descriptio vite tirannice cum reprobatione et detestatione*⁴⁵.

Esse sono la traduzione latina di due testi francesi del Trecento, l'uno di Philippe de Vitry e l'altro di Pierre d'Ailly⁴⁶, che riprendono il vecchio tema della celebrazione della vita agreste raffrontata alla

⁴⁴ Sulla presenza di questo modello nell'Umanesimo francese cfr. *infra*, nota 59.

⁴⁵ Pubblicate, nella stesura definitiva di una trentina d'anni più tardi, con molti errori, da A. Coville in *Recherches sur quelques écrivains du XIVe et XVe siècles*, Paris 1935, pp. 274-277 e 278-281, le due poesie sono collegate tra loro come composizione, e la datazione è resa possibile da un riferimento contenuto in una lettera di Jean de Montreuil, la SI THERSITEM (J. de Montreuil, *Opera: I. Epistolario*, ed. critica a cura di E. Ornato, Torino 1963, ep. n° 97, pp. 137-139), databile con sicurezza alla fine del 1394 o ai primi mesi del 1395 (cfr. J. de Montreuil, *Opera: IV. Monasteroliana*, par E. Ornato, G. Ouy et N. Pons, Paris 1986, p. 173). Il testo qui citato è quello della seconda redazione, di circa trent'anni più tardi, quale è trasmesso dal ms. H 87 della Bibl. de la Faculté de Médecine di Montpellier, ff. 224r-225r. In appendice vengono pubblicate sia la prima redazione dei due testi sia quella definitiva.

⁴⁶ Si possono leggere in A. Piaget, *Le chapel des fleurs de lis par Philippe de Vitry*, «Romania», XXVII (1898), pp. 55-92.

vita fastosa del tiranno, fonte di mille inquietudini: la prima proiettata sullo sfondo della natura libera, la seconda ambientata nella fortezza, nel palazzo, nella *machina* eretta dall'artificio perverso degli uomini. La fondamentale connotazione moralistica dei testi in volgare, presente ancora nella versione latina, non impedisce che Clamanges sviluppi soprattutto l'elemento descrittivo, come dimostrano gli ampliamenti delle redazioni definitive.

Se leggiamo queste composizioni, ritroviamo il linguaggio e la topologia che comparirà nelle *descriptions* di città e comprendiamo come Clamanges, attraverso la ripresa di tematiche della poesia volgare, abbia recuperato stilemi classici.

Al *locus amoenus* della *Descriptio vite rustice*:

Fronde super viridi locus est in gramine ameno.
Illustrat nitidis illum fons limpidus undis
et de fonte fluens placido cum murmure rivus.
Hic casa fixa fuit gestabilis: intus edebat
Gontherus consorte Helena cum lacte butirum
caseolumque recens pressum et cui caseus escam
lacti permixtus nomine dedit; haud ibi deerant
pruna, nuces varie, pira malaque saltibus orta,
non oculis cepe infestum, non sectile porrum,
non alli in morem fricta ascalonia crusto
cum nigro sale permixto, sitis ut magis urat,
vina sed haud poterant hanc Massica tollere, quippe
cortice fagineo limpham de fonte biberunt.
Interea volucres silve frondentis operte
arboribus ramoque estum viridante levantes
guttare mellifluo dant carmina desuper atque
dulces instaurant modulos hilarantque beatos
convivas [...]⁴⁷

si contrappone il *locus inamoenus* della *Descriptio vite tirannice*:

Rupis in horrende scopulis locus altus ad auras
eminet: hic castris constructa est machina celsi,
prevalidi, ingentis vixque expugnabilis ulli.
Ad celum adsurgunt turres paulumque videtur
murorum inferior species; prope turbidus astat
et rapidus, nimiumque minax preterfluit amnis.
Ardua sunt illic opulenti tecta tiranni,
aula est purpureis ornata tapetibus, auro
atria tota micant, ut Mide dixeris edem.
Tigna trabesque auro effulgent, laquearia summa
effigiesque ducum fulvo per cuncta metallo
irradiant; auro tecti cinctique ministri
circumdat niveas cervices aurea torques,
mensa quoque impositi vix pondus sustinet auri,
quin et equum sellas illic et frena videbis
aurea. Quid narrando moror? Cuncta aurea cernes,

⁴⁷ Ms. Montpellier, Bibl. Fac. Méd., H 87, f. 224r.

antiqua ut credas Saturni secla redisse.
Hunc dominum, dum mensa alta discumbit, obibat
turba ministra procax, livoris plena veneno⁴⁸.

Il primo testo, che si apre con la citazione virgiliana «fronde super viridi»⁴⁹, riprende lo schema del *locus amoenus*, quale si ritrova nell'esempio già citato di Matteo di Vendôme⁵⁰: la presenza di alberi («fronde super viridi»), erbe («in gramine ameno»), acque («nitidis... fons limpidus undis»; «de fonte fluens placido cum murmure rivus») e canto degli uccelli («volucres... mellito gutture cantus desuper exercent varios»), l'antitesi arsura-ombra («volucres silve frondentis operte arboribus ramoque estum viridante levantes») non è dovuta solo all'originale di Philippe de Vitry⁵¹, ma ripete accanto a un lessico classicheggiante, la terminologia dell'*ars* medievale, concentrando in pochi versi gli elementi tradizionali. Piuttosto, notiamo che l'ampliamento della redazione finale pare accentuare il riferimento classico con l'introduzione dell'antitesi arsura-ombra («volucres silve frondentis operte arboribus ramoque estum viridante levantes...»), antitesi peraltro sempre presente, oltre che nelle fonti classiche, nell'*exemplum* medievale, là dove vien fatta menzione dell'*umbra* o dell'*aura* ristoratrici. Qui, tuttavia, la contrapposizione delle due realtà, negativa e positiva, richiama precisi passi virgiliani e tibulliani⁵².

Il secondo testo svolge il tema *de tyranno*, anch'esso di origine classica, che Pierre d'Ailly, commentatore di Boezio negli anni giovanili⁵³, poteva mediare dalla *Consolatio*⁵⁴. La prima redazione, fedele

⁴⁸ *Ibid.*, f. 224v.

⁴⁹ Verg., *Ecl.*, I, 79-80: «Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi». È interessante notare non solo come Clamanges traduca con stilemi virgiliani il testo francese di Philippe de Vitry («Soubz feuille vert...»), ma anche come nella stessa poesia volgare medievale persistano tematica e linguaggio classici.

⁵⁰ Cfr. *supra*, p. 389.

⁵¹ Cfr. A. Piaget, *art. cit.*, p. 63: «Soubz feuille vert, sur herbe delitable, / lez ru bruait et prez clere fontaine, / trouvoy fичee une borde portable [...] Au goumer beurent et oisillon harpoient / pour resbaudir et le dru et la drue, [...]».

⁵² Cfr. Verg., *Ecl.*, II, 8-13 (ove *umbrae et frigora* sono contrapposti a *aestus* e a *sol ardens*); *Ecl.*, V, 45-47: «Tale tuum carmen nobis, divine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo». Così pure, Tibull., *Carm.*, I, 27-28: «sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra / arboris ad rivos praetereuntis aquae». Sull'antitesi arsura-ombra cfr. A. Pennacini, *Amore e canto...*, cit., passim.

⁵³ Il commento, inedito, di Pierre d'Ailly alla *Consolatio* è conservato nel ms. Par. B.N. lat. 3122, ff. 110r-169v.

⁵⁴ Per la fonte boeziana, e per una bibliografia sul *topos*, cfr. P. Courcelle, *La «Consolation de Philosophie» dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris 1967, pp. 347-353 (*Appendice I: Le portrait du tyran par Boèce, ses sources*). Alcuni versi di Boezio sul tiranno, che hanno forse offerto a Pierre d'Ailly spunti di carattere morale per la sua poesia, contengono, a livello descrittivo, il riferimento al *vanus cultus* e alla *purpura*, simbolo di una vita che si situa nella dimensione del lusso prezioso: Boethii, *Phil. consol.*, IV, metr. II, ed. L. Bieler («Corpus Christianorum, series latina», XCIV), Turnhout, 1957, pp. 69-70: «Quos vides sedere celsos solii culmine reges, / purpura claros nitente, saeptos tristibus armis, / ore torvo comminantes, rabie cordis anhelos, / detrahat si quis

all'originale francese, riducendo al minimo le annotazioni paesaggistiche, descrive, prima di dilungarsi sulla condizione esistenziale del tiranno, gli *ardua tecta* di quest'ultimo. Il motivo letterario dell'opulenza, sorgente di corruzione, è costruito sulla falsariga di Boezio, più ancora che di Pierre d'Ailly:

CON: vides sedere celsos solii culmine reges
DVT: sublimes mensa discumbit ardua tecta

CON: purpura claros nitente DVT: purpureis ornata tapetibus auro atria tota micant

CON: videbit intus artas dominos ferre catenas
DVT: pressa gravi sed colla iugo maiora parandi ambitione

CON: libido versat avidis corda venenis DVT: livoris plena veneno

Questo stesso schema — la *celsitudo* della *sedes*, l'*opulentia* della dimora e del *cultus*, la falsità morale dell'ambiente — ritroviamo ampliato nella stesura finale, che sviluppa peraltro la descrizione del lusso, evidenziandolo nel particolare architettonico e di arredamento. Le reminiscenze classiche sono numerose⁵⁵. Potremmo ricordare i passi delle *Georgiche* virgiliane che contrappongono la vita nella natura libera a quella nel palazzo⁵⁶, o anche i versi di Lucrezio in cui la vita serena della campagna assume rilievo in opposizione al fasto della «domus argento fulgens»⁵⁷. Ma l'unione di oro e porpora, simbolo mitico di ricchezza, ha tutta una tradizione i cui riferimenti semantici più probabili possono essere virgiliani⁵⁸ e oraziani⁵⁹. È inte-

superbis vani tegmina cultus, / iam videbit intus artas dominos ferre catenas; / hinc enim libido versat avidis corda venenis, / maeror aut captus fatigat aut spes lubrica torquet. / Ergo cum caput tot unum cernas ferre tyrannos, / non facit quod optat ipse, dominis pressus iniquis».

⁵⁵ Oltre alle fonti classiche cfr. anche F. Petrarca, *De otio religioso*, a cura di G. Rotondi, Città del Vaticano 1958, lib. II, pp. 62-63; di Petrarca cfr. anche *De vita solitaria*, I, 2 in Id., *Prose*, cit., pp. 304-306.

⁵⁶ Cfr. *Georg.*, II, 458-474 e 493-540.

⁵⁷ Cfr. *De rerum nat.*, II, 23-33. Senza che ciò significhi necessariamente una conoscenza lucreziana diretta da parte di Clamanges, in quanto il passo citato è riportato integralmente (con la variante «aurataque tecta», v. 28) da Macrobio (*Saturnalia*, VI, 2, 5), conosciuto da Clamanges.

⁵⁸ Per l'accoppiamento *aurum* e *ostrum* cfr. *Aen.*, I, 637-642; I, 697-700; IV, 134 e 139. Così pure, sempre in Virgilio, notazioni descrittive come in *Aen.*, 725-727: «Fit strepitus tectis vocemque per ampla volutant / atria: dependent lychni laquearibus aureis / incensi et noctem flammis funalia vincunt», o in *Aen.*, VIII, 25: «[...] summique ferit laquearia tecti», sono a livello di stilemi fonti possibili.

⁵⁹ Cfr. Hor. *Carm.*, II, 16, 7-8: «[...] non gemmis neque purpura ve- / nale neque auro». La presenza di Orazio sembra, però, molto più forte di un semplice richiamo lessicale. Le due *Descriptiones vite* compongono, in effetti, una ben costruita unità, che riprende il discorso oraziano sull'*euthymia* raggiunta nella vita agreste (cfr. *Sat.*, II, 6, 1-3 e 60-70: su questi temi in Orazio cfr. A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, posto come introduzione a Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, Firenze 1968). L'affermazione «rure ego viventem, tu dicis in urbe beatum» (Hor., *Epist.*, I, 14, 10) è oggetto di ampia discussione

ressante, semmai, che Clamanges, nell'ampliare in senso classicista la prima versione, introduca il tema dell'età dell'oro («cuncta aurea cernes, / antiqua ut credas Saturni secla redisse») come espediente narrativo, per concentrare ed evidenziare («quid narrando moror?») la descrizione mediante l'immagine mitica. Soltanto che qui il mito è capovolto a segnale negativo: l'identificazione classica «età dell'oro = civiltà di natura» è sostituita dall'individuazione dei «Saturni secla» con il mondo falso dell'artificio. Capovolgimento che investe qui tutta la *descriptio* dell'opera *aedificatoria* dell'uomo, e che verrà rifiutato e riconvertito nelle descrizioni e *laudationes* di città, ove il tema del «locus altus» che «ad auras eminet» e, in genere, tutto quanto il discorso sulle *aedes* saranno usati in chiave positiva⁶⁰.

Il linguaggio delle due *Descriptiones vite*, che ripete, come si è visto, gli schemi espressivi del *locus amoenus*, è utilizzato nelle *descriptions-laudationes* di città, cui offre stilemi e supporto all'immaginario. Per questo, se si tiene anche conto che la *laudatio urbis* è *descriptio* — e il più delle volte è *laus* proprio in quanto *descriptio* di *locus amoenus* —, appare illuminante percorrere gli esercizi di stile che Clamanges costruisce intorno alla tematica in questione: ad esempio analizzare un'*exercitatio* poetica, strutturata interamente come *descriptio loci amoeni* all'interno di una cornice che deriva dal *Cantico dei Cantici* il tema biblico dell'*invitatio*⁶¹. Si tratta di una lettera a Gérard Machet, la MAGNO ANTE⁶², scritta quasi sicuramente nella

nella decima Epistola del I libro che, contrapponendo l'*urbis amator* al *ruris amator*, tale contrapposizione costruisce col modulo descrittivo del lessico agreste raffrontato a quello dell'«artificio»: «ego laudo ruris amoeni / rivos et musco circumlita saxo nemusque» (vv. 6-7); «vivere naturae si convenienter oportet, / ponendaeque domo quaerenda est area primum, / novistine locum potiore rure beato?» (vv. 12-14); «deterius Lybicus olet aut nitet herba lapillis? / Purior in vicis aqua tendit rumpere plumbum, / quam quae per pronum trepidat cum murmure rivum? / Nempe inter varias nutritur silva columnas, / laudaturque domus longos quae prospicit agros. / Naturam expelles furca, tamen usque recurret, / et mala perrumpet furtim fastidia victrix. / Non qui Sidonio contendere callidus ostro / nescit Aquinatem potentia vellera fucum / certius accipiet damnum propiusve medullis, / quam qui non poterit vero distinguere falsum» (vv. 19-29). All'interno della *Descriptio vite rustice* abbiamo questa rappresentazione delle «marmoree columpne, etc.» come falsificazione e perversione dell'autenticità di vita: «Nescio marmoree quid habent insigne columpne / fulgentesve toli paries aut murice tinctus. / Non equidem metuo, ne me simulatus amator, / proditor aut nequam fallat sub vellere ovino, / nec didici equoreis aliquando piscibus uti, / esse vel elixas volucres aut ignibus assas, / que pipere et trito secte tinguntur amomo» (ms. Montpellier, Bibl. Fac. Méd., H 87, f. 224v). Cfr. anche, per il *topos*, i già citati *loci* delle *Georgiche* (II, 458-474 e 493-540).

⁶⁰ In chiave positiva, si può anche pensare all'uso che Clamanges fa di immagini e linguaggio connessi al *topos* dell'età dell'oro nella sua egloga pastorale (cfr. D. Cecchetti, *Un'egloga inedita...*, cit., pp. 49-57, note).

⁶¹ Cfr. *Cant.*, v, 1: «Veniat dilectus meus in hortum suum [...] Veni in hortum meum [...]»; VII, 11: «Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum [...]». Questa derivazione dal *Cantico* è comprovata dal fatto che tutta la MAGNO ANTE è intessuta di richiami al libro sapienziale.

⁶² N. de Clamengis, *Opera omnia*, ed. I.M. Lydius, Lugduni Batavorum 1613, pars II, ep. CXVI, pp. 318-320.

primavera del 1412⁶³ «ad sui visitationem incitatio», nella quale Clamanges conclude con i seguenti versi, vera e propria composizione autonoma:

O tandem, dilecte, veni: tibi floriger annus
arridet, cuncta ecce novum ver floribus ornat,
hinc rosa grata rubet, hinc candida lilia vernant,
inde decora rubos violarum purpura vestit.
Iam gelidis Siculo clausis Aquilonibus antro
Eolus emittit Zephyrum, qui rore madenti
spargit agros, iam prata virent, iam gramine leto
campi pubescunt, apricam frondibus umbram
exhibet et placidos obiectat silva recessus.
Temperiem nunc cuncta tenent, hibernus ab orbe
imber abest, radiat Titan celumque serenum est.
Gressibus ipsa tuis vario depicta colore
arva viam sternunt, tibi suave olentia rura
afflatu nares mulcebunt, lumina visu,
nec minus aure modos dulces captare licebit.
Blandius hinc Philomela canet, canet inde volucris,
nominis aptavit titulum cui carduus asper,
inde alie afficient garritu corda canoro.
Hanc cernes nidos mira ramalibus arte
texentem, hec ponit paries, illa incubat ovis,
hec volat ore ferens pullis implumibus escas.
Te fons invitat, vicinus provocat amnis,
te sata leta petunt, nostrum nemus omne requirit,
te vites poscunt, viridis quas pampinus arcet
a Phebi radiis, ubi celi vertice summo
ducit equos rapidum spirantes naribus ignem.
Ipsae tuo adventu musam iocundior aptat
Titirus, et tenui carmen modulatur avena.
Te pecudes balatu optant, te fraga legenda
expectant silvis iamiamque rubentia passim.
Singula quid numerem? Sunt nobis mitia poma,
sunt ova et matres, est pressi copia lactis,
cetera nec mense desunt que rura ministrant,
educat aut saltus generat vel fertilis ortus.
Et tu has delicias contempnes ferreus ultra,
et nostra usque adeo metues deserta subire?
Te sine fons noster sitiens ac marcidus aret,
uberibus fecundus aquis dum veneris ipse.
Ergo veni, precor, ipse veni: sit iam ora tueri,
care, tua et vivas audire ac reddere voces⁶⁴.

Lo schema è sempre quello tradizionale e di nuovo ritroviamo tutti gli elementi, in immagini sdoppiate e moltiplicate, che le *artes* attribuiscono alla descrizione del *locus amoenus*. Il classicismo è nell'intensi-

⁶³ Cfr. D. Cecchetti, *Nicolas de Clamanges e Gérard Machet*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», 1966, pp. 133-191, qui pp. 167 sgg.

⁶⁴ Ms. Montpellier, Bibl. Fac. Méd., H 87, f. 195r e v (ep. CXVI, ed. cit., pp. 319-320). Se la prima stesura della MAGNO ANTE risale al 1412, noi possediamo in questo caso solo la revisione finale degli anni venti.

ficarsi dei riferimenti virgiliani. L'*invitatio*, costruita in apertura bibliicamente («o tande, dilecte, veni...»), viene iterata su di un calco delle *Bucoliche* («te fons invitat...», che ripete il virgiliano «ipsi te fontes... vocabant»⁶⁵). D'altra parte, al di là delle citazioni puntuali⁶⁶, quando leggiamo:

Ipse tuo adventu musam iocundior aptat
Titirus, et tenui carmen modulatur avena,

se non si vuol pensare alla possibile identificazione Titiro/Virgilio-Clamanges, dobbiamo perlomeno ammettere che il *locus amoenus* reale — in questo caso Fontaine-au-Bois, da cui la lettera è scritta⁶⁷ — si trasforma nel *locus* letterario classico, secondo un fenomeno, ricorrente in Nicolas de Clamanges, di tramutare le *descriptions* di luoghi, anche reali, in ricostruzioni erudite di paesaggi della letteratura latina. Non per nulla — e qui il discorso si fa pertinente alla *descriptio laudatio urbis* — sono sempre gli stessi sfondi, gli stessi stilemi espressivi, le stesse unità lessicali che compaiono nelle poesie di Clamanges, per non parlare dell'epistolario: valga solo, come esempio, questo parziale e breve raffronto tra la *Descriptio vite rustice* e i versi della *MAGNO ANTE*⁶⁸:

DVR: illustrat nitidis... fons... undis et de fonte fluens placido cum murmure rivus
MA: fons noster... uberibus fecundus aquis

DVR: gramine ameno
MA: gramine leto (clausola virgiliana, *Georg.*, II, 525)

DVR: caseolumque recens pressum et cui caseus... lacti permixtus
MA: pressi copia lactis

DVR: interea volucres silve frondentis... gutture mellifluo dant carmine
MA: canet inde volucris... inde alie afficiunt garritu corda canoro

La lettura dei testi che Clamanges costruisce esplicitamente — a volte con titolazione specifica — come *descriptions-laudationes urbis*, permette di controllare l'utilizzazione di questo linguaggio e di questi schemi espressivi.

⁶⁵ Verg., *Ecl.*, I, 39. E già nella sua egloga Clamanges aveva scritto: «[...] invitat nec dulci populus umbra» (cfr. D. Cecchetti, *Un'egloga inedita...*, cit., p. 49).

⁶⁶ Cfr. Verg., *Ecl.*, I, 1-2: «Tityre, [...] / silvestrem tenui musam meditaris avena», e 80-81: «sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis».

⁶⁷ L'espressione «te fons invitat», oltre che sul richiamo virgiliano, gioca sull'ambiguità *fons-Fons* (= Fontaine-au-Bois).

⁶⁸ A questi testi potremmo aggiungere, come impostazione generale, l'egloga pastorale (cfr., ad esempio, passi come: «potes hinc in margine fontis / ludere gramineo», ed. cit., p. 51, o «cum fervidus orbe / sol medio steterit, silvis aut condis opacis / umbrosa vel valle locas», p. 50, ecc.), anche se i parallelismi puntuali non sono numerosi.

7. In ordine di tempo, la prima *laudatio urbis* del *corpus* clamangino compare nell'epistolario: è quella della città di Langres, che Clamanges inserisce all'interno di una lettera a Jean de Montreuil, la *NESCIO QUO* dell'autunno 1398⁶⁹, nella quale informa l'amico che la sua decisione di non ritornare a Parigi è definitiva.

L'epigrafe («Ad eundem, de causis propter quas Parisius ire recuset, et de urbis Lingonice *commendatione*»), stabilendo nello stesso tempo una ripartizione della lettera, riprende la contrapposizione tra *locus* negativo e positivo di cui si è detto. Soltanto che qui non è più la contrapposizione città-campagna, quanto piuttosto metropoli-provincia, poiché Langres, in parte, è descritta come il luogo tranquillo, solitario e appartato, il *secessus* dove si studia meglio che nella grande città universitaria, ricca di libri e maestri ma disturbata da inquietudini, faccende vane e occupazioni mondane⁷⁰. Parigi è *locus inamoenus*, in quanto città e sede della corte, ma non solo il «curiale iugum» viene evidenziato come elemento negativo: la condanna si estende anche al centro universitario, come tale, con un insospettato capovolgimento dell'elogio dello *Studium*, già esaltato come «fons liquidus et sorde immunis ab omni»⁷¹, definito qui sede di discordie, fonte di scisma e di errori dottrinali, privo di libertà⁷². Il rimprovero, d'altronde, che Clamanges rivolge all'amico è di volerlo distogliere dagli studi religiosi e morali per ricondurlo agli studi profani, a quella «lectio gentiliū auctorum» che ne aveva caratterizzato l'attività intellettuale nell'ateneo parigino. Tuttavia, affermando subito dopo che a Langres egli attende «non solum lectioni... verum etiam stilo», corregge in senso

⁶⁹ Ep. XIX, ed. cit., pp. 79-83. La data vale sempre per la prima stesura, che questa volta possiamo leggere nel ms. Par. B.N. lat. 16403, pp. 80-88. Tutti i testi dell'epistolario clamangino qui riportati, nella redazione ultima, sono rivisti sul citato ms. Montpellier, Bibl. Fac. Méd., H 87, originale con correzioni autografe.

⁷⁰ Cf. ep. XIX, ed. cit., p. 80: «Huic autem fructifero studio, quo nunc duce gratia celesti mens delectatur, liberius oportuniisque in hoc possum loco incumbere quam in illo ad quem ire admones, non quidem quoniam plures illic libros et commentarios illarum litterarum, plures etiam magistros et eruditos sim habiturus, sed quod non tante hic occupatione tanteque turbinum inquietudines meum studium meamque quietem interpellent».

⁷¹ Così Clamanges definisce l'Università di Parigi nella sua egloga (cfr. D. Cecchetti, *Un'egloga inedita...*, cit., p. 55).

⁷² Cfr. ep. XIX, ed. cit., p. 82: «Concedamus ita posse esse ut dicis: que nunc quies, que tranquillitas, que animi voluptas in studio Parisiaco degere? ubi velut in procellosissimo pelago undique turbinum fremitus circumsonat, ubi turbulenta discidia, hostiles contentiones et sub pretextu adunande Ecclesie perniciosissime introducte novitates recentiaque exorta scismata, ubi nec animus in consulendo liber, nec lingua libera nec conscientia, ubi quorundam furis seditiosaque temeritate — heu tibi, o parens inclita studiorum! —, pro ratione voluntas, pro ordine confusio, pro iudicii rectitudine ceca affectio, pro libertate oppressio, pro modo immoderatio et, quod omnium malorum caput est, pro frugis mediocritate inexplabilis ambitio». L'attacco è dovuto, probabilmente, al fatto che Clamanges, all'epoca della stesura della lettera, non approvava la politica dell'Università, favorevole alla sottrazione d'obbedienza come via per rimediare allo scisma. Ma vi è senza dubbio anche un gioco retorico, basato sulla contrapposizione appunto di *locus inamoenus* e di *locus amoenus* in funzione della *laudatio* di Langres.

umanistico una *petitio principii* di ordine morale, che rappresenta peraltro un *topos* letterario comune all'antichità classica, al Medioevo e all'Umanesimo⁷³. E la condanna della città faccendiera, che impedisce l'attività intellettuale, viene svolta con un riferimento-parafraresi alle *Epistole* di Orazio⁷⁴.

Preparata da queste considerazioni, la *commendatio* di Langres si offre al lettore come un inserto organico:

Que omnia sedula cogitatione mecum sepe tractans, considerans insuper hanc Lingonum urbem dudum potentissimam Romanisque olim, ut ferunt indigene, legibus simul ac moribus institutam cum ipsaque Roma federe sociatam, hic interim habitare delegi. Nam refert Iulius Frontinus in libro Stratagematum Romanis quondam adversus Germanos bellum gerentibus Lingones LXX milia pugnatorum in auxilium misisse, ex quo licet aperte colligere quam potens aliquando fuerit, quorum etiam Romanorum morum extant adhuc in ea quedam vestigia, licet plurimum longa vetustate tenuata, sicut fere singula queque in peius vetustate fluere collabique et consumi videmus. Materne namque gravitatis adhuc memor non tanta est levitate dissoluta nec dominante prevalentique luxu corrupta ut plerique alie istius regni civitates, sed frugalis satis est populus, diligens, operosus, labori atque negotio vigilanter intentus nec supervacuis et inanibus pompis exuberans ideo opulentus. Raro ibi aliquem ocio torpentem nisi feriatis diebus videbis, mendicum nisi forte adventicium non videbis. Gens valde religiosa et devota est. Unde et illic mos inolevit, qui quasi pro lege habetur, ut iuxta formam doctrine Christi cives, antequam aliquid operis incipiant, primum querendo regnum Dei ecclesiam adeant atque mane missam audiant. Nunquam illic Iudei habitare visi sunt. Severa est in latrones et homicidas et ceteros rei capitalis convictos iusticia, non redemptio prodest, non intercessio, ilico supplicium de talibus sumitur. Si qui externi aliquibus pollentes meritis adventant, non quomodo in plerisque locis civium excipiuntur invidia, sed coluntur, amantur, honorantur, re pariter et favore iuvantur. Accedit ad hec quod omnibus copiis ad vitam necessariis est abundantissima: totus enim regionis proventus illuc devehitur, nulla inde navigio possunt exportari, pauca vero terrestri vocatione propter viarum asperitatem alio transferri, idcirco vilissimo precio universa veneunt. Accedit situs urbis inexpugnabilis in arduo montis vertice constructe. Quid, quod semota a publicis itineribus raris commeantium quatitur rumoribus, raro principum inquietatur adventu, nullis cursorum prensorumque regionum violentiis infestatur, quibus ex rebus tranquillitatis amatori apta maxime et peroportuna est⁷⁵.

È questo il testo della rielaborazione finale dell'epistolario, in vista

⁷³ Cfr. G. Ouy, *Le thème du «taedium scriptorum gentilium» chez les humanistes, particulièrement en France au début du XV^e siècle*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n° 23 (mai 1971), pp. 9-26.

⁷⁴ Cfr. ep. XIX, ed. cit., pp. 80-81: «Scribit Flaccus ad Florum non posse se Rome scribere inter strepitus nocturnos atque diurnos fluctibus in mediis ac tempestatibus urbis, et hanc causam potissimum assignat quod visitandi sunt amici in extremis urbis habitantes: cubat hic in colle Quirini, hic extremo Aventino, visendus uterque est». I frammenti del mosaico oraziano sono i seguenti: *Epist.*, II, 2, 65-66; 68-69; 79-80; 85. Questo stesso mosaico di citazioni oraziane, riferite alla difficoltà per i poeti di dedicarsi alla vita intellettuale nella confusione della vita cittadina, troviamo in Petrarca (*De vita solitaria*, II, 12, in F. Petrarca, *Prose*, cit., pp. 528-532) e Boccaccio (*Genealogia deorum gentilium*, XIV, 11, in G. Boccaccio, *Opere in versi - Corbaccio - Trattatello in laude di Dante - Prose latine - Epistole*, a cura di P.G. Ricci, Milano-Napoli 1965, pp. 970-976).

⁷⁵ Ep. XIX, ed. cit., pp. 82-83.

dell'edizione *ne varietur*. Alquanto diversa, più sul piano dello stile che su quello della struttura, era la redazione originaria:

Ego itaque ista mecum mente revolvens, considerans preterea hanc Lingonum civitatem olim Romanis moribus ac legibus, ut indigene referunt, institutam cum Romaque antiquitus federe semper solitam et amicitia iungi, immo et Rome filiam appellari, quorum etiam nunc morum quedam in ea servantur vestigia, licet satis vetustate tenuata, sicut in peius omnia retro sublapsa feruntur. Nam materne gravitatis adhuc memor non tanta est levitate, non tam dominante luxu dissoluta, ut relique fere omnes huius regni civitates, sed frugalis est populus, operosus et diligens, nullis pompis inanibus superfluis, et idcirco opulentus; nullum ocio torpentem ibidem cernere licet, mendicantem nullum; gens valde religiosa est et devota, unde et consuetudo quasi pro lege habita ibidem est, ut quisque aut diluculo aut quavis alia hora, antequam quicquam operis incipiat, formam doctrine Christi imitando primum querat regnum Dei et missam audiat; nunquam ibi habitare Iudei visi sunt aut feneratorum; externi si quid adventant ullis pollentes meritis non ut in plerisque locis civium excipiuntur invidia, sed diliguntur, coluntur, honorantur, re et favore iuvantur. Quid, quod omnibus copiis munitissima est, quod arduo sita montis in vertice pene inexpugnabilis? quod semota a publicis et tritis itineribus nullis aut raris admodum transeuntium quatitur rumoribus, nullis principum turbatur adventibus, nullorum regis equitum vel eorum quos captos vili nomine appellant minis aut violentiis infestatur? qua ex re tranquillitatis amatori apta et peroportuna existit⁷⁶.

Si tratta di una ripresa del genere *laudatio*, non commisto, questa volta, a quello del *locus amoenus*. Più che il modello classico, è il modello medievale ad agire. Anche il richiamo letterario ai legami con l'antica Roma non è di per sé annotazione umanistica, ma si riallaccia alla tradizione medievale. Ad esempio Bonvesin, dove usa per Milano la formula *secunda Roma*, precisa:

Nunquam quoque legi nec audivi hanc aliquando Romane urbi fuisse rebellem, sed sotiam fidelissimam et quantumcumque potuit adiutricem. Ideo secunda Roma vocata fuit antiquitus⁷⁷.

collegando e giusticando l'appellativo con l'alleanza e la fedeltà di Milano nei confronti di Roma. Non diversamente Clamanges afferma di Langres: «cum Roma... antiquitus federe semper solitam et amicitia iungi immo et Rome filiam appellari» (redazione originaria), usando in luogo della formula *secunda Roma* quella di *Rome filia*, ma facendola, anche nel suo testo, dipendere dal *foedus* e dall'*amicitia*. D'altronde, l'uso stesso della fonte classica, gli *Stratagemata* di Frontino, peraltro un'addizione dell'ultima rielaborazione, ha il carattere di curiosità erudita, più che di ricostruzione storica. Forse, nel riferimento alla «materna gravitas» si potrebbe cogliere la polemica contro Petrarca per la sua accusa ai francesi di «gallica levitas»⁷⁸ — accusa

⁷⁶ Ms. Par. B.N. lat. 16403, pp. 85-86.

⁷⁷ Bonvesin da La Riva, ed. cit., p. 162.

⁷⁸ Cfr. D. Cecchetti, *Sulla fortuna del Petrarca in Francia: un testo dimenticato di Nicolas de Clamanges*, «Studi francesi», 32 (1967), pp. 201-222, qui p. 203.

respinta con una rivendicazione di «romana gravitas» —, se poi il rimprovero di *levitas* non fosse ributtato, qui, sulle altre città di Francia da Clamanges stesso.

Per il resto vi è un'assoluta corrispondenza allo schema della *laudatio*, anche se diversa può essere la successione delle qualità lodate. Vi è l'elogio della religiosità degli abitanti, delle strutture giudiziarie, della cortesia verso i forestieri, dell'abbondanza dei prodotti e dell'onestà dei prezzi; è infine descritto il *situs*. Quest'ultima descrizione mette in rilievo gli aspetti di comodità pratica — la *tranquillitas* —, trascurando gli elementi paesaggistici, più estetizzanti, del *locus amoenus*; come pure domina, nel riferimento ai «regionis proventus», il dato produttivo-economico. Ed è proprio per queste annotazioni concrete, per quanto brevi, che l'elogio di Langres differisce dalla seconda *laudatio urbis* dell'epistolario clamangino, quella di Nizza, più letteraria e classicheggiante⁷⁹.

8. Alla fine del dicembre 1404 Nicolas de Clamanges, al seguito di Benedetto XIII, si trova con la curia a Nizza⁸⁰ e di qui indirizza a Jacques de Novion una lettera, che nell'epigrafe («Ad Iacobum de Noviano, *descriptio urbis* Nicie») denuncia la sua appartenenza a un preciso genere letterario. Il testo è il seguente:

Locus iste valde amenus est et pro hiberno potissimum tempore peroportunus, nec locum ita michi acceptum princeps sacerdotum hactenus ingressus est. Tota etenim fere in proclivi urbs sita est, preter castellum quod in summo positum est iugo. Inde fit, ut pene undique amplum, pulcrum, liberum maris ac terre sortita sit prospectum, edibus sensim quasi in morem organicarum fistularum simul cum subsidente clivo fastigia demittentibus, sicque liberam atque apertam contuendi facultatem sibi invicem non adimentibus. Domus autem, que in imo ac plano locate sunt, ceteris plerunque sunt excelsiores habentque in parte editiori loca ad prospectum idonea, que vulgo terricinas appellant, Greci domata vocant, atque his duabus oportunitatibus negatam ex loco humiliori oculorum adipiscuntur oblectationem. Mari ex latere meridiano usque ad ipsa prope menia, quando ventis agitata exestuat, inundanti alluitur. A septentrione autem montes humiliores duobus paulominus milibus ab urbe distantes, qui Alpium initia sunt, circumstant. Mediam vero interiectam planiciem partim sata partim prata occupant, partim orti amenissimi fon-

⁷⁹ L'epistola ECCE ME, a Jean de Montreuil (ep. XCII, ed. cit., p. 263), si apre con una *laus* di Fontaine-au-Bois, che si trasforma in una meditazione sui doveri religiosi e sulla vita spirituale, per cui non si ritiene di dover situare il passo tra le *descriptions* che interessano il nostro discorso: «Ecce me iterum reducem Fons meus accepit, non ille quidem Castalius aut Eliconius, qui a poetis olim celebrati, si quid fabulis creditur, fecundiora fecisse dicuntur ingenia propter musarum presentiam, quas loca illa incoluisse proditum est. Meus autem Fons iste nullas musas habet, nullum presidentem choro musarum Apollinem, a quibus absit ut gentili errore delusi uberiora credamus hominibus dari ingenia. Ille hic devota religione per catholicos loci incolas colitur, qui scientiarum Dominus est et interna aspiratione homines edocet, eorum pectora inflammat, affectus tergit, oculos illuminat, fonte aque vive illorum corda arentia rigat, sordida abluit, ieiuna reficit, infructuosa fecundat, de quo fonte scriptum est per prophetam: Quoniam apud te est fons vite, et in lumine tuo videbimus lumen».

⁸⁰ Cfr. N. Valois, *La France et le Grand Schisme*, t. III, Paris 1901, pp. 400-401.

tium atque rivulorum abundantia irrigui, qui inter alia genera fecundarum arborum arborem citrum largius proferunt, cuius folia perpetuo virore vernantia foliis sunt lauri similia, flos mira suavitate iocundissimus, poma vero visu pulcherrima, colore atque specie delectabilia, tum quotidianis sunt hominum usibus apta, tum magna virtutis efficacia medicamentis utilissima, in quibus hoc valde mirabile et singulariter insigne est, quod quatuor elementa non modo effectualiter, sed quodammodo sensibiliter in eis apparent: ignis in cortice, aer in medulla, aqua in succo qui exprimitur, terra in semine vel grano, que in nullo alio mixto corpore ita evidenter perspicui dicuntur. Sume corticem pomi huius, qui nundum aruerit illumque exprime contra flammam lucerne: videbis per minutias quandam fumidum liquorem cum magno impetu exilire, qui mox ut ad ignem propinquaverit, cum crepitu et sono incendii totus inflammabitur. Corticem vero ipsum, si gustaveris, cum ardore amarum senties. Hoc genus arboris et pomi calidioribus tantum locis exortum nostra Belgica Gallia propter nimiam frigiditatem minime parturit, quanquam sepe ex hiis regionibus tum propter adiumenta medicinalia, tum propter esum ac luxum locupletiorum illuc devehantur. Sed redeo ad situm huius urbis, cuius menia ex parte illa, que terre adiacet, parvus quidam fluvius et rivo quam amni similior, undis limpidissimis in mare vicinum decurrens, cum iocundissimo murmure preterfluit, qui ad pocula et ad lavacra et ad multas est utilitates pernecessarius. Pavimenta sunt pulcherrimo coctili lapide ordine decentissimo constrata, que quadrigas et alia ferrata vehicula non admittunt nec sordes aut cenum colligunt, immo hieme etiam media permunda sunt.

Modum autem orationi de hac re suscepte, si unum adiecero, faciam. Vidi ego hic, viderunt permulti vitem secundas huius anni maturas uvas ferentem, incolumes illas quidem et ab omni vicio corruptionis aut alicuius putrefactionis alienissimas, nec memini incorruptiores aut pulciores toto anno vidisse. Vidi autem hoc biduo ante nostri Salvatoris natalicium diem, quo in natalicio collecte fuerunt et pro singulari donario summo pontifici exhibite. Primam, ut aiunt, maturitatem medius annis singulis augustus prebet, secundam dies ipse natalicium vel kalende ianuarie. Hoc autem ubi primum videre me contigit, subiit ilico animum versus ille virgilianus, quo in laudibus Italie, cuius iam Varo amne transmissio vestibulum intravimus, dixit:

Bis gravior fruges, bis pomis utilis arbor (Georg., II, 150),

nec minus ille alius:

Hic ver perpetuum atque hibernis mensibus estas (Georg., II, 149).

Vale, et hanc descriptionem velut iocularium aliquod mei oculi munusculum ad aliquantulam maiorum tui studii laborum recreationem accipe. Datum Nicie⁸¹.

La *descriptio urbis*, fin dall'*incipit*, vuole essere descrizione di *locus amoenus* («Locus iste valde amenus est...»). Si è già detto come la caratteristica dell'*amoenitas* non sia assente dalle *laudationes* di città, nel senso però che la struttura urbanistica risulta *commoda* e *oportuna* nei confronti della vita sociale organizzata. Qui invece, eccettuati due riferimenti alle case a terrazza e alla pavimentazione delle strade⁸², la città si annulla nel suo sfondo naturale — e in tal modo

⁸¹ Ep. XXXIX (LOCUS ISTE), ed. cit., pp. 122-123.

⁸² La pulizia delle strade e l'assenza di fango è al centro dell'elogio urbanistico di Firenze nella già citata *Laudatio Florentine urbis* di Leonardo Bruni:

LAUD. FLOR.: «Quid enim mirabilius quam in populosissima urbe nichil usquam limi apparere, imbrem autem quamvis maximum nichil impedire quominus siccis

diventa oggetto di descrizione paesaggistica — quasi a confermare che il luogo positivo del vivere umano non può essere altro che lo spazio libero di natura, incontaminato dall'intervento dell'uomo.

Le caratteristiche del *locus amoenus*, secondo lo schema tradizionale, sono quasi tutte presenti: vi sono le acque («orti... fontium atque rivulorum abundantia irrigui», «parvus quidam fluvius et rivo quam amni similior, undis limpidissimis in mare vicinum decurrens»), la campagna e i giardini («partim sata partim prata... partim orti amenissimi»), alberi, fiori e frutta («inter alia genera fecundarum arborum arborem citrum... folia perpetuo virore vernantia... flos mira suavitate iocundissimus, poma... visu pulcherrima»), e infine, in luogo dell'*aura tepens*, il richiamo alla mitezza del clima («pro hiberno potissimum tempore peroportunus»).

Il linguaggio, sempre classicheggiante, anche se si tratta di un lessico ampiamente sfruttato da Virgilio all'Umanesimo, poesia latina medievale compresa, ci riconduce da un testo all'altro con una continua ripresa di moduli espressivi. Colpisce la consonanza fra alcuni stilemi della LOCUS ISTE e l'*invitatio* in esametri della MAGNO ANTE. È difficile dire quali siano i rapporti effettivi fra questi brani che, nella prima stesura, si dispongono secondo la seguente cronologia: *Descriptiones vite* nel 1394, ep. LOCUS ISTE nel 1404, ep. MAGNO ANTE nel 1412. In effetti si ha l'impressione che nell'opera di revisione finale, in una volontà di ripulitura e arricchimento classicista dei vocaboli e della sintassi, i testi siano stati rivisti contemporaneamente e parallelamente con uno scambio, ma anche con una ripetizione di formule, che se accentua l'eleganza formale in senso umanistico, crea una certa uniformità espressiva.

Per quanto riguarda la descrizione del *situs urbis*, si possono fare alcune osservazioni. Tale descrizione è condizionata, evidentemente, dalla realtà geografica: tuttavia, sembra di poter concludere che anche in questo caso agiscono modelli letterari. Nicolas de Clamanges nel riprodurre il panorama di Nizza mette in evidenza questi tratti:

- la città si estende, digradando, da una rocca posta su di un colle («tota etenim fere in proclivi urbs sita est, preter castellum quod in summo positum est iugo... edibus sensim quasi in morem organicarum fistularum simul cum subsidente clivo fastigia demittentibus...»);

plantis urbem perambules [...]. Ex quo fit ut ne splendorum quidem domorum thalami aliis in urbibus adeo mundi atque abstersi sint ut huius urbis vie atque platee» (in H. Baron, *From Petrarch...*, cit., p. 235);
Epist. LOCUS ISTE: «Pavimenta sunt pulcherrimo coctili lapide ordine decentissimo constrata, que quadrigas et alia ferrata vehicula non admittunt nec sordes aut cenum colligunt, immo hieme etiam media permunda sunt».

Il *topos* delle vie di città infangate ha una sua storia che continua ben oltre l'Umanesimo: per citare solo due autori conosciuti, si pensi a Boileau (*Sat.*, VI) e a Parini (*Odi: La salubrità dell'aria e La caduta*). Si tratta però della descrizione in negativo delle vie, mentre qui abbiamo due testi umanistici che colgono come segno di armonia urbanistica la *munditia*.

- la città dà sul mare, che la lambisce e della cui vista essa gode («mari ex latere meridiano usque ad ipsa prope menia, quando ventis exagitatum exestuat, inundanti alluitur», «fit ut pene undique amplum, pulcrum, liberum maris ac terre sortita sit prospectum...»);

- la città è circondata, a breve distanza, da una corona di montagne («a septentrione autem montes humiliores duobus paulominus milibus ab urbe distantes, qui Alpium initia sunt, circumstant»);

- intorno alla città, tra le mura e la montagna, vi è una pianura coltivata e feconda («mediam vero interiectam planiciem partim sata partim prata occupant...»).

Riassumendo: la città, costruita su di un colle, è in rapporto con mare, montagna e pianura fertile. Sono così evidenziati alcuni elementi, reali nella configurazione territoriale, che appartengono allo schema classico delle descrizioni «fisiche» di città⁸³.

Il riferimento a questi elementi appare normativo, se essi si ritrovano nella *laudatio* di una città che si situa in un contesto geografico del tutto diverso: Firenze. Nella *Laudatio Florentine urbis*, di pochi mesi precedente l'epistola di Clamanges, Leonardo Bruni dapprima ritiene necessario giustificare l'assenza di monti e di pianure («neque enim summis in montibus collocata est... nec rursus in latissimo camporum equore...»), poi sottolinea come, in effetti, la città goda di entrambi i pregi («ut neutrius utilitatis sit expertus...»); e non potendo, evidentemente, affermare la presenza di una rocca su di un colle, intorno a cui la città digradi, identifica il Palazzo Vecchio con una *arx* che «per media edificia superbissima insurgit». L'elogio è il seguente:

Neque enim summis in montibus collocata est ut inde se preclare ostentare posset, nec rursus in latissimo camporum equore ut quoque versus esset aperta. Prudentissime quidem utrunque et optimo consilio ab hac urbe factum. Neque enim in summis montibus habitare licet sine adversa celi intemperie, sine ventis, sine procellis, sine summa habitatorum incommoditate atque molestia; nec rursus in immensa vastaque planitie absque uditate soli, absque impuritate aeris, absque caligine

⁸³ Gli archetipi remoti sono da ricercarsi in Platone (*Le leggi*, IV, 704a-705a, e VI, 778b-779d), ma soprattutto nella *Politica* di Aristotele, di cui conviene citare un passo per la fortuna che ebbe nel mondo classico e, attraverso mediazione latine, nella cultura medievale: «Abbiamo insistito in ciò che precede sul fatto che la città deve essere in posizione vantaggiosa sia riguardo al continente che al mare [...]. Quanto alla posizione della città in se stessa considerata, bisogna delineare il nostro ideale tenendo d'occhio quattro condizioni: la prima, e la più importante, la salubrità del sito [...]. Poiché bisogna anche pensare alla salute degli abitanti, per la quale la prima condizione è la scelta di una località che sia essa stessa salubre e in posizione vantaggiosa rispetto alle località vicine e la seconda che vi siano delle acque sane [...]. Le cose di cui facciamo uso per i nostri bisogni fisici in maggior quantità o con maggior frequenza sono elementi molto importanti della nostra salute: e l'acqua e il vento rientrano appunto in questa categoria [...]. Quanto alle fortificazioni, esse non sono ugualmente utili in tutte le costituzioni: per esempio una cittadella serve a un regime oligarchico o monarchico, alla democrazia è più propizia la pianura [...]» (*Politica*, VII, 11, in Aristotele, *Politica e Costituzioni di Atene*, a cura di C.A. Viano, Torino 1955, pp. 307-308).

nebularum. Has igitur incomoditates fugiens, prudentissima urbs eo in loco posita est ut, quod in omni re maxime probatur, medium sit inter extrema sortita et *procul ab iniquitate montis et fastidio planitiei* remota. Sic tamen *utrunque complectitur*, ut neutrius utilitatis sit expers et mira suavitate celi fruatur. *Obiecti enim ad septentriones Fesulani montes*, quasi propugnacula quedam urbis, ingentem vim frigoris et borree aquilonisque furentes impetus repellunt. Ad austrum vero, cuius vis minor est, humiliores muniunt colles. A ceteris autem partibus apricissimi se explicant campi, ad zephiros tamen magis aperti. Itaque *plurima in his locis tranquillitas est summaque temperies*, a quibus cum discedis, quocumque progrediare, aut te frigora maiora excipiunt aut solis ardores. Ipsam vero urbem, quantum vel montis vel planitiei sua magnitudine occupat, *speciosissima murorum sepiet corona*, non tamen tanto apparatu ut timida aut diffidens suis viribus videatur, nec rursus ita neglecta ut petulans aut inconsulta possit haberi. Quid dicam *de frequentia populi, de splendore edificiorum, de templorum ornatu, de totius urbis incredibili admirandaque lautitia?* Omnia, me hercule, conspicua sunt et egregia pulcritudine ornata [...]. *Amnis vero, qui per mediam fluit urbem*, difficile dictu est plusne utilitatis afferant an amenitatis [...]. Domus autem prope amnem site partim undis preterlabentibus abluuntur, partim tantum a fluvio recedunt quantum vie intermedie spatium relinquatur, qua frequentissima multitudo vel negotii obeundi vel voluptatis gratia possit incedere [...]. *Per media vero edificia superbissima insurgit arx* ingenti pulcritudine miroque apparatu, que ipso aspectu facile declarat cuius rei gratia sit constituta [...]. Quamquam vereor equidem ne hec simpliciter «arx», verum «arx arcis» appellari debeat [...].⁸⁴

Non bastano, forse, questi tratti comuni per affermare la conoscenza, da parte di Clamanges, della *Laudatio Florentine urbis*: se tale conoscenza esistette, occorrerebbe probabilmente pensare all'ultima rielaborazione delle lettere, intorno al 1420, quando Nicolas de Clamanges aveva avuto contatti con umanisti italiani durante il concilio di Costanza, contatti che egli peraltro si guardò bene dal denunciare, come sempre serbò silenzio o negò, per orgoglio nazionalista, le sue letture petrarchesche. In questo caso l'ipotesi suggestiva di un influsso di Leonardo Bruni potrebbe essere accettata, sapendo dell'esistenza di almeno un manoscritto della *Laudatio bruniana*, copiato a Costanza nel 1417/18⁸⁵ — a Costanza ove Bruni si era recato alla fine del 1414 al seguito della curia di Giovanni XXIII⁸⁶.

Ma, al di là di influssi ipotizzabili, è importante notare una tematica affine, anzi una strutturazione parallela dei due testi, che è qualcosa di ben diverso dalla ripresa di temi tradizionali dalle *laudationes* medievali⁸⁷, soprattutto per gli interventi sul lessico e sullo stile: per

⁸⁴ L. Bruni, *Laudatio florentine urbis*, ed. H. Baron cit., pp. 233-237. Le sottolineature mettono in rilievo lo schema seguito da Bruni nel definire, di Firenze, *Qualis urbs ipsa est*, schema che può trovare riscontro nella LOCUS ISTE.

⁸⁵ Di questo manoscritto, non ritrovato, dà notizia Baron, che ne deduce l'esistenza da due copie sopravvissute (cfr. H. Baron, *From Petrarch...*, cit., pp. 229-230).

⁸⁶ Cfr. C. Vasoli, voce BRUNI (Leonardo), in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, pp. 618-633.

⁸⁷ Ad esempio il già citato *De magnalibus Mediolani* di Bonvesin, elogiando Milano per la sua posizione, elenca parecchi degli elementi che compariranno in Bruni e in Clamanges: «Ratione sytus considerata florentissima civitas nostra, quoniam in speciosa, preciosa fertilique planicie sita est, ubi aeris est temperies, a quo fluunt undique humano

cui si può comunque pensare a un rinnovamento del genere in senso classico.

Un'altra ipotesi, egualmente accettabile e non in contrasto con la precedente, è quella che tale rinnovamento sia anche dovuto a un modello classico, scoperta recente per Nicolas de Clamanges al momento della prima stesura della LOCUS ISTE. Appaiono infatti, in questa lettera, significative reminiscenze delle epistole V, 6 e II, 17 di Plinio. Ora, una lettera di Nicolas a Gontier Col⁸⁸, scritta da Marsiglia e databile durante il soggiorno di Benedetto XIII in questa città, tra gli ultimi mesi del 1403 e la fine del 1404⁸⁹, ci informa di una richiesta a nome del papa e del suo bibliotecario perché Gontier Col faccia preparare una copia delle epistole di Plinio in suo possesso e la trasmetta alla biblioteca apostolica. Nicolas dichiara di avere visto le lettere di Plinio presso Gontier e di non avere notizia di altri esemplari. Si può presumere che Gontier Col si sia affrettato a spedire in curia la copia richiesta e che Clamanges abbia avuto occasione di rileggere i testi di Plinio poco prima di concepire la *Descriptio Nicie*.

Sempre tenuto conto dell'impossibilità di ricostruire la stesura originaria e le successive varianti, dobbiamo dire che le concordanze lessicali e tematiche sono notevoli. Anzitutto, Plinio all'inizio di entrambe le lettere stabilisce uno schema strutturale che si articola in tre punti («... accipe *temperiem caeli, regionis situm, villae amoenitatem*», V, 6, 3; «... cum cognoveris *gratiam villae, opportunitatem loci, litoris spatium*», II, 17, 1), e tutti questi punti sono ripetuti nella LOCUS ISTE. Inoltre, alcune immagini, come il paesaggio a struttura circolare («*amphitheatrum immensum*», V, 6, 7), la visione della pianura circondata dai monti, l'aggettivazione simile e, soprattutto, l'insistere sulla vista panoramica del mare e il digradare della villa dalle pendici del monte, sono richiami abbastanza puntuali.

Delle due lettere, quella che offre un riscontro più preciso è la V, 6:

Regionis forma pulcherrima: imaginare amphitheatrum aliquod immensum et quale sola rerum natura possit effingere. *Lata et diffusa planities montibus cingitur, montes summa sui parte procera nemora et antiqua habent. Frequens ibi et varia venatio. Inde caeduae silvae cum ipso monte descendunt. Has inter pingues terrenique colles (neque enim facile usquam saxum, etiam si quaeratur, occurrit) planissimis campis fertilitate non cedunt opimamque messem serius tantum, sed non minus percoquant. Sub his per latus omnes vineae porriguntur unamque faciem longe*

usui necessaria, inter duo flumina mirabilia equaliter inde distantia [...]. Suntne ibi paludes aut lacus putride suis nebullis atque fetoribus aerem corrumpentes? non certe; imo limpidi fontes et fertillia flumina. Inter estum solarem et planam convallem quasi in meditullio syta sani aeris temperiem sibi vindicat [...]. Est ergo ratione aeris, ratione aquarum, ratione fertilis atque pulcherrime planicie, situ collocata mirabilli [...]» (Bonvesin da La Riva, *ed. cit.*, pp. 28-34).

⁸⁸ Ep. XXXVIII (EST QUIDAM), *ed. cit.*, pp. 121-122.

⁸⁹ Cfr. N. Valois, *op. cit.*, t. III, pp. 348-401.

lateque contextunt; quarum a fine imoque quasi margine arbusta nascuntur. *Prata inde campique*, campi, quos non nisi ingentes boves et fortissima aratra perfringunt: tantis glaebis tenacissimum solum, cum primum prosecatur, adsurgit, ut nono demum sulco perdometur. *Prata florida et gemmea trifolium aliasque herbas teneras semper et molles et quasi novas alunt; cuncta enim perennibus rivis nutriuntur.* Sed, ubi aquae plurimum, palus nulla, quia devexa terra, quidquid liquoris accepit nec absorbit, effundit in Tiberim. Medios ille agros secatur, navium patiens, omnisque fruges devehit in urbem, hieme dumtaxat et vere; aestate summittitur immensique fluminis nomen arenti alveo deserit, autumno resumit. *Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris.* Neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videbis cernere: ea varietate, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficientur. Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo: *ita leviter et sensim clivo fallente consurgit, ut, cum adscendere te non putes, sentias adscendisse.* A tergo Appenninum, sed longius habet; accipit ab hoc auras quamlibet sereno et placido die, non tamen acres et immodicas, sed spatio ipso lassas et infractas [...]⁹⁰.

È vero che termini come *planities, campus, pratum, herba, vinea, rivus, hiems, fertilitas, pinguis, floridus, tenerus, mollis*, ecc. sono usuali nella tradizione descrittiva di paesaggio: però le affinità, che sono anche consonanze strutturali, col testo di Clamanges — e di Bruni — fanno pensare, perlomeno, a una svolta «umanistica» di questi autori, a influssi vicendevoli e a scelte comuni nell'imitazione⁹¹.

9. Fra tutti i testi che Nicolas de Clamanges considera esplicitamente *descriptions-laudationes urbis*, l'elogio in esametri di Genova — che, come si è detto, indica nella titolazione (*Descriptio et laus urbis Ianue*) l'appartenenza al genere duplice della descrizione e della lode — è il più complesso e il più significativo per quanto riguarda le tematiche, la struttura e il lessico. È anche quello che, forse, meglio permette un riscontro con la tradizione letteraria e la sua evoluzione, e nello stesso tempo è quella che svela maggiori connessioni con la situa-

⁹⁰ Plini Minoris, *Epist.*, V, 6, 7-14. Anche in questo caso si sottolineano concordanze tematiche e lessicali. Nella II, 17 i riferimenti più caratteristici possono essere l'immagine del mare che lambisce il triclinio (PLINIO: «triclinium [...] quod in litus excurrit ac, si quando Africo mare impulsus est, fractis iam et novissimis fluctibus leviter adluitur»; CLAMANGES: «mari ex latere meridiano usque ad ipsa prope menia, quando ventis exagitationum exestuat, inundanti adluitur») e la vista sul mare («[...] atque ita a lateribus, a fronte quasi tria maria prospectant»), oltre a continue identità lessicali.

⁹¹ Per quanto riguarda i rapporti lessicali Plinio-Clamanges, l'unico dato che potrebbe essere addotto contro un effettivo influsso, è il non avere l'umanista francese imitato le numerosissime parole greche o rare contenute nei due testi pliniani (il grecismo *domata*, che compare nella LOCUS ISTE, è d'uso medievale e appartiene al latino della Vulgata: *Prov.*, XXI, 9). Occorre notare che i grecismi si riferiscono alle descrizioni di edifici, non di paesaggi, e che d'altra parte la tematica, come si è detto, è ripresa su precise consonanze strutturali. Ricordiamo, infine, per la storia del genere, una Familiare di Petrarca (V, 4), a Giovanni Colonna, che si presenta nell'epigrafe come *descriptio loci* («Ad eundem, *Baiarum descriptio* et Puteolane femine bellatrix»); tuttavia la descrizione ha un'impostazione completamente diversa dai testi che abbiamo esaminato, anche se si tratta di una località di mare. A parte il riferimento, che vediamo costante, alla mitezza del clima invernale («vidimus illum hibernis mensibus peramenum sinum, quem sol estivus, nisi fallor, infestat [...]», V, 4, 4), il testo petrarchesco insiste su particolari storico antiquari.

zione storica. Al di là dell'esercitazione letteraria, infatti, emergono chiare istanze legate alle urgenze dell'attualità: da un lato abbiamo l'esaltazione della politica francese, di quella interventistica oltre i confini del regno di Francia, dall'altro la propaganda per la cessazione dello scisma di Occidente e la celebrazione della linea di azione del papa avignonese, Benedetto XIII, nella cui curia Clamanges è *secretarius*. Proprio per tale motivo, particolare importanza riveste la datazione e l'inquadramento storico della *Laus Ianue*.

La prima stesura di questa *laudatio* è databile sulla base del riferimento a una dimora genovese, durante lo scisma, di Benedetto XIII:

Aggredere o immortale decus laudemque perhennem,
nec longas horresce moras longumque laborem!
Res levis est factu et facilis, modo certa voluntas
affuerit: iam pastor adest Benedictus, et ultro
ipse tuas sedes tua fida ad limina supplex
accessit, pacemque ferens pacemque requirens,
implorans operamque tuam auxiliumque fidemque,
congressum exposcens iustasque subire paratus
quas volet acceptas pars altera ducere formas⁹².

Benedetto XIII soggiornò, durante il suo pontificato, due volte in Genova, dal 16 maggio 1405 all'8 ottobre dello stesso anno e dal 23 al 31 dicembre 1407⁹³, e in entrambe le circostanze Nicolas de Clamanges fece parte della curia che accompagnava il papa⁹⁴. In entrambi i casi, anche, fu questione di dare una soluzione allo scisma: la «res levis... factu et facilis, modo certa voluntas affuerit» di cui tratta la *laudatio*. Due sono, dunque, le datazioni possibili.

Tuttavia, la scelta del primo viaggio di Benedetto XIII come data sembra preferibile. Nei discorsi ufficiali, che accompagnarono i festeggiamenti per l'arrivo in Genova del papa avignonese, questa città (*Ianua*) fu esaltata come la *ianua ad tollendum scisma*, la porta attraverso la quale Benedetto XIII sarebbe entrato in Italia⁹⁵, e venne così sviluppata una topologia in cui Genova assumeva un ruolo significativo nella ricomposizione dell'unità della Chiesa. Inoltre, nell'epistola

⁹² Cfr. *Appendice II* (redazione ultima). Anche la *Laus Ianue* è stata pubblicata, nella stesura definitiva degli anni venti e con molti errori, in A. Coville, *Recherches...*, cit., pp. 256-259.

⁹³ Per quanto riguarda le due spedizioni italiane di Benedetto XIII, tutta la documentazione si trova in N. Valois, *op. cit.*, t. III, pp. 385-416 e 483-616.

⁹⁴ Coville (*op. cit.*, p. 256 n.) dichiara possibile, ma non certa, la presenza di Clamanges nella curia itinerante, in quanto l'epistolario non offrirebbe elementi in questo senso. Ciò è inesatto, poiché almeno tre lettere appartengono al primo viaggio italiano di Benedetto XIII: l'ep. XXIX, LOCUS ISTE, a Jacques de Nouvion (ed. cit., pp. 122-123), attesta la presenza di Clamanges a Nizza nella cancelleria papale alla fine del dicembre 1404; l'ep. XL, TRINAS A TE, a Renaud de Fontaines (pp. 124-126), è datata da Savona, dove Clamanges aveva seguito la curia l'8 ottobre 1405, abbandonando Genova a causa di un'epidemia; l'ep. XLI, TUUM CUM, a Gerson (p. 127), datata da Nizza, si riferisce a una pestilenza dell'estate del 1406, che aveva costretto Benedetto XIII a rifugiarsi dall'Italia a Monaco.

⁹⁵ Cfr. N. Valois, *op. cit.*, t. III, p. 406.

SI GAUDENDUM, indirizzata a Pierre d'Ailly dopo il 24 maggio 1405, forse ai primi di giugno, Jean de Montreuil dichiara di essere stato informato di un discorso tenuto da Benedetto XIII in Genova a un pranzo in suo onore, discorso in cui il papa di Avignone si sarebbe dichiarato disposto a ogni sacrificio, alla stessa abdicazione, pur di riportare l'unità nella Chiesa:

Si gaudendum est bonis rebus et dolendum contrariis, quod ait Cicero, nunc tandem maxime exultandum est, reverendissime pater et alumpne precipue, ac omni leticia gestiendum, intellecto Summum Pontificem, posteaquam Sua cum Sanctitate insignium civium januensium pars ingens quarta et vicesima maii epulata est, et cardinales nonnulli ac ille de Ecclesia meritissimus clarissimusque gubernator, quem puto vobiscum ex morum similitudine optime convenire, necnon loci incole quamplurimi hoc pretextu evocati, palam ad omnes publicasse, et, cum psalmista, eructasse verbum bonum: *sese scilicet ad martirium usque vias omnes ad Ecclesie resartionem accomodas, renunciatione inclusa, si Romicola idem fecerit, suscepturam, et alias peracturum quidquid incumbit, nulli remittendo labori vel molestie*⁹⁶.

Una certa consonanza con le affermazioni di Benedetto XIII sembra echeggiare nelle battute della *Laudatio*, ove il papa appunto viene indicato «congressum exposcens iustasque subire paratus quas volet acceptas pars altera ducere formas», e le parole di Clamanges potrebbero rappresentare una specie di propaganda, parallela alla politica papale del momento, almeno a quella conclamata, volta a tranquillizzare coloro che temevano una calata violenta in Italia da parte del pontifice. Infine, è forse al primo ingresso di Nicolas de Clamanges in Genova che meglio si ricollega la *laudatio* di questa città: il genere letterario, infatti, sembra a volte connettersi al primo viaggio compiuto in un luogo, come Clamanges stesso pare confermare in un'altra circostanza, quella che offrì occasione alla descrizione, sopra analizzata, della città di Nizza.

Qualora si accetti questa collocazione, possiamo stabilire con una certa approssimazione il momento di stesura della *laudatio*. Non dovette trattarsi di un periodo molto lungo. Arrivato a Genova il 16 maggio, Benedetto XIII intensificava i negoziati col papa romano Innocenzo VII, che si sottraeva non solo a un incontro, ma anche a qualsiasi accordo. Se il 15 agosto 1405 Benedetto scriverà al re di Francia, a proposito del rivale di Roma: «Respondit se nullatenus velle audire nec acceptare aut intrare tractatum ad presens»⁹⁷, fin dal giugno aveva denunciato al mondo cristiano la condotta di Innocenzo, e in una lettera del 27 di quel mese, a Carlo VI di Francia, aveva affermato che «dal momento che l'intruso e i suoi cardinali si opponevano sistematicamente ai tentativi di unione, avrebbe invocato contro di loro l'aiuto dei cristiani di ogni nazione»⁹⁸, aiuto armato naturalmente. Si può pensare che la composizione della *laudatio* risalga ai giorni in cui il

⁹⁶ Ep. n° 26, ed. cit., p. 36: il corsivo è nostro.

⁹⁷ Cfr. N. Valois, *op. cit.*, t. III, p. 406 n.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 407.

papa esibiva grande sollecitudine per le vie pacifiche d'unione: forse tra la fine maggio e la fine giugno del 1405, al più tardi entro il mese di agosto⁹⁹.

Su questo testo, come su tutta la sua opera, Nicolas de Clamanges ritornerà con interventi profondi che ne segneranno la revisione in senso classicista: tale revisione (*recensio*), iniziata per gli *opuscula* intorno alla metà del 1414¹⁰⁰, occuperà Clamanges fino agli anni venti, decennio a cui è databile, con ogni probabilità, il rifacimento della *Laus* e degli altri testi poetici¹⁰¹. Il raffronto delle due stesure, che pubblichiamo in *Appendice*, si rende indispensabile per comprendere l'evoluzione profonda dello stile di Clamanges, e soprattutto il suo progredire nella percezione della classicità.

La *Laus Ianue* è divisa in due sezioni: la *descriptio loci et urbis* (vv. 1-56: la numerazione dei versi si riferisce alla stesura finale) e la propaganda politica (vv. 57-98). Rispetto alle *laudationes* tradizionali — come quelle di cui si è fatto cenno — manca la descrizione delle bellezze naturali, che ritrovavamo nella *Descriptio Nicie*. La *descriptio*, qui, è costruita in due momenti: *descriptio* come *excursus* storico, inteso quale celebrazione di gesta militari (vv. 1-19) e *descriptio* della struttura urbanistica (vv. 20-56).

Della città di Genova, come di altre città italiane, sussistono dal Medioevo al Rinascimento *laudationes*¹⁰², del cui influsso peraltro non vi è traccia nel testo di Clamanges. Unica consonanza possibile

⁹⁹ Coville (*op. cit.*, pp. 255-256) opta per il secondo viaggio di Benedetto XIII, e fa risalire la *laudatio* a un soggiorno di Clamanges a Genova da lui situato, con informazioni alquanto imprecise, tra il 23 dicembre 1407 e il maggio 1408. Noi preferiamo, per le ragioni addotte, il primo viaggio. A favore del secondo vi sarebbe il fatto che in tale occasione Benedetto XIII fu effettivamente costretto a una politica pacifica, mentre il primo viaggio si configurò, almeno nei progetti, come una spedizione armata che mal si adatterebbe alla descrizione di un Benedetto XIII «pacemque ferens pacemque requirens». Tuttavia, se gli intenti erano bellicosi, la propaganda ostentò anche in quella circostanza desiderio di pacificazione, e la *Laus Ianue* è pur sempre un testo propagandistico.

¹⁰⁰ Così ci informa Clamanges nell'ep. CV, LETIFICAVIT ME, indirizzata nei primi mesi del 1415 a Nicolas de Baye (ed. cit., p. 298).

¹⁰¹ Nella tradizione manoscritta le poesie latine, nella stesura ultima, si accompagnano all'epistolario, «recensito» dopo gli *opuscula*. Ora sappiamo da una lettera del 1418, la SOLITI SUNT al re di Aragona (pubblicata in D. Cecchetti, «*Florere-Deflorescere*». In *marginem ad alcuni testi del primo Umanesimo francese*, in AA.VV., *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève 1980-1984, vol. I, pp. 143-155), che in quell'anno il lavoro di rielaborazione non era terminato neppure per gli *opuscula*. Il che farebbe slittare almeno agli anni venti la stesura definitiva delle lettere e delle poesie.

¹⁰² Elementi propri della *laudatio* ritroviamo nella tradizione annalistica genovese più antica: cfr. *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori dal MCCXXV al MCCL*, «*Fonti dell'Ist. St. It.*», Roma 1890-1926, 4 voll. Anche la *Chronica civitatis Ianuensis* di Jacopo da Varazze (in G. Monleone, *Iacopo da Varagine e la sua Cronaca di Genova*, «*Fonti dell'Ist. St. It.*», Roma 1941, vol. II), che giunge al 1297, per quanto sia un *chronicon* e non una *laudatio* vera e propria, in realtà è costruita come un elogio. Giorgio Stella nei suoi annali, che coprono il periodo dal 1298 al 1409 (cfr. G. Stellae, *Annales Genuenses*, «*RR.II.SS.*, XVII», Mediolani 1730, col. 951-1226), riproduce nel I libro (col. 955-1018) la struttura della *laudatio*.

è quella con un testo del già citato Moccia: un'epistola metrica inedita (SEPE PATER) indirizzata al cardinale Amedeo di Saluzzo probabilmente durante il periodo in cui l'autore era alla corte avignonese, segretario di Clemente VII. Questa epistola — un elogio dell'Italia — contiene una rassegna delle grandi città italiane (Genova, Firenze, Milano, Bologna, Siena, ecc.). Di Genova dice:

Simul et Neptunia proles,
Genua bellipotens Ligorumque magna per oras,
maior adhuc Graias, maior dominatur Eois;
imperat in Cipro, regnat quoque pontum Bisantum,¹⁰³
et sua sepra sonant ubi preceps terminat Hister

Sono evidenti i parallelismi tra questo breve frammento e la prima parte della *Laus Ianue*, là dove si celebrano i successi genovesi in Oriente (1^a stesura: «nunc libet *Eoas* gentes invisere», «quid captum regem referam *Cipronque* subactam», «quid Peram Caphamque loquar sub iure redactas»; 2^a stesura: «extremum et Tanaim lustrant»).

Se gli elogi di Genova preesistenti non hanno avuto peso nella composizione della *laudatio* clamangina, possiamo forse individuare un riferimento di grande significanza umanistica. Petrarca nel suo *Itinerarium Syriacum*, nella pagina che consacra a Genova, sembra tracciare lo schema che Clamanges svilupperà nella sua *Laus Ianue*. Conviene leggere il brano petrarchesco (si sottolineano le righe che costituiscono, in certo qual modo, il suddetto schema):

[...] Nondum tibi visam, ut ais, Ianuam veniamus. Videbis ergo imperiosam urbem lapidosi collis in latere, virisque et menibus superbam, quam dominam maris aspectus ipse pronunciat. Sua sibi potentia, quod multis iam fecit urbibus, obstat atque officit, iugis unde materia civilium simultatum scatet. Autorem urbis et nominis Ianum ferunt, primum, ut quibusdam placet, Italie regem. Quod an ita sit, an ipse situs urbi nomen dederit, quod nostri orbis quasi ianua quedam esse videatur, incertum habeo. Prima ibi celebrior opinio est et in chronicis eorum scripta et publicis insculpta monumentis. Utrique autem illud obstat, quod apud veteres non Ianue, sed Genue nomen in usu est. Huius sane multa recentia et memorabilia dici possunt, que pretereo, neque enim scribo nunc historiam, sed loca describo, antiqua autem pauciora, quod non semper hoc sed, quantum intelligere est, prius caput gentis Albigaunum fuerat. Ipsa quidem de qua loquor Ianua, temporibus belli Punici secundi a Carthaginensibus eversa, a Romanis ducibus restituta est, in qua tu nunc et populi habitum, et locorum situm, et edificiorum decus, atque in primis classem, quod de Tyria scriptum vides, cunctis terribilem tremendamque litoribus; tu molem pelago obiectam, portumque mirabere manufactum, inextimabilis sumptus, infinite opere, quem quotidiane nequicquam feriunt procelle. Quid multa? Cum sedulo civitatem hanc et dextera levaque circumfusum litus ac montes fluctibus

¹⁰³ Ms. Par. B.N. lat. 8410, f. 69r. In un'altra epistola a Jean Muret EXCLAMAS QUE-RULUSQUE: *ibid.*, f. 27r, edita in E. Ornato, *L'umanista Jean Muret ed il suo dialogo «De contemptu mortis»*, in *Miscellanea di studi...*, cit., pp. 241-353, qui p. 346) Moccia richiama la litigiosità bellicosa di Genova: «Quid Ianua? Bella quotannis / cum Venetis funesta gerit, ratione nec ulla / contendunt, sed sola movet cruciabilis illos / invidia atque sitis humani dira cruoris».

impedentes, ad hec corpora, mores, animos et victum gentis aspexeris, scito te vidisse cotem illam alteram, que Romane virtutis aciem, longo exercitio, multos olim annos exacuit; quod, si quid Livio creditur, nulla provincia magis fecit, ut cui scilicet essent omnia, que vigilem ac sollicitum Romanum exercitum haberent: locorum montana durities, hostis prompta velocitas, commeatum difficultas, insidiarum oportunitas, communitio castellorum, labor iugis, periculi plurimum, prede minimum, ocii nichil. Itaque cum ubique terrarum cum singulis, hic cum multis difficultatibus uno tempore pugnandum erat. Hinc tu, tametsi socii properent et naute de litore funem solvant, non tamen ante discesseris, quam pretiosum illud et insigne vas solido e smaragdo, quo Christus, cuius te tam procul a patria amor trahit, pro paropside usus fertur, videas devotum si sic est, alioquin suapte specie clarum opus. Hinc digressus ad levam totum illum diem, ne oculos a terra dimoveas, caveto. Multa enim illis occurrent, que multo tibi facilius sit mirari, quam cuiquam hominum stilo amplecti: valles amenissimas, interlabentes rivulos, colles asperitate gratissima et mira fertilitate conspicuos, prevalida in rupibus oppida, vicos amplissimos; et marmoreas atque auratas domos, quocunque te verteris, videbis sparsas in littore, et stupebis urbem talem decori suorum rurium deliciisque succumbere. Viginti, nisi fallor, passuum milia emensus, extentum in undas promontorium, Caput Montis ipsi vocant, obvium habebis, et Delphini, sive, ut naute nuncupant, Alphini portum perexiguum, sed tranquillum, et apricis collibus abditum. Inde Rapallum ac Siestrum [...]¹⁰⁴.

Lo schema indica — quali elementi caratterizzanti — la potenza della città, la sua posizione e l'imponenza delle mura, la tendenza degli abitanti alla guerra civile. Richiama la leggenda della fondazione ad opera di Giano. Sono, dal più al meno, i punti intorno a cui si svolge la *Laus Ianue*.

Se, in Clamanges, la *descriptio* vera e propria (vv. 1-56) è un esercizio di puro classicismo a livello di lessico e di immagini — e tale classicismo è evidenziato dalle addizioni della revisione finale, ove si moltiplicano vocaboli, stilemi e clausole metriche virgiliane¹⁰⁵ —, la sezione «politica» riveste di forma classicheggiante (basti citare l'apostrofe «O nimium felix atque imperiosa iuventus, / flos Italum roburque virum»)¹⁰⁶

¹⁰⁴ F. Petrarca, *Itinerario in Terra Santa*, 10-18, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo 1990, pp. 42-46.

¹⁰⁵ Limitandoci alle addizioni della stesura finale, nei vv. 13-14, percepiamo l'eco (e riscontriamo stilemi) di *Georg.*, III, 381 e IV, 517-19 ed *Aen.*, VI, 16; nei vv. 25-28 l'addizione concernente la basilica di S. Lorenzo, oltre ad altri prestiti lessicali virgiliani (come da *Aen.*, IV, 261, per *iaspide de fulva*), sfrutta l'omofonia *Laurenti-Laurentis*, nella stessa posizione metrica, con *Aen.*, VII, 170-71, ove è descritta la reggia di Pico Laurente; così ai vv. 39-43 si possono accostare *Aen.*, II, 46 e 237 e IV, 89 (per *machina muri*), *Aen.*, VII, 810 (per *tumentes fluctus*), *Aen.*, I, 159-61 (per *fluctus... frangit... obiectu laterum*), ancora *Georg.*, II, 107 ed *Aen.*, I, 85-86 (per *Eurus / Affricus*), ed *Aen.*, VI, 76 (per l'immagine del vento che *vexat* le navi); nei vv. 49-56 è forse più forte la presenza di altre consonanze — con Stazio soprattutto e con Tibullo (I, 8, 33), ma anche con Claudiano e con Sidonio: è comunque virgiliano il v. 49 (cfr. *Aen.*, VIII, 79) e al v. 55 (per *fulvus arenis*) si possono accostare *Aen.*, V, 374, VI, 643 e XII, 276. Al di là di questi riferimenti, tutta la *laudatio*, fin dalla prima stesura, è un mosaico di richiami lessicali e metrici e di immagini virgiliane (cfr. H. Merguet, *Lexicon zu Vergilius*, Leipzig 1909).

¹⁰⁶ Cfr. almeno Verg., *Georg.*, II, 458-459: «O fortunatos nimium, sua si bona norint / agricolae!», e *Aen.*, VIII, 499-500: «[...] o Maeoniae delecta iuventus, / flos veterum virtus-

un testo in cui si fondono ripresa di tematiche tradizionali e loro attualizzazione nel senso di una precisa propaganda a favore dell'interventismo francese in Italia. Ciò appare evidente nei vv. 57-64:

O nimium felix atque imperiosa iuventus,
flos Italum roburque virum, si pace fruaris
nec funesta tuos agitet discordia cives!
Inclitus hanc sortem rector tibi rite ministrat,
egregiis ad te Gallorum missus ab oris,
cuius ab auspicio donec moderabere, tecum
pax et iusticie virtus laudata manebunt
et letos lucere dies tranquilla videbis.

Il tema del perenne stato di rivolta e delle continue sommosse che turbano la vita di Genova (le *civiles simultates* evocate dallo schema petrarchesco) è ricorrente nella letteratura. Già in Fazio degli Uberti leggiamo:

Nobile e grande è la città di Genova
e più sarebbe ancora, se non fosse
che ciascun di per sua discordia menova¹⁰⁷,

e questa lamentela ritorna in *laudationes* di Genova, e in testi di vario genere in area italiana, dal Medioevo a tutto l'Umanesimo¹⁰⁸. Nicolas de Clamanges trasforma il topos in propaganda filofrancese. Dal 1401 al 1409 Genova ha un governatore francese, Jean Le Maingre, maresciallo Boucicaut¹⁰⁹, e Clamanges sottolinea come il governo di questo *rector* inviato dalla Francia sia benefico per la città lacerata dalle discordie. Addirittura, il fatto che Dio abbia concesso a Genova la glo-

que virum»; inoltre Cic., *Catil.*, II, 24: «[...] contra illam naufragorum... manum florem totius Italiae ac robur educite». Per l'unione di *flos* e *robur* cfr. il *Thesaurus linguae latinae*.

¹⁰⁷ Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, III, 6, 1-3: citato in V. Vitale, *Breviario della storia di Genova*, Genova 1955, vol. I, p. 193 (Vitale cita anche altri testi sullo stesso topos). Oltre a Vitale, per la storia di Genova nell'epoca che ci interessa, cfr. J. Heers, *Gênes au XVe siècle*, Paris 1961, soprattutto pp. 563-611 (*La vie politique. La commune de Gênes*).

¹⁰⁸ Il punto di arrivo di questa tradizione, e la sua espressione letteraria più alta nell'Umanesimo italiano, è rappresentato dalle *Laudationes lanuensium* di Giannozzo Manetti (cfr. G. Manetti, *Elogi dei Genovesi*, a cura di G. Petti Balbi, Milano 1974): sul significato storico e politico delle *laudationes* cfr. G. Musso, *Politica e cultura in Genova alla metà del Quattrocento*, in AA.VV., *Miscellanea di Storia Ligure in onore di Giorgio Falco*, Milano 1962, pp. 315-354.

¹⁰⁹ Cfr. E. Jarry, *Les origines de la domination française à Gênes, 1392-1402*, Paris 1896; J. Delaville le Roux, *La France en Orient au XIVe siècle. Expédition du maréchal Boucicaut*, Paris 1886, 2 voll.; M. de Bouïard, *Les origines des guerres d'Italie. La France et l'Italie au temps du Grand Schisme d'Occident*, Paris 1936; G. Peyronnet, *Les relations entre la France et l'Italie, principalement au XIVe et dans la première moitié du XVe siècles*, «Le Moyen Âge», 1949 (1-2), pp. 301-342, 1949 (3-4), pp. 85-113; *Le livre du bon messire Jehan le Maingre, dit Bouciquaut, mareschal de France et gouverneur de Jennes*, éd. crit. par D. Lalande, Paris-Genève 1985; D. Lalande, *Jean II le Maingre, dit Boucicaut (1366-1421). Étude d'une biographie héroïque*, Genève 1988.

ria di esercitare un ruolo di guida nel favorire la fine dello scisma può apparire, nella struttura della *laudatio*, in connessione con questa situazione di pacificazione ottenuta grazie all'intervento della Francia.

Lungo tutto il Quattrocento, fino ai primi decenni del Cinquecento, la Francia cercherà di intervenire e di insediarsi in una Genova trasformata in protettorato. Questo farà approfittando dello scontro di fazioni perennemente contrapposte in guerra civile, e nello stesso tempo presenterà sempre, a livello propagandistico, i suoi interventi come pacificatori. Tale è il motivo ricorrente della pubblicistica. Citiamo solo un testo, l'*Epistola de acquisitione Genue congratulatoria*, composta in metro elegiaco, nel maggio 1458, da Antonio Astesano¹¹⁰. Per Astesano, sono dei nobili faziosi, mossi soltanto dal *livor*, che si oppongono invano all'ingresso dei francesi, dopo aver per di più cercato l'appoggio degli aragonesi, nemici istituzionali della politica italiana della Francia:

Nam, licet hac in re fuerint contraria longo
tempore et inceptis multa inimica tuis,
res est facta tamen divino numine tandem
et navis portum contigit ista suum,
invitis multis prohibere volentibus istud,
cura quibus publice non erat ulla rei.
Qui licet hac essent cives ex urbe potentes,
sed mandarant eos livor in exilium,
non tamen optabant, veluti suadebat honestas,
et decus et patrie commoda ferre sue,
sed solum quod fert sua depravata voluntas.
Quo suus urget eos impetus, ire volunt,
et quod deterius, quam tanta potentia rerum,
quum tantus populi non favor esset eis,
ut sua ad optatum possent perducere finem
vota et concives suppeditare suos,
protinus auxilium petierunt atque favorem
armatasque rates regis Aragonii,
sperantes eius sese mediante favore
atque armis ceptum rumpere posse tuum¹¹¹.

Peraltro l'abbattimento del potere dell'iniqua casata dei Fregosi permetterà di avere, con un re che «non partem, sed cives diligit omnes», la restaurazione della giustizia e della pace:

At vos exilium qui vestra sponte subistis,
cives, Fregosa predominante domo,

¹¹⁰ Su Astesano, autore della traduzione latina delle poesie di Charles d'Orléans, di cui fu segretario, cfr. L. Vergano, voce ASTESANO (Antonio), in *Dizionario biografico ecc.*, cit., vol. 4, 1962, pp. 465-466 e M. Balzaretto, *Antonio Astesano traduttore di Charles d'Orléans*, «Studi francesi», 85 (1985), pp. 58-62.

¹¹¹ L'*Epistola congratulatoria* è edita in P. Vayra, *Epistola di Antonio Astesano a Carlo VII, re di Francia, di congratulazione per l'acquisto di Genova*, «Giornale linguistico», XVII (1890), pp. 311-316. Qui si cita dal ms. Grenoble, Bibl. Municipale, U. 1091, f. 6r.

nunc, postquam iusto subiecta est Genua regi
 Francorum, vestras quisque redite domos!
 Quisque potest tali sub principe vivere tutus,
 vivere quisque sua tutus in urbe potest.
 Hic rex non partem, sed cives diligit omnes:
 est carus regi quisque fidelis ei.
 Quicquid preterito fecistis tempore, parci:
 venturo fidi tempore sitis ei.¹¹²

Analogamente, all'epoca della conquista di Genova da parte di Luigi XII, Valeran de Varannes (nel 1507)¹¹³ e Fausto Andrelini (nel 1509)¹¹⁴ pubblicheranno dei carmi celebrativi dove si riprende la tematica delle contese intestine e della pacificazione ad opera dei francesi. È in Clamanges, comunque, che la *filière* di questa tematica, piegata a propaganda politica, ha origine, nel quadro della struttura della *laudatio urbis*, ed è in Clamanges che questa struttura e la sua attualizzazione acquistano le forme classicheggianti che conserveranno, a volte con minore eleganza stilistica, nei testi citati, lungo l'arco di un secolo.

Anche il riferimento allo scisma è motivo di grande attualità: negli stessi anni della *laudatio* Nicolas de Clamanges compone, sempre in esametri, una *Deploratio calamitatis ecclesiasticae* che non solo affronta il problema dello scisma, ma presenta affinità evidenti col finale dell'e-logio di Genova¹¹⁵. Tale riferimento dimostra la volontà di trasformare la *Laus Ianue* in un testo che va al di là del semplice esercizio letterario. A questo riguardo conviene però notare, raffrontando le due redazioni, che gli interventi di revisione — riscontrabili in tutto il carme, per quanto riguarda un lavoro di lima concernente la *proprietas* classica della lingua latina — assumono nella prima sezione (vv. 1-56), la *descriptio-laudatio* vera e propria, un carattere di ristrutturazione e ampliamento (basta analizzare le addizioni dei vv. 14, 25-28, 39-43, 49-56) che rende evidente come Clamanges considerasse essere questa sezione la vera ripresa del genere antico della *laudatio*, e ne facesse il luogo privilegiato dell'esercizio e della creazione letteraria: è qui pertanto che si rivela il desiderio di adeguare sempre meglio il testo ai modelli classici del genere¹¹⁶. Non che manchi unità al testo: le due

¹¹² *Ibid.*, f. 7r.

¹¹³ Cfr. Valerandus de Varanis, *Carmen de expugnatione Genuensi, cum multis ad Gallicam historiam pertinentibus*, Paris 1507.

¹¹⁴ Cfr. P. Fausti, *De regia in Genuenses victoria libri tres* [...], Paris 1509.

¹¹⁵ Cfr. soprattutto il *topos* delle fatiche del papa, che tenta di sottrarre ai flutti tempestosi la nave della Chiesa: «Ipse gubernator, quanta vi cernitis, instat / eruere his undis terre-que advertere proram. / Auxilium prebete viro, et communibus omnes / auspiciis illi, si salvam optatis, adeste. / Una omnes labor iste vocat, brevis ipse levisque [...]» (ms. Montpellier, Bibl. Fac. Méd., H 87, f. 223v). Questa consonanza potrebbe confermare la datazione della *Laus Ianue* al primo soggiorno genovese di Benedetto XIII, in quanto le due poesie sembrano rientrare in una prospettiva unitaria di interessi e spunti, e nel 1405 la *Deploratio* era già composta, poiché ad essa fa riferimento una lettera di Jean de Montreuil a Clamanges, la MORE HOMINUM (ep. n° 25, ed. cit., p. 35), di poco posteriore al 31 maggio 1405.

¹¹⁶ Cfr. *supra*, nota 100.

sezioni trovano la loro unificazione a livello lessicale e metrico, soprattutto per l'uniformarsi, appunto, al modello stilistico virgiliano¹¹⁷.

* * *

Il caso Clamanges appare esemplare, se vogliamo comprendere il grande sforzo che i primi umanisti compiono intervenendo sulle strutture retoriche: sforzo di rinnovamento, ma anche di reinterpretazione e di riflessione su di un materiale millenario che non si vuole disperdere. In particolare, la lettura della *Laus Ianue* ci permette di cogliere nella sua complessità il tentativo, eminentemente umanistico, di destinare all'attualità il ricupero filologico dell'antico.

¹¹⁷ Sull'influsso di Virgilio nella poesia latina del basso Medioevo cfr. P. Bourgain, *Virgile et la poésie latine du bas Moyen Âge*, in AA.VV., *Lectures médiévales de Virgile*, «Actes du Colloque organisé par L'École française de Rome: Rome, 25-28 octobre 1982», Roma 1985, pp. 167-187.

APPENDICE I

1

Prima redazione della *DESCRIPTIO VITE RUSTICE*

Leggiamo la redazione originaria della *Descriptio vite rustice* e della *Descriptio vite tyrannice* nel ms. Par. B.N. lat. 3343 (sigla: A), ff. 107r e v, 108r e v (cartaceo di i+173 ff., del XV sec.: è una miscellanea di testi di vari autori) e in un incunabolo (Par. B.N., Rés. Ye. 1901 e Rés. m. Yc. 930-2) del 1490, in -4°, 4 ff., car. got. (sigla: B): «Philippus de Vitriaco, episcopus Meldensis [*Le Dit de Franc Gontier*]. Latinum super eodem N. de Clamengiis. Sequitur contrarium seu materia contraria prime. Petrus de Aliaco, episcopus Cameracensis [*Le Contredit de Franc Gontier*]. Latinum super eodem N. de Clamengiis. - Colophon: Latinum magistri Nicolai de Clamengiis super duabus materiis contrariis in significacione. Impressum anno Domini millesimo CCC nonagesimo, die quarta septembris. - [s.l.]». In assenza di autografo scegliamo come base il testo di B, che dall'esame delle varianti pare più accurato, anche se si può ipotizzare, dal raffronto di alcune di queste stesche varianti con il testo della redazione ultima, un intervento correttorio di Clamanges nella prima fase di stesura. Il fatto che sia A sia B accompagnino le due *descriptions* di Clamanges con il testo di Philippe de Vitry la prima, con quello di Pierre d'Ailly la seconda, dimostra chiaramente come la versione primitiva delle poesie clamangine circolasse come traduzione delle composizioni in francese. Alle due *descriptions* si fa seguire il testo delle poesie in francese, non dall'edizione critica di Piaget ma trascrivendolo anch'esso da B.

VITA PROBI RURICOLE¹

- Fronde super viridi locus est in gramine ameno,
 illustrat nitidis illum fons limpidus undis
 et de fonte fluens placido cum murmure rivus².
 Hic casa fixa fuit gestabilis: intus edebant
- 5 Gonterus comes ac Helene cum lacte butirum
 spumantis florem et lactis massamque coacti
 caseolumque recens pressum et cui caseus indit
 nomina mixturam agrestem; non cerea deerant
 pruna, nuces varie, pira stiptica, dulcia mala,
- 10 non oculis cepe infestum, non sectile porrum,
 non alli in morem fricta ascalonia nigro
 pane super sale cum multo, sitis ut magis urat;
 cortice fagineo limpham de fonte biberunt.
- Interea volucres mellito gutture cantus
- 15 desuper exercent³ varios hilarantque beatos
 convivas: hinc alterutrum grata oscula ferre
 mutuus egit amor, predulcia fercula postquam
 nature quantum sat erat libavit uterque.

¹ *Vita probi ruricole* A: om. B.

² *rivus* B *rivis* A.

³ *exercent* B *excercent* A.

- Ilico Gonterus collo pendente bipenni
 20 silvarum secreta petit pinusque comasque
 ylicis et platanos ac celsi verticis alnos
 deiecturus humum, festinat sedula coniunx
 cannabeas vestes quas neverat⁴ ipsa lavare.
 Et dum Gonterus crebris domat ictibus ornos,
 25 securi de pace sua sic numina laudat:
 «Nescio marmoree quid habeant⁵ insigne colume
 fulgentesve toli paries aut murice tinctus⁶.
 Non equidem metuo, ne me simulatus amator
 proditor aut nequam fallat sub vellere ovino,
 30 nec michi causa subest verear cur toxica tetra
 auratis bibere in⁷ pateris, non seva tyranni
 me vidit facies se coram poplite curvo⁸
 crinibus aut quicquam⁹ penitus rogitare relectis¹⁰.
 Fila michi Lachesis¹¹ donec trahet aspera, nunquam
 35 lictoris me virga coherceat, haud ea mentem
 ambicio accendit¹² nec tantum immensa cupido
 sollicitat turpise premit cultura palati.
 Me labor intus alit cum libertate iocosa¹³.
 Ipse Helenam sincerus amo meque illa vicissim:
 40 hoc satis est, pompas tumuli aspernamur¹⁴ inanes».

Tales fundebat voces Gonterus. Ut illas
 accepi, exclamo: «Haud servus valet aulicus assem,
 equat sed liber gemmam Gonterus in auro!».

(*Le Dit de Franc Gontier*)¹⁵

Soubz feuille vert, sur herbe delictable,
 sur ruy bruyant et sur clere fontaine,
 trouvoy fichee¹⁶ une borde portable.
 Illec mengeoit¹⁷ Gontier et dame Helaine
 frès fromage¹⁸, lait, burre, fromaigee,
 craime, maton, prune, nois, pomme, poire,
 civot, oignon, escaloingne froyee
 sur crouste bise au gros sel pour mieulx boire.

⁴ *neverat* B *venerat* A.

⁵ *habeant* B *habent* A.

⁶ *tinctus* B *pinctus* A.

⁷ *bibere in* B *biberem* B.

⁸ *curvo* B *flexo* A.

⁹ *quicquam* A *quisquam* B.

¹⁰ *relectis* B *detectis* A.

¹¹ *Lachesis* B *lateris* A.

¹² *accendit* B *accedit* A.

¹³ *iocosa* B *iocunda* A.

¹⁴ *aspernamur*: *asepernamur* B *aspernantur* A.

¹⁵ *S'ensuit le françoys sur le dit precedent de Gontier* A: om. B.

¹⁶ *fiche* B.

¹⁷ *mengoit* B.

¹⁸ *fromaigot* B.

Au goumer burent, et oisillon harpoient
pour resbaudir et le dru et la drue,
qui par amours depuis s'entrebaisoient
et bouche et nez, polie et barbue.
Quant orent prins des doux mès de nature,
tantost Gontier, haiche au col, ou bois entre;
et dame Helaine si met toute sa cure
à ce buer qui cueuvre dos et ventre.

J'oy Gontier en abatan son arbre
Dieu mercier de sa vie seure:
«Ne sçay», dist-il, «que sont pillier de marbre,
pommeaux luisans, murs vestus de peinture;
je n'ay paour de traison tissue
soubz beau semblant, ne qu'empoisonné soye
en vaisseau d'or. Je n'ay la teste nue
devant tirant ne genoil qui se ploye.

Verge d'uissier jamais ne me deboute,
car jusques la ne m'esprenit convoitise,
ambicion ne lescherie gloute.
Labour me paist en joyeuse franchise;
j'aim dame Helaine et elle moy sans faille,
et c'est assez. De tombel n'avons cure».
Lors dis: «Helas! serf de court ne vault maille,
mais Franc Gontier vault en or jame pure».

2

Redazione definitiva della *DESCRIPTIO VITE RUSTICE*

Ms. Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, H 87, ff. 224r e v (pergameneo di 1+230 ff., originale con correzioni autografe: contiene l'epistolario e le poesie di Nicolas de Clamanges nella stesura definitiva). Evidenziamo col corsivo le varianti e addizioni rispetto alla prima redazione.

DESCRIPTIO VITE RUSTICE CUM LAUDE ET COMMENDATIONE

Fronde super viridi locus est in gramine ameno,
illustrat nitidis illum fons limpidus undis
et de fonte fluens placido cum murmure rivus.

Hic casa fixa fuit gestabilis: intus edebat

- 5 Gontherus *consorte Helena* cum lacte butirum
caseolumque recens¹⁹ pressum et cui caseus *escam*

¹⁹ Di mano di Clamanges in interl.: *id est recenter*, e nel marg. destro: *Simile apud Virgilium sole recens orto*. Sono glosse interessanti, in quanto eco di una discussione sulle capacità poetiche, e soprattutto sulle conoscenze linguistiche e metriche, di Nicolas de Clamanges: discussione che aveva avuto luogo alla fine del 1394 fra Laurent de Premierfait e Jean de Montreuil. A quanto sappiamo dalla già citata lettera SI THERSITEM a Premierfait (ep. n° 97, ed. cit., pp. 137-139), quest'ultimo aveva rimproverato Clamanges di avere usato impropriamente *recens* in luogo di *recenter*. Trent'anni dopo la polemica Nicolas de

- lacti permixtus nomine dedit; haud ibi deerant
pruna, nuces varie, pira malaque saltibus orta,
non oculis cepe infestum, non sectile porrum,*
10 *non alli in morem fricta ascalonia crusto
cum nigro sale permixto, sitis ut magis urat,
vina sed haud poterant hanc massica tollere, quippe
cortice fagineo limpham de fonte biberunt.
Interea volucres silve frondentis operte*
15 *arboribus ramoque estum viridante levantes
gutturum mellifluo dant carmina desuper atque
dulces instaurant modulos hilarantque beatos
convivas: hinc alterutrum grata oscula ferre
mutuus urget amor, predulcia fercula postquam* 224r
20 *nature quantum sat erat libavit uterque.
Ilico Gontherus collo pendente bipenni
silvarum secreta petit pinusque comasque
ilicis et platanos ac celsi verticis alnos
deiecturus humum, festinat sedula coniunx*
25 *cannabeas vestes quas neverat ipsa lavare.
Hic dum Gontherus crebris domat ictibus ornos,
secura de pace sua sic numina laudat:
«O qui luce diem solari iugiter ornas
usibus et variis aptas operumque labori,*
30 *sideribus noctem et lune splendore decoras,
quam tu homini ad requiem curarum rite dedisti,
quas tibi de tantis grates queo reddere donis,
tu sanos artus, vires roburque ministras,
tu victum atque artem qua vitam transigo prestas.*
35 *Te rogo, cunctorum largitor summe bonorum,
hanc michi que satis est tutam annue ducere vitam
querere nec rapido plura ambitionis hiatu.
Nescio marmoree quid habent insigne columpne
fulgentesve toli paries aut murice tinctus.*
40 *Non equidem metuo, ne me simulatus amator
proditor aut nequam fallat sub vellere ovino,
nec didici equoreis aliquando piscibus uti,
esse vel elixas volucres aut ignibus assas,
que pipere et trito secte tinguantur amomo.*
45 *Nec michi causa subest verear cur toxica tetra
auratis bibere in pateris, non seva tiranni
me vidit facies se coram poplite curvo
cesarie aut quicquam omnino rogitare relecta.*

Clamanges se ne ricorda, e non solo conserva, nel rifacimento, il testo della redazione primitiva, ma con le glosse spiega e giustifica la sua scelta con l'*auctoritas* virgiliana (cfr. anche D. Cecchetti, *Un'egloga inedita...*, cit., pp. 32-34).

Fila michi Lachesis donec trahet aspera, nunquam
 50 lictoris me virga coherceat, haud ea mentem
 ambitio accendit nec tantum immensa cupido
 sollicitat rapidusque gule sic me ardor adurit.
 Me labor *almus* alit cum libertate iocosa,
 efficit et corpus vegetum ac precordia replet
 55 letitia, nulli invideo, nichil ambio gaze
 externe nec sollicitor quid crastina portet
 orta dies, modo non nimii de nubibus ymbres
 erumpant opus ac nostrum interrumpere cogant.
 Ipse Helenam sincerus amo meque illa vicissim:
 60 hoc satis est, pompas tumuli aspernamur inanes». Tales fundebat voces Gontherus. Ut illas
 accepi, exclamo: «*Servus non asse licetur
 aulicus, equat sed gemmam Gontherus in auro!*».

3

Prima redazione della *DESCRIPTIO VITE TIRANNICE*VITA TIRANNI²⁰

Rupis in horrende scopulis sedet edita turris
 pervia nubiferis austris Boreeque sonanti,
 quam rapidus nimiumque minax pretefluit amnis.
 Ardua sunt illic opulenti tecta tyranni,
 5 aula est purpureis ornata tapetibus, auro
 atria tota micant, ut Mide credere possis.
 Hunc, dum sublimes mensa discumbit, obibat
 turba ministra procax, livoris plena veneno,
 plena dolis ac²¹ insidiis et murmure ceco.
 10 Nulla fides illis, non pax aut fedus amoris,
 pressa gravi sed colla iugo maiora parandi
 ambicione, adeo cupidis nil parca²² videntur.
 Vina dapesque aderant numero sine, quod vehit aer
 quodque creat pelagus, quod tellus sistitur illic.
 15 Queque suo condita modo pulmenta, colore
 salsamenta simul vario fucata nitebant,

²⁰ *Vita tyranni* A: om. B.

²¹ *ac B plena A* (A è metricamente esatto, nella prospettiva classica, mentre B presenta un trocheo in seconda sede).

²² *parca A parata B* (A è metricamente esatto, mentre B presenta un antibacchio in quarta sede; ed essendo difficile pensare che Clamanges considerasse breve la forma contratta *nil*, pare evidente che nell'incunabolo vi è un errore di stampa).

perditus hic multas auro vestiverat escas²³
 luxus et obscenos risus ludrica²⁴ movebant²⁵.
 Undique perlustrat, vestigat cuncta gulosus,
 20 ut sibi²⁶ quid sapiat de tanta mole ciborum,
 exquirique vias, quibus ora accensa furenti
 ingluvie ventremque avidum seu dira Caribdis
 expleat, ac saccus fetulens sentinaque putris,
 corpus²⁷ crassicie turgens, immane sepulcrum
 25 Bachi, inter lautas epulas hilarescere nescit.
 Nubila semper ei frons est ac lumina torva,
 nil perdrix aut pavo sapit, fastidit olorem.
 Quid mireris? Adhuc hesternae obsonia ructat.
 Non iuvat hunc plausus lusuve decensve chorea,
 30 nempe sitim rabidam²⁸ non quot fert Lidia²⁹ sedat³⁰
 aurum quodque Tagus volvit quodque Hermus arenis.
 Nil satis est: cupit imperio regnove potiri,
 torquetur curis mordacibus, estuat inter
 4v spem dubiumque, metum, non ulli fidit amico.
 35 Nam neque amat pure³¹ quemquam nec amatur ab ullo,
 prodicione peti semper timet atque venenis,
 fellea corda gerit fastu inflamatus et ira,
 anxius et tristis semper nec mente quietus.
 Eheu! Gonteri quanto prestancior est sors,
 40 splendida pauperies frenataque³² gaudia, tuta
 libertas, quam infame³³ gule per dedecus aulam
 divitis infaustam sectari³⁴ velle tyranni!

«*Le Contredit de Franc Gontier*»³⁵

Ung chasteil sçay sur roche espoventable,
 en lieu venteux, lez riviere perilleuse:
 la vi tirant seant à haulte table,
 en grant palais, en sale plantureuse,
 avironné de famille pompeuse,
 plaine de fraude, d'envie et de murmure,
 vuide de foy, d'amour, de paix joyeuse,
 serve, subgitte, par convoiteuse ardure.

3r

²³ *escas B estas A.*

²⁴ *obscenos... ludrica A obscenos... ludrica B.*

²⁵ *movebant: monebant AB.*

²⁶ *sibi A tibi B.*

²⁷ *corpus B corpore A.*

²⁸ *rabidam: rapidam A rabidem B.*

²⁹ *Lidia B Libia A.*

³⁰ *sedat: sedet* (corretto in *sedat*) *A sedet B.*

³¹ *pure B vere A.*

³² *frenataque B et sobria A.*

³³ *infame A inflame B.*

³⁴ *sectari B sectare A.*

³⁵ *S'ensuit le François sur le dit precedent du tirant A: om. B.*

Vins et viandes avoit³⁶ il sans mesure,
chairs et poissons occis en mainte guise
broués et sausses de diverse tainture,
et entremès fais par art à devise.
Le mal glouton par tout guette et advise
pour appetit trouver, et quiert maniere
comment sa bouche de lescherie esprise
son ventre emplisse com bourse pautonniere.

Mais sac à fiens, pulente cimetièrre,
sepulcre à vin, corps bouffi, crasse pance,
pour tous ses biens en soy n'a lie chiere,
car ventre saoul n'a en saveur plaisance.
Ne le delite jeu, ris, bale ne dance,
car tant convoicte, tant quiert et tant desire
qu'en rien qu'il ait n'a vraie souffisance:
acquérir veult ou royaume ou empire.

Par avarice sent douloureux martire,
traison doubte, en nullui ne se fie,
cœur a felon, enflé d'orgueil et d'ire,
triste, pensif³⁷, plain de merencolie.
Las! trop mieulx vault de Franc Gontier la vie,
sobre leesse et nette povreté,
que poursuir par ordre gloutonnie
court de tirant, riche maleurté.

4

Redazione definitiva della *DESCRIPTIO VITE TIRANNICE*

Ms. Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, H 87, ff. 224v-225r. Evidenziamo col corsivo le varianti e addizioni rispetto alla prima redazione.

DESCRIPTIO VITE TIRANNICE CUM REPROBATIONE ET DETESTATIONE

- Rupis in horrende scopulis locus altus ad auras
eminet: hic castris constructa est machina celsi,
prevalidi, ingentis vixque expugnabilis ulli.
Ad celum adsurgunt turres paulumque videtur
5 murorum inferior species, prope turbidus atque
et rapidus nimiumque minax preterfluit amnis.
Ardua sunt illic opulenti tecta tiranni,
aula est purpureis ornata tapetibus, auro
atria tota micant, ut Mide dixeris edem,
10 tigna trabesque auro effulgent, laquearia summa
effigiesque ducum fulvo per cuncta metallo

³⁶ ovoit B.

³⁷ pensis B.

- irradiant, auro tecti cinctique ministri,
circumdat niveas cervices aurea torques.
Mensa quoque impositi vix pondus sustinet auri,
15 quin et equum sellas illic et frena videbis
aurea. Quid narrando moror? Cuncta aurea cernes,
antiqua ut credas Saturni secla redisse.
Hunc dominum, dum mensa alta discumbit, obibat
turba ministra procax, livoris plena veneno,
20 plena dolis, plena insidiis et murmure ceco.
Nulla fides illis, non pax aut fedus amoris,
nullus heri zelus, Christi timor, ardor honesti,
virtutis studium aut querende cura salutis,
pressa gravi sed colla iugo maiora parandi
25 ambitione, adeo cupidis nil parta videntur,
sed tota illorum precordia semper adurit
ignis edax, sitis et nulla satiabilis unda.
Vina dapesque aderant numeroque modoque carentes:
quicquid terra fovet, mare profert, educat aer,
30 sistitur ante virum; ut longo torpore iacentem
excitet illius gestum, portantur acervi
escarum ingentes, vix sustentante ministro,
sepius et gemitu nimium testante laborem,
et quia dux auri allicitur magis ipse nitore,
35 perditus hic multas auro vestiverat escas
luxus et extortos risus ludicra movebant,
cum salibus permixta modis persepe iocosis
et nonnunquam etiam mordacibus atque malignis.
Cinnama quid memorem et species artemque culine,
40 salsamenta etiam vario fucata colore?³⁸
Undique perlustrat, pertemptat cuncta tirannus,
quo sibi quid sapiat tanta de mole ciborum,
exquirique vias, quibus ora accensa rapaci
ingluvie ventremque avidum ceu dira Caribdis
45 expleat: at saccus fetulens sentinaque putris
corpus et arvina turgens, deforme sepulcrum
Bachi, inter lautas epulas hilarescere nescit.
Nubila semper ei frons est ac lumina torva,
dumque alii rident hilares, miser ille dolore
50 ringitur et gemitus dat tristes atque cachinnos.
Nil perdix, nil pavo sapit, nil phasidis ales,
quos pennis solitum est stellantibus addere mensis.
Respuit effetos gallos, fastidit olorem,

³⁸ Conviene notare come, nel gioco di addizioni e sostituzioni della rielaborazione definitiva, vengono operati spostamenti e recuperi di stilemi, interessanti spie dell'officina stilistica di Clamanges.

- horret apros, pingues cervos capreasque fugaces
 55 reicit et ponti pregrandia munera, mullos,
 delphines, sturios, salmones, maxima cete,
 nec soleis gaudet patulis aut pectine lato,
 nec murena placet coitu suspecta colubri,
 quare, ut vim valeat mixtura arcere veneni,
 60 pixidas excutiunt et aromata larga teruntur.
 Quid plura enumerem? Mare, tellus, ether et amnes
 illius haud valeant stomacho prebere saporem.
 Quid mireris? Adhuc hesterna obsonia ructat,
 nausea plusque illum quam fercula cuncta iuaret.
 65 Non delectat eum carmen, non festa chorea,
 non ludus plaususque iuvant, non musica dulcis.
 Non quid ei placeat, sibimet qui displicet et cui
 vita gravis, nec luce capit nec nocte quietem,
 cuius avariciam non Liddorum expleat aurum,
 70 quodque Tagus fulvis volvit quodque Hermus arenis,
 qui curis torquetur edacibus. Estuat inter
 spem dubiumque, metum, qui nulli fidit amico,
 qui nec amare ullum didicit nec amatur ab ullo,
 qui miser insidias semper timet atque venena,
 75 qui fel corde gerit fastu inflammatus et ira,
 anxius assidue ac tristis nec mente quietus?
 Eheu! Gontheri quanto prestantior est sors,
 splendida pauperies, constantia gaudia, tuta
 libertas, vita incolumis contenta paratu
 80 exiguo, non pressa cibis, non obruta curis,
 non morbis obsessa aut mollibus undique fracta
 deliciis, quam turbe iugum atque cupidinis estu
 servitium infaustum sectari velle tiranni!

APPENDICE II

1

Prima redazione della LAUS IANUE

Ms. Vat. Reg. lat. 1393, ff. 115v-116v (pergameneo di 118 ff.; 2 ff. del ms., all'origine i primi due del codice, si trovano a Parigi, B.N. lat. 15143: contiene, ai ff. 1r-114r, l'Eneide di Virgilio con glosse in parte autografe di Nicolas de Clamanges). Gilbert Ouy ha riconosciuto come interamente autografa la versione primitiva della *Laus Ianue*. La grafia e la punteggiatura sono molto accurate, ma il testo non è stato rivisto dall'autore, in quanto non si verifica il fenomeno, ricorrente negli autografi di Clamanges, del ripasso a penna del dettato, con l'aggiunta soprattutto di piccoli tratti in alto a sinistra delle lettere alte (*b, h, l*) e di accenti sulle *i* (cfr. G. Ouy, *Autographes d'auteurs français des XIVe et XVe siècles: leur utilité pour l'histoire intellectuelle*, «Studia Zródloznawcze Commentationes», vol. XXVIII (1983), pp. 69-102; sugli autografi clamangini cfr. anche Id., *Nicolas de Clamanges (ca. 1360-1437), philologue et calligraphe*, in AA.VV., *Renaissance-und Humanistenhandschriften*, hrsg. von J. Autenrieth, München 1988, pp. 31-50 e 170-177). Tale mancanza di rilettura spiega due errori (cfr. note al testo 39 e 43) altrimenti incomprensibili in una copia autografa.

- Ianua, quam perhibent Iano condente locatam,
 urbs antiqua, potens armis, preclara tropheis,
 multa tibi ingentes dabunt insignia laudes.
 Te penes imperium maris est, tu regna coherces
 5 perfida, ne nostras penetrent hostiliter oras.
 Tu Libicos Maurosque premis totumque per equor
 libera discurras, † illa sonique †³⁹ et signa tremiscunt
 cuncta tuam, nunc Oceanus Gadesque petuntur,
 defessos ubi Solis equos Thetis hospita condit.
 10 Nunc libet Eoas gentes invisere, gazam
 inde domum, multas gemmas mercesque referre,
 occiduum locuples que totum mittis in orbem.
 Sepe Arcton gelidosque adeunt tua vela triones,
 sunt ubi clara tui decus et monumenta triumphi.
 15 Quid captum regem referam Cypronque subactam
 atque tributa tibi poscenti pendere iussam?
 Quid Peram Caphamque loquar sub iura redactas?
 Quid reliquas urbes bello parere coactas?
 Nec vero populus ulla formosior urbe est
 20 nec gens ulla magis fer(tur)⁴⁰ gravis, adde decoram

³⁹ Non soltanto il verso è metricamente scorretto e ipermetro, ma è incomprensibile quanto a senso. Probabilmente *illa sonique* è trascrizione erronea di *classemque* da parte di Clamanges, che tutto preso nell'accuratezza grafica legge male il suo *brouillon*. Così la versione primitiva doveva dare *libera discurras classemque et signa tremiscunt*, come d'altronde dimostra il *tuam* del verso seguente, che altrimenti non avrebbe senso: la redazione ultima sostituisce *signa* con *vela* verosimilmente per evitare l'assonanza con *l'insignia* del v. 3.

⁴⁰ Il ms. reca un verso incompiuto che completiamo con *fertur*, per ragioni sia di senso che di metro. Con tutta evidenza a Clamanges non piacque la lezione originaria al

- structuram, adde domos celsas operumque laborem
 candida cum nigris et marmora, qualia summis
 illic et esse solent turrata palacia regum.
 Sunt vires animique viris, est Marcia pubes,
 25 turbine docta gravi volucres torquere sagittas.
 Pretereo templa augusta exuviasque superbis
 postibus affixas, rostra immanesque cathenas.
 Non portum transire decet famaue celebrem
 navigio omni crebro et vectore refertum,
 30 quem non curvati scopuli aut firmatus⁴¹ in arcum
 tam pontus statuit, moles quam⁴² acta profundo
 et sumptu immenso stratum late alcius equor.
 Res mira et fidei haud facilis, protenditur alto
 in pelagus spacio murus sublimis et ingens,
 35 tricenos latus cubitos calcabilis ipse
 et mare prospectu longo calcabile prestat.
 Clauditur obicibus atque istis portus habenis
 et vastas aperit fauces, sed tuta recessu
 interior stacio claustroque ambita minori,
 40 dum tonat et sevis spumant freta mota procellis,
 excipit angusto metuentes ore carinas.
 O nimium felix atque imperiosa iuventus,
 flos Italum roburque virum, si pace fruaris
 nec funesta tuos agitet discordia cives!
 45 Inclitus hanc sortem rector tibi rite ministrat,
 egregiis ad te Gallorum missus ab oris,
 cuius ab auspicio donec moderabere, tecum
 pax et iusticie virtus laudata manebit
 et letos lucere dies tranquill videbis.
 50 Sed tibi cum tantos lapsus retro tempus honores
 et tua prebuerint magna ac prestantia facta,
 attulit en ultro Deus oportuna parande
 tempora precipue et memorande in secula fame.
 Te duce, si pacem votis lacrimisque petitam
 55 Ecclesia accipiat, tot iam lacerata per annos,
 hoc unum est, cuius te gloria tollet ad astra
 et protinus toto veneranda proferet evo.
 Cetera gesta decus proprium et privata dedere
 commoda: non hac re tantum tibi consulis uni
 60 consilio, Ecclesie, morum fideique ruinis,
 christicolis cunctis et toti consulis orbi.
 Fers primum Christo obsequium sedesque supernas

momento della trascrizione e lasciò nel manoscritto uno spazio bianco provvisorio. Anche in questo caso si ha la prova della mancanza di rilettura.

⁴¹ Nel marg. sinistro: *vel sinuatus*.

⁴² In linea c'era *quam et*: in un secondo momento *et* è stato raschiato.

- exhilaras, gemitum tenebroso immittis Averno,
 errantes revocas ad pascua recta bidentes,
 65 faucibus et † cetu †⁴³ pereuntes eripis hostis.
 Agredere o immortale decus laudemque perhennem
 nec longas horresce moras longumque laborem!
 Res levis est factu⁴⁴ et facilis, modo certa voluntas
 affuerit: iam pastor adest Benedictus et ultro
 70 ipse tuas sedes tua fida ad limina supplex
 accessit, pacemque ferens pacemque requirens,
 implorans operamque tuam auxiliumque fidemque,
 congressum exposcens iustasque subire paratus
 quas volet acceptas pars altera ducere formas.
 75 Dum modo conciliet pacem, nil ferre recuset.
 Si quamque viam pars equam adversa capesset,
 in manibus res perfecta est; sin cuncta negabit
 et sponse in gremio virus letale fovebit,
 nulli iam dubium, quin sit sceleratus adulter.
 80 Quis colet expertum talem? Quis proferet ultra?
 Quis non indignum pastoris nomine linquet?
 Sicque optata iterum veniet concordia caulis
 et tandem grex unus erit pastore sub uno.

2

Redazione definitiva della *LAUS IANUE*

Ms. Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, H 87, ff. 223v-224r. Evidenziamo col corsivo le varianti e addizioni rispetto alla prima redazione.

DESCRIPTIO ET LAUS URBS IANUE¹

- Ianua, quam perhibent Iano condente locatam,
 urbs antiqua, potens armis, preclara tropheis,
 multa tibi ingentes *tribuunt* insignia laudes.
 Te penes imperium maris est, tu regna coherces
 5 perfida, ne nostras *populent* hostiliter oras.
 Tu Libicos Mauroisque premis totumque per equor
 libera dicurris *classemque* et *vela* tremiscunt
 cuncta tuam, nunc Oceanus Gadesque petuntur,
 defessos ubi Solis equos Thetis hospita condit.
 10 Nunc libet *Aurore* *populos* invisere, gazam

⁴³ Per quanto metricamente accettabile, la lezione *cetu* non ha senso: conviene pertanto ipotizzare un errore di trascrizione, come quello segnalato nella nota 39.

⁴⁴ Sopra *factu*, in interlinea, la glossa *ad faciendum* (forse di mano diversa).

- inde domum multam, gemmam mercemque referre,
que cuncta occiduum locuples partiris in orbem.
Sepe Arcton *septemque* adeunt tua signa triones
extremum et Tanaim lustrant gelidasque paludes,
15 sunt ubi clara tui decus et monimenta triumphi.
Quid captum regem referam Cipronque subactam
atque tributa tibi *victrici* pendere iussam?
Quid Peram Caphamque loquar sub iura redactas?
Quid reliquas *gentes bello tua sub iuga missas?*
20 Nec vero populus *quavis* formosior urbe est
nec gens ulla magis *frugi aut* gravis, adde decoram
structuram, adde domos celsas operumque laborem
candida cum nigris et marmora, qualia summis
arcibus esse solent turrita palatia regum.
25 *Marmora sed quid ego cum laude recenseo tanta,*
cum solide ex imis surgant ad summa columpne
iaspide de fulva, quibus omnis fabrica fertur
basilice insignis Laurenti martiris almi?
Sunt vires animique viris, est Martia pubes,
30 turbine docta gravi volucres torquere sagittas.
Pretereo templa augusta exuviasque superbis
postibus affixas, rostra immanesque cathenas.
Non portum transire decet, *dubium ne labore*
an magis ingenio artificum studioque celebrem,
35 quem non curvati scopuli aut *sinuatus* in arcum
tam pontus statuit, moles quam *iacta* profundo
et sumptu immenso stratum late altius equor.
Res mira et fidei haud facilis, protenditur *amplo*
in pelagus spacio sublimis machina muri.
40 *Triginta in latum cubitis porrecta, tumentes*
excipit hec fluctus violentaque flamina frangit
obiectu laterum, infestus ne pupibus Eurus
Affricus aut nimio concussas turbine vexet.
Clauditur obicibus atque istis portus habenis
45 et vastas aperit fauces, sed tuta recessu
interior statio claustroque ambita minori,
dum tonat et sevis spumant freta mota procellis, 224r
accipit angusto trepidantes ore carinas.
Illic belligeram classem celeresque biremes,
50 *hostibus edoctas inferre fugacibus arma,*
cernere erit, malos alia de parte videbis
ad celum eductos et carbasa montibus equa
cardinem ad extremum mundi properare parata
Assirias et opes ac ditia dona Britannis
55 *et populis portare, Tagus quos fulvus arenis*
illustrat Rhodanusque celer quos alluit undis.

- O nimium felix atque imperiosa iuventus,
flos Italum roburque virum, si pace fruaris
nec funesta tuos agitet discordia cives!
60 Inclitus hanc sortem rector tibi rite ministrat,
egregiis ad te Gallorum missus ab oris,
cuius ab auspicio donec moderabere, tecum
pax et iusticie virtus laudata *manebunt*
et letos lucere dies tranquilla videbis.
65 Sed tibi cum tantos lapsum retro tempus honores
et tua prebuerint magna ac prestantia facta,
attulit en ultro Deus oportuna parande
tempora precipue et memorande in secula fame.
Te duce, si pacem votis lacrimisque petitam
70 Ecclesia accipiat, tot iam *discissa* per annos,
hoc unum est, cuius te gloria tollet ad astra
et *penitus* toto *venerandam perferet* evo.
Cetera gesta decus proprium et privata dedere
commoda: non hac re tantum tibi consulis uni,
75 *consulis* Ecclesie, morum fideique ruinis,
chriticolis cunctis et toti consulis orbi.
Fers *placitum* Christo obsequium sedesque supernas
exhilaras, gemitum tenebroso immittis Averno,
errantes revocas ad pascua recta bidentes
80 faucibus et *tetri* pereuntes eripis hostis.
Aggredere o immortale decus laudemque perhennem
nec longas horresce moras longumque laborem!
Res levis est factu et facilis, modo certa voluntas
affuerit: iam pastor adest Benedictus et ultro
85 ipse tuas sedes tua fida ad limina supplex
accessit, pacemque ferens pacemque requirens,
implorans operamque tuam auxiliumque fidemque,
congressum exposcens iustasque subire paratus
quas volet acceptas pars altera ducere formas.
90 Dum modo conciliet pacem, nil ferre *recusat*.
Si quamcumque viam pars equam adversa capeset,
in manibus res perfecta est; sin cuncta negabit
et sponse in gremio virus letale fovebit,
quis dubitare queat, quin sit sceleratus adulter?
95 Quis colet expertum talem? Quis *perferet* ultra?
Quis non indignum pastoris nomine linquet?
Sicque optata iterum veniet concordia caulis
et tandem grex unus erit pastore sub uno.

ANNA CERBO

IL TRATTATO POLITICO DI GIOVANNI ANTONIO PALAZZO:
GOVERNO E RAGION VERA DI STATO

La cultura calabrese della seconda metà del Cinquecento, sostanzialmente segnata dal naturalismo telesiano, è animata da una forte carica polemica. L'antiaristotelismo contraddistingue le opere filosofico-letterarie: gli studi di retorica di Sertorio Quattromani¹, la poetica di Tommaso Campanella² e le riflessioni estetiche del cosentino Iacopo di Gaeta³. L'antimachiavellismo accende il pensiero politico e, quindi, pervade i trattati del tempo, in cui ritorna la figura del principe erasmiano.

L'ammirazione per il Machiavelli di Bernardino Bombini, giuriconsulto e letterato cosentino, resta un caso isolato nell'ambito della meditazione politica calabrese⁴. D'altra parte lo stesso Bombini, se

¹ Si veda la lettera del Quattromani (Cosenza, 9 ottobre 1581) indirizzata a Don Vincenzo Toraldo e soprattutto il *Discorso intorno alle metafore e al loro uso*, in S. Quattromani, *Scritti vari*, a cura di L. Stocchi, Castrovillari 1883, pp. 86-89 e 191-201. Famoso letterato col nome di Montano Accademico Cosentino, il Quattromani fu elegante espositore della filosofia di Telesio: *La philosophia di Bernardino Telesio ristretta in brevità, et scritta in lingua toscana*, Cacchi, Napoli 1589, in 24°, pp. 159. Cfr. S. Spiriti, *Memorie degli scrittori cosentini*, Napoli 1750, pp. 108-112; G. Ferroni - A. Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 149-164; A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Laterza, Bari 1975, pp. 285-289; A. Cerbo, *Il teatro dell'intelletto. Drammaturgia di tardo Rinascimento nel Meridione*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1990, pp. 19, 20, 24, 25, 98; A. Borrelli, «Scienza» e «scienza della letteratura» in Sertorio Quattromani, in *B. Telesio e la cultura napoletana*, Guida, Napoli 1992, pp. 271-296.

² Cfr. la *Poetica italiana* (1596), la *Poetica latina* (1613) e i *Commentaria ai Poëmata di Urbano VIII*.

³ Ci riferiamo al *Ragionamento chiamato l'Academico, ovvero della Bellezza*, Cacchi, Napoli 1591, un trattatello ricordato più volte e sempre elogiato dal Campanella (nella *Metaphysica*, vol. II, lib. VI, cap. XVI, 1: *De pulchro*; nelle due *Poetiche* e nel sonetto *Al Telesio cosentino*, vv. 9-11), che, per fortuna, si può leggere in un esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (segnatura: 83.B.82). Su Iacopo (o Giacomo) di Gaeta (Caieta o Gaieta o Dei Gaieti di Cosenza), telesiano e membro dell'Accademia Cosentina, cfr. S. Spiriti, *Memorie degli scrittori cosentini*, cit., pp. 96-97 e la *Tavola degli autori delle Rime per la Castriota* (Vico Equense 1585) e il recentissimo saggio di Lina Bolzoni, *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in *B. Telesio e la cultura napoletana*, cit., pp. 203-239.

⁴ Sul Bombini (Cosenza 1523-1588) cfr.: S. Spiriti, *Memorie degli scrittori cosentini*, cit., p. 82; G.B. Tafuri, *Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli 1744-1770, III, pp. 263-265; L. Giustiniani, *Memorie storiche degli scrittori legali del Regno di Napoli*, Napoli 1787-1788, I, pp. 128-130; F. Cavalli, *La scienza politica in Italia*, Venezia 1865-1881,

nei *Discorsi intorno il governo della guerra* tra le *auctoritates* pone in primo piano il Machiavelli, chiamandolo ripetutamente «il Fiorentino maestro di guerra»⁵ e ammettendo e giustificando con lui le guerre di conquista e il diritto del più forte, nel trattato del *Regimento regio che 'l buon Prencipe osservare deve, per regnare*, poi, tra i moderni scrittori politici ricorda solo Francesco Patrizi di Siena col suo *Sacro regno*⁶ e Mambrino Roseo con la sua *Istituzione del Principe cristiano* (1543)⁷. Non menziona affatto *Il Principe*, pur attingendovi a piene mani come ad esempio nel capitolo VIII — dove si parla degli ausiliari e dei mercenari — che è un plagio del XIII capitolo machiavelliano.

Nella Calabria di tardo Rinascimento si fa sempre più imponente il discorso utopistico che Tommaso Campanella porta avanti in una successione di trattati e contemporaneamente nella poesia politica. Ci riferiamo alla triade dei sonetti nn. 15, 16 e 17⁸.

Il primo, antimachiavellico già nel titolo: *Che gli uomini seguono più il caso che la ragione nel governo politico, e poco imitano la Natura*, inserisce il problema del governo nell'ambito della commedia universale, in cui a ciascuno è dato il proprio posto e il proprio compito. Nell'ottima repubblica a tenere il dominio è colui che sa governare retamente. L'arte del regnare si fonda su basi universali ed eterne e non sul caso e sull'empiria irrazionale.

Questa tematica ritorna nel sonetto n. 17: *Non è re chi ha regno, ma chi sa reggere*. Il principe deve possedere virtù umane (la prudenza e la perizia militare) e virtù divine, qualità innate e già provate in azioni sante ed eroiche. L'«esposizione» campanelliana del sonetto ne approfondisce il contenuto dottrinale e ne facilita l'intelligenza. In nessun altro testo letterario la *soglia* ha il significato che il Campanella le attribuisce nella *Cantica*⁹.

Non meno del Machiavelli, il filosofo di Stilo conosce la realtà dei fatti, le strutture sociali e politiche basate sulla mistificazione e l'inganno — spesso i principi illegittimi annientano i principi veri (v. sonetto n. 15) — ma non per questo si arrende nel programma ideale

II, pp. 50-51; L. Accattatis, *Le biografie degli uomini illustri delle Calabrie*, Cosenza 1869-1877, II, pp. 61-63; T. Persico, *Scrittori politici napoletani dal Quattrocento al Settecento*, Napoli 1912, pp. 224-228; T. Bozza, *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, Roma 1949, pp. 41-42. T. Campanella lo ricorda nel sonetto *Al Tesio cosentino*, vv. 5-6.

I *Discorsi* di B. Bombini (*Intorno il governo della guerra, Et governo domestico, Theorica dell'Agricoltura, Regimento regio, Il tiranno*) uscirono in una prima edizione a Napoli nel 1566 e in una seconda a Venezia nel 1583.

⁵ Si vedano, ad es., le pp. 36, 48, 69, 73, 99 della cit. edizione veneziana.

⁶ Senese e vescovo di Gaeta (1413-1492), F. Patrizi fu autore dei trattati *De institutione reipublice* e *De regno*.

⁷ *Regimento regio*, ed. veneziana cit., p. 124.

⁸ Secondo la numerazione riportata nella *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla*, stampata nel 1622 a cura di Tobia Adami, pp. 12-14.

⁹ Cfr. G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987 (trad. italiana *Soglie*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989).

di un rinnovamento radicale¹⁰. *La Città del Sole*, infatti, indica l'alternativa all'attuale organizzazione sociale e politica, mentre il sonetto n. 16 celebra il martirio per il bene del popolo quale segno distintivo della virtù regia. In quest'ultimo componimento, *Re e regni veri e falsi e misti, e fini e studi loro*, il Campanella prende in esame i vari tipi di regni con i loro rispettivi fini nella storia. La conclusione è che il vero principe continua a vivere anche dopo la morte; al contrario il tiranno e il governante che segue la regola del Machiavelli periscono in breve tempo.

Nel capitolo XXII dei *Discorsi universali del governo ecclesiastico per far una gregge e un pastore*, la critica alla dottrina machiavelliana (che raggiunge la più feroce espressione nell'*Atheismus triumphatus* nella contrapposizione fra Cristo e Machiavelli) si traduce in cauti avvertimenti che coinvolgono, insieme al principe, persino i vescovi e i cardinali¹¹.

Più modesta, ma per molti aspetti consuonante con quella campanelliana è la voce del cosentino contemporaneo Giovanni Antonio Palazzo, autore del trattato *Governo e Ragion vera di Stato* (1604)¹².

¹⁰ Sul pensiero politico del Campanella si vedano R. De Mattei, *La politica di Campanella*, Anonima romana editoriale, Roma 1927; P. Treves, *La filosofia politica di Tommaso Campanella*, Laterza, Bari 1930; L. Firpo, *L'utopia politica nella Controriforma*, in «Quaderni di Belfagor», I (1948), pp. 75-108; F. Grillo, *L'eresia cattolica e riformatrice di T. Campanella*, Studi Meridionali, Roma 1973; Idem, *L'eresia cattolica e riformatrice di T. Campanella e il Concilio Vaticano II*, Pellegrini, Cosenza 1975; R. Crahay, *Une référence de Campanella: l'utopie pratique des anabaptistes* e A. Stegmann, *Campanella: utopie et réalité historique*, in AA.VV., *Le discours utopique*, Paris 1978; R. De Mattei, *L'«Utopia» del Moro e la «Città del Sole» di Campanella*, in AA.VV., *T. Moro e l'Utopia*, Roma 1980; E. De Mas, *L'attesa del secolo aureo (1603-1625)*, Olschki, Firenze 1982; M.S. Sapegno, *Il Trattato politico e utopico, in Letteratura italiana, III, 2. Le forme del testo. La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 949-1010; A. Ruschioni, *T. Campanella e la metafisica e la poetica del sole*, in «Testo», 11, 1986.

¹¹ «Perché li vescovi leggisti e l'ignoranti attendono alle cause utili e alla robba e trascurano il principale, non predicano né insegnano, e però, non avendo questa occupazione, si danno in tutto al negozio dell'azienda: quindi l'avarizia, e spogliamento del clero, e le estorsioni che scandalizzano il mondo, e 'l mal esempio a' precipi di far peggio e di credere con Macchiavello che la religione sia arte di dominare, gabbare e guadagnare [...]» (citiamo da *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 33^o: *Opere di G. Bruno e di T. Campanella*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, p. 1159). Cfr. pure la lettera del 14 febbraio 1630 «Al Cardinale nipote Francesco Barberini».

¹² Il trattato fu pubblicato a Napoli per i tipi di G.B. Sottile; successivamente, nel 1606, a Venezia. Sul Palazzo cfr. S. Spiriti, *Memorie degli scrittori cosentini*, cit., p. 119; G. Ferrari, *Corso sugli scrittori politici italiani*, Milano 1862, p. 388; F. Cavalli, *La scienza politica in Italia*, cit., II, pp. 271-281; T. Fornari, *Delle teorie economiche nelle Provincie Napoletane dal secolo XIII al 1734*, Milano 1882, pp. 158-165; U. Gobbi, *L'economia politica negli scrittori italiani del secolo XVI-XVII*, Milano 1889, pp. 96-98; G. Amellino, *Giovanni Antonio Palazzo, scrittore politico calabrese del XVI secolo*, Napoli 1892; T. Persico, *Gli scrittori politici napoletani dal '400 al '700*, cit., pp. 303-307; L. Aliquò-Lenzi, *Gli scrittori calabresi*, Messina 1913, pp. 316-317; F. Meinecke, *L'idea della Ragion di Stato nella storia moderna* (traduzione di D. Scolari sull'ultima edizione tedesca), Vallecchi, Firenze, 1942, pp. 170 e 177; B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, pp. 88 e 90; T. Bozza, *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, cit., pp. 101-102; A. Cerbo, *Trattatistica meridionale. Gli scritti politici dopo il Concilio di Trento*, in «Annali» - Sez. Romanza - XXXIII, 1, dell'I.U.O., Napoli 1991, pp. 5-64.

Il nostro intento non è di liberare quest'opera dai giudizi esageratamente negativi che sono stati espressi sul suo valore letterario e politico, e quindi sulla sua dissertazione arida quanto genericamente teoretica, ma di inserirla nel circuito dei coevi trattati politici, per comporre prima il mosaico del pensiero politico meridionale e poi quello italiano nell'età della Controriforma.

Senz'altro il volume è lontano dalla prosa robusta ed essenziale della *Città del Sole*, dalla carica filosofica e profetica e dall'intensa espressività di quest'ultima. È altresì lontano dalla precettistica secca e icastica degli *Aforismi politici* e dei *Discorsi universali del governo ecclesiastico*, dove il potere si identifica nella conquista e nell'esercizio della «monarchia universale, che sarà una greggia e un pastore con felice vita in terra». Ma, a nostro avviso, il *Governo e Ragion vera di Stato* è un documento da non ignorare e per la sua specificità e per i legami con le altre espressioni socio-letterarie calabresi, con l'ideologia politica e con la filosofia del tempo, in particolare col telesianesimo¹³.

È un libro puntiglioso e rigoroso nella struttura, in cui ad affermazioni e dimostrazioni — il Palazzo afferma e prova con più ragioni e mai con gli *exempla*, privilegiando l'esercizio dell'intelletto su quello della memoria — fanno seguito considerazioni e avvertimenti, tale da non smentire quanto Paolo Mattia Doria ha scritto sul carattere e sul temperamento dei Calabresi «nel pensare più profondi, a durare le fatiche più forti, nell'intraprendere più acri», dotati di «quei talenti che si chiamano creatori, a differenza di quelli che sono semplici imitatori o relatori di quello che apprendono a memoria»¹⁴. L'elemento che più avvicina il Palazzo al Campanella è la ricerca costante del fondamento metafisico unitario del reale, la volontà quindi di non sottrarre la politica alla metafisica e al finalismo, per ancorarla alla storia e alla scienza naturale. A questa volontà si aggiunge una forte tensione didattica.

1. Il *Governo e Ragion vera di Stato*, pubblicato a Napoli nel 1604 con una *Dedica* a Fabrizio del Sangro, duca di Vietri, si divide in quattro parti e consta di una lunga serie di Discorsi intorno al «governo», che procedono secondo un andamento teorico ed intellettualistico, con una *expositio* argomentativo-dimostrativa ricca di sillogismi, con defi-

¹³ Cfr. L. De Franco, *Filosofia e scienza in Calabria nei secoli XVI e XVII*, Edizioni Periferia, Cosenza 1988. Si leggano pure gli articoli di G. Soleri: *La metafisica di B. Telesio*, in «Rivista di filosofia neoscolastica», XXXIV (1942), fasc. VI, pp. 338-356 e *Le dottrine teologiche di B. Telesio*, ivi, XXXVIII (1946), fasc. IV, pp. 323-337.

¹⁴ Cfr. P.M. Doria, *Relazione dello stato politico, economico e civile del Regno di Napoli nel tempo ch'è stato governato da i Spagnuoli, prima dell'entrata dell'armi tedesche in detto Regno*, c. 29v (Delle diverse inclinazioni degli uomini delle provincie di questo Regno), in *Massime del governo spagnolo a Napoli*, a cura di V. Conti, Guida, Napoli 1973, pp. 75-76. Anche F. De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, cap. XIII) definisce la cultura meridionale di tardo Rinascimento «ancor giovane e speculativa» rispetto alla cultura toscana.

nizioni di concetti, ricerca dei veri significati delle parole ed esplicitazione delle antitesi concettuali e semantiche.

Per la scarsa concretezza subito si distingue dai citati trattati del Bombini, caratterizzati da un'accentuata tendenza al realismo politico. E risulta più astratto anche rispetto a *Delli fondamenti dello Stato et instrumenti del regnare* (1589) del palermitano Scipione Di Castro, ai *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1594) del leccese Scipione Ammirato, alle *Massime, regole et precetti di Stato e di guerra* (1614) di Fabio Frezza e al *Principe* (1620) del salernitano Giulio Cesare Capaccio. Una maggiore affinità si può cogliere, invece, tra il Palazzo e il molisano Vincenzo Gramigna, l'autore del trattato *Del governo tirannico e regio* (1615)¹⁵.

Dell'articolazione logico-discorsiva del *Governo e Ragion vera di Stato*, fondata sulla riflessione e sull'«esperienza» non sull'«autorità», — commentata positivamente da don Raffaele Rastelli nell'appello *A i Lettori*¹⁶, datato 7 ottobre 1604 —, parla lo stesso autore nel *Proemio*, illustrando il contenuto del volume nella studiata ripartizione, nonché il metodo di lavoro che è deduttivo:

Sarà il presente mio Trattato diviso in quattro parti. Nella prima si tratterà de gli Stati della Republica e de' Principi, e come quelli siano il fine dell'arte de' governi. Nella seconda si ragionerà della dispositione dell'agente e del governo in habito. Vedrassi nella terza la Republica e gli Dominij infermi, che sarà l'oggetto del detto governo o di ragione di stato. E finalmente nella quarta parte si manifesterà la giustitia con la quale viene la Republica a formarsi, et a conseguire ampiamente il suo ottimo fine; spiegando tutte queste cose con fondamenti veri di sensate ragioni, e manifeste esperienze, tralasciando da parte l'autorità, che forse vi si potriano addurre; si perché il modo di scrivere per discorsi ciò non richiede, come anco che appresso a gli huomini dotti, ha maggior forza la ragione che l'autorità, che suole il più delle volte esser fallace, non essendo fornita di ragione, e facendo io professione di partorire solo i miei concetti, sottomettendo quelli al giudizio solo di savij¹⁷.

Un metodo del tutto opposto a quello induttivo dell'Ammirato o del Frezza o del Capaccio, a quello ormai di consuetudine nel Cinque-Seicento.

Nel *Proemio* Giovanni Antonio Palazzo espone pure il suo intento educativo-parenetico in doppia direzione: nell'utilità del principe e dei cittadini. Egli vuole investigare intorno alle ragioni vere degli stati, sulla perfezione del buon governo e sulla degenerazione dello stesso a causa della malizia e dell'umana ignoranza. Spera che in questo modo il trattato possa giovare sia ad «accendere nei cuori de' Principi

¹⁵ Si rinvia al nostro articolo, *Trattatistica meridionale*, cit. e al saggio di A. Musi, *Momenti del dibattito politico a Napoli nella prima metà del secolo XVII*, in «Archivio storico per le province napoletane», serie III, XI (1973), pp. 345-372.

¹⁶ *Governo e Ragion vera di Stato*, ed. cit., cc. 4v-5v. R. Rastelli, teologo dell'Ordine dei Teatini, fu anch'egli autore di un trattato politico: *De regimine principis* (1629).

¹⁷ Ivi, pp. 4-5.

un più vivace ardore della publica salute», sia ad abbattere la loro ambizione e la loro cupidigia, responsabili del caos e della rovina. L'intera trattazione ruota, ovviamente, intorno alla «vera Ragion di Stato», per distinguerla dalla falsa.

Nella prima sezione del libro il Palazzo, cominciando a discutere dell'origine dello stato e delle leggi, giunge ad indicare quante e quali siano le «parti» del governo: Materia = Repubblica inferma; Forma = giustizia confluyente nelle altre virtù morali; Agente = principe e suoi ministri; Fine = quiete e pace della Repubblica. Si ferma, di proposito, a ragionare circa il fine dell'arte del governare, per approfondire il concetto di «stato della Repubblica» ed introdurre quello di «Ragion di Stato».

Già nelle prime pagine è esplicito il metodo del trattatista cosentino: far derivare dal significato generale delle parole le norme della vita politica. Infatti, premesso che il significato di «stato» è contrario a quello di «moto»:

Moto è un'azione delle cose, che s'indirizzano all'acquisto di qualch'essere e perfezione, che in sé non hanno; [...] Stato è una identità, e pace temporale delle cose; cioè un essere sempre la stessa essenza et una constanza delle cose nell'opere, la quale discriizione anderemo spiegando dopo che sarà diviso lo stato, essendo quello un termine equivoco, che perciò richiede divisione¹⁸,

il Palazzo conclude che la ragion d'essere dello Stato non può non consistere se non nella sua conservazione e difesa, aggiungendo che il «dominio» stesso è «Stato»:

Inoltre Stato è lo stesso dominio e potestà de' Principi, che si dice stato dall'intentione di quelli, ch'è sempre di farlo stabile e fermo, senza diffondersi d'una in un'altra persona d'altra famiglia: e di questo hanno molti scritto, restringendo l'ampiezza del significato in questo dominio solamente¹⁹.

Sullo scorcio del Cinquecento la finalità del principato è appunto il mantenimento della pace, inquadrato da Giovanni Antonio Palazzo nel principio filosofico generale secondo il quale le cose umane appetiscono la quiete. È necessario «mantenere lo stato della Repubblica».

Chiarito il senso dello «stato della Repubblica», il Cosentino procede nella definizione della «Ragion di Stato». Riporta i due significati e le due definizioni di «ragione»:

Ragione molte volte si dice l'essenza di ciascheduna cosa, che è non altro se non l'esser'intiero di quella, che consiste nell'unione di tutte le parti. Inoltre si dice ragione la potenza intellettiva dell'anima, che intende e conosce la verità delle cose e regola bene nell'attioni sue la volontà; presa dunque ragione nel primo significato, è l'intiera essenza delle cose; e presa nell'altro, è una regola giusta delle stesse cose; et è una misura delle nostre operationi²⁰.

¹⁸ *Ivi*, parte prima, cap. II, pp. 12-13.

¹⁹ *Ivi*, pp. 14-15.

²⁰ *Ivi*, parte prima, cap. III (*Della Ragion di Stato*), p. 18.

per far seguire le due definizioni di «Ragion di Stato»:

Hora questa ragione accoppiata e congiunta con lo Stato, secondo ambi i duo significati si può anco in duo modi circoscrivere. Prima. Ragion di Stato è l'intiera essenza delle cose, et i requisiti di tutte l'arti, e di tutti gli officij, che sono nella Repubblica, la qual discriizione si può con gli essempli verificare; perché mancando alcuna provincia, et essendo occupata alcuna città o castello di alcun regno, viene a cessare l'integrità della sua essenza; perciò si deono e possono usare i debiti mezzi per reintegrarlo, e questo uso di mezzi si esercita per ragion di stato, cioè per la sua integrità [...]. Ma secondo l'altro significato, dico che Ragione di Stato è una regola et arte, che insegna, et osserva i debiti mezzi per conseguire il fine destinato dall'artefice, la qual definitione si verifica nel governo, per ch'egli è che ci fa conoscere i mezzi e c'insegna l'esercizio di quelli per conseguire la tranquillità e lo bene della Repubblica, fine principalissimo del Principe e dei ministri, e secondo il nostro proposito questa è la vera definitione della ragione di stato, prendendo quella dal suo fine e non dell'altre cagioni²¹.

La spiegazione dei due significati di «Ragion di Stato» ingloba quelli, premessi, di «ragione»: l'uno riguarda l'«essenza» del governo, l'altro la «regola giusta» dello stesso.

È da osservare, inoltre, che l'argomentazione, nello stesso capitolo terzo della prima parte del *Governo e Ragion vera di Stato*, procede annullando qualsiasi distinzione tra «governo», «Ragion di Stato» ed «arte di governare», perché sono una sola cosa, un unico concetto:

Si conchiude dunque che il governo della Repubblica e la ragion di stato ce l'abbia a noi insegnata Iddio e la natura, imprimendola nelle menti humane, rivelata per le Scritture, e chiarita con le leggi civili. Dalle cose già dette dubbitar si potrebbe se la ragion di stato scritta particolarmente da alcuni è l'istessa, o differente, over contraria di quella che a noi le leggi e la natura ci hanno insegnato? e per concluder dico havere a bastanza infino adesso detto che governo e ragion di stato, & arte di governare non differiscono eccetto in nome, & essendoci da Dio e dalla natura insegnato, non si può dire che ci sia insegnata da costoro come cosa da quelli nuovamente trovata [...]²²

Del resto siffatta questione di identità è anticipata da don Raffaele Rastelli nella nota *A i Lettori*, laddove l'uomo di Chiesa si cimenta nell'interpretazione del titolo del trattato:

In quanto al titolo poi dell'opera egli è governo e ragion vera di Stato intendendo, però secondo l'intentione che dall'auttore si raccoglie la particola &, non congiuntive, ma dichiarative, imperciò egli professa dimostrare che la ragion vera di Stato è quella che stabilisce la commune felicità de i Principi, e de i popoli, escludendo tutte quell'altre che riguardano solamente i proprij godimenti de i Tiranni, che poco curano il ben commune²³.

²¹ *Ivi*, pp. 18-19. Cfr., invece, il realismo con cui il Campanella scrive negli *Aforismi politici* (aforisma n. 35): «La Ragion di Stato è nome trovato dai tiranni a somiglianza della 'Epichèia' o Equità, parendo a loro che per conservarsi lo stato possano ogni legge trasgredire, e così per acquistare».

²² *Ivi*, pp. 19-21.

²³ *Ivi*, cc. 5v-6r.

Sull'unità concettuale di «governo», «Ragion di Stato» ed «arte di governare» e, quindi, sulla definizione di «Ragion di Stato», il Palazzo concorda con Giovanni Botero e con Giulio Cesare Capaccio²⁴, mentre si discosta dalla posizione teorica di Scipione Ammirato che, in questo brano dei *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, viene a segnare una differenziazione fra «ragion di stato» e «arte di governare»:

Ragione di stato altro non essere che contraventione di ragione ordinaria per rispetto di publico beneficio, ovvero per rispetto di maggiore e più universale ragione; e se alcun mi dicesse, adunque una cosa non è mai ragion di stato, se non è contraventione di legge ordinaria per rispetto di maggiore e più universale ragione? Rispondo non haver io senza ragione parlato dell'altre ragioni: naturale, civile, di guerra e delle genti, se non per mostrare che tutte le disposizioni si fanno per alcuna di queste leggi. Et non convien dire che un principe faccia cosa alcuna per ragioni di stato, se può mostrare che ciò faccia per ragioni di ordinaria giustizia²⁵.

Qui l'assunto teorico del pensatore leccese è di mettere d'accordo politica ordinaria («ragione ordinaria») e politica di occasione («ragione di stato»). Ma in verità il contrasto viene più attenuato che risolto; il ripudiato pensiero machiavelliano fa capolino fra le righe. Per Giovanni Antonio Palazzo, invece, la «Ragion di Stato» è unica ed universale. Essa è il governo ordinario, non un'arte di occasione, e non è mai contraria alle leggi umane e divine. La «Ragion di Stato» non è «Ragion di moto», perciò non insegna ad acquistare ma a ben conservare lo Stato.

Il trattatista cosentino ha posto le basi per introdurre la nozione di «governo in habito» che distingue dal «governo in atto». Il «governo in habito» è la cognizione del modello assoluto e perfetto di governo, è il possesso graduale dell'idea universale dell'arte politica. Questa è unica, perché uno solo è il fine del governo: il bene della repubblica, e perché una sola è la forma dello stesso: la giustizia. L'unità costituisce la sua perfezione. È universale, poi, perché è imitazione del governo di Dio e della natura. C'è somiglianza, infatti, tra Dio e il buon governante.

Già nella prima parte del libro il Palazzo ha introdotto due temi antimachiavellici, frequentati dalla trattatistica politica di fine Cinquecento e inizio Seicento: il concetto di *imitazione divina* nell'arte del governare e il concetto di *conservazione dello Stato*. Si tratta di due problematiche fondamentali non solo nel pensiero politico italiano del tempo, ma pure nella cultura filosofica meridionale, nella poetica e nella riflessione estetica calabresi. Del resto il volume è permeato dal

²⁴ Cfr. *Il principe (Avvertimento CXXXVII)*, B. Barezzi, Venezia 1620, pp. 288-289. Qui il Capaccio dà una singolare illuminazione del concetto di «imperio», sulla base di autorevoli storici e filosofi della tradizione.

²⁵ *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, Firenze 1594, poi Venezia 1599. Citiamo da un esemplare dell'edizione veneziana, p. 206.

naturalismo telesiano che ha determinato l'atteggiamento antiautoritario del Palazzo.

Così, per esempio, a pag. 32 egli si cimenta a «fondare con ragioni» che, a causa della corrotta natura degli uomini e delle loro passioni — in seguito al peccato di Adamo —, il governo è stato e sarà sempre necessario. Pertanto, immagina obiezioni e dubbi da parte degli avversari, ai quali oppone il suo punto di vista con le risposte alle singole opinioni.

1.1. Nella seconda parte del trattato si ragiona del vero principe e del «governo in habito». Vorrebbe essere questo il momento più costruttivo del libro, eppure è il meno pratico. Vi si indicano i fondamenti del governo e le norme etico-politiche per il funzionamento ideale della macchina dello Stato.

Il Palazzo riprende la trattazione col parlare della «podestà» dei principi sui popoli, distinguendo i domini «acquistati» da quelli «ricovrati» e ancora quelli «acquistati lecitamente» (per elezione, per eredità ecc.) da quelli «usurpati» per sete di dominio. Nelle pagine prende quota un appassionato messaggio controriformistico: contro gli occupatori infedeli è lecito e doveroso prendere le armi; non è altrettanto lecita la violenza se gli invasori sono della stessa religione cristiana. In quest'ultimo caso, invece che con la forza, bisogna riconquistare con la ragione e secondo i modi legali, con la mediazione di altri principi e, al massimo, invocando l'autorità del Pontefice. Solo quando gli usurpatori non vorranno ragionare si potrà ricorrere alle armi, essendo «l'occupazione dell'altrui» proibita da tutte le leggi e, innanzitutto, da Dio: «l'ira dei Principi offesi provoca anco l'ira di Dio». Sono queste considerazioni a porre il Palazzo sullo stesso piano ideologico del Capaccio o del Gramigna, ad accostare le sue pagine a talune altre di Scipione Ammirato²⁶.

Ed eccoci alla figura del principe, la cui grandezza si fonda sulle «virtù» e sulla «sapienza». Questi deve essere dotato di virtù «interne», «teologiche», prima che di quelle «esterne» o «acquistate» e civili. La vera bontà esterna è prodotta da quella interna; senza le «virtù infuse da Dio nell'anima» le altre sono vane e sterili:

Deono dunque i Principi prima havere la religione, e le virtù infuse da Dio nell'anima, che è il vero conoscimento et amor di lui con la speranza de gli eterni godimenti, acciò con quelle rendano habili le loro persone, e dopo deono esercitarsi nelle virtù civili, per potere bene governare e stabilire i loro dominij, et dare pace alla Republica [...]²⁷

Nel capitolo V, tutto incentrato sulle «virtù» regie, il Palazzo

²⁶ Cfr. A. Cerbo, *Trattatistica meridionale*, cit., pp. 48-49.

²⁷ *Governo e Ragion vera di Stato*, parte seconda, cap. V (*Della virtù de' Principi*), p. 53.

giunge alla delineaazione di quella che egli chiama «virtù sufficiente» del governante:

Per venir dunque al proposito dico che il Principe, che ha da governare dee avere la virtù sufficiente et bastante all'effetto, che da lui s'ha da produrre; ma perché quest'effetto non è altro che insegnare a gli huomini il ben'oprire, punire l'esterne opre cattive, e difendere l'innocenza, segue che la virtù sufficiente non è altro che havere le virtù civili, cioè la prudenza, la fortezza, la temperanza e la giustizia, essendo che con queste virtù acquistate si governa, e guida nell'operationi sue esterne la vita humana; e tutto ciò è vero, perché nel regolare quelle basterà che nella Republica si osservino queste virtù, come appresso ampiamente si vedrà. Ma quel ch'importa sarà che a i Principi come agenti non basta l'habito di queste virtù per poter ben governare, ma loro fa di mestieri d'alcun'altre intrinseche, con le quali regular possino le loro interne attioni, essendo come un'altra volta habbiamo detto che l'opere nostre buone et esterne vengono prodotte dalla bontà dell'opre interne; e perciò i veri Principi et i veri Ministri deono principalmente non solo conoscere il vero Iddio; ma da quello anco riconoscendo havere ogni cosa et essere semplici Ministri, lui amare e temere, et havere una fermissima speranza di conseguire eterni beni, et in tal guisa giustificando se stessi, e regolando l'intelletto e la volontà rettamente si faranno habili ad esercitare le virtù esterne e civili nella Republica; perché senza questi habiti infusi, e senza il favore del supremo Monarca saranno tutte le virtù, come i colori nelle tenebre, che non si vedono, come i carboni estinti, che non scaldano, come i rami secchi che non fanno frutto, come l'api morte [...]. Per conchiuder dunque a i Principi sarà necessaria la virtù sufficiente, il che non è un eccesso et un'eccellenza, con la quale superino tutti gli altri huomini: ma loro basta tanta virtù per governare la Republica, quanto sarà bastante a ciascuno per governar bene e giustamente se stesso: e sarà questo tanto bastevole, che altro non richiede la Republica, né più si contiene sotto il tacito patto, né ad altro la giustizia più l'astringe, né anco si richiede per dar fermezza a i loro dominij [...].²⁸

La «virtù sufficiente» indica la quantità «bastevole», necessaria, delle virtù civili per governare bene la Repubblica. Non è né un «eccesso» né un'eccellenza» delle dette virtù, ma un'equa misura regolata dal possesso delle qualità intrinseche, che sostengono le azioni interne ed esterne del principe.

Insieme alle virtù morali e civili, alla loro integrazione nella «virtù sufficiente», il buon governante ha bisogno di «sapienza»:

Hora se un huomo dee governare tutti gli huomini, sarà necessario che costui & in sapere & in bontà superi tutti gli altri huomini; perché sarebbe non solo inconvenevole, ma vergogna che il medico pigliasse parere dall'istesso infermo de i remedij, de i quali dee nella sua infermità servirsi, e perciò potrebbe dirsi costui Principe più tosto di fortuna che di merito: che se bene tra i popoli vi sono de gli huomini virtuosi e prudenti, che potrebbero essere suoi fideli consiglieri, nulladimeno l'ufficio e 'l peso di governare sta fondato nella sua persona, & in quella esser dee tutta la forza del ben governare.²⁹

Il paragone che qui troviamo tra il governante e il medico è ripetitivo nel *Governo e Ragion vera di Stato*. Dall'omologia medico/corpo umano

²⁸ Ivi, pp. 50-52.

²⁹ Ivi, Parte seconda, cap. XII (*Della scienza del Principe*), pp. 72-73.

= *principe/corpo della Repubblica* si passa all'uso ridondante di un linguaggio metaforico che volutamente insiste su parole come *medicina* e *medicare*, *cura* e *curare*, *infermare*, *ammorbare* e *sanare*. L'utilizzo di questa e di altre similitudini, tutte di facile presa sul lettore, è finalizzato al raggiungimento della persuasione e del consenso; obbedisce al bisogno di sviluppare in direzione realistica immagini e concetti astratti. L'immagine metaforica, allo stesso modo che nel *Governo tirannico e regio del Gramigna*, serve ad imprimere definitivamente un concetto, interrompendo la tensione del discorso verticale³⁰.

Per ben governare sono indispensabili le «scienze attive», o «scienze morali», in quanto insegnano ad operare virtuosamente, rendendo perfetta la volontà. Al primo posto c'è la «scienza politica», seguita dall'«etica» che regola la vita propria e dall'«economia» che disciplina la vita della famiglia. Si spiega così il fiorire in questi anni, accanto a trattati politici, di scritti sul governo della famiglia, soprattutto nell'Italia meridionale. Pensiamo alla *Iconomica* del palermitano Paolo Caggio (1552) e ai *Discorsi intorno al Governo domestico* di Bernardino Bombini (1583)³¹.

Ma sono altresì necessarie le «scienze speculative», quelle cioè che agiscono sull'intelletto, affinandolo gradualmente. Infatti, se l'ottimo governo è quello che imita l'ordine di Dio e della natura, ne consegue che, per poterlo imitare bene, bisogna conoscere la «sacra teologia» (la scienza che ha per oggetto Dio, le sue virtù e le sue perfezioni), la «metafisica» che perfeziona l'intelligenza nella conoscenza e nella distinzione delle cose, la «filosofia naturale» e la matematica con l'astronomia, l'aritmetica e la geometria, scienze utili al principe nell'esercizio militare. Indispensabile è ancora la cognizione delle «arti meccaniche». Come la prudenza e la sapienza permettono la buona conservazione della Repubblica, così l'ignoranza e l'imprudenza ne causano inevitabilmente la rovina.

Basterebbe leggere queste valutazioni del Palazzo sulla universa-

³⁰ Anche in questo caso rimandiamo al nostro saggio, *Trattatistica meridionale*, cit., pp. 27-28 e 59-62. Quanto alla scrittura figurativa del tardo Cinquecento si leggano soprattutto: A. Gareffi, *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Bulzoni, Roma 1981; G. Innocenti, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Liviana, Padova 1981; A. Battistini e E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, III, 1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 91 sgg.; C. Segre, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura italiana*, IV. *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, pp. 21-140 e G.P. Caprettini, *Le strutture e i segni. Dal formalismo alla semiotica letteraria*, ivi, pp. 495-548; L. Bolzoni, *Riuso e riscrittura di immagini: dal Palatino al Della Porta, dal Doni a Federico Zuccheri, al Toscanella*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Bulzoni, Roma 1987, pp. 171-206.

³¹ Ricordiamo che nell'*Avvertimento al lettore* di Fabio Frezza, premesso al volume *Massime, regole et precetti di Stato e di guerra, cavati da i Libri de gli Annali e dell'Istorie e dalla Vita di Giulio Agricola di Cornelio Tacito* (1ª edizione, Venezia 1614; 2ª edizione, Napoli 1616), lo storico romano è presentato non solo come maestro dell'arte del ben governare lo stato, ma pure del ben governare la famiglia.

lità del sapere del principe, per coglierne la diversità dal «consiglio» che Scipione Di Castro dice qualità essenziale del principe³², e di qui il maggiore realismo dello scrittore palermitano. Un realismo che emerge anche dalla lettura affiancata delle rispettive pagine relative all'elezione dei ministri. Entrambi i trattatisti sono convinti che i ministri debbano essere saggi e onesti, disposti a conformare la loro volontà a quella del principe e al volere superiore di Dio. Entrambi conoscono i pericoli dei ministri malvagi e imprudenti. Ciò spiega il comune invito a non eleggere persone corrotte e indegne, a non dissimulare le colpe dei ministri e a correggerli: il buon principe «vigila» per prevenire, più che curare, il male. Ma l'analisi-denuncia dei comportamenti degli atteggiamenti dei sentimenti e delle passioni dei consiglieri, delle loro emulazioni e discordie, lo scavo psicologico del Palazzo non raggiungono il risultato del Di Castro nel capitolo secondo di *Delli fondamenti dello Stato et instrumenti del regnare*³³. Solido è però il principio che solo la giustizia, nella distribuzione delle cariche e nel dispensare premi e castighi, può mantenere l'unione e la concordia dei cittadini.

1.2. Il tema-chiave del *Governo e Ragon vera di Stato* è «la conservatione dello stato della Republica e dei precinpi». La terza parte del libro si apre con l'illustrazione del significato di «conservare»³⁴ e con la distinzione tra le cose particolari che sono imperfette e perciò hanno bisogno di rimedio per conservarsi, in quanto soggiacciono a diversi movimenti, e le cose universali che sono perfette ed eterne. Gli uomini non sono perfetti e perciò hanno bisogno di un *governante-medico* che curi di volta in volta le loro infermità morali, la corruzione dell'animo e della volontà.

Non è un ragionamento gratuito questo, se il Palazzo vuole avviare la lezione sui domini malati e sui rimedi per sanarli. Le «malattie» degli Stati sono i loro movimenti, cioè le guerre esterne e quelle

³² Cfr. *Delli fondamenti dello Stato et instrumenti del regnare*, in *Tesoro politico*, Colonia 1589, cap. II (*Il consiglio proprio esser sommamente necessario al Principe*) e cap. III (*D'onde nasce il consiglio proprio nel Principe*). Sul pensiero politico del Di Castro si leggano gli studi di C. Giardina, *La vita e l'opera politica di Scipione Di Castro*, Palermo 1931; R. Zapperi, *Don Scipio Di Castro. Storia di un impostore*, Assisi-Roma 1977; Idem (a cura di), *La politica come retorica*, Roma 1978; N. De Blasi e A. Varvaro, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, 1. *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, pp. 235-325, in particolare le pp. 324-325.

³³ *Delli fondamenti dello Stato et instrumenti del regnare*, in *Tesoro politico*, cit., pp. 3-4.

³⁴ «Prima che passiamo avante presupporremo che 'l conservare non è altro che l'uso di alcuni mezzi atti al resistere a i movimenti dell'alterationi; imperciò che i rimedij da conservare non sono necessarij alle cose, che né disfare, né alterar si possono, ma a quelle che a queste passioni soggiacciono...» (ed. cit., p. 98). Le due parole tematiche nella trattatistica politica dopo il Concilio di Trento sono «conservazione» e «prudenza», le quali rimpiazzano quelle di «acquisto» e «virtù» del *Principe* machiavelliano.

interne (i delitti, i litigi civili e la scarsezza dei viveri), non meno pericolose delle prime.

Come sempre, il Palazzo inserisce il discorso politico, particolare, in un ragionamento universale. Comincia così dalle «gravissime infermità» dell'uomo in seguito al peccato di Adamo: la cecità dell'intelletto, la cattiva inclinazione della volontà e le necessità del corpo col trionfo del senso sulla ragione. E continua esponendo, in tono critico-narrativo, i rimedi («le tre salubri medicine») trovati da Dio alle tre «malattie pestilenziali»: le «scienze speculative» per guarire la malattia dell'intelletto e per conoscere la verità delle cose, le «scienze attive» per fortificare la volontà e le «arti meccaniche» per soddisfare i bisogni del corpo. L'esperienza insegna che l'uomo desidera i rimedi delle scienze speculative e delle scienze attive, ma non li raggiunge per la difficoltà della fatica e dei mezzi. È costretto, per «necessità stringente», ad attendere alle arti meccaniche, pur imparandole sotto sforzo. Da qui nasce la polemica contro la decadenza culturale e la corruzione socio-politica dell'età contemporanea, destinata ad accendersi di tono nelle pagine successive³⁵. Questa è l'imprecazione del Cosentino contro i suoi tempi, dopo un'amara constatazione del crescente disprezzo delle virtù e del sapere:

Mondo veramente fallace, che col nome solo della verità e della dottrina egli si nodrisce, e vive affettando solamente tal nome per conseguire indegnamente gli ambiziosi premij de gli honori, i titoli di nobiltà, le grandissime doti, gli officij e i beneficij, coi quali possa sodisfare alle grandissime cupidigie, & alle dishoneste voluttà, curando poco i giusti riguardi di viver bene, per i quali furono primieramente le scienze ritrovate³⁶.

Dalla primitiva infermità degli uomini, in quanto eredi del peccato di Adamo, Giovanni Antonio Palazzo ricostruisce tutti i mali degli Stati, individuando sei cause, cioè «la cattiva usanza, la necessità, la debolezza dell'animo, l'ignoranza, la malagevolezza della fatica e la disuguaglianza». Indaga sulle cause del progressivo alterarsi dello Stato, dovuto al governo che si fa imperfetto, alla ripartizione del potere e quindi alla «dipendenza delle persone» (ovvero aumento del numero dei ministri) e alla «dipendenza de i luoghi». La conclusione è che il governo di pochi è il migliore e che i governi uniti sono più governabili, potendo giungere dappertutto lo sguardo e il controllo del principe.

Il Palazzo esprime e ribadisce il convincimento che sia più sicuro lo stato della Repubblica se retta da pochi anziché governata da molti ministri. E ciò perché l'arte politica è la più difficile da apprendere e da mettere in pratica, per essere un'arte universale che governa le

³⁵ *Governo e Ragon vera di Stato*, parte terza, cap. XVII (*Dell'usanza rea delle scienze e dell'abborrimiento della verità*), pp. 175-178.

³⁶ *Ivi*, p. 177.

anime e regola la vita dei popoli fra mille difficoltà e pericoli. L'esperienza storica ci insegna che sono pochi gli artefici veri dei governi, perché pochissimi gli uomini che desiderano meritare e non conquistare la reggenza, e perché gli stessi saggi, avvezzi ad ogni difficoltà, rifiutano poi le cariche politiche. Inoltre, sempre l'esperienza ci ammaestra che l'invidia e la discordia tra i ministri sono proporzionali al loro numero:

Hora concludiamo che il buon governo non consiste nella moltitudine, ma ne i pochi ministri, purché quelli siano di buono intelletto e d'incorrotta vita, che per esser quest'arte peso d'intelletto e di volontà, sarà con maggior perfezione da un savio e buon ministro esercitata che da molti, de i quali suole una gran parte avere solamente l'apparenza di tutto ciò che nell'ufficio si richiede. Oltre che suole cagionare disordine e confusione per la diversità e per la discordanza de i pareri, i quali tanto maggior danno apporteranno, quanto saranno diversi i fini de i cattivi ministri, che perciò tra quegli sogliono essere molte gare & occulte nimistà, di maniera che se possibil fusse, che immediatamente dal Principe senza i ministri si potesse governare, tutto ciò seguirebbe con un colmo di perfezione, imitandosi quel sommo Monarca Iddio, che solo governa e regge l'universo, ma poiché questo è impossibile sempre, quanto sarà il numero bastevole e meno dannoso de i ministri?³⁷

Pur auspicando la Monarchia universale come la forma più perfetta di governo, il Palazzo non esita ad ammettere che è irrealizzabile. Il suo disegno politico è, quindi, meno utopico di quello del Campanella.

Lo studio sui mali dello Stato è analitico e indaginoso. Largo spazio è dato all'esame della «penuria del vitto», un problema che coinvolge tutti i trattatisti meridionali, e non, del tempo³⁸.

Non a caso il Palazzo imposta il discorso partendo da un'incisiva similitudine: quella tra la Repubblica e la natura umana. Il principe nella Repubblica è come l'anima nel corpo umano:

Se per avventura il Principe desideroso di ottimamente governare i popoli soggetti, e di conservare la felicità degli stati, bramasse avere una vera sembianza di una città ben composta, & ordinata, acciò egli ancora governando, saggiamente potesse quella imitare, non credo che vi saria maggior oggetto di quello della Natura humana, la quale veramente tiene con la Republica grandissima proportion; poscia che ambedue sono elle perfettamente di due parti fornite; perché tiene la compositione humana la primiera parte nobilissima, incorruttibile & eterna, la quale come capo e principio dell'huomo dà vita, regge e modera col freno della ragione & essercita l'impero e la potenza, e così ancora l'humana compagnia tiene in vece di quest'anima, il Principe, il quale veramente si può dire anima de i popoli, cagionando in coloro gli stessi effetti che suole l'anima ne i corpi produrre. In oltre l'istessa natura humana tiene un'altra parte inferiore, mortale, debile & impotente,

³⁷ Ivi, parte III, cap. X (*Della dipendenza delle persone*), p. 127.

³⁸ Basterebbe ricordare quanto il Capaccio, forte della sua esperienza di segretario della città di Napoli in un periodo di grave crisi economica, scrive nel *Principe*: «il vero stabilimento di pace coi popoli è la provision dell'annona» (ed. cit. del 1620, p. 373) e, soprattutto, l'avvertimento campanelliano: *Per l'abondanza e annona*, nei *Discorsi universali*, cap. XXIV. Cfr. A. Piromalli, *L'età di Campanella*, in *La letteratura calabrese*, Pellegrini, Cosenza 1965.

la quale alla ragione, come al suo Signore dee servire per far debita obediencia, e le città in cambio di questa parte tengono i popoli, così ancora la parte più degna dell'huomo usa come proprij instrumenti i sensi corporali, & il Principe in luogo di questi si serve de i ministri.

Se dunque l'anima nel corpo & il Principe nella Republica così proportionatamente essercitano l'impero, è necessario che l'una e l'altro siano potenti, quella per superare gli empiti de gli appetiti, e per dar vita al corpo, e questo per abbattere i vitij & i misfatti de i popoli, e per conservar gli stessi nella salute³⁹.

Ancora una volta lo scrittore cosentino ricorre alla concretezza popolare dell'immagine. Ed è quella stessa immagine utilizzata dal Campanella nel libro della *Monarchia del Messia*⁴⁰, nel sonetto n. 35: *Che 'l Principe tristo non è mente della Repubblica sua*⁴¹ e ancora nel madrigale 7 della canzone 75 (l'ultima delle tre canzoni della *Salmodia metafisica*) contro il regime tirannico che scompone le parti e le funzioni della persona umana, fuori allegoria: tutta la vita del corpo della Repubblica.

All'immagine del principe «anima» della Repubblica il Palazzo accoppia l'altra del principe «padre e signore» del popolo, il quale per legge di natura e per «Ragion di Stato» deve preoccuparsi di procurare abbondanza di viveri:

Così il Principe dee tener particolar pensiero che fra i popoli sia la copia e l'abondanza de gli alimenti della vita, essercitando l'ufficio di Signore e di padre, a i quali conviene non solo per legge di Natura, ma del proprio stato dare il vitto a gl'inferiori, tenendo per guida Iddio con l'istessa Natura, e reputando fallace ogni altra ragione, che il contrario persuadesse, essendo attione questa de i Principi tanto propria che non solo debbono per l'uso abondevole de i soggetti, i frutti che i proprij campi della patria vengono a produrre, conservare, ma divenendo tal'hor infertile la terra per la stagione, debbono da lontanissime parti procurare che vi siano portati & in tal maniera sogliono i Principi non solo appresso i popoli soggetti conseguire i nomi, ma più lodevolmente gli effetti di Capo, di Principe, di Medico, di Signore e di Padre della patria⁴².

Queste immagini sono cifre ordinarie nella letteratura politica del tempo (per esempio compaiono nei citati trattati del Di Castro, del Gramigna e del Capaccio), efficaci nella comune denuncia delle strutture socio-economiche e dei criteri su cui esse si fondano, e ancora più utili nella proposta di un programma economico alternativo, anche se a volte inficiato da pregiudizi o da scarsa apertura. Giovanni Antonio Palazzo condanna la cattiva gestione del vitto; attacca la grande avari-

³⁹ *Governo e Ragion vera di Stato*, parte terza, cap. XVIII (*Della penuria del vitto humano*), pp. 178-179.

⁴⁰ *Monarchia del Messia*, cap. I, 30. Qui, però, il Campanella, contro Aristotele, ci tiene a precisare che il re è cuore o testa del corpo della repubblica, perché l'anima ne è la religione. Il Palazzo continua nell'immagine del governante anima della Repubblica.

⁴¹ Giocando argutamente sul doppio senso della parola *mentola*, contrapposta a *mente*, in questo sonetto il Campanella polemizza contro il «principe epicureo macchiavellisco» che chiama «mentola, e non mente, del corpo della repubblica».

⁴² *Governo e Ragion vera di Stato*, p. 180.

zia dei potenti del tempo che «fanno mercatantia sopra il vitto humano»⁴³; protesta contro la miseria dei cittadini che si accresce giorno dopo giorno.

1.3. Nel corso dell'indagine sui mali degli Stati, il Palazzo immette *excursus* più strettamente morali sull'umana felicità. Il pensatore politico viene ad integrarsi col filosofo morale. Nella cultura napoletana di tardo Rinascimento il tema della felicità è rivisitato nell'intento di rivedere le posizioni aristoteliche. È il caso di Ciarletta Caracciolo⁴⁴. Antiaristotelismo, quindi, anche nel campo dell'etica.

Alla falsa opinione sulla felicità (molti la ripongono nell'abbondanza delle ricchezze, in quanto «assai bastevoli a soddisfare gli appetiti») il Palazzo contrappone l'assunto che quella vera consiste nel vivere secondo ragione giustizia e prudenza:

Questa azione, o qualità propria non sarà altra fuor che quella che lo fa da i bruti differente, & haver sembianza co i spiriti celesti, cioè il vivere ragionevolmente. Quando dunque nella Republica gli huomini menano vita saggia dalla ragione e dalla prudenza ad un ottimo & ultimo fine regolata, separata dalla malvagità, dalla trascuraggine e dalla voluttà o da gli eccessivi dolori, e vi sono Prencipi e magistrati tali che non tengono altro riguardo che il ben vivere, e saranno talmente del giusto e dell'honesto amici, che tutti gli altri secondo i proprij officij, & esercitij operano ragionevolmente, stabiliranno un certo organo di voci talmente proporzionato, che renderanno l'istessa patria felicissima [...]»⁴⁵

È un *modus vivendi* che dà quiete e beatitudine all'individuo e alla comunità, perché non altera lo stato della Repubblica. La verità e la saggezza sono i presupposti necessari della terrena felicità, mentre l'ignoranza la insidia alle radici.

L'ignoranza è scandagliata nelle sue diverse forme: ignoranza per «mancanza di opinione intorno alle cose»; per «falsa opinione intorno alle stesse»; per «dissentimento»⁴⁶. La forma più pericolosa è il dissentire dalla verità che la ragione e la legge ci imprimono nella mente. Così, ad esempio, pur considerando azione gravissima lo spargimento di sangue, spesso il dolore del male subito o il piacere della vendetta ci spingono all'omicidio; o ancora ci può portare alla violenza il piacere di usurpare le cose altrui.

⁴³ Ivi, pp. 181-182 e ancora pp. 351-356. Sarebbe opportuno approfondire queste pagine, correlandole con la citata pagina campanelliana: *Per l'abondanza e annona* («Per levar la carestia in ogni luogo è necessario levar l'arte negoziatoria dalli privati e farla fare dalle città e castella e ville in commune, perché Dio fa tanto frumento quanto basta, ma li signori, ufficiali e massari lo tengono in chiuso per far la carestia, e lo fan portar fuori per lor guadagno patteggiato co' mercanti e ruina di massari forzati ad estrarer lo proprio; e gli ufficiali guadagnano la tratta, etc. colpa solita di grasseri di Napoli»).

⁴⁴ *Dieci libri della felicità humana del Sig. C. Caracciolo, ove si tratta della moral filosofia altrimenti di quello che Aristotele e altri antichi trattarono*, Cacchi, Napoli 1574.

⁴⁵ *Governo e Ragion vera di Stato*, parte terza, cap. XV (*Dell'humana felicità*), p. 170.

⁴⁶ Ivi, cap. XVI (*Dell'ignoranza*), pp. 171-172.

Dalla felicità il Palazzo sconfinava nella riflessione etico-psicologica, nonché giuridica (la stessa classificazione ne è spia) del «piacere» e del «dolore». Distingue quattro generi di vita che chiama: «vita inconsiderata» (quella degli uomini immersi nelle cose sensuali, pigri e sonnolenti, che operano secondo il caso); «vita scellerata» (dovuta alla voluttà dei piaceri o all'impeto del dolore); «vita necessaria» (di coloro che frenano le passioni e gli impulsi non per il piacere del bene, ma per il timore della punizione); «vita saggia» (di chi ha combattuto contro i vizi, l'antico *bellum intestinum*, raggiungendo un'ottima vittoria e un sano equilibrio⁴⁷). Il Palazzo ci sembra convinto che i premi degli onori da una parte e il timore del castigo e dell'infamia dall'altra possano aiutare l'uomo e il cittadino a non errare e a «purgare» la loro vita.

L'influenza del giureconsulto si sente, più che in ogni altro luogo, nelle pagine 196-199, dove il Cosentino discute se sia maggiore la forza del piacere o quella del dolore negli errori degli uomini⁴⁸.

Fa a tal riguardo due differenti considerazioni. Da un punto di vista ci pare maggiore e più nociva la veemenza del piacere, anziché la potenza del dolore, perché quest'ultimo è preceduto e accompagnato dal timore, mentre il piacere dalle lusinghe e dalla speranza. Il timore sveglia la prudenza e prepara la volontà per la difesa. Al contrario l'illusione e l'inganno fiaccano l'animo. Quindi accade che gli uomini, resi prudenti dal timore, agevolmente superano la violenza del dolore, mentre gli altri, confidando nella speranza, sogliono essere sopraffatti dai piaceri. Sono osservazioni di natura psicologica sì, ma proprie di chi ha cognizioni giuridiche.

Da un altro punto di vista, invece, la ragione ci persuade di ben altro: che, cioè, sono più acuti e violenti gli strali del dolore che gli incentivi del piacere, perché i dolori sono sempre e del tutto aborriti dalla natura umana che da essi si sente più aggravata e costretta che dai piaceri, non tutti «inimici & offensori». Il giudizio del trattatista cosentino è che comunque i vizi trionfano per due ragioni: a causa del piacere e del dolore, e che non è possibile fare una proporzione, per essere queste passioni contrarie. La sua conclusione è che ciascuna è potentissima nel suo genere e che l'una e l'altra rendono lo Stato debole.

Coronano queste considerazioni i consigli al principe nell'assegnazione delle punizioni: per gli uomini abituati al male si ricorra alla distruzione; per coloro che compiono il male per «volontaria necessità» si usino punizioni severe; per chi, invece, sbaglia per «volontà forzata» si usi misericordia.

1.4. Se nella terza sezione del *Governo e Ragion vera di Stato* il Palazzo ha dato notizia delle varie infermità dello Stato e delle diverse

⁴⁷ Ivi, cap. XX (*Del piacere e dell'uso reo dell'arti dilettevoli*), pp. 189-195.

⁴⁸ Ivi, cap. XXI (*Del dolore*), pp. 195-200.

cause, nell'ultima sezione si appronta a suggerirne i provvedimenti, a consigliare le medicine adatte alle specifiche situazioni. Ritorna al consueto ceppo metaforico della *malattia* e della *medicina*, aggiungendo una metafora verbale che sarà la parola-chiave dell'ultima parte del libro: «purgare», un verbo che si ripete già nei titoli dei capitoli⁴⁹.

Secondo la consuetudine retorica della tradizione, l'Autore rivela il programma dell'ultima fase del lavoro, ne sottolinea le difficoltà ed invoca l'aiuto divino:

Hora col divin favore conviene preparar l'armi a i certami, & ordinar le medicine per conseguir la salute, per discacciar i nimici e per liberar la patria da i timori. Impresa veramente molto dura & opera assai malagevole; laonde conviene per quanto a noi sarà possibile aggirarci intorno a quella con assai profondi pensieri e con altissime considerazioni, così come la grandezza della cosa degnamente richiede⁵⁰.

Dopo un *Universal discorso intorno al purgar della Republica* (capitolo I), il Palazzo suggerisce «i mezzi co i quali si purgano le città da i vitij» (capitolo II) e ancora «gli ordini» o modi da «tenere» per raggiungere lo stesso fine (capitolo III).

I «mezzi» sono il premio e la pena regolati dalle leggi. I «modi» sono quegli stessi della natura e dell'arte nel comporre o nel distruggere le cose. Nel demolire i mali si possono seguire due modi: o sterminandoli alle radici e, quindi, via via gli effetti (con «l'ordine del comporre», detto anche «compositivo»), oppure distruggendoli dalle estremità (con «l'ordine del risolvere» o «risolutivo»). Si consolida il linguaggio allegorico-metaforico dell'*albero* (*radici, rami, virgulti, stipse, risecare, pollulare*) e il linguaggio giuridico. È indubbiamente migliore «l'ordine compositivo», in quanto elimina le cagioni dei mali, rispetto all'altro «risolutivo» che sopprime gli effetti e non le cause, permettendo una ricrescita degli inconvenienti. E per esprimere, rafforzandolo visivamente, questo concetto il Palazzo utilizza l'*immagine/impresa* barocca dell'idra, mostruoso serpente mitologico, dalle molte teste capaci di rinascere una volta tagliate:

Primo, perché le leggi non distruggono affatto l'Hidra, ma vanno di lei tagliando alcune teste, laonde rimanendo intatto il maledetto busto, va egli continuamente producendo nuovi capi d'infinite sceleratezze, che inquietano & agitano l'humano commercio⁵¹.

Inoltre «l'ordine compositivo», quello che ordina felicemente le cose, è stato osservato non solo da alcuni popoli, ma da Dio stesso che

⁴⁹ Cap. I (*Universal discorso intorno al purgar della Republica*); cap. II (*De i mezi, co i quali si purgano le Città da i vitij*); cap. III (*De gli ordini, che nel purgar della Republica si debbono tenere*).

⁵⁰ *Governo e Ration vera di Stato*, quarta parte, cap. I, pp. 233-234.

⁵¹ *Ivi*, cap. III, p. 255. L'immagine ricomparirà nel cap. XI, p. 317.

con pochissime leggi regge con somma perfezione tutto l'universo. Il motivo per cui i principi non seguono tale «ordine» sta nella difficoltà di conoscere le origini e le universali cause dei mali, per essere queste quasi sempre nascoste e profondamente innestate nella natura umana. Sicché il principe, che voglia conoscerle veramente, deve scendere dalla sommità degli alberi (allegoria del male), seguire il percorso dei rami (le sue tracce), fino a giungere alle loro radici nella terra. Questa del Palazzo è un'allegoria assai frequentata dalla letteratura medievale che contrapponeva l'albero del bene e delle virtù a quello del male e dei vizi. Pensiamo ad alcune *Laude* di Jacopone da Todi⁵² e, prima ancora, a san Bonaventura⁵³.

Tutte le falsità, le usure, le rapine, le estorsioni, i delitti e gli inganni non sono altro che «rami» e «virgulti» che pullulano da un solo ceppo che è la cupidigia e l'avidio desiderio delle cose temporali, le cui radici sono poi il lusso, l'ambizione e i piaceri della vita.

È compito del principe non incoraggiare certe universali tendenze al vizio: proibendo il lusso e l'ambizione introdurrà la parsimonia e la modestia e, soprattutto, raffrenerà la malvagia volontà dei sudditi con l'esempio della propria vita e col timore delle leggi.

Nel proporre le cure ai mali dello Stato, il Palazzo osserva «l'ordine compositivo», mirando alla perfezione dei magistrati, delle leggi e dei giudizi. Tutto ciò per creare la felicità sulla temperanza, la prudenza, la fermezza e la giustizia. Molti gli avvertimenti sul «numero» e sulla «elezione» dei ministri, secondo un criterio rigidamente selettivo: «eleggere dai buoni i migliori e dai saggi i più dotti»⁵⁴. I magistrati non possono essere ignoranti, perché, se i ministri custodiscono le leggi, i primi le creano.

Il Palazzo ammonisce il principe ad avere piena cognizione dell'«abilità» e della «bontà» di un ministro, qualità che debbono essere necessariamente congiunte in quest'ultimo, e lo mette in guardia circa la difficoltà di scoprire e provare il sapere e la bontà interna dalle manifestazioni esteriori. Nello stesso tempo lo avverte di curare che in città vi siano uomini saggi nel vero senso della parola, abituati cioè ad esercitare l'intelletto piuttosto che la memoria⁵⁵.

Interessante è il capitolo sulle ricompense dei ministri, sull'onore

⁵² Si vedano, tra le altre, le laude LXIX (*Arbore de ierarchia simile a l'angelica: fondata sopra la Fede, Speranza e Caritate*) e LXXXIX (*Arbore dell'amore divino*), in *Le Laude* di Jacopone da Todi, secondo la stampa fiorentina del 1490, a cura di G. Ferri, Laterza, Bari 1915, pp. 160-164 e pp. 206-209. Cfr. A. Gottardi, *L'Albero spirituale* in *Jacopone da Todi*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», XX (1915), pp. 1-116.

⁵³ Cfr. il *Lignum vitae* (*L'arbore della Croce*), al quale si ispira l'*Arbor Vitae Crucifixae Jesu Christi* di Ubertino da Casale. Si tratta dell'albero della contemplazione e della perfezione.

⁵⁴ *Governo e Ration vera di Stato*, cap. V (*Della elezione de i ministri*), p. 261.

⁵⁵ *Ivi*, cap. VI (*Che appartiene a i Prencipi curar che nelle Città vi siano gli huomini saggi*), pp. 272-284.

come premio principale — si dice anche che cosa sia «quest'honore»⁵⁶ — e sulla necessaria correzione delle deviazioni e degli abusi dei ministri. Qui, come altrove nel trattato palazziano, il discorso della necessità (segnata dal continuo ricorso ai verbi del «dovere») non è mai sottratto all'imperativo morale. La necessità politica è la stessa cosa della necessità etica. Da qui partono tutti gli insegnamenti intorno alla possibilità di annientare i litigi causati dalla bugia — con l'indicazione degli «appensamenti» dell'uomo che precorrono la bugia —, dalla povertà e dall'ignoranza.

Come si vede, il *Governo e Ragion vera di Stato* non è una semplice raccolta di precetti e di norme etico-politiche, né una dissertazione sulla «Ragion di Stato» attraverso l'analisi dei testi di Tacito o di altri autori. È, invece, una trattazione ragionata dei problemi politici alla luce di nozioni universali di metafisica, di scienze naturali e di filosofia morale. Una dissertazione a spirale, che si allarga inglobando via via nuove problematiche umane, sempre nell'intento di far chiarezza sulla «Ragion di Stato».

Nell'impegno teorico di riesaminare i rapporti tra l'utile e l'onesto, e quindi nella battaglia contro il materialismo e l'utilitarismo del *Principe* machiavelliano, il cosentino Giovanni Antonio Palazzo non rimane inferiore agli altri trattatisti italiani contemporanei⁵⁷.

⁵⁶ «[...] egli è una qualità buona dell'anima, con la quale ella in se stessa gode, & appresso a gli uomini consegue una conforme opinione di bontà, essendo tale, qual'ella è da tutti stimata e riputata» (p. 293).

⁵⁷ Cfr. A. Panella, *Gli Antimachiavellici*, Firenze 1943; S. Mastellone, *Antimachiavellismo, machiavellismo, tacitismo*, in «Cultura e Scuola», nn. 33-34, 1970; S. Bertelli, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, La Nuova Italia, Firenze 1973; M.L. Doglio, *Retorica e politica nel secondo Cinquecento*, in AA.VV., *Retorica e politica*, Liviana, Padova 1977, pp. 57-77; A. Prospero, *Intelletuali e chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali 4: Intelletuali e potere*, Einaudi, Torino 1981, pp. 159-213; M. Rosa, *Chiesa e stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Letteratura italiana, I. Il letterato e le Istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 257-389, in particolare le pp. 314-318; N. Rubinstein, *Le dottrine politiche nel Rinascimento*, in AA.VV., *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Laterza, Bari 1983.

TERESA CIRILLO

MERIDIONALI IN COMMEDIA

Attorno al nodo problematico rappresentato dall'uso della lingua nella commedia 'regolare' rinascimentale, il dibattito si è acceso e si è mantenuto vivo soprattutto attorno alla metà del Cinquecento, nell'epoca in cui la società borghese e cittadina alimenta il gusto spregiudicato e divertito per l'autorappresentazione.

La commedia rinascimentale propone, in effetti, un «vario intreccio di casi, un gioco scenico regolato da una serie convenzionale di personaggi, di espedienti, di norme e schemi drammaturgici [...] specchio e insieme idealizzazione incline a descriversi e a rappresentarsi, a ridere delle cose e degli uomini e perciò a ridere anche di sé»¹.

Strutturata in cinque atti che scandiscono il ritmo dell'intrigo di prevalente ascendenza classica o novellistica, la commedia utilizza figure e situazioni teatrali convenzionali; dalla vistosa sperimentazione culturale che, con un occhio fisso ai modelli di Plauto e Terenzio mette in scena inganni sottili e scherzi studiamente plateali, emerge un vorticoso mulinello di simulazioni, finte morti, scambi di persona, agnizioni, travestimenti a ripetizione.

L'ingegnosa alchimia della scrittura legittima una enorme varietà di artifici, nelle pieghe dei quali s'indovina una indefinibile e oscura inquietudine, una ambigua mescolanza fra smarrimento e irrefrenabile desiderio di evasione.

Per questa commedia dalla forma prevalentemente prosastica, in cui la *vis comica* dell'autore si concentra su una fabula percorsa da innumerevoli fili, che s'intersecano e s'intrecciano in una serie di nodi sino all'immane lieto fine con l'improvviso scioglimento dell'«ingarbugliato viluppo», l'immaginario teatrale recupera tipi e personaggi fortemente caratterizzati. La scrittura s'impegna con particolare

¹ *Commedie del Cinquecento*, a cura di N. Borsellino, Feltrinelli, Milano 1962 v. I, p. IX. Anche la macchina teatrale del *Siglo de Oro* spagnolo muove figure e situazioni stereotipate sorrette dalla variata sperimentazione linguistica: si veda, tra altri, Tirso de Molina che ricorre al dialetto *sayagués*, «linguaggio tradizionale dei villici teatrali», come ricorda M.G. Profeti, *Il teatro di Tirso: convenzione e ambiguità*, in *Teatro del «Siglo de Oro»*. Tirso de Molina, Garzanti, Milano 1991, p. XXXVIII; per il teatro portoghese cfr. di L. Stegagno Picchio, *Sulle parlate rustiche nel teatro del Cinquecento: saiaighese, lingua rustica portoghese, pavano*, nella miscellanea *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento e età barocca*, a cura di T. Muraro, Olschki, Firenze 1971, pp. 273-293.

attenzione nella elaborazione di una rigorosa tecnica espressiva, di una lingua spettacolarmente tesa e divertita, «costruita, vigilata, capace di cogliere un reale rivelatosi poliedrico e sfuggente e insieme capace di opporre a questo reale, tramite il calcolato artificio dei giochi di prestigio (*qui-pro-quo*, doppio senso, non senso, storpiamento, *calembour*, in una ridda di acrobazie fonematiche) un reale inventato, quello appunto della invenzione linguistico-verbale che si crea e si ricrea da se stessa e continuamente ricrea l'intrigo, in un processo operato dall'intervento demiurgico dello scrittore, e che giunge perfino a sopraffare l'azione e il gesto»².

Il testo teatrale, che segnala concretamente il passaggio dall'oralità alla scrittura e dalla scrittura all'oralità scenica, recitativa, rappresentativa, prende corpo nel momento in cui l'attore lo trasmette al pubblico; ma, nella realizzazione del momento teatrale, insieme all'interpretazione offerta dall'attore, entra in gioco tutto un complesso meccanismo di tipologie culturali, di istanze antropologiche, di tensioni sociali. Per il testo teatrale cinquecentesco tale sistema appare inverato e codificato in un variegato campionario di personaggi e di tipi teatrali con i quali autori, registi, attori e costumisti devono misurarsi, potendo concedersi solo alcune variazioni, anch'esse codificate.

Nel gioco scenico l'insistenza istrionica sulle risorse linguistiche acquista un preciso rilievo funzionale alla esasperazione dell'intreccio e alla caratterizzazione espressiva dei personaggi.

Spigolando fra le dissertazioni di retori e trattatisti, oltre che fra le dichiarazioni e i chiarimenti forniti dai prologhi delle commedie — portavoci delle intenzioni dello scrittore drammatico fino a diventare veri e propri manifesti teatrali — si chiarisce la portata e la funzione teatrale della lingua in commedia.

Il Cinquecento è un'epoca che al problema della lingua aveva dato una dimensione assai risentita, innestato com'era su una questione di identità nazionale e, contemporaneamente, su un'orizzonte di grandi mutamenti sociali; è un'età che, proprio sul versante teatrale, inteso nelle sue valenze sociali, si apre a motivazioni di cultura non separata, di letteratura da mediare, da comunicare al pubblico³. Le modalità con cui la lingua⁴ si immette nel dominio della comunicazione sono reperibili, con valenze e connotazioni diverse, nelle dichiarazioni di

² Introduzione a *Commedie del Cinquecento*, Reprint a cura di M.L. Doglio, Laterza, Roma-Bari 1975, v. I, p. VIII.

³ R. Sirri, *Sul Teatro del Cinquecento*, Morano, Napoli 1989; su questo tema cfr. soprattutto il cap. *Invenzione linguistica/Invenzione teatrale*, pp. 249 sgg., e *passim*.

⁴ Ricorda G. Folena che «La nascita e lo sviluppo dei nuovi generi teatrali profani e in specie della commedia nel corso del primo Cinquecento sono concomitanti coll'insorgere e col divampare della questione della lingua, che si svolge al livello delle élites letterarie come discussione intorno alla scelta di modelli e alla fissazione di norme scritte di lingua letteraria, e solo raramente e subordinatamente di lingua parlata»; in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 125.

poetica teatrale ad opera di autori interessati alla fenomenologia scenica:

verum haec universa nihil nonnumquam erant nisi vocem histriones singuli adhibuissent accomodatam, quando quidam omnis oblectatio comoediae propemodum in actione consistit.

Vittorio Fausto, *De comoedia libellus*, 1511

Ribadisce il Gelli nella notissima dedicatoria alla *Sporta*, del 1543:

Quanto alla lingua [...] io ho usato quelle parole ch'io ho sentito parlare tutt'il giorno a quelle persone che io ci ho introdotte; e s'elle non si trovano in Dante e nel Petrarca, nasce che altra lingua è quella che si scrive nelle cose alte e leggiadre, e altra è quella che si parla familiarmente.

mentre il Prologo della *Ramnusia* di Giovanni Aurelio Schioppi, recitata a Verona nel febbraio del 1530, affermava che la commedia era stata composta

in prosa e familiar lingua: perché le persone ch'in quella ragioneranno, non sanno rime o romanzo; non manc'hano studiato la grammatica nova de' petrarcheschi, o imparato l'elegante clausole d'il Boccaccio...

Giovan Battista Della Porta, nel prologo di *Duoi fratelli rivali*, usa gli stessi concetti: «Or questo è altro che parole del Boccaccio o regole di Aristotele», oltrepassando, però, la questione propriamente linguistica, condivisa da tutti i retori del tempo e che era stata già firmata dal Machiavelli nel prologo della *Clizia*, e avviandosi verso la questione del teatro in quanto tale, in senso moderno, fenomeno che si consuma nel suo farsi senza possibilità di ripetizione, in un incontro fra testo e ricezione del testo mediato dall'intervento dell'attore.

I prologhi, connotati dalla possibilità di una comunicazione diretta e immediata con la platea, forniscono un variegato repertorio di *tópoi* sulla originalità e sulla duttilità dei modi della lingua parlata: verso la fine del secolo il napoletano Della Porta coinvolgeva la lingua succosa ed espressiva delle sue commedie nel programma di rinnovamento di un teatro aperto all'istanza di una fruizione più ampia, meno selettiva⁵.

In questo senso la cura per la carica comunicativa del dialogo, della lingua colloquiale e familiare, si affianca alle caleidoscopiche risorse inventive del plurilinguismo: la sperimentazione sempre più

⁵ Cfr. G. Della Porta, *Teatro*, v. II e III, a cura di R. Sirri, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1980 e 1985: nell'Introduzione al v. II, pp. 7-8, si rileva che un punto di forza nell'opera di Della Porta «sta nell'assorbire la domanda di teatralità nella letteratura, e nel mediare la letterarietà, presso il pubblico, con lo strumento di una lingua generica e in più punti approssimativa ma interamente godibile, di immediata comunicabilità, diretta a un uditorio indifferenziato».

articolata e spericolata della lingua forestiera in commedia recupera, in un progressivo crescendo, un artificio comico che arriva ai limiti del grottesco e del demenziale⁶.

Lo scontro tra forme linguistiche colte e popolari diventa funzionale alle esasperate e aggrovigliate peripezie di padroni e amanti, vecchi e giovani, a cui fanno da ammiccante controcanto le beffe, gli equivoci, i malintesi che scaturiscono a getto continuo dagli intrighi maliziosi e dai dissacranti raggiri di servi e parassiti furbi e sempre affamati, di osti avidi o di pedanti sciocchi e saccenti, di serve ruffiane e sboccate.

Il divertito impasto di forme alloglotte realizza una insistita, irresistibile sperimentazione linguistica in cui spicca una marcata predilezione per l'uso giocosamente storpiato di una lingua spagnola fortemente caricaturale che caratterizza soprattutto il tipo del soldato spagnolo enfatico e vanesio, fanfarone e vigliacco⁷.

Nel gioco scenico la paradossale mescolanza di livelli dialogici porta all'arzigogolo linguistico, alla licenza espressiva, al gioco onomatopico, al bisticcio fonetico⁸ che acquistano un preciso rilievo funzionale per canovacci concepiti in chiave grottesca e demitizzante ma che soddisfano anche la immediata esigenza di spettacolarità, all'interno del rapporto dialettico fra il polo della scrittura e quello della decifrazione da parte della platea.

«Il comico dei linguaggi — commenta Borsellino — asseconda la caratterizzazione dei tipi, distingue i livelli culturali e sociali, promuove il dialetto a una funzione letteraria e rappresentativa fino ad allora inedita e forse impensabile senza una retorica attoriale, di per-

⁶ Sull'uso di lingue e dialetti in commedia cfr. M.L. Altieri Biagi, *Appunti sulla lingua della commedia del '500*, in *Atti del Convegno sul tema: Il teatro classico italiano del '500*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1971, pp. 253-300; I. Paccagnella, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi* in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 2, Einaudi, Torino 1983, pp. 103-171; *id.*, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1984; G. Folena, *Il linguaggio del caos*, cit.; G. Tavani, *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI secolo*, Japadre, L'Aquila s.a.; T. Cirillo, *Plurilinguismo in commedia. B. De Torres Naharro e G.B. Della Porta*, Morano, Napoli 1992.

⁷ Sul «personaggio comico del bravaccio millantatore e codardo» cfr. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari 1949⁴. Per l'influenza della lingua spagnola nella cultura e nel costume italiani si veda G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Giappichelli, Torino 1968; cfr. inoltre, W.Th. Elwert, *L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique*, «Revue de littérature comparée», XXXIV, 1960; C. Segre, *Edonismo linguistico del '500*, in *Lingua stile e società*, Feltrinelli, Milano 1963.

⁸ M.L. Altieri Biagi, nel saggio cit., propone la distinzione fra due tipi di comicità linguistica denominati *comico del significante* e *comico del significato*; nel primo caso si usa «ludicamente» la lingua «svalutandone l'aspetto semantico e la funzione comunicativa, per puntare sui valori fonici, musicali» (pp. 286-287). Nel secondo tipo di comicità si gioca sull'equivoco, il *quiproquo*, l'incomprensione che sorge fra personaggi che parlano lingue e dialetti diversi. (pp. 284-286).

sonificazione e interpretazione linguistica»⁹. Se il travestimento e lo scambio di persona appaiono un artificio scenico ben noto al pubblico, l'incomprensione fra parlanti lingue e dialetti differenti fa scaturire nuove complicazioni nell'intreccio: in aderenza a un *cliché* tradizionale, la roboante *performance* linguistica di un capitano spagnolo risponde alle attese dello spettatore riproponendo una gamma di variazioni su una lingua storpiata, manipolata, causa di equivoci e di distorsioni che segnano «le frontiere di incomprensione fra personaggi che parlano lingue o dialetti diversi»¹⁰.

Il teatro comico che sfrutta fino all'esaurimento le sue possibilità espressive, costruisce personaggi al limite del grottesco e del paradossale insistendo sull'uso ludico della lingua.

Su questi registri si caratterizzano gli innumerevoli capitani spagnoli che rispondono a moduli stilistici tradizionali e codificati, fra i più sfruttati dalla commedia cinquecentesca: il capitano Giglio negli *Ingannati* si presenta parlando uno spagnolo arruffato e incerto, mescolato all'italiano:

Por mia vida, que esta es la vieia biene avventurada que tiene la más hermosa moza d'esta tierra per sua ama. Oh se la pudiesse io ablar dos palabras... (III,3)

Nel capitano Pantaleón, della *Fantesca*, esempio della comicità delaportiana, l'uso dello spagnolo sottolinea la tracotanza da pallone gonfiato del personaggio:

Yo me llamo Pantaleón, matador de panteras y leones; y cuando tengo alguna entre las manos, la desuello como si fuera oveja y me visto de la piel y me voy entre los bosques y me junto con ellos, y juntándome azgo una con una mano y otra con la otra por los pezcuezos, y doyles con las cabezas de tal manera que le hago saltar los huesos por los ojos... (IV, 6)

Il napoletano Gialaise, nella commedia *Intrichi d'amore*, attribuita a Tasso¹¹, si traveste da spagnolo, ingolfandosi in un esilarante sproloquio infarcito degli errori e degli equivoci verbali derivanti dalla somiglianza fra italiano e spagnolo; il gioco linguistico prende valore di caratterizzazione tipologica per una categoria, quella dei soldati vanagloriosi e smargiassi, ben nota nella società italiana dell'epoca:

⁹ N. Borsellino, *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Garzanti, Milano 1989, p. 51.

¹⁰ M.L. Altieri Biagi, *op. cit.*, p. 284.

¹¹ T. Tasso, *Intrichi d'amore*, a cura di E. Malato, Salerno Ed., Roma 1976. Il personaggio di Scarpella nella commedia *La Spagnolas* del Calmo tratteggia una vivace satira del soldato spagnolo. Una serie di osservazioni sulla «mélange des idiomes» in questa commedia dell'autore veneziano in: D. Gaudin, «*La Spagnolas*» d'Andrea Calmo: le masque espagnol, ou une tentative d'insertion sociale manquée, in *Présence et influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance*, Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1978, pp. 203-250.

Vos non mi conoséis aún: yo soy el terrible de los terribles, que tengo los cabellos de Medusa, la fuente de Hettore, las narises de Argante, el rostro d'Aquile, l'abla d'Ulisse, los dientes de Cadmo [...]. Ago temblar la tierra en ablando, e spavento el ynfierno en grittando, y vuelvo los cielos en obrando... (V,1)

Nella parlata ibrida di questi eroi della commedia ricorrono termini e forme spagnoleggianti che costituiscono un piccolo patrimonio linguistico sempre ricorrente e ben compreso dal pubblico italiano: il Piccolomini dichiara, a proposito del personaggio del Capitano, nell'*Amor Costante*, di aver usato una lingua spagnuola «italianata».

Nel dominio dialettale, la lingua locale parlata in scena sottolinea il carattere municipale o rustico del personaggio, accompagnandosi all'allusività e alla storpiatura in senso comico e burlesco.

Una parlata vivacemente caricaturale, fiorita di idiotismi, attraversata da doppi sensi, metafore, forme svariate di alterazione linguistica e semantica, identifica la condizione umana e sociale del personaggio del napoletano, uno dei caratteri ricorrenti sulla scena teatrale cinquecentesca; la caratterizzazione linguistica rappresenta il giocoso supporto per l'identificazione di un comportamento e per la valutazione delle qualità intrinseche di un personaggio che diverte il pubblico svolgendo il ruolo «dell'indispensabile personaggio goffo»¹².

La straordinaria espressività del dialetto mette in mostra le sue risorse nell'esperienza immediata e coinvolgente del gioco teatrale: il napoletano si presenta alla ribalta nelle vesti del signor Parabolano, nella *Cortigiana* (1534) dell'Aretino; trionfa col travolgente eloquio dell'opportunisto e fannullone Ligdonio Caraffi nell'*Amor costante* (1536) del Piccolomini.

Personaggio convenzionale immesso in situazioni convenzionali, il napoletano diviene carattere usuale presso i commediografi cinquecenteschi¹³.

Ubbaldino, gentiluomo napoletano felicemente tratteggiato mentre è intento alle sue frivole occupazioni, dà l'avvio al gioco scenico della *Ramnusia*¹⁴:

Due hore giur'a Dio, hanno consumat'intorno me questi da puocho miei famegli, et anchora non sto gaio e limpiato à mio modo. Vedi, lo diavolo, che qui sta una bruscholla; lèvola, Tristano, e guardami a rietto se faldata sta la robba, ch'a corte gli altri gentil'huomini non se ridano di me [...]. Dhe, mio Tristano, che di hoggi non s'appretiano le virtù e gentilezze, ma appresso Principi hanno favore et merito

¹² Cfr. B. Croce, *Il tipo del Napoletano nella commedia*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1948³, pp. 253-290.

¹³ Osserva Croce, in *Il tipo del Napoletano...*, cit. p. 278, che «il dialetto napoletano si adoperava anche da scrittori non napoletani, sia perché è agevole possedere la piccola provvista di frasi che bastava all'uopo, sia perché assai probabilmente i commediografi d'altre parti d'Italia chiedevano, per le parti in dialetto, aiuto a persone di Napoli».

¹⁴ Cfr. *La Ramnusia* di G. Aurelio Schioppi in *La Ramnusia e altri testi teatrali* a cura di R. Sirri, De Simone, Napoli 1988.

solo gli pazzi e temerarij. De le donne non voglio dolermi, che più me tengo amato che diece altri innamorati: quest'è palese e sovente dogliomi ch'a tante che me ricerchano non posso sotisfare. (I,1)

Il pittoresco linguaggio di questo napoletano che non rifugge da vanterie e autoincensamenti, attinge largamente a risorse espressive che, sonoramente orchestrate, accompagnano e sottolineano la dinamica gestuale e formano il contrappunto comico all'intrecciarsi di situazioni drammatiche.

Il fatuo Ubbaldino è un felice «assaggio» della serie di personaggi che riprendono uno stereotipo sui cui si esercita la *vis* polemica o indugia lo sguardo benevolo e indulgente dei commediografi italiani.

Anche Panduorfo, il damerino che impazza nella commedia *Il moro* di Giovan Battista Della Porta, si compiace e si lamenta per il sovraccarico di fatiche amorose:

Oh, gran travaglio è l'essere bello! Tutto lo iorno lettere, vigliette, mbsciate, mprese, passate, tanti cuocchie intorno a la casa, tanta tozzolate alla porta, dare audienza e dare risposte a tante e no morire. Vene notte, che mi bisogna dormire con dece genteledonne, e darnela ntalluni con tutte, che ncappe a lassare lo straccio. (III,5)

Le fumose vanterie, le colorite tirate, le risibili smanie caratterizzano un personaggio che appare stabilmente collocato nella sfera del luogo comune, nel filone più irridente e caricaturale della tradizione teatrale.

* * *

La nuova commedia cinquecentesca opera una mediazione fra tradizione classica — appresa per via filologica — e tradizione realistica e locale.

Il commediografo è un letterato che scrive in una lingua letteraria, colta, omogenea; le inserzioni dialettali in commedia entrano — come l'articolata mappa delle immissioni di lingue straniere diverse — nell'ambito di un edonismo formale, apportatore di comicità e di giochi verbali che investono sia la sfera del significante sia quella del significato. Ma, d'altra parte, nella commedia in cui s'inserisce l'opposizione lingua letteraria-dialetto, o il confronto interregionale, il «contrasto orizzontale che riguarda l'incontro di dialetti diversi», che oppone, «a un livello assai vario di competenza, città a città, regione a regione», può diventare blasone regionale e maschera linguistica o costituire una marca sociale¹⁵. Inoltre, indubbiamente, anche la «commedia pluridialeale — per quanto genere più 'popolare' in cui un'accurata considerazione di contenuti quotidiani si traduce in oculatezza linguisti-

¹⁵ G. Folena, *op. cit.*, pp. 134-135.

ca — rivela la sua discendenza colta nell'esposizione del reale umanisticamente inteso come *imitatio vitae*, che, nell'equivalenza fra vita e teatro, aspira a porsi come concluso microcosmo che diviene poi *exemplum*, 'teatro del mondo'¹⁶.

L'istanza realistica in commedia trova riscontro in un carosello di lingue e dialetti che, nell'intesa e nella sintonia che s'instaurano fra palcoscenico e platea, porta il pubblico all'immediata identificazione sociale e morale dei tipi scenici.

Nelle trame prevedibili, nei perfetti marchingegni dialogici ricchi di ritmo e di *humour*, le battute dialettali cadono a punto giusto per ravvivare giochi di equivoci e di causalità ormai scontati e sempre più complessi. I diversi linguaggi finiscono per assumere «carattere emblematico di protagonisti, i personaggi sono agiti dalla loro lingua»¹⁷.

La comunicazione in scena si avvale di inserti dialettali che trasmettono in presa diretta il contrasto fra città e campagna, fra lingua egemone e parlata rustica. L'*iter* della riproduzione del dialetto passa attraverso vari gradi, fino all'espressionismo giocoso e caricaturale, alla invenzione verbale funzionalizzata alla tipizzazione folclorica e certamente complementare di un accentuato espressionismo deittico e gestuale.

Nella *Tabernaria*, il Della Porta riesce a trarre nuovi, saporosi motivi ludici dalle risorse di una dialettalità che finisce col rappresentare un divertimento verbale fine a se stesso: un personaggio, il servo truffaldino e maneggione, si finge «siciliano indiavolato» ottenendo risultati parodistici e stravaganti con un travestimento linguistico basato su un'irridente imitazione; la forma dialettale caricaturale e artefatta viene costruita con l'accumulo di note indiziarie e distintive, di caratteristiche foniche e morfologiche considerate tipiche e sufficienti a individuare sia la parlata sia i tratti caratteriali del tipo siciliano irruento e ribaldo:

O buono Dieu de Grandazzo, o diavolo de Paliermo, chi è cheddo cornuto, caparone, viddano, pezziente, che mi facendo lo giorgiu? ca se n'esco fuori co no pontapiede lo ietto sopra li cerramini. Taliante quante parole ha sto beccu castratu, mone-luso. Sto Iannizo battiam, aspetta no morziddu, ca pe ll'arma de patremu e de chi me figliau, e sia acciso, se me meno la chiavetta, lo sandali e lo guardanasu, piglio lo broccoliero e scindo a bassu li scippo entrambu gli occhi e metteceli in mano, le sgangerò le corna e li scippu la lingua pe lo cozzu con chista daga ienzo la stanza delle carne soie! E che pensi c'hau lo fecatu biancu come a tia, che te vuoi accotedare co nu canazu morretuso fitienti? Non me tenite! Vostra Signoria me perdugne, ca se m'aspetta na picca, le scareco na cotteddata che le taglio le nasche e le gambe co no cuorpo (II,3)

Commediografi e trattatisti del Cinquecento sono concordi nel ribadire l'intento realistico e mimetico del testo teatrale, ricalco sce-

¹⁶ I. Paccagnella, *Plurilinguismo letterario...*, cit., p. 156.

¹⁷ G. Folena, *op. cit.*, p. 126.

nico della società contemporanea, «specchio — come precisa il Gelli nel Prologo della *Sperta* — di costumi della vita privata e civile».

In effetti, su una scena che esaspera il costume corrente, «la prosimità del teatro del mondo e del mondo del teatro era anche una proiezione della classica regola aristotelica sull'unità di tempo e di luogo utilizzata come microscrittura generatrice di uno stile drammatico fondato su un calcolato parossismo e una comica velocità dell'azione. Tempo della vita e tempo del teatro tendevano a coincidere»¹⁸.

Su una scena dove si riproducono, portandole all'estremo, le connotazioni socio-culturale del tempo, i vari caratteri regionali sono delineati secondo regole fisse, tagliati alla brava, su stereotipi e modelli, e illuminati da un istrionismo linguistico amplificato che mette in mostra ogni risorsa e promuove i dialetti a una fondamentale funzione scenica e letteraria.

Nell'intrigo della commedia *La Vedova* del Cini, rappresentata a Firenze nel 1569 in onore dell'arciduca Carlo d'Austria, i personaggi che parlano in dialetto napoletano, siciliano, bergamasco e veneziano offrono un esempio di risentito plurilinguismo. Ma, ha osservato Croce, il dialetto «non vi sta come linguaggio di personaggi buffoneschi, nel modo dell'altra commedia *Li diversi linguaggi* (1609) del Verucci e in genere nell'uso della commedia dell'arte, ma unicamente per rappresentare con vivezza i personaggi nei loro caratteri e costumi conformi alle varie regioni d'Italia»¹⁹.

Aggiunge Croce che «È da escludere altresì, per l'opera del Cini, l'intenzione che il Bettinelli vi ritrova, di un mezzo adatto a far ridere le provincie d'Italia, diverse e perciò rivali, l'una sul conto dell'altra, 'reliquia delle civili discordie e fazioni'»²⁰.

Nella *Vedova* il violento contrasto fra il siciliano Fiaccavento e il napoletano Cola Francisco Vacantiello è comunicato alla platea per mezzo di un gustoso e colorito scontro fra dialetti ove prende forma una motivazione etica, psicologica e sociale.

Esuberante e millantatore il napoletano, profondamente compiaciuto per le sue doti di letterato e musicista, per l'abilità nell'uso della lingua toscana nella quale ha avuto «lo Boccaccio e lo Petrarca per mastri»²¹;

¹⁸ M. Rak, *Modelli e macchine del sapere nel teatro di Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Guida, Napoli 1990, p. 408.

¹⁹ Cfr. Giov. Battista Cini, *La vedova*, Commedia. Con introduzione di Benedetto Croce, Philobiblion, Napoli, MCMLIII, p. 12.

²⁰ *Ivi*, p. 12.

²¹ Cola Francisco completa l'arguto paradosso a sostegno della superiorità della propria parlata toscana, aggiungendo che i fiorentini la loro lingua l'hanno appresa solo da «le notricce o le fantesche, / o altra simil sorte di persone/ignoranti». Invece, «nuie autre l'osservammo / d'autria manera che non se fa ccà, / da voi, che ve pienzate con lo latte, / senza tenercene mente, de bere / la lingua bona». (II,4) Cola Francisco riprende una metafora diffusa in tutta la cultura europea quando si riferisce alla lingua appresa col latte della balia. In Italia risale al *De vulgari eloquentia* di Dante e si ritrova in Leon Battista Alberti o nel Bembo; in Spagna il topico circola nelle opere di Vives, Valdés, fray Luis

fanfarone e irruente Fiaccavento che riprende il modello del soldato borioso e violento:

Bulite forse ch'ora tagghiu brazzi
o naschi o coddi o gambi? ieu nun sacciu:
diciti puru. (II,1)

Nel Prologo della *Vedova* l'autore accenna all'uso del plurilinguismo nella commedia, giustificandolo

a cagion sol di render la sua favola
più festosa, l'usar diverse lingue,
ma però tutte italiane, e per lungo uso assai intelligibili.

L'eloquio caratterizzante incrementa lo spessore dei personaggi, raccoglie, codifica e sottolinea stereotipi e pregiudizi sociali fino a diventare stilizzazione manieristica. Mettendo in bocca ai suoi personaggi forme dialettali ibride, in cui il bergamasco contamina il veneziano e il napoletano, il calabrese e il siciliano si fondono liberamente, il Cini gioca sull'oltranzismo verbale, si spinge su registri espressivi realisticamente grotteschi nel delineare lo scontro fra il siciliano Fiaccavento e Cola Francisco che, per garantire una solida posizione di ricco gentiluomo, dichiara la sua provenienza dalle contrade calabresi. Il giudizio di Fiaccavento sui napoletani è perentorio:

Signuri, ieu
vi li dirroggiu, si già non vi paro
prisuntuusu: li napulitani
sunnu la maiur parti minzugnari
granni e, comu si dici, vonnu sempri
chi tutti li turnisi d'issi paranu
ducati. (II,1)

Ma l'eloquenza di Fiaccavento si scatena quando il veneziano Marino gli confida che Cola Francisco, aspirante alla mano della propria figlia, si è offerto di

de León, Cervantes. Su questo punto cfr. L. Terracini, *Alabanza de la lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los siglos de oro*, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicadas por A. Vilanova, PPU, Barcelona 1992, pp. 55-75. Un'altra dote che si attribuivano i napoletani era la «gran felicità di poter esprimere tutti gli Idiomi, siano quanto si voglia barbari, e di ragionarli come se fossero proprij natiui di quei paesi delli quali esprimono le lingue con la fauella». A questa affermazione, fatta da Giulio Cesare Capaccio in *Il forastiero. Dialoghi*, Napoli, Per Gio. Domenico Roncagliolo, M. DC. XXXIV, p. 319, segue una esauriente enumerazione di idiomi parlati con scioltezza dai napoletani che, secondo quanto affermano persone degne di fede, persino in America, nel Perù o nel Messico, apprendono con prontezza «e con vera pronuntia l'Idiomi Quicano, Aimaro, Puquino, Guariano» e che «particolarmente parlano con tanta franchezza la lingua del Cusco la qual fu in gran parte a tempo di Gauainicapa padre de gli Inci popoli che trouarono gli Spagnoli, ch'è cosa incredibile».

far vegnir de Calavria, ond'elo xe
nassuo, fede de questo autentichissime.

A questa notizia il siciliano reagisce con violenza:

Dunca iddu è calavristi? Uh, santu diavulu
di Paliermu! ah ah ah... e vui buliti
dunar mughieri, ah ah, cun reverenzia,
a un strunzu d'asin calavrisi? e nun
sapiti ancor lu muttu?

E dinanzi allo stupore di messer Marino:

E nun sapiti chi Nostru Signuri
Deu, quandu criau lu mundu, dissi
a chisti disgraziati: «Surgite
calabrorum de stercore asinorum?»
E chi si dici di lu calavrisi:
«Trista la casa chi ci sta lu misi,
e si ci sta l'annu
ci duna lu malannu?» (II,1)

Dallo scontro sul piano personale, dalla rivalità in amore, Fiaccavento e l'antagonista passano a giudizi esasperati che coinvolgono usi, costumi, antipatie che estendono al livello campanilistico; gli squarci dialettali denunciano, con forza plebea, i contrasti paesani.

Se Cola qualifica il siciliano «manciamacaroni»²², Fiaccavento attacca con maggior foga:

Doh, chi sia uccisu cui ti impannizzau,
curnutu! A manciar ieu li maccaruni?
Va', mancia foggia tu, napulitanu,
ma, pir dritti megghiu, calavrisi
luda, imprenasumeri. (III,3)

La voce popolare assegnava ai calabresi il primato della rozzezza e della crudeltà. Le relazioni cinquecentesche sono concordi «nel rappresentare i calabresi come gente feroce. Ma questo costume locale non è che un aspetto particolare e aggravato della generale ferocia dei tempi. Le guerre e le altre difficoltà hanno dappertutto indurito gli animi, e mai come allora la pietà cristiana si è rivelata impotente a frenare la crudeltà, anzi si è essa stessa fatta crudele nella persecuzione religiosa, e la Calabria ne ha fatto esperienza nella 'crociata' con-

²² A questo epiteto Fiaccavento risponde qualificando il napoletano come mangiafoglia. Infatti i napoletani avevano per cibo usuale gli ortaggi: cfr. B. Croce, *Il tipo del Napoletano nella commedia*, cit., p. 257.

tro i Valdesi. Tutto il Mezzogiorno è pieno di efferatezze, e innumerevoli delitti avvengono in questa società violenta...»²³.

Nel suo veemente attacco denigratorio Fiaccavento non manca di alludere alla diceria secondo la quale Giuda, il traditore, sarebbe nato a Scalea, cittadina della costa tirrenica calabrese; da qui l'appellativo 'Scaleota' o 'Iscariota'²⁴.

La polemica fra i due si allarga, poi, al sempre presente tema dell'onore e della purezza delle origini; l'uno assale il nemico minacciandolo:

E chi si' «còtula còtula
ca su' di Notu»? Sicilian, pisciazza
di franzisi, che te faccio no iurno
morir sotto una mazza, se porraggio
avirte a luoco mai che non me puozzi
dicere «testimonia vuostra».

E il siciliano risponde per le rime definendo Cola Francisco «bastardu di li turchi». L'antagonista non risparmia l'ironia:

Ah, ah, ah, ah! come s'avvanta chesso
sicilian porrazzoso, manciafrittole!
Va' loco, va'! Ah! privite Iannella²⁵
non sienti como chiama li suoi figli messinisi?

Alle nuove provocazioni di Fiaccavento:

Vattindi a Riggio avanti
tu, calavrisi: e non senti li turchi
comu si sunnu accunzati? chi vonno
veniri un'atra vota a saturari
megghiu li vostre fimmene.

Cola Francisco si lancia nell'affondo finale:

Si, ché
le bostre di Randazzo, siciliano,
non si perliccano ancora le mano
delli spagnuoli, si ben le trattaro? (III, 3)

²³ C. De Frede, *Galeazzo di Tarsia. Poesia e violenza nella Calabria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1991, p. 46.

Il Capaccio in *Il forestiero*, cit., p. 690, ricorda che molti calabresi, abruzzesi e pugliesi emigrano a Napoli dove costituiscono un terzo dei residenti. Tuttavia — aggiunge il memorialista — «non lascierei di dire che la città di Napoli nobilita anco tutti quelli che vengono ad habitarla. Per che parlando di questi del Regno, quando alcuni sono quà, par che rinascono, e mutano costumi, e quella rozzezza del paese diuenta ciuiltà; e vna libertà propria di Napoli, si fan sentire, e 'l pane vogliono a più bon mercato, e più bianco, e più grosso, né si ricordano del pan d'orgio, e di miglio che mangiano prima».

²⁴ B. Croce, *Sulla letteratura dialettale e i costumi napoletani*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1968³, pp. 244-269 [262].

²⁵ Si potrebbe ipotizzare un'allusione al leggendario prete Ianni della tradizione medievale, identificato nel XIV sec. col re degli Etiopi. Più avanti Fiaccavento è definito «figlio di previt' Andrea».

Nell'ambito giocoso della rappresentazione teatrale le ingiurie e le allusioni agli stupri subiti dalle donne meridionali (sogette a francesi, mori, turchi e spagnoli), riconducono alla difficile situazione sociale e culturale della Calabria fra il XVI e il XVII secolo, ai momenti legati «alla decadenza, alle condizioni in cui la decadenza si sviluppa, a episodi d'intolleranza che si manifestano in luoghi diversi»²⁶. La regione, angariata da feudatari prepotenti e autoritari, è resa insicura dalle incursioni barbaresche; alla metà del Cinquecento il pirata Barbarossa, Mustafà pascià, il rinnegato Scipione Cicala, il corsaro Dragut, il rinnegato Ucciali approdano sulle coste compiendo saccheggi, rapine, oltraggi di ogni genere, incendiando case e violando monasteri.

Le incursioni piratesche completano la decadenza della Calabria del Cinquecento: sulle scene, intanto, il personaggio del calabrese acquista connotazioni negative²⁷, diviene il riflesso storico della satira del villano, è proposto come cifra significativa della rozzezza e del generale inasprimento dei costumi. In effetti — come scrive Croce — «Delle popolazioni del Regno, più di ogni altra attirava motti ingiuriosi la calabrese, della quale presto fu portato sui teatri il tipo comico»²⁸.

Fissato nel suo involucro comportamentale, il tipo enfatizza scenicamente la realtà.

Più tardi, nella commedia dell'arte, i connotati del calabrese aderiscono al profilo — naso aguzzo, lunghi mostacci, cappello a cono — del personaggio di Giangurgolo.

Per travaso e per contiguità, le specificità caratteriali del tipo scenico del calabrese sono accolte nel romanzo bizantino *Los trabajos de Persiles y Segismunda* di Miguel de Cervantes che aveva trascorso alcuni anni a Napoli. Nella narrazione compare un «Pirro Calabrés, hombre acuchillador, impaciente, facineroso, cuya hacienda libraba en los filos de su espada, en la agilidad de sus manos» (V,7). Per gelosia Pirro ferisce un rivale in amore: «... en los rufianes no engendra celos el desdén, sino el interés...». Pirro, «a despecho de su fiereza y fuerzas» è fatto prigioniero e «el gobernador de allí a cuatro días le mandó llevar a la horca per incorregible y asesino...» (V,13)²⁹.

²⁶ A. Piromallo, *La letteratura calabrese*, Guida, Napoli 1977, p. 51.

²⁷ Ricorda Croce, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., pp. 287-288, che «La Calabria fu sempre bersaglio di satira mordace». Croce riporta i giudizi taglienti sulla regione di Alfonso d'Aragona e di Enea Silvio Piccolomini, oltre una «bizzarra accusa storica: che i Bruzi, per essersi alleati con Annibale contro i Romani, fossero stati condannati a prestar servizi di schiavi, e perciò anche di carnefici, ai magistrati romani nella provincia, e che di conseguenza calabresi fossero stati i carnefici di Cristo».

²⁸ B. Croce, *Nuovi saggi...*, cit., p. 262. Sul Calabrese in commedia cfr. l'ampia rassegna di A. Barbina, *Giangurgolo e la Commedia dell'Arte*, Rubbettino Ed., Soveria Mannelli 1989.

²⁹ In Croce, *Saggi sulla letteratura*, cit., p. 288, e *Nuovi saggi...*, cit., p. 262, un florilegio di citazioni letterarie e di aneddoti illustra una connotazione in negativo del personaggio.

Tra la polemica e la farsa, le diverse 'voci' dialettali forniscono, sulla scena, connotati immediatamente riconoscibili a personaggi che risemantizzano soggetti sociali e realtà municipali introdotti in un gioco culturale che, simulando un improbabile vissuto, finisce per coincidere con le esperienze di vita e, soprattutto, con le attese della platea.

gio del calabrese ripreso nella cultura spagnola, dal Giuda personificato da Lope de Vega in un cavaliere calabrese ai calabresi caratterizzati, nel *Criticón* (I,7) di Quevedo, da terribili occhi sanguigni. F. Misitano in *Fu Giuda Iscariota cittadino calabrese?*, «Calabria sconosciuta», 1993, pp. 19-23, propone un *excursus* sulla fama negativa dei calabresi nella letteratura spagnola; ancora agli inizi del XVIII sec. il napoletano Francesco Oliva nel poemetto *L'assedio de Parnaso* sentenza: «Di buono, e parla puro calavrese» (I,33).

CAROLINA DIGLIO

LA DONNA SRADICATA DI TAHAR BEN JELLOUN

Lo scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun¹, che L. Mouzouni pone tra coloro che hanno operato uno sforzo sia teorico che pratico per la costituzione della nuova letteratura del Marocco², ha più volte dichiarato che il suo principale interesse consiste nell'assumere la difesa del debole, anzi nel farsi voce dei deboli, degli indifesi ai quali il mondo non presta orecchio. E, per Tahar Ben Jelloun, è difficile che qualcuno possa essere più debole e più povero di un marocchino costretto a emigrare verso paesi del ricco Occidente, dove la sorte più dura è rappresentata non tanto dal lavoro servile a cui, umiliandosi, si sottopone per sopravvivere, quanto dal rischio di smarrire la propria identità oltre alle tradizioni avite che egli perpetuava nella sua

¹ Sui temi e sull'originalità della produzione letteraria di T.B.J. così si è espressa Rachida Saigh Bousta (*Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Afrique Orient, Casablanca, 1992, pp. 7-8): «Le profil de son écriture est assez singulier pour solliciter l'intérêt du lecteur. Dans son ensemble, l'oeuvre de Ben Jelloun verse dans le conte, la légende, les rites maghrébins, les mythes ancestraux... Cependant, l'originalité de cet écrivain réside dans son art de saisir tous aspects de la tradition et de la culture maghrébine dans une symbiose très singulière avec le vécu quotidien et les problèmes sensibles de la société, pris dans les vertiges de la mémoire et de l'imaginaire en gestation. D'où une écriture qui dérange par ses modalités et ses thèmes privilégiés mettant en scène des sujets tabous ou des êtres exclus de la parole. "Enfance saccagée", prostituée, immigrée, fou combien sage, homme-femme. et tant d'autres figures livrées à l'errance, peuplent l'univers romanesque de Ben Jelloun.

Ces spécimens de la société, qui mènent une vie parasitaire et sont refoulés dans le silence ou l'indifférence, présentent une silhouette à la fois singulière et étrange. Leur profil emblématique est aussi un support symbolique qui permet d'aborder le langage interdit en relation avec les marginaux, le corps, la sexualité, le statut de la femme... Langage souvent irritant pour le lecteur conformiste; d'autant plus que celui-ci est malmené dans les dédales d'une écriture chaotique. Confronté au leurre et à la discontinuité, il se heurte au récit impossible».

² L. Mouzouni, *Le roman marocain de langue française*, Publisud, Paris 1987: «Quand A. Khatibi affirme dans le numero 10/11 de la revue *Souffles* qu' "une véritable littérature est une mise en cause de toute la littérature. Une critique interne des écritures précédentes et l'élaboration d'oeuvres nouvelles", nous sommes en mesure de comprendre pourquoi la nouvelle génération procède à la fois par un effort théorique et pratique, à la naissance de la nouvelle littérature du Maroc. Nous verrons plus tard comment A. Khatibi, M.K. Eddine et T. Ben Jelloun vont donner à ce mot d'ordre du 1968 sa réelle dimension» (p. 13).

famiglia e nella sua terra dalla quale, per impellenti esigenze economiche, è stato costretto ad allontanarsi.

Ma ancora più opprimente è per Tahar Ben Jelloun la condizione della donna marocchina e, più in generale, della donna del Maghreb³.

Alle donne, e in particolare alle fanciulle, lo scrittore ha dedicato i suoi primi romanzi, *L'enfant de sable* e *La nuit sacrée*⁴, con i quali

³ Cfr. «La sexualité selon le Coran», in A. Khatibi, *Maghreb pluriel*, Denoël, Paris 1983, pp. 149-176.

⁴ *La nuit sacrée*, pubblicato dalle Editions du Seuil di Parigi nel 1987, ha valso a Tahar il premio Goncourt; la stessa casa editrice aveva già pubblicato nel 1985 *L'enfant de sable*. In entrambi i romanzi seguiamo le avventure della doppia personalità di una donna, condannata dalla nascita ad essere uomo dal proprio padre e vivere, soffrendo, secondo le regole del villaggio. In proposito ci rimettiamo allo studio di W. Pasini, C. Crépaut, U. Galimberti, *L'immaginario sessuale*, Raffaello Cortina, Milano 1993, pp. 102-103: «Se è vero, infatti, che la prima legge che l'umanità ha conosciuto, quando si è espressa nelle prime società e nel loro successivo sviluppo, è stata la proibizione dell'incesto, ebbene la legge è nata sull'appropriazione del corpo della donna da parte del padre e dei suoi sostituti, con conseguente sottomissione della pluralità e dell'eterogeneità qualitativa del sensibile a quell'equivalente generale che è il nome del padre. Da *valore d'uso* esclusivo del padre, il corpo della donna è divenuto in seguito *valore di scambio* per la costruzione di società allargate (Lévi-Strauss, 1947) che, lungi dall'essere prodotte dagli uomini, avevano il loro vero fondamento nell'esclusione della donna dall'ordine sociale, perché solo se mantenuta come corpo-merce, la donna poteva garantire la circolazione degli scambi e consentire agli uomini di instaurare relazioni sociali tra loro.

È quindi immaginifico e perciò falso attribuire alla donna la riproduzione sessuale (l'ordine della materia) e all'uomo la produzione sociale (l'ordine dello spirito), perché l'ordine sociale si fonda proprio sul divieto per le donne di accedervi. Il loro accesso, infatti, le avrebbe instaurate a un livello che, escludendo la loro riduzione a corpo = merce-di-scambio, avrebbe interrotto la circolazione dei beni, e quindi l'ordine di produzione su cui la società si fondava. Esclusa dall'ordine sociale, la donna, proprio in forza di questa esclusione, è dunque il fondamento dell'ordine sociale.

Ma vivere nella società come esclusa, come "necessariamente" esclusa, espone in permanenza la donna alla violenza del maschio, una violenza che, prima di essere economica, politica o sessuale, è strutturale: *la struttura dell'esclusione come fondamento dell'ordine*. A far apparire questa violenza come perfettamente legittima, o addirittura conforme alle leggi di natura, provvede l'immaginario sociale che non riflette, ma *inventa* ragioni per costruire una pratica che, pur provenendo interamente dalla cultura, possa essere letta come espressione della natura. Inventando senso e dandolo a ciò che non ne ha, l'immaginazione produce quelle false evidenze che poi diventano un modo legittimo di pensare e di agire, quindi un'abitudine, e perciò una seconda natura.

Per questo l'immaginario sociale ricorre alla sessualità costantemente sollecitata a tenere un discorso che faccia apparire il dominio dell'uomo sulla donna come perfettamente "naturale" agli occhi degli uomini che lo esercitano e delle donne che lo subiscono, perché, come è noto, il potere non sta tanto nell'esercizio della sua forza, ma nel consenso dei dominati alla propria subordinazione. Ora, il potere dell'uomo è pienamente fondato solo nel momento in cui è la donna ad apparire come l'unica responsabile o colpevole della sorte di cui è vittima. Ma perché questa prova sia inconfutabile, deve apparire come un fatto "naturale", deve provenire cioè dalla "natura" stessa della donna. E che cosa c'è di più naturale e di più evidente del suo sesso? Ebbene, proprio nella differenza tra il sesso dell'uomo e quello della donna si deve trovare la "prova" inconfutabile della legittimità del dominio del primo sulla seconda.

Ciò che nel corpo dovrà mettersi non solo a parlare ma a *dare ragione*, ciò che si metterà a testimoniare non solo l'inferiorità femminile, ma soprattutto la superiorità maschile sono tutte le differenze che comporta per ciascuno dei sessi la sessualità chiamata non

ha denunciato le barbariche e frustranti condizioni di vita in cui vive la donna, la cui identità è negata o quanto meno compromessa⁵.

Se in questi due romanzi l'Autore si era già mostrato sottile conoscitore dell'animo femminile, specialmente di quello delle donne arabe, che nell'immaginario dell'uomo occidentale rappresentano un mondo precluso e nascosto, con *Les yeux baissés*⁶ egli ci offre la storia esemplare di una fanciulla berbera dell'Alto Atlante⁷, «une vraie Zazie berbère»⁸, che incontriamo all'inizio del romanzo decenne

a parlare di sé, ma della società che l'ideologia ha posto in essere. Le differenze del corpo diventano allora le *parole*, il linguaggio che la sessualità, sotto il gioco dell'immaginario, si metterà a parlare, e le *prove* della dimostrazione che il suo discorso ha il dovere di farsi».

⁵ I due romanzi rappresentano un'unica storia rappresentata due volte sotto ottiche diverse: una bambina, ultima di otto figlie, è costretta dal padre, per ragioni sociali e questioni di eredità, a fingersi maschio e vivere da maschio e spingere la finzione fino a sposare una donna. A questa violenza la ("il") protagonista risponderà con la violenza; cominceranno così traversie e peregrinazioni per quest'essere dalla personalità ambigua e compromessa, che solo l'amore per un uomo anziano e cieco, ma saggio e colto, potrà riscattare. Cfr. quello che a proposito scrive J. Déjeux: «Ces romans montrent d'étranges destinées de personnages à la sexualité ambiguë, des doubles, des images troubles dans le miroir, des "êtres privés d'eux-mêmes". Au point de départ la blessure et la perte. Le territoire de l'écrivain est celui "de la blessure, dit souvent l'auteur, ayant un compte à régler avec l'enfance". Dès l'origine l'identité sexuelle paraît brouillée» (*La littérature maghrébine d'expression française*, PUF, Paris 1992, p. 44).

⁶ Pubblicato a Parigi nel 1991, sempre dalle Editions du Seuil, il romanzo è stato tradotto in italiano da Egi Volterrani, con il titolo *A occhi bassi*, per la casa editrice Einaudi. Le citazioni qui riportate sono tratte dall'edizione francese.

⁷ Giustamente come afferma Abdallah Memmes (*Significance et interculturalité*. Éd. Okad, Rabat 1992, p. 113): «sur la nature des principaux personnages dans les romans de Ben Jelloun, nous constatons que la plupart d'entre eux n'accèdent pas au nom (Accéder au nom, dit-on, c'est accéder à l'être) et son dépourvus de toute apparence physique (En effet, les portraits physiques sont pratiquement inexistantes). Et même ceux qui en bénéficient ne jouissent guère d'une individualité propre et d'un caractère spécifique aptes à fonder leur autonomie psychologique».

Anche se «... le nom est un élément précieux dans les récits de Ben Jelloun...» (R. Iraqi, *Onomastique et personnages féminins* in "Écritures Maghrébines", Afrique Orient, Casablanca 1991, p. 146) «... le choix du nom est antiphrastique: ... et ce qui est considéré comme négatif est magiquement transformé pou devenir positif» (ivi p. 147).

Qui ci saremmo aspettati una Aïcha, perché, come affermava Ben Haddou in *Aïcha La Rebelle* (Ed. Jeune Afrique, Paris 1982, p. 89) «Le mot "aïcha" existait en berbère comme en arabe et, dans les deux langues, il signifiait bien: "vivante"». Rhita Iraqi rafforza questa ipotesi: «Aïcha a lutté pour se préserver de la monotonie, de la solitude et de la passivité, métaphores de la mort ... par le choix du nom, on retrouve comme dans *Aïcha La Rebelle*, le désir de préserver celui qui le porte et de lui tracer d'avance le chemin à suivre» (op. cit., p. 146-47).

In verità la nostra eroina non è altro che la personificazione di Aïcha, la moglie di Ben Jelloun con gli stessi begli occhi magici e l'identico irrefrenabile desiderio di vivere, ma che, come la nostra protagonista, si è separata dal consorte, scrittore. Quella stessa Aïcha, che Tahar tanto ha amato e che aveva già ispirato antitetivamente Aïcha in *Moha le fou*, *Moha le sage* (Seuil, Paris 1978).

⁸ Manuel Carcassonne, *Zazie berbère*: Tahar Ben Jelloun cherche sa nouvelle voie. Itinéraire d'un écrivain intimidé par le succès, in "Le Point", n. 956 del 14.1.1991.

pastorella, quasi selvaggia, con tutti i sogni, i crucci e i puntigli di una bambina, ma con un immenso desiderio di apprendere e conoscere, anche quando le nuove conoscenze siano in contrasto con i dogmi e i dettami della religione avita⁹; la lasciamo, alla fine, donna ormai fatta e, si direbbe, «socialmente realizzata»: ribelle da sempre, è aggressiva e moderna, realizzata sul piano culturale e personale (è coniugata, anche se la vicenda si chiude con uno scacco sul piano sentimentale)¹⁰; è insomma, se pure con molte grosse difficoltà, ben inserita nella cultura metropolitana occidentale¹¹.

Les yeux baissés, come scrive Gérard-Humbert Goury¹² è un inno alla donna, alla libertà, che «vaut par ses marges aussi, ainsi qu'un navire martelé par la tempête...».

⁹ J. Déjeux ha acutamente notato che la "scrittura della mancanza" percorre tutta l'opera di Ben Jelloun: «T.B.J. avec *L'écrivain...* (1983) dévoile le fantôme centrale cher à Freud au début de ce roman: un enfant malade livré aux femmes et qui ne veut pas devenir "femme", c'est-à-dire "péché". Puis ce sont *L'enfant...* (1985) et *La Nuit...* (1987) où une fille est niée dans son identité sexuelle, excisée même, pour recouvrer une certaine plénitude ambiguë dans un sort de spirituel-charnel. *Jour...* (1990) est un hommage au père, tandis que *Les yeux...* (1991) est un roman sur la famille émigrée où une jeune fille tente une promotion, ouvre les yeux, mais rate sa liaison amoureuse et demeure en quête d'une plénitude. L'écriture du manque court à travers toute la littérature de B.J.» (op. cit., p. 46).

¹⁰ Poiché l'amore non è una passione chiusa su se stessa, come invece si affermava nei romanzi della borghesia di fine XIX secolo, risulta giusto quindi il dubbio della nostra giovane donna: «Peut-on aimer quand on n'a rien en commun?». E, a questo proposito, J.-M.-G. Le Clézio (*La quête de l'harmonie: Le nouveau roman de Tahar Ben Jelloun* est un livre de baptême, un livre de souffle et de vie qui pose la seule question qui vaille: celle de l'amour, in "Le Monde", 11.1.1991) aggiunge: «C'est l'aventure du mariage, cette quête d'harmonie qui est une des aspirations de la pensée orientale».

¹¹ Il più vivo desiderio della fanciulla è quello di imparare a leggere e a scrivere, dapprima per potere decifrare le lettere che il padre emigrante invia dalla Francia alla sua famiglia; ma nella scuola coranica quella della scrittura è un'arte riservata ai maschi, per cui ella giunge perfino a sostituirsi al fratellino, pur di potere andare a scuola per un giorno almeno o, meglio, per pochi minuti, perché il vecchio maestro, benché cieco, avverte immediatamente una presenza femminile nella sua scolaresca: «Un jour, je mis la djellaba de mon frère, me couvris la tête avec le capuchon et me substituai à lui. Il était content de ne pas aller, ce jour-là, à l'école. Lui sortit les bêtes et, moi, je pris son ardoise et me faufilai avec les autres garçons, la tête baissée. Les enfants se mirent à rire. Le fqih imposa le silence, et avec un long bâton, sans se déplacer, chercha l'intruse. Il tâtonna un moment, puis le bout du bâton atteignit ma tête couverte; d'un geste précis, il fit basculer le capuchon. J'étais comme nue. Les enfants crièrent. Le fqih me donna un coup sec sur la tête. Je poussai un cri et partis en courant. J'entendis le vieillard dire: "Aveugle, certes, mais pas bête... Les femmes, je les repère, elles sentent mauvais... Continuons..." Depuis ce jour, l'école devint mon rêve unique. Pas celle-là qui n'aimait pas les filles, mais l'autre, celle qui forme des ingénieurs, des professeurs, des pilotes...» (p. 27). È questa una pagina molto significativa, sulla quale varrebbe la pena di soffermarsi a lungo. Ma per ora vogliamo solo mettere in rilievo come vi sia una sottile coincidenza/opposizione con i due primi romanzi di Tahar, nell'espedito del travestimento, lì imposto, qui volontario, lì violenza subita, qui tentativo di riscatto; ed è interessante notare come il travestimento, quando è imposto, viene coronato dal successo, laddove quando potrebbe tornare utile viene ignominiosamente smascherato: ad una lettura "femminista" parrebbe quasi che gli uomini siano, in ogni caso, tra di loro sempre e comunque complici!

¹² Gérard-Humbert Goury, *L'horreur postcoloniale*, recensione a *Les yeux baissés*, in "Magazine Littéraire", n. 285, février 1991.

E aggiunge:

«Au-delà, le livre hésite et cahote entre l'onirisme, l'archet subtil de Tahar Ben Jelloun, et les descriptions, la dénonciation d'une société postcoloniale où dominent les fonctionnaires véreux, la corruption, la torture, la déportation, un pays tenu au licol par la main impérieuse d'un sanguinaire Tartuffe...».

Volendo inserirlo in un genere letterario, *Les yeux baissés*, mostrandoci una esistenza «in formazione»¹³, una formazione che costa dolorose dilacerazioni, poiché la memoria della terra d'origine e della cultura dei padri sarà sempre in attrito con la volontà di apprendere e di crescere socialmente¹⁴, potrebbe definirsi come un *Bildungsroman*. Agli occhi della protagonista, infatti, la tradizione rappresenta la fissità, l'immobilismo rassegnato, l'Occidente invece rappresenta il progresso, la liberazione dalle pastoie del passato.

Ben Jelloun, «conteur d'histoires», sembra volerci ricordare che:

«l'homme ne cesse d'être étranger aux autres et à lui-même qu'en gagnant, à ses risques et périls, le royaume de l'imaginaire»¹⁵.

Dunque, «les yeux» si sono «baissés» su un dramma interiore, dove il suo parlare al femminile è un moltiplicare per due le ragioni del parlare a bassa voce.

Il primo capitolo, non a caso, ci presenta i terrori, i tremori di un mondo avvolto nelle nebbie della superstizione, dove ogni suono sembra un sinistro ed oscuro presagio, dove anche il volo innocente di un uc-

¹³ J.-M.-G. Le Clézio, nell'articolo citato, scrive: «En lisant *les Yeux baissés*, on pense à l'admirable nouvelle du *Vagabond*, de Rabindranath Tagore. Tout désunit l'érudit et la jeune femme sauvage, venue d'un pays où l'on ne parle pas, et pourtant la destinée doit les réunir. Le foisonnement de l'imaginaire et des souvenirs s'écarte et voici que brille le seul trésor, pareil à la plus belle eau.

Le roman de Tahar Ben Jelloun est bien une histoire qui s'ouvre sur une autre histoire. C'est un roman plein de force et de maturité, avec cette inquiétude qui voile le regard sans laquelle il ne saurait y avoir de chef-d'œuvre».

¹⁴ D'accordo con Le Clézio: «Les plus beaux livres nous touchent par ce qu'ils ont de plus simple, par ce qui va au plus direct, au plus profond. Ils nous disent les expériences fondamentales de la vie, le passage à l'âge adulte, comme *David Balfour* de R. L. Stevenson, la découverte du corps, comme *Premier Amour* de Tourgueniev, ou la surprise de l'âge comme *Pedro Paramo* de Rulfo».

¹⁵ A. Brincourt, *Tahar Ben Jelloun, le roman d'une âme déchirée*, in "Le Figaro", 22.1.1991. E spiega dicendo: «Nous vivons le temps des transmigrations. Les mondes s'interpénètrent à différents niveaux et se fécondent pour le meilleur et pour le pire. Le monde de la communication est d'abord le monde des communications brouillées. Nous en percevons les aspects les moins rassurants, les plus dérangeants, sans nous interroger beaucoup sur les parts d'abandon, de rêve, c'est-à-dire d'illusions et de désillusions. Il faut, pour cela même, attacher un prix particulier aux prudentes et vacillantes lumières des romanciers poètes: ils ont le pouvoir de rester humains dans un univers où chacun se sent étranger. Peut-être est-ce pour nous le faire comprendre que Tahar Ben Jelloun, fidèle à lui-même, reprend ici ses privilèges de conteur. Histoire d'approcher avec le mystère des chants voilés un sujet qui occupe et malmène nos réalités quotidiennes».

cello pare non possa preannunciare che angoscia e disperazione:

— «Oui, mais il ne va pas revenir. Je le sais.

Un oiseau de nuit nous survola à cet instant précis et je sus qu'un drame allait survenir. C'était l'heure de rentrer les bêtes. Mon frère resta immobile à regarder l'horizon, pendant que je rassemblais les vaches d'un côté et les brebis de l'autre pour les diriger vers la ferme. J'étais nerveuse. Avec mon bâton, je fouettais l'air. Ça sifflait. C'était un signe du malheur.

Le soir, le dîner fut pénible. Ma mère ne mangeait pas. Elle n'avait pas faim. Sur son visage, il y avait l'expression d'une inquiétude muette. Superstitieuse comme toute la tribu, elle pressentait quelque chose de tragique» (p. 21).

A questi sinistri presagi seguirà la sciagura, la prima grande sventura che segnerà la piccola berbera in maniera irrimediabile: la morte del fratello minore, avvelenato (almeno è tale la convinzione dei familiari) dalla zia strega, per vendetta, ma anche per un odio invincibile, immarcescibile da cui questa è posseduta e che esterna nei riguardi di tutti e di tutto. E quando il capo della piccola famiglia, profondamente commosso per la perdita del suo affetto più caro, del suo bene più prezioso¹⁶, decide di portare con sé, a Parigi, la moglie e la figlia sopravvissuta¹⁷, abbandonando al suo destino colei che, pur essendo

¹⁶ Il figlio maschio primogenito è in tutte le società tradizionali il bene più prezioso. (J. Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Editions Naaman, Sherbrooke, Québec 1980). Lo rammenta proprio la zia megera quando al commissario di polizia, dinanzi a cui è stata condotta, confessa il suo atroce delitto: «Écoute-moi bien: si quelqu'un a porté atteinte à quelque chose qui te tient à cœur, ou a empêché par son action ou sa présence que tu réalises un plan, il y a deux façons de te venger. La première, facile, courante, est sans grand intérêt: tu le supprimes. La seconde est plus subtile: tu lui fais mal, mais vraiment mal en attaquant quelqu'un qui lui est très cher. Dans une famille, il n'y a pas plus cher qu'un premier garçon. C'est simple. Là, je jouis de ma vengeance, je la vois faire son effet. Je ne suis pas seulement destructrice, je suis aussi contemplatrice!» (p. 66).

¹⁷ R. Saigh Bousta, *Op. cit.*, pp. 150-153: «A dix ans, lorsque la narratrice arrive pour la première fois en France et sans transition de son village, Paris ne peut que déployer ses splendeurs émerveillant son regard innocent et non averti. Plus tard, à trente ans, lorsqu'elle s'accomplit dans toute sa maturité, Paris lui révèle son visage caché et même quelques fois ses laideurs. Si le retour est impossible, du fait que le séjour en Métropole a superposé ses tatouages à une mémoire fêlée, l'enchantement est plus que jamais un leurre...

Cependant, avec le meurtre ignoble, ce monde, déjà fragile et peu reconfortant, s'effondre libérant la famille de la narratrice qui émigre en France. Paris est d'abord l'univers d'un enchantement sans limites (chap. 6 à 7). La petite paysanne découvre un monde dont elle ne pouvait soupçonner l'existence. L'école même tardive (à 11 ans) est le moyen salutare per un épanouissement qui autorise il passaggio d'un espace à l'autre. Bien entendu, avec l'absence de recul, un certain rejet de l'identità sembra tout à fait naturel. Toutefois, le rêve ne dura pas longtemps. Le constat de l'écart entre deux cultures engendre la désillusion associée à un sentiment de leurre et de nostalgie (chap. 8 à 10).

Avec la violence gratuite et le racisme qui tue, la narratrice est amenée à réviser certains valeurs. Le sentiment de n'être qu'une étrangère est de plus en plus une réalité. Mais, au lieu de sombrer dans un monde où le quotidien est susceptible d'user la mémoire, l'héroïne se réfugie dans son imaginaire qui lui procure un certain reconfort. C'est ainsi que le déploiement du récit, au lieu d'être une suite de constats, bifurque vers un ensemble d'histoires étranges. Il déploie ainsi un monde secret, des êtres au profil insolite. Le récit

sua sorella, ha ormai le fattezze di un abominevole mostro, gli echi dell'atavica tradizione risuonano, misti a pianti, imprecazioni e preghiere, attraverso le parole della presunta assassina:

«— Pardon, je suis innocente, je n'ai rien fait, je ne suis qu'une pauvre femme, seule et abandonnée par un faux mari, personne ne m'aime, toi, mon frère, mon semblable, mon foie, je te demande pardon, emmène-moi, ne me laisse pas ici, pitié, je vais mourir, tu n'as pas le droit d'abandonner un membre de ta famille et de ta tribu. Dieu te punira si tu me laisses... Tu as cru ta femme et tu ne veux pas entendre ta sœur... Driss est tombé malade parce qu'il est descendu la nuit dans le puits... Il a été frappé par les djinns... C'était la pleine lune, tu sais qu'il ne faut jamais faire ça une nuit de pleine lune... C'est la vérité, le reste n'est que médisance, tu auras d'autres malheurs... Méfie-toi... Rappelle-toi la parole et les consignes des ancêtres: "Celui qui quitte sa terre est un homme perdu... Celui qui arrache les racines de ses origines appelle sur lui la malédiction..."» (pp. 55-56).

Nei capitoli successivi, sino al quinto, sembra, dunque, che il villaggio natio, per la piccola berbera, si identifichi con il mondo della superstizione, dell'odio e della malvagità, dominato dalla strega e dalle sue malefiche arti. Un villaggio che è un errore di chissà chi¹⁸, dove un orribile delitto può essere commesso e restare impunito. Un mondo da cui si può sfuggire, ma solo durante i sogni¹⁹ o con la fuga verso paesi lontani, civili.

«Notre village devait être une erreur. Loin de tout, il n'était accessible qu'à dos de mulet. Les hommes étaient tous partis soit en ville, soit à l'étranger. Il n'y avait que des femmes, des enfants et quelques vieillards. C'était un village que la vie effleurait à peine» (p. 26).

«Ainsi on pouvait tuer, enterrer et pleurer un enfant dans un petit village de la montagne à une ou deux heures de route de la ville. Le destin a frappé. La fatalité s'est exprimée. Ma tante a répondu à l'appel du ciel. Dieu a fait le reste.

Non! Ma mère croyait à ces histoires comme sa mère, sa grand-mère et son

évolue de plus en plus vers le délire, la fabulation et présente l'étrange comme une vérité (chap. 11 à 15).

Toujours est-il qu'avec la désillusion, la quête d'un lieu protecteur est de plus en plus imposante, quitte à fuir la France. Mais le village qui, dans la mémoire du père, représentait un espace magique, s'avère infiniment décevant et même cauchemardesque. La malédiction y est encore plus inquiétante. Faute de mieux, Paris est quelque part un moindre mal».

¹⁸ Anche su colui che ha dato il nome al villaggio c'è stato un errore: del resto non si sa neanche se sia stato un santo o un malfattore: «D'ailleurs ce village n'a pas de nom; on dit bien village Aït Sadik - est-ce un saint ou un malfaiteur? Ce Sadik, notre ancêtre, notre père, fut une erreur et ce village ne fut pas le sien, il était venu mourir ici, chassé par sa famille pour injure à Dieu et désobéissance au père» (p. 185).

¹⁹ Notevole la presenza di ciò che potremmo chiamare "l'ideologia del rifugio", nel corso del romanzo: il nascondiglio in una specie di grotta, dove la fanciulla ritrova i personaggi dei suoi sogni e che rappresenta il corrispettivo positivo dell'antro della strega (cap. 2°), il giardino di cui il piccolo David conosce tutti gli alberi, ad ognuno dei quali ha dato un nome (cap. 8°). Interessante il fatto che il primo "rifugio" sia a pochi passi dal villaggio, il secondo, invece, nel cuore di Parigi: si vuole sfuggire dunque a una condizione, non a un luogo.

arrière-grand-mère... Moi je refusais d'avalier une telle ignominie. Je voulais être celle par qui la rupture arrive. Ce n'est pas parce que nous étions isolés dans ce bled qu'une criminelle pouvait rester impunie» (p. 44).

La dilacerazione nell'animo della protagonista è sottolineata già nel titolo, perché "a occhi bassi", come la cultura araba pretende, la donna non vuole né può stare; anzi, si potrebbe dire che nel titolo sia già contenuta *in nuce* tutta la storia, non solo della protagonista ma di tutto il popolo che vive e palpita nel romanzo di Jelloun. *Les yeux baissés* è, come l'italiano *a occhi bassi*, una espressione veramente forte, sia sul piano della denotazione che della connotazione, indicando nel codice gestuale, vivo da secoli e generalmente accettato non solo nella civiltà orientale, ma anche in quella occidentale, il momento della accettazione e della sottomissione.

"A occhi bassi" significa quel misto di deferenza e di rispetto, di timidezza, ma anche di ipocrisia, che le donne devono ostentare di fronte agli uomini; "a occhi bassi" è l'atteggiamento che i giovani devono tenere dinanzi ai vecchi, gli inferiori dinanzi ai superiori e, in ambito razziale, che il negro deve assumere dinanzi al "padrone bianco".

Ma l'atteggiamento "a occhi bassi" è anche la posizione di difesa che il pudore assume dinanzi alla aggressività altrui, è l'espressione della vergogna del penitente dinanzi al confessore da cui attende l'assoluzione, è il riconoscimento degli errori commessi, è la consapevolezza dell'ignoranza che ha il discepolo di fronte al maestro da cui attende la parola di verità, ecc..

Ora, proprio giocando sull'ambiguità di questa espressione, le cui connotazioni sono positive o negative a seconda dei contesti, l'Autore può evitare che le sue reali intenzioni siano svelate sin dal primo momento al lettore. Questi, infatti, in un primo momento, potrebbe credere che Ben Jelloun con il suo romanzo voglia spezzare una lancia in favore della "liberazione della donna"²⁰. Ma poi si accorge che la

²⁰ «La femme apparaît strictement cantonnée dans les fonctions qui lui sont attribuées: comme épouse (satisfaire les besoins sexuels et culinaires du mari) et mère (assurer la descendance de ce dernier en donnant naissance à des enfants, de préférence mâles)..

Même en dehors de la situation matrimoniale, la femme ne peut échapper à l'oppression de l'homme: prostituée ou domestique - concubine, elle n'est pour ses partenaires qu'un corps - objet sans désir. C'est ainsi que celui de Dada "rendait fou et furieux de plaisir" le Patriache qui en jouissait de façon bestiale au point de le martyriser, tandis que celui de Yamna était pris d'assaut par les pervers qui croyaient avoir affaire à une juive réputée, "plus désirable" que la musulmane.

A travers ce statut, la femme est donc niée en tant qu'être ayant une affectivité et des aspirations sans la réalisation desquelles elle ne peut accéder à un certain épanouissement.

Elle ne saurait prétendre à une situation privilégiée (celle de gardienne des valeurs, à l'instar de Lalla Malika) qu'à la condition d'être âgée et d'avoir les qualités requises (auxquelles elle n'a pas été précisément préparée) - encore que dans cette nouvelle situation, elle s'efface derrière ces valeurs.

Il n'est donc pas d'existence pour la femme en dehors de son statut» (A. Memmes, *Op. cit.*, pp. 114-115).

sua idea iniziale è molto più sfumata: la donna (ma questo vale anche per l'uomo) non può attingere una vera libertà se rinnega le proprie radici; il desiderio di allargare i propri orizzonti umani e culturali deve conciliarsi con la fedeltà alla propria terra e alle sue tradizioni.

C'è dunque, nel romanzo, una contraddizione di fondo, che tormenta tutti i personaggi, non solo la protagonista e, forse, soprattutto quelli maschili tra cui il padre che nell'emigrazione ha visto solo la possibilità di riscatto dalla miseria e di salvezza per la propria famiglia, dato che in cuor suo resta musulmano fino in fondo e teme che l'Occidente possa portargli via i figli. Ma è tormentato anche lo scrittore, il compagno acculturato della protagonista, solo apparentemente occidentalizzato poiché pretende, anche lui, dalla sua compagna l'atteggiamento "ad occhi bassi". Nei due passi seguenti, tratti rispettivamente dal quindicesimo e dal venticinquesimo capitolo, si evince come prima il padre e poi lo sposo chiedono alla fanciulla di abbassare lo sguardo:

«— Baisse les yeux quand tu me parles.

Quand mon père m'ordonne de baisser les yeux, je ne peux pas résister ou faire autrement. Mes yeux se baissent d'eux-mêmes. Je ne peux pas l'expliquer. Je sais seulement que c'est l'expression d'un pacte entre nous deux. L'amour, c'est d'abord le respect qui s'exprime par ces gestes. Il ne faut pas chercher très loin.

Quand j'étais petite, on disait que j'étais effrontée; je regardais les gens en face, soutenant leur regard jusqu'à ce qu'ils se fatiguent et renoncent à m'intimider avec leurs yeux ronds et méchants. Je n'acceptais de baisser les yeux et la tête que face à mon père. Il avait cette autorité sur moi de façon naturelle, sans avoir recours à la menace ou à l'intimidation. Je redevenais toute petite, désarmée, prête à obéir. Il n'en abusait pas; il me faisait confiance et cela flattait mon orgueil» (pp. 163-164).

«Il a peut-être raison quand il me dit: "Tu ne sais rien de l'amour!" Que dois-je savoir? Souffrir? Apprendre à vivre l'absence, le manque et l'attente. Et pourquoi devrais-je passer par là? Je ne suis tout de même pas face à un analphabète, comme les gens que je suis censée guider vers le trésor caché. Je sais ce qu'il veut, il me l'a clairement dit un jour; il me veut les yeux baissés comme au temps où la parole de l'homme descendait du ciel sur la femme, tête et yeux baissés, n'ayant pas de parole à prononcer autre que: "Oui, mon Seigneur!" Il appelle ça de la pudeur, moi je dis que c'est de la bassesse, de l'hypocrisie et de l'indignité. La pudeur, c'est regarder l'homme en face et confronter nos désirs et nos exigences. Si, aujourd'hui encore, l'homme monte sur le mulet et la femme suit à pied, si tout le monde trouve cela normal, pas moi» (p. 274).

Ma, se la giovane è disposta ad osservare ancora un certo comportamento di fronte al padre e tenere lo stesso atteggiamento di rispetto e di comprensione verso la "bande de simplets croyant au miracle et au trésor" (p. 274), che ella guida nella spedizione notturna, non è più disposta a rinunce e sacrifici morali, dato che per lei non avrebbero niente di onorevole di fronte al marito che, in accordo con lo spirito moderno, ella vuole considerare come un suo pari, un suo compagno di viaggio.

Sono allora le circostanze stesse che obbligano la protagonista a tentare di respingere nel profondo della sua anima la voce della terra

nata e in questa doppiezza di fondo possiamo individuare lo scotto che ella deve pagare per la sua realizzazione come donna e come persona. Vogliamo cogliere un punto significativo nel capovolgimento della situazione rispetto a sua madre che, giunta a Parigi, si rinchiude nel suo dolore, badando solo ad attendere ai doveri che ci si attende da una donna. Il suo pensiero però è rivolto al figlio lasciato in patria sotto la terra, consapevole di non avere il diritto di rivoltarsi contro la volontà di Dio. In questa situazione tocca alla figlia di consolare la madre, proponendosi ella come speranza, in luogo del maschio primogenito che non c'è più. Tocca a lei mettersi a "correre", per recuperare il tempo perduto nella fissità del villaggio berbero:

«Ma mère avait laissé toute son âme au village. Son corps ne cessait de maigrir et son regard restait constamment dirigé vers un point lointain, menant à la tombe de Driss. Elle était devenue comme un fantôme habité par l'oubli impossible. Je pressentais le moment où elle allait tomber et sombrer dans un sommeil lourd et dangereux. J'essayais de la secouer, je lui parlais. Les rôles étaient inversés: la fille consolant la mère, lui racontant des histoires pour la faire dormir, pour lui apprendre à oublier et à vivre sans Driss. Je me proposais pour être l'espoir et la réussite, le feu et le rire:

"Écoute-moi, mère! J'ai déjà appris le temps et apprivoisé le bruit. Il me reste à apprendre le français et tu verras, je serai médecin ou architecte, je serai ton bonheur, ta joie et ta fierté. J'ai envie de tout connaître. Moi aussi, j'irai à l'école. J'apprendrai le calcul et l'écriture, j'apprendrai la ville et les machines. Au village, je n'avais pas le droit d'aller à l'école coranique pour apprendre la lecture et l'écriture. Parce que les filles sont laissées aux champs et à la ferme. Ici, il n'y a plus de bêtes, plus de champs, plus de ferme, plus d'école coranique. Ici, mère, les maisons sont les unes sur les autres, et les gens courent. Moi aussi, je vais me mettre à courir. Il faut que j'apprenne. Il faut que je commence l'école... Fini le fqih aveugle avec son bâton aiguisé au bout pour faire mal; je lui jetais des pierres, mais là, il n'y a ni cailloux ni poussière. Si je vais à l'école, je me tiendrai bien, je leur montrerai comment dansent les fleurs quand le vent est léger..."

J'aimais observer le balancement des fleurs. Toutes sauvages et tendres. On ne les cueillait jamais» (pp. 75-76).

Nella fanciulla il rifiuto delle proprie origini sembra esprimersi anche a livello linguistico, con una significativa sovrapposizione del tempo cronologico al tempo grammaticale.

Una delle prime cose che ella comprende nella terra in cui è emigrata è la diversa scansione del tempo che è uno degli elementi di divergenza più significativi tra la sua cultura d'origine, in cui il tempo può essere rappresentato da una corda a tre nodi, e la cultura occidentale, in cui i nodi della corda sono in numero molto maggiore. Ma c'è di più: mentre per suo padre il tempo continua a scorrere come al villaggio (in realtà, per lui il tempo non è che un banale artificio per contare le ore di lavoro in officina), ella, invece, vuole "correre", bruciare le tappe, abbreviare i tempi.

Tutto questo, dicevamo, è indicato anche a livello linguistico: la fanciulla, infatti, mostra una persistente difficoltà ad usare i tempi che indicano il passato, tendendo a ridurre tutto al presente. Questa riluttanza nei confronti di quelle che in fondo non sono che innocue forme

grammaticali potrebbe forse nascondere una incapacità di accettare il proprio passato, o meglio il passato di una nazione che ella non riesce a sentire come la propria.

Comunque di questo connubio tra il dato grammaticale e il dato etnico, la piccola protagonista sembra avere chiara consapevolezza, se ella identifica l'apprendimento della lingua francese con il definitivo distacco dalla terra natale:

«Je fis des exercices et n'utilisai plus le présent. Cela m'amusait, car je savais que le jour où je ne mélangerais plus les temps, j'aurais réellement quitté le village» (p. 106).

La storia di questa fanciulla è, allora, anche la storia di un popolo ed in particolare delle donne di questo popolo. Ma, come spesso accade nelle opere di notevole spessore artistico, si può trovare un riscontro a particolari della vicenda anche nella realtà autobiografica dell'Autore, il quale, come nel nostro caso, ha attribuito alla protagonista più di un tratto della personalità della sua giovane moglie: questa infatti ha prestato alla figura principale del romanzo qualche particolare fisico (per esempio i profondi occhi neri di antilope)²¹, è unita in matrimonio con un uomo più anziano, scrittore di professione. Nella mimesi del romanzo, dunque, incontriamo una creatura reale²² che lo scrittore ha saputo far assurgere a simbolo di una condizione umana fatta di sofferenza, ma anche di tenacia, di dilacerazione, e di volontà di superare la dilacerazione.

La giovane berbera, infatti, non solo impara ad adoperare lingue diverse dalla sua, lasciandosi alle spalle la grettezza e i limiti della propria condizione²³, ma anche, seguendo un naturale istinto e i suggerimenti

²¹ È ovvio che particolare interesse hanno nel romanzo gli occhi e il loro linguaggio: significativamente la prima intensa descrizione si ha nel prologo: «[...] mus elle avait des yeux immenses habités par une lumière douce et changeante. "Avec ces grands yeux, lui avait dit le grand-père, tu verras des choses qui ne te plairont pas, des choses que ton âme rejetera [...]» (p. 9). Ma interessante è anche notare un altro particolare fisico che accomuna la persona reale e il personaggio letterario: la costituzione magra, che agli occhi dei popoli maghrebini rappresenta il segno più evidente della diversità, anzi del tradimento; una donna musulmana deve essere "abbondante", laddove le donne occidentali perseguono un ideale di magrezza che dalle donne arabe può essere condiviso solo se abbiano rinnegato le proprie origini e la propria cultura. Il fatto che la protagonista del romanzo sia magra per natura non è affatto un'attenuante agli occhi del suo popolo, ma aggiunge una ulteriore connotazione al carattere ribelle della fanciulla, quasi ella portasse la ribellione nel sangue. Anche il suo naso sottile rappresenta uno scandalo e viene additato alla pubblica ignominia.

²² L'interesse della protagonista per i vari aspetti della modernità, i mass-media, la televisione, il cinema, saranno stati mutuati per il personaggio letterario dagli analoghi interessi di Aïsha, la moglie dell'Autore, il quale, per parte sua, sembra verso questi stessi aspetti abbastanza maldisposto.

²³ Significativo che la piccola berbera, nei primi tempi della sua dimora a Parigi, pretende che tutti si rivolgono a lei parlando in berbero e si offende perché gli altri non lo fanno. Esiliata doppiamente - come afferma A. Khatibi (*Le roman maghrébin*, S.M.E.R., Rabat 1979, p. 39) «exilé dans la langue française et exilé dans la culture nationale...».

menti del suo maturo compagno, a fermare le proprie esperienze e i propri ricordi mediante la scrittura. Attraverso il travaglio della elaborazione formale, sarà proprio questa, infatti, a rendere meno angosciosi e più sopportabili i fantasmi del passato che insidiano il suo equilibrio psichico, quasi essa rappresenti il suo gioco terapeutico, il sostituto, per così dire, del lettino dello psicanalista²⁴. Ma questa concezione del lavoro letterario si intreccia e si confonde con un portato della cultura araba dell'Autore. L'interesse insistente per la scrittura significativamente ricorre anche in *La nuit sacrée*, collegandone il protagonista Ahmed a quella di *Les yeux baissés*. Nelle culture semitiche infatti le lettere dell'alfabeto non sono soltanto un mezzo di comunicazione, ma addirittura le forme in cui si è manifestata all'origine la potenza di Dio: le lettere usate dagli uomini sono cioè solo un pallido riflesso di quelle che il dito del Creatore ha tracciato nella volta dei cieli; per questo esse hanno non semplicemente un carattere sacro, ma una valenza luminosa, per cui la loro conoscenza è riservata soltanto a pochi eletti.

A questo proposito, abbiamo già avuto occasione di mostrare come Tahar Ben Jelloun sappia fare uso sapiente di strutture mitiche, per conferire alla sua pagina un carattere universale, talvolta di colore epico²⁵. In esse è la storia del tesoro nascosto che trasporta il lettore attraverso monti e valli, attraverso scenari di una bellezza incomparabile, in una natura la cui purezza può essere deturpata e violata solo dall'odio meschino, dalla violenza sorda e bieca di personaggi, siano essi uomini o donne, che nella loro grettezza non sanno aspirare che al male²⁶. Il discorso di Jelloun, allora, in questo romanzo, acquista il suo carattere specifico in base all'opposizione fondamentale, dichiarata senza mezzi termini, Natura/Uomo che si trasfigura idealmente in un'altra opposizione, questa volta di carattere estetico (ma anche morale), Bellezza/Turpitudine.

Questa opposizione trova la sua motivazione metafisica nel fatto che la crudeltà non è soltanto degli uomini in quanto singoli: alla lucida follia della zia megera fa da sfondo (e ne è in definitiva complice) la crudeltà di un intero gruppo sociale: senza quelle tradizioni fatte di superstiziose credenze, senza il sottile e a volte fascinoso potere che

²⁴ Imparando a mettere per iscritto le proprie storie, la protagonista continua comunque un'attività a lei ben nota fin dai tempi in cui viveva nel villaggio, che vi è una evidente analogia tra il muro color della terra, su cui proiettava, per intere notti, le immagini dei suoi sogni (cap. 2°) e lo schermo di pietra che a Parigi serviva ad analoghi giochi (cap. 14°) da un lato e la pagina bianca in cui trasfondere le proprie fantasticherie dall'altro (cap. 22°).

²⁵ Cfr. C. Diglio, *La memoria delle ceneri: "La remontée des cendres" di Tahar Ben Jelloun*, in «A.I.O.N. - SR», XXXV, 1, Napoli 1933, pp. 83-100.

²⁶ Si può cogliere qualche spunto messianico in questo romanzo di Ben Jelloun nel fatto che la ragazza ribelle, che rifiuta il suo villaggio ed è a sua volta dal villaggio rifiutata, sarà il riscatto del villaggio stesso, attraverso la scoperta di quel preziosissimo tesoro che è, nel deserto, l'acqua - fonte della vita.

esse esercitano, senza l'ossessione della magia (accettata con piena convinzione nelle società arcaiche), senza, infine, il rifiuto dell'istruzione, neppure la malvagità della zia avrebbe occasione di esprimersi.

Alla violenza si risponde con la violenza: in questo mondo duro, dominato da immagini di morte, anche i bimbi diventano spietati, per propensione o per necessità. Dando consistenza ai nostri incubi più perversi ed orripilanti, lo scrittore ci descrive la piccola berbera mentre alleva dei topi, tenendoli rigorosamente a digiuno, perché più rabbiosi e famelici siano i loro morsi, quando saranno azzati contro la megera. A fini stilistici, evidentemente, l'Autore carica le tinte nel descrivere un odio profondo che in una fanciulla sarebbe poco credibile se non dovesse adeguarsi ad uno scenario rappresentato con un linguaggio a forte caratura espressionistica per evidenziare un mondo che sembra regolato dalle darwiniane leggi della sopravvivenza.

Ma anche la società occidentale, più agiata, più acculturata, accoglie in sé delle sacche di violenza, di perfidia, di un'ignoranza tanto più insidiosa, quanto più nascosta nelle pieghe della civiltà e che è materata di pregiudizi razziali e di odio per il diverso. E se della violenza fine a se stessa, espressa da una società arcaica in forme magicoritualistiche, resta vittima innocente il piccolo Driss (il fratellino della protagonista), la violenza, solo apparentemente giustificata con ragioni politiche, espressa dalla civiltà occidentale in forme tecnologicamente avanzate (il colpo impersonale dell'arma da fuoco), travolge il giovane Djellali, ugualmente innocente ed ignaro.

Sembra allora che nella migrazione dal piccolo villaggio berbero alla grande capitale europea solo in superficie mutino gli scenari, regnando ovunque la stessa violenza e la stessa miseria spirituale. E cromaticamente l'atmosfera che avvolge questo mondo triste e spietato si esprime in colore, il giallo, che è da sempre, anche simbolicamente, il colore dell'ira rabbiosa, del livore cieco e assurdo, dell'invidia corrosiva e tenace.

L'Autore ha sempre attribuito molta importanza al cromatismo. Nei racconti e nei romanzi ha manifestato la sua predilezione per l'ocra, il colore della terra, e per il verde, il colore della vita che viene su dalla terra ad opera dell'acqua: i colori della gioia, del compiacimento per la vita. Ma non c'è gioia né compiacimento in questo romanzo, dove neppure acqua vi è, se non allusa (ma si comprenderà solo alla fine) dalla promessa del tesoro. Accanto al giallo vi è posto solo per il grigio, che predomina nel villaggio berbero come nel quartiere parigino che accoglie la piccola emigrata; per una strana coincidenza (ma forse più che strana dovremmo dire «significativa», nel senso che Jung dava all'espressione «coincidenza significativa»), la prima volta che il padre conduce la ragazza a vedere il mare²⁷, anche

²⁷ Il mare nella fantasia della fanciulla si era caricato di significati archetipici, fino ad assumere il volto sereno e bello dell'antenato che aveva sotterrato il tesoro nella montagna. Vedi l'inizio del cap 9°.

questo si mostra come una immensa distesa di grigio; altro tratto comune che evidenza come lo squallore e la miseria materiali e morali regnino sovrani nel mondo, al di là delle superficiali differenziazioni. Il dramma più profondo della protagonista è dunque nell'inutilità di rivolgersi ad un'altra cultura che, oltre tutto, non sarà mai veramente sua e che in ogni caso non le consentirà la salvezza²⁸.

Tutti i caratteri che siamo venuti descrivendo trovano la loro forma stilistica più appropriata nella scelta che l'Autore ha compiuto in favore della narrazione in prima persona: rispetto alla terza persona, che è il mezzo stilistico attraverso cui si esprime l'oggettività, in un certo senso la impersonalità del racconto (infatti la terza persona è il mezzo espressivo più ovvio per il romanzo verista), la prima persona colloca il racconto nell'ambito della memoria, con tutto quanto di creativo (e non puramente riproduttivo) sappiamo esservi in questa, e non solo da Proust in poi (si pensi alla dantesca *Vita Nova*, «libro della memoria» per eccellenza). Attraverso il racconto della protagonista ormai donna che rievoca la sua infanzia di terrori e di odi, la sua adolescenza di scoramenti e conquiste, assistiamo al precisarsi dei ricordi, al loro collocarsi in una catena di eventi, allo scoprire, tra questi, nessi causali, i quali non altrimenti potevano essere scoperti che a posteriori. Nel ricordo nulla è fissato una volta per tutte, ma tutto è mutevole e tutto possibile. È la ricostruzione operata dal ricordo che rende artisticamente credibili dei particolari che apparirebbero impossibili se raccontati «oggettivamente»: è il caso dell'episodio dei topi, cui abbiamo già fatto riferimento; ma essa rende conto anche del giganteggiare nel romanzo della figura della zia megera, così presente, come un'ossessione, nel corso di tutta la narrazione. Fu essa davvero

²⁸ Da sottolineare che il dibattito sulla «perdita delle radici» è molto vivo nella letteratura maghrebina di lingua francese. La problematica si trova soprattutto nei romanzi di Chukri Khodja, studiati criticamente da T. Bekri in *Périple du coeur rompu aux océans*, in «Écritures Maghrébines», Afrique Orient, Casablanca 1991, p. 51-53: «Bien que proclamant d'une manière ostensible sa soumission à l'idéologie dominante, cette littérature nie, dans sa pratique, la politique d'assimilation prônée par le pouvoir colonial comme seule alternative offerte au colonisé. Contrairement à ce qu'on a longtemps soutenu, toutes les œuvres de notre corpus proclament le rejet d'une fusion dans la civilisation de l'autre et la perte de soi. Dans *El Euldj, captif des Barbaresque*, Chukri Kohdja en renversant les rôles, affirme l'impossibilité de la perte d'une identité au profit d'une autre [...]. Dans *Zohrra, la femme du mineur*, le trajet déceptif est dû à sa rencontre avec le monde du colonisateur».

*Les Européens m'ont appris à boire [...] Jamais
homme ne me verra plus prendre de l'alcool.
Je ne fréquenterai que nos cafés.*

La fin du roman consacre la victoire de l'identité: Méliani, exilé au Maroc, retrouve sa «pureté» initiale... Le narrateur [Chukri Khodja] définit le modernisme [in contrapposizione alla modernité che è caratterizzata dalle innovazioni scientifiche e tecnologiche] comme «l'ennemi de toute religion parce qu'il corrompt ceux qui en abusent et les conduit souvent à leur perte».

un genio del male, oppure fu tale solo nell'esagitata fantasia, negli angosciosi ricordi della nipotina transfuga?²⁹

Il fatto che l'Autore adoperi due sole volte la terza persona, nel Prologo e nell'Epilogo, per narrare la disposizione testamentaria dell'avo e l'abbandono da parte del compagno, potrebbe voler esprimere la voce della tradizione che si leva ad ammonire la sregolata soggettività della fanciulla, ad avvertirla che solo l'accettazione delle proprie radici le permetterebbe l'acquisizione di un vero, superiore concetto della umana dignità³⁰.

Ma c'è forse di più: attraverso i ricordi di una fanciulla, espressi attraverso la forma dell'autobiografia³¹, l'autore ha oggettivato il timore più segreto della propria anima, quello della perdita dell'identità³²; non è una novità che uno scrittore si esprime sempre meglio

²⁹ Si rilegga, a conferma di quanto abbiamo detto, il passo in cui si parla del muro che è come uno schermo di pietra per i sogni della protagonista: «Mon histoire partirait de ce lieu. Je serais la seule à la connaître et à la raconter. Ce mur était mon horizon, ma prairie, et la pierre sur laquelle venaient buter mes images».

Aujourd'hui encore, si le bâtiment n'avait pas été démolì, on aurait pu gratter la pierre et voir défiler toutes mes images.

Rien dans cette histoire n'est tout à fait comme on l'imagine; forcément puisque le mur face à ma fenêtre ne produit que des histoires incroyables» (p. 155).

³⁰ L'epilogo contiene un altro brano di vita vissuta, giacché le lettere di commiato che la protagonista riceve dal marito, che è ritornato fra la sua gente, sono le lettere che Jelloun ha realmente scritto alla moglie. Vi è quindi una totale identificazione tra i personaggi dell'opera e le persone dell'Autore e della sua compagna, identificazione che dovrebbe dirla lunga circa l'interpretazione del romanzo.

³¹ «Le lecteur de la littérature maghrébine est suffisamment familiarisé avec l'aspect autobiographique qui semble sous-tendre la majorité des œuvres. Cette dimension prédomine au point que de nombreux lecteurs ne paraissent faire aucune distinction entre les récits autobiographiques proprement dits et les œuvres de fiction».

En effet, dans un cas comme dans l'autre, le récit tourne autour d'un «je» à travers lequel sont rappelés des épisodes de l'enfance, de l'adolescence et de la vie familiale du narrateur.

Ces indications, jointes à l'évocation de certains événements historiques marquants et à la relation de certaines expériences et traditions que la société impose à l'enfant (la circoncision, le rituel de certaines fêtes, le système éducatif...), finissent par marquer du sceau de l'uniformité la majorité des œuvres, faisant apparaître chacune d'elles comme une sorte d'"autobiographie collective" - celle de toute une génération.

L'on sait qu'une telle démarche est inséparable du problème de l'identité; en l'occurrence pour la période qui nous intéresse, une identité mutilée par l'intrusion coloniale et ses conséquences.

Ne serait-ce que par cet aspect (Aspect que la littérature maghrébine partage, par ailleurs et pour les mêmes raisons, avec la littérature négro-africain), l'autobiographie maghrébine semble se démarquer de l'autobiographie classique européenne qui, selon Philippe Lejeune, consiste dans "l'écriture du moi", "la genèse d'une personnalité" pour, "l'élaboration du mythe personnel" (*Le pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", Paris, 1975, p. 14).

Mais la particularité des textes autobiographiques maghrébins ne s'arrête pas à cet apparent effacement de l'égotisme. Elle intervient également - et plus particulièrement - à trois niveaux: les conditions qui fondent le genre, les procédés narratifs qui y sont mis en œuvre et le discours théorique des auteurs eux-mêmes (inscrit dans le même espace textuel) et qui tend à esquisser une conception du genre, en rapport avec leur situation et leurs propres valeurs culturelles» (A Memmes, *Op. cit.*, pp. 53-54).

³² Molto pertinenti a riguardo ci sembrano le osservazioni di A. Khatibi: «Le roman maghrébin a posé le problème de l'acculturation parfois d'une manière vigoureuse et avec

in personaggi femminili che in personaggi maschili, dalla Tatjana di Puškin alla Lucia di Manzoni e, non ultima, all'affermazione di Flaubert, *Madame Bovary c'est moi!*

Ma al di là del valore artistico, l'opera di Tahar Ben Jelloun presenta un aspetto che non deve essere sottovalutato ed è l'interesse sociologico che essa riveste: nelle pagine del suo romanzo, infatti, egli effettua una serie di scaltrite descrizioni della vita degli emigrati a Parigi, nelle quali si avverte l'esperto di problemi sociali, lo specialista che per anni ha messo a loro disposizione la sua opera perché a questi lavoratori non venisse a mancare una idonea assistenza³³.

La sorte di questi emigrati viene da Tahar Ben Jelloun descritta nella sua durezza con infondibili accenti di verità: per quelli che hanno lasciato la propria terra non esiste più passato, non esiste più futuro, incapaci come sono di riconoscersi nella propria progenie, per la quale essi non possono più rivestire la funzione di modelli, in quanto ritenuti dei sorpassati, se non dei sopravvissuti cui accollare null'altro che colpa³⁴; ma incapaci per altro anche di reinserirsi nella loro comunità

une volonté d'analyse remarquable. L'autobiographie a été souvent l'expression même de cette acculturation; c'est ainsi que l'écrivain colonisé s'analyse, se vide de ses obsessions, se met en question, dresse des bilans. Déraciné où déchiré, il raconte comment il devient étranger à sa société, combien il éprouve une violente nostalgie de l'identité. Bien plus, dans le roman maghrébin, le déchirement est à la fois analyse de soi et spectacle: dans le domaine littéraire, on peut souffrir proprement et avec civilisation. L'essentiel c'est l'efficacité, c'est de réussir son coup. La gauche française a reconnu en cette promotion d'écrivains maghrébins des semblables, opprimés et malchanceux, c'est-à-dire sa "mauvaise conscience". Par contre, la droite a été choquée par le cri de Memmi et la révolte crispée de Chraïbi, expliquant cela par le ressentiment et la haine. Mais la haine fabrique parfois des écrivains de talent et des hommes de valeur. Elle est une composante de l'histoire, du comportement et de l'idéologie, pourquoi le nier?» (*Le roman maghrébin*, SMER, Rabat 1979, p. 71).

³³ Crediamo sia opportuno ricordare gli altri scritti che il nostro Autore ha dedicato ai problemi degli emigrati extracomunitari: *La réclusion solitaire*, Denoël, Paris 1973; *La pus haute des solitudes*, Seuil, Paris 1977; *A l'insu du souvenir*, Maspéro, Paris 1980; *La prière de l'absente*, Seuil, Paris 1981; *L'écrivain public*, Seuil, Paris 1983; *Hospitalité française*, Seuil, Paris 1984.

³⁴ Indicativo è il caso del giovane Yacine, che si fa chiamare Yac e sogna una vita diversa fatta di lusso, di agi, di ozi e che non potendo avere tutto ciò se la prende con la sua razza, la sua tribù, il suo clan, e perfino con "quel marocchino" di suo padre, il quale non ha saputo neppure scegliere il paese giusto nel quale emigrare: «A l'autre bout du mur, Yacine qui se fait appeler Yac vit de ses rêves. Il colle à lui-même et suit partout l'ombre du mur. Ses rêves ne vont pas très loin: être riche, circuler en limousine avec chauffeur, posséder des boîtes de nuit où il entrerait par la porte de service pour échapper à toutes les jolies femmes venues lui proposer leurs charmes pour un petit boulot d'entraîneuses, ne sortir que la nuit habillé de noir, donner des ordres avec un simple regard ou à la rigueur en claquant des doigts. Il ferait des voyages superbes et achèterait une rue à Miami et la rue changerait de nom; elle s'appellerait Yac Street... Il a la haine de sa race, de sa tribu, de son clan. "Qu'ils périssent tous! se répète-t-il. Pourquoi suis-je né là, entre deux dalles de béton, à l'ombre de ce mur interminable et qui se dresse comme une montagne pour m'empêcher de vivre et de devenir un homme riche et puissant. Pourquoi mon bicot de père n'a pas choisi l'Amérique? Il est venu s'enterrer dans cette fosse commune où on ne devient jamais quelqu'un, où on ne fait que s'enfoncer de plus en plus.

di origine, perché guardati in ogni caso con sospetto dagli altri, soprattutto dagli anziani che in essi vedono dei traditori scesi a patto con gli stranieri, meglio con gli infedeli, secondo la terminologia musulmana dei disadattati, in ultima analisi.

E forse un'altra delle molteplici chiavi di lettura per questo romanzo potrebbe essere l'invito che l'Autore rivolge agli uomini dell'Occidente a mettere da parte il razzismo in nome di una solidarietà umana che affondi le proprie radici nella consapevolezza di un sostrato comune: Tahar Ben Jelloun proviene infatti da una cultura, quella araba, che ha più di un punto di contatto con la nostra, soprattutto attraverso la comune eredità semitica, che la nazione araba condivide con il popolo ebraico. Vi sono alla base delle nostre due culture dei principi di tolleranza e di carità, quali vengono codificati dalla Bibbia, in più luoghi della quale Dio si rivolge al popolo Ebreo ammonendolo: «Sii misericordioso con lo straniero, perché anche tu fosti straniero in terra d'Egitto». Monito che l'Occidente e il moderno Israele sembrano aver dimenticato e che il nostro Autore con i suoi scritti (e qui pensiamo soprattutto a *La remontée des cendres*) non cessa di richiamare alla memoria³⁵.

In questa incessante, convinta, testarda azione testimoniale consiste, a nostro avviso, il magistero etico dell'opera artistica di Tahar Ben Jelloun.

En tout cas, ils ne m'auront pas. Je crache sur leurs écoles, sur leurs usines, sur leurs chiens. J'ai un plan. Il est solide. De toute façon il y a erreur. Moi je ne dois pas être là. Qu'on me remette à ma place, là où je n'ai plus besoin de rêver et d'attendre". Il claqué des doigts en direction d'une silhouette dessinée au fusain sur le mur et attend qu'une main se précipite pour lui allumer une cigarette».

Questo passo (p. 157) è fondamentale per comprendere sotto quale punto di vista ideologico Tahar Ben Jelloun consideri il problema dell'emigrazione. L'emigrato, per lui, assorbe dagli occidentali sogni di ricchezza (tra cui il "sogno americano") e di potenza, privi di calore e di umana solidarietà (le ragazze che gli implorano un qualsiasi lavoro, pronte a cederli in cambio i loro favori). Sogni dunque tanto più ignobili perché fatti da un emarginato (né vi può essere alcuno più spregevole del miserabile che sogna di potere sfruttare un giorno i suoi simili). Ma poi lo scrittore assume un atteggiamento di vero e proprio razzismo nei confronti dei padri degli emigrati: si noti il termine *bicot*, altamente spregiativo, con cui Yac pensa a suo padre ("capretto", di per sé, ma designante negativamente l'arabo). Che fine ha fatto l'antica nobile fierezza della nazione berbera in questi suoi degeneri rappresentanti?

³⁵ Abbiamo altrove parlato della scelta di Ben Jelloun di scrivere in francese per dare più vasta risonanza alla propria opera in favore del suo popolo: cfr. C. Diglio, *op. cit.* E si vedano le riflessioni di H. Bouraoui sulle condizioni della letteratura magrebina: «[...] le retour aux sources, cette réflexion sur les rapports entre culture et écriture du patrimoine constitue une prise en charge du passé souvent négligé aussi bien que de l'avenir souvent condamné en dehors de sa portée [...]. Il s'agit plutôt d'inscrire toutes les voix berbère, arabe, latine, francophone [...] Cette position culturelle implique non seulement la récupération du passé, mais aussi son affirmation authentique et globale» (*Culture et Littérature au Maghreb*, in AA.VV. *Ecritures maghrébines*, Casablanca 1991, p. 14).

... perché guardati in ogni caso con sospetto dagli altri, soprattutto dagli uomini che in essi vedono dei traditori, cioè a parte con gli stranieri, meglio con gli infedeli, secondo la terminologia inusuale del dizionario, in ultima analisi.

... questo verso, il traduttore è stato costretto a tradurre "partir" con "partir", che è un verbo che non ha mai un oggetto, e che non può essere tradotto con un verbo transitivo. Il traduttore ha dovuto ricorrere a un verbo che non ha mai un oggetto, e che non può essere tradotto con un verbo transitivo. Il traduttore ha dovuto ricorrere a un verbo che non ha mai un oggetto, e che non può essere tradotto con un verbo transitivo.

... memoria, e ciò che in ogni caso con sospetto dagli altri, soprattutto dagli uomini che in essi vedono dei traditori, cioè a parte con gli stranieri, meglio con gli infedeli, secondo la terminologia inusuale del dizionario, in ultima analisi.

ANTONIO GARGANO

«PETRARCA Y EL TRADUZIDOR». NOTE SULLE TRADUZIONI CINQUECENTESCHE DEI TRIONFI

Tiene de estar advertido el letor que hallará en esta traducción algunas cosas quitadas y muchas de otra manera puestas de como están en lo thoscano, y puesto que la mayor parte de la culpa desto sea el mal entendimiento del traduzidor, que no acertó a darle mejor traça... Fernando de Hozes, *Los triumphos*, BNM ms. 3687, c. 5v.

1. Siamo con ogni probabilità nel 1534, quando Garcilaso indirizza al poeta ed amico napoletano Giulio Cesare Caracciolo un sonetto, nel quale la «reiteración conceptista en juegos de palabras» notata da Lapesa nei primi tre versi¹

Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte
y dexé de mi alma aquella parte²

una volta tanto, non è in contrasto con i pur tersi versi di Petrarca che furono segnalati dal Brocense come punto di partenza per il toledano³:

I dolci colli, ov'io lasciai me stesso
Partendo onde partir già mai non posso
(R.V.F., CCIX, 1-2).

Eppure, non è nei versi iniziali del testo spagnolo dove si avverte la maggior presenza di Petrarca, bensì nella sestina:

¹ R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ora raccolto in *Garcilaso: estudios completos*, Istmo, Madrid 1985, pp. 50-2.
² Cito da Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición de E.L. Rivers, Castalia, Madrid 1981, pp. 116-7.
³ Cfr. A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid 1972, 2ª ed., p. 268; si veda anche M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Real Academia Española, Madrid 1990, p. 117.

Y con este temor mi lengua prueva
a razonar con vos, o dulce amigo,
del amarga memoria d'aquel día
en que yo comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía.

Non è il caso di addentrarsi nell'esegesi di questi versi, soprattutto quelli dell'ultima terzina, a proposito dei quali mi permetto di rimandare il lettore a un mio precedente studio⁴. In questa sede m'interessa richiamare l'attenzione sul v. 10:

del amarga memoria d'aquel día

nel quale, stranamente, nessuno tra i commentatori antichi e moderni di Garcilaso ha riconosciuto il verso di Petrarca:

per la dolce memoria di quel giorno

che è poi il secondo verso del *Triumphus Cupidinis*:

Al tempo che rinnova i mie' sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sí lunghi martiri⁵.

Naturalmente, non mi è concesso di indugiare troppo lungo sul testo di Garcilaso; tuttavia voglio almeno far notare il grado di complessità che può raggiungere l'*imitatio* di Garcilaso, foss'anche in un caso così semplice come quello a cui ci siamo appena riferiti. Si sarà notato come Garcilaso trasformi il sintagma *dolce memoria* in *amarga memoria*. Ora la *iunctura* «dolce memoria», pur trovandosi attestata nel Petrarca latino (*De vita*, II, 392 e 426; *Fam.* VI, 3, 66; VII, 12, 10; *Sen* III, 9, 863)⁶, risulta assente nel *Canzoniere*, con la parziale eccezione del settenario nella famosa canzone *Chiare, fresche e dolci acque*: «dolce ne la memoria» (CXXVI, 41). Del resto, lo stesso lemma *memoria* non è tanto frequente nel *Canzoniere*, quanto forse ci si potrebbe attendere. Delle 18 occorrenze di *memoria*, una sola volta lo troviamo in concomitanza dell'aggettivo *dolce* (il settenario citato), mentre è del tutto assente la *iunctura*: «amara memoria». Se prescindiamo dal

⁴ A. Gargano, «Imago mentis»: fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento, in AA.VV., *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di F. Bruni, Sellerio, Palermo 1988, pp. 181-220, in part. le pp. 217-9.

⁵ F. Petrarca, *Triumphus*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988. Ho tenuto presenti anche le edizioni di C. Calcaterra, UTET, Torino 1927; di F. Neri, in F. Petrarca, *Rime e Trionfi*, 2^a ed. riveduta a cura di E. Bonora, UTET, Torino 1960; di F. Neri - G. Martellotti, in F. Petrarca, *Rime Trionfi e Poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, R. Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1951.

⁶ Cfr. la nota di Ariani nell'*ed. cit.*, p. 78, n. 2.

lemma *memoria*, e rivolgiamo in cambio l'attenzione alla coppia aggettivale antitetica: *dolce/amaro*, ci accorgeremo di un fatto piuttosto interessante. L'aggettivo *dolce* è frequentissimo nel *Canzoniere*, dove vi compare 251 volte; meno frequente è *amaro*, che comunque pur vi è presente 32 volte. Ciò che tuttavia interessa notare è che in ben 23 occasioni (su un totale di 32) l'aggettivo *amaro* è «collocato a contrasto col termine *dolce*, nello stesso verso o almeno nello stesso periodo metrico sintattico»⁷. Risulta, dunque, chiara la preferenza stilistica di Petrarca per l'antitesi: *dolce/amaro*. Ritorniamo ora, brevemente, al sonetto di Garcilaso per notare come l'antitesi viene ricostruita contrapponendo al secondo emistichio del v. 9:

... o dulce amigo

il verso che immediatamente segue:

del amarga memoria d'aquel día.

Riassunto, a me pare evidente che Garcilaso, nel citare in castigliano il secondo verso del *Trionfo d'Amore*, abbia da un lato operato la modifica aggettivale, trasformando l'originale italiano *dolce* in *amarga*, e tuttavia l'immediato tradimento alla lettera del verso ridonda in una più profonda fedeltà a una cifra stilistica che percorre l'intero *Canzoniere*.

In conclusione, anche in un esempio che ha volutamente privilegiato le «microstrutture linguistiche e concettuali», viene confermata la sapienza a cui era pervenuto Garcilaso nella sua arte imitativa, e, allo stesso tempo, si ha una tangibile prova del rinnovamento a cui era pervenuta la lingua poetica in Spagna.

Facciamo ora, rispetto al sonetto di Garcilaso che — ripeto — è con ogni probabilità del 1535, un passo indietro e uno in avanti: andiamo, cioè, a ripescare il secondo verso del *Triumphus Cupidinis* nelle traduzioni di Alvar Gómez e di Antonio de Obregón, entrambe anteriori al componimento di Garcilaso, e in quella di Fernando de Hozes, che è invece ad esso posteriore.

Ecco, dunque, la traduzione di Alvar Gómez:

con la memoria del día
quel dió fin a mi alegría.

Ad essa fanno eco i tre ottonari con cui Obregón traduce lo stesso verso:

por memoria que renueva
el mal que supe por prueva
en el semejante día

⁷ E. Chirilli, *Studio sulle concordanze nel «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, in «Studi e problemi di critica testuale», XVI (1978), pp. 137-91, in part. le pp. 173-4.

fino ad arrivare al terso endecasillabo di Fernando de Hozes, che leggiamo nell'edizione di appena qualche anno posteriore alla metà del secolo:

por la dulce memoria de aquel día.

Nel proporre un confronto così ravvicinato tra le diverse traduzioni del v. 2 del *Trionfo d'Amore*, nulla mi è più estraneo che un proposito di ironizzazione. Al contrario, non mi costa dire che, da un punto di vista strettamente poetico, si tratta di risultati che godono di pari dignità, perché ognuno di essi raggiunge un livello nient'affatto disprezzabile all'interno del codice poetico nel quale è stato concepito. Se però assumiamo un diverso punto di vista, quello cioè dello storico della letteratura per il quale si fa, tra l'altro, pertinente l'evoluzione delle forme poetiche, allora diventa impossibile evitare di notare quanto attardate risultino le traduzioni di Alvar Gómez e di Obregón rispetto a quella di Hozes, e come tra le prime due e quest'ultima ci sia la mediazione del modello poetico garcilasiano diffusosi dall'edizione barcellonense del '43 in poi.

2. Prenderò in considerazione le tre traduzioni di Alvar Gómez, Antonio de Obregón e Fernando de Hozes, sulle quali credo che sia opportuno dare, preliminarmente, qualche informazione di carattere generale.

Alvar Gómez - La traduzione di Alvar Gómez è parziale: essa, infatti, si limita al solo *Triumphus Cupidinis* (e, più esattamente, a tre dei quattro capitoli in cui si compone il testo petrarchesco). Il testo spagnolo ci è stato conservato nei codici manoscritti di *Ixar* e *Gallardo*, che possono leggersi nelle edizioni di Azáceta⁸. In forma ridotta (88 strofe su 142/143), il testo di Alvar Gómez accompagna alcune edizioni della *Diana* di Montemayor (per l'esattezza tredici: da quella di Cuenca del 1561 a quella di Lisbona del 1624)⁹. La traduzione non conserva il genere metrico dell'originale: la terzina di endecasillabi, ma ricorre alla decima di ottonari, i quali sono ordinati secondo il seguente schema di rime: abaabccddc. I 513 endecasillabi italiani (dal cui conteggio è, naturalmente, escluso, il secondo capitolo che non è tradotto), diventano 1430 ottonari nella versione conservataci da *Ixar*, e 1420 in quella di *Gallardo*. Dal testo italiano a quello castigliano assistiamo, pertanto, a una notevole amplificazione.

⁸ *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, estudio y edición crítica por J.M. Azáceta, CSIC, Madrid 1956, II, pp. 819-62; *El Cancionero de Gallardo*, edición crítica de J.M. Azáceta, CSIC, Madrid 1962, pp. 98-151. Il testo contenuto nel *Cancionero de Gallardo* era stato pubblicato da B.J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (1863), ed. facsimil Gredos, Madrid 1968, I, 618-38.

⁹ Per l'elenco completo, cfr. J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Espasa-Calpe, Madrid 1954, pp. LXXXVII-CII.

Antonio de Obregón - La traduzione di Antonio de Obregón è per contro completa: essa comprende tutti e sei i *Trionfi*, ed è accompagnata da un esteso commento. Dedicata all'*almirante* di Castiglia, Fadrique Enríquez de Cabrera, essa fu stampata a Logroño da Arnao Guillermo de Brocar nel 1512¹⁰. In seguito, fu ristampata due volte a Siviglia, nel 1526 e 1532, per i tipi di Juan Valera de Salamanca, e una volta a Valladolid, nel 1542, per quelli di Juan Villaquirán¹¹. Come Alvar Gómez, lo stesso Obregón rinuncia alla terzina di endecasillabi e ricorre alla *copla real* o *doble quintilla* di ottonari. Eppure, per quanto simili nella scelta metrica, le due traduzioni, di Alvar Gómez e di Obregón, presentano — come vedremo — caratteristiche del tutto differenti.

Fernando de Hozes - Problemi molto più complessi presenta la traduzione di Fernando de Hozes. Innanzitutto, c'è da dire che essa è completa di tutti e sei i *Trionfi*, accompagnati da un commento, per il quale Hozes attinge in larga misura a quelli italiani del Vellutello e dell'Illicino, come lo stesso Hozes dichiara nel *Prólogo*, diretto al duca di Medinaceli, Juan de la Cerda: «Y assí mismo puse nuevo comento, no tan breve como el de Alexandro Vellutello, ni tan largo en muchas cosas, como el de Bernardo Illicino, sino tomando a pedaços de entrambos, quitando algo de lo que parescía superfluo, y añadiendo lo que en mi juyzio era muy necesario». La grande novità rispetto alle precedenti è costituita dal fatto che il traduttore conserva il genere metrico dell'originale; una scelta, le cui ragioni si trovano spiegate ad apertura del menzionato prologo, dove Hozes rende anche omaggio alla traduzione di Obregón:

Después que Garcilasso dela Vega y Joan Boscán truxeron a nuestra lengua la medida del verso thoscano, han perdido con muchos tanto crédito todas las cosas hechas o traduzidas en qualquier género de verso de los que antes en España se usavan, que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas — como es notorio — de mucho precio. Y como una dellas, y aun a mi parescer de las mejores, fuesse la traducción de los *Triumphos* de Petrarca, hecha por Antonio de Obregón, porque algunos amigos míos no entendían el thoscano, no dexassen por esta causa de ver una casa de tanto valor, como los dichos *Triumphos* son, en algunos ratos del verano passado, que para ello tuve desocupados, hize otra nueva traducción en la misma medida y número de versos que el toscano tiene.

Quanto alla complessità a cui accennavo, essa è dovuta al fatto che di questa traduzione conserviamo due diverse redazioni. La prima ci è pervenuta in manoscritto unico¹², mentre la seconda redazione è

¹⁰ *Francisco Petrarca con los seys triunfos del toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo*, Arnao Guillermo de Brocar, Logroño 1512. Per l'esemplare comprato da Ferdinando Colombo nel 1518, cfr. Gallardo, *Ensayo*, cit., II, 523, n. 2718.

¹¹ Cfr. A. Palau y Dulcet, *Manual del Libro hispano-americano*, Librería anticuaría de A. Palau, Barcelona 1977, 2ª ed., II, pp. 306-7.

¹² Il codice manoscritto si trova conservato presso la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3687.

invece a stampa, e fu pubblicata a Medina del Campo da Guillermo de Millis nel 1554¹³. Di tale edizione esistono delle copie datate 1555, che conservano però alla fine la data del 1554, e che presentano una *portadilla* leggermente diversa, ma sempre di Guillermo de Millis. Di circa un trentennio posteriore, ossia del 1581, è l'edizione di Juan Perier di Salamanca. Alla traduzione di Hozes, e, in particolare, alla questione della doppia redazione ha dedicato non poca attenzione Francisco Rico, in un importante articolo, che l'autore ha suggestivamente intitolato: *El destierro del verso agudo*. Secondo i convincenti argomenti dello studioso spagnolo, Hozes dovette lavorare alla prima redazione, quella pervenutaci in manoscritto, nel 1549. L'anno successivo, il 1550, Hozes sottopose il testo a una revisione, di cui il manoscritto conserva chiare tracce. Ma né il testo primitivo né quello rivisto furono stampati. Difatti, nell'estate del 1552, Hozes lavorò alla seconda redazione la quale, questa sì, vide la luce a Medina del Campo nel 1554¹⁴.

3.1. Piuttosto che limitarmi allo studio di un particolare aspetto, preferisco prendere in considerazione un piccolo campione d'analisi, che tenga conto però dei vari fattori — o almeno di quelli più interessanti — che caratterizzano i testi, che raggiungono il numero di quattro, in considerazione della doppia redazione della traduzione di Hozes.

Quanto alla scelta della porzione di testo da sottoporre ad analisi, essa è caduta sulle prime terzine del *Triumphus Cupidinis* che permettano un confronto tra tutti e quattro i testi in questione. Tali sono la terza e la quarta, dal momento che il manoscritto di Hozes manca della carta contenente la traduzione delle prime due terzine.

Ecco, dunque, i sei endecasillabi italiani:

Amor, gli sdegni e 'l pianto e la stagione
ricondotto m'aveano al chiuso loco
ov'ogni fascio il cor lasso ripone.
Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco,
vinto dal sonno, vidi una gran luce
e dentro assai dolor con breve gioco. (vv. 7-12)

Si ricorderà che nelle due terzine precedenti Petrarca aveva fornito la determinazione temporale (*Al tempo che rinnova...*), ossia la stagione primaverile. Ora, nella terza, Petrarca dà indicazioni sul luogo: Valchiusa, il «chiuso loco» di v. 8; e, nella quarta, è descritto l'inizio

¹³ *Los triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nuevamente traducidos en lengua Castellana, en la medida, y numero de versos, que tiene en el Toscano, y con nueva glosa*, Guillermo de Millis, Medina del Campo 1554.

¹⁴ Cfr. F. Rico, *El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)*, in *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid 1983, pp. 525-51, in part. le pp. 533-5.

di quella visione, che fa da cornice ai sei *Trionfi*. Il caso ha voluto che su questi versi esista un fine commento di Gianfranco Contini, che si può leggere nel fondamentale saggio dedicato alle *Correzioni al Petrarca volare*.

Scrive Contini:

E così che i *Trionfi* ci possono apparire come ispirati a un mezzo di transizione da sostanza a sostanza che sia insieme un passaggio fonico, una partitura vocale (nel primo d'Amore, 10-12: Ivi fra l'erb, già del pianger fioco, Vinto dal sonno, vidi una gran luce, E dentro assai dolor con breve gioco; dove il transito, è aiutato, anzi promosso, dalla simmetria degli emistichi, dalla simmetria dell'epitetare, dall'allitterazione vinto-vidi¹⁵.

Com'è proprio del suo stile, Contini ci ha sinteticamente mostrato la perfetta corrispondenza tra l'unità di contenuto e la trama formale che regola i versi di Petrarca. Tocca a noi, ora, vederne gli esiti castigliani.

Comincerò con Alvar Gómez, per passare ad Obregón e finire con Hozes. L'ordine ubbidisce solo in parte al dettato cronologico, dal momento che è difficile stabilire quale delle due traduzioni, di Alvar Gómez e di Obregón, sia stata composta con anteriorità¹⁶.

3.2.1. Se passiamo ad esaminare il testo di Alvar Gómez:

El Amor el gran desden,
la bentura y la saçon,
y la falta da aquel bien
que se esta agora con quien
tiene alla mi coraçon;
mis gemidos, mi llorar,
me abian puesto en vn lugar,
do el pensamiento cansado
la carga de su cuidado
dexaua por reposar.

Asi estaua yo cautibo
en vna huerta de flores,
do sanara vn onbre vibo
de qualquiera mal asquibo;
si no fuera mal de amores;
que aqueste es vn mal tan fuerte,
de tal fuerça y de tal suerte,

¹⁵ G. Contini, *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 28.

¹⁶ Alvar Gómez de Ciudad Real o de Guadalajara (1488-1538) fu autore di varie opere in latino. Non è difficile congetturare che il suo *Triumpho del Amor* dovette essere opera giovanile, anche in considerazione del fatto che nel 1522 pubblicò il *Talichristia*, con un prologo di Antonio de Nebrija: l'opera, con i suoi seimila esametri latini, dovette impegnarlo per non breve tempo (cfr. J.F. Alcina, *La poesía latina del humanismo español: un esbozo*, in AA.VV., *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (IV Simposio de Filología Clásica)*, Universidad de Murcia, Murcia 1990, pp.12-33, in part. p. 16.

que d'el no puede ser sano,
quien no sana por la mano
que le pudo dar la muerte.

Puseme por me alegrar
entre las yerbas, buscando
algo con que descansar,
ni olgava en no llorar,
ni descansaba llorando;
ya mis ojos, que así abiertos,
fueron a los desconciertos,
avunque duermen agora,
les bino vn sueño a desora,
que los paro como muertos.

Con el sueño que tenia
passaua mi soledad,
mas poco abia que dormia
quando bi como benia
vna muy gran claridad,
y dentro vn graue dolor,
y vn plazer, que de pequenno
tan presto huye a su dueno
como se seca la flor.¹⁷

balza subito alla vista il numero spropositato dei 40 ottonari spagnoli per rendere i sei endecasillabi italiani. In effetti, la prima decima corrisponde alla prima terzina; la seconda strofa spagnola, sostanzialmente, non ha corrispettivo nel testo italiano; e, per finire, ben due strofe (la terza e la quarta) stanno per l'unica terzina dell'originale.

L'amplificazione, dunque, caratterizza senza alcun dubbio la traduzione di Alvar Gómez. Su quest'aspetto si è soffermato il moderno editore dei canzonieri di *Ixar* e *Gallardo*, l'Azáceta, nella breve descrizione che ci fornisce della traduzione:

Alvar gómez sigue el pensamiento petrarquista un tanto de lejos, y aún adoptándolo hay un nuevo proceso de creación al considerar la libertad con que ejecuta su tarea y el nuevo volumen que le da...¹⁸

Sullo stesso aspetto aveva a lungo insistito il nostro Giuseppe Carlo Rossi in un breve articolo, in cui il compianto studioso si era soffermato soprattutto sul primo capitolo¹⁹. Con la tendenza all'am-

¹⁷ Ho riprodotto il testo contenuto nel *Cancionero de Gallardo*, ed. cit., pp. 98-100, dove sono riportate in nota le varianti del testo conservatoci da *Ixar*.

¹⁸ Azáceta, «Petrarca traducido por Alvar Gómez. Nuevos datos para el estudio del influjo del poeta italiano en nuestra lírica renacentista», in *Cancionero de Gallardo*, ed. cit., p. 45. Il corsivo è mio. Cfr. anche dello stesso autore, «Un traductor del Petrarca: Alvar Gómez», in *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. cit., pp. XCVI-XCVII.

¹⁹ G.C. Rossi, *Una traduzione cinquecentesca spagnola del «Trionfo d'Amore»*, in «Convivium», fasc. 1° gennaio-febbraio 1959, pp. 40-50, dove, a proposito dei versi qui riportati, si legge: «La traduzione continua con una parafrasi, ora ampia ora amplissima del testo: alle due terzine di cui ai versi 7-12 corrispondono ben quattro decime (vv. 11-50),

plificazione siamo, in effetti, all'interno di una prassi secolare del volgarizzamento e della traduzione. La vera questione, a questo punto, non consiste tanto nella misurazione dell'amplificazione, quanto nel determinare le esigenze a cui quella amplificazione ubbidisce. In altre parole, si tratta di definire il tipo di cultura poetica che Alvar Gómez rivela quando modifica, amplificandolo, il testo di Petrarca.

Francisco Rico, in uno studio imprescindibile per comprendere la situazione della poesia castigliana nei primi decenni del Cinquecento, ha fornito una convincente spiegazione della tecnica amplificatoria di Alvar Gómez. A proposito degli otto ottonari con cui il traduttore rende l'endecasillabo:

L'amante ne l'amato si trasforme (III.162)

lo studioso spagnolo nota epigrammaticamente come: «Petrarca enuncia, Alvar Gómez explica»; descrive, in poche linee, l'uso delle tecniche della reiterazione e dell'antitesi, così come quello del *mozdobre* esteso dalla rima alla testura fonica, alla sintassi, al lessico e allo stesso pensiero, per concludere poi che «nuestro autor se ciñe al estilo que la veta más intelectualizada y formalista de la tradición trovadoresca había asumido en la España de los Reyes Católicos y del Emperador: el estilo lírico del *Cancionero general* (1511). Alvar Gómez, pues, ha diluido a Petrarca a la *maniera cancioneril*»²⁰.

Questa 'diluizione' è ben evidente nelle strofe che abbiamo preso in considerazione. I quattro elementi del primo endecasillabo di Petrarca, per esempio, diventano sette, due dei quali in dittologia sinonimica: *gemidos* e *llorar* per l'it. *pianto*; così come l'aggiunta di un elemento che non si trova nell'originale, ossia l'assenza dell'oggetto amato, diventa l'occasione per far ricorso a un *topos* frequente nella poesia erotica, vale a dire quello del cuore o dell'anima dell'amante che si trova «ubi amat quam ubi animat», per ricorrere alla fortunata formulazione di S. Bonaventura, e, prima di lui, di Bernardo di Chiaravalle:

y la falta de aquel bien
que se esta agora con quien
tiene alla mi corazón.

Al contrario, nel v. 7: *me abían puesto en un lugar*, il traduttore rinuncia all'aggettivo it. *chiuso* di *chiuso loco*, con esso perdendo sia

dove, l'azione petrarchesca del poeta, che si riduce in solitudine e lì sogna, si diluisce nel tempo e nei particolari» (p. 45).

²⁰ F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, in *Actas del Coloquio Interdisciplinar «Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés» (Bolonia, abril de 1976)*, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, Roma 1979, in part. le pp. 121-2.

il riferimento a *Valchiusa*, sia quello al *topos* dell'*hortus conclusus* come scenario del sogno. Del resto, mentre Petrarca evita gli strumenti principali del *topos*, ossia la *enumeratio* e la *descriptio* connesse ad ogni topografia letteraria, e riduce tutto a *erbe*, il traduttore spagnolo sviluppa un'intera strofa (la seconda) sulla *huerta de flores*, che diventa lo spunto per dire del *mal de amores*, e per fornire una definizione dell'amore tra le più ricorrenti della poesia *cancioneril*:

que aqueste es un mal tan fuerte,
de tal fuerça y de tal suerte²¹

Passando direttamente alla quarta strofa, l'endecasillabo italiano:

e dentro assai dolor con breve gioco

è sviluppato in un'intera *quintilla*, la seconda, dove non solo si rinuncia all'architettura delle simmetrie del verso italiano, ma nell'*amplificatio* a mezzo di paragone degli ultimi tre ottonari, lo stesso motivo classico²² è ricondotto alla maniera *cancioneril*.

3.2.2. Ho già notato che, pur nella scelta metrica sostanzialmente simile, le due traduzioni di Gómez e Obregón presentano caratteristiche affatto distinte. Alvar Gómez sottopone la lingua poetica del Petrarca a un processo di totale disintegrazione, nel quale un codice poetico riduce a zero la distanza dall'altro perché lo nega assimilando a sé; a differenza di quanto avviene nella traduzione di Obregón, nella quale i due codici si guardano più da vicino e, là dove possono, pervengono a momenti di osmosi. Fuor di metafora, il testo di Obregón, pur rimanendo molto al di qua della linea che segna il rinnovamento della poesia castigliana, si rivela più permeabile, nel conservare in sé delle tracce dei ricorsi poetici presenti nel testo originale:

El amor y desdeñar
con el tiempo y con el llanto
me cerraron en lugar
donde suele descansar
el coraçon de quebranto.
cansado de llorar tanto
entre las yerbas dormido
vi gran luz donde ove espanto
y yo vi dentro entre tanto
breve risa y gran gemido²³.

²¹ Cfr. R. Lapesa, *Poesía de cancionero y poesía italianizante* (1962), in *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Gredos, Madrid 1971, pp. 145-71, in part. p. 151; Id., *La trayectoria* cit., pp. 26-7; e Rico, *Variaciones* cit., p. 125.

²² Per i rimandi ai classici, cfr. Ariani, *ed. cit.*, p. 81, n. 12.

²³ *Francisco Petrarca con los seys triunfos* (1512), vj. Ho utilizzato l'esemplare conservato presso la Biblioteca Nacional de Madrid, R. 8092.

La serie di *coplas reales* per il capitolo di terzine, oltre che di Alvar Gómez, sarà la scelta dell'anonimo traduttore del *Purgatorio* dantesco²⁴, sempre nel primo terzo del secolo, e la si troverà nel 1547 nella traduzione toledana dell'*Arcadia* di Sannazaro, in nove delle dodici egloghe²⁵. Sia pur brevemente, credo che valga la pena di accennare ai criteri in base ai quali avviene il passaggio da un sistema metrico all'altro. Tali criteri, difatti, ubbidiscono a regole alquanto precise. Obregón ha lavorato tenendo conto, essenzialmente, di due unità metriche: l'emistichio e la terzina. Egli, cioè, ha tenuto fermi, salvo poche eccezioni, i limiti della terzina per la *quintilla*, ricavando da ogni emistichio un ottonario. È chiaro che questa doppia corrispondenza (terzina-*quintilla*; emistichio-ottonario) pone un problema di asimmetria, Obregón ricorre alla tecnica che consiste nel ricavare quattro ottonari dagli emistichi di due endecasillabi, e un solo ottonario dal restante endecasillabo. Nei versi qui riprodotti, il primo, il secondo e il sesto sono ottonari ottenuti da altrettanti emistichi; mentre il terzo verso: *me cerraron en lugar* è un esempio di ottonario ricavato da un intero endecasillabo, attraverso una tecnica di *abbreviatio* che, nel verso in questione, è costituita dal passaggio di una forma verbale composta a una semplice, e dalla contemporanea soppressione dell'aggettivo *chiuso*, la cui marca semantica passa al verbo *cerrar*, con forte affievolimento, ma non scomparsa, dell'allusione a Valchiusa, e al *topos* letterario di cui si è detto.

Naturalmente, non sostengo che il criterio ora esposto sia l'unico col quale Obregón abbia operato; ma che esso costituisca il meccanismo di base, questo sì. Per arricchire il quadro, voglio solo accennare a un ulteriore aspetto. Consideriamo un verso del tipo:

come uom che per terren/ dubio cavalca (II.88)

Da esso Obregón ricava sì due ottonari, ma senza che questi ne rispettino gli emistichi:

como al que va caminando
per terren que es de temer.

Ciò avviene, a mio parere, per un motivo preciso. Nell'endecasillabo, la cesura cade tra *terren* e *dubio*, con un forte effetto di spezzatura, che separa l'aggettivo dal sostantivo a cui si riferisce. I due ottonari spagnoli ricompongono le microunità sintattiche e, ciò facendo, essi privilegiano l'unità sintattica su quella metrica. Effettivamente, si tratta di due criteri che spesso si fronteggiano, anche se, avendo

²⁴ Cfr. J. Arce, *Petrarca y el terceto «dantesco» en la poesía española*, in *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Espas-Calpe, Madrid 1982, pp. 157-68, in part. p. 162.

²⁵ Cfr. R. Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1973, pp. 90-109.

spesso gli emistichi dei *Trionfi* una struttura bimembre, unità metrica (emistichio) e unità sintattica coincidono. Con ciò non pretendo affatto di aver esaurito la complessa questione del passaggio da un sistema metrico all'altro, ma credo tuttavia di aver fornito i criteri di fondo che spiegano la traduzione di un gran numero di versi.

Tornando ai versi del nostro campione d'analisi, la trama formale che Contini ha posto in rilievo per i versi italiani è qui andata perduta. Non del tutto, comunque.

Nulla rimane della costruzione perfettamente simmetrica di *vinto dal sonno / vidi una gran luce*, se non forse la ripetizione del verbo *vi* come tentativo di riprodurre l'allitterazione *vinto/vidi* che è andata perduta. In cambio, la costruzione bimembre del verso: *ivi fra l'erbe / già del piangere fioco* è stata, in qualche modo, resa con la costruzione chiasmica:

cansado de llorar tanto
entre las yerbas dormido.

Ma è soprattutto l'ultimo ottonario: *breve risa y gran gemido*, che riproduce la forma dell'endecasillabo italiano. Lo sforzo di conservazione si nota soprattutto nella coppia aggettivale, con *breve* che è «aggettivo quantitativo e temporale nello stesso tempo» come annota il Calcaterra; mentre la coppia sostantivale: *gioco/dolor* subisce una concretizzazione con l'uso di *risa* e *gemido*. Questa riduzione di aulicità (penso soprattutto a *risa* per *gioco*) si presenta altrove in questi versi, sia a livello di costruzioni che di lessico. Si veda, per esempio:

vinto dal sonno = dormido
riporre ogni fascio = descansar de quebranto
del pianger fioco = cansado de llorar.

3.2.3. Passiamo, infine, alla traduzione di Hozes che fornisco nella doppia redazione:

7 amor desden mi llanto y la sazón
entonces al lugar me avian llevado
que suele dar alivio al corazón

10 Entre la yerva de llorar cansado
yo vi una luz al sueño ya Rendido
y dentro poco bien y gran cuydado

(Redazione manoscritta)

7 Amor, desdenes, llanto, el tiempo, y pena
me havian puesto en el llugar cerrado,
Adonde toda cuyta queda agena.

10 Entre las yervas de llorar cansado
Durmiendo vi una luz resplandeciente
Y dentro plazer breve y gran cuydado²⁶

(Redazione a stampa).

²⁶ Per il testo della redazione a stampa, ho utilizzato l'edizione di Juan Perier, Salamanca 1581, secondo l'esemplare conservato presso la Biblioteca Universitaria de Barcelona, R. 47165. L'edizione utilizzata non presenta alcuna variante per i versi delle due terzine che qui si analizzano.

Il cambio più vistoso e significativo dalla prima alla seconda redazione, Fernando de Hozes lo effettua a proposito della rima tronca. Come ha già osservato Rico, nello studio anteriormente menzionato, Hozes non lascia un solo caso di finale ossitona, con atteggiamento ancora più rigido degli stessi rimatori italiani, i quali, sia pur sporadicamente, ammettevano questo tipo di rima. Si tratta di un chiaro indizio del fatto che, dalla redazione manoscritta degli anni '49-'50 alla revisione del '52, non solo si è lasciato indietro l'ottonario, ma, nell'adottare l'endecasillabo, aderisce alle più rigorose leggi che ne regolavano l'uso. Tuttavia, nell'estate del '52, Hozes non si limitò ad intervenire unicamente sui versi che presentavano una finale tronca, ma sottopose il testo a una revisione sistematica che si estese a molti altri aspetti. Il risultato fu quello di ottenere una delle migliori traduzioni poetiche di questa metà del Cinquecento²⁷.

Nella prima delle due terzine, non solo scompare la rima tronca (*sazón: corazón*) dei versi estremi, ma lo stesso verso centrale risulta totalmente modificato. In esso, difatti, viene reintrodotta l'aggettivo *cerrado*, con l'importante valore semantico che sappiamo, a discapito di *entonces*, che svolgeva nel verso una funzione puramente riempitiva.

Più in generale, nella redazione a stampa la scansione degli emistichi e delle unità sintattiche che tali emistichi ritagliano è molto più vicina al dettato dell'originale, tranne che nel primo verso, dove l'introduzione di un quinto elemento: *pena* — per ragioni di rima — rompe la simmetria tra primo e secondo emistichio.

La struttura bimembre degli endecasillabi caratterizza soprattutto la seconda terzina di Petrarca. Nella traduzione di Hozes, essa viene sapientemente rispettata nei versi estremi; anzi, nel passaggio alla redazione definitiva, risulta ulteriormente perfezionata. Nel terzo verso i cambi sono più vistosi: l'antitesi *gioco/dolor* è effettivamente resa meglio dalla coppia *plazer/cuydado*, piuttosto che dall'antecedente *bien/cuydado*; e a ciò deve aggiungersi il recupero dell'agg. *breve*.

Nel primo verso, il passaggio dal singolare al plurale: *la yerva < las yervas* risponde, certo, a un maggiore adeguamento all'originale; il che, tuttavia, non toglie che, così facendo, Hozes abbia evitato una dialefe che sarebbe risultata strana. Così come la ristrutturazione del verso centrale, dovunque vada ricercata la sua causa, evita ancora una volta una dialefe, questa volta tra *sueño* e *ya*. Quanto poi all'intero verso: *durmiendo vi una luz resplandeciente*, esso, pur costituendo un ottimo endecasillabo, segna un allontanamento dalla struttura simmetrica dell'originale petrarchesco, con relativa perdita dell'allitterazione. Le ragioni dei cambi introdotti non sono, però, da ricercare nell'endecasillabo in sé, ma nella terzina seguente.

²⁷ «La refundición de 1552 — no documentada en el código — elevó extraordinariamente la calidad del trabajo, hasta convertir a *Los Triumphos* en una de las mejores traducciones del italiano pergeñada en la época», Rico, *El destierro del verso agudo* cit., p. 535.

4. Pur con la consapevolezza che quanto finora esposto non va molto più in là di un primissimo approccio al materiale offertoci dalle tre traduzioni, ritengo che sia doveroso trarre alcune brevi conclusioni.

Sul piano generale, ossia su quello della ricezione della letteratura italiana in Spagna, Alberto Blecuà presentò nel *Coloquio* di Bologna, tenutosi nel 1976, un denso stato della questione che, cronologicamente, abbracciava la prima metà del XVI secolo. In esso, tra l'altro, concludeva: «faltan estudios detallados de las traducciones, tan interesantes algunas de ellas, a las que se podría aplicar el mismo método que realiza Margherita Morreale en su análisis del *Cortésano*»²⁸. A più di un quindicennio di distanza dall'incontro bolognese, l'invito implicito contenuto nelle parole di Blecuà andrebbe riproposto, nella convinzione che queste traduzioni costituiscono una delle più importanti officine in cui si va elaborando la nuova lingua letteraria in Spagna.

A livello più specifico della lingua poetica, e tornando a Garcilaso da cui le presenti note hanno preso l'avvio, questo primo approccio ai *Trionfi* castigliani riconferma almeno due dati che gli studi degli ultimi anni sulla poesia della prima metà del Cinquecento hanno reso definitivamente acquisiti. Innanzitutto, si può constatare che la poesia del toledano, sviluppatasi nell'arco di un solo decennio, già conteneva in sé l'intero processo che la poesia spagnola nel suo complesso avrebbe compiuto in quaranta anni circa, gli stessi anni cioè che separano la traduzione di Obregón da quella a stampa di Hozes²⁹. In secondo luogo, risulta sempre più chiaro che tra i due estremi di una poesia arroccata intorno vecchia maniera, da un lato, e lo splendido modello poetico di Garcilaso, dall'altro, risulta attestata una lunga e variegata serie di esiti intermedi, la cui ricchezza rende molto complessa, e perciò tanto più affascinante, la situazione della poesia spagnola della prima metà del Cinquecento³⁰.

²⁸ A. Blecuà, *Gregorio Silvestre y la poesía italiana*, in *Actas del Coloquio interdisciplinar «Doce consideraciones...»*, cit., pp. 155-73, in part. p. 161.

²⁹ Limitatamente allo sforzo per evitare «el acento en la última», cfr. Lapesa, *La trayectoria* cit., pp. 183-4, e Rico, *El destierro*, cit., p. 531.

³⁰ Cfr. soprattutto Rico, *Variaciones* cit., R. Lapesa, *Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca*, in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid 1988, pp. 259-75; e ancora, F. Rico, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento*, in «Studi petrarcheschi», nuova serie, IV (1987), pp. 229-36, il cui ultimo paragrafo sintetizza mirabilmente la situazione poetica dei primi decenni del secolo: «La matassa si presentava, dunque, più ingarbugliata di quanto a volte pensiamo: *coplas* castigliane e metri toscani, volgare e latino, petrarchismo e classicismo si combinano in molti più sensi di quelli che finirono per trionfare. L'originalità e il merito dell'apporto maturo di Garcilaso e Boscán non devono impedirci di riconoscere che all'inizio della loro attività anch'essi conobbero le incertezze di altri poeti più modesti. E che se la superiore qualità non ci fa dimenticare la prelazione di Garcilaso su Boscán, non è neppure giusto disattendere la priorità o contemporaneità che in relazione ad entrambi corrisponde ad altri rimatori» (p. 236).

Solo al momento della correzione delle bozze, mi è stato possibile — grazie al gentile invio dell'autrice che ringrazio — prendere visione del lavoro di A.J. Cruz, *The "Trionfi" in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century*, in *Petrarch's "Triumphs": Allegory and Spectacle*, edd. K. Eisenblücher and A.A. Janucci, Dovehouse Editions, Toronto 1990, pp. 307-24.

AUGUSTO GUARINO

SOCIETÀ E POLITICA A NAPOLI NEL VIAJE DE ITALIA DI LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Il 27 ottobre 1793 Leandro Fernández de Moratín arriva a Napoli, la tappa più a Sud di quel *grand tour* europeo che lo ha già visto in Inghilterra, Fiandre, Germania e Svizzera. Nel suo *Viaje de Italia*¹, che raccoglie le memorie del suo soggiorno italiano, questo ingresso viene segnalato da un'asciutta annotazione: «se cuentan en esta ciudad más de cuatrocientos mil habitantes» (p. 321). Sembrerebbe un'indicazione neutra, uno dei tanti dati sulle città visitate che non sono infrequenti nel *Viaje*, ma è lo stesso Moratín a sottolinearne in seguito la pregnanza. Nel ritornare a Roma, il 5 marzo 1794, lo scrittore annota: «al entrar en esta ciudad, viniendo de Nápoles, se observa desde luego la enorme diferencia que existe entre el número de habitantes de las dos, puesto que en 93 los de Roma llegaban sólo a ciento setenta y cinco mil trescientos diez y seis (p. 415). Moratín è dunque consapevole del ruolo di «gran capital» (p. 341) di Napoli, alla quale dedica, non a caso, ben quattro mesi del suo soggiorno, ossia il maggior periodo di permanenza ininterrotta in una città italiana. L'esperienza di Moratín nella capitale del più esteso stato della penisola, l'unica vera metropoli italiana, tale da ispirargli frequenti confronti con Londra e Parigi, dà dunque vita nel *Viaje de Italia* ad un documento di estremo interesse.

Il contesto storico del viaggio moratiniano è ben conosciuto. Nell'Europa del 1793, in cui sempre più minaccioso si aggira lo spettro della Rivoluzione, il timore della capacità espansiva del modello francese spinge anche i governi maggiormente «illuminati» ad espungere dal proprio corpo sociale e politico ogni elemento liberale. È l'inizio di una radicale polarizzazione che costringerà la classe dirigente e gli intellettuali europei a scelte inevitabilmente dolorose, di cui la stessa

¹ Ci riferiamo all'edizione del *Viaje de Italia* contenuto in Leandro Fernández de Moratín, *Obras Póstumas*, M. Rivadaneira, Madrid 1867, di cui ci siamo avvalsi anche per le citazioni, attualizzando l'ortografia e dando tra parentesi il numero della pagina. Per una ricostruzione della biografia moratiniana e per una visione critica nel suo pensiero politico cfr. G. de La Torre, *Hacia una nueva imagen de Moratín*, in «Papeles de Son Armadans», XVI (mar. 1960), pp. 337-350; A. Domínguez Ortiz, *Don Leandro Fernández de Moratín y la sociedad española de su tiempo*, in «Revista de la Universidad de Madrid», IX (1960), pp. 607-42; J. Dowling, *Leandro Fernández de Moratín*, Twayne Publishers, London 1971; G.C. Rossi, *Leandro Fernández de Moratín: introducción a su vida y obra*, Castalia, Madrid 1970.

parabola politica moratiniana costituisce un esempio. Il conflitto sociale, tuttavia, è ancora relativamente lontano da Napoli, che conserva il suo aspetto caotico ma sostanzialmente tranquillo. Il soggiorno di Moratín è piuttosto l'occasione per una sorta di bilancio consuntivo di quasi un secolo di quella politica borbonica che a Napoli come in Spagna aveva percorso, con non poche incertezze e contraddizioni, la via del rinnovamento «ilustrado».

Non sono tanto la felice posizione geografica e le peculiarità urbanistiche ad attrarre l'attenzione di Moratín, quanto piuttosto i costumi del suo popolo: «ni en Londres ni en París he visto más gente por las calles que en Nápoles, y en ninguna tanto ruido y estrépito» (p. 342). In Moratín si riscontrano puntualmente le pagine a forti tinte, tanto frequenti nei testi su Napoli dei secoli XVIII-XIX, dedicate alle misere condizioni del popolo napoletano:

«El pueblo, que, como he dicho, es numerosísimo, es también puerco, desnudo, asqueroso a no poder más; la infima clase de Nápoles es la más independiente, la más atrevida, la más holgazana, la más sucia e indecente que he visto: descalzos de pié y pierna, con unos malos calzones desgarrados y una camisa mugrienta llena de agujeros, corren la ciudad, se amontonan a coger el sol, aullan por las calles, y sin ocuparse en nada, pasan el día vagando sin destino, hasta que la noche los hace recoger en sus zahurdas infelices» (p. 342).

Come tanti viaggiatori contemporanei, Moratín non può fare a meno di soffermarsi nella rappresentazione della miseria del popolo napoletano, che trova l'espressione più evidente nella massiccia pratica dell'accattonaggio:

«La clase de los mendigos [...] es en exceso numerosa. No hay idea de la hediondez, la deformidad y el asco de sus figuras: unos se presentan casi desnudos, tendidos boca abajo en el suelo, temblando y aullando en son doloroso, como si fuesen a espirar; otros andan por las calles presentando al público sus barrigas hinchadas y negras hasta el empeine mismo; otros, estropeados de miembros, de color lívido, disformes o acancerados los rostros, embisten a cualquiera en todas partes» (p. 343).

Tuttavia Moratín, probabilmente per la propria appartenenza a una cultura per tanti versi omologa come quella ispanica, non incorre nelle spiegazioni deterministiche di tanti scrittori contemporanei circa il presunto nesso tra «natura» e «carattere» dei popoli del Sud, nei quali un clima benigno determinerebbe una scarsa propensione alla disciplina e al lavoro. Anche quando accenna ad un possibile «tipo nacional» del napoletano, egli sa sottrarsi alle suggestioni di un materialismo pseudo-naturalistico:

«Sus mentiras, su perfidia, su holgazanería, su crudelidad religiosa, sus venganzas alevés, y en suma, los demás vicios que en ellos se notan, lejos de atribuirlos a causas físicas, pienso que dimanar únicamente del Gobierno y la educación» (p. 415).

In merito al problema della povertà e della mendicizia Moratín va diritto al nocciolo politico del problema:

«Cuando se ve tanta mendiguez, y al mismo tiempo se considera que apenas habrá corte alguna en Europa que tenga más establecimientos de caridad, más hospitales y hospicios que Nápoles, no es posible menos sino que se diga que el sistema de administración es el más absurdo en esta ciudad, y que el origen de tal abandono existe en la ignorancia o el descuido de los que mandan, sin que la multitud de fundaciones de esta especie sea el medio oportuno de corregirle» (p. 343).

L'ospizio dei poveri, «el edificio más grande de Nápoles», quello stesso che Carlo III intese riprodurre a Madrid, diviene in questo senso il simbolo grottesco del paternalismo assistenziale dei Borboni.

Moratín avrà altre occasioni nel suo viaggio in Italia per tornare sull'argomento, come in questo commento, che si riferisce alla città di Torino:

«Hay otras muchas casas de caridad [...] paliativo insuficiente con que el Gobierno procura dilatar cuanto sea posible la total depravación de costumbres, que crece por instantes, y salvar algunas reliquias de tan deshecha tempestad» (p. 527).

In altri termini, Moratín registra il fallimento su scala europea di un secolo di umanitarismo superficiale, incapace di incidere nelle cause più profonde del malessere sociale². A Napoli, dove queste contraddizioni appaiono più evidenti che mai, Moratín è attento a cogliere i sintomi più vistosi dello squilibrio sociale: l'enorme numero di ecclesiastici³, lo sfarzo e l'oziosità della classe nobiliare; la miriade di mezzani, mendicanti, «santeros y ermitaños» di cui la città pullula; i rituali macabri e barocchi delle confraternite religiose; l'onnipresente sporcizia (che giunge ad invadere lo stesso palazzo reale) e l'assenza di qualsiasi tentativo di controllo stradale⁴. Moratín, a Napoli come nei capitoli dedicati ad altre città italiane, non manca all'appuntamento con il pittoresco e il folcloristico, ma ricerca anche i motivi

² Moratín sembra piuttosto propugnare una gestione della povertà su più vasta scala sociale, una sorta di assistenza capillare di ispirazione anglosassone: «no hay extravagancia inglesa que no se imite en Italia [...] y entre tantas cosas como se imitan de aquella nación, no se ha imitado hasta ahora la caridad bien entendida, el arreglo admirable de que cada ciudad y cada parroquia mantenga sus pobres, que no se confundan los infelices con los pícaros, que no se vean espectáculos tan repugnantes e indecentes, que la vejez y la enfermedad, las desgracias humanas hallen un alivio en la protección celosa del Gobierno y en la caridad cristiana, que favorece sus ideas; y la impostura, la holgazanería, y los vicios que la acompañan, un castigo inevitable en los calabozos y en las galeras» (p. 576).

³ Cfr. p. 348: «solo en la ciudad de Nápoles, entre curas y frailes, se contaban, en el año de 92, seis mil seiscientos y treinta, y en todo el Reino, sin contar Sicilia, pasaban de sesenta y cuatro mil».

⁴ Moratín torna più volte sull'abbandono delle strade, prive di «alumbrado público» e in cui la folla di venditori rende quasi impossibile il transito (cfr. pp. 341-43) ma soprattutto appare colpito — come la maggioranza dei viaggiatori contemporanei — dalla disinvoltura con cui le stesse classi dominanti convivono con la sporcizia e i rifiuti, anche nei loro spazi privati: «cuando en el palacio del Rey se observa esta falta de limpieza, no hay para qué decir que es general en Nápoles: la ciudad y las plazas y parajes más concurridos de la ciudad están puercas y hediondas hasta el exceso, y los portales y escaleras de las casas particulares parecen basureros y letrinas» (p. 570).

fondamentali, *strutturali*, di fenomeni dall'apparenza così strana ed enigmatica. Un punto nodale è quello della giustizia, amministrata a Napoli in una moltitudine di sedi forensi⁵, secondo una miriade di leggi e consuetudini giuridiche, spesso in contraddizione reciproca, stratificate a Napoli nei secoli. Nella mancanza di razionalizzazione del sistema giudiziario Moratín individua un'inevitabile fonte di ingiustizia:

«cuán grande debe ser el desorden y confusión que produzcan tantas jurisdicciones encontradas, cuán fácil será a los malvados confundir la verdad, atropellar la inocencia y eludir el azote de las leyes, y qué difícil a la virtud sencilla penetrar este caos legal, sin que los artificios, las dilaciones, los obstáculos que deben producir la multitud y complicaciones de autoridades, la desanimen y la opriman» (pp. 345-346).

In questo sottobosco giudiziario proliferano non meno di seimila avvocati, tutt'altro che stimabili e rispettosi della legalità⁶. Eppure anche in questo caso Moratín cerca di andare più a fondo nella ricerca delle cause del fenomeno, anzitutto sul versante delle dinamiche economiche:

«Pues, ¿como ha de amenorarse el número de leguleyos famélicos donde faltan otras proporciones? Si el clero y las religiones abundan en gente, si las artes mercantiles, imperfectas y rudas, bastan apenas para el consumo interior; si el comercio, la marina y el ejército no ofrecen recurso, ¿qué hay que hacer, sino aplicarse al foro, y si la multitud de concurrentes obliga a ello, mentir, embolsar y estafar para comer?» (pp. 358-359).

Il tratto esteriore e pittoresco — il mondo sordido degli avvocati — sa dunque trasformarsi in un sintomo, un indizio utile per una riflessione più generale e più complessa sulla decadenza di un'intera classe dominante. È comunque alla classe nobiliare che Moratín indirizza una sentenza, di valenza politica e morale, che è di condanna definitiva⁷. È anche significativo che Moratín sia pronto a cogliere i segni della decadenza in un aspetto apparentemente marginale come quello dell'anacronistica usanza della dote (cfr. pp. 350-351), tema peraltro ricorrente in tutto il XVIII secolo, soprattutto per le sue negative ripercussioni sull'istituto familiare, e ampiamente trattato dall'autore nelle sue

⁵ Moratín enumera ventisette sedi giudiziarie, specificando che il suo elenco non è completo; cfr. pp. 346-347.

⁶ Cfr. pagina 347: «El número de abogados y procuradores establecidos en la ciudad pasa de seis mil, según los cálculos más moderados de que he tenido noticia; si a éstos se añaden los agentes, escribientes y otros dependientes del foro, no parecerá exagerado el número de once mil, a que algunos quieren que ascienda. Los abogados [...] son, (si la voz pública es bastante documento para un extranjero) la canalla más ignorante, más enredadora, más hambrienta, pérfida y vil que puede hallarse: por todas partes los he visto denigrados; todos se quejan de su excesivo número, de sus artificios y sus embrollos».

⁷ «Las clases más ilustres y distinguidas no ofrecen más motivo de disgusto. La nobleza [...] es tan soberbia, tan necia, tan mal educada, tan viciosa, que a los ojos de un filósofo, de un hombre de bien, es precisamente la porción más detestable del estado»; p. 344.

opere drammatiche. Moratín tenta poi di analizzare alcuni dei meccanismi di governo della città, penetrando all'interno di un tenace luogo comune:

«así como el pueblo romano necesitaba *panem et circensis*, se dice que el de Nápoles necesita *farina, furca e festini*» (p. 352).

La risposta di Moratín in proposito è di folgorante lapidarietà: «yo diría que necesita buen gobierno, educación y ocupación» (p. 353). In quanto alla «farina», Moratín riconosce una certa efficacia alla politica di approvvigionamenti, che garantisce alla città una certa abbondanza di cibo⁸. La «forca» appare invece allo scrittore *ilustrado* strumento inadeguato e inefficace ai fini del controllo sociale:

«Si hay delitos en esta clase de gentes, atribúyase al abandono en que están, o por mejor decir, agrádzcaseles que no sean más delincuentes» (p. 353).

La nota di «simpatia» con il popolo che qui si coglie è probabilmente indice di una profonda inquietudine politica, non lontana dal clima di esasperazione collettiva che in tutta Europa rischia di esplodere violentemente:

«para evitare este mal ¿no hay otro medio que la horca? No: si la ocupasen las que la merecen, no sería el vulgo el que contribuyese más víctimas al suplicio» (p. 353).

Le parole di Moratín sembrano in questo caso recare nel contempo l'eco e il presagio degli eventi sanguinosi che fanno da cerniera tra i due secoli e in cui, a Napoli come altrove, il patibolo si affolla a fasi alterne delle vittime dell'una e dell'altra parte schierata in campo. In quanto al terzo punto, Moratín riconosce il potere compensatorio della festa, usata come elemento di stabilizzazione politica:

«el pueblo de una corte necesita fiestas; y tanto más las necesita, cuanto más oprimido esté: así se le distrae de la consideración de sus miserias, y tal vez interrumpe el llanto por admirar la pompa de los espectáculos, que le ocupan a un tiempo los ojos y los oídos» (p. 354).

Alla stessa funzione viene ricondotta la spettacolarità delle cerimonie religiose, particolarmente orientata alla fruizione popolare:

«La religión [...] uniendo el placer al culto, suspende, distrae, alegra al numeroso público espectador, cuyos sentidos deleita y arrebatada con la multitud de objetos agradables que le presenta. No cabe dificultad: las funciones de la Iglesia y las procesiones, que tan a menudo se celebran en Nápoles con el más brillante aparato, consideradas políticamente, contribuyen mucho a la tranquilidad del pueblo» (p. 354).

⁸ «La ciudad de Nápoles es acaso la más abundante en comestibles que haya en Europa» (p. 353).

Anche in questa occasione, laddove sarebbe stato facile dipingere a forti tinte la religiosità napoletana, spiegandola magari nei termini della «superstizione» e del «paganesimo» presuntamente radicati nella natura dei popoli meridionali, Moratín fornisce una lettura lucidamente *politica*, individuando con chiarezza un potente strumento di controllo sociale.

Al tempo stesso Moratín evidenzia il carattere superficiale e in qualche misura strumentale del conflitto tra lo stato borbonico e la Chiesa:

«De pocos años a esta parte, el Rey se ha apoderado de gran porción de estas riquezas [beni ecclesiastici], así en las iglesias de la corte como en las de las provincias; y acaso hubiera sido plausible determinación, si hubiese motivado este despojo; si la nación, informada de los objetos útiles que en estas sumas debían emplearse, hubiera visto la buena administración de ellas; si al mismo tiempo que las aras de Señor se desnudaban de inútiles adornos, se saqueaban los bancos y fondos públicos, no hubiera crecido el lujo, la pompa vana y la escandalosa disipación en los palacios del Príncipe; si cuando este lugar sagrado se suprimía, se hubieran fortificado los castillos, aumentado la marina, organizado el ejército, se hubieran suprimido las pensiones, se hubieran moderado los gastos de batidas, y por último, si el viaje del Rey no hubiese empobrecido el erario y aumentado la deuda pública, habiendo derramado desde Nápoles a Viena los tesoros que depositó en sus manos la nación, para que con ellos la gobernase, la ilustrase, la enriqueciese y la hiciera formidable a sus enemigos» (p. 379).

Si tratta di una durissima requisitoria contro il regime borbonico, che peraltro Moratín attacca anche in aspetti apparentemente più felici, come la politica culturale, criticandone le scelte artistiche e architettoniche⁹, il disinteresse per il teatro¹⁰, la cattiva gestione delle istituzioni culturali, come l'Accademia di Scienze e Belle Lettere¹¹. Altrettanto netto è il dissenso per gli interventi nell'economia da parte dello stato borbonico:

«Establecimientos de esta especie [le manifatture reali della porcellana] son siempre ruinosos: en vez de producir ganancias al Soberano, sirven sólo de enriquecer a los empleados, sin beneficio del público; favorecen la rapina y el monopolio, ahogan la industria nacional, y estorban los progresos de las artes y del comercio. Un Rey no debe hacer platos, ni tejer terciopelos, ni vender salitre, ni pintar naipes, ni destilar aguardiente; debe reinar» (p. 371).

⁹ Si veda ad esempio la durissima critica alla costruzione della Reggia di Capodimonte: «el tal palacio, en la parte que está concluida, anuncia demasiado la corta habilidad de su artífice: sin proporción, sin ligereza, sin elegancia; todo es mazacote, extravagante y rudo; y la única expiación de haberle empezado, será no proseguirle» (p. 376).

¹⁰ «El Gobierno mira con la mayor indiferencia este ramo de policía, de ilustración y concepto nacional; el Soberano mismo, que muchas veces se complace en asistir a los principales teatros de la Corte, no ha manifestado hasta ahora particular protección a las Musas; ni sus aplausos ni su aprobación a ciertos dramas indican demasiada inteligencia y buen gusto en esta materia» (p. 392).

¹¹ «La Academia de Ciencias y Bellas letras, fundada muchos años ha por el Rey actual, no existe sino en la *Guía de Forasteros* [...] no hay libros, no hay instrumentos, no se celebran juntas, no se observa orden ni método en nada» (p. 413).

Dell'economia napoletana, d'altronde, Moratín delinea un'immagine completamente negativa, in cui il languire delle iniziative commerciali viene opportunamente messo in relazione all'inadeguatezza della politica governativa¹²; in essa si salvano solo alcune attività artigianali, eccellenti ma del tutto marginali, probabilmente legate — nella prospettiva moratiniana — al gusto per l'effimero che sembra caratterizzare l'intera società cittadina: liutai, carrozzieri, pastai e pasticciari (cfr. p. 414).

L'unica nota stonata, nell'acuta e appassionata analisi politica condotta da Moratín, è costituita dalle pagine dedicate alla prostituzione. Qui il tono si fa frivolo e malizioso, e non vi è traccia di interesse per le cause e le implicazioni di un fenomeno che pure rappresenta un segno evidente del malessere sociale. Moratín si abbandona al piacere della descrizione, a metà strada tra il bozzetto pittoresco e il *Baedeker* utile al viaggiatore che intenda avvalersi di tali servizi, come confessa tra le righe di aver fatto lo stesso autore¹³. In questa sorta d'intermezzo mondano e licenzioso c'è il pallido riflesso di un Settecento mondano e ottimista, di quell'atmosfera giocosa che qualche decennio prima permetteva a don Nicolás Fernández de Moratín di scrivere il poemetto *Arte de las putas*¹⁴, ma al tempo stesso vi si può cogliere il disincanto storico, oltre che personale, circa le possibilità di sanare con una politica di riforme illuminate piaghe sociali millenarie. Nelle pagine dedicate a Venezia, verso il cui governo Moratín peraltro manifesta una certa ammirazione¹⁵, emerge con chiarezza una radicale sfiducia politica: «los mejores sistemas de gobierno deben considerarse como novelas muy bien escritas» (p. 473). E ancora, in una formulazione perfino più estrema: «desengañémosnos, los hombres han estado siempre mal gobernados, y lo estarán hasta que dejen de existir» (p. 472). In questa prospettiva, la plateale disgregazione sociale di Napoli, il suo tremendo degrado, possono costituire un modello esemplare di tempi che in tutto il continente stanno drammaticamente cambiando. L'era della Ragione, o più spesso — a Napoli come in Spagna e altrove — della sua «messa in scena», sta tramontando per lasciare il posto a un'epoca di scelte estreme quanto disperate, di cui anche lo stesso Moratín sarà protagonista.

¹² «El comercio, meramente pasivo, se reduce a los frutos del país [...] y aún este comercio, tan reducido e insuficiente, está oprimido hasta el exceso con trabas, reglamentos, privilegios absurdos, y cuanto es capaz de destruirle enteramente, lejos de fomentarle» (p. 348).

¹³ Si vedano, ad esempio, le raccomandazioni sulle malattie veneree: «En Nápoles es el mal venéreo más común, y más funesto acaso, que en cualquiera otra parte de Europa. Paisanos míos [...] ya que no tengáis ni prudencia ni virtud, tened miedo, a lo menos; y si no sois continentales, sed cobardes» (p. 356).

¹⁴ Cfr. Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de las putas*, ed. di M. Fernández Nieto, Sirio, Madrid 1977.

¹⁵ «En ninguna parte he visto al pueblo más contento de su gobierno», p. 500.

ANDRÉ JANSEN

LA GLORIA DE DON RAMIRO DE ENRIQUE LARRETA Y SUS RELACIONES CON LA FRANCIA LITERARIA

Antes de revelar las posibles influencias recogidas y ejercidas sobre la Francia literaria por La Gloria de Don Ramiro, nos apoyaremos sobre la opinión del gran escritor español Azorín quien, al dirigirle un patético adiós en el periódico madrileño «ABC» del 8 de julio de 1961, declaraba:

«No ha sido en vano que al hablar de Larreta citeremos a Barrès y a Chateaubriand: existe en Larreta un lirismo que participa de los dos grandes escritores. Ningún escritor está hoy solo; no es posible considerar aisladamente a un artista. Larreta no está solo. Nativo de la Argentina, apasionado de España, educado en París, Larreta es del continente americano y del viejo solar de Europa».

Larreta había nacido en Buenos Aires en 1873, en medio de una familia aristocrática. Su educación intelectual había sido orientada por los maestros espirituales de la América latina del siglo XIX: Francia para las ideas, Italia para las artes, España para la lengua y la literatura. Universitario apasionado por la historia, soñó pronto en la posibilidad de escribir una novela en la misma tierra donde vivió Cervantes. Su matrimonio y la disposición de una fortuna considerable le ofrecieron tal oportunidad: zarpó para Europa en 1902.

Su amor a lo antiguo lo levó primero a Italia. Despues pasó a Francia donde el ilustre fundador del «Bulletin hispanique», el profesor Morel-Fatio, le aconsejó preparar una novela histórica bien documentada sobre el Siglo de Oro. Su entusiasmo culminó cuando descubrió el magnífico panorama de las murallas medievales de Avila.

Se instaló unos quince días en la ciudad y la recorrió en todas las direcciones para investigar los escaparates y los fondos de los libreros de segunda mano, hojear los archivos de las grandes familias de Avila y consultar los viejos actos notariales y las crónicas del siglo XVI.

Se relacionó con Maurice Barrès al salir de una iglesia de Toledo durante una de sus excursiones por el campo castellano. Fué también el principio de una amistad famosa que solo se acabó por la muerte del autor de Les Déracinés.

En 1907, despues de una labor encarnizada Larreta vuelve a Europa con el manuscrito de una novela que va a asombrar a Madrid y a París. Todos los críticos proclaman que la literatura hispanoameri-

cana por fin se afirmó y que ha nacido la novela argentina. España, al conocer el homenaje dedicado a una época apreciable de su historia se entusiasma por este agradecimiento espiritual del cual se habían apartado hasta entonces la mayoría de los escritores latinoamericanos. Además el autor se expresaba en un castellano muy puro evitando cualquier forma de «criollismo» capaz de arruinar toda la autenticidad de la narración.

Unos años más tarde, en 1910, Larreta ha sido nombrado Ministro de Argentina en París. Remy de Gourmont, seducido por la novela apreciada en España y celebrada por varios críticos famosos en Latino-América, propone al escritor traducir la *Gloria* al francés para *Le Mercure de France*. Se saluda pronto a Larreta como al primer escritor latinoamericano de los cuales los franceses iban a recordar el nombre. Mme Bulteau, la *Femina* del *Figaro* se encargó de introducirlo a los principales círculos literarios: Así se relacionó íntimamente con Anna de Noailles, Edmond Rostand, Anatole France y con los pintores de moda, Jacques-Emile Blanche e Ignacio Zuloaga.

Tales relaciones explican las posibles fuentes literarias que podemos encontrar en su obra mayor.

FUENTES FRANCESAS INDIRECTAS:
DE CHATEAUBRIAND A HUYSMANS, PASANDO POR BARRES,
STENDHAL, FLAUBERT Y PIERRE LOUYS.

No podemos pretender reconstruir aquí la biblioteca del maestro argentino. Vana sería la enumeración de las obras que han podido influenciar su genio en diversos grados; pero encontramos en *La Gloria de don Ramiro* principios y una técnica literaria anterior al escritor. El cuidado que Enrique Larreta concedía a su estilo toma ejemplo no solamente de Flaubert sino de Chateaubriand. Las descripciones coloreadas de los espectáculos de la naturaleza han sido visiblemente influenciadas por las páginas más exaltadas de *Atala*, de René o de las *Mémoires d'Outre-Tombe*. La precisión de las descripciones es una cualidad que Flaubert había llevado a la perfección no solamente en *Salammbô* sino también en *Madame Bovary*.

Ciertas escenas han sido sugeridas por lecturas anteriores. Larreta ha conocido a Pierre Louys y a Edmond Rostand. El primero, no solamente con su *Aphrodite* sino también por las *Chansons de Bilitis* ha podido seducirle por ciertas escenas eróticas o sensuales. Pensamos en la sirvienta de doña Beatriz cuyos besos a su joven señora disimulan mal una pasión sáfica ¿Son quizá tan diferentes las escenas del baño de Aix de la «toilette» de Afrodita? El duelo de Cyrano, tan susceptible en punto al honor, la sustitución de Cyrano por Christian. ¿No se encuentran en el conflicto entre Ramiro y Gonzalo? ¿Y el famoso dilema de Stendhal en *Le Rouge et le Noir*? ¿Acaso no duda Ramiro como Julien Sorel entre el amor y la ambición, entre la Iglesia

y el Ejército? En cuanto a la vida misma del abate Prévost, ¿no es un ejemplo de perpétua vacilación entre la vida religiosa y la aventura?

Ciertamente reconocemos que estos retazos son vagos e inciertos. Se podrá reconocer la influencia de Goncourt como la de Zola en ciertas líneas demasiado realistas o en la evocación excesivamente precisa de olores desagradables. Y no ha de asombrar la estrecha amistad que ligaba Larreta a Barrès. La fuerte personalidad de estos dos escritores, su común deseo de unión estrecha entre su obra y su acción debían aproximarlos.

La escuela impresionista había vivido en Francia hacia 1890. Las consecuencias políticas de la derrota de 1870 no habían terminado todavía. El autor del *Jardin de Bérénice* expresa, más que cualquier otro, esta decadencia como la necesidad de un renacimiento. Va a consagrarse sin demora en revivir «la energía nacional» adormecida.

En 1902, en el momento en el que vuelve a encontrar a Larreta, han aparecido no solamente *Un homme libre* (1889) sino también *Les déracinés* (1897) y *Leurs figures* (1902). El mundo literario ha descubierto en él al esteta, desde 1894, con *Du sang, de la volupté, de la mort*. Un capítulo trata ahí precisamente del conflicto del amor y de la gloria, oposición que vuelve a encontrarse en *La gloria de don Ramiro*.

Cuando Larreta sitúa el conflicto Oriente-Occidente, Barrès se recuerda de sus lecturas de obras de W. Scott y de la nostalgia de Oriente que el novelista escocés había despertado en él. Pero los dos escritores precisan sus puntos de vista: Larreta quiere escribir una novela histórica.

En cuanto al gusto mismo de la existencia, los dos escritores han venido a satisfacerlo en esta España ardiente, de gesto rápido, de decisión sin apelación, en las actitudes tan seductoras de la raza. Barrès, por su parte, cultiva la *virtú* stendhaliana. Busca dilatar su personalidad «par la chasse au bonheur, par la chasse aux femmes»¹.

Desde el culto del yo, el autor de *La colline inspirée* iba a terminar en la tribuna política: Larreta estuvo a dos dedos de aceptar la presidencia de la República Argentina en dos ocasiones, en 1928 y en 1943. Su pasión por las letras fue más fuerte. El «yo» en él era sobre todo literario. Barres había sabido conciliar su papel de escritor con lo que consideraba como una misión patriótica, la exaltación nacionalista. Larreta no quería ser ni hombre de acción ni tribuno. Conocía demasiado las cargas y los riesgos para aceptar fracasar allí como el héroe de su obra maestra. Su cuidado para la perfección le impedía alejarse, aunque fuese sólo un instante, de su razón misma de vivir: la obra de arte. E importa insistir no tanto sobre las obras que han podido

¹ J.M. Domenach, *Barrès par lui-même*, Seuil, Paris 1954, p. 34. Se conoce la más importante «liaison» de Barrès. No traicionamos ningún secreto al señalar que el encanto físico y personal de Larreta le ha rehusado raramente un éxito femenino. Creemos reconocer en él, además de la satisfacción de la conquista de un ser hermoso, la necesidad de la victoria dojuanesca.

influenciarle como sobre su talento particular de creación artística, al precio de un trabajo lento y constante de admirable compenetración con el espíritu de la época, la que él quería evocar.

Es necesario, en fin, señalar la influencia muy clara de *Huysmans* y de *A rebours* sobre el estilo de *La gloria de don Ramiro*.

INFLUENCIAS EJERCIDAS (DE ANATOLE FRANCE A MONTHERLANT)

Nos mostraremos igualmente muy prudentes en la determinación de las influencias que *La Gloria de don Ramiro* haya podido ejercer.

En Francia la novela ha sido traducida por Remy de *Gourmont* en 1910. A primera vista se imagina mal que los escritores contemporáneos se inspiren en una novela de tema tan profundamente español. Sin embargo, en 1910, Anatole France frecuentaba regularmente la librería Champion, en el Quai Malaquais, a dos pasos de su propio domicilio. Ahora bien, Ed. Champion recibía la visita a la vez de *Larreta* y de *Gourmont*, alojado a la vuelta, en la rue des Saints-Pères. Francisco *Contreras*, cronista de las letras hispanoamericanas del *Mercurio de France*, afirma haber visto allí el manuscrito auténtico de *La Gloria de don Ramiro*² de la escritura misma de *Gourmont*. En realidad, *Gourmont* solo «conocía el castellano a fuerza de erudición como el griego y el latín, sabía apenas unas palabras»³. Por eso encargó a «un negro» realizar el trabajo importante de la traducción⁴. Enrique *Larreta* mismo ha confirmado su amistad con Anatole France en su segundo libro de recuerdos, *La Naranja* (p. 41-42). ¿Es, por tanto, sorprendente que este último haya tenido conocimiento de *La Gloria de don Ramiro* y la haya leído en su traducción francesa? *Gourmont* frecuentaba también la librería Champion y vivía a dos pasos en la rue des Saints-Pères. Que se juzgue, sin embargo, contrastando ciertos pasajes de *Les Deux ont soif* (1912):

I

«Quand il se trouva dans la rue, il vit la fenêtre de la chambre d'Élodie s'entr'ouvrir et une petite main cueillir un oeillet rouge qui tomba à ses pieds comme une goutte de sang» (Chap. XI).

En el libro I, capítulo 3 de *La Gloria* leemos:

² F. Contreras, *L'esprit de l'Amérique espagnole*, NRC, Paris 1931, p. 60.

³ El 4 de enero de 1958, *Larreta* enseñó a una amiga mía en Buenos Aires como el texto de *Gourmont* difería del original español. Se quejó el escritor a su amigo *Barrès* que le prestó sus secretarios, los hermanos Tharaud, para corregir la traducción francesa Véase: E. Larreta, *Tiempos iluminados*, p. 137-138.

⁴ Francis de *Miomandre* nos ha informado reservadamente que *Gourmont* recibió 1500 francos oro por su trabajo y que restituyó mil a su colaborador, uno de los primeros profesores agregados de español en Francia, de nombre Laborde, detalle revelado por el novelista argentino Martín *Aldao*, como nos lo confirmó Mathilde *Pomès* que tradujo las dos últimas novelas de *Larreta*.

«Las calles estaban desiertas. Un rumor de celosías resonó junto a él, y antes que pudiera admirar la blancura de un brazo cargado de brazaletes que asomó entre las moderas, una flor, un rojo y ancho clavel, golpeóle con viveza el rostro».

II

«... Athénaïs, fière de mourir ainsi que la reine de France, jetait sur la foule un regard hautain, et le vieux traitant, contemplant en connaisseur la gorge blanche de la jeune femme, regrettait la lumière de jour» (Chap. XIV).

En el libro II, capítulo 2 de *La Gloria* leemos:

«Seguidamente, don Diego se puso de pie y sus ojos fueron atraídos por el madero contra el cual había de ser descabezado; su rostro cobró una blancura terrible, pero se sobrepuso al instante y levantando la frente, miró por última vez la ciudad, el cielo, la luz preciosa de la vida».

III

«... Les yeux suppliants de la citoyenne Rochemaure qui l'avait fait nommer juré et qu'il avait récompensé par un verdict de mort» (Chap. XXVIII).

Encontramos en el capítulo 5 del libro II de *La Gloria*:

«Felizmente los jueces no pudieron comprender la mirada de angustiosa pasión que la sarracena le dirigió, por última vez, al ser arrastrada de nuevo a la tortura».

IV

«Je n'ai pas d'objection essentielle à faire contre la guillotine, répliqua le vieux Brotteaux. La nature, ma seule maîtresse et ma seule institutrice ne m'avertit en effet en aucune manière que la vie d'un homme ait quelque prix; elle enseigne au contraire de toutes sortes de manières, qu'elle n'en a aucun. L'unique fin des êtres semble de devenir la pâture d'autres destinés à la même fin. Le meurtre est de droit naturel: en conséquence la peine de mort est légitime, à condition qu'on ne l'exerce ni par vertu ni par justice, mais par nécessité ou pour en tirer quelque profit. Cependant il faut que j'aie des instincts pervers, car je répugne à voir couler le sang, et c'est une dépravation que toute ma philosophie n'est pas encore parvenue à corriger» (Chap. VI).

Y en *La Gloria*, el canónigo Orozco defiende en términos similares las crueldades de la Inquisición:

«El miedo a la sangre, hijo mío-prosiguió el canónigo-es bajo instinto del hombre. Jehová se espanta del vicio, de la impiedad, de un solo pecado, pero no de la sangre vertida justicieramente. La sangre es el riego necesario de toda buena germinación, y el Señor la hace correr a su tiempo con la misma benignidad con que oscurece los nubladros sobre los surcos» (Livre I, chap. 10):

V

«Dans le magasin de M. Bienassis la jeune fille avait trouvé Joseph Gamelin, vêtu de son bel habit rose, et elle avait compris tout de suite de quoi il retournait. Tout le temps qu'elle s'était rendue à la fenêtre pour voir la régicide tenaillé, arrosé de plomb fondu, tiré à quatre chevaux et jeté au feu, M. Joseph Gamelin, debout derrière elle, n'avait pas cessé de la complimenter sur son teint, sa coiffure, sa taille» (Chap. 2).

En la relación del auto de fe de Toledo, la misma indiferencia de ciertos espectadores choca a don Ramiro. Oye:

- «... risas claras y festivas. Encima de su cabeza, el caballero... hablaba a media voz con una dama. Escuchó sin quererlo.
 — Decid miedo y no desvío, mi señora; que no quisiera caer cual nuevo Icaro. La mujer replicó:
 — Pues pedid al amor y no al antojo sus alas de verdad, que esas nunca se derriten con llevar ellas mismas el fuego.
 — ¡Ah! ¡Esa tez, esa boca!
 — ¡Por Dios, don Gonzalo, haceisme daño con las sortijas!» (Libro III, cap. 3)

Tales son los puntos de contacto de las dos obras. Reconocemos desde luego que su orientación es completamente divergente. La una evoca la España de Felipe II, la otra la Revolución francesa y el Terror. Pero nos ha parecido interesante, sin embargo, revelar estas coincidencias de expresión.

* * *

En un artículo aparecido en «La Prensa» de Buenos Aires, el 22 de febrero de 1959, María Teresa Maiorana se ha interesado por establecer relaciones más estrechas y sobre todo más frecuentes entre la figura central del drama de Henry de Montherlant, *Le Maître de Santiago*, y varios personajes de *La Gloria de don Ramiro*.

Veamos primero los vínculos que nos presenta en las dos obras. Ambas tienen por escenario la austera ciudad de Avila en el siglo XVI. Pero *Montherlant* ha precisado su intención en su postfacio. «Le personnage de D. Alvaro a une forte vraisemblance historique...»⁵ Un solo carácter expresa para él la grandeza de la época. Añade: «La religion d'Alvaro consiste presque toute, comme celle des Mores, à révéler l'existence de Dieu».

La novela de Larreta lleva como subtítulo *Una vida en tiempo de Felipe II*. De este modo nos ofrecerá un fresco mucho más amplio donde los personajes más diversos del tiempo podrán evolucionar en su propio ambiente. Hay dos que permiten comparaciones con los héroes de *Montherlant*.

Don Iñigo y don Alonso tienen, en el mismo grado, el sentido más elevado del honor castellano. El primero considera con don Alvaro que la única existencia real es la vida eterna. El segundo, don Alonso, encontrará en las Ordenes una solución a sus fracasos en el siglo. Su liberación le permite alcanzar la forma más elevada del cristianismo, la comunión con Dios. Por otra parte, don Iñigo mantiene con su hija,

⁵ H. de Montherlant: *Le maître de Santiago*, nota final, pag. 135. «La Castilla del siglo XVI ha acusado el tipo de estos gentilhombres, de cabeza un poco estrecha, que, pasada la cincuentena, se retiran del mundo: con su fe tajante, su desprecio por la realidad exterior, su gusto por la ruina, su inútil furor».

lo mismo que don Alvaro, las relaciones más distantes, más frías. Ninguno de ellos reconoce que sus hijos están hechos de su sangre, de su corazón y de sus principios. Mariana, finalmente, cuidará de la salud de su padre. Guiomar redimirá por una vida de piedad y de austeridad su falta de juventud.

Don Iñigo, como don Alvaro, es pobre. Es decir que su común desprecio por el dinero les ha alejado progresivamente de toda empresa lucrativa. Su orgullo está más allá y primeramente en esa Orden de Santiago de la que tan orgullosamente llevan el ostentoso manto blanco.

«Quelque déchu qu'il soit, l'Ordre est le reliquaire de tout ce qui reste encore de magnanimité et d'honnêteté en Espagne», proclama don Alvaro.⁶

Con esa capa es con la que se reviste don Iñigo en momento en que la muerte ha de alcanzarle, esa capa «que prescribía para aquel último trance la Regla de Santiago»⁷.

La vida celestial, mística, espiritual ocupa constantemente sus espíritus. Así, sus casas irán progresivamente a la ruina. Para asegurar su existencia, don Iñigo se contenta con sacar una a una las últimas piezas de oro de sus cofres. Don Alvaro había ya abandonado todo mantenimiento. «J'attends que tout finisse», declara él a sus huéspedes, a los que no ofrece más que agua helada a guisa de recepción para mejor hacer comprender el carácter espiritual de su entrevista.

Si América ocupa un lugar importante en la obra de Montherlant, es para desempeñar allí un papel inverso a la novela de Larreta. Don Alvaro ve en ella el símbolo de todas las concupiscencias, de todas las bajezas, de todos los crímenes. Así, rehusa a sus compañeros de Orden cumplir una misión que podría permitirle rehacer rápidamente su fortuna sin atentar a su honestidad. América, declara con tono profético, no proporcionará nunca otra cosa que la ruina a España.

Para don Ramiro, América es, por lo contrario, la última oportunidad, la última esperanza de redención, la última aventura que le proporcionará la gracia. Por lo demás, ésta se presentará de manera inesperada para don Alvaro lo mismo que para don Ramiro. El primero la encuentra por una mujer que había antes desdenado y despreciado: su hija Mariana. El segundo la obtiene por aquella a la que no había querido respetar primeramente, esa pequeña Santa Rosa de Lima, que deshojará sobre su féretro algunos pétalos de rosa. Ambos encontrarán, pues, la comunión mística, uno por una actitud constante de renunciación y una virtud ascética; el otro por una sucesión alternada de remordimientos religiosos y de impulsos culpables.

La orgullosa ciudad heroica y mística presta un frío decorado al

⁶ H. de Montherlant, *Le maître de Santiago*, Gallimard, Paris 1957, p. 52.

⁷ E. Larreta, *La Gloria de don Ramiro*, Espasa-Calpe, Madrid 1955, p. 178.

desarrollo de la acción más importante para la familia de don Ramiro así como para la de don Alonso y don Alvaro.

Tanto en el primero como en el tercer acto de *Le maître de Santiago*, la nieve cae sobre la ciudad. Este tapiz blanco se armoniza con la pureza del manto de la Orden de Santiago que cubre el muro de la sala. Del mismo modo, Ramiro «admiró el fantástico armiño que revestía la techumbre y soñó en cosas del cielo»⁸.

Y las escenas finales de las dos obras se parecen igualmente. En *Le maître de Santiago*, el gran manto de la Orden permanece sólo iluminado sobre la escena, en el momento en que el padre y el hijo concentran sobre él su sed común de pureza y realizan su unión con Dios. Ramiro confiesa también su ambición de «llegar a Dios de un solo y soberano vuelo»⁹.

Para traducir este fervor religioso, para expresar este sentido de la grandeza, el escritor francés y el novelista argentino se vuelven ambos hacia el Greco. *Montherlant* presenta como símbolo de su obra el cuadro del obispo de Carranza y del capitán Julián Romero bajo la capa de la Orden de Santiago. Larreta hace del Greco un amigo de don Alonso que la pinta con «un apaciguamiento místico y una luz de religiosa esperanza»¹⁰.

* * *

He aquí, pues, los principales puntos comunes de las dos obras. Ahora bien, a pesar de estas interesantes proximidades, nos es preciso sin embargo, señalar lo que las separa.

Montherlant ha querido escribir una obra cristiana que representase de la manera más concisa y edificante la grandeza de un gran señor de Avila cuya integridad y altura de miras le llevasen progresivamente a renunciar al mundo. La lenta evolución de este alma de selección, descorazonada por los abusos y las prevaricaciones de sus contemporáneos, le conduce a destruir la gloria misma del Siglo de Oro, el descubrimiento de las Indias Occidentales, esa riquísima América que hacía de España la nación más afortunada de Europa.

La hija de don Alvaro, obstáculo fortuito y sentimental a la trascendencia mística, le decidirá, por un asombroso giro de la suerte, a unirse a ella para tomar las Ordenes. Todos los esfuerzos de los compañeros de Santiago serán inútiles no solamente para disuadirlo de ello sino para hacerle aceptar una dorada dignidad en ultramar.

Así, *El Maître de Santiago* aparece como un símbolo del honor español en disputa con las tentaciones terrestres. Y esta estilización

⁸ Enrique Larreta, *op. cit.*, p. 129.

⁹ *id.*, p. 130.

¹⁰ *id.*, p. 175.

aparece más como una construcción literaria que como una pintura fiel y completa de la realidad.

Por el contrario, *Larreta* había ambicionado evocar toda la sociedad español entre 1580 y 1600, es decir, en plena evolución de la decadencia. Ahora bien, estaba apenas ésta esbozada en 1519, fecha escogida por *Montherlant* para narrar el disgusto del Señor de Santiago por su época. Este es, a nuestro parecer, un error del escritor francés. Podemos reprocharle igualmente la actitud demasiado profética de don Alvaro que no puede imaginarse cuáles serán las consecuencias del descubrimiento de América. Sólo a mitad de siglo comenzaron a apuntarse, y los defectos no se hicieron plenamente sentir hasta el momento en que Larreta sitúa la conspiración de Bracamonte. Por otra parte, si don Alvaro está hastiado de sus contemporáneos, les niega su ejemplo y toda actividad constructiva. La vida contemplativa no es una actitud de hombre de acción. Para don Alonso, sin embargo, se justifica mejor. Es la esperanza de un éxito espiritual después de un fracaso temporal. Si el carácter influenciado, débil y pusilánime de don Ramiro no tiene equivalente en la obra de *Montherlant*, la similitud se concentra sobre otras figuras: don Iñigo primeramente, el noble anciano que desprecia el lujo y el interés para dejarse morir en el culto español del honor. E inmediatamente don Alonso que espera, al fin de su vida, lograr con Dios lo que no ha podido lograr con los hombres.

El estudio esquemático de la sociedad española se limita a la presentación de un único personaje en *Montherlant*: el gran señor desahogado y desengañado por la sed de lo imposible. La pintura de *Larreta* es mucho más rica, más verosímil, menos teatral. El tono general refleja la vida.

En *Montherlant* la actitud es generosa, orgullosa, pero estática. Es también un caso único, especial, totalmente a imagen de su personaje favorito: el caballero de la nada. Pero la impresión dominante es de falta de grandeza, de nobleza, de elegancia. La precisión de la emoción religiosa nos aleja muy fuertemente del espíritu mismo del libro de *Larreta*, un libro que quiere ser útil, reflejando la vida en el tiempo de Felipe II con sus debilidades y sus grandezas, pero también con su decorado humano, real, tangible.

Lo que precede nos muestra indudablemente las relaciones entre *Larreta* y *Montherlant*. Este último nos ha ilustrado sobre sus intenciones y sus fuentes en el prefacio y el postfacio de la edición Gallimard, en 1947. No ha señalado *La Gloria de don Ramiro*. María Teresa Maiorana no se atreve a afirmar que él haya leído la novela de *Larreta*. Nosotros creemos en circunstancias favorables. Mathildé Pomès ha traducido, desde 1939, numerosas obras de *Larreta* para la *Revue des Deux-Mondes*. Ha ayudado, por otra parte, a Henry de *Montherlant* en la interpretación y la comprensión de ciertos textos italianos útiles para la composición de *Malatesta*. Por lo demás, su amistad con el

novelista de los *Célibataires* es conocida. No sería, pues, asombroso que ella le haya propuesto la lectura de *La Gloria de don Ramiro* en el momento en que elaboraba *Le Maître de Santiago*, entre 1942 y 1945¹¹.

Reconocemos, sin embargo, que los retazos, las coincidencias señaladas no permiten la idea de la inspiración. *Montherlant* ha podido quedar sorprendido por la verosimilitud psicológica de la novela de *Larreta* y sobre todo por el sentido del honor, así como de la grandeza, tan próximo de la idea que él mismo deseaba exaltar.

¿Es sorprendente, partiendo de esto, que el autor de *Le Maître de Santiago* se haya dejado influenciar por detalles, actitudes, situaciones, sentimientos próximos de aquellos que quería describir?

Digamos que *La Gloria de don Ramiro* haya podido ayudarlo a definir su personaje, a darle un escenario adecuado, el de la mística y militar Avila del siglo XVI. Uno de los rasgos del carácter español, ese orgullo, ese *pundonor* que vibra tan fuerte en el alma de don Iñigo, él lo atribuye a don Alvaro. Sitúa en seguida a don Alonso, encircunstancias más se veras y sobre todo más puramente religiosas, ante su decisión de abandonar el siglo. Pero ese renunciamiento al mundo no es la confesión de un fracaso es la causa de una comunión espiritual con Dios, es el gran gesto de un discípulo de Santa Teresa. Así, *Montherlant* se afirma soberanamente en *Le Maître de Santiago*.

Tales son las influencias ejercidas por la *Gloria...* que hemos podido constatar en los autores franceses. No olvidemos que *Enrique Larreta* había salido a Francia desde 1910 con la misión de favorecer las relaciones económicas con su país. Poco despues, el nuevo Presidente de la República Argentina le ofreció representar su país en Francia.

Introducido a los salones literarios más famosos, entre otros, el de la condesa de Grefulhe, calle de Astorg, se encontró con hombres políticos como *Louis Barthou* y *Clémenceau*, a escritores como *Rostand*, a pintores como *Jacques-Emile Blanche*.

Es la época en que *Ignacio Zuolaga* trabaja en París y propone a *Larreta* pintarle en el decorado que había hecho célebre como había pintado a *Azorín* frente a Soria en 1908. Este gran cuadro cuyas dimensiones aproximadas son dos metros por tres, representa a *Enrique Larreta*, muy elegante, envuelto en una capa negra, con guantes, el bastón en mano, sentado con negligencia en una roca que oculta en parte, el fondo, el cinturón medieval de Avila. El cuadro pintado en 1912 continuó estando en la mansión de la calla Juramento, donado por testamento del escritor a la ciudad de Buenos Aires que la convirtió en 1962 en el Museo del Arte español.

¹¹ Interrogada por nosotros en noviembre de 1960, Mlle *Pomès* se recordó haber sugerido a *Montherlant* que desplazase la intriga del *Maître de Santiago* de Segovia a Avila, donde el ambiente conviene mejor a la tesis del escritor. No recordaba haberle sugerido la lectura de *La Gloria de don Ramiro*, pero consideraba esta eventualidad como posible. ¿Será necesario, por consiguiente, hablar de influencia indirecta, puesto que Mlle *Pomès* conocía toda la obra de *Larreta*?

Maurice Barrès, entusiasmado por el retrato, pidió al pintor vasco representarle también delante de Toledo lo que valió a *Zuloaga* una enorme celebridad en Francia.

Pero si los honores se acumularon para *Larreta* en España (recibió el Premio *Cervantes* y fue siempre recibido con gran pompa en Avila sino en Madrid y Granada como en Sevilla) la Academia de Ciencias Morales de Francia lo acogió como miembro correspondiente en 1922. Fue *Anna de Noailles*, directora de la *Revue d'Amérique latine*, fundada por el ilustre hispanista *Martinence* que le recomendó al *Institut de France* en una carta de tono grandilocuente donde decía: «*Dès le premier livre de Enrique Larreta sa gloire était assurée en même temps que celle de Don Ramiro. Nous trouvions en lui un d'Annunzio vêtu aux éclatantes et sombres couleurs de l'Espagne et chez qui l'emportement avait une aisance altière, un mouvement natif, composé de bravoure à fréquenter, défier et séduire le feu*»¹².

Pero el más elogioso homenaje que Francia ha rendido a *Larreta* se expresó en una carta de *Paul Valéry*, con fecha del 3 de octubre de 1941, cuando el exquisito poeta francés lo recomienda para recibir el Premio *Nobel* de manos del Secretario perpétuo de la Academia sueca: «*En France, son nom est aussi répandu que celui de nos écrivains les plus notoires et la Gloire de don Ramire jouit d'une faveur constante auprès du public*».

Había motivo, pues, para que las Ediciones *Phebus*¹³ de París reeditaran aquella obra maestra en 1992 para reactivar, medio siglo más tarde, el entusiasmo que se había comunicado a los medios literarios franceses cuando apareció la traducción de *Remy de Gourmont* en 1910, la de *Zogoibi* por *F. de Miomandre* en 1928, sur les bords de l'Ebre (1952) y la de *L'Homme de l'Alhambra* en 1954-55, debidas esta vez a la pluma de la excelente hispanista francesa *Mathilde Pomès*.

¹² Cf. A. Jansen, *Enrique Larreta, novelista hispanoargentino (1873-1961)*, Ediciones de Cultura hispánica, Madrid 1967, p. 66, nota 35.

¹³ Cf. A. Jansen, *Don Ramiro ou la gloire d'Enrique Larreta*, «La Revue générale», juin-juillet, Ottignies 1992.

FRANCISCO A. MARCOS MARIN - ATHENA AEIDÉ

LIBRO DE ALEXANDRE: 2538-2549. EDITIO CRITICA

I. Textos¹

O

2538 2374 Otro dia ma<n>nana | fuera al mercadal
mando fazer el bon Rey' | co<n>ceio general
mando poner la cadera | en un alto poal
en un logar c'errado | so un Rico Portal

¹ Aunque el proceso de unificación puede realizarse perfectamente a partir de textos transcritos en la codificación ASCII extendida (8 bits), hemos querido mostrar el método con el sistema de siete bits y el modelo de codificación del Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, Wisconsin, que es el estándar aceptado en los proyectos de investigación informática del español medieval. Cfr. *Manual de Transcripción para el Diccionario del Español Antiguo*, Cuarta Edición, traducción española de Aurora [Martín de] Santa Olalla, Madison: HSMS, 1992. El *Libro de Alexandre* es una obra anónima castellana del siglo XIII, de gran atractivo por su tema universal, las hazañas de Alejandro Magno, su enorme extensión y la gran calidad literaria de su autor. Sus problemas son muchos; para empezar, la existencia de dos textos, el de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. V-5-nº 10), procedente de la biblioteca de la casa de Osuna, por lo cual se llama manuscrito O, del siglo XIV, o muy finales del siglo XIII, copiado en León por Fray Lorenzo de Astorga, y el de la Bibliothèque Nationale de Paris (manuscript espagnol 488), del s. XV, aragonés, manuscrito P, que el copista atribuye a Gonzalo de Berceo. El *Libro de Alexandre* se ha conservado también en algunos fragmentos menores, de escaso número de versos, que testimonian la gran extensión antigua de las familias de manuscritos, pues no se relacionan muy directamente con ninguno de los dos manuscritos largos conservados, ninguno de los cuales, por su parte, está tampoco completo. El fragmento del Archivo Ducal de Medinaceli (*Med* signatura Archivo Histórico, caja 37, documento 50) es del siglo XIV y contiene los primeros veintisiete versos, es decir, llega hasta el verso c de la estrofa 7. Del perdido manuscrito en pergamino de Bugedo (B) se conservan tres fragmentos, publicados en una obra póstuma de Francisco de Bivar (m. 1635): *Marci Maximi Caesaraugustani, viri doctissimi continuatio Chronici omnimoda Historia ab Anno Christi 430 (ubi Flav. L. Dexter desiit) usque ad 612 quo maximus pervenit...* Madriti. Ex typ. Didaci Diaz de la Carrera. Anno M.D.C.LI, in fol. Las estrofas citadas, aducidas como argumento en favor de la antigüedad de la lengua castellana, son las 787 - 793, 851 y 1167-1168b. El fragmento reproducido por José Pellicer en el *Informe del origen, antigüedad, calidad, i sucesion de la excellentissima casa de Sarmiento de Villamayor y las vnidas a ella por casamiento* (Madrid, 1663, fol. 35 vº) imprime lo conservado de las estrofas 1167 y 1168 (seis versos) de B tal como lo había editado Francisco de Bivar, de cuyo libro lo toma. El *Vitorial o Crónica de don Pero Niño*, escrita en el s. XV por Gutierre Díez de Games, nos conserva también algunas estrofas, en dos versiones, una en la edición de Llaguno y Amirola, Madrid, 1762, págs. 221 - 222, y la otra en el manuscrito de la crónica, del siglo XV, que se conserva

- 2539 2375 Ante q<ue> a las parias | entremos rec'ebir
quiero uos de la tienda | de su obra dezir
segund q<ue> lo entiendo | cuy'do lo departir
quien meior lo podier | auer le q<ue> gradir
- 2540 2376 Larga era la tienda | redonda & bien taiada
a dos mill cauall<er>os | darie larga posada
Apelles el maestro | la ouo debuxada
no<n> faria otro om~e | obra tan esmerada
- 2541 2377 El pa<n>no de la tienda | era Rico sobeio
era de seda fina | de un xamet uermeio
como era tec'ido | y'gual mente pareio
q<ua>ndo el sol ray'aua | luzia como espeio
- 2542 2378 El c'endal era bono | sotil mientras obrado
de pedac'os menudos | en torno <com>passado
como era bie<n> preso | & bien enderec'ado
nol deuisaria om~e | do era aiuntado
- 2543 2379 Cargo lo el maestro | de somo a fondon
de piedras de p<re>c'io | todas bien a rrazo<n>
no<n> fallec'ie nenguna | de las q<ue> ricas son
toda la mas sotil | era de g<ra>nt mission
- 2544 2380 Tenie e<n>na cabec'a | tres mac'anas de bon oro
qual sequier de todas | ualia grant thesoro
nunca tan Ricas uio | iudio ne<n> moro
si en el mundo fussen | saber las y'a Poro
- 2545 2381 Non q<ue>rria el tiempo | e<n>nas cordas p<er>der
ca auie g<ra>nt rato | en ellas a poner
eran de seda fina | podria<n> mucho ualer
las lac'adas doro | do y'uan a prender
- 2546 2382 Las estacas cabdales | q<ue> las cuerdas ty'rauan 145v

en la Academia de la Historia (Est. 24, gr. 2a., B28), con la particularidad de que en esta última está copiado como prosa. Ambos contienen las estrofas 51 - 55, 57 - 58, 61, 66 - 67, 73, 75 - 76, 80 - 82 y 84; el fragmento manuscrito (G) contiene además la 77, que falta en el impreso (G). Las estrofas que aquí nos ocupan sólo se encuentran en O y P. Llamaremos «edición unificada» a la de F. Marcos Marín: *Libro de Alexandre*, Madrid: Alianza, 1987. UNITE Unificación Textual es una marca registrada propiedad de Francisco Marcos Marín, la falta de especificación de este detalle cada vez que se utilice el término no significa ninguna dejación de derechos, sino acomodarse a lo habitual en trabajos dirigidos a la comunidad científica. Esta observación es válida para todas las marcas registradas o comerciales que pudieran citarse en el texto.

- toda la otra obra | essas lo adobauan
las unas a las otras | ren no<n> semeiauan
como ome's espessos | tan espessas estauan
- 2547 2383 Mas de la otra orden | q<ue> tira<n> las uentanas
de todas las meiores | semeiaua<n> ermanas
de oro era<n> todas | de obra muy' loc'anas
tenien en su mano | sennas ricas mac'anas
- 2548 2384 Querria a la obra | de la tienda entrar
en estas manezuelas | no<n> q<ue>rria tardar
auriemos hy' un rato | assaz q<ue> deportar
y'r se nos y'e domientre | guisando de iantar
- 2549 2385 Bien parecie la tienda | quando era alc'ada
suso era redonda | en derredor quadrada
de somo fasta fondo | era bien escoriada
qual cosa contec'io | a om~e qual temporada
- P
- 2538 2502 Otro dia man~ana fuera al mercadal
mando fer el buen Rey' conc'eio gen<er>al
mando posar la cath<e>dra en vn alto poy'al
en vn lugar c'ercano so vn rrico c'endal
- 2539 2503 Ante q<ue> a las parias entremos resc'ebir
q<ui>erovos de la obra de la tienda dez'jr
z'egun~t q<ue> lo entendy cuydolo depa<r>tir
q<ui> meiorar pudiere avrel q<ue> gradec'ir
- 2540 2504 Larga era la tienda Redonda & bien tajada
a dos m~jll caualleros daria larga posada
Apelles el maestro la ovo debujada
no<n> farie otro om~e obra tan esmerada
- 2541 2505 El pay' de la tie<n>da era Rico & sobeiano
era de seda fina de vn examjn bermello
com<m>o era bien texido egual mente & parello
q<ua>ndo el sol Ray'aua luz'ia com<m>o espello
- 2542 2506 El c'endal fue de boy'ri muy' sotil mente obrado
de pedac'os menudos en torno compasado
com<m>o era bien preso & bien enderec'ado
no<n> lo deujsarie om~e do era ajuntado

- 2543 2507 Guarnjolo el maestro de alto a fondon 182v
de piedras de gran~t presc'io de todas bie<n> a Raz'on
no<n> fallesc'ia njnguna de las q<ue> rricas son
toda la plus sutil era de gran~t mjsion
- 2544 2508 Tenje en la cabec'a tres pomas de bue<n> oro
q<ua>l se qujere de todas valie vn gran~t tesoro
nu<n>ca tan rrica vio judio nj<n> moro
sy en <e>l mundo fuese saberla deurie Poro
- 2545 2509 No<n> q<u>erria el t<i>en>po en las cuerdas poner
quando auria gran~t estonda e<n> ellas a estorc'er
era[n] de fina seda podia<n> muy'to valer
las laz'adas de oro do aujen a prender
- 2546 2510 Las estacas cabdales q<ue> las cuerdas tirauan
toda la otra obra esas la adobauan
las vnas a las otras en Ren no<n> se semejauan
com<m>o om~s espiertos asi estauan
- 2547 2511 Las de otra orden q<ue> tiran las ventanas
de todas las mayores semeiaua<n> h<e>rmanas
de oro en todas de obra muy' loc'anas
tenjen todas en alto sendas rricas ma<n>c'anas
- 2548 2512 Querria a la obra de la tienda entrar
en estas menudenc'ias no<n> q<u>erria tardar
auemoz' vna estonda asaz' q<ue> deportar
y'r se nos ha agujando tan de mjentre la yantar
- 2549 2513 Bien paresc'ie la tienda q<ua>ndo era alc'ada
susos era rredonda a derredor quadrada
de baxo entro ad alto era estoriada
q<ue> cosa contec'io o en qual tenporada

II. Texto unificado con la versión DOS de UNITE

Unificación O - P

VERSION UNIFICADA

Fecha: 8-12-1992

- 2538 001 Otro dia man_ana fuera al mercadal
/A2374 /
/B252 /

- 2538 002 mando f_er el u_n Rey' conceio general
2538 003 mando po_r la ca_e_ra en un alto po_al
2538 004 en un l_gar cer_a_o so un rico
/Aportal /
/Bcendal /
- 2539 001 2_5 Ante q<ue> a las parias entremos re_ceil
2539 002 quierouos de la tienda de desir
/Asu //Aobra /
/Bobra / /Bla /
- 2539 003 segun_ q<ue> lo ent_end_ cuidolo departir
2539 004 qui meior_ p_dier_ au_e_ q<ue> grad_ir
/A(en) / /Alo / /Ale /
- 2540 001 Larga era la tienda redonda & bien taiada
/A2376 /
/B254 /
- 2540 002 a dos m_il caualeros dari_ larga posada
2540 003 Apelles el maestro la ouo deu_ada
2540 004 no<n> fari_ otro om~e obra tan esmerada
- 2541 001 El pa_ de la tienda era Rico souei_o
/A237 /
/B25 / /Be /
- 2541 002 era de seda fina de un _xam_ uerme_o
2541 003 como era te_ido _gual mente pare_o
/Buien / /Be /
- 2541 004 q<ua>ndo el sol ray'aua lusia como espe_o
- 2542 001 El c'endal sotil m_ent_e obrado
/A2378 / /Aera //Auono /
/B256 / /Bfue //Bde //Buoiri //Bmui /
- 2542 002 de pedac'os menudos en torno compasado
2542 003 como era bien preso & bien enderec'ado
2542 004 no_ deuisari_ om~e do era aiuntado
/Blo /
- 2543 001 2_7 el maestro de a fondon
/Acargo //Alo / /Asomo /
/Bguarniolo / /Balto / /B182u /
- 2543 002 de piedras de presio todas uien a rason
/Bgran~t / /Bde /
- 2543 003 no<n> falesi_ njnguna de las q<ue> rricas son
2543 004 toda la sotil era de gran_t mision
/Amas /
/Bplus /

- 2544 001 2_8 tenie en_ cabec'a tres de u_n oro
/Amacanas /
/Bla / /Bpomas /
- 2544 002 qual se de todas uali_ gran_t tesoro
/A(quier) /
/Bquiere / /Bun /
- 2544 003 nunca tan rica_ uio iudio n_n moro
2544 004 si en el mundo fu_e_ sauerla_ Poro
/Aia /
/Bdeurie /
- 2545 001 non querria el tienpo en c_rdas p__er
/A2381 / /A(as) /
/B259 / /Blas /
- 2545 002 au_i_ gran_t en ellas a
/Aca / /Arato / /Aponer /
/Bquando / /Bestonda / /Bestorcer /
- 2545 003 era_n de seda fina pod_ian mu__o ualer
2545 004 las la_adas _oro do a prender
/Aiuan /
/Bde / /Baiuen /
- 2546 001 Las estacas cabdales q<ue> las cuerdas tirauan
/A2382 / /A145u /
/B251 /
- 2546 002 toda la otra obra esas l_ adobauan
2546 003 las unas a las otras ren no<n> semeiauan
/Ben / /Bse /
- 2546 004 como om_s espes_s esp_e__s estauan
/Atan /
- 2547 001 as de otra orden q<ue> tiran las uentanas
/A283 / /Ala /
/B251 /
- 2547 002 de todas las m_iores semeiaua<n> ermanas
2547 003 de oro e_n todas de obra muy' loc'anas
2547 004 tenien en _a_o sen_as ricas ma_canas
/Asu /
/Btodas /
- 2548 001 Querria a la obra de la tienda entrar
/A2384 /
B2512 /
- 2548 002 en estas m_n_e_s_as no<n> querria tardar
2548 003 au_emos un_ as q<ue> deportar
/Ai / /Arato /
/Bestonda /

- 2548 004 y'r se nos _guisando de iantar
/Aie //A(do) / /BAmientre /
/Ba / /Btan / /Bla /
- 2549 001 2__5 Bien paresie la tienda quando era alc'ada
2549 002 suso era redonda derredor quadrada
/Aen /
/Ba /
- 2549 003 de era es_oriada
/Asomo //Afasta //Afondo //Auien /
/Buaxo //Bentro //Bad //Balto /
- 2549 004 qu_ cosa contec'io qual tenporada
/Aa / /Aom~e /
/Bo / /Ben /

Unificación P - O

VERSION UNIFICADA

Fecha: 9-11-1992

- 2538 001 Otro dia man_ana fuera al mercadal
/A252 /
/B2374 /
- 2538 002 mando f_er el u_n Rey' conceio general
2538 003 mando po_r la ca_e_ra en un alto po_al
2538 004 en un l_gar cer_a_o so un rico
/Acendal /
/Bportal /
- 2539 001 2__5 Ante q<ue> a las parias entremos re_ceilir
2539 002 quiero de la de tienda desir
/BAuos //Aobra //Ala /
/Bsu // Bobra /
- 2539 003 segun_ qu<ue> lo ent_end_ cuido departir
/Balo /
- 2539 004 qui_ meior p_dier_ au_e_ q<ue> grad_ir
/A(ar) /
/Blo / /Ble /
- 2540 001 Larga era la tienda Redonda & bien taiada
/A254 /
/B2376 /
- 2540 002 a dos m_il caualeros dari_ larga posada
2540 003 Apelles el maestro la ouo deu_ada
2540 004 no<n> fari_ otro om~e obra tan esmerada

- 2541 001 El pa__ de la tienda era Rico souei__o
/A25 / /Ae /
/B237 /
- 2541 002 era de seda fina de un _xam__ uerme_o
2541 003 como era te_ido _gual mente pare_o
/Auien / /Ae /
- 2541 004 q<ua>ndo el sol Ray'aua lusia como espe_o
- 2542 001 El c'endal sotil m_ent_e obrado
/A256 / /Afue //Ade //Auoiri //Amui /
/B2378 / /Bera //Buono /
- 2542 002 de pedac'os menudos en torno compasado
2542 003 como era bien preso & bien enderec'ado
2542 004 no_ deuisari_ om~e do era aiuntado
/Alo /
- 2543 001 2_7_ el maestro de a fondon
/A(guarnio) //BAlo //Aalto / /A182u /
/Bcarga / /Bsomo /
- 2543 002 de piedras de presio todas uien a rason
/Agran~t / /Ade /
- 2543 003 no<n> falesi_n_guna de las q<ue> ricas son
2543 004 toda la sotil era de gran_t mision
/Aplus /
/Bmas /
- 2544 001 2_8 tenie en_ cabec'a tres de u_n oro
/Ala / /Apomas /
/Bmacanas /
- 2544 002 qual se quier_ de todas uali_ gran_t tesoro
/Aun /
- 2544 003 nunca tan rica_ uio iudio n_n moro
2544 004 si en el mundo fu_se sauer la_ Poro
/Adeurie /
/Bia /
- 2545 001 Non querria el tienpo en c_rdas p__er
/A259 / /Alas /
/B2381 / /B(as) /
- 2545 002 au_i_ gran_t en ellas a
/Aquando / /Aestonda / /Aestorcer /
/Bca / /Brato / /Bponer /
- 2545 003 era_n de fina seda pod_ian mu_o ualer
2545 004 las la_adas oro do a prender
/Ade / /Aaiuen /
/Biuan /

- 2546 001 Las estacas cabdales q<ue> las cuerdas tirauan
/A251 / /B145u /
/B2382 /
- 2546 002 toda la otra obra esas l_ adobauan
2546 003 las unas a las otras Ren no<n> semeiauan
/Aen / /Ase /
- 2546 004 como om_s esp_e__s espes_s estauan
/Btan /
- 2547 001 as de otra orden q<ue> tiran las uentanas
/A251 /
/B2383 / /Bla /
- 2547 002 de todas las m_iores semeiaua<n> ermanas
2547 003 de oro e_n todas de obra muy' loc'anas
2547 004 tenien en sen_as ricas ma_canas
/Atodas //Aalto /
/Bsu //Bmano /
- 2548 001 Querria a la obra de la tienda entrar
/A2512 /
/B2384 /
- 2548 002 en estas m_n_e_s_as no<n> querria tardar
2548 003 au_emos un_ asas q<ue> deportar
/Aestonda /
/Bi / /Brato /
- 2548 004 y'r se nos _guisando de mientre iantar
/Aa / /Atan / /Ala /
/Bie //B(do) /
- 2549 001 2_3 Bien paresie la tienda quando era alc'ada
2549 002 suso era redonda derredor quadrada
/Aa /
/Ben /
- 2549 003 de era es_oriada
/Auaxo //Aentro //Aad //Aalto /
/Bsomo //Bfasta //Bfondo //Buien /
- 2549 004 qu_ cosa contec'io qual tenporada
/Ao / /Aen /
/Ba / /Bom~e /

III. Ficheros resumen de los procesos ejecutados

De O a P

Este fichero resume la ejecución de los procesos de ayuda a la unificación. Dichos procesos son la Unión de Palabras, Separación de Palabras y la formación de Palabras a partir de letras comunes de otras.

Fecha: 8-12-1992

ESTROFA	VERSO	PROCESO	RESULTADO	PALABRAS ORIGINALES
2538	1	Letr. comu.	man_ana	/Amanana/ /Bman - ana/
2538	2	Letr. comu.	u_n	/Auon/ /Buen/
2538	2	Letr. comu.	f_er	/Afer/ /Bfer/
2538	3	Letr. comu.	po_al	/Apoal/ /Bpoal/
2538	3	Letr. comu.	po_r	/Aponer/ /Bposar/
2538	3	Letr. comu.	ca_e_ra	/Acadera/ /Bcatedra/
2538	4	Letr. comu.	l_gar	/Alogar/ /Blugar/
2538	4	Letr. comu.	cer_a_o	/Acerado/ /Bcerano/
2539	1	Letr. comu.	re_ceuir	/Areceuir/ /Bresceuir/
2539	1	Letr. comu.	2_5	/A2375/ /B253
2539	2	Union pals.	quierouos	/Aquiero/ /Auos/
2539	3	Union pals.	cuidolo	/Acuido/ /Alo/
2539	3	Letr. comu.	segun_	/Asegund/ /Bsegun - t/
2539	3	Letr. comu.	ent_end	/Aentendi/ /Bentendi/
2539	4	Sepa. pals.	q < ui > en	/BAquien/
2539	4	Letr. comu.	meior_	/Ameior/ /Bmeiorar/
2539	4	Letr. comu.	p_dier	/Bpudiere/ /Apodier/
2539	4	Letr. comu.	grad_ir	/Bgradesir/ /Agradir/
2539	4	Letr. comu.	au_e_	/Aauer/ /Baurel/
2540	2	Letr. comu.	m_il	/Amil/ /Bm - il/
2540	2	Letr. comu.	dari_	/Adarie/ /Bdaria/
2540	3	Letr. comu.	deu_ada	/Adeuxada/ /Bdeuiada/
2540	4	Letr. comu.	fari_	/Afarial/ /Bfarie/
2541	1	Letr. comu.	pa_	/Apano/ /Bpai/
2541	1	Letr. comu.	souei_o	/Asouei/ /Bsouei/
2541	2	Letr. comu.	uerme_o	/Auermeio/ /Buermeio/
2541	2	Letr. comu.	_xam_	/Axamet/ /Bexamin/
2541	3	Letr. comu.	te_ido	/Atesido/ /Btexido/
2541	3	Letr. comu.	_gual	/Aigual/ /Begual/
2541	3	Letr. comu.	pare_o	/Apareio/ /Bparelo/
2541	4	Letr. comu.	espe_o	/Aespeio/ /Bespelo/
2542	1	Letr. comu.	m_ent_e	/Amientre/ /Bmentre/
2542	4	Letr. comu.	no_	/Anol/ /Bnon/
2542	4	Letr. comu.	deuisari_	/Adeuisaria/ /Bdeuisarie/
2543	1	Letr. comu.	2_7_	/A2379/ /B257/
2543	3	Letr. comu.	falesi_	/Afalesie/ /Bfalesia/
2543	3	Letr. comu.	n_nguna	/Anenguna/ /Bninguna/
2543	4	Letr. comu.	gran_t	/Agrant/ /Bgran - t/
2544	1	Letr. comu.	2_8	/A238/ /B258/
2544	1	Letr. comu.	en_	/Aena/ /Ben/
2544	1	Letr. comu.	u_n	/Auon/ /Buen/
2544	2	Letr. comu.	uali_	/Aualia/ /Bualie/
2544	2	Letr. comu.	gran_t	/Agrant/ /Bgran - t/
2544	2	Sepa. pals.	se quier	/BAsequier/
2544	3	Letr. comu.	rica_	/Aricas/ /Brica/
2544	3	Letr. comu.	n_n	/Anen/ /Bnin/
2544	4	Union pals.	sauerla_	/Asauer/ /Alas/
2544	4	Letr. comu.	fu_e_	/Afusen/ /Bfuese/
2545	1	Sepa. pals.	en as	/BAe < n > nas/
2545	1	Letr. comu.	c_rdas	/Acordas/ /Bcuerdas/
2545	1	Letr. comu.	p_er	/Aperder/ /Bponer/
2545	2	Letr. comu.	gran_t	/Agrant/ /Bgran - t/
2545	2	Letr. comu.	au_i_	/Aauie/ /Bauria/
2545	3	Letr. comu.	era_n	/Aeran/ /Bera[n/

2545	3	Letr. comu.	pod_ian	/Apodrian/ /Bpodian/
2545	3	Letr. comu.	mu_o	/Amucho/ /Bmuito/
2545	4	Letr. comu.	la_adas	/Alacadas/ /Blasadas/
2545	4	Letr. comu.	_oro	/Adoro/ /Boro/
2546	2	Letr. comu.	l_	/Alo/ /Bla/
2546	6	Letr. comu.	om_s	/Aomes/ /Bom - s/
2546	4	Letr. comu.	espes_s	/Basi/ /Aespesos/
2546	4	Letr. comu.	esp_e_s	/Aespesas/ /Bespieros/
2547	1	Letr. comu.	_as	/Blas/ /Amas/
2547	2	Letr. comu.	m_iores	/Ameiores/ /Bmaiores/
2547	3	Letr. comu.	e_n	/Aeran/ /Ben/
2547	4	Letr. comu.	sen_as	/Aenas/ /Bsendas/
2547	4	Letr. comu.	ma_canas	/Amacanas/ /Bmancanas/
2547	4	Letr. comu.	_a_o	/Amano/ /Balto/
2548	2	Letr. comu.	m_n_e_s_as	/Amanesuelas/ /Bmenudencias/
2548	3	Letr. comu.	un_	/Buna/ /Aun/
2548	3	Letr. comu.	au_emos	/Aauriemos/ /Bauemos/
2548	4	Letr. comu.	_guisando	/Baguisando/ /Aguisando/
2548	4	Sepa. pals.	do mjentre	/Adomjentre/
2549	1	Letr. comu.	2_5	/A2385/ /B2513/
2549	3	Letr. comu.	es_oriada	/Aescoriada/ /Bestoriada/
2549	4	Letr. comu.	qu_	/Aqual/ /Bque/

De P a O

Este fichero resume la ejecución de los procesos de ayuda a la unificación. Dichos procesos son la Unión de Palabras, Separación de Palabras y la formación de Palabras a partir de letras comunes de otras.

Fecha: 9-11-1992

ESTROFA	VERSO	PROCESO	RESULTADO	PALABRAS ORIGINALES
2538	1	Letr. comu.	man_ana	/Aman - ana/ /Bmanana/
2538	2	Letr. comu.	u_n	/Auen/ /Buon/
2538	2	Letr. comu.	f_er	/Afer/ /Bfer/
2538	3	Letr. comu.	po_al	/Apoial/ /Bpoal/
2538	3	Letr. comu.	po_r	/Aposar/ /Bponer/
2538	3	Letr. comu.	ca_e_ra	/Acatedra/ /Bcadera/
2538	4	Letr. comu.	l_gar	/Alugar/ /Blogar/
2538	4	Letr. comu.	cer_a_o	/Acercano/ /Bcerado/
2539	1	Letr. comu.	re_ceuir	/Aresceuir/ /Bresceuir/
2539	1	Letr. comu.	2_5	/A253/ /B2375
2539	2	Sepa. pals.	quiero uos	/Bq < ui > erovos
2539	3	Sepa. pals.	cuy'do lo	/Bcuydolo/
2539	3	Letr. comu.	segun_	/Asegun - t/ /Bsegund - t/
2539	3	Letr. comu.	ent_end	/Aentendi/ /Bentendi/
2539	4	Sepa. pals.	meior ar	/BAmeiorar/
2539	4	Letr. comu.	qui_	/Aqui/ /Bquien/
2539	4	Letr. comu.	p_dier	/Apudiere/ /Bpodier/
2539	4	Letr. comu.	au_e_	/Aaurel/ /Baurel/
2539	4	Letr. comu.	grad_ir	/Agradesir/ /Bgradir/
2540	2	Letr. comu.	m_il	/Am - il/ /Bmil/
2540	2	Letr. comu.	dari_	/Adaria/ /Bdarie/

2540	3	Letr. comu.	deu_ada	/Adeuiada/ /Bdeuxada/
2540	4	Letr. comu.	fari_	/Afarie/ /Bfaria/
2541	1	Letr. comu.	pa_	/Apai/ /Bpano/
2541	1	Letr. comu.	souei_o	/Bsouei/ /Asoueiano/
2541	2	Letr. comu.	uerme_o	/Auerme/ /Buermeio/
2541	2	Letr. comu.	_xam_	/Aexam/ /Bxamet/
2541	3	Letr. comu.	te_ido	/Btesido/ /Atexido/
2541	3	Letr. comu.	pare_o	/Aparel/ /Bpareio/
2541	3	Letr. comu.	_gual	Aequal/ /Bigual/
2541	4	Letr. comu.	espe_o	/Aespelo/ /Bespeio/
2542	1	Letr. comu.	m_ent_e	/Bmientre/ /Amente/
2542	4	Letr. comu.	no_	/Anon/ /Bno/
2542	4	Letr. comu.	deuisari_	/Bdeuisaria/ /Adeuisarie/
2543	1	Sepa. pals.	guarnio lo	AGuarnjolo/
2543	1	Letr. comu.	2_7_	/A257/ /B2379/
2543	3	Letr. comu.	fales_	/Afalesia/ /Bfalesie/
2543	3	Letr. comu.	n_guna	/Aninguna/ /Bnenguna/
2543	4	Letr. comu.	gran_t	/Agran ~ t/ /Bgrant/
2544	1	Letr. comu.	2_8	/A258/ /B238/
2544	1	Letr. comu.	en_	/Aen/ /Bena/
2544	1	Letr. comu.	u_n	/Auen/ /Buon/
2544	2	Letr. comu.	uali_	/Aualie/ /Bualia/
2544	2	Letr. comu.	gran_t	/Agran ~ t/ /Bgrant/
2544	2	Sepa. pals.	se quier	ABsequier/
2544	2	Letr. comu.	quier_	/Aquiere/ /B(quier)/
2544	3	Letr. comu.	rica_	/Arica/ /Bricas/
2544	3	Letr. comu.	n_n	/Anin/ /Bnen/
2544	4	Letr. comu.	fu_se	/Afuse/ /Bfusen/
2544	1	Sepa. pals.	saber la	BSaberla/
2541	4	Letr. comu.	la_	/Blas/ /A(la)/
2545	1	Sepa. pals.	en as	ABe <n> nas/
2545	2	Letr. comu.	c_rdas	/Bcordas/ /Acuerdas/
2545	1	Letr. comu.	p_er	/Aponer/ /Bperder/
2545	2	Letr. comu.	gran_t	/Agran ~ t/ /Bgrant/
2545	2	Letr. comu.	au_i	/Aauria/ /Bauie/
2545	3	Letr. comu.	era_n	/Aera[n] /BERan/
2545	3	Letr. comu.	pod_ian	/Apodian/ /Bpodrian/
2545	3	Letr. comu.	mu_o	/Amuito/ /Bmucho/
2545	4	Letr. comu.	la_adas	/Alasadas/ /Blacadas/
2545	4	Letr. comu.	_oro	/Bdorol /Aoro/
2546	2	Letr. comu.	l_	/Ala/ /Blo/
2546	4	Letr. comu.	om_s	/Aom ~ s/ /Bomes/
2546	4	Letr. comu.	espes_s	/Aasi/ /Bespesos/
2546	4	Letr. comu.	esp_e_s	/Aespiertos/ /Bespesas/
2547	1	Letr. comu.	_as	/ALas/ /Bmas/
2547	2	Letr. comu.	m_iores	/Amaiores/ /Bmeiores/
2547	3	Letr. comu.	e_n	/Aen/ /BERan/
2547	4	Letr. comu.	sen_as	/Asendas/ /Bsenas/
2547	4	Letr. comu.	ma_canas	/Amancanas/ /Bmacanas/
2548	3	Letr. comu.	m_n_e_s_as	/Amenudensias/ /Bmanesuelas/
2548	3	Letr. comu.	un_	/Auna/ /Bun/
2548	3	Letr. comu.	au_emos	/Aauemos/ /Bauriemos/
2548	4	Letr. comu.	_guisando	/Aaguisando/ /Bguisando/
2548	4	Letr. comu.	do mjentre	/Bdomjentre/
2549	1	Letr. comu.	2_3	/A2513/ /B2385/
2549	3	Letr. comu.	es_oriada	/Aestoriada/ /Bescoriada/
2549	4	Letr. comu.	qu_	/Bqual/ /Aque/

IV. Edición crítica

- 2538 Otro dia mannana fuera al mercadal
mando fer el buen rey conceio general
mando poner la cadera en un alto poyal
enun lugar çerrado so un rico çendal
- 2539 Ante q <ue> a las parias entremos reçeibir
quiero-uos de la tienda de *su* obra dezir
segund q <ue> lo entiendo cuydo-lo departir
quien mejor *lo* pudier' auer-l-e q <ue> gradir
- 2540 Larga era la tienda redonda & bien taiada
a dos mill caualleros darie larga posada
Apelles el maestro la ouo debuxada
no <n> farie otro om <n> e obra tan esmerada
- 2541 El panno de la tienda era rico sobeio
- 2538 **b O** fazer, **O** bon; **c P** posar la cathedra: cfr. 1840a, donde ambos manuscritos coinciden en *mando poner* y donde *cádera*, según **O**, como en este caso, es solución preferida ante **P** *cadiella*, amétrico, **O** alto poal; **d O** logar, cfr. 2247a donde *lugar* es común y **P** escribe *çerrado* y **O** *çercado*, **P** *çercano*, **O** so un Rico portal. A primera vista, parece evidente la necesidad de reconstruir [t]endal. Sin embargo, los textos no nos autorizan a ello y no tenemos por qué suponer que autor o copistas no tuvieran ni un solo error o laguna léxica. Bien pudiera ser que conocieran la palabra *çendal* meramente de oídas y carecieran de conciencia de que *çendal* y *tendal* fueran palabras distintas, en cuyo caso se habría usado >çendal< queriendo decir >tendal<, sin mayor trascendencia. Véase la fuente francesa en nuestro *apéndice*.
- 2539 **a P** *reçeibir*, cfr. 1880a, 2389b, 2517b; **b P** *quierovos* de la obra de la tienda dezir: se sigue el criterio de máxima unificación, es decir, cuando se obtiene automáticamente un mayor número de elementos comunes, se sigue esa lección; **c P** *seguñt que lo entenyd*, cfr. 1623a *Segund q <ue>* yo entiendo, que también nos serviría para postular en este verso las lecturas [y]o, en vez de *lo*, común a ambos manuscritos, por lo que debemos aceptar esta última, y *entiendo* en vez de *entendí*; **d P** *qui meiorar pudiera avrel que gradeçir*, **O** *podier* || *auer le*: para *meior lo* cfr. 677a *meior lo fará*, para *pudier* cfr. 67b (en mss. y fragmentos) *pudieres*, *auer-l-e* es una solución elemental para lo que **O** escribe *auer le*, ya que al ser *gradeçir* un riojanismo espurio y tener que preferir entre lo común *grade(s)çer*, cfr. 2600a, o *gradir*, cfr. 944c, e imponernos la rima esta segunda forma, se nos quedaría un hemistiquio amétrico si mantuviéramos **P** *avrel*. La forma más sencilla de conservar la noción de futuro de *avrel* y conciliarla con **O** *auer le* es interpretar *l* como forma apocopada de objeto pronominal (F. Marcos Marín, *Estudios sobre el pronombre*, Madrid: Gredos, 1978) interpuesta entre el infinitivo *auer* y el morfo de futuro derivado de *habeo*, con lo que ambas variantes son expresiones de futuro igualmente aceptables hasta el siglo XVI. La forma sin metátesis, *auer-l-e*, cumple satisfactoriamente el requisito métrico.
- 2540 **b P** *daría*, cfr. F. Marcos Marín, *Libro de Alexandre. Estudio y edición*, Madrid: Alianza, 1987, p. 482a s.v. -ie; **c P** ovo debujada, la >x< es general en los testimonios antiguos; **d O** *faria*, cfr. F. Marcos Marín, *loc. cit.*
- 2541 **a P** *pay*, cfr. 2576a en el mismo marco de la descripción de la tienda, **P** rico & sobeiano, amétrico; **b P** de un examjn bermello, cfr. 941a donde **P** escribe *xamin* y **O** *xamete* y ambos mss. coinciden en *uermeio*, y 1500d donde **P** escribe *xamit* y **O** *xamete*; **c O** como era teçido, **P** c. era bien t.: para *com <m> o* cfr. F. Marcos Marín, *op. cit.*, p. 481a s.v. *como*, para *texido* cfr. 1003c *texidas* y nota a 2540c, para la lección *com <m> o era bien* de **P**, cfr. 2542c *com <m> o era bien preso* si se desea reponer *bien*, aunque en este caso debe

era de seda fina de un xamet uermeio
com<m>o era texido ygal mente pareio
q<ua>ndo el sol raḡaua luzia com<m>o espeio

²⁵⁴² El çendal fue de boḡri sutil mente obrado
de pedaços menudos en torno compassado
com<m>o era bien preso & bien endereçado
nol deuisarie om<n>e do era aiuntado

²⁵⁴³ Guarnio-lo el maestro de somo a fondon
de piedras de grant preçio todas bien a razon
no<n> falleçie ninguna de las q<ue> ricas son
toda la mas sutil era de grant mission

²⁵⁴⁴ Tenie en la cabeça tres pomas de buen oro

aceptarse la sinalefa, frecuente en la lectura de P, cfr. F. Marcos Marín, *op. cit.*, p. 484a s.v. *sinalefa*, P igual mente & parello: para *igual* cfr. 1803b y 2414b, para *parello* cfr. F. Marcos Marín, *op. cit.*, p. 482b s.v. -11-; d P espello, cfr. nota a 2541c *pareio*.

²⁵⁴² a O era bono || sutil mentre, p muy sutil m.: *era bono*, *lectio facilior* de O, la lección de P se corresponde con la fuente francesa seguida en este episodio, *Roman d'Alexandre*, B, versión de Venecia, v. 3385 (v. apéndice, cfr. F. Marcos Marín, *op. cit.*, nota a 2539), para *sutil mente* cfr. F. Marcos Marín, *op. cit.*, p. 482b s.v. *mente/mientre*, de reponer el *muḡ* de P debería admitirse una sinalefa para adecuar el verso a la forma métrica, cfr. nota a 2541c; b O *compassado*; d P *non lo*: *nol* es forma común en cincuenta ocasiones, *non lo* en nueve, O *deuisaria*, cfr. nota a 2540b.

²⁵⁴³ a O cargo: el verbo *cargar* es común en dieciséis ocasiones, quince en participio pasado y una en pretérito, *cargó*, cfr. 441c, a lo que deben sumarse otros dos ejemplos de la forma de pretérito en P, 378d *cargo çortijas de oro en anbas sus orejas*, lección preferida en la edición unificada frente a *metio* de O, y 1080a *cargaron*, *guarnir* es común en nueve ocasiones, siempre en participio pasado. Aparentemente, el criterio de preferencia por el texto debería obligarnos a elegir *cargó*; pero no es así. La elección no se debe a preferencias estilísticas, ajenas en principio a la metodología que defendemos (aunque no despreciables), sino a la construcción sintáctica o sintacto-semántica: todos los usos de *cargar* implican que el sujeto de *cargar* es el que lleva la carga o, si se prefiere, que hay un rasgo [+ANIMADO] en sujeto y objeto indirecto, ambos son correferenciales y la construcción tiene un valor de [MEDIALIDAD] (el ejemplo menos «animado» es el 2560c donde es el cerezo el que carga las cerezas y ahí vemos perfectamente que lo que se quiere decir es que «se carga de/con cerezas»), mientras que en este verso el sujeto no participa en la acción como objeto indirecto, sino que hay una pura relación de sujeto a objeto, de mera [TRANSITIVIDAD], P de alto, único ejemplo de esta forma, para *de somo* cfr. O 2549c *de somo fasta fondo*; b O piedras de preçio, cfr. para *grant* 857d y 1468b, coincidentes con este verso en el primer hemistiquio; c *falleçia*, cfr. nota a 2540b, O *nenguna*, forma con >e< no registrada en unificación, frente a veintitrés casos en total de *ningún-* d P plus, forma común en sólo cuatro ocasiones, frente a una alta frecuencia de *más* en ambos manuscritos.

²⁵⁴⁴ a O e<n>na || maçanas de bon oro: *enna* es lección frecuente del ms. O, para *en la* cfr. 21b, 644b, 2453c donde es forma común y F. Marcos Marín, *op. cit.*, p. 481b s.v. *en la*, *pomas* es solución preferida ante *maçanas*, amétrico (*vid. et. Roman d'Alexandre*, B, 3388), *buen* es común en cincuenta ocasiones, mientras que sólo 305d, *bona*, atestigua la forma no diptongada en ambos mss., cfr. F. Marcos Marín, *op. cit.*, p. 484b, s.v. -ue-; b O q. sequier || ualia || >un< om.: *sequier*, amétrico, para *valie* cfr. nota a 2540b, P tesoro; c P rrica, O ne<n> no es forma común, frente a ochenta y seis casos de *nin*, cfr. 87d; d O fussen, P fueuse || saberla deurie Poro: *fuessen* es lectura común en diversas oportunidades y se la prefiere aquí a *fussen*, exclusiva de O en todos los casos, para *y-a* cfr. 1061d, lección común, así como O 1990b y P 1299c.

qual se quiere de todas ualie un grant thesoro
nunca tan ricas uio iudio nin moro
si en el mundo fuessen saber-las-y-a Poro

²⁵⁴⁵ Non q<ue>rria el tiempo en las cuerdas poner
quando aurie grant rato en ellas a estorçer
eran de seda fina podria<n> mucho ualer
las laçadas de oro do auien a prender

²⁵⁴⁶ Las estacas cabdales q<ue> las cuerdas tirauan
toda la otra obra esas la adobauan
las unas a las otras ren no<n> se semeiauan
com<m>o omes espessos *tan espessas* estauan

²⁵⁴⁷ Las de la otra orden q<ue> tiran las uentanas
de todas las meiores semeiaua<n> ermanas
de oro eran todas de obra muḡ loçanas
tenien todas en alto sendas ricas maçanas

²⁵⁴⁵ a O tiempo *ernas* cordas perder, *tiempo* es lección preferida en tanto >enp< es forma común en ocho oportunidades frente a ninguna de >emp<, exclusiva del ms. O, para *en las* cfr. nota a 2544a, para *cuerdas* cfr. 2138b, 2546a donde es común y F. Marcos Marín, *op. cit.*, p. 484b, s.v. -ue-, *poner* es solución preferida teniendo en cuenta O b *poner*, puede conjeturarse que en alguna etapa de la rama O el verso 2545a leyera *poner*, que pasó también al final del verso siguiente en lugar de *estorçer* al producirse en la lectura un salto por homoioteleuton, un copista, tal vez el mismo de O, al advertir la reiteración enmendó y sustituyó *poner* por *perder*, forma frecuente en final de verso, pues se dan catorce casos en O; b O ca a. g. r., hipométrico, P *auria*, para *aurie* cfr. nota a 2540b, P a. g. estonda hipométrico, *rato* es común en 603d y 1456a y P la registra también en otras ocasiones, como 2072d, *estonda* nunca aparece en O, debe corregirse la lección preferida (duendes de la crítica) en la edición unificada, O *poner* cfr. nota al verso a y téngase en cuenta, además, que *estorçer* es doce veces común, nueve de ellas en final de verso; c P fina seda podian muyto valer: para el orden *seda fina* cfr. 2541b común y O 1872b, para *podrian* + infinitivo cfr. 34d, 45d, 687d, 2667a frente a un solo ejemplo común de *podia* + infinitivo en 2614a, *mucho* es lección común a lo largo de todo el texto, mientras que *muyt* sólo se registra en P, dieciocho casos en total; d O doro, nunca forma común, frente a *de oro*, común en ocho ocasiones, O ḡuan, *ir a* + infinitivo no se utiliza nunca en el Alexandre (1968c fue a Poro buscar es un caso de *a* ante objeto directo de persona), lo normal hasta el siglo XIV es *ir* + infinitivo sin preposición, de nuevo corregimos la edición unificada.

²⁵⁴⁶ a O lo a.; c P en Ren., O o. ren non s. Corregimos la edición unificada porque *ren* se registra en tres ocasiones como forma común, nunca *en ren*, se + *semeiauan* es una vez común, aunque con el clítico pospuesto, 1994b, proposición imposible aquí por la rima, la omisión de *se* en O, verso hipométrico, puede deberse a haplografía *se sem.*; d P c. om̄s espiertos así estauan, amétrico y evidente mala lectura en algún momento de la tradición textual, para *espessos*, -as cfr. 936b, 1197c, 1347b, 1525a.

²⁵⁴⁷ a O Mas, >la< falta en P; b P mayores, para *meiores* cfr. 2307a *de todos los meiores*; c P de oro en t., amétrico; d O *teniene* en su mano || *sennas*, P *maçanas*. O es amétrico, para elegir *todas en alto* nos apoyamos también en el cotejo con 2544a: *Tenie en la cabeça / tenien... en alto*, con un segundo hemistiquio de elementos coincidentes, *tres pomas (O maçanas) de buen oro / sendas ricas maçanas*, 2547, referido a las estacas «que tiran las ventanas», es decir, las clavijas que sujetan los vientos de la tienda, puede verse como un correlato de 2544, que se refiere al palo central, la similitud de los contenidos estaría reforzada por la estructural, para *sendas* cfr. 619d, 852a, 1360c.

- 2548 Querria a la obra de la tienda entrar
en estas man[n] ezuelas no<n> q<ue>rria tardar
auriemos h̄y un rato assaz q<ue> deportar
ȳr-se-nos-ye domientre guisando de iantar
- 2549 Bien parecie la tienda quando era alçada
suso era redonda a derredor quadrada
de *somo fasta fondo* era bien estoriada
qual cosa conteçio o en qual tenporada

APÉNDICE: TEXTOS FRANCESES

B, versión de Venecia: 192

De lo tref Al'x. vos dirai la faiture.

- 3384 Il est e granz e lez et auz a desmesure;
L'estace en fu d'ivoire a mout riche penture,
Quant il esteit dreceiz n'i pareit pas jointure.
Or vos dirai après quals est l'autra faiture;
- 3388 Dos pomels a itels que bien sont per nature,
L'uns est d'un escarboncle qui luist per nuit escure,
L'autre fu d'un topace, la peire est clere e pure,
E li pan furent fait trastuit bien sens coisure.

²⁵⁴⁸ b P menudencias, F.M.M. en la edición unificada recompuso *man[n]ezuelas*, cuya tilde sobre la *n* (que muy frecuentemente no se escribe) falta en O, para indicar precisamente que se trata del diminutivo de *manna*, no de *mano*, *manna* es común en 212a, 494b, 820a y 869a, el diminutivo *-uelo* se registra con frecuencia, 10b *corderuelo*, 570a *fijuelo*, 570c *moçuelo*, etc., para *-uelas* concretamente cfr. 571a y 2036d *paiuelas*, ninguna indicación de texto o fuente nos lleva a preferir *mano*, cuyo diminutivo sería además inadecuado en ese contexto; c P auemos vna estonda asa, para *auriemos* cfr. O 2002cd, cuyas lecciones también se prefieren en esa oportunidad, y la forma *auremos*, común, en 613b *auremos* y *que fer*, >y< es lección frecuente en ambos manuscritos, baste el mismo 613b, para *rato* cfr. nota a 2545b; d P se nos ha agusando tan de mjentre la yantar, para >ie< cfr. 743c «ir-los-ien los de dentro a fuera refiriendo», *domientre* es forma exclusiva de O así como de *mjentre* lo es de P, cfr. 1093d, para *guisando de iantar* cfr. 2505d *aguisar* (P *adobar*) de *iantares*, la *a-* inicial aquí obligaría a la sinalefa o haría verso amétrico.

²⁵⁴⁹ b O en derredor, único ejemplo de esta forma en ms. O frente a seis casos de *a derredor* y uno de *aderredor*, comunes con P en 117c y 1632d; c P de baxo entro ad alto || >bien<, omitido, para la lección escogida cfr. 2543a O de *somo a fondon*, O *escoriada*, evidente mala lectura de >c< por >t<, cfr. Francisco Marcos Marín, «ESTORIA como 'representación secuencial'», *Archivum* (AO), XXVII-XXVIII, 1977-78, pp. 523-528, «Una nota sobre épica e iconografía», *Revista de Filología Románica*, II, 1984, 233-237, «Tejidos árabes e independencia de Castilla», *BHS*, LXIII, 1986, 355-361, «De la canción al libro: hacia una poética de la escritura», *Incipit*, X, 1990, 127-137; d P *que cosa*, forma abreviada, se prefiere sistemáticamente la forma plena, O a *omne* qual temporada, cfr. 2479d, común, «de qual parte uenie o qual cosa buscaua».

193

- 3392 De fin or neellé fu faiz li pavaillon,
E les cordes de soie, que tendent environ,
Et ot avec meslé plume d'alerion;
Serpent n'i puet entrer, tant ait fort agullon.
- 3396 Li quatre pan son fait chascun d'une façon;
L'uns est blanc comme neis e clers coma glaçon,
Li autre de travers est neirs coma carbon,
E li tiers fu plus vers que foille de plançon,
- 3400 E li quarz plus vermeil que n'est danc de peison.

El manuscrito de Venecia es uno de los tres manuscritos supervivientes (Arsenal y *Fonds français* 789 de la Bibliothèque Nationale son los otros dos) que siguen una fuente anterior a la redacción de fines del siglo XII de Alexandre de Paris, que ahora recogemos:

AdeP: 91

- 1948 Du tref roy Alixandre vous dirai la feture.
Il ert et granz et les et hauss a desmesure;
L'estache en fu d'ivoire a riche entailleüre,
Et quant elle estoit droite, ja n'i paroit jointure.
- 1952 Li festes estoit d'or, touz a noieleüre;
A pierres precieüses estoit la bordeüre;
Deus pomiaus i a tieus qui sont bon par nature,
Li uns est d'un charboucle, qui luist par nuit obscure,
- 1956 Li autres d'un topasce, la pierre est clere et pure
Et trempe du soleil la chaleur et l'ardure.
Or vous dirai après quieus est la couverture;
Il n'ot onques meilleur tant com li siecles dure,
- 1960 Car tuit li quatre pan furent fet sanz costure.

92

- De fin or espanois furent fet li paisson,
Et les cordes de soie, qui tendent environ,
Et ot avoec mellee plume d'alerion;
- 1964 Arme nes puet trenchier, tant i ait acier bon.
Li quatre pan sont fet chascuns d'une façon;
L'uns est plus blans que nois et plus cler d'un glaçon,
Li autres de travers est plus noirs que charbon,
- 1968 Et li tiers fu vermeus, tains de sanc de dragon,
Et li quars fu plus vers que feuille de plançon.

Seguimos *The Medieval French Roman d'Alexandre* Volume I Text of the Arsenal and Venice Versions prepared with an introduction and

a commentary by Milan S. La Du, Princeton: University Press, 1937 (reimp. N. York: Kraus, 1965) y Volume II Version of Alexandre de Paris Text edited by E.C. Armstrong, D.L. Buffum, Bateman Edwards, L.F.H. Lowe, Princeton: University Press, 1937 (reimp. N. York, Kraus, 1965)

Explicit

Ab joi mou lo vers el comens,
et ab joi reman e fenis;
e sol que bona fos la fis,
bos tenh qu'er lo comensamens.

Per la bona comensansa
mi ve jois et alegransa;
e per so dei la bona fi grazir,
car totz bos faihz vei lauzar al fenir.

(B. de V., 2ª mitad s. XII)

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- ADMYTE *Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles* Volumen 1, preparado por Francisco Marcos Marín, Gerardo Meiro, Charles B. Faulhaber, Ángel Gómez Moreno, Aurora Martín de Santa Olalla, Julián Martín Abad, John Nitti y el Departamento de Desarrollo de Micronet, Madrid: MICRONET S.A., 1992, CD-ROM.
- Alarcos Llorach, Emilio, «Informática y ecdótica», *Insula*, 501, 1998, 3.
- Blecua, Alberto, 1983, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia.
- Cabaniss, Margaret S., 1970, «Using a Computer for Text Collation», *Computer Studies in the Humanities and Verbal Behaviour*, 3, 1-33.
- Cannon, Robert L. Jr., 1976, «OP-COL: An Optimal Text Collation Algorithm», *Computers and the Humanities*, 10, 33-40.
- CASE: *Computer Assistance to Scholarly Editing, A User's Guide*, 1983. Mississippi State: University.
- Dearing, Vinton A., 1984, *Some Microcomputer Programs for Textual Criticism and Editing, Machina Analytica: Occasional Papers on Computer-Assisted Scholarship*, No. 1, Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library.
- Faulhaber, Charles B., 1991, «Textual criticism in the 21st century», *Romance Philology*, XLV, 123-148.
- Faulhaber, Charles B. et al., 1984, *Bibliography of Old Spanish Texts (Literary Texts, Edition-3)*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Faulhaber, C.B. y Francisco Marcos Marín, 1989-90, «ADMYTE: Archivo digital de Manuscritos y Textos Españoles», *La Corónica*, 18:2, 131-145.
- Froger, dom Jacques, 1968, *La critique des textes et son automatisaton*, Paris: Dunod.
- Greenia, George D., 1989, «The Libro de Alexandre and the computerized editing of texts», *La Corónica*, 17, 55-67.
- Lancashire, Ian & Willard McCarty, 1988, *The Humanities Computing Yearbook 1988*, Oxford: Clarendon Press.
- Mackenzie, David, 1984, *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the*

- Old Spanish Language (With Spanish Translation by José Luis Moure.)*, 3ª ed. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Marcos Marín, Francisco 1985, «Computer-Assisted Philology: Towards a Unified Edition of *Osp. Libro de Alexandre*», *Proceedings of the [European] [Language] [Services] Conference on Natural-Language Applications, section 16*, Copenhagen: IBM Denmark.
- Marcos Marín, Francisco, 1986a, «Metodología Informática para la Edición de Textos», *Incipit*, Buenos Aires, VI, 185-197.
- Marcos Marín, Francisco, 1986b, «UNITE: conjunto de programas para el tratamiento filológico de textos en verso», *Procesamiento del Lenguaje Natural, [Sociedad Española para el Procesamiento del Lenguaje Natural]*, 4, 43-55.
- Marcos Marín, Francisco, 1987a, *Libro de Alexandre. Estudio y edición*, Madrid: Alianza Universidad.
- Marcos Marín, Francisco, 1987b, «El Libro de Alexandre: Edición unificada por ordenador», *LEA*, IX, 1987, 347-370.
- Marcos Marín, Francisco, 1988a, «Recuperación de información lingüística y tratamiento crítico de textos», *Actas, Simposio Internacional de Educación e Informática*, Madrid, 15 al 18 de junio 1987, Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Madrid, 187-196.
- Marcos Marín, Francisco, 1988b, «El Libro de Alexandre: Notas a partir de la primera edición unificada por ordenador», *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Arco Libros, 1988, 1025-1064.
- Marcos Marín, Francisco, 1989 [1991], «UNITE, a Package for Computer Assisted Philological Editing», *Folia Linguistica Historica*, X, 117-143.
- Marcos Marín, Francisco, 1991b, «Computers and Text Editing: A Review of Tools, an Introduction to UNITE and Some Observations Concerning its Application to Old Spanish Texts», *Romance Philology*, XLV/1, 1991, 102-122, (Bibliography: 205-237).
- Marcos Marín, Francisco, 1991c, «ADMYTE (Archivo Digital De Manuscritos y Textos Españoles); The Digital Archive of Spanish Manuscripts and Texts», *Literary & Linguistic Computing*, 6/3, (News and Notes), 221-224.
- Marcos Marín, Francisco, 1992, «Las industrias de la lengua», en Tito Drago y Luis Ángel Ruiz de Gopegui (eds.): *Industrias de la Lengua, VI Encuentro Iberoamericano de Comunicación. Buenos Aires, noviembre de 1991*, Madrid: Siruela, 35-123.
- Marcos Marín, Francisco, 1992b, «Una biblioteca del descubrimiento en el Archivo Digital de manuscritos y Textos Españoles», *Taller de Letras. Revista del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, 20, 109-126.
- Marcos Marín, Francisco, 1992c, «403. Spanisch: Periodisierung Periodización», *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, ed. Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Tübingen: Max Niemeyer Vg. VI, 1, 602-607.
- Marcos Marín, Francisco A., 1993, «Historia y epopeya, setenta y tres años de una vida centenaria», *Insula*, 553, enero 1993, 1-2 & 27-28.
- FMM y Aurora Martín de Santa Olalla, Charles B. Faulhaber, Ángel Gómez Moreno, 1992, «ADMYTE: The Digital Archive of Spanish Manuscripts and Texts», *Sesame Bulletin. Language automation worldwide*, 5/2 (Summer 1992), 50-61.
- FMM y Charles B. Faulhaber, 1992, «La conservación y utilización de textos en el futuro inmediato: ADMYTE, el archivo digital de manuscritos y textos españoles», *Hispania*, 75/4, 1010-1023.
- FMM y Pilar Salamanca Fernández, 1987, «Programas informáticos para la crítica textual», *Telos*, 11, 105-111.
- FMM y Jesús Sánchez Lobato, 1988, *Lingüística Aplicada*, Madrid: Síntesis.
- Meijs, Willem (ed.), 1987, *Corpus Linguistics and beyond: Proceedings of the Seventh International Conference on English Language Research on Computerized Corpora*, Amsterdam: Rodopi.
- Oakman, Robert L., 1984, *Computer Methods for Literary Research*, 2nd., ed. Athens, GA: University of Georgia.
- Salamanca Fernández, Pilar, 1987, «Crítica textual e informática: los programas UNITE», *FUNDESCO, Boletín de la Fundación para el Desarrollo de las Comunicaciones* 73, 8-10.
- Shillingsburg, Peter L., 1986, *Scholarly Editing in the Computer Age* Athens: University of Georgia Press.

- Timpanaro, Sebastiano, 1981, *La genesi del metodo del Lachmann*, 2 ed., Padova: Liviana Editrice.
- Uthemann, Karl-Heinz, 1988, «Ordinateur et Stemmologie. Une constellation contaminée dans une tradition grecque». *Spatial and Temporal Distributions, Manuscript Constellations. Studies in language variation offered to Anthonij Dees on the occasion of his 60th birthday*. Ed. Pieter van Reenen and Karin van Reenen-Stein, 265-277. Amsterdam: Benjamins.

SAVERIO PANUNZIO

DALLE «CANTIGAS D'AMOR» GALEGO-PORTOGHESI
ALLA LIRICA CASTIGLIANA:
CONVERGENZE E INNOVAZIONI

Nell'arco del XIV secolo si è andato gradualmente manifestando in Castiglia un certo impulso di rinnovamento della tradizione lirica, destinato ad arricchirsi, successivamente, di molteplici e significativi apporti sino ad oltre la seconda metà del XV secolo. Volendo definire i confini storico-cronologici di questa parabola, Vicente Beltrán, precisandone l'itinerario¹, raggruppa otto generazioni poetiche che includono autori nati tra il 1340 e 1355 (*generación A*) sino ad autori nati tra il 1461 e il 1475 (*generación H*), tra cui «el muy esmerado e famoso poeta, maestro e patrón de la dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino»². Il *Cancionero de Baena* già comincia a testimoniare questa svolta che si attua progressivamente a partire da una certa imitazione del modello galego-portoghese, anche se la nuova poesia «se aparta... en muchos rasgos, esenciales, a veces», come sostiene Rafael Lapesa³.

La produzione lirica di Castiglia, nello specifico dei singoli poeti, rivela nella sua curva evolutiva una gamma variegata di moduli di scrittura, di predilezioni retorico-stilistiche, metrico-rimiche e d'intelaiatura strofica; essa è pure attestata da altri *Cancioneros*, come quello *de Palacio*, quello spagnolo *de Herberay des Essarts*, *de la Bibliothèque Nationale de Paris*, *de la Biblioteca Colombina* di Siviglia, *de la Biblioteca Estense* di Modena, il *Cancionero del British Museum*, quello *de Roma*, il *Cancionero General*, il *Cancionero Geral*, quello *de Estúñiga*, quello *de la Marciana* di Venezia, o i tardivi *cancioneros*

¹ *El estilo de la lírica cortes. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona 1990, pp. 11-2. Lo studioso approfondisce l'indagine nel volume *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona 1988, pp. 14-24 (rec. crit. di P. Gracia, in «Revista de Literatura Medieval», II, 1990, pp. 261-64). Va precisato, tuttavia, che la prima applicazione del criterio generazionale alla storia letteraria del XV sec. si deve ad Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, reimpresión, Nueva York 1967, vol. I, pp. 132-33, che la raggruppa per regni: specialmente quelli di Enrique III (1390-1406), di Juan II (1406-1454) e di Enrique IV (1454-1474).

² J.M. Azáqueta, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. crit., voll. 3, Madrid 1966, p. 4.

³ *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid 1957, p. 10.

musicali, come il *Cancionero Musical de Palacio*, compilato verso il 1505, o il *Cancionero de Upsala*⁴.

La prima generazione è costituita da un gruppo di trovatori galego-castigliani, del sec. XIV, contemporanei di Pedro López de Ayala⁵, come Macías, Pedro Gonzáles de Mendoza, l'Arcediano de Toro e Pedro Ferruz, l'unico che impiegò esclusivamente il castigliano. Alfonso Álva-

⁴ Si rinvia alle edizioni ed alle opere essenziali relative ai *Cancioneros*: W. Schmid, *Der Wortschatz des 'Cancionero de Baena'*, Bern 1951; K. Volmüller, *Der Cancionero von Modena*, «Romanische Forschungen», X, 1899, pp. 449-70; H.A. Rennert, *Der spanische Cancionero des British Museum (Ms. Add. 10.431)*, «Romanische Forschungen», X, 1895, pp. 1-176; J.J. Labrador - C.A. Zorita - R.O. Di Franco, *Cancionero de poetas varias (siglos XV y XVI)*, Biblioteca de Palacio. MS. 617, Cleveland State University - University of Denver, 1984 e, degli stessi editori, *Cancionero de poetas varias. Manuscrito n. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid 1986; J.A. Balenchana (De), *Cancionero general de Hernando del Castillo según la edición de 1511, con un apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557*, 2 voll., Madrid 1882; R. Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, 2 voll., Madrid 1912-1915; M. Canal-Gómez, *El Cancionero de Roma*, 2 voll., Madrid 1935; M. Querol Gavalda, *Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV)*, Barcelona 1971; A. Cavaliere, *Il 'Cancionero' marciano (Str. App. XXV)*, Venezia 1943; A.J. Costa Pimpão (Da) - A.F. Dias, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Coimbra 1973; Ch.V. Aubrun, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Bordeaux 1951; A. Rodríguez Moñino, *Cancionero General, recopilado por Hernando del Castillo*, ed. Facsimile, Madrid 1958 da integrare con il *Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo*, a c. dello stesso editore, Madrid 1959 (contiene le aggiunte posteriori all'edizione del 1511 fino a quella del 1557); F. Vendrell De Millás, *El Cancionero de Palacio (Manuscrito n. 594)*, Barcelona 1945; M. y E. Alvar, *Cancionero de Estúñiga*, ed. paleografica, Zaragoza 1981; N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid 1977 e *Cancionero de Estúñiga*, ed. crit., Madrid 1987; Ch.H. Fraker, *Studies on the Cancionero de Baena*, Chapel Hill 1966; P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, 2 voll., Rennes 1949-1953; A. Bleucia, *La poesía del siglo XV*, Madrid 1975; J.G. Cummins, *The Spanish Traditional Lyric*, Oxford-New York 1977; I. Frank, *Les troubadours et le Portugal*, «Mélanges d'études portugaises offerts à M.P. Le Gentil», Lisboa 1949, pp. 199-226; J. Filgueira Valverde, *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia 1977; A. Ferrari, *Linguaggi lirici in contatto: trovadores e trobadores*, «Boletim de Filologia», XXIX, 1984, pp. 35-58; C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona 1977; R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester 1977; J. Victorio, *El amor y el erotismo en la literatura medieval (Estudios y antología)*, Madrid 1983; C.B. Faulhaber et alii, *Bibliography of Old Spanish Texts*, Madison 1984; O.H. Green, *Courtly Love in the Spanish Cancioneros*, «Publications of the Modern Language Association of America», LXIV, 1949, pp. 247-301; O.H. Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*, Madrid 1969, 4 voll.; V. Beltrán, *La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV*, in *El Crotalón. Anuario de filología española*, 2, 1985, pp. 259-74; B. Dutton et alii, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison 1982; M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. di E. Sánchez Reyes, voll. 10, Madrid 1944-1945; J. Steunou - L. Knapp, *Bibliografía de los Cancioneros Castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, voll. I-II, Paris 1975-1978; J. Scudieri Ruggieri, *Poesía cortese nei secoli XIV e XV nella Penisola Iberica*, Modena 1956; A.D. Deyermund, *Baena, Santillana, Resende, and the lost century of Portuguese Court poetry*, «Bulletin of Hispanic Studies», 59, 1982, pp. 198-210; F. Rico, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona 1990, pp. 128-40 «Poesía del siglo XV y lírica tradicional»; I. González Álvarez, *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz 1990.

⁵ Autore del *Rimado de Palacio*, una delle ultime manifestazioni del «mester de clerecía» e di un *Libro de cetrería o de las aves de caza*.

rez de Villasandino, che visse sino al 1424, è stato il *trait d'union* con la generazione seguente, quella di Francisco Imperial e la sua scuola di Siviglia, tra il 1400 e il 1450. Coetanei d'Imperial furono, tra gli altri, Ruy Páez de Rivera, Fray Diego de Valencia, Sánchez Calavera e vari notabili, come Diego Hurtado de Mendoza, padre di Santillana⁶, Enrique de Villena e Fernán Pérez de Guzmán. Sono le due generazioni maggiori rappresentate nel *Cancionero de Baena*, seguite da quella di Santillana e di Mena e, per ultima, ai tempi d'Enrique IV, quella di Jorge Manrique, generazione che si estende sino al tempo dei Re Cattolici⁷. E non va trascurato, tuttavia, che il rinnovamento rispetto alla tradizione galego-portoghese realizzato dalle varie generazioni dei poeti di Castiglia si attua pure mediante l'adozione di tecniche compositive presenti in altre letterature romanze, come il «virelai», la «dansa», la «ballata», la «lauda» e, stilisticamente, mediante il reimpiego di elementi della tradizione mariana, specie le *Cantigas de Santa Maria*, per il *topos* della *descriptio puellae*.

La mia indagine si focalizzerà principalmente su tre poeti rappresentativi che testimoniano, in modi e stili diversi, sia dal punto di vista contenutistico che formale, sopravvivenze dei modelli galego-portoghese, ed in particolare della *cantiga d'amor*: Macías «o namorado», Juan Rodríguez de la Cámara, più noto come del Padrón dal luogo di nascita, autore anche del *Siervo libre de Amor*, del *Triunfo de las donas* e della *Cadira del honor*, e Jorge Manrique, per il suo canzoniere amoroso. G. Tavani scrive⁸: «Il galego-portoghese, dunque, non è stato la lingua poetica di una «scuola» nazionale, né era considerato così restrittivamente da chi lo usava: al contrario, esso aveva assunto (e, con l'appendice dei testi galeghi raccolti da Baena, manterrà poi per oltre due secoli) funzioni di veicolo espressivo di un «genere» poetico coltivato, ascoltato, ammirato, imitato in tutta la penisola centro-occidentale, in un regime di comune civiltà letteraria»⁹.

⁶ M. Durán, *Marqués de Santillana, Poesías completas*, ed. voll. 2, Madrid 1975-1982 (3ª ed. del vol. I, Madrid 1984). Un agile ma denso ritratto ne offre G. Caravaggi, *Il Marchese di Santillana*, in *Storia della civiltà letteraria spagnola* diretta da F. Meregalli, vol. I, *Dalle Origini al Seicento*, Torino 1990, pp. 204-10, con essenziali riferimenti bibliografici. A p. 205: «Indubbiamente le prime esperienze poetiche di Íñigo López sono orientate verso gli estremi sviluppi della *gaya sciencia* provenzale e della tradizione galego-portoghese, come le canzoni, i *decires* e le *coplas* che enfatizzano in strofe elaborate il tormento dell'amante non corrisposto, o come le agili *serranillas*, che trasfigurano il tema dell'incontro galante secondo gli schemi convenzionali delle *pastorelle*».

⁷ Cfr. K. Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Universidad de Durham, 1981; J. Romeu Figueras, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*, Barcelona 1965, 2 voll.; H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, II-III. *Polifonia profana. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Barcelona, t. I, 1947, t. II, 1951; J. Scudieri Ruggieri, *Poeti del tempo dei Re Cattolici*, Roma 1955.

⁸ *Poesía del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma 1969, pp. 29-30.

⁹ Sul progressivo sfaldamento della scuola galego-portoghese come movimento organico e l'assunzione del castigliano come lingua della poesia, rinvio a G. Tavani, *L'ultimo*

Macías¹⁰, pur fedele ai canoni, ai moduli e alle suggestioni della scuola galego-portoghese, ne palesa già un progressivo distacco; infatti, come afferma J. Scudieri Ruggieri¹¹, in lui «antichi moduli espressivi sopravvivono in fusione ancor più singolare con lucide variazioni che accusano una tessitura psicologico-sociale del tutto nuova». Juan Rodríguez del Padrón¹² aderisce all'ordito tematico-ideologico di Macías che, in certa misura riconosce e assume come suo modello e, pur nell'originalità di talune soluzioni espressive e l'adesione ad altri schemi culturali, come la tradizione mitologica classica e quella italiana, «reconoce plena vigencia a las viejas formas. Su poesía, personal y apasionada, no altera en lo mínimo las convenciones externas de la lírica cortesana tradicional»¹³. Jorge Manrique, nato verso il 1440 e morto il 1479, documenta un momento della fase epigonica, uno dei poli di maggior evoluzione della traiettoria poetica e, pur con autonomia e originale capacità espressiva ed in un contesto socio-culturale mutato, tesse ancora una rete, sia pure quasi evanescente, di corrispondenze con la poesia lusitana, elaborate, tuttavia, prevalentemente a livello formulare: *clichés* e stereotipi che cominciano a caricarsi di nuove valenze e di mutati significati nei contesti d'inserimento¹⁴.

L'analisi, a livello lessical-semantico, retorico-formale e struttu-

periodo della lirica galego-portoghese: archiviazione di un'esperienza poetica, «Revista da Biblioteca Nacional», III, 1983, nn. 1-2, pp. 9-17.

¹⁰ Si può ancora rinviare utilmente alla monografia di H.A. Rennert, *Macías o Namorado, a Galician trobador*, Philadelphia 1900. Per un denso profilo del poeta, si veda K.H. Vanderford, *Macías in Legend and Literature*, «Modern Philology», 31, 1933, pp. 35-63. La fama leggendaria di Macías, simbolo eterno dell'amante fedele, ha ispirato un *Drama histórico en cuatro actos y en verso*, composto da Mariano José de Larra, forse la figura più significativa del Romanticismo spagnolo, edito per la prima volta a Madrid, Imprenta Repullés, 1834 (cfr. Mariano José de Larra, *Macías*, ed. Luis Lorenzo-Rivero e George P. Mansour, Madrid 1990). «La acción principal de la obra se centra en la constancia en el amor de Macías por Elvira y tiene lugar en 'uno de los primeros días del mes de enero de 1406' en el palacio de don Enrique de Villena.» (p. 34). E sulle tre fondamentali fonti letterarie note della leggenda di Macías, si vedano le pp. 30-33. Un riferimento al «santo Macías» si legge in Lope de Stúñiga (ed. crit. a c. di L. Vozzo Mendia, Napoli 1989, p. 222 e nota 4).

¹¹ *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena 1980, p. 182.

¹² *Obras de J.R. de la Cámara*, ed. A. Paz y Melia, Madrid 1884; César Hernández Alonso, ed. J. Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, Madrid 1982. Rinvio, inoltre, ai fondamentali saggi di M.R. Lida de Malkiel, *Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», VI, 1952, pp. 313-51 e *Juan Rodríguez del Padrón: influencia*, nella stessa rivista, VIII, 1954, pp. 1-38, ora in *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid 1977. Si veda pure M.S. Gilderman, *Juan Rodríguez de la Cámara*, Nueva York 1977.

¹³ M.R. Lida de Malkiel, *riv. cit.*, VI, 1952, p. 319. Per adeguati approfondimenti su questi due poeti, è pure utile il libro di C. Martínez Barbeito, *Macías el enamorado Y Juan Rodríguez del Padrón. Estudio y Antología*, Santiago de Compostela 1951.

¹⁴ Per le citazioni relative al canzoniere amoroso di Manrique, farò riferimento al libro di G. Caravaggi, *Jorge Manrique. Poesía*, Madrid 1984. Tra le varie edizioni dell'opera del poeta, menzionerò le più attendibili dal punto di vista ecdotico: Jorge Manrique, *Obras*, ed. a c. di V. Beltrán, Madrid 1988; *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, ed. critica con un estudio de su transmisión textual por V. Beltrán, Barcelona 1991.

rale, è volta a dimostrare come la mappa tematica della lirica galego-portoghese tracciata da G. Tavani¹⁵, nella cui orbita si orienta, per certi aspetti, quella castigliana, tenda gradualmente a scompaginarsi in Macías, Padrón e Manrique, in relazione ai differenti 'registri' di fruizione del dettato, alle mutate concezioni poetiche degli autori e ai differenti contesti socio-culturali, sino ad evidenziare un progressivo processo di cristallizzazione delle tecniche di scrittura del modello lusitano. La campionatura testuale si estenderà pure, in modo conciso ed essenziale, ad altre figure rappresentative dei *Cancioneros* come, ad esempio, Lope de Stúñiga¹⁶, Juan de Mena¹⁷, o altri poeti 'cancioneriles' del sec. XV, attratti, più o meno incisivamente, dal messaggio della scuola galego-portoghese¹⁸.

I contesti da me selezionati per la campionatura dalle liriche di Macías, Padrón e Manrique, col sostegno, per alcuni luoghi poetici, di altre citazioni tratte da altri Canzonieri, evidenziano nuclei tematici ed usi retorico-stilistici riconducibili, in qualche misura, al flusso redazionale nel quale si è andata organizzando la *cantiga d'amor*. Per quanto concerne l'*incipit* delle canzoni, che nella lirica lusitana è reso principalmente con un'apostrofe diretta alla *Senhor*, assai frequente in questa produzione¹⁹, collocata nel distico iniziale, mediante varie formulazioni, come *Senhor, mha Senhor, Senhor fremosa, mha Senhor fremosa, mha fremosa Senhor, Senhor ben talhada* ed una sola volta

¹⁵ *La poesia lirica galego-portoghese*, «Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters», vol. II, t. 1, fasc. 6, Heidelberg 1980 e *Partie documentaire*, ibidem, fasc. 8, Heidelberg 1983; ma ora si può rinviare pure a G. Tavani, *A poesia lirica galego-portoghuesa*, traducción galega de R. Álvarez Blanco - Henrique Monteagudo, Galaxia, Vigo 1986; e cfr. la recensione di A. Varvaro, «Medioevo Romanzo», XIII, Dicembre 1988, 3, pp. 466-68, che segnala modificazione di talune opinioni e ammodernamenti rispetto alla redazione originaria.

¹⁶ *Ed. cit.* di L. Vozzo Mendia, part. pp. 11-37, secondo paragrafo della *Introduzione*, 'L'Opera'.

¹⁷ Rinvio all'edizione critica delle *Poesie minori*, a cura di C. de Nigris, Napoli 1988, part. pp. 18-27, paragrafo 'Le poesie d'amore'.

¹⁸ Per questi, rinvio a G. Caravaggi - M. von Wunster - G. Mazzocchi - S. Toninelli, *Poeti cancioneriles del sec. XV*, L'Aquila-Roma 1986. Interessanti integrazioni a questo quadro di riferimento, può offrire anche il volume di J. Carlos Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante 1990. Come osserva A.M. Compagna Perrone Capano, nella sua recensione in «Medioevo Romanzo», XVII, 1992, 1, pp. 155-58, «Si tratta di un libro assai stimolante, che cerca di seguire lo sviluppo di due grandi linee di cultura (trattate di solito separatamente), che trovano a Napoli, nel periodo aragonese, la loro cornice: la tradizione medievale, rappresentata dalla lirica *cancioneril*, che ancora raccoglie l'eredità trobadorica (forse un po' troppo sottolineata, come si vedrà dalle citazioni riportate), e il nuovo spirito della produzione umanistica.» (p. 155). Di particolare rilievo risultano il quarto capitolo, riservato «alla tematica amorosa che sembra prevalentemente di tipo cortigiano» (p. 156) ed il settimo, che passa in rassegna una folta schiera di poeti, alcuni di maggior spicco come Carvajal e Suero de Ribera, editi recentemente ed altri, privi ancora di edizioni individualizzate, come Juan de Andújar, Diego del Castillo, Pedro del Castillo, Juan de Medina, Juan de Ortega, Juan de Tavira, Zapata, Hugo de Hurriés, a volerne menzionare solo alcuni.

¹⁹ Cfr. Lope de Stúñiga, *ed. cit.*, p. 22 e n. 43 con adeguati riferimenti bibliografici.

*bôa Senhor*²⁰, è possibile rilevare che, nella tessitura delle poesie castigliane, a partire da quelle più accostabili alla struttura galego-portoghese, tende a ridursi, sino a perdersi, l'esordio topico con l'apostrofe alla *Senhor*. In un componimento di Macías, l'incipit «Señora, en que fyança / he por cierto syn dubdança, / tú non ayas por vengança / mi tristura.» (vv. 1-4)²¹, con l'invocazione alla dama, è funzionale per introdurre il motivo dell'amore del poeta; mentre in altre liriche, il preambolo è costituito dall'invocazione ad Amore, come in «Amor cruel e brioso» (v. 1), o da espressioni che illustrano *tout court* la condizione personale del trovatore, come in «Cativo, de mia tristura» (v. 1), o come in «Provei de buscar mesura» (v. 1), mentre Padrón e Manrique preferiscono introdurre subito il tema principale.

L'elogio della dama, *topos* della *descriptio*, è variamente dislocato in ambito galego-portoghese, come, per esempio, all'esordio della *cantiga*, in Pero Garcia Burgalês, «Qual dona Deus fez mellor parecer / e que fezo de quantas outras son / falar mellor e en mellor razon, / e con tod'esto mellor prez aver, / e mais mansa das que eu nunca vi» (vv. 1-5, n. IV ed. P. Blasco, Paris, 1984, p. 77); o in Fernan Velho «E, mha senhor fremosa de bom prez» (v. 7, inizio II^a str., n. I, ed. G. Lanciani, L'Aquila, 1977, p. 47); o in Martin Soares «Porque vus vejo falar muj melhor / de quantas donas sei e parecer, / e cuid'en como sodes sabedor / de quanto ben dona dev'a ssaber» (vv. 8-11, inizio II^a str., n. XV, ed. V. Bertolucci Pizzorusso, Bologna, 1963, p. 82) e, nella stessa *cantiga*, «vosso bon prez e vosso semelhar / e quanto ben de vos ouço dizer.» (vv. 20-21, alla fine della III^a str.); oppure in un'altra *cantiga* di Martin Soares «mia sennor branca e vermella» (v. 4, ed. Bertolucci Pizzorusso, cit., p. 60 e nota p. 63); o l'anomalo riferimento agli «olhos verdes» in Johan Garcia de Guilhade²².

Questo motivo trova più scarso impiego nell'orditura delle liriche castigliane e ne consegue un certo impoverimento del lessico, con la perdita di sintagmi e stilemi connotatori dell'elogio della dama²³.

²⁰ Rinvio a G. Macchi, *Le poesie di Roy Martinz do Casal*, «Cultura Neolatina», XXVI, 1966, pp. 129-57, part. pp. 137-38, per la tecnica modulare di tipo accumulativo che connota l'intero sistema retorico galego-portoghese, come nel caso dell'apostrofe amplificata.

²¹ Le citazioni, qui e altrove, di questa lirica di Macías sono tratte da S. Orlando, *Antologia di testi letterari spagnoli. Dalle origini al secolo XV*, Alessandria 1990, pp. 310-12.

²² Per cui rinvio a G.E. Sansone, *Temi e tecnica delle 'cantigas d'amor' di Joan Garcia de Guilhade*, ora in *Saggi Iberici*, Bari 1973, pp. 9-38 e part. pp. 19-23 e *Poeti cancioneriles del sec. XV*, ed. cit., pp. 136-39 sulla diffusione del motivo degli «occhi verdi» nella lirica castigliana. Più in generale, sul tema degli occhi, rinvio a S. Panunzio, *Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado*, «Studi mediolatini e volgari», XIX, 1971, pp. 181-209, part. pp. 189-99 e a E. Finazzi Agrò, *Il Canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*, L'Aquila 1979, pp. 74-77, per il commento alla *cantiga* n. 1 «Tal ventura quis Deus a min, senhor», centrata sul motivo degli occhi.

²³ Si veda, per adeguati approfondimenti, M.R. Lida de Malkiel, *La dama como obra maestra de Dios*, in «Romance Philology», XXVIII, 1975, pp. 267-324, ora in *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid 1977, pp. 179-290.

Sulla relazione tra gli occhi della dama e quelli del poeta, si vedano, tra gli altri, i

Risultano interessanti la sopravvivenza del lessema '*fremosura*'²⁴, agganciato al tema degli occhi, nella lirica «Provei de buscar mesura» di Macías, all'inizio della seconda strofa, vv. 10-11 «Meus ollos tal fremosura / Foron ver...», e gli accenni alla *beldad* e alla *bondad* in «Señora, en que fyança», vv. 25-30, inizio strofa: «No sé lugar tan forte / que me defenda / de la tu muy grant beldad: / en tý traygo yo la morte / syn contenda / sy me non vala tu bondad»; la *beldad* di madonna compare pure all'inizio di una *canción* di Manrique: «Cada vez que mi memoria / vuestra beltad representa, / mi penar se torna gloria, / mis servicios en victoria, / mi morir, vida contenta.» (Caravaggi, p. 94)²⁵, passaggio marcato da un intreccio di antitesi, connotate dall'anafora dei tre ultimi versi e anticipata alla fine del primo '*... mi memoria*'. Se ne può dedurre, in generale, un'evidente rarefazione di talune strutture formulari della tradizione galego-portoghese; infatti, l'incorporità di madonna assume livelli d'astrazione in cui è assente qualsiasi valutazione dell'aspetto fisico o delle topiche qualità cortesi²⁶.

Il tema dell'amore del poeta, in ambito lusitano s'avvale di espressioni del tipo «mha senhor que amo muito», oppure «gran bem que vus quero», spesso dilatate in iperboli o amplificazioni parallelistiche, col ricorso al «*dobre*» e al «*mozdobre*», come in Pero da Ponte «Tam muyto vus am'eu, senhor, / que nunca tant'amou senhor / home que fosse nado» (vv. 1-3, ed. S. Panunzio, Bari, 1967, p. 94), oppure, nello stesso trovatore, «A mha senhor, que eu mays d'outra ren / desejei sempr'e amey e servi» (vv. 1-2, ed. cit., p. 105), con l'attribuzione, talvolta, della responsabilità dell'innamoramento a Dio o ad Amore, come in Johan Mendiz de Briteyros (ed. Finazzi Agrò, cit., p. 71): «Tal ventura quis Deus a min, senhor, / dar contra vós, que non posso partir / meu coraçom de vos gran ben querer.», vv. 1-3, o in due *cantigas* di Fernan Velho «Por mal de mi me fez Deus tant'amar / hunha dona...» (ed. Lanciani, p. 108) e «Senhor, o mal que mh-a mi faz Amor / e a gram coyta que mi faz sofrer» (ed. Lanciani, p. 90).

In Macías, Padrón e Manrique, lo sviluppo di questo tema essenziale coinvolge l'economia semantica globale delle canzoni. Questi

contesti richiamati da V. Beltrán, *El estilo*, cit., pp. 31, 37, 38, 41; J. de Mena, ed. de Nigris, pp. 22 e 300; 281, vv. 152-53, per il motivo della «vista omicida».

²⁴ Sul motivo dell'elogio della dama e della sua *fremosura*, bastino i rinvii a J. de Mena, ed. de Nigris, lirica 9 «Muy más clara que la luna», pp. 229-34. «La poesia si inserisce nel filone tradizionale delle composizioni in lode della donna amata e il lessico, come di norma in questo genere di composizioni, è caratterizzato dall'intrecciarsi di vocaboli attinenti alla bellezza (*beldad*, *graciosidad*, *fremosura*, *loçana*, *clara*) e esaltanti le virtù dell'amata (*gentil*, *monarcha de virtudes*, *linda y pura criatura*)» (p. 230); e ancora la lirica n. 12 «Presumir de vos loar», pp. 247-57 e, in particolare, pp. 248-49 con la presentazione della poesia. Altre menzioni alle pp. 20-21.

²⁵ Sul 'servizio vassallatico' del poeta alla dama, cfr. J. de Mena, ed. de Nigris, p. 22 e *Poeti cancioneriles*, ed. cit., pp. 125-27, 359, 370-72.

²⁶ Basti il rinvio a Stúniga, ed. cit., pp. 13-14, dove sono segnalate le lodi della dama concernenti la *figura*, la *fremosura*, la *belleza*, la *beldad*; le qualità intellettuali (*entendida* e *discreta*), quelle morali (*honestidad*, *castidad*, *bondad*), con i relativi rimandi testuali.

poeti si soffermano sulla loro condizione d'innamorati, esprimendo tale stato come fatto compiuto, statico, non acquisito nella sua dinamicità. Assurge a responsabile pressoché unico il dio Amore, chiamato in causa direttamente, come nell'*incipit* della lirica di Macías «Amor cruel e brioso». Significative l'esclusione di riferimenti religiosi ortodossi ed una certa adesione al mondo classico-mitologico, istanza, questa, che potrebbe riflettere il lento distacco dall'etica medievale e l'approccio a quella umanistico-rinascimentale²⁷. Mi pare degna di rilievo, in tale prospettiva, l'adesione di Macías ai procedimenti allegorici della «briosa lança», v. 25 di «Amor cruel e brioso», con calibrata iterazione dell'aggettivo 'brioso' dell'apostrofe; della «lança / de amargura», vv. 33-34 di «Señora, en que fyança», o della «lança syn falla», v. 35 della stessa poesia, motivo, questo, di stimolo alla sua biografia romanzesca, e che gli fa proporre, per la prima volta ai nostri occhi, «la schiera di compagni e compagne del dio (simboli degli elementi emotivi e intellettuali sui quali si costruisce l'avventura del sentimento) da 'Mesura', a 'Loçanía', a 'Fermosura', a 'Tristura', a 'Cuidado', cioè una serie di allegorie all'apparenza improntate alla tipologia del *Roman de la Rose* e destinate ad animare nel secolo seguente il mondo della lirica e del romanzo²⁸. Pure in Padrón, «las alusiones son casi todas referencias mitológicas, y su fin es mucho más didáctico que estético: no sólo Juan Rodríguez utiliza los mitos como meros argumentos o ilustraciones para su lógica escolástica, sino que observa frente a ellos una muy medieval pluralidad de actitudes que coinciden en un rasgo: desconocerle su esencial sentido religioso y folklórico»²⁹.

In Manrique, sebbene la similitudine tra la propria disfatta amorosa e la perdizione dell'angelo caduto, richiami alla mente quegli atteggiamenti di rivolta dei poeti galego-portoghesi, dai quali Dio è accusato d'aver inflitto all'amante l'amore come castigo, non esiste più il richiamo a Dio, neppure con funzione di modulo poetico; è *Amor* il responsabile dell'innamoramento e la pena deriva al poeta dalla presunzione d'essersi voluto uguagliare ad Amore nell'amore, come si legge ai vv. 7-12 della *España* «Qué amador tan desdichado»: «Y assí como Lucifer / se perdió por se pensar / ygualar con su Señor, / assí me vine a perder / por me querer ygualar / en amor con el Amor.» (Caravaggi, p. 97). «El mito clásico del dios de amor llega rejuvenecido a los poetas del gótico tardío con toda una literatura medieval. Jorge Manrique mantiene un violento debate con él, que no logra, sin embargo, transmitirnos sensación de verismo.»³⁰

²⁷ Rinvio al fondamentale contributo di M.R. Lida de Malkiel, *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española*, «Revista de Filología hispánica», Buenos Aires, VIII, 1946, pp. 77-110, ora in *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 119-64.

²⁸ J. Scudieri Ruggieri, *op. cit.*, p. 185. Per la presenza di personificazioni di entità astratte nei poeti *cancioneriles*, cfr. *ed. cit.*, pp. 253, 264, 292-93, 346, 349, 383.

²⁹ M.R. Lida de Malkiel, *art. cit.*, 1952, p. 338.

³⁰ A. Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid 1975².

Per quanto concerne l'altra causa dell'innamoramento, tipica del repertorio lusitano, gli occhi, è riscontrabile una seppur labile traccia nella citata lirica di Macías «Provei de buscar medida», ai vv. 10-11, inizio seconda strofa: «Meus ollos tal fremosura / Foron ver...». L'amore, comunque, appare ancora in Macías e Padrón come un rapimento, provocato dai vari agenti, ai quali l'uomo non può sottrarsi sino al punto d'esserne fatto prigioniero, *cativo*, *forçado* ad amare³¹, come in Macías «Cativo, de mia tristura», proprio all'esordio, in cui ricompare il diffusissimo *topos* della 'prison amoureuse', come osserva Finazzi Agrò (*ed. cit.*, pp. 82-3, nota 2), a proposito della *cantiga* di Johan Mendiz de Briteyros: «Senhor, conmigo non posso eu poer / nen con este cativo coraçon / que vus non aja milhor a querer / de quantas cousas eno mundo som.» (vv. 1-4)³².

In maniera originale si realizza il tema dell'amore del poeta in Padrón: il suo sentimento è talmente forte, violento e incontrollabile, che la sua rabbia lo induce a latrare e a mordersi le mani, come esclama nella nota lirica: «Ham, Ham, huyd que ravio»: «Si yo ravio por amar, / esto no sabran de mi, / que del todo enmudeci, / que no sé si no ladrar. / Ham, ham, huyd que ravio.» (vv. 5-9), e ancora: «Ladrando con mis cuidados, / mil veces me viene a mientes / de lançar en mi los dientes / y me comer a bocados. / Ham, ham, huyd, que ravio.» (vv. 13-17).

Con Manrique, s'instaura un dialogo di tipo conflittuale tra il «... coraçon / bien satisfecho en serviros», vv. 6-7 della *canción* «Cada vez que mi memoria» (Caravaggi, p. 94) ed il poeta stesso: «Y el coraçon, enemigo / de lo que mi vida quiere, / ni halla vida ni muere / ni queda ni va conmigo», vv. 6-9 della *canción* «Con dolorido cuidado»; ed in virtù di ciò, egli opera una distinzione «entre el amor sentimiento individual y el amor real compartido: d'amores desamparado, / d'amo-

p. 125. Nella lirica «De don Jorge Manrique quexándose del dios de amor, y cómo razona el uno con el otro», vv. 1-5 si legge: «O, muy alto Dios de amor, / por quien mi vida se guía! / Cómo sufres tú, señor, / siendo justo juzgador, / en tu ley tal eregía?»; nella *Respuesta* «Los males que son menores», vv. 5-7: «Y el Dios de los amadores / no da favor ni destierra / quando son merescedores» (Caravaggi, pp. 47 e 108). Un riferimento a *Lucifer* figura in Stúñiga, *ed. cit.*, p. 85, vv. 15-6 «como perdió Lucifer / toda la gloria de Dios».

³¹ Così lo percepisce Manrique, in «Diziendo qué cosa es amor», str. I^a, vv. 1-10 «Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda razón; / una fuerça de tal suerte, / que todo seso convierte / en su fuerça y afición; / una porfia forçosa / que no se puede vencer, / cuya fuerça porfiosa / hazemos más poderosa / queriéndonos defender.», con l'iterazione del lessema 'fuerça' in tutta la strofa, richiamato con gioco paronomastico a distanza anche nella str. II^a, v. 14 «un esfuerço en c'ay temores», vv. 19-20 «fuerça que hazen los ojos / al seso y al coraçon.»; str. III^a, v. 24 «un forzar de voluntad»; str. V^a, vv. 46-7 «el toque para tocar / qual amor es bien forjado» (citazione da S. Orlando, *Antologia*, cit., pp. 292-94).

³² Altri riscontri: Manrique, «Diziendo qué cosa es amor», cit., vv. 21-22 «Es una catividad / sin parecer las prisiones»; V. Beltrán, *El Estilo*, cit., p. 29; V. Beltrán, *La canción de amor*, cit., p. 83; Stúñiga, *ed. cit.*, pp. 85, 111, 162, 210; J. de Mena, *ed. cit.*, p. 22; *Poeti cancioneriles*, ed. cit., pp. 116, 135; 250 «il gioco estremamente raffinato tra prigione reale e prigione metaforica d'amore». Per un approfondimento del motivo della «prison» in ambito letterario prevalentemente francese, rinvio a M.L. Indini - S. Panunzio, *Una Prison d'amour tra funzione topica e realtà sociale*, «Lectures», 12, Prigioni, Bari 1983, pp. 21-54.

res, que no d'amor.», vv. 4-5 della stessa *canción* (A. Serrano de Haro, *op. cit.*, p. 124). «El cancionero amoroso de Jorge Manrique podría considerarse como modelo de la convencional poesía feminista. La distante y altiva mujer tiraniza los sentimientos del hombre, que no osa hablar; no se apiada de él, lo olvida, pero es tan excelsa que no hay mayor gloria que servirla y que la constancia del amante es en sí misma recompensa. (...) De tal modo el amor, sentimiento individual, se independiza frente al hombre, que es su sujeto activo y pasivo al mismo tiempo, que se erige en dios.» (pp. 123 e 125). Ma è un modello di passione, forse non affidato esclusivamente ai *clichés* codificati dalla tradizione, ma che può riflettere, sia pure in forma lieve e sfumata, l'esperienza personale del poeta.

Per quanto concerne il tema della 'misura', Tavani ha rilevato che nell'ambito galego-portoghese questo è il concetto che integra la rete dei valori espressi dal lessema 'cortezia' «che in tutta la poesia lirica galego-portoghese compare non più di due volte (in un sirventese di Martin Moxa e in una tenzone tra Johan Soarez Coelho e Picandon)» (*La poesia lirica*, p. 101), superando l'opposta concezione provenzale. 'Misura' diviene elemento segnico preminente della serie lessicale concernente questo tema, ma il lessema connotatore è 'desmesura', con mutata valenza semantica rispetto a quella dell'archetipo occitanico, non trattandosi più, «di un'infrazione alle regole e ai principi dell'amore cortese (...) — primo fra tutti quello che detta 'Amor raro consuevit durare vulgatus' — ma dell'incapacità o dell'indifferenza della dama a *fazer ben* all'amante, a corrispondere al suo sentimento e a concedergli *prol* e *galardon* come ciascuno buon signore è tenuto a fare — sia pure con la necessaria prudenza e discrezione — in favore del vassallo fedele che l'onora e lo serve» (p. 103).

Nell'evoluzione di questo motivo, in Macías è dato riscontrare piuttosto un certo accostamento alle istanze espresse dai trovatori provenzali: infatti, non compare nel suo canzoniere il richiamo diretto alla 'desmesura'; la dama non appare autoritaria, non impone divieti, possiede, al contrario, la 'misura' o perlomeno ne ha la potenzialità, tanto da consentire al poeta di supplicare madonna di acquisirla: «e non dexes tu serviente / perder por olvidança / e tú farás buen estança / e mesura.», vv. 11-14 di «Señora, en que fyança». Il trovatore è posto, dunque, nella condizione di poter comunicare con l'amata chiedendole di non dimenticarlo, proprio in virtù della 'misura' ch'ella possiede, mentre, in generale, il *cliché* comportava il rispetto assoluto del silenzio tra i *partners*: «mas por tu merçed conplida / duele te del perdymiento / en que anda / en aventura mi vyda; / fas que non sea perdida / en ty mi esperança, / pues que toda mi menbrança / es tu fygura.», vv. 17-24. Tutti gli effetti negativi che provocano la *coita* vengono attribuiti al dio Amore «cruel e brioso», che compendia lo spettro lessicale del nucleo tematico: «Amor, por teu fallimento / e por a ta gran crueza, / meu coraçon con tristeza / é posto en pensamento.», vv. 9-12 di «Amor cruel e

brioso». E ancora, «Toda dona mesurada / en ti deve aver fiança», vv. 23-4, ed alla fine della lirica, vv. 35-36 «Quen te serve en gentileza / por galardon lle das morte.». Il poeta vive all'unisono con madonna per poter affrontare assieme a lei le schermaglie amorose e subire lo scacco inflitto da Amore; e merita particolare richiamo l'icastico verso «Mesura morrei chamando», v. 23 di «Provei de buscar mesura».

Manrique, nell'elaborazione del concetto di 'misura', intesa come equilibrio, discrezione nel rapporto d'amore, presenta interessanti scarti, sia pure nel recupero parziale della tradizione codificata, già per altro animata e vivacizzata da Macías e da Padrón; mi limiterò ad una citazione significativa sulla relazione *'hablar / callar'*, inserita nella *Espanza* «Callé por mucho temor», vv. 7-12, alla fine della lirica: «Porque alguna vez hablé, / halléme dello tan mal, / que sin dubda más valiera / callar; mas tan bien callé / y pené tan desigual, / que más callando muriera.»³³.

La 'coita' è tema primario della lirica lusitana, per la folta serie lessicale di cui si compone, anche mediante lessemi alternativi quali 'doo', 'afan', 'tromentar', 'mal aver', 'mal pesar', 'pesar', 'penar / penado', 'dano', 'sofrer', 'padecer', l'alto contenuto referenziale, le cause e gli effetti ad essa correlati, come gli occhi della 'Senhor', veicolo d'innamoramento, il pianto, 'chorar dos olhos'³⁴, la perdita del senno 'ensandecer'³⁵, l'ammutilamento, l'afasia 'andar mudo'³⁶, l'insonnia 'nunca dormen estes olhos meus / nunca dev'a dormir', la follia 'perder o sen / folia'³⁷, la morte 'morrer, morte, matar'³⁸.

³³ Nella lirica «En un fermoso vergel» di Francisco Imperial, v. 22 «muy simple é mesurada», figura il riferimento alla *mezura* che «è la dote-cardine dell'etica cortese: non sarà forse un caso che la prima parola conservataci del contrasto tra *Elena y Maria* è appunto *mesura*»: S. Orlando, *Antologia*, cit., p. 314, nota v. 22. Sul motivo del silenzio, cfr. *Poeti cancioneriles*, ed. cit., p. 253, con rimando a P. Le Gentil, *La poésie lyrique*, cit. I, pp. 130-31.

³⁴ «La lacrima non è... per il poeta *cancioneril* segno di una condizione intima, ma viene piuttosto sfruttata per le potenzialità di sviluppo logico che offre, consentendogli di allineare un argomento in più a quelli che devono commuovere la donna»: *Poeti cancioneriles*, ed. cit., p. 234.

³⁵ Nella lirica «A ti, sola turbación», J. de Mena (*ed. cit.*, pp. 166-67, vv. 73-80), così elabora il motivo della perdita del senno: «De tal guisa quedo preso / por desseos e pesar / que al querer del pobre seso / cuidados non dan lugar; / por temos de mis gemidos / y pavor de vida breve / nunca obran mis sentidos / nin mi seso como deve.»

³⁶ «Il topos dell'afasia d'amore è molto comune nella poesia contemporanea»: *Poeti Cancioneriles*, ed. cit., p. 326 con riscontri testuali; a p. 356, nello stesso canzoniere di Luis de Vivero, la prima strofa di «O quién pudiesse deziros!», vv. 1-8: «O quién pudiesse deziros / lo que no puedo dezir, / de verme assí despedir, / muriendo yo por serviros! / Que con el dolor que siento / ningún sentido me queda / para que deziros pueda / cuánto puede mi tormento.»

³⁷ In una poesia di Suero de Quiñones, «Dezidle nuevas de mi», figura un richiamo al «tema dell'assenza dolorosa con l'accenno della follia, che è la morte dell'intelletto», ai vv. 8-10 «que tan fermosa la vy, / que m'oviera de tornar / loquo el día que partí»: *Poeti Cancioneriles*, ed. cit., p. 124.

³⁸ «Al tema del dolore causato dall'amore si associa costantemente in Mena come nella maggior parte dei poeti *cancioneriles*, quello della morte»: Juan de Mena, *ed. cit.*, p. 24 con significativi riscontri testuali e p. 237, n. vv. 10-8, con riferimento alla poesia di Manrique.

Anche nella poesia di Castiglia 'coita' è lessema centrale, connotativa, che si affianca a tutti i suoi derivati ed espressioni sinonimiche e a tutta la terminologia tipica delle conseguenze del processo d'innamoramento, come nella poesia di Macías «Cativo, de mia tristura», vv. 19-24 «Pero que provei sandece / por que me deu a pesar, / mia locura assi crece / que moyro por én torvar; / per mays non averey / se non ver e deseiar». Va segnalato che alla fine d'ognuna delle quattro strofe, in un testo di 36 versi, il poeta aggiunge una sorta di *refrain* differenziato, di due versi, includenti un proverbio che compendia il senso globale della strofa, come alla prima: «Quen ben sé nunca devia / al pensar, que faz folya.», vv. 8-9; alla seconda: «Quando o louco cree mais alto / sobyr, prende mayor salto.», vv. 17-8; alla terza: «Quen en carçer sol viver / en carçer se vai morrer.», vv. 26-7; alla quarta: «Can ravioso é cousa brava / de su sennor que se trava.», vv. 35-6, versi dotati di spiccato contenuto gnomico che imprimono alla canzone una più incisiva e complessa dimensione paradigmatica, esemplare, ad un testo che descrive i rischi e le sofferenze d'Amore³⁹. J. Scudieri Ruggieri, *op. cit.*, p. 183, mette in risalto la «novità strutturale di questa composizione» e la presenza in essa di «un gruppo di voci o stilemi nuovissimi: è, infatti, inedita la definizione della pena d'amore (v. 33) come 'miña coyta lasdrada', nuova per l'uso del participio passato (da 'lacerare' diventato 'losdrar') nel senso attivo di 'lacerante', che ritroviamo col significato normale di 'straziato dalla sofferenza' nella stanza (forse galega) del discordo di Rambaldo de Vaqueiras, ove è riferito a 'cors' (= vita).». E va pure richiamato, a tale riguardo, il verso d'una *cantiga d'amor* di Pero da Ponte «Se eu podesse desamar», v. 26 'E por esto lazero eu', con la stessa forma verbale nel senso di 'soffro, sono afflitto' (cfr. mia ed., Bari, 1967, p. 99 e relativa nota).

Juan Rodríguez del Padrón, nella lirica «Cuidado nuevo venido» afferma: «Yo ardo, sin ser quemado, / en bivas llamas d'amor; / peno sin haver dolor; / muero sin ser visitado / de quien con beldad vencido / me tiene so su bandera.», vv. 5-10, con abile orchestrazione di tutti i principali 'registri' della 'coita', nel cui intreccio mi pare degna di rilievo la variante del motivo della 'prigione', al v. 10 «me tiene so su bandera»⁴⁰.

³⁹ Cfr. E.S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, «Anejos del Boletín de la Real Academia española», II, 1959. Rinvio pure a *Poeti Cancioneriles*, ed. cit., pp. 294-95 con numerosi riferimenti bibliografici. «L'abilità dell'artista consiste nell'inserire senza soluzione di continuità la frase proverbiale, che i suoi lettori conoscono, nello sviluppo logico del discorso, secondo il gusto tipicamente ispanico, evidente già nelle *jarchas*, della citazione nel corpo di un testo di un frammento preesistente» (p. 295). Una nutrita serie di proverbi è registrata a p. 428, s.v. *proverbi*.

⁴⁰ Per l'immagine delle fiamme d'amore che bruciano il poeta, mi limito a qualche rinvio: J. de Mena, *ed. cit.*, VI, 112-14 «tanto más en bivos fuegos / los mis días feneçieron / sospirando» (p. 195); VII, 123 «que si muero en este fuego» (p. 214); VIII, 64-65 «do bive mi gran pessar, / en mortal flama encendida» (p. 224); XIV, 93-4 «aquellas flamas de fuego / que menos arden que queman» (p. 277); Lope de Stúñiga, *ed. cit.*, I, 79 «yo me quemó

Nella prima strofa d'una *canción* di Manrique: «Con dolorido cuidado, / desgrado, pena y dolor, / parto yo, triste amador, / d'amores desamparado, / d'amores, que no d'amor.», vv. 1-5 (Caravaggi, p. 92), è evidente l'adozione di elementi della serie lessicale galego-portoghese, rielaborati in una sequenza accumulativa più sofisticata, come pure è dimostrato dalla tecnica compositiva di un'altra *canción* di tre strofe, vv. 1-12: «Es una muerte escondida / este mi bien prometido, / pues no puedo ser querido / sin peligro de la vida. // Mas sólo porque me quiera / quien en vida no me quiere, / yo quiero sufrir que muera / mi bevir, pues sienpre muere; // y en perder vida perdida / no me cuento por perdido, / pues no puedo ser querido / sin peligro de mi vida.» (Caravaggi, p. 91); ma qui il tono potrebbe atteggiarsi meglio alla meditazione, all'interiorizzazione. «Non è inopportuno richiamare, riguardo alla captazione del tormento, al ritorcersi sentimentale e alla tecnica concettizzante, l'osservazione di Salinas che vi coglie un precorrimiento della futura poesia mistica spagnola»⁴¹.

Ora solo un accenno al sottotema della 'reazione del poeta', che raccoglie una nutrita gamma di atteggiamenti, in qualche misura anomali o, comunque, trasgressivi rispetto alla tradizione galego-portoghese che pure li aveva recepiti saltuariamente al suo interno. M. Spampinato Beretta⁴², analizzando la struttura tematico-ideologica della *cantiga* n. VI di Fernan Garcia Esgaravunha, «Sennor fremosa, conven mi-a rogar», rileva che «il trovatore non vuole più soccombere passivamente di fronte all'indifferenza o al disprezzo della *senhor*. Si tratta di un tentativo di sottrarsi alla regola fondante della precettistica cortese che pretende l'acquiescenza dell'amante alla donna anche quando ella si mostri crudele e insensibile. L'infrazione tematica, con la quale Esgaravunha sembra volersi sottrarre alle regole usuali del 'gioco', conferisce alla lirica una forte tensione che trova la sua espressione nell'amarezza dell'invettiva». La studiosa (p. 31, n. 10) segnala altri tentativi di «insoddisfazione di fronte ai moduli tematici tradizio-

ne in bivas llamas» («la metafora del fuoco per indicare le condizioni di sofferenza in cui vive l'amante è tanto diffusa nella lirica *cancioneril* da essere praticamente lessicalizzata», p. 69 e nota v. 79); XIII, 19-20 «con tal manera que llama / que quema sin vista ser» (p. 144); XVI, 30-1 «jamás su villa non fuera / de bivas llamas ardida» (p. 170); XX, 59-60 «gloria sentir en el fuego / donde peno» (p. 197). Di grande interesse, per l'intreccio sapiente dei vari elementi correlati al tema della 'coita', è una *cantiga* di Alfonso Álvarez de Villasandino che «accumula una buona serie di luoghi comuni tipici dell'amore cortese: la bellezza dell'amata, l'improvvisa folgorazione amorosa, la tristezza della passione non dichiarata e la lealtà amorosa» (S. Orlando, *Antologia*, cit., pp. 308-9). È un componimento che testimonia, in maniera evidente, il retaggio della tradizione galego-portoghese, non solo a livello di adattamento e riuso dei motivi basilari della *cantiga d'amor*, ma anche per l'impiego delle tecniche retoriche che ne reggono l'assetto tematico-ideologico.

⁴¹ M. Pinna, *Jorge Manrique. Poesie*, Firenze, 1962, p. 23 e si veda il cap. *La fortuna letteraria*, pp. 40-52. Il rinvio di Pinna è a P. Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires 1962³, nuova ed. Barcelona 1974.

⁴² Fernan Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, Napoli 1987, pp. 80-4 (si veda la mia rec. crit., «Zeitschrift für romanische Philologie», 108, 3/4, 1992, pp. 404-408).

nali» e, in particolare, «i più famosi versi di Pero da Ponte, in cui il poeta, nei confronti della donna che non intende corrispondere l'amore del trovatore fino a desiderarne la morte, prega Dio '... que sabe que vus am'eu muyto / e amarey, enquant'eu vyvo for', / el me leix'ante per vos trager luyto, / ca vos per mi; e per en, mha senhor, / rogu'eu a Deus que nunca vos vejades, / senhor fremosa, o que desejadés' (VI, ed. Panunzio, vv. 13-18)». Di Pero da Ponte la Spampinato Beretta richiama pure un'altra *cantiga*, «Poys de mha morte gran sabor avedes» (VII, ed. Panunzio) «in cui il poeta prega Dio perché sia lui a portare il lutto per la morte della donna e non viceversa, o perché tolga alla donna alcuni giorni di vita e li aggiunga ai suoi. (...) Sono tentativi di rottura rispetto al canone tradizionale, segni di insofferenza nei confronti dell'abusato repertorio tematico cortese, che tuttavia si convertono, in definitiva, in un'ulteriore conferma di quest'ultimo attraverso un illusorio mutamento di segno» (pp. 80-81)⁴³.

Juan Rodríguez del Padrón offre alcune testimonianze che, anche se concepite nell'alveo d'una formulistica già compiutamente assimilata, «cobraron sentido y valor situadas en su biografía, al amparo de su marcada personalidad, y ejercieron influjo, de otro modo inexplicable»⁴⁴. Nei tre versi finali della canzone «Solo por ver a Macías»: «Yo me querría morir, / con tanto que resurgir / podiese dende a tres dias» (vv. 12-14), è riscontrabile una chiara ripresa del tema della morte per amore in chiave parodistica, con una significativa corrispondenza, già segnalata da Lida de Malkiel (*ibidem*, pp. 323-24) con quelli di una *cantiga* di Pero Garcia Buralês, che ironizza sulle 'morti per amore' di Roy Queimado: «Roy Queymado morreu con amor / en seus cantares, par Santa Maria! / por hunha dona que gran ben quera, / ... / feze s'el en seus cantares morrer, / mays resurgiu depoy ao tercer dia.»⁴⁵.

Ma la reazione di Padrón ai moduli codificati risulta ancor più netta e determinata nella lirica «O desvelada, sandia, / loca muger que

⁴³ Rinvio a G. Tavani, *La poesia lirica*, cit., pp. 79-83 sulle infrazioni tematiche nella poesia galego-portoghese e, per il riepilogo delle diverse posizioni intorno al *topos* della morte per amore, si veda S. Panunzio, *Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado*, cit., part. p. 183, nota 2. J. de Mena, *ed. cit.*, XIX, 1-5 «Por que más sin dubda creas / mi grand pena dolorida, / déte Dios tan triste vida / que ames y nunca seas / amada ni bien querida» (p. 298 e nota vv. 3-5 in cui l'editrice rammenta che M.R. Lida de Malkiel, *Estudios*, cit. pp. 93 sgg., «studiando la diffusione dell'imprecazione amorosa nella lirica castigliana del '400, ha sottolineato l'esistenza di varie analogie tra *Alegre del que vos viesse* di Juan Rodríguez del Padrón e *Por que más sin dubda creas* di Mena, notando anche che una composizione di Antón de Montoro, *Si agora eres amada*, si collega, a sua volta, alle due poesie precedenti».

Significativa risulta una lirica di Pedro de Quiñones, «Por la fin del que bien ama»: «Por la fin del que bien ama / trayan luto las más bellas, / pues es causa alguna d'ellas. // Pues muere terrible muerte / del mal que dizien amores / hayan todas pesar fuerte / e fagan por él clamores; / las duenyas et las donzellas / sepan que arde en biva llama / por causa d'alguna d'ellas.» (vv. 1-10, *Poeti Cancioneriles*, ed. cit., p. 152).

⁴⁴ M.R. Lida de Malkiel, *art. cit.*, 1952, p. 351.

⁴⁵ Cfr. P. Blasco, *Les chansons de Pero Garcia Buralês*, Paris 1984, p. 259, vv. 1-3, 6-7.

atendi», vv. 10-14, che contengono un'accesa invettiva, una cruda imprecazione alla donna che è fuggita da lui: «Vayan en tu compañía / coytas, dolor et cuydados; / fuyan de ti los poblados, / reposo et alegría, / claridat et luz del dia», con ulteriore accentuazione ai vv. 28-32, in chiusura del componimento: «Tristeza et malenconia, / sean todos tus manieres / fasta que aqui tornares / delante mi señoria, / cridando: Merced! Valia!», versi, in qualche misura stemperati da quelli della *Respuesta* seguente, nei quali il trovatore comunica all'amata la sua 'despedida' e la sua rinuncia a lei e al mondo: «Bive leda si podras / e non penes atendiendo, / que segund peno partiendo, / non espero que iamas / te vere nin me veras. // O dolorosa partida! / Triste amador, que pido / licencia, et me despido / de tu vista et de mi vida!», vv. 1-9, nei quali va pure segnalata la classica opposizione 'vista dell'amata' vs 'vita del poeta'⁴⁶.

I temi della lontananza e dell'assenza, nel canzoniere amoroso di Manrique preannunciano la fine d'un amore, con marcata innovazione rispetto alla topica galego-portoghese, come in un'emblematica *canción*: «Quien no'stuyere en presencia / no tenga en fe confianza / pues son olvido y mudança / las condiciones d'ausencia. // Quien quisiere ser amado / trabaje por ser presente, / que quan presto fuere ausente, / tan presto será olvidado: // y pierda toda esperança / quien no'stuyere en presencia, / pues son olvido y mudança / las condiciones d'ausencia»⁴⁷.

A questo *excursus* non può mancare un cenno all'assetto retorico dei testi richiamati, funzionale alla messa a fuoco degli scarti ch'essi producono rispetto alla scuola lusitana, dopo una così ben radicata e diffusa codificazione dei canoni retorici, tramandati pure da minuziosi trattati di retorica e di poetica che, affiancandosi ai *Cancioneros*, erano redatti e incentivati presso le officine di poesia più accreditate.

Il sistema retorico galego-portoghese offre un ventaglio articolato di figure di pensiero, di stile e di suono, tra le quali spiccano quelle del 'dobre' e del 'mozdobre' costruite secondo un procedimento di tipo parallelistico⁴⁸. I poeti castigliani adoperarono, in generale, un venta-

⁴⁶ Nell'*ed. crit.* delle *Poesie* di Lope de Stúñiga, a p. 13 dell'*Introduzione*, L. Vozzo Mendia rileva che «il poeta dialoga con il suo stesso dolore (n. 17 *Secreto dolor de mí*) o con le lacrime, i gemiti e i sospiri che ne sono la manifestazione più evidente (n. 10 *Llorad, mis llantos, llorad*). Va ricordato, a questo proposito, che, sebbene l'apostrofe ad entità personificate sia un procedimento adottato con una certa frequenza dai poeti *cancioneriles*, assai raramente essi spingono l'uso della figura fino a raggiungere effetti analoghi a quelli ottenuti da Charles d'Orléans nei suoi dialoghi con il cuore o con la personificazione dei suoi sentimenti».

⁴⁷ Caravaggi, pp. 89-90, vv. 1-12.

⁴⁸ Si veda G. Tavani, *Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza*, «Cultura Neolatina», XXXIII, 1973, pp. 9-32 e in particolare, per la 'metafora', la 'similitudine o comparazione' rinvio ora a V. Bertolucci Pizzorusso, *Retorica della poesia alfonsina: le figure dell'analogia*, «Actas del I Congreso de la Asociación hispánica de literatura medieval», Santiago de Compostela, 2 al 6 Diciembre 1985, ed. a cargo de V. Beltrán, Barcelona 1988, pp. 11-29.

glio lessicale piuttosto esiguo e scarsi mezzi retorici, principalmente l'ossimoro⁴⁹, l'antitesi⁵⁰ e il poliptoto⁵¹; in particolare Macías e Padrón furono abbastanza ligi nell'uso di tecniche della tradizione lusitana: è da segnalare in Macías, tra le dittologie, l'originale coppia «Amor cruel e brioso» all'*incipit* d'una canzone e la coppia «Amor falso é perjuro», v. 41 di «Señora, en que fyança», più in linea con il modulo galego-portoghese 'fals' e traedor' che, in negativo, è l'esatto ribaltamento della coppia sinonimica 'leal e servidor'⁵². Altre iterazioni in Macías, ai vv. 13-14 di «Señora, en que fyança»: «e tú farás buen estança / e mesura.», con *enjambement*; 'con pesar e con deseio', v. 14 e 'Pero mays non averey / se non ver e deseiar', vv. 23-4 di «Cativo, de mia tristura»; e, inoltre, il procedimento accumulativo ai vv. 30-2 di «Amor cruel e brioso»: 'Sei que es cruel e forte, / adversario ou enemigo / desamador de ta corte' e, nella stessa lirica, ai vv. 26-7 è riscontrabile la doppia antitesi 'Eixalças toda vileza, / e abaixas a nobreza', con ripresa concettuale ai vv. 34-5 'Que por prez lle das vileza: / Quen te serve en gentileza', coppia propedeutica al verso finale 'Por galardón lle das morte', v. 36. E inoltre rammenterò in Macías le iperboli: 'Mays non sey no mundo amigo / que mays de meu [gran] quebranto / diga desto que vos digo', vv. 5-7 di «Cativo, de mia tristura» e 'No sé lugar tan forte / que me defenda / de la tu muy grant beldad', vv. 25-7 di «Señora, en que fyança»⁵³.

In Juan Rodríguez del Padrón figurano testimonianze precise del processo di rarefazione retorica che avrà in Manrique il rappresentante più illustre. Non rare, tuttavia, dittologie e tritologie in Padrón, inserite, però, in una più estesa catena accumulativa, come ai vv. 10-14, già citati, di «O desvelada, sandia»: 'Vayan en tu compañía / coytas, dolor et cuydados; / fuyan de ti los poblados, / reposo et alegría, / claridad et luz del día'. Mi pare pure interessante segnalare un'insolita

C. de Nigris, ed. di J. de Mena, pp. 49-51 segnala numerosi casi di tecnica parallelistica, dai più semplici ai più complessi. Riscontri frequenti figurano pure nei *Poeti Cancioneriles*, ed. cit., p. 427, s.v. *parallelismo*. Altri casi in Stúñiga, ed. cit., pp. 155, 162; 25 n. 55 associato all'antitesi.

⁴⁹ Basti rinviare ai casi richiamati dai *Poeti Cancioneriles*, cit., p. 427, s.v. *ossimoro*.

⁵⁰ Se ne vedano i casi richiamati dai *Poeti Cancioneriles*, cit., p. 421, s.v. *antitesi* e, in particolare, p. 120, vv. 11-2; p. 223, vv. 1-4 sulla più frequente antitesi 'vida / muerte' e, inoltre, V. Beltrán, *El estilo*, cit., pp. 38-9; Lope de Stúñiga, ed. cit., p. 155, XIV, 31-33 «naçida con tal poder / con el qual muere mi vida / sin poder ser defendida» e 38-9 «mi vida, que, bien sirviendo, / muere ya desesperando».

⁵¹ Rinvio ai casi richiamati dai *Poeti Cancioneriles*, cit., p. 428, s.v. *poliptoto*, nelle varie posizioni: in rima, in anadiplosi, con dilogia.

⁵² Per una classificazione delle molteplici combinazioni e dislocazioni della figura della dittologia e della tritologia, in ambito lusitano, rinvio a M.L. Indini - S. Panunzio, *Approccio al sistema retorico della lirica galego-portoghese: modelli, funzioni, contesti*, «Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie romanes», Trier, 1986, t. VII, Tübingen 1989, pp. 551-65.

⁵³ Per l'iperbole, basti il rinvio a J. de Mena, ed. cit., pp. 41-2 e per le dittologie e tritologie, *ibidem*, p. 43. Cfr. pure *Poeti Cancioneriles*, cit., p. 430 s.v. *sinonimia*.

sequenza di 'mozdobres' ai vv. 1-4 della nota canzone 'Ham, ham, huyd que ravio!': 'con ravia, de vos no trave, / por travar de quien agravio / recibo tal y tan grave' — e va notato che, all'interno della successione paronomastica, il verso d'*incipit* 'Ham, ham, huyd que ravio' è ripreso, in posizione speculare, al v. 5 delle tre strofe seguenti i quattro versi dell'esordio —.

Di Manrique, tra i numerosi casi individuati nel suo canzoniere amoroso, che in questa sede non è possibile menzionare completamente, ritengo utile riportare un testo intero costituito da 17 versi, un modello completo, in cui si trovano riarmonizzate alcune strategie di scrittura della *cantiga d'amor*, a testimonianza della sensibilità ricettiva del poeta e, inoltre, d'un certo autonomo preziosismo verbale e d'un'iterata tecnica parallelistica, enfatizzata dall'anafora dei primi nove versi, con ripresa all'interno di ciascuno. Si tratta del testo «A su mote que dice: / Ni miento ni m'arrepiento»: 'Ni miento ni m'arrepiento, / ni digo ni me desdigo, / ni estó triste ni contento, / ni reclamo ni consiento, // ni fio ni desconfío; / ni bien bivo ni bien muero, / ni soi ageno ni mío, / ni me venço ni porfío, / ni espero ni desespero. /; e al *Fin*: 'Comigo sólo contiendo / en una fuerte contienda, / y no hallo quien m'entienda, / ni yo tampoco m'entiendo; / entiendo y sé lo que quiero / mas no entiendo lo que quiera / quien quiere siempre que muera / sin querer creer que muero.'⁵⁴.

Concludendo questa rassegna, mi sembra che le parole di Vicente Beltrán⁵⁵, caratterizzino, in una prospettiva puntuale, il valore della poesia di Manrique e dei suoi seguaci nel momento terminale della parabola da me tracciata: «Su obra es una auténtica bisagra donde concluyen los logros de dos generaciones y de donde parten los poetas del *Cancionero General*. (...) Estos autores llevan a su perfección las intuiciones de Manrique. Desarrollan hasta el paroxismo la estructura léxico-sintáctica de la canción, soldándola estrechamente a la forma musical, y crean, a su imagen y semejanza, una nueva estructura de carácter conceptual. En sus manos la canción se convierte en un poema preciosista, expresión idónea de una sociedad que estimaba el amor y las formas bellas por encima de todas las cosas.».

⁵⁴ Caravaggi, pp. 99-100. Su questa lirica, che «no está desarrollada en forma de canción» ma di «glosa», e che è «el pasaje más retórico de Jorge Manrique», cfr. A. Serrano de Haro, *op. cit.*, pp. 308-9, con altre osservazioni di carattere strutturale, su un testo in cui alle antitesi della prima strofa «que multiplican el efecto del lema», segue un *Fin*, «que da sentido a estas paradojas» (p. 308). «Come la maggior parte dei poeti cortesi quattrocenteschi, Jorge Manrique non si propone di ripercorrere poeticamente una determinata avventura sentimentale, bensì tende a definire le varie gradazioni e contraddizioni degli stati d'animo suscitati dalla passione amorosa; pertanto le sue canzoni rivelano un'essenziale preoccupazione analitica e definitoria, e si lasciano apprezzare soprattutto per la sicurezza della tecnica compositiva.»; Caravaggi, *I Cancioneros. Jorge Manrique*, in *Storia della civiltà letteraria spagnola*, cit., p. 225. Stimolanti note sulla 'retorica' manriquiana si leggono nel contributo di M.L. Indini, *Poesia della metafora nelle coplas di Jorge Manrique*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale» - sezione romanza -, XXXI, 1, 1989, pp. 191-203.

⁵⁵ *La canción de amor*, cit., p. 158.

Personaggio irriverente, polemico e, a volte, eccessivo, António Lobo Antunes è stato spesso attaccato e criticato in patria, sia per questioni strettamente letterarie che per i suoi atteggiamenti poco inclini ai compromessi. Autore fino ad oggi di nove romanzi¹, Lobo Antunes ha conosciuto il suo successo all'estero dove, attraverso la traduzione di quasi tutte le sue opere in numerose lingue, è stato consacrato come uno dei migliori tra i più recenti romanzieri portoghesi. Da qualsiasi punto la si veda e comunque la si giudichi, è indubitabile che l'opera di Lobo Antunes presenti grandi innovazioni tecniche — oltre che tematiche — rispetto non soltanto agli scrittori del passato, ma anche ai suoi contemporanei. E la novità non si esaurisce nel tipo di linguaggio usato, ma investe anche la tecnica narrativa, ad incastro, in cui si alternano i dialoghi, i pensieri e le azioni dei personaggi.

I suoi primi due romanzi, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, pubblicati entrambi nel 1979 a pochi mesi l'uno dall'altro, insieme a *Conhecimento do Inferno* dell'anno successivo, compongono la trilogia dedicata ad un doloroso avvenimento della recente storia del suo Paese: la guerra coloniale in Angola. Tutti e tre questi romanzi si basano su un'esperienza autobiografica dell'autore che visse in prima persona la realtà della guerra, prestando servizio come medico nell'esercito portoghese per oltre due anni, fra il 1971 e il 1973. Tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, a distanza di poco tempo, cioè, dalla rivoluzione dei garofani che aveva rovesciato il regime salazarista e segnato la fine del plurisecolare impero coloniale, pochi sono stati i tentativi di ridefinire l'identità portoghese smarrita in conseguenza di così drammatici avvenimenti. Una visione critica e retrospettiva di tali eventi non aveva, in definitiva, trovato eco negli scritti e nelle opere della nuova generazione di letterati apparsa negli anni immediatamente successivi. Quello di Lobo Antunes può essere considerato uno dei primi tentativi in questo senso: rivivere quei momenti dolorosi per capire le disfunzioni, le tare psicologiche che la guerra ha prodotto, non soltanto nella memoria personale, ma in quella collet-

LUCA SAMMARCO

L' 'ITER' LETTERARIO DI ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Personaggio irriverente, polemico e, a volte, eccessivo, António Lobo Antunes è stato spesso attaccato e criticato in patria, sia per questioni strettamente letterarie che per i suoi atteggiamenti poco inclini ai compromessi. Autore fino ad oggi di nove romanzi¹, Lobo Antunes ha conosciuto il suo successo all'estero dove, attraverso la traduzione di quasi tutte le sue opere in numerose lingue, è stato consacrato come uno dei migliori tra i più recenti romanzieri portoghesi. Da qualsiasi punto la si veda e comunque la si giudichi, è indubitabile che l'opera di Lobo Antunes presenti grandi innovazioni tecniche — oltre che tematiche — rispetto non soltanto agli scrittori del passato, ma anche ai suoi contemporanei. E la novità non si esaurisce nel tipo di linguaggio usato, ma investe anche la tecnica narrativa, ad incastro, in cui si alternano i dialoghi, i pensieri e le azioni dei personaggi.

I suoi primi due romanzi, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, pubblicati entrambi nel 1979 a pochi mesi l'uno dall'altro, insieme a *Conhecimento do Inferno* dell'anno successivo, compongono la trilogia dedicata ad un doloroso avvenimento della recente storia del suo Paese: la guerra coloniale in Angola. Tutti e tre questi romanzi si basano su un'esperienza autobiografica dell'autore che visse in prima persona la realtà della guerra, prestando servizio come medico nell'esercito portoghese per oltre due anni, fra il 1971 e il 1973. Tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, a distanza di poco tempo, cioè, dalla rivoluzione dei garofani che aveva rovesciato il regime salazarista e segnato la fine del plurisecolare impero coloniale, pochi sono stati i tentativi di ridefinire l'identità portoghese smarrita in conseguenza di così drammatici avvenimenti. Una visione critica e retrospettiva di tali eventi non aveva, in definitiva, trovato eco negli scritti e nelle opere della nuova generazione di letterati apparsa negli anni immediatamente successivi. Quello di Lobo Antunes può essere considerato uno dei primi tentativi in questo senso: rivivere quei momenti dolorosi per capire le disfunzioni, le tare psicologiche che la guerra ha prodotto, non soltanto nella memoria personale, ma in quella collet-

¹ *Memória de Elefante* (1979); *Os Cus de Judas* (1979); *Conhecimento do Inferno* (1980); *Explicação dos Pássaros* (1981); *Fado Alexandrino* (1983); *Auto dos Danados* (1985); *As Naus* (1988); *Tratado das Paixões da Alma* (1990); *A Ordem Natural das Coisas* (1992).

tiva, di tutta una società che, in maniera più o meno consapevole, rifiuta l'analisi di questo disastro, preferendo tacere e dimenticare.

Già in *Memória de Elefante* appaiono i segni distintivi della narrativa di Lobo Antunes che costituiscono l'asse portante della sua originalità e che si impiantano su un'esperienza di vita fortemente sentita. La professione di psichiatra — che tuttora esercita in un ospedale di Lisbona — ha anch'essa influito sulla tematica e sul modo di trattare gli argomenti proposti, almeno nei primi quattro romanzi. L'azione di *Memória de Elefante* si concentra nel breve spazio di tempo di un giorno e di una notte e tratta della crisi esistenziale del protagonista, non a caso uno psichiatra. È un ripercorrere i momenti felici del passato, tra ricordi dell'infanzia e scene della vita militare, alla ricerca del momento in cui l'equilibrio interiore si è spezzato. Il tutto su due piani separati dall'uso funzionale dei tempi verbali: il presente che appartiene alla narrativa base e segna il tempo del momento depressivo, ed il passato che scandisce la memoria dei ricordi; due costruzioni che corrono parallele e si intersecano. Ma la nota originale è data da un tipo di scrittura che si potrebbe definire magniloquente e che si ripresenterà in tutte le opere successive. Tale novità si esprime innanzi tutto tramite l'intertestualità che è, allo stesso tempo, punto debole e ricchezza del testo: si va dalle citazioni di scrittori (Thomas Dylan, Sophia de Mello Breyner Andresen) ai testi di canzoni (Paul Simon)² e si passa dalla storia alla letteratura, dalla musica alla politica o alla pittura attraverso allusioni ad opere e personaggi di qualsiasi cultura. Frequente è anche la fusione di registri linguistici molto diversi fra di loro: da un lato, Lobo Antunes si serve di un linguaggio poetico quando affronta il discorso amoroso e, dall'altro, utilizza un lessico quotidiano, fatto di espressioni gergali, a volte anche violente, e parole straniere entrate nell'uso di tutti i giorni³. Barocca, infine, per i continui paragoni, le metafore e l'aggettivazione, è l'atmosfera

² «... os versos desse Dylan Thomas de que tanto gostavas
In the final direction of the elementary town
I advance for as long as forever is.» (p. 131)
«Os versos de Sophia Andresen vieram-lhe à memória num rufar de veias em batalha:
Esta gente cujo rosto
As vezes luminoso
E outras vezes tosco
Ora me lembra escravos
Ora me lembra reis
Faz renascer meu gosto
De luta e de combate
Contra a serpente e a cobra
O porco e o milhafre.» (pp. 83-84)
«... como uma história de fadas atapetada pela voz de Paul Simon:
We were married on a rainy day
The sky was yellow...» (pp. 92-93)

³ Oltre alle caratteristiche sopra indicate, va anche aggiunta una tendenza all'uso di immagini caricaturali molto colorite. Ne sono un esempio Dóri che «mastigava de boca aberta como as camionetas de cimento» (p. 147) o una ragazza inglese «muito alta e muito magra, com um vestido de alças dependurado do cabide das clavículas» (p. 134).

che impregna la città che funge da referente all'azione, Lisbona, una città minacciosa

«... Lisboa, num gesto meditativo de lagosta de viveiro, lhe apertava as pinças em torno dos tendões do pescoço, e casas, árvores, praças e ruas penetravam tumultuosamente na sua cabeça à moda de um quadro de Soutine dançando um charleston carnívoro e frenético.» (p. 67)

descritta con toni che ci proiettano nelle letterature latinoamericane, nel realismo fantastico di un García Márquez o di un Vargas Llosa.

È con *Os Cus de Judas*, considerato dalla maggior parte della critica il miglior romanzo di Lobo Antunes, che si manifestano nella loro pienezza i tratti innovativi e più interessanti dell'opera dello scrittore portoghese, in una storia che affronta di nuovo la dolorosa esperienza della guerra. Il protagonista, attraverso un lungo monologo, racconta ad una donna appena conosciuta in un *night* di Lisbona, la sua permanenza di 27 mesi nella selva angolana come medico dell'esercito. Romanzo sulla guerra d'Angola, certamente, ma anche ricettacolo di fantasmi dove si incrociano i ricordi dell'infanzia ed i simulacri mummificati di una società borghese conservatrice che ha prodotto la dittatura salazarista. In una sorta di regressione, il protagonista racconta e si racconta, affondando nella sua disperata solitudine e fluttuando tra due continenti alla ricerca di uno spazio dove ancorarsi. Un reduce con problemi sessuali e psicologici: è questa la storia emblematica di tutti quegli uomini che, dopo il ritorno in patria, si sono trovati a dover affrontare e risolvere le frustrazioni personali — e non soltanto quelle — che tale esperienza aveva generato.

Dell'infanzia e della formazione borghese, ricorda solo il giardino zoologico, un professore di colore e le imposizioni familiari: una volta conseguita la laurea in medicina, quasi a coronamento dell'educazione ricevuta, viene mandato in Africa e qui inizia il suo viaggio verso questi «cus de Judas», verso queste lande sperdute e dimenticate dove la morte è vissuta in una quotidianità fatta di vuoto, di paura e di rabbia. Un apprendistato per la morte, quindi, un'esperienza così pregnante e violenta da lasciare un marchio incancellabile nella sua coscienza: al ritorno dall'Africa il protagonista è un alienato, in bilico fra il passato e l'incongruenza del presente. Lascia la moglie e la figlia nata durante la sua assenza ed inizia a condurre una vita raminga, senza senso, andando incontro ad avventure che possano, in qualche modo, riempire il senso di vuoto e la solitudine che la guerra gli ha lasciato. È in quest'ottica che il protagonista cerca di portare a casa sua la donna del *night*, per quella che un critico francese ha appropriatamente definito «une triste gymnastique amoureuse»⁴. Il silenzio di questa donna che ascolta muta il fluire dei ricordi del narratore, la sua

⁴ Gérard Meudal, *António Lobo Antunes, retour d'Angola*, in «Libération», Paris 5/12/83.

liberazione da un incubo ossessivo che lo perseguita, sta forse a rappresentare l'atteggiamento della classe media portoghese che non vuole più ascoltare la voce di un milione e mezzo di persone che hanno combattuto per l'orgoglio nazionale — e, in fondo, senza capirla — un'inutile guerra, e per la quale queste persone non esistono più, sono già state rimosse.

I personaggi che affollano lo scenario di una guerra che il narratore si sforza di credere immaginaria, sono descritti attraverso linguaggio ed immagini estremamente crude che non lasciano spazio ad alcun pudore: la PIDE, la polizia politica che tortura e massacra uomini silenziosi che scavano la terra per le loro stesse fosse; il sottotenente che prega il medico-narratore di trovargli una malattia qualsiasi nella speranza di far ritorno a casa; l'agente della PIDE al quale il protagonista ricuce la ferita senza anestesia, quasi a volersi vendicare di tutti quegli orrori dinanzi ai quali si sente impotente, appartengono tutti alla stessa umanità, sono tutti prigionieri di quell'inferno, di quella «caralho de guerra» combattuta da un intero esercito in difesa degli interessi di poche famiglie che sostengono il regime. Man mano che la notte avanza, whisky dopo whisky, i ricordi si fanno più precisi, l'ironia più feroce e si ha la sensazione di trovarsi di fronte ad una specie di morto vivente, ad un uomo prostrato ed umiliato che, nella consapevole impossibilità di ricostruirsi una vita, è costretto ora a combattere il disagio del ritorno nel mondo, un mondo al quale sente di non appartenere più. Nella parabola dell'autore-protagonista si potrebbe leggere una metafora del Portogallo, malato della sua stessa guerra coloniale ed uscito da quest'esperienza con la sola voglia di dimenticare e di ricucire lo strappo con la Storia. Un romanzo forte ed intrigante, dunque, l'espressione di una perdita e di una sconfitta privata ma, allo stesso tempo, universale.

Os Cus de Judas è un libro denso di immagini espressive e di riferimenti culturali e letterari, sorretto da uno stile eccessivo, a volte allucinato, e da una scrittura sofisticata che è il risultato di un'abile combinazione di immaginazione e di realismo. Alle immagini e al linguaggio truculento dei racconti di guerra si contrappongono le pagine di lirica tenerezza ispirate a Sofia, la donna africana con la quale il protagonista aveva intrecciato una relazione e che, in seguito, era stata catturata dagli agenti della PIDE. Questo stile, caratterizzato da frasi lunghe ed elaborate, si basa — come in *Memória de Elefante* — sull'utilizzo di due differenti tempi verbali che si incrociano per tutto il romanzo: il presente che si riferisce alla situazione del *night*, ed il passato dei ricordi e dei racconti di guerra. Da questa continua oscillazione risulta una discontinuità ed una simultaneità in cui il tempo sembra rimanere sospeso. La libertà tematica e di analisi di questo romanzo, non disgiunta da un'adeguata ricerca stilistica, ha come riferimento fonti disparate che giungono fino al realismo magico della letteratura sudamericana. Questa prospettiva innovatrice, libera dai

canoni moralistici della generazione precedente, è integrata da un'analisi psicosociale di ispirazione psicanalitica. Attraverso una scrittura sinuosa e difficile, Lobo Antunes assimila e supera, trasgredendoli, i modelli letterari dei quali si è nutrito: quando ci appaiono sordide immagini di orrori quotidiani in *Os Cus de Judas*⁵, come non pensare a certe pagine del Céline di *Voyage au bout de la nuit* o agli scrittori americani della «generazione vietnamita»?⁶

Con *Conhecimento do Inferno*, che nulla di nuovo aggiunge a quanto è stato detto per i due romanzi precedenti, sia da un punto di vista tematico che stilistico, si conclude la cosiddetta «trilogia coloniale». *Explicação dos Pássaros* del 1981, invece, completa, insieme ai tre precedenti, il ciclo che potremmo definire di formazione, caratterizzato dalla presenza di numerosi elementi autobiografici. L'universo rigido e chiuso di una famiglia borghese, con i suoi drammi grandi e piccoli ed il rifiuto del protagonista, Rui S., di farvi parte, sono narrati con la stessa tecnica di sovrapposizione dei tempi verbali, con il caos volontario e le oscillazioni della memoria, arricchita da una pluralità di punti di vista e l'introduzione di più voci. La realtà della grande casa borghese del quartiere della Lapa, la famiglia patriarcale con i suoi soldi, le apparenze e le ipocrisie, le messe e i matrimoni frustrati costituiscono un universo repressivo che tale rimane anche quando si ritiene liberale e nel quale la disperazione è occultata da veli di perbenismo. Il padre, rappresentante di questo mondo, viene giudicato, sia pur in modo non esplicito, il colpevole di questa disperazione e del vuoto di un'esistenza fatta di partite a canasta, di comportamenti falsi ma apparentemente irreprensibili e, indirettamente, della morte della madre. Rui S., non accettando questo universo, non riesce, però, ad evaderne e la sua ribellione si concretizza nella scelta di fare lo storico, lavoro che intraprende non soltanto per gusto e per vocazione, ma anche per opporsi alle idee del padre.

⁵ ... desenterrados vivos, alguns dos quais, já cegos, voltavam para ninguém as órbitas desabitadas, reduzidas a uma névoa azul-húmida de muco repugnante. Miúdos sem dedos, afligidos de moscas [...] como pedaços de tripas a erguerem-se dos buracos dos cemitérios [...] enrolando-se mutuamente em torno das nuças os tentáculos sem ossos dos braços...» (p. 46)

⁶ È lo stesso Lobo Antunes che, nella succitata intervista a Gérard Meudal, indica in Céline e nei grandi scrittori nordamericani, segnatamente Faulkner, un punto di riferimento obbligatorio nell'affrontare temi scottanti attraverso un linguaggio nuovo che rompa totalmente col passato. Ed istituisce un paragone fra questa nuova generazione di scrittori statunitensi nata sull'onda dell'esperienza vietnamita e quella che lui stesso definisce «la generazione della guerra coloniale» apparsa in Portogallo dopo il 1974. Prima di questa data, a causa della censura, molti autori erano stati costretti a conservare le loro opere nei cassetti o a camuffare i loro messaggi sotto metafore più o meno intelleggibili. Con la rivoluzione si è avuta una riconciliazione fra pubblico e letteratura in quanto questa ha cominciato a trattare argomenti più vicini alla gente, usando un tipo di linguaggio meno aulico e più quotidiano. In realtà, ci sembra, però, che tale intenzione non si possa attribuire ai romanzi di Lobo Antunes, la cui scrittura rimane difficile e comunque «letteraria», nonostante l'uso di espressioni popolari e gergali.

In contrapposizione a tutto ciò, l'altro «mondo» verso il quale si rivolge, quello di Campolide⁷, è visto con gli occhi della Lapa e, pertanto, non accettato. Campolide, un subuniverso fatto di cattivo gusto e mobilia a buon mercato è, per Rui S., una sfida nella Lapa e, allo stesso tempo, una punizione. E così, se le relazioni sono false e frustrate nella Lapa, lo stesso accade nel rapporto con Marília, una ragazza di Campolide che il protagonista utilizza in modo inconsapevole come rivale per la partenza della moglie e come atto di ribellione nei confronti della Lapa. Poiché gli manca la capacità di credere in una causa, il gruppo politico al quale Marília appartiene e che lui comincia a frequentare, lo rifiuta e, inoltre, quando la donna si accorge di non essere riamata, lo abbandona. Rui S., allora, cerca con tutti i mezzi di aggrapparsi a lei pur di non affrontare quello che non ha mai voluto vedere, e cioè che non fa parte di nessuno dei due mondi e che, per riuscire a stabilire una valida relazione con gli altri, deve incontrare prima se stesso. Il tema dell'incontro con se stesso e con gli altri si cristallizza nella metafora degli uccelli, ovvero nell'impossibilità del volo, nel volo frustrato e nel viaggio senza meta.

Agli occhi di Rui S., allora, il Tago tranquillo e maestoso che scorre per Lisbona appare come lo spazio in cui cercare la risposta al dubbio iniziale mai risolto — chi sono? da che parte sto? — ed il luogo in cui cessare questa ricerca, cedendo al richiamo della morte. Queste forti dilacerazioni esistenziali si intrecciano ai ricordi dell'infanzia, ricordi che forse sono esistiti solo nei sogni di un bambino soffocato da un'educazione rigidamente moralistica e che non ha mai saputo o potuto vivere con il padre — l'artefice delle sue contraddizioni irrisolte — un rapporto di complice armonia. Ed anche il momento in cui Rui S. bambino chiede al padre spiegazioni sugli uccelli⁸ ritorna in maniera ossessiva e forse non è mai esistito. Il tragitto vitale, e metaforico, si conclude con l'immagine di un corpo che galleggia sulla superficie del fiume, un corpo come il cadavere di un uccello, in cui si condensa e si ribadisce ancora una volta la negazione e l'impossibilità del volo.

In *Os Cus de Judas* s'era visto che l'inutilità della carneficina africana aveva creato una generazione condizionata da problemi sociali e psicologici: ebbene, le conseguenze che questa guerra ha prodotto nell'animo privato e collettivo è il punto di partenza ed il tema centrale di *Fado Alexandrino*, il monumentale romanzo di quasi 700 pagine pubblicato nel 1983. Costituito da tre parti, ciascuna delle quali reca un'epigrafe — «Antes», «A» e «Depois da Revolução» — questo libro ha una costruzione classica molto rigida: ogni parte è formata da 12 capitoli in cui si incrociano piccole e grandi storie. L'azione del romanzo

⁷ È un quartiere di Lisbona abitato dal ceto medio.

⁸ «... eu estava de mão dada contigo e pedi-te de repente: Explica-me os pássaros. [...] tu sorriste e disseste-me que os ossos deles eram feitos de espuma da praia, que se alimentavam das migalhas do vento e que quando morriam flutuavam de costas no ar, de olhos fechados como as velhas na comunhão.» (pp. 43-44)

si svolge in meno di 24 ore, ma il racconto degli avvenimenti ricopre un arco di tempo di dieci anni, dal 1972 al 1982. La trama è abbastanza semplice: tre ufficiali ed un soldato si ritrovano in un banchetto dieci anni dopo essere tornati dall'Africa per ricordare episodi di guerra e per raccontarsi le rispettive vite dopo la separazione. Nel corso della notte si uniscono a loro alcune donne, fra cui Melissa, la proprietaria di un locale di *strip tease* e che è, in un certo senso, il quinto personaggio principale del romanzo. L'orgia termina all'alba in casa di uno dei militari con l'omicidio di uno di loro, reo di aver violato, in passato, la moglie di un suo ex commilitone.

Ancora una volta ricordi di guerra e di orrori, reinserimento problematico nella società, drammi familiari e sordide avventure: in una sola notte quattro soldati cercano di ridare un senso alle loro vite perdute, incrociando il passato collettivo e il presente solitario in soliloqui sovrapposti. Il tempo è trascorso, li ha separati ed uniti di nuovo, ma la memoria è rimasta intatta, viva, distruttiva. Non tanto per ragioni ideologiche, quanto per la valutazione del periodo storico a cui ci riporta questo romanzo, la visione di Lobo Antunes, qui ancor più che nelle altre opere, risente di un forte pessimismo che a volte sfocia in una specie di dissoluzione senza rimedio. Lo scrittore assume la veste del cantore delle illusioni perdute, del «fado» della rivoluzione introvabile, della decadenza degli ideali che avevano generato sogni e speranze⁹. I sopravvissuti alla guerra sono dei morti viventi, persone moralmente assassinate che, al pari degli ex coloni, vivono in un tempo e in uno spazio immaginari. Anche i personaggi principali, di cui riusciamo a conoscere i nomi solo di passaggio, sono voci senza corpo, voci di quelle «novas solidões dos outros-com-os-outros»¹⁰. Senza dubbio ineguale, il romanzo ripresenta la consueta tecnica narrativa attraverso l'apparente disordine delle frasi, il chiaroscuro nella continua sovrapposizione dei personaggi, dei loro pensieri e dei loro racconti.

⁹ In un'intervista concessa ad Antoine de Gaudemar (*Portugal, dépression au large des Açores* in «Libération», Paris 17-18/10/87) dice Lobo Antunes: «J'ai tenté de décrire cette déchéance, cette perte à travers des hommes ordinaires et différents les uns des autres qui vivaient les événements sans être au centre des décisions.»

Di diverso avviso è João de Melo che, in una recensione apparsa sul n. 82 della rivista «Colóquio/Letras» (Lisboa nov. 84), nota: «Curiosamente, a mole humana que apoiou e pressionou, nas ruas, as transformações operadas neste país passa quase despercebida às expectativas do leitor.» Nella stessa recensione, João de Melo considera «... *Fado Alexandrino* muito mais o romance dos seus personagens do que a visão exemplar, representativa e diversa, de toda uma sociedade que subjaz, em fundo, à montagem dos percursos dos cinco.» E per questo che «... este livro se desvia deliberadamente duma sociologia tipológica e portuguesa e acaba por enfocar num universo mais particular do que geral (ou social).»

Sottomettere agli schemi della *fiction* narrativa la validità e la rappresentatività del romanzo in quanto testimonianza storica significherebbe, in un certo senso, privare o ridurre l'opera di quella capacità di denuncia e di analisi degli eventi riferiti, di cui si fa portavoce.

¹⁰ *ibidem*

Ritornano immagini ed espressioni alla Céline o alla Faulkner, così come ritroviamo pagine di grande intensità poetica, non appesantite stavolta dalle solite metafore.

È soltanto nel 1985, con la pubblicazione di *Auto dos Danados*, il suo sesto romanzo, che l'Associação Portuguesa de Escritores si accorge di Lobo Antunes, attribuendogli il Grande Prémio do Romance e Novela. I suoi rapporti con l'establishment letterario portoghese non erano mai stati idilliaci, ma la critica, che fino ad allora lo aveva in pratica ignorato — quando non apertamente attaccato — è costretta ora a prendere posizione, soprattutto per il grande successo ottenuto all'estero (di passaggio ricordiamo che nel 1979 gli era stato conferito il Prémio Literário Franco-Português per *Os Cus de Judas*). Sono i suoi atteggiamenti arroganti e provocatori ad influenzare negativamente l'accettazione delle sue opere in patria: ecco perché è possibile trovare studi o recensioni sui romanzi di Lobo Antunes dai toni diametralmente opposti, di esaltazione o di totale messa al bando. Se a tutto questo si aggiunge il fatto che Lobo Antunes è uno scrittore che va alla ricerca di nuovi percorsi letterari, attraverso la sperimentazione di nuove tecniche, e non riesce sempre a raggiungere l'obiettivo prefissato, ci si rende conto che una simile disparità di giudizi possa provocare discussioni e polemiche, talora violente, sul suo valore letterario.

Auto dos Danados è uno dei romanzi di Lobo Antunes che hanno ricevuto una critica poco favorevole. L'ambientazione torna ad essere «intimista»: è il mondo dei piccoli borghesi arricchiti, dove la cultura «machista», il desiderio del profitto ed il disprezzo per le persone considerate inferiori nella scala sociale scatenano intolleranza e presunzione. Lo stile sempre vigoroso, ma forse in questo caso più sobrio, fa uso di un linguaggio «forte» ed antilirico: contrariamente agli altri suoi romanzi, Lobo Antunes non usa qui immagini insolite o ricercate ed analizza in modo più dettagliato sia avvenimenti che personaggi. A proposito di *Auto dos Danados*, ha scritto Liberto Cruz: «Caso António Lobo Antunes continue a aplicar os mesmos moldes e a seguir airoosamente o mesmo modelo, teremos, com frequência, tipos em vez de personagens, caricaturas em vez de pessoas e jeitos de actuar em vez de tomadas de posição.»¹¹ Non ci sembra, però, che in questo caso si possa parlare di «tipi» o «caricature» piuttosto che di «persone» o «personaggi» perché, se c'è una cosa che non manca ai personaggi di questi romanzi, è proprio il vissuto, il *background* di sofferenza che li porta ad agire e a porsi nei confronti della società in una determinata maniera. Si potrebbe essere d'accordo con la critica di Liberto Cruz solo se la si interpretasse come un riferimento ad una certa ripetitività di temi e di tipologie umane: reduci di guerra alle prese con una memoria di stragi ed orrori incancellabili o piccoli e medio bor-

¹¹ Recensione di Liberto Cruz a *Auto dos Danados* in «Colóquio/Letras», n. 97, Lisboa mag.-giu. 1987.

ghesi con problemi di definizione di identità, di accettazione o rifiuto del mondo in cui vivono. In ogni caso, ognuno di loro, pur essendo la risultante del passato, ha una reazione ed un atteggiamento diverso nei riguardi del proprio vissuto. Non va, inoltre, dimenticato che spesso le storie narrate da Lobo Antunes tendono ad assurgere a modello generale, ad espressione di un disagio sociale che, partendo da un caso particolare, lo oltrepassano per divenire l'emblema dei guasti provocati o da un certo tipo di cultura (borghese, «machista», ecc.) o da eventi imponderabili e inspiegabili (la guerra).

Ed ancora: «Ora o narrador António Lobo Antunes usa e abusa da anedota, preferindo ao real a divagação e ao concreto do quotidiano a fuga onírica. Alinhando tudo e todos pela mesma bitola e dando a cada personagem do *Auto* a mesma forma de falar e de pensar, o narrador domina orgulhosamente a acção como se fosse o dono e o empregado. Não se contentando em ser o administrador da fazenda alheia, o Autor apodera-se da voz das personagens e avalia-as da mesma maneira.»¹² Una volta espresso il disaccordo su questa «stessa maniera di parlare e di pensare» di tutti i personaggi, ci sono ancora due punti sui quali soffermare l'attenzione. È vero che Lobo Antunes usa frequentemente l'aneddotica, ma parlare di divagazioni e fughe oniriche svincolate dal contesto sembra francamente un'ingiustizia. Se divagazioni e fughe oniriche ci sono, esse sono legate alla incapacità o all'impossibilità dei personaggi di «ritornare nella società», di adeguarsi alla vita reale e al quotidiano: non sono nient'altro che reazioni al senso di vuoto e di solitudine che non riuscirebbero a colmare altrimenti. Non si può, però, dissentire da Liberto Cruz quando rimprovera a Lobo Antunes una presenza eccessiva della mano dello scrittore negli avvenimenti e nei pensieri dei suoi personaggi. A volte è palpabile la presenza di questo *deus ex machina* che tutto preordina e tutto controlla e sembra quasi che i personaggi non abbiano scampo e non possano sfuggire ad un destino già segnato fin dall'inizio. Forse quest'atteggiamento si potrebbe ricondurre alla sua visione pessimistica della vita ed all'intento di mostrare «storie esemplari» che suffraghino il messaggio che vuole comunicarci.

As Naus segna nel 1988 un'autentica rottura con quanto Lobo Antunes aveva scritto fino a quel momento, soprattutto da un punto di vista tematico. Questa che appare come l'opera meno riuscita dello scrittore portoghese, è un'antiepopoea, «uma tentativa de dar, sob forma onírica, o retrato deste país, em que o passado e o presente se misturam.»¹³ Partendo dal tema del ritorno in massa degli ex coloni in Portogallo, *As Naus* vuole essere il proseguimento ironico e demisti-

¹² *ibidem*

¹³ Sono parole dello stesso Lobo Antunes in un'intervista concessa a Luís Almeida Martins dal titolo *António Lobo Antunes: «As Naus é o meu melhor livro»*, pubblicata su «JL» del 5/4/88.

ficatore de *Os Lusíadas* in cui, attraverso la demitizzazione dei personaggi consacrati della storia portoghese del '500, quali lo stesso Camões, Diogo Cão, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Fernão Mendes Pinto, Garcia da Orta, padre António Vieira ed altri ancora, tenta di dare un volto umano a coloro che animarono e resero grande la nazione lusitana con imprese leggendarie. Questi personaggi si muovono nelle strade di «Lixboa», la capitale del «reyno» insieme ai suoi abitanti del XX secolo — e più precisamente degli anni '70 — in un'atmosfera irreal, onirica, «a meio caminho entre o real e o fantástico, que é o que este país é e foi, pois nunca se saberia se aquilo que um dia aconteceu foi mesmo verdade...»¹⁴. Ora è proprio l'atemporalità uno dei *calcanhares de Aquiles* di questo romanzo: in realtà l'epoca in cui si svolge l'azione è quanto mai vaga; c'è solo un piccolo riferimento ad una non ben definita rivoluzione nel «reyno» e questo guazzabuglio di tempi mescolati produce la sensazione di trovarsi di fronte ad un libro incompiuto, un abbozzo.

La meccanica giustapposizione di tempi diversi, della quale possono essere un esempio gli anacronismi ortografici Lixboa, reyno, Loanda, Algarbe, ecc., influisce negativamente anche sulla caratterizzazione dei personaggi che non hanno spessore, né umano né storico. Ci si sarebbe aspettato forse che Lobo Antunes, nel trasferire personaggi storici nel tempo presente, si fosse servito delle loro idiosincrasie per parodiare personaggi della storia contemporanea e renderli, in tal modo, emblematici e simbolici. Ma questo non avviene: vediamo Vasco da Gama e D. Manuel I che, impazziti, vengono rinchiusi in un manicomio; Afonso de Albuquerque e D. Francisco de Almeida in giro per le locande ubriachi; padre António Vieira fra due negre in un bar di proprietà di Manoel de Sousa de Sepúlveda, o ancora «um homem chamado Luís» che sbarca a Lisbona trasportando il cadavere del padre alla ricerca di un cimitero dove seppellirlo. Nessuna scena o personaggio ha valenza simbolica o caricaturale; Lobo Antunes avrebbe potuto utilizzare personaggi di pura fantasia anziché scomodare il secolo d'oro portoghese. Solo la figura di Diogo Cão, protagonista di una bella ed erotica storia d'amore con una prostituta rappresenta il lato visionario ed appassionato dell'anima lusitana, ma non si capisce perché sia proprio lui l'interprete di quest'aspetto, laddove un simile ruolo avrebbe potuto essere più consono a un Fernão Mendes Pinto o a un Luís de Camões. Raccontare la storia ed i problemi sorti in conseguenza della fine dell'impero coloniale, di quella massa di persone che fanno ritorno nella madrepatria dove cercano di riacquistare in poco tempo le ricchezze perdute, con mezzi non sempre legali, è un ottimo spunto di riflessione, ma ci sembra che il tentativo di Lobo Antunes non sia andato a buon fine perché ha mescolato due epoche differenti, confondendole e non rendendo omogenea la costruzione nar-

¹⁴ Così si esprime Lobo Antunes nell'intervista succitata.

rativa. Anche lo stile risente di questa farraginosità, poiché le storie relativamente indipendenti che corrono lungo tutto il romanzo, non sono legate da un filo conduttore: ne risultano piuttosto dei quadri paralleli o consecutivi che presentano una sovrabbondanza di elementi descrittivi (anche se qui in modo più contenuto e controllato rispetto alle opere precedenti)¹⁵ e frasi di un certo lirismo nel bel mezzo di una descrizione. Ciò che rimane uguale è il modo di narrare e la creazione di ambienti ed atmosfere che ricordano — in questo caso molto vagamente — il realismo fantastico latinoamericano.

Ed arriviamo, così, alla penultima tappa di questo percorso: *Tratado das Paixões da Alma*, l'ottavo libro di Lobo Antunes del 1990. Anche questa, come tante altre nei suoi romanzi, è una storia in bilico fra pubblico e privato in cui drammi e scelte personali si confrontano con situazioni sociali determinate da particolari eventi storici. In questo caso, a fare da sottofondo agli avvenimenti narrati, è il clima terroristico che si venne a creare in Portogallo negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione del 25 aprile e che fu causato dalla caduta degli ideali che l'avevano sostenuta. In realtà, il contesto storico di tale vicenda non è funzionale all'azione del romanzo poiché l'obiettivo principale di Lobo Antunes è quello di mettere in risalto i rapporti tra i due protagonisti¹⁶. In posizioni completamente diverse rispetto ai tempi felici dell'infanzia, il Giudice Istruttore ed il terrorista catturato — rispettivamente figlio del contadino e nipote del padrone — ricostruiscono le loro vicende personali, seguendo il filo della memoria che li riconduce ad un passato di antica complicità. Attraverso l'interrogatorio a cui il Giudice sottopone il terrorista vengono a galla vecchie incomprensioni e rancori non ancora spenti e che determineranno anche lo scioglimento finale. È una storia di sentimenti, una specie di bilancio che va dalle memorie dell'infanzia alle nevrosi della maturità: due vite diverse che hanno un'origine comune, si perdono e, successivamente, per uno strano gioco del destino, tornano ad incrociarsi. E se le storie individuali e quella del rapporto fra i due protagonisti sono ricostruite in modo dettagliato in un'atmosfera intensamente drammatica, altrettanto non si può dire dell'analisi del movimento terrorista che Lobo Antunes cerca di delineare in alcune fasi dell'interrogatorio. È vero che, come si è detto prima, quest'ambientazione è pretestuosa, ma il tentativo di ricostruire le strategie d'azione e le motivazioni ideo-

¹⁵ «Quase que aposto que morreram todos há séculos, sepultados sob o lajedo das igrejas com o nome em latim apagado por solas de noviças, acomodados no tecido cor de pérola dos caixões, vestidos de casacos de xadrez, de xales lilases, de blusas claras, de mãos postas e malares agudos como as estátuas jacentes nas criptas das capelas.» (p. 15)

¹⁶ «A minha primeira ideia era falar da extrema esquerda em Portugal, mas depois comecei a perceber que o que me interessava mais era a amizade entre os dois homens. A história dos terroristas ficou um bocadinho apagada, tornou-se um pretexto para os pôr em confronto.» È una dichiarazione rilasciata da Lobo Antunes in un'intervista concessa ad Abel Barros Baptista e Tereza Coelho dal titolo *Lobo Antunes: «Sempre me deram pancada em todos os livros»*, in «Público», Lisboa 20/11/90.

logiche del gruppo terrorista appare un po' troppo superficiale e poco convincente.

Per ciò che riguarda la tecnica narrativa, va sottolineata la solita alternanza e la sovrapposizione temporale: l'interrogatorio nel commissariato indica l'azione presente, mentre le scene dell'infanzia e dell'adolescenza o quelle relative al gruppo terrorista, scandiscono il passato. In questi dialoghi, che forse sarebbe più opportuno chiamare monologhi sovrapposti, ai quali si intersecano i pensieri dei personaggi o le descrizioni degli ambienti, il linguaggio usato da Lobo Antunes ricalca le precedenti esperienze narrative: dal tono lirico si giunge al gergo, passando attraverso la creazione di neologismi che sono il segno distintivo del suo originale modo di narrare¹⁷.

I racconti e le storie personali di dieci personaggi legati fra di loro da complicate relazioni di parentela e di vicinato sono alla base di *A Ordem Natural das Coisas*, l'ultimo libro di Lobo Antunes uscito nel novembre del 1992 sul quale la critica non si è ancora espressa ampiamente. La struttura del romanzo è molto rigida: le 5 parti (*livros*) che lo compongono e che possiedono alternativamente 7 o 4 capitoli, raccontano ognuna le vicende di due personaggi. Per la quantità dei temi e degli avvenimenti trattati e per il numero, forse eccessivo, dei protagonisti, *A Ordem Natural das Coisas* è un libro diseguale: alcune figure, come Iolanda e Alfredo, risultano prive di spessore e relegate quasi al ruolo di comparse, mentre, al contrario, quelle di Jorge e di Julieta rivelano, nel *pathos* delle loro vicende, il dramma di una società corrosa dal regime salazarista e da comportamenti perbenistici¹⁸. Il filo conduttore che sembra unire tutti i personaggi è la morte, una morte che si insinua costantemente sotto molteplici sfaccettature: Iolanda, appena diciottenne, è minata dal diabete; Jorge, così come aveva fatto il suo amico colonnello Gomes, si suicida; la vicina dei Valadas è ammalata di cancro; Fernando, l'ottantunenne fratello di Jorge e Julieta è anch'egli stanco ed ammalato. E non sono, poi, altrettante forme di «morte in vita» l'intera esistenza condotta da Julieta, l'arteriosclerosi di Domingos che, pensando di stare ancora nelle miniere d'oro del Sud Africa, scava buche nel giardino di casa o, ancora, la

¹⁷ Per una più ampia analisi di *Tratado das Paixões da Alma*, cfr. la mia recensione in «A.I.O.N. - S.R.» XXXIII, 2, Napoli 1991, pp. 565-567.

¹⁸ Jorge, accusato di cospirazione, viene imprigionato e ripetutamente torturato dalla polizia politica, mentre la sorella Julieta, nata da una relazione extra coniugale della madre, viene nascosta ed allevata per tutta la vita nella soffitta della casa. Queste due vicende offrono l'occasione a Lobo Antunes di descrivere nei dettagli sia i metodi usati dalla PIDE nei confronti dei prigionieri politici (Jorge, violentemente percosso durante gli interrogatori, viene curato nell'infermeria del carcere affinché nulla più traspaia delle torture subite e le cicatrici restino solo come il segno di una «caduta accidentale»), che la cieca ideologia moralistica di una certa società, sia pur attraverso un esempio estremo e paradossale (Julieta, responsabile di colpe non sue, cresce come un animale in gabbia, lontana dal mondo e senza avere nemmeno la libertà di poter pranzare con il resto della famiglia).

follia di Artur che, finito in manicomio, predica l'avvento del diluvio universale? Un'umanità variegata, come si vede, quella che anima le pagine di *A Ordem Natural das Coisas*, un popolo di sconfitti che paga i mali della società attraverso fallimenti personali.

Ogni storia viene narrata in prima persona: ne risultano dieci diversi punti di vista e dieci narratori che, in molti casi, intervallano il racconto con la descrizione dei luoghi in cui le vicende si svolgono¹⁹. L'atmosfera malinconica che pervade il romanzo viene ogni tanto risolta da episodi di una certa comicità che non riescono, però, a nascondere una venatura di tristezza²⁰. La visione pessimistica dell'autore

«... comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim do mesmo modo que Benfica se há-de repetir nestas ruas e prédios sem destino...» (p. 306)

è condensata anche in questa frase della vicina dei Valadas che, riprendendo le parole del titolo del romanzo, si rassegna alla malattia che la ucciderà in poche settimane ed accetta fatalisticamente la propria sorte, consapevole che tutto continuerà secondo «l'ordine naturale delle cose».

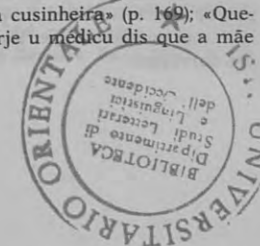
Sul piano della tecnica narrativa, questo libro non presenta grandi evoluzioni rispetto alle opere precedenti se si eccettuano dei timidi tentativi di costruire dialoghi che appaiono sporadicamente nel corso della narrazione. Le frasi, generalmente lunghe e con pochi segni di interpunzione, sono simili a quelle di tutti gli altri romanzi di Lobo Antunes e ne definiscono il particolarissimo modo di esprimersi. Infine, il linguaggio, che ricalca l'ambiente in cui vivono i personaggi, è usato in maniera appropriata; ne è un esempio Julieta, una donna di scarsissima istruzione, la quale manifesta la propria condizione culturale attraverso le lettere completamente sgrammaticate che invia all'amato fratello Jorge²¹.

Facendo un consuntivo della produzione dello psichiatra lisboeta, si possono trarre alcune conclusioni relative alle caratteristiche comuni a tutti i suoi romanzi che si sono andate delineando nel corso dell'analisi di ciascun libro.

¹⁹ È interessante notare come l'azione non si svolga tutta nello stesso luogo ma, al contrario, spazi fra Esposende e Tavira, Lisbona ed Ericeira, Peniche e Guarda, passando per Lourenço Marques e Johannesburg.

²⁰ Si vedano a tal proposito le scene in cui Domingos, scavando una galleria alla ricerca dell'oro, rompe le tubature delle fogne e viene citato in tribunale per i danni causati (capitolo 2 del *livro* II) e quella in cui Artur, uscito dal manicomio in compagnia della sorella e del cognato, litiga col cameriere del ristorante perché gli porta un banale piatto di carne (*bitoque*) al posto delle «locuste con miele selvatico» che aveva ordinato (capitolo 4 del *livro* IV).

²¹ «Querido jorje tenho suadades tuas a mãe dexpediu a cusinheira» (p. 169); «Querido jorje us pácaros murreram todos» (p. 170); «Querido jorje u medicu dis que a mãe está duente e perciza de injessões» (p. 173); ecc.



Ciò che sta alla base di tutte le opere di Lobo Antunes — ad eccezione di *As Naus* che costituisce un caso a parte — è la memoria, una memoria che si rivolge ad un passato triste e doloroso, le cui ferite private e collettive sanguinano ancora. Il disagio esistenziale, che in *Explicação dos Pássaros* e in *Auto dos Danados* ha le sue fondamenta in situazioni familiari, negli altri romanzi scaturisce dall'ancor vivo ricordo della guerra vissuta o dalla decadenza degli ideali che avevano portato alla rivoluzione tanto attesa e sperata. Sempre in bilico tra pubblico e privato, che spesso si intersecano e si confondono (ed in questo caso *A Ordem Natural das Coisas* sembra essere emblematico), quello che sembra trasparire dalla tematica di Lobo Antunes è la scelta di storie o casi che, in qualche maniera, possano avere il carattere dell'universalità, non legate, cioè, né alla realtà portoghese né limitate ad un determinato contesto storico-temporale. Tutto ciò non esclude un forte interesse dell'autore per la recente storia e gli avvenimenti che hanno riguardato il Portogallo negli ultimi due decenni ed in questo senso anche *As Naus* rientra nel novero delle opere di Lobo Antunes che hanno affrontato simili temi.

Per quanto riguarda le innovazioni stilistiche, bisogna dire che sono molto originali e contraddistinguono il personalissimo modo di narrare dello scrittore. La costruzione della frase è generalmente abbastanza sinuosa e complessa ed i tempi verbali, come già si è visto, assolvono a funzioni ben specifiche: il presente è usato per narrare l'azione *in fieri*, mentre il passato è il tempo dei ricordi e della memoria. Sono molto frequenti i paragoni e le metafore corredate da un'abbondante aggettivazione, il che conferisce allo stile di Lobo Antunes un tono decisamente grandiloquente. La sua incapacità di costruire dialoghi veri e propri, lo ha portato ad utilizzare una tecnica alla Joyce, un «flusso di coscienza»²² nel quale si riflettono i pensieri ed i sentimenti dei personaggi, che spesso si incrociano, non soltanto fra di loro, ma anche con la narrazione degli avvenimenti. Un'ultima annotazione va fatta, infine, sul linguaggio: Lobo Antunes passa da un estremo all'altro, poiché è capace di grandi slanci di lirismo e tenerezza, così come del più crudo realismo, non preoccupandosi di utilizzare espressioni del gergo quotidiano.

Probabilmente se Lobo Antunes fosse riuscito a «vendere» meglio la propria immagine e a non porsi in modo così dispettosamente polemico verso l'ambiente letterario portoghese, anche l'accoglienza in patria della sua opera ne avrebbe beneficiato. Qualunque sia il giudizio che si possa formulare su Lobo Antunes come uomo e come scrittore, certamente torneremo a sentir parlare di lui.

²² Questa tecnica è molto evidente in *Os Cus de Judas* in cui quasi non esistono dialoghi, né interlocutori veri e propri (la donna a cui il protagonista si rivolge non parla mai ed è solo un pretesto per il racconto), e l'azione è data dal viaggio a ritroso della memoria del narratore.

ORNELLA SCOGNAMIGLIO

IL PALAIS DE TOKYO: UN MUSEO SCONFITTO?

Monsieur le Directeur

J'ai cru opportun d'exposer dans une introduction l'histoire des origines du Musée, les conditions dans lesquelles, après les années de guerre et d'occupation, il a pris la suite du Musée du Luxembourg, le plan que, sous votre direction, mes collaborateurs et moi nous avons commencé d'y réaliser.

Monsieur le Directeur, j'ai l'honneur de soumettre à votre approbation les épreuves du Catalogue sommaire du Musée National d'Art Moderne.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments respectueusement dévoués.

Le Conservateur en chef du Musée d'Art Moderne
Jean Cassou

Il *Musée d'Art Moderne*, conosciuto subito come *Palais de Tokyo*, aprì ufficialmente le sue porte al pubblico il 9 giugno 1947 alla presenza di Pierre Bourdan, Ministro della *Jeunesse des Arts et des Lettres*. *Conservateur en chef* era Jean Cassou, *conservateur* Bernard Dorival, *Assistante* Agnès Humbert.

Ma l'inizio della sua storia va ricercato in anni molto più lontani, e cioè nel 1818, anno in cui — l'11 aprile — fu inaugurato il Musée du Luxembourg fondato e voluto da Luigi XVIII¹. In realtà già nel 1750 il palazzo del Luxembourg era stato trasformato in museo — ed è doveroso ricordare che si tratta del primo museo francese — per volontà del *Surintendant des Beaux-Arts* Lenormand de Tournehem. Questa prima collezione comprendeva, oltre la galleria dei Medici di Rubens, un centinaio di opere di artisti famosi come Raffaello, Correggio, Andrea del Sarto, Tiziano, Veronese, Caravaggio, Poussin, Lorrain, Rembrandt, Van Dyck ecc. «Pendant trente ans, les jeunes peintres, les amateurs, les étrangers purent admirer à loisir les toiles superbes qu'on y avait rassemblées»². Ma nel 1778 il conte di Provence prese

¹ Il museo era aperto la domenica; gli altri giorni, esclusi il sabato, erano destinati allo studio degli artisti e ai viaggiatori dietro presentazione del passaporto.

² *Musée du Luxembourg. Catalogue illustré*, Imprimeries Réunies, Paris 1892, p. 10.

posse del palazzo, di conseguenza il museo fu soppresso e le opere che lo componevano furono trasferite al Louvre. Sopravvenne la rivoluzione e il Luxembourg divenne proprietà nazionale, trasformato prima in prigione e poi, sotto il consolato, in sede del senato conservatore. Ma nel 1808 Chaptal, ministro dell'Interno, fece sistemare nell'ala orientale l'*Histoire de Marie de Médecis* di Rubens, la *Vie de Saint Bruno* di Le Suer e i *Ports de France* di Vernet; questi quadri furono trasferiti nel 1815 al Louvre e all'indomani della sconfitta di Napoleone il museo si ritrovò quindi vuoto. Così Luigi XVIII ebbe

«une idée d'une originalité singulière pour l'époque: celle d'en faire une galerie réservée aux maîtres vivants. C'était la première fois, sans doute, qu'un musée était consacré à l'art en train de s'élaborer; et David, Prud'hon, Guérin, Girodet eurent ainsi les honneurs de ce musée que l'on appelait alors Musée de la Chambre de Paris. Fief du néo-classicisme davidien, il ne s'entrebâilla qu'à grand-peine à Ingres et, plus difficilement encore, aux jeunes romantiques, Géricault, Delacroix, jusqu'au jour où la Seconde République, puis le Second Empire s'efforcèrent d'en ouvrir plus largement les portes aux peintres dits de 1830, comme Corot, Théodore Rousseau, Jules Dupré et Troyon, voire même à ceux dits de 1848, comme Millet, et Courbet»³.

Lo scopo del museo era quello di far conoscere i pittori viventi ai contemporanei per saggiarne i giudizi; alla loro morte, dopo un periodo di dieci anni o anche di minore durata, i quadri venivano sottoposti ad una specie d'esame, superato il quale «ils étaient admis aux honneurs du Louvre»⁴.

In seguito questa concezione è stata sempre rispettata, e il museo del Luxembourg è stato una specie di anticamera del Louvre, un museo creato per meditare sulla pittura della propria epoca, in un intervallo di tempo che spesso attutiva i giudizi iniziali, a volte modificandoli completamente.

Basta ricordare la storia del Fondo Caillebotte, ricco di quattro Manet, di sette Degas, di sedici Monet, di otto Renoir, di cinque Cézanne, per un insieme di sessantasette opere, di cui ne furono accettate solo trentotto:

«Entré au Luxembourg au milieu des imprécations, il en sortira au milieu des regrets: exemple, entre beaucoup d'autres, qui permet de mesurer la marche du temps, et l'évolution, sinon l'éducation, du goût»⁵.

Nel 1928 ci si rese conto della necessità di una riorganizzazione delle opere in quanto il museo non riusciva più a svolgere la sua iniziale funzione; infatti lo spazio a disposizione risultava insufficiente ad accogliere nuove opere di artisti viventi. Così gli Impressionisti

³ B. Dorival, *L'école de Paris au Musée National d'Art Moderne*, Ed. Aimery Somogy, Paris 1961, p. 23.

⁴ Catalogue, *Guide au Musée National du Luxembourg*, 1929, p. 6.

⁵ *Ibidem*, p. 6.

furono trasferiti al Louvre, anche se rimanevano al Luxembourg un certo numero di

«tableaux-témoins, afin de ne pas rompre la chaîne qui unit les peintres d'aujourd'hui à leurs aînés respectifs et de rendre, au contraire, sensible comment les uns procèdent des autres. [...] Il s'agissait [...] de présenter au Luxembourg une sorte de résumé, composé dans l'esprit le plus impartial et le plus objectif, de la peinture française d'aujourd'hui»⁶.

Anche le opere straniere — comprese quelle di artisti che vivevano a Parigi pur non essendo naturalizzati francesi — furono trasferite e occuparono lo spazio del *Jeu de Paume* che divenne un museo autonomo, dotato di un suo *budget* personale e di una certa indipendenza di scelta. A questo punto sorgeva un problema opposto e di difficile soluzione: il Luxembourg presentava una collezione molto povera e poco interessante. Sfogliando il catalogo del 1930 si scoprono poche opere significative: quattro tele di Bonnard, quattro di Denis, quattro di Vuillard, il *fauvisme* era ancora mal rappresentato, Marquet poco presentato con quattro quadri di epoca posteriore al periodo *fauve*, Matisse con due opere di cui il *Buffet* donata nel 1929 dall'*Association des Amis des Artistes Vivants*. Nel 1940 a Luis Hautecœur — divenuto direttore *des Beaux-Arts* — succedono due *conservateurs*: Ladoué e Jean Cassou che intrapresero una lunga e paziente opera di arricchimento, grazie anche a varie donazioni.

Il palazzo del Luxembourg presentava certamente molteplici vantaggi dovuti soprattutto ad una posizione centrale: una situazione unica, trovandosi a uguale distanza dal Quartiere latino, dall'*Ecole des Beaux-Arts* e da *Montparnasse*, quartiere — dal 1918 — abitato da numerosi artisti. Ma c'erano anche vari problemi; principalmente il fatto di coabitare dal 1866 con il Senato, cosa che rendeva esiguo lo spazio per il museo, che possedeva però un percorso chiaro e semplice e sale ben proporzionate e con una buona illuminazione. Ma ormai l'esigenza di un nuovo museo d'arte moderna, più grande e funzionante, pronto ad accogliere una collezione più vasta e completa, provocò la necessità di costruire un nuovo edificio e l'occasione si presentò in preparazione dell'*Exposition Internationale* del 1937:

«On trouva un terrain, celui de l'ancienne manutention, qu'il fallut partager avec la ville de Paris, désireuse, elle aussi, de se donner un musée d'art moderne. Fortement incliné, resserré entre la Seine et la colline de Chaillot, à l'écart des grands axes de la circulation, mal desservi par les moyens de transports, situé enfin dans un quartier de moins en moins résidentiel, sans être encore tout à fait commerçant, ce nouvel emplacement était loin de valoir celui du vieux Musée du Luxembourg. Du moins était-il plus vaste»⁷.

⁶ *Ibidem*, pp. 10/11.

⁷ B. Dorival, *op. cit.*, p. 27.

Fu istituito quindi un concorso per la costruzione del nuovo museo a cui parteciparono grandi architetti come Perret e Le Corbusier; ma la giuria, presieduta da Pontremoli, scelse un progetto di tre giovani appena usciti dall'*Ecole des Beaux-Arts*, e cioè Aubert, Dondel e Viard in collaborazione con l'architetto — più prestigioso — Dastugue:

«Le Corbusier proteste violemment contre ce choix d'une architecture conventionnelle pour un musée d'art contemporain: "On a été fait comme des rats...", s'écria-t-il. Les revues d'architecture réagissent. Luis Hautecœur n'a été consulté ni sur le programme muséographique, ni sur l'architecture, mais le projet se réalise»⁸.

Il Museo fu pronto per l'Esposizione del 1937 così come era stato previsto, e si aprì con una grande mostra sui capolavori dell'arte francese.

«Mais cette manifestation avait fait apparaître les grands inconvénients de l'édifice même. Ses portes fermées, il fallut y porter remède, et les conservateurs, enfin consultés, indiquèrent diverses modifications qui leur semblaient indispensables»⁹.

Così il Palais de Tokyo, il nuovo museo d'arte moderna, cominciò la sua storia difficile e travagliata già con numerose difficoltà, chiuso appena inaugurato, modificato e rinnovato già all'indomani della sua costruzione. Difficoltà che nascevano da una cattiva politica culturale, la quale non prevedeva nessuna ingerenza dei *conservateurs*, che solo in un momento successivo, «enfin consultés», cercarono di rimediare ad errori ormai già commessi. Ma un'altra avversità, molto più grande, si oppose al giovane museo, proprio quando i lavori erano terminati: la guerra scoppiò nel 1939. Molte opere — le principali — furono imballate e trasferite nella Vallée de la Loire; le altre furono sistemate nei depositi del museo; nel 1942 — a causa della volontà da parte dei tedeschi di requisire l'edificio vuoto — Louis Hautecœur, Jaujard, direttore dei *Musées de France*, e Pierre Ladoué, *conservateur en Chef*, decisero di realizzare un'apertura parziale. Alcune opere tra le migliori furono prelevate dai depositi, fra esse risaltava l'*Odalisque à culotte rouge* di Matisse. Un'inaugurazione provvisoria ebbe luogo nell'agosto 1942. Malgrado l'occupazione, intanto, la politica di arricchimento continuava: è in quegli anni che il museo riceveva le donazioni Barthelemy e Vuillard insieme al fondo Paul Jamot, aggiungendo nuove opere importanti alla propria collezione, come la *Plage d'Arcachon* di Bonnard, il *Lapin agile* di Utrillo, la *Mer au Havre* di Dufy.

Ma solo quindici mesi dopo il museo richiuse e le sue opere furono nuovamente imballate e sistemate o nei depositi di provincia o in

⁸ C. Lawless, *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Ed. du Centre Pompidou, Paris 1986, p. 37.

⁹ *Ibidem*, p. 27.

quelli del museo e tutto rimase fermo fino alla fine dell'occupazione. All'indomani della guerra il museo fu riaperto solo per brevi intervalli di tempo, in occasione di esposizioni temporanee, come quelle dedicate al Doganiere Rousseau e a Maurice Denis.

Nella primavera del 1946 si allestì la mostra della «Tapisserie française» — organizzata da Pierre Verlet, *conservateur en Chef du Département des Objets d'art au Musée du Louvre*, e per la sezione contemporanea da Jean Cassou —, mostra di grandissimo successo e con più di centomila visitatori, che fece nascere l'esigenza di una riapertura immediata del museo. Alla sua collezione originaria si aggiunse quella dell'antico *Musée des Ecoles Etrangères contemporaines* che si trovava — forse è meglio ricordarlo — al Jeu de Paume des Tuileries:

«Quelle absurdité, en effet, c'eût été de montrer au Musée national d'Art Moderne des étrangers comme Van Dongen, Chagall ou Zadkine, sous prétexte qu'ils étaient naturalisés français, et de ne pouvoir y accrocher des œuvres de Picasso, de Gris ou de Miro, demeurés, eux, citoyens espagnols! L'occupation du Jeu de Paume par le Musée de l'Impressionnisme mit fin à cette incohérence, et le Musée national d'Art Moderne reçut les collections de l'ex-musée du Jeu de Paume, œuvres des peintres de l'Ecole de Paris et œuvres dont les auteurs étaient demeurés dans leurs patries étrangères»¹⁰.

Nel 1947, dunque, il Palais de Tokyo fu finalmente inaugurato, restava pur sempre però un museo di passaggio e dopo il centesimo anniversario dalla nascita dell'artista le opere venivano trasferite o al Louvre o in musei di provincia o — nella peggiore delle ipotesi — in qualche deposito. Esisteva anche una seconda singolarità che riguardava il suo sistema di arricchimento: come tutti gli altri musei nazionali francesi, gli acquisti erano decisi dal *Comité des Conservateurs des Musées Nationaux* e dal *Conseil des Musées* e finanziati dalla Cassa della *Réunion des Musées Nationaux*. Ma per gli artisti viventi decideva la *Direction Générale des Arts et des Lettres* che attribuiva ogni anno al museo una parte delle sue acquisizioni. Inoltre Jean Cassou riuscì ad ottenere dei crediti ma soprattutto incoraggiò doni degli artisti o delle loro famiglie: Picasso, Chagall, Léger, Brancusi, Braque, Dufy, Kandinsky:

«Cette intense activité se traduisit de juin 1947 à janvier 1967 par 134 expositions temporaires dont certaines ont eu un retentissement mondial, et durant la même période le nombre des peintures conservées au Musée National d'Art Moderne passa de 2744 à 4387, celui des sculptures de 852 à 1536, celui des dessins, gouaches, aquarelles et pastels de 1722 à 3536»¹¹.

Un'attività intensa e costruttiva che sembrerebbe sostenere un museo finalmente senza più grossi problemi; invece quegli anni furono

¹⁰ B. Dorival, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ C. Mollard, *L'enjeu du centre G. Pompidou*, Paris 1977, p. 46.

segnati da gravi inconvenienti che minavano la struttura stessa dell'edificio. Infatti il museo non rispondeva alle norme di sicurezza:

«Les charpentes et les épis n'étaient pas ignifugés, il manquait des points d'eau, lances à incendies. En hiver, à chaque fonte de neige, de nombreuses fuites d'eau se produisaient, en été, le système de réfrigération tombait souvent en panne et pour y pallier on ouvrait les fenêtres et les venières conçues pour être closes»¹².

Inoltre dal 1954 la mancanza di personale — *conservateurs* e guardiani allo stesso modo — influì sull'attività del museo, impedendo mostre e contatti con il pubblico. È in questo periodo che si comincia a parlare e a discutere della costruzione di un nuovo edificio — in un primo tempo il progetto era stato affidato a Le Corbusier — edificio che doveva contenere un museo del XX secolo a «croissance illimitée qui serait le support d'une nouvelle politique culturelle»¹³. La morte tragica e improvvisa di Le Corbusier interruppe questo progetto; ma quest'idea continuava la strada della sua realizzazione e nel 1969 Georges Pompidou decideva di creare un nuovo museo nel *plateau Beaubourg*: il futuro *Centre Pompidou*, subito chiamato appunto *Beaubourg*. È il 1969, cioè solo dodici anni dall'effettiva inaugurazione del Palais de Tokyo, un periodo di tempo veramente molto breve per la vita di un museo.

Ma come era organizzato il museo del Palais de Tokyo, secondo quale allestimento erano presentate le sue opere e quale principio museografico lo sosteneva?

«Des améliorations avaient pu être apportées à la disposition intérieure du Musée, à son éclairage, à la proportion des salles et des galeries: beaucoup de celles-ci s'avéraient trop longues, beaucoup de celles-là trop vastes. C'est un principe de la muséographie actuelle que de ne pas effrayer le visiteur par des prospectives étendues où le défilé des œuvres offertes à son attention se présente de façon monotone. Il lui faut des coupures, des ponctuations, des repos. Il faut aussi pour la plupart des œuvres, sauf les œuvres de caractère décoratif et spectaculaire, une certaine intimité qui concentre l'attention»¹⁴.

Fortunatamente possiamo ricostruire il percorso del museo attraverso le parole di Jean Cassou, che ora risultano essere particolarmente preziose, visto che sono testimonianze quasi uniche degli antichi "sentieri" del museo.

All'entrata il visitatore si trovava in una Hall dove erano sistemate una serie di sculture per la maggior parte di Aristide Maillol; dei pannelli esplicativi davano la possibilità di crearsi un'idea generale del percorso da seguire:

¹² *Ibidem*, p. 46.

¹³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁴ J. Cassou, *Le Musée d'Art Moderne*, in «Museum», vol. 1, 1948, p. 46.

«L'itinéraire logique [...] consiste à commencer par l'étage où il se trouve, de plain-pied avec l'avenue du Président-Wilson, et que l'on appelle le rez-de-chaussée haut. Il se dirige alors vers la gauche, visite deux salles isolées consacrées l'une aux Divisionnistes, l'autre à l'École de Ponte-Aven, qui forment le lien avec les collections de l'Impressionnisme appartenant au Louvre et conservées désormais au Jeu de Paume, et pénètre dans la grande galerie où, avec les Nabis, c'est-à-dire Maurice Denis, Vuillard et Bonnard, déboute le panorama de la peinture française moderne que nous offrons au public. A partir de ce moment, celui-ci, de salle en salle, de galerie en galerie, est porté dans le déroulement de cette histoire, à travers le Fauvisme, le Cubisme, les Naïfs, la tradition réaliste. Une place particulière a pu être, dans ce déroulement, aménagée pour les grands créateurs qui en marquent les moments capitaux: Bonnard, Rouault, La Fresnaye, Matisse, Braque, Picasso. Nous n'ignorons pas que nous avons encore ici d'importantes lacunes à combler, en ce qui concerne Dufy»¹⁵.

La circolazione era dunque ben regolata e organizzata cronologicamente e per scuole:

«In questa architettura spesso fredda, della freddezza astratta che conviene alla museografia attuale, conviene introdurre degli arredamenti varii il più possibile e mescolare i generi, associare alla pittura e alla scultura dei mobili, dei bibelots, dell'arte decorativa, e soprattutto degli arazzi. [...] Occorre poi anche che un museo d'arte moderna offra al visitatore la sensazione che quest'arte che spesso lo stupisce, quest'arte sovversiva, scandalosa, per dire in una parola, "moderna", è la sua arte, la sua espressione, di lui, uomo "moderno". Bisogna offrirgli dei riferimenti all'attualità, mostrargli il legame esistente tra quest'arte e la letteratura, le mode, la storia, il pensiero del suo tempo. Niente di quest'arte è fortuito e arbitrario. Ha le sue circostanze, le sue condizioni, la sua necessità»¹⁶.

«Des vitrines, discrètes et aussi peu pédantes que possibles, l'aident dans son information en lui proposant des documents relatifs à ces maîtres et à ces écoles, des dates, des photographies familières, des manuscrits, des livres, des revues ou des objets évoquant les mouvements littéraires, les transformations du goût et de la mode qui ont accompagné les mouvements plastiques dont sont présentés ici les témoignages. Quelques sculptures et quelques meubles sont, çà et là, mêlés aux peintures. Il nous semble que l'intention didactique ne doit pas trop être appuyée, mais quelques témoignages peuvent suffire à indiquer les allusions par lesquelles on donne à entendre au visiteur que les ouvrages de l'art ne sont pas des phénomènes isolés et arbitraires, qu'ils font partie de l'ensemble, et que cet ensemble a été notre vie même. [...] Un souvenir, une allusion doivent suffire au visiteur pour qu'il évoque le site — butte Montmartre, Berges de Chatou — qui leur a donné naissance. Dans la vitrine consacrée à Maurice Denis, une photographie de celui-ci sur son lit de mort et revêtu de la robe des trinitaires rappelle la foi religieuse qui anime son œuvre et ses théories. Dans la vitrine de Bonnard, quelques estampes japonaises de bazar, achetés par l'artiste dans la jeunesse, constituent à la fois d'émouvantes reliques et soulignent ce que l'art de ce temps doit au japonisme. Des numéros de la *Revue Blanche*, des programmes du Théâtre de l'Œuvre reconstituent le climat spirituel où débutèrent Vuillard, Bonnard, Vallotton. Ailleurs des *Gazettes du Bon Ton*, des étoffes de Poiret, rappellent l'époque des Ballets russes. Et dans la salle cubiste, une vitrine d'objets nègres nous a paru devoir s'imposer»¹⁷.

«Questa documentazione, certo, dev'essere discreta e non disturbare la contem-

¹⁵ *Ibidem*, p. 46.

¹⁶ J. Cassou, *Il Museo d'Arte moderna di Parigi*, in «Letteratura Arte Contemporanea», fasc. 1, 1950, pp. 33/34.

¹⁷ J. Cassou, *Le Musée...*, op. cit., pp. 46/47.

plazione. Ma par che essa possa imporsi più naturalmente in un museo d'arte moderna, che non in un museo di opere consacrate dalla storia. Poiché in un museo d'arte moderna la contemplazione non è di circostanza, ed è preceduta o accompagnata da dubbi, da incertezze e da contestazioni»¹⁸.

Al piano superiore continuava la storia della pittura moderna con l'Espressionismo, Chagall, l'École de Paris, il Surrealismo; una sala era consacrata completamente alla Resistenza, con reliquie di quegli anni e opere di artisti morti in guerra:

«Voglio menzionare gli sforzi che abbiamo impiegato allo scopo di formare una sala di quei pittori che si vogliono chiamare *naïfs* o *peintres du dimanche* e per i quali il mio collaboratore Bernard Dorival ha proposto il termine di *Primitivi del XX secolo*, cioè a dire: Séraphine, Vivin, Bombois, Peyronnet, Bauchant, ecc...»¹⁹.

Discendendo le scale, dopo essersi ritrovati all'entrata, si continuava per il *rez-de-chaussée bas* dove era allestita la galleria delle sculture:

«Ici encore on a cherché à établir un classement méthodique, en faisant succéder Pompon, Bourdelle, les sculpteurs de tradition classique tels que Drivier, Gimond, Poupelet, Malfray, Wlérich, les sculpteurs de tradition académique tels que Landowski, Leygue, Sicard, les sculpteurs qui ont accompagné les révolutions picturales du cubisme, tels que Lipchitz, Laurens, Zadkine, Brancusi, enfin les plus jeunes tels que Yencesse, Auricoste, Couturier»²⁰.

Sullo stesso piano, si trovavano sale ancora dedicate alla pittura e

«riservate ai diversi "Salons", tanto della Nazionale e degli Artisti Francesi che degli Indipendenti e del Salon d'Automne, molti contemporanei di quei creatori mediante i quali si sono definite le rivoluzioni estetiche; questi numerosi contemporanei, appunto, mostrano che le dette rivoluzioni si sono prodotte in un clima d'incessante attività»²¹.

In definitiva le intenzioni di Jean Cassou e dei suoi collaboratori erano quelle

«di non trascurare nulla e, mediante rimaneggiamenti costanti, fare di questo museo uno strumento di indagine, un apparecchio registratore, un organismo flessibile e sensibile, mai rigido, mai compiuto e che senza posa si rinnova; tale è la mia unica cura, e quella dei miei collaboratori, e ciò senza dubbio fa del Museo d'Arte Moderna, un'istituzione alquanto particolare e differente dagli altri musei dove la scienza iscrive giudizi rigorosi e classificazioni definitive. Così possiamo, nel nostro museo, render conto di ogni sorta di fenomeni che pongono delle domande, risvegliano delle emozioni, delle fantasticherie, delle ipotesi»²².

¹⁸ J. Cassou, *Il Museo...*, op. cit., p. 34.

¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

²⁰ J. Cassou, *Le Musée*, op. cit., p. 47.

²¹ J. Cassou, *Il Museo...*, op. cit., p. 32.

²² *Ibidem*, p. 33.

Inoltre

«un museo d'arte moderna deve attirare il pubblico, la gioventù studiosa, le masse popolari, non tanto per commuoverli ed istruirli, quanto per condurli ad una presa di coscienza. Un museo d'arte moderna non è tanto un tempio di scienza e di bellezza quanto un focolare di vita sociale. L'uomo di oggi vi si confronta col suo tempo e con se stesso. Deve venirci onde cercarvi il senso delle opere che — lui consenziente oppur no — esprimono il suo tempo. Ed è ben perciò che occorre che questo museo sia in movimento, senza rigore, complesso, sempre in contatto con la vita in divenire»²³.

Ed è proprio in accordo con tali idee che numerose mostre furono organizzate; basti ricordare quelle dedicate a Chagall, Klee, Albert Marquez — tutti temi monografici — che indicano chiaramente le intenzioni che ne erano alla base:

«celle de rendre hommage à quelques grands morts, celle de consacrer quelques importants vivants, français ou étrangers»²⁴.

Nel sottosuolo erano sistemati — infine — gli impianti di riscaldamento, di climatizzazione e di ventilazione.

Seguendo il percorso del museo, accompagnati — idealmente — dal suo *conservateur*, meglio si comprendono i motivi reali che hanno fatto nascere l'idea a Georges Pompidou e ai suoi collaboratori di costruire un nuovo edificio che ospitasse la collezione d'arte moderna francese. Al di là dei problemi tecnici, certamente importanti, e al di là del fatto che la collezione si era ingrandita in maniera ragguardevole negli ultimi anni — e il museo aveva dimostrato di possedere spazi insufficienti ad accoglierla — esistevano motivi ben più profondi che giustificavano una completa ricostruzione invece di un rimodernamento parziale.

Bisogna infatti considerare gli anni in cui quest'idea è andata maturando: fine degli anni sessanta, anni che avevano prodotto tante modificazioni in Francia, e anni in cui la *grandeur* del presidente Pompidou cercava una sua piena realizzazione. Era un periodo in cui tanto si discuteva di una mescolanza e interdipendenza delle varie forme artistiche, cercando di abbattere tutte le barriere che separavano la massa dalla cultura. Grosse contestazioni, quindi, ai musei, visti come emblema di una cultura istituzionalizzata e regolata dal potere politico, musei che assolutamente non riuscivano a rappresentare e ad interessare nessuno strato sociale che non fosse quello borghese. La volontà del Presidente fu quindi quella di riappropriarsi di certe tendenze, riaffermando però l'esistenza del museo, dichiarandolo come unico luogo in cui queste esigenze potevano realizzarsi. Ed è per questo che in quegli anni il Palais de Tokyo era considerato un museo

²³ *Ibidem*, p. 34.

²⁴ J. Cassou, *Le Musée...*, op. cit., p. 48.

estremamente antiquato, nato prima ma inaugurato dopo la seconda guerra mondiale, un museo — si potrebbe dire — sconfitto e sorpassato già dopo vent'anni di vita reale. Un museo che aveva la sua dignità a livello museografico, allestito con un criterio estremamente serio e regolato, organizzato da un *conservateur* come Jean Cassou capace e responsabile. Ma in quegli anni rappresentava proprio quella cultura reazionaria che vedeva nel museo un momento di contemplazione intellettuale ed estetica. Certamente nelle parole di Cassou si possono leggere certe tendenze: il museo doveva essere "discretamente" didattico, senza disturbare "la contemplazione" del visitatore; e l'architettura doveva essere freddamente astratta così come conveniva alla museografica di quel periodo. Inoltre il percorso era chiaramente organizzato in modo da ben evidenziare le grosse personalità all'interno dei vari movimenti, e questa impronta si riaffermava anche nelle mostre che erano quasi tutte strettamente monografiche. Ma al di là di certe tendenze, il Palais de Tokyo era tutt'altro che un museo regolato da una filosofia puramente estetica: si cercava di far comprendere l'arte moderna ai contemporanei come arte della propria epoca, complessivamente, con tutte le sfaccettature possibili, senza troppo ordinare prestabilire classificare. Ma negli anni immediatamente precedenti all'inaugurazione del Centre Pompidou, il Palais de Tokyo rappresentava l'altra faccia della medaglia; fu assunto come baluardo di alcuni donatori che si opponevano strenuamente al passaggio delle proprie opere al Beaubourg, definito museo barbaro, supermercato e raffineria, non degno di possedere ed esporre opere di così alto valore culturale. E perciò il Beaubourg e il Palais de Tokyo divennero — loro malgrado — due poli opposti della cultura, uno profondamente innovativo, l'altro strenuamente conservatore. Ma il Centre Pompidou era il modello vincente, le opere furono trasferite, mentre nel Palais de Tokyo restavano alcuni quadri tra i quali quelli dei Nabis che erano stati esclusi per motivi cronologici.

Certamente il museo all'interno del Centre Pompidou — ideato da Renzo Piano sotto la "sorveglianza scientifica" di Pontus Hulten — era estremamente diverso da quello che lo aveva preceduto. Era in fondo un museo-labirinto, con percorsi non così chiari e regolati; organizzato per confronti e differenze e non per scuole; dove nella stessa sala erano messe, di fronte una all'altra, opere di Picasso e di Matisse. E l'architettura era tutt'altro che fredda, così piena di elementi metallici che costituivano lo scheletro stesso dell'edificio, dove i tubi colorati che servivano a muovere l'intero organismo erano ben visibili, anzi volutamente enfatizzati. Non c'era una grande esaltazione del genio come elemento unico, ma si cercava di mostrare la complessità di un secolo, dove tendenze diverse convivevano e si formavano, le une accanto alle altre, a volte senza incontrarsi, ma comunque parallele.

Così il Palais de Tokyo fu ben presto dimenticato, continuando a vivere senza grossi entusiasmi, mentre il Beaubourg, pur suscitando

violentissime critiche da ogni parte, riusciva ad affermarsi come modello vincente.

Nel 1984 si comincia un'opera di rinnovamento dell'intero *Centre*, ma è il museo lo spazio in cui queste modifiche si realizzano in maniera più interessante. Infatti questi cambiamenti — creati da Gae Aulenti e voluti da Dominique Bozo — non riguardano solo carenze puramente tecniche, ma sconvolgono completamente il precedente progetto museografico. E il labirinto diventa spazio ben organizzato, con sale ben proporzionate e percorsi leggibili; scientificamente diviso per scuole con uno sguardo speciale ai grandi artisti che, meglio di altri, hanno rappresentato un secolo e una cultura. E riappaiono anche le vetrine — discrete — in cui documenti, lettere, fotografie, evocano l'epoca di un artista, la sua vita²⁵.

Come si può ben vedere, a ristrutturazione avvenuta, il Beaubourg risulta essere un museo molto vicino a quello del Palais de Tokyo, che intanto veniva completamente sgomberato e le sue ultime opere trasferite nel nascente *Musée d'Orsay*.

L'edificio completamente vuoto aspetta una sua sistemazione, accogliendo, nel piano inferiore, il *Centre National de la Photographie*, estremamente interessante, con numerose foto che testimoniano il nostro secolo, con tutte le sue contraddizioni, spesso feroci.

Ma che cos'è successo negli ultimi dieci anni, per quale ragione si è tornati su posizioni museografiche che si ritenevano esser ormai completamente superate, posizioni per le quali un museo relativamente giovane era stato svuotato e dimenticato, sconfitto da modelli più forti e innovativi? Non bisogna pensare che si sia tornati su modelli reazionari, che vedono il museo paragonato ad un tempio, con valore fortemente culturale — modello in cui il Palais de Tokyo non si riconosceva. È pensabile forse che il museo si sia rafforzato come istituzione, non dovendo più difendersi da attacchi che minacciavano la sua sopravvivenza; a Parigi i musei appaiono in grandissima ascesa, con nuove aperture e rimodernamenti che vitalizzano la discussione museografica. I visitatori aumentano, e aumenta anche la loro vitalità e attenzione; le mostre sono numerose e di successo; il museo quindi non deve più difendere se stesso. Ritorna a posizioni forse più tradizionali ma con un grosso arricchimento: ormai ogni museo a Parigi ha un percorso didattico, con un impegnativo lavoro quasi giornaliero con ragazzi delle scuole, che vivono e imparano all'interno del museo, non con visite frettolosamente guidate, ma con un lavoro creativo che negli anni modificherà forse il rapporto opere d'arte/fruizione.

E

«Le Palais de Tokyo, voué autrefois aux gémonies, et qu'il fallait absolument abandonner pour créer un musée digne de l'art moderne, retrouve d'un seul coup toutes

²⁵ Per un approfondimento di questo tema cfr. O. Scognamiglio, *Ripensando oggi al fenomeno Beaubourg*, in «Museologia», n. 18, luglio-agosto 1985, pp. 61/69.

ses vertus. Les salles 1937 de MM. Dondel, Aubert, Viard et Dastugue sont à celles de Gae Alenti ce que le Parthénon est à la Madeleine; il est légitime qu'aujourd'hui on se les dispute»²⁶.

Che cosa diventerà e quali collezioni troveranno spazio nelle sue sale ritornate di moda? Ancora non si intravedono risposte, ma sorge precisa una domanda: il Palais de Tokyo è veramente un museo sconfitto?

²⁶ B. Foucart, *Le Musée post-moderne*, in «Art Press», n. 9, novembre 1985, p. 16.

VINCENT SERVERAT

CHANTER A DEUX VOIX. POÉSIE ET ALTÉRITÉ CHEZ RAMON LLULL

Introduction

On a certes beaucoup écrit sur cet opuscule de Ramon Llull qu'est le *Libre d'amic e amat*. C'est bien trop, si l'on compare sa bibliographie à celle existante pour d'autres textes du *corpus* lullien; ce n'est pas assez, si l'on pense à l'immense notoriété de cet ouvrage, dont on connaît pas moins de seize éditions pour la seule France¹. D'ailleurs, cette masse d'analyses et de commentaires comporte, à côté de facettes fort bien étudiées, d'effarantes lacunes².

1. Matières et manières du texte lullien

En règle générale, on peut dire que l'étude des contextes bénéficie de quelques longueurs d'avance sur l'étude du texte lui-même, envisagé dans sa spécificité littéraire. Sous la rubrique des contextes³,

¹ Pour une bibliographie des manuscrits et des éditions: R. Guilleumas, *Bibliographie et Appendice à Libre d'Evast e Blanquerna IV* (Barcelone 1954), p. 103-152 (= *Guilleumas*); A. Bonner, dans *Obres Selectes de Ramon Llull* (= OS), II (Palma 1989), p. 547. Pour les éditions françaises, nous avons signalé quelques erreurs minimales dans notre compte-rendu à ce dernier ouvrage: *Revue des Langues Romanes*, 94 (Montpellier 1990), p. 401-402.

La seule incertitude notable se rapporte au *Liber meditationum totius anni cum annotationibus Martialis Coenomanensis tertii ordinis Sancti Francisci* (Rouen 1632), dont les exemplaires restent introuvables, du moins à notre connaissance. Aussi, pensons-nous qu'il convient d'être réservé pour ce qui est du titre, voire de l'existence même, de cet ouvrage. Il pourrait s'agir d'une confusion avec l'édition anonyme française attribuable à un religieux du Tiers Ordre Régulier (pénitents ou «tiercelins») comme Martial du Mans.

² On trouvera ces références dans: R. Brummer, *Bibliographia Lulliana 1870-1973*, (Hildesheim 1976), 104 p.; M. Salleras, «Bibliografia Lulliana (1974-1984)», *Randa* 19 (Barcelone 1986), p. 153-198. Pour un bilan équilibré de cette production: L. Badia, *Introducción, Libro de amigo y Amado* (Madrid 1985), XI-LII (= *Badia-Laa*).

³ Cette terminologie fut frappée par Pring-Mill, lequel nous parle de «contextes idéologiques», avec une double orientation: «intrinsèque», soit les rapports avec le volet philosophique de l'opus lullien; «extrinsèque», soit les idées et les valeurs que Ramon Llull partage avec d'autres formes de la conscience médiévale. «Entorn de la unitat del *Libre d'amic e amat*», *Estudis Romànics* (= ER), 10 (Barcelone 1962-67), p. 33-61 (= *Pring-Mill-Laa*). Pour les «contextes idéologiques intrinsèques»: V. Serverat, «Autour de la date de composition du *Libre d'amic e amat*», *Atti del Convegno Internazionale: Ramon Llull, il lullismo internazionale, l'Italia*, pp. 37-67, (Naples 1992) (= *Chronologie-Laa*).

nous plaçons deux directions de recherche assez nettement différenciées. D'un côté, on trouve une première masse d'analyses externes qui se sont donné pour objet d'éclairer, dans une perspective comparatiste, l'épineuse question des influences — soufi⁴, provençale, biblique — convergeant dans le *L. d'amic e amat*. D'un autre côté, il faut mentionner les recherches qui ont voulu mettre en valeur l'ossature philosophique de cet ouvrage, ce que les Carreras Artau avaient appelé «la recia contextura filosófica»⁵, et qui s'inscrit dans le cadre d'une réaction salutaire contre le lullisme de l'âge romantique. Autrement dit, il s'agissait de concevoir les textes de Ramon Llull, non plus comme une littérature, mais comme une «expression littéraire»⁶ mise au service de contenus doctrinaux.

Nous sommes d'autant plus à l'aise pour dénoncer les limitations d'une telle méthode, que nous l'avons nous-même empruntée dans notre propre thèse doctorale, laquelle se donnait pour objet d'éclairer l'ensemble des doctrines philosophiques convergeant dans la *Libre d'amic e amat*⁷. Tout en assumant les acquis de ces analyses externes — qu'il ne s'agit nullement de renier —, nous ne sommes pas moins convaincu de la nécessité d'adopter désormais une nouvelle approche,

⁴ Ramon Llull ayant invoqué lui-même le précédent soufi, rien n'interdit de rattacher le *L. d'amic e amat* à un «soufisme christianisé». Il est vrai, cependant, qu'un certain comparatisme a abusé e parallèles faciles, en produisant des affinités dont on peut trouver l'équivalent dans un grand nombre de traditions spirituelles. Ce n'est pas le cas, nous semble-t-il, pour M. Asín Palacios qui avait relevé chez Algazel et Llull une même méthode de prière, faisant appel aux trois facultés de l'esprit: mémoire (*tadakkur*), intelligence (*i'tibar*) et amour (*tamara*). Ayant perçu dans cette doctrine la chance d'une possible initiation au mystère de la Trinité pour un public musulman, Ramon Llull allait en faire une des figures (S) de son *Ars inveniendi*. D'après le dénombrement établi par Pring-Mill, et qu'on peut corriger à la hausse, on ne trouve pas moins de 79 versets fondés sur cette méthode de prière, soit entre 1/4 et 1/5 du *L. d'amic e amat*. A vrai dire, cette méthode de prière ne renvoie pas tant au soufisme qu'à la spiritualité d'Algazel, dont on sait qu'elle constitue une synthèse entre la voie des théologiens et la voie de soufisme.

Sur cette question, cf.: J. Asín Palacios, *La espiritualidad de Algazel y su espíritu cristiano*, III (Madrid-Granada 1940), ch. 28; J. Vernet, «Observacions sobre Oracions de Ramon», *ER* 10 (1962-67), p. 87 (= *Vernet-Oracions*). Pour d'autres analogies plus discutables, voir ci-dessous, note 83. Pour un jugement sceptique sur la filiations soufi: D. Urvoy, «Les emprunts mystiques entre Islam et Christianisme et la véritable portée du *Libre d'amic*», *Estudios Lulianos* (= *EL*), 23 (1979), p. 37-44.

⁵ T. et J. Carreras Artau, *Historia de la Filosofía Española*, I (Madrid 1939), p. 592.

⁶ J. Rubió Balaguer, «L'expressió literària en l'obra luliana», dans *Obres Essencials de Ramon Llull* (Barcelone 1957-1960) I, p. 85-110 (= *OE*).

⁷ V. Serverat, *L'être et la joie. La philosophie de Ramon Llull dans le Libre d'amic e amat* (= *RL-L'être et la joie*), thèse inédite (Paris 1990). En citant par la suite cet ouvrage, il ne s'agit pas de renvoyer à nos propres idées, mais de fournir un outil bibliographique au lecteur, notre dette à l'égard de nos prédécesseurs s'y trouvant largement reconnue.

Cet article doit beaucoup aussi aux débats qui ont eu lieu pendant la soutenance, dont elle se veut une sorte de «troisième mi-temps». Les membres du jury — et en particulier notre directeur, le Professeur Maurice Molho — y trouveront sans doute l'écho, plus ou moins fidèle, de quelques unes de leurs suggestions et pistes de recherche. Je voudrais remercier en particulier Mme le Professeur Zimmermann qui nous a suggéré de nombreuses améliorations pour cet article.

plus attentive à la spécificité du fait littéraire, dans le sillage des tentatives entreprises par F. Dominguez R., Metzeltin et Zimmermann⁸. D'ailleurs, il serait injuste d'affirmer que toutes les recherches externes ont été absolument aveugles devant le fait littéraire, et nous en voulons pour preuve la fine analyse à laquelle s'est livré Pring-Mill sur les rimes internes des versets.

En règle générale, on peut donc affirmer que les recherches ont privilégié dernièrement l'une des voies possibles d'approche, celle qui part du texte pour rejoindre les contextes littéraire et philosophique. Dans les pages qui suivent, nous entendons nous attacher, en revanche, à l'économie interne de l'ouvrage, trop longtemps négligée. Il s'agira en quelque sorte d'emprunter le chemin inverse, en retrouvant le contenu philosophique, au cœur même du langage littéraire, cela étant rendu possible par l'étroite unité reliant le «fond» et la «forme» de tout texte, ce que Ramon Llull exprime, de façon si suggestive, par l'assonance des termes *manera* et *matèria*:

Estant un dia Blanquerna en oració, aquell ermità ven a la cella de Blanquerna e pregà 'l del libre damunt dit. Molt cogità Blanquerna en qual manera faria lo libre ni de qual matèria⁹.

2. Métamorphoses d'un texte

Si nous nous plaçons dans la longue durée, soit une période de cinq siècles, nous voyons revenir le même jugement de valeur au sujet du *L. d'amic e amat*. Disons en peu de mots qu'on tend à réserver le statut «poétique» à une seule partie de l'ouvrage, en gros les deux premiers tiers, tandis qu'on relègue le dernier tiers dans le domaine de la ratiocination philosophique. Cette sensibilité, on le sait, a abouti entre 1505 et 1914 à une édition profondément altérée du texte: amputation des passages les plus «philosophiques» et interpolation de passages «littéraires», dans une proportion qui touche un septième de l'ouvrage (48 versets sur les 363 que compte la version due à Lefèvre d'Étaples¹⁰). Le rétablissement du texte par Galmès et Ferran n'a pas

⁸ Pour ces quelques tentatives d'une approche plus textuelle: M. Metzeltin, «Cap a una teoria semàntica dels textos exemplificada amb el *Libre d'Evast e Blanquerna* de Ramon Llull», 4è Colloque de Langue et Littérature Catalane-Bâle 1976 (Montserrat 1977), p. 65-82; M.-C., Zimmermann, «Ausias March i el Cant Espiritual: Poema i pregària», *Homeatge a Josep M. de Casacuberta-2* (Montserrat 1981), p. 241-269, (parallèle entre A. March et R. Llull); F. Dominguez R., «Reflexions entorn de Ramon Llull i de la seva obra literària», *Randa* 19 (Barcelone 1986), p. 111-135 (= *Dominguez-Laa*). Elle est préconisée très nettement aussi dans *Badia-Laa*, XXVI.

⁹ *Libre d'amic e amat* (= *Laa*), dans *Blaquerna*, ch 99-100, *OE* I, p. 260-279.

¹⁰ Les versets ajoutés sont §§ 66, 70, 117, 149, 241-2, 245, 252, 258-60, 268, 275, 277, 290-1, 295, 304, 308, 209-11, 313, 315-8, 320, 331-3, 337-8, 341, 343-4, 347, 349, 350, 352, 354-5, 357, 359-60, 362, 364. Cette version contient une erreur de numérotation qui se traduit par l'omission de §§ 195-196; elle possède donc un total de 363 versets au lieu des 365 annoncés.

éliminé entièrement cette tendance, puisque les auteurs d'anthologies et d'extraits glanent rarement leurs gerbes dans le dernier tiers de l'ouvrage, celui qui passe pour être le plus aridement conceptuel.

Ne voulant pas être accusé de complaisance à l'égard des éditions tronquées, nous tenons à affirmer d'entrée de jeu que le *L. d'amic e amat*, dans sa version intégrale et restituée, ne manque pas de cohérence. En fait, il faudrait réfléchir à deux fois avant de parler d'une contradiction entre son ouverture et sa clôture, en invoquant je ne sais quel épuisement d'inspiration, une perte de l'état de grâce poétique, etc. En effet, la disposition de la matière à l'intérieur de l'ouvrage lullien nous semble parfaitement logique, selon un triple point de vue, structurel, rhétorique et spirituel.

La structure de l'ouvrage, on le sait, est celle du cycle annuel, chacune des 365 séquences¹¹ devant nourrir la méditation de toute une journée. Si nous adoptons l'usage qui consiste à compter *ab incarnatione*, le début de l'année se situe le vingt-cinq mars, soit à la naissance du printemps, ce qui est en parfaite harmonie avec le paysage printanier (verger, oiseaux, arbres) que Ramon Llull a voulu pour les premiers versets de son texte. Ce choix se trouve aussi en accord avec les règles de la rhétorique, voulant que l'on dispose au début les réalités les plus plaisantes (*bels exemplis de beles cosas*) mais qu'on réserve pour la fin les idées et les énoncés les plus profonds (*mellor matèria*)¹². Enfin, cette organisation de la matière pourrait être commandée par ce que nous savons de la spiritualité lullienne, où l'on peut distinguer trois paliers dans l'élévation vers Dieu: la vision des créatures, la méditation discursive des trois facultés (mémoire, intelligence, volonté), la contemplation des perfections divines. Autrement dit, les ressemblances divines déposées dans la création matérielle (§§ 1-60), l'image de Dieu gravée dans l'esprit de l'homme (§§ 100-300)¹³, et l'Essence divine elle-même réfractée par ses attributs (§§ 264-327).

Quelle que soit la cohérence du propos lullien, on n'est pas fondé pour autant à écarter d'un revers de la main le texte interpolé qui fit autorité pendant plus de quatre siècles, et qu'on ne saurait considérer sans plus comme un simple accident de parcours dans la chaîne de transmission. Il convient de s'interroger en particulier sur l'oblitération qui a frappé le derniers tiers de l'ouvrage, les altérations ayant surtout affecté la série §§ 242-364. En accord avec nos options de

¹¹ Ce chiffre reste une hypothèse, en absence d'une confirmation dans les manuscrits. L'édition critique la plus rigoureuse, celle du texte latin par C. Lohr et F. Domínguez, donne une division de la matière en 354 versets: *Traditio* 44 (New York 1988), p. 326-372. Pour les implications structurales de ces incertitudes numériques: Domínguez-Laa.

¹² Ramon Llull (éd. Gret Schib), *Doctrina Pueril* (Barcelone 1972), ch 73, p. 170.

¹³ Les versets qui traitent ensemble des trois facultés se trouvent surtout concentrés au milieu de l'ouvrage. *Laa*, §§ 52, 53, 91, 102, 107, 126, 130, 133, 138, 168, 183, 188, 192, 205, 225, 253, 297, 327, 330, 334, 347, 363. Pour le sens de la résurgence finale, voir ci-dessous note 89.

départ, nous allons nous désintéresser de l'arrière-plan conceptuel, au demeurant fort passionnant, de cette altération (*matèria*), pour ne retenir que les éléments ressortissant au langage et au style (*manera*).

Cette mise entre parenthèses du contenu doctrinal est un choix de méthode, auquel nous attachons la plus haute importance, et cela à double titre: tout d'abord, pour mieux cerner le statut littéraire de notre texte; ensuite, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, comme clé d'accès à une nappe plus profonde dans la pensée lullienne. En effet, le risque encouru dans une analyse des «contextes» est de gommer ce qui fait la spécificité de l'auteur, en étouffant son caractère propre sous la masse de références comparatistes plus ou moins avérées. En revanche, si nous adoptons la voie inverse, celle qui conduit de la manière littéraire à la matière philosophique, nous avons plus de chances d'aboutir à ce qui fait l'identité, le fond irréductible de la démarche lullienne. A cet égard, nous tenterons de démontrer comment des réalités de langage, en apparence minimes, peuvent éclairer le sens de la méditation lullienne, en particulier un ordre de réalités si profondément enfouies qu'on ne saurait les détecter à partir de catégories philosophiques, mais qui peuvent, en revanche, se révéler par d'infimes variations de langage. Devant un programme aussi ambitieux, certains lecteurs — nous les comprenons aisément — auront du mal à se départir d'un certain scepticisme. Aussi, leur proposerions-nous de prendre notre article à un niveau plus modeste de lecture, comme une simple tentative destinée à collationner un faisceau de procédés stylistiques affectant la structure externe et l'ordre de composition du texte lullien.

Ayant fait table rase de tous nos référents philosophiques, nous avons commencé par relever une série de procédés de langage qui subissent une évolution entre l'ouverture et la clôture du *L. d'amic e amat*, en espérant qu'il nous permettront de mieux cerner à quoi tient le statut «poétique» ou «conceptuel», dont on affecte si souvent les différentes parties de l'ouvrage:

- Du style direct vers le style indirect, et, en guise de corollaire, une évolution du dialogue vers le récit.
- De l'énoncé «chanter» vers l'énoncé «parler» dans la désignation du discours amoureux.
- De la corporéité vers l'esprit.
- Du dialogue vers le monologue.

Pour mener à bien ce programme, nous avons jugé bon de recourir très largement aux éléments rhétoriques proposés par Ramon Llull lui-même, à la fois pour en montrer la profonde cohérence, et parce qu'il est toujours fécond d'emprunter le regard du créateur sur son propre texte. Or, nous savons que Ramon Llull se montre bien embarrassé, quand il s'agit d'accrocher son texte à la grille des genres médiévaux

du discours. Voici des versets chantés mais qui sont dépourvus de mètre, de rime finale et de mélodie; des textes trop brefs pour faire un *exemplum* et trop longs pour être qualifiés de *proverbia*, sans compter que ces deux genres didactiques ne sont nullement en harmonie avec le lyrisme du ton. Aux prises avec ces difficultés dues à l'extrême originalité de sa tentative, Ramon Lull va se donner toute une série de catégories, dont la multiplicité n'exclut nullement la cohérence stylistique: *cançons de Déu e d'amor*¹⁴, *verses*¹⁵, *paraules d'amor e exemplis abreujats, paraules qui han mester exposició*¹⁶. Il nous semble préférable en tout point de recourir à ces formules — chants, cantiques, versets, poèmes, dialogues, exemples, paraboles —, plutôt qu'à d'autres qui, n'en déplaise à leurs promoteurs, ne sont pas consacrées par l'usage lullien, telles que paragraphe, aphorisme, proverbe, etc.

I. *Paraules d'amor e exemplis abreujats*

Dans le prologue du *L. d'amic e amat*, Ramon Lull définit son texte sous une formule à l'apparence anodine, mais que nous croyons exceptionnellement juste: *paraules d'amor e exemplis abreujats*. Il est permis de prendre ce doublet comme l'affirmation d'une dualité stylistique dans notre ouvrage, lequel se situerait au point de convergence entre deux types de discours. Sous la rubrique, *exemplis abreujats*, nous pouvons placer les versets à caractère narratif, écrits en discours indirect à la troisième personne, le plus souvent à l'imparfait, soit en gros deux tiers de notre ouvrage. En revanche, les *paraules d'amor*, pourraient désigner les parties dialoguées, rédigées à la deuxième personne en discours direct, le plus souvent au présent, soit un tiers des versets. Par sa connotation évidente d'oralité¹⁷, le terme *paraula* semble très apte à désigner ces dialogues, ce qui n'est pas le cas pour d'autres catégories du méta-langage lullien, telles que *metàfora*, *semblança*, *exempli*, suggérant plus fortement l'idée d'écriture. La distinction, on s'en doute, est loin d'être aussi nette et tranchée, et on trouve notamment des versets mixtes combinant les deux discours, indirect et direct¹⁸.

¹⁴ *Libre d'Evast e d'Aloma e de Blanquerna* (= *Blaquerna*), ch 88, OE I, p. 248, a.

¹⁵ *Laa*, proleg, p. 260-c.

¹⁶ *Laa*, p. 260, a.

¹⁷ Dans le *Blaquerna*, il est question à deux reprises de *paraules* pour le répertoire des conteurs de rue (*recomptadors*). «Molt se meravellà lo fuster d'aquesta paraula, e per la meravella concebé devoció con lo recomptador li espòs la paraula». Et plus loin encore: «(...) un dels recomptadors (...) atrobà en la carrera gran re de romeus qui anaven a Sent Jacme. E dementre anaven per lo camí, ell los recomptava exemplis e bones paraules e devotes»: *Blaquerna*, ch 88, p. 249. Cela dit, un autre sens n'est pas exclure (parole = parable): voir ci-dessous note 73.

¹⁸ Dans une première formule, on trouve la suite indirect/direct, concentrée surtout dans le premier centaine de versets: *Laa* §§ 6, 36, 39, 57, 70, 84, 91, 96, 100, 208, 217-9, 228, 250, 360. La séquence en style indirect correspond souvent à un énoncé semi-

Ce deuxième volet, *paraules d'amor*, représente peut-être la partie la plus novatrice et déconcertante de notre ouvrage, et celle aussi qui, du point de vue stylistique, présente la plus grande richesse formelle: alternances de personnes grammaticales, de phrases verbales (énonciative, interrogative, exclamative, injonctive), de temps etc. Il n'est pas interdit de penser que Ramon Lull attribuait un statut privilégié à ces versets dialogués, d'après ce qu'on peut déduire par la situation topographique de certaines «laisses», à l'ouverture (§§ 4-12) et à la clôture (§§ 354, 357-360, 362, 365) de son texte, ce qui tranche avec leur faible concentration dans le corps de l'ouvrage (§§ 100-250).

Malgré leur nombre réduit — un verset sur trois —, ce sont les textes dialogués qui ont frappé le plus fortement la postérité lullienne, si nous en jugeons, entre autres, par les titres que notre ouvrage a reçus. Dès 1521, Joan Bonllavi proposait le titre de *Dialogacions y Cantichs d'amor*, expression que reprend Anna Maria del Santissim Sagrament pour son commentaire, qu'elle appelle *dialogacions i càntics expositats* (c. 1690). Les éditeurs sont nombreux qui ont choisi de souligner la structure dialogale de l'ouvrage tout en gommant la dimension de narrativité (*exemplis*), d'où qu'ils en soient venus à frapper des expressions du type «questions et réponses», «dialogues», «canti-ques dialogués», etc.:

— *Blaquerna anachoretæ interrogationes et responsiones 365 de Amico et Amato* (Paris 1585).

— *Trois cents soixante-cinq demandes et réponses de l'hermite Blanquerne touchant l'amy et l'aimé* (Paris 1586).

— *365 questions et réponses de l'ami et de son bien-aimé* (Genève 1890).

— *Dialogues et cantiques d'amour entre l'ami et l'aimé* (Bruxelles 1899).

— *Livre de l'ami et de l'aimé, petits cantiques d'amour dialogués* (Paris 1919).

Mieux encore, on sait que l'édition parisienne de 1505 contient quarante-huit versets apocryphes; or, ils sont rédigés pour la quasi-totalité en discours direct, la première explication qui vient à l'esprit étant l'engouement des milieux humanistes pour le genre du dialogue. Mais, il faut croire que cette interprétation s'avère un peu courte, puisque la préférence pour le dialogue se perpétue jusqu'à nos jours, si nous en jugeons par les éditions fragmentaires¹⁹ qui privilégient de façon à peu près systématique le style direct sur le style indirect, le dialogue sur la narration. Force est donc de reconnaître que nous som-

interrogatif, ce qui rappelle la formulation préférée des *quaestiones* scolastiques (*utrum* ou *an*). Pour l'influence sur l'ouvrage des questions scolaires: *Chronologie-Laa*, e, 1.

La formule inverse, suite direct/indirect, absente à l'ouverture, devient plus féconde vers la fin de l'ouvrage: *Laa*, §§ 92, 163, 164, 178, 245, 253, 289-291, 294, 301. La raison en est son plus grand rendement en termes de brièveté, le verset s'ouvrant de façon abrupte par une question, ce qui permet de faire l'économie des circonstances de temps et de lieu.

¹⁹ Par exemple: Wasmer (1940), Lévis Mano-Palau (1967, 1972, 1981), Montfort-Montoliu-Fontfreide (1985).

mes ici devant une tendance de longue durée dans la réception de notre ouvrage, et qui repose, nous semble-t-il, sur un certain nombre de présupposés esthétiques: préférence de la brièveté sur la longueur, du présent sur le prétérit, de l'implicite sur l'explicite, toute une série d'éléments qui se laissent peut-être réduire à une opposition entre le versant «poétique» (*paraules d'amor*) et le versant «narratif» (*exemplis*).

1. Une écriture de la brièveté

L'existence de ces versets dialogués en discours direct peut s'expliquer, en premier lieu, par la loi d'économie et d'ellipse régissant les formes brèves du discours. Que cette brièveté soit l'un des buts recherchés, cela nous apparaît en premier lieu dans un fait de langage qui est souvent associé au discours direct, la suppression en tout ou en partie des formules *dicendi*, y compris quand elles seraient nécessaires pour l'identification du locuteur²⁰. Cette élision va permettre à Ramon Llull d'alléger son discours de plusieurs séquences de langage: la mention du locuteur et de l'allocutaire, ainsi que celle de l'action verbale, dire, répondre, etc. Dans un assez grand nombre de versets, il est même impossible de reconnaître la personne qui s'adresse à l'*amic*, ce qui n'est pas sans créer un effet d'ambiguïté fort suggestif.

Dans le *L. d'amic e amat*, la structure la plus fréquente, mais à vrai dire quelque peu routinière, est celle du verset interrogatif du type *dignes, foll*²¹. Un locuteur qui nous demeure inconnu — l'Aimé, un tiers, l'instance narrative? — interpelle l'ami, présenté le plus souvent, sous l'épithète de *foll*:

283. — Dignes, foll, què és pecat? — Respòs: — Entenció girada e enversada contra la final entenció e raó per què mon amat ha creades totes coses.

L'auteur applique ce procédé de façon si radicale que le lecteur est bien souvent incapable d'identifier le locuteur, privé qu'il est d'indications suffisantes. Cette impossibilité d'identification est à nos yeux un fait de langage d'une portée très considérable, le point culminant dans l'ordre de l'élision, et que nous devons approfondir dans la suite de notre exposé. Sur ce point, l'originalité de Llull est patente, et nous en voulons pour preuve l'embarras de la postérité, très visible chez un Lefèvre d'Étapes qui se croit obligé de «normaliser» le texte, en le farcissant de formules *dicendi* dans un souci de clarification qui n'est pas sans en altérer quelque peu la nature rhétorique.

²⁰ Procédé signalé par Badià-Laa, p. XXVI.

²¹ Un exemple de cette tendance au mécanisme d'écriture: Laa, 283, 286-7, 289-92, 294.

Dans la même logique du non-dit et de l'ellipse, il arrive bien souvent que les indications de temps et de lieu soient particulièrement minces, voire même inexistantes, surtout dans les versets en discours direct, ce qui concourt à produire cet effet d'extrême concision (*abreujament*), qui était aux yeux de Ramon Llull lui-même l'une des caractéristiques les plus notables de son *L. d'amic e amat*:

paraules d'amor e exemplis abreujats e qui donen a home gran devoció, e són paraules qui han mester exposició²².

La recherche de la concision, pour pertinente qu'elle soit, ne saurait être à nos yeux l'explication ultime pour ce faisceau de procédés langagiers: discours direct, omission des formules *dicendi*, effacement des repères de temps et de lieu, etc. Au-delà d'un effet indéniable de brièveté, cet ordre de l'élision nous apparaît comme le symptôme ou l'indice d'un fait autrement plus considérable, un certain effacement de l'instance narrative, par où le verset lullien se démarque d'une autre forme brève concurrente, l'*exemplum* médiéval. Quand elle n'esta pas entièrement abolie, l'instance narrative se réduit à bien peu de chose dans les textes dialogués, souvent une simple formule *dicendi* réduite à sa plus simple expression, *dic* ou *respòs*, et plus rarement des nuances plus riches de la voix — chanter, pleurer, crier —, puisque cela exigerait une intervention, une plus forte emprise du narrateur sur son texte²³.

2. La parole et le silence

Dans le *L. d'amic e amat*, la relative discrétion du narrateur est surtout commandée, nous semble-t-il, par la volonté de laisser au lecteur une très grande liberté pour ce qui est du sens à donner aux versets. Ramon Llull entend promouvoir ici une ouverture du sens, une formidable liberté d'interprétation, en étroite harmonie avec le dessein d'ensemble de son ouvrage. Le *L. d'amic e amat*, ne l'oublions pas, est un recueil de courts versets, dont chacun ne doit pas moins nourrir la prière de toute une journée. Pour atteindre cette finalité, Ramon Llull nous convie à une tâche de co-création; ici, le lecteur doit, non seulement expliciter, mettre au jour, la part considérable du non-dit, mais encore enrichir le texte par une sorte de génération associative de nouvelles pensées:

²² Laa, p. 260, a.

²³ Pour ces nuances plus riches de la voix: Laa, §§ 4, 59, 110, 125, 149, 208, 252, 322. Si l'auteur ne recourt pas au doublet dire/répondre, de loin le plus fréquent, c'est qu'il s'accorde mal au monologue, l'épanchement émotif d'une subjectivité close (chanter, pleurer, crier). En effet, le discours ne vise pas ici à une réelle communication avec autrui, mais à une simple extériorisation de soi, reconnaissable au phrasé interjectif (§ 110), à la présence d'un vocatif (§ 322) ou les deux marques à la fois (§ 322).

són paraules que han mester exposició, e per l'exposició puja l'enteniment més a ensús, per lo qual pujament muntiplica e puja la volentat en devoció. (...) e cascú vers abasta a tot una dia a contemplar Déu, segons l'*Art del libre de contemplació*²⁴.

En prenant Ramon Llull au pied de la lettre, nous avons consulté le *Libre de Contemplació*, afin d'y trouver davantage de précisions sur cet art de lire, qui est censé offrir une grande liberté au lecteur. Dans le chapitre 366, l'auteur nous propose plusieurs parcours différents de son texte: une lecture linéaire, une lecture au hasard, une lecture à partir de la table des matières. Mais sa préférence va vers une quatrième modalité sur laquelle il ne tarit pas d'éloges: *lo mellor mou e.l plus plaent, e.l pus meritori que nengú dels altres mous*²⁵. Ici, le lecteur est invité à ne pas s'enfermer dans son fragment de lecture, mais à tenter une combinaison avec d'autres lieux parallèles, qu'il tire tantôt du même ouvrage et tantôt de son fond personnel. Cette méthode d'*amplificatio*, de dilution, Ramon Llull va la comparer, de façon très suggestive, au travail du vigneron qui ajoute de l'eau au verjus pour accroître sa douceur et en diluer l'amertume. Pour générer ces nouveaux sens, l'auteur conseille au lecteur de recourir tour à tour aux trois dynamismes solidaires de son esprit: la mémoire qui apporte des souvenirs, l'intelligence qui est féconde en idées, et la volonté qui est riche en affections d'un amour brûlant.

Par l'absence d'une clé d'interprétation explicite, par son ouverture de sens, le verset lullien diffère très nettement de l'*exemplum* médiéval, lequel possède toujours une structure bipolaire très nette dans sa dichotomie entre le récit et l'enseignement moral. En refusant ce didactisme, Ramon Llull a voulu écrire un texte ouvert, sollicitant un effort de déchiffrement, voire même de création, de la part de son lecteur. Cet appel à l'interprétation a bel et bien été entendu, au sein d'une assez longue tradition d'expositions et de paraphrases qu'on peut faire remonter à des temps fort proches de notre auteur²⁶. Il nous semble fécond d'explorer plus profondément cette corrélation qui existe ici entre, d'un côté la rhétorique lullienne de la brièveté, et de l'autre côté une riche littérature d'exégèse qui est à nos yeux l'un des faits les plus saillants dans la réception multi-séculaire du *L. d'amic e amat*. En cela, notre ouvrage semble fonctionner comme un texte sacré, qu'on sonde et dont on explore sans cesse les virtualités cachées. Ne voulant pas nous engager pour le moment dans une digression qui nous conduirait trop loin, nous allons renvoyer à plus tard cette question, absolument majeure, qui est celle du climat de «sacralité» entou-

²⁴ *Laa*, p. 260, a et 260, b.

²⁵ *Libre de Contemplació* (= *LC*), ch 366, § 21; *OE II*, p. 1256, a.

²⁶ Pour les seules expositions: Anonyme (Valencia 1335), Anonyme (Palma 1492), Anonyme attribuable à Martial du Mans (Paris 1632), Anna Maria del S. Sacrament (Palma 1760), A. Maduell (Barcelone 1965).

rant le *L. d'amic e amat*. Elle trouvera sa place au sein des analyses que nous allons consacrer à la notion de *cançó d'amor*, à la fois chant et cantique, renvoyant à un certain dessein de mimétisme biblique et coranique, qui est à nos yeux l'une des clés explicatives pour l'invention du verset lullien.

Cet effet d'ouverture est suscité avant tout, rappelons-le, par un amenuisement de l'instance narrative dans les dialogues rédigés au discours direct, et qui peut aboutir parfois à une confusion, ou du moins à une certaine imprécision, au sujet des locuteurs. Ramon Llull entretient la pluralité d'interprétations, en nous présentant bien souvent une voix anonyme, sans maître, que le lecteur, privé qu'il est de formules *dicendi*, ne parvient pas à attribuer avec certitude à qui que ce soit: l'Aimé, un tiers, le narrateur?

Cela étant dit, on peut aussi obtenir un effet analogue d'ouverture au moyen de procédés spécifiques, mais qui ne visent pas moins une même pluralité de sens. Nous pensons, en particulier, aux très nombreux versets qui finissent de façon interrogative, par une question dont Ramon Llull ne nous donne pas la réponse²⁷. Nous avons retenu le verset 272 qui repose sur un emboîtement de questions selon un ordre de gigogne très suggestif, chaque réponse devenant à son tour une nouvelle question, ce qui a pour effet de renvoyer indéfiniment la solution finale du problème, *de la responsió cové esser feta qüestió*:

272. Temptà amor l'amic de saviesa e féu-li qüestió si l'amat l'amava més en pendre sa natura o en recrear-lo. E l'amic fo enbarbesclat tro que respòs que la recreació se covenc a esquivar malanança, e l'encarnació a donar benança. E de la responsió cové esser feta qüestió: qual fo major amor?

D'autres textes finissent, certes, par une réponse plus ou moins catégorique, mais il peut arriver alors que le caractère absolu de la solution soit contrebalancé, atténué, par le recours à une pensée anti-thétique (audace et crainte, richesse et pauvreté, joie et tristesse), qui vient replacer en quelque sorte le lecteur dans son état initial de perplexité²⁸:

278. Demanava l'amat a les gents si havien vist son amic, e ells demanaren-li les qualitats de son amic; e l'amat dix que son amic era ardit, temerós, ric e pobre, alegre, trist (...).

Cela étant précisé, il nous est avis que l'ouverture du texte est surtout obtenue par le recours au discours direct avec tout ce qu'il implique de liberté pour le lecteur, et inversement, de discrétion, si ce n'est d'effacement ou de silence, pour l'instance narrative.

²⁷ *Laa*, §§ 17, 204, 240, 249, 271, 348, 350-3.

²⁸ *Laa*, §§ 194, 197. Pour le stylistique des antithèses, *L'être et la joie*, ch 2 et 10, p. 66-72, 441-443.

3. *L'horizon de la théâtralité*

Par le discours direct, mais aussi par cette double omission — des locuteurs, des indications de temps et de lieu — l'ouvrage tend à se rapprocher d'un langage de type théâtral²⁹. Mais il s'agit ici d'une théâtralité purement textuelle, qu'on aurait dépouillée de ces codes secondaires qui permettent d'identifier les personnages ainsi que de les situer dans le temps et dans l'espace: en situation de représentation, le corps des acteurs, les costumes, le décor, la lumière, etc.; en situation de lecture, la liste des *dramatis personae*, les noms propres accolés au dialogue, les indications scéniques de temps et de lieu, etc.

Dès lors, on ne sera pas étonné de voir le langage lullien adopter des formes proches de la théâtralité, surtout dans les dialogues rédigés en discours direct. Les versets 24 et 218, par exemple, nous offrent une belle illustration d'un effet de méprise, d'incohérence entre la question et la réponse, selon un procédé fort courant à la scène:

24. Digueren a l'amic: — On vas? — — Venc de mon amat — — On vens? — — Vaig a mon amat — — Quant tornaràs? — — Estaré ab mon amat (...)

218. (...) demanaren a l'amic on era son amat, respòs: — Es — (...)

Cette tension vers la théâtralité est à rapprocher, dans le contexte culturel de l'auteur, d'un mode jongleuresque de performance, reposant à la fois sur les ressources de l'oralité et de la mimique³⁰. Par une sorte de mise en abyme, cette fonction théâtrale va s'incarner dans un personnage, l'ami, quand il se travestit en fou du roi, non pas pour de l'argent mais par amour:

157. Los hòmens qui.s depenyen folls per ajustar diners mouen l'amic a ésser foll per amor (...).

Un certain nombre de textes peuvent être lus comme de courtes représentations³¹, ainsi du verset 219, où l'ami joue le rôle d'un esclave et l'aimé celui de son futur maître:

219. Comprà l'amat ab sos honraments un home esclau et sotsmès a pensaments, languiments, sospirs e plors; e demanà-li què menjava ni bevia. Respòs que ço que ell volia. Demana-li què vestia. Respòs que ço que ell volia. Dix l'amat: — Has gens de volentat? —. Respòs que serf e sotsmès no ha altre voler mas obeir a son senyor e a son amat.

²⁹ Pour les rapports entre le théâtre et la narrativité, nous nous sommes inspirés de: C. Bobes-Naves, «Lengua y Literatura en el texto dramático y en el texto narrativo», *Bulletin Hispanique (BH)* 87, (Bordeaux 1985), p. 305-336.

³⁰ Pour les conteurs dans la rue: *Blaquerna*, ch 88, p. 249.

³¹ Ces mises en scène se rattachent au modèle de l'acte symbolique cher au prophétisme juif, et repris dans la pédagogie franciscaine. L'héritage biblique est surtout visible dans les versets rédigés au «je» (§ 172). Pour cette question: E. Auerbach, *Mimésis* (Paris 1968), p. 178-180.

Un autre procédé qui concourt à la théâtralité est la répétition obstinée d'une même réponse quelle que soit la question, jusqu'à dix fois dans le verset 96:

96. Demanaren a l'amic de qui era. Respòs: - d'amor - - De què est? - - D'amor - - Qui t'a engenrat? - - Amor - - On nasquist? - - En amor - - Quit t'a nodrit? - - Amor - - De què vius? - - D'amor - - Con has nom? - - Amor - - D'on vens? - - D'amor - - On vas? - - A amor - - On estás? - - En amor (...)

L'horizon de la théâtralité est loin de se limiter à ces quelques dialogues «scéniques». Sa présence dans le texte est plus capillaire, notamment par l'entremise d'une figure des plus considérables, le fou, qui apparaît en pas moins de vingt-trois versets³². Ce fou est fort proche du jongleur; c'est l'homme du mime, du masque (§ 157) et de l'oralité. Fort curieusement, il est surtout présent dans les versets dialogués au style direct (dix-neuf occurrences), et plus rarement dans les versets narratifs écrits au style indirect (quatre occurrences)³³. Il existe donc une corrélation inverse entre la figure du *foll* et le poids de l'instance narrative, comme si ce personnage incarnait dans le texte, par une sorte de mise en abyme, la fonction théâtrale et poétique du jongleur, le côté *cançons* et *paraules d'amor*, plutôt que la fonction du moraliste, le côté *exemplis abreujats*.

4. *Le temps et l'éternité*

Le choix de ce même discours direct va entraîner d'autres effets, et des plus considérables, pour ce qui est de la temporalité de l'ouvrage lullien. En recourant au style direct, Ramon Llull parvient à situer une partie de ses textes dans le présent, en échappant ainsi aux contraintes du passé narratif.

Cette tendance vers le temps présent existe même dans les textes rédigés au discours indirect et au passé. Au lieu du passé simple tout entier tourné vers un temps révolu, c'est l'imparfait qui est préféré par sa virtualité à signifier une certaine permanence, et la récurrence aussi, du passé dans le présent. Il est donc permis de conclure à une certaine réticence à l'égard du prétérit, que nous détectons, entre autres, au niveau des formules *dicendi*, tantôt omises ou tantôt exprimées à l'imparfait:

110. Cantava l'amic e deïa: ¡Oh, com gran malenança és amor! (...)

Cette prédominance du présent se comprend dans le cadre d'une

³² *Laa*, §§ 11-2, 53, 68, 72-4, 78, 147, 157, 175, 245, 253-4, 280, 283, 286-7, 291-2, 294, 358-9.

³³ *Laa*, § 53, 57, 74, 147.

littérature spirituelle, d'une tentative pour retracer l'histoire intérieure d'une âme, et qui vise l'expérience d'un certain absolu touchant à la sphère de l'intemporel. La fonction du présent est ici de plonger le lecteur dans un ordre de réalités à la validité permanente, par un dépassement de la contingence et de la caducité, telles qu'elles sont exprimées par le prétérit, le temps de ce qui n'est-plus. Cette aspiration vers l'a-temporel se trouve converger avec un autre fait de langage qu'il nous a été donné d'aborder, soit l'extrême minceur des notations spatio-temporelles qui concourt à plonger le lecteur dans cette impression d'éternité.

Si Ramon Llull refuse de s'enfermer dans le prétérit, c'est aussi par la coupure, la ségrégation, qu'il établit entre le temps du récit et le temps du lecteur, le présent dans l'acte de lire. Or le *L. d'amic e amat*, comme tant d'autres ouvrages spirituels, n'est pas fondé sur une logique de séparation, mais sur la recherche d'une proximité affective entre l'auteur, le texte et le lecteur. Le dessein avoué de Ramon Llull est que son lecteur se reconnaisse, mieux encore s'identifie, à l'un des personnages, ici, l'*amic*:

On per açò Blanquerna fo en volentat que feés *Libre d'amic e amat*, lo qual amic fo feel e devot crestià, e l'amat fos Déu³⁴.

Pour faciliter cette proximité, Ramon Llull propose un nom, *amic*, qui tient à la fois du propre et du commun, et dans lequel peut se reconnaître tout chrétien pour peu qu'il soit ouvert à la spiritualité, *feel e devot crestià*. Ce procédé onomastique d'identification vient amplifier les effets de cette temporalité du présent, dont l'une des fonctions majeures est, rappelons-le, de rapprocher, de faire communiquer, l'auteur, le personnage et le lecteur, en situant dans un seul et même présent les temps de l'énonciation, de la narration et de la lecture.

Par ce choix temporel, le *L. d'amic e amat* se présente à nous avec une affinité «générique» le rapprochant de la littérature de spiritualité. Mais ce présent est aussi celui de la poésie, tout comme le prétérit renvoie à l'ordre du narratif. Aussi est-il légitime de définir cet ouvrage quelque peu insaisissable comme un essai de «poésie mystique», selon une expression qui énonce sa double insertion générique, son ancrage simultanée et dans le discours de spiritualité et dans l'ordre du poétique.

5. Du dialogue vers le monologue

Du point de vue doctrinal, notre ouvrage a pu être considéré comme un ardente célébration de la relation d'amitié, conçue à partir de quatre notes convergentes: altérité, amour oblatif, réciprocité, éga-

³⁴ *Laa*, p. 260, a.

lité des amants. On ne sera donc pas étonné de voir un tel texte se prêter si merveilleusement bien à une philosophie de l'intersubjectivité, et nous pensons en particulier aux relectures de J. Xirau³⁵ ou de L. Sala-Molins, ce dernier se situant dans la mouvance de M. Buber, E. Lévinas et V. Jankélévitch³⁶.

Cette démarche «déductive», de la doctrine vers le texte, se trouve coïncider point par point avec les conclusions de M.-C. Zimmermann, laquelle avait adopté une démarche plus «inductive», du texte vers la doctrine:

de vegades el poema sols consta del diàleg sintètic entre l'Amic i l'Amat, és a dir, entre el Jo i el Tu [altérité], amb denominació pronominal; pero tots dos són el Jo i el Tu, alternativament, i tots dos son el Jo, com tots dos son el Tu [réciprocité]. Només fan preguntes dient Tu [oblation]

Poèticament es pot dir que el Jo i el Tu són equivalents: té tanta importància estilística l'itinerari interior del Jo com les respostes e definicions del Tu [égalité]³⁷.

En empruntant ce point de vue plus formel, il est possible de ramener la définition philosophique de l'amitié à une relation fondamentale Je/Toi, inscrite dans le titre même de l'ouvrage, et envisagée selon quatre modalités principales:

- 1) Le moi et le toi (altérité)
- 2) Le moi pour le toi (oblation)
- 3) Du moi vers le toi, du toi vers le moi (mutualité)
- 4) Le moi égal au toi (égalité)

Même si la tentation en est forte, nous ne reviendrons plus ici sur les conclusions que l'on peut tirer d'une analyse philosophique s'appliquant à élucider la «matière», l'arrière-plan conceptuel, du texte lullien³⁸. Le dialogue incandescent des amants, nous préférons maintenant le surprendre au niveau de la «manière» littéraire, dans un fait de langage dont l'importance ne nous échappe plus: le dialogue au style direct entre l'ami et son aimé.

a) L'ami et l'aimé. Une relation je/toi

Le *L. d'amic e amat* repose, on le sait, sur une focalisation extrême de l'attention sur deux sujets, *amic e amat*, tous seuls, face à face, dans

³⁵ Pour un référence directe de J. Xirau à la réciprocité lullienne (*Laa*, § 154): *Amor y Mundo* (México 1949), p. 141.

³⁶ L. Sala-Molins, *La philosophie de l'amour chez Raymond Lulle* (Paris-La Haye 1974), 302 p. A remarquer une intéressante préface de V. Jankélévitch, «De l'amour», p. 5-12.

³⁷ M.-C. Zimmermann: *art. cit.*, p. 246-247.

³⁸ *L'être et la joie*, ch 4 «Ontologie de l'amour», p. 141-185. On peut lire un extrait dans: V. Serverat, «Autour de la notion d'amitié dans le *Libre d'amic e amat*», *EL* 29, p. 125-145.

un dépouillement absolu. Cette dualité philosophique se traduit par quelques faits de langage, en apparence minimes, mais qui sont essentiels pour entretenir la cohérence entre l'idée et la parole. Voici deux termes — *amic* et *amat* —, qui ont en commun de ne pas posséder une marque de nombre au pluriel³⁹, à la différence d'autres termes plus ou moins synonymes pouvant donner *amadors*, *servidors* ou *loadors de l'amat*. Or, cet ancrage dans le singulier est là pour nous rappeler sans cesse la condition dialogique — un seul ami pour un seul Aimé — qui est à l'œuvre dans la relation d'amitié. Il faut bien comprendre enfin que cette dualité va au-delà d'une simple donnée numérique pour devenir une reconnaissance de l'autre, bref un principe d'altérité ontologique. Au lieu de nous tenir de longs discours, Ramon Llull va nous suggérer cette altérité par un autre fait de langage, et nous pensons au choix de noms paronymes pour les personnages, *amic e amat*. Ce procédé de nomination vient rappeler dans chaque verset la structure profonde d'un amour qui a pour effet de susciter une proximité affective, cela est vrai, mais toujours dans le respect de la différence entre les amants. Entre l'ami et son Aimé, la relation aimante ne relève ni de la distance ontologique (hétéronymie) ni d'une parfaite unification (synonymie). Nous sommes ici dans le domaine d'un amour-ressemblance, si merveilleusement évoqué par les noms donnés aux personnages (paronymie).

Il est clair que le dialogue permet, plus que le récit, d'énoncer ce face à face, cette existence à deux, qui est le propre des amants. C'est en ce sens que M.-C. Zimmermann a pu définir l'invention lullienne comme celle d'une «simplification intensifiante de la structure dialoguée»⁴⁰. Une telle intensité s'obtient, entre autres, en rejetant à l'arrière-plan toute autre présence qui viendrait faire obstacle à l'échange entre les deux sujets, non seulement celle du cadre spatio-temporel mais surtout celle de l'instance narrative. Le maître J. Rubió i Balaguer avait lui aussi pressenti que la poétique lullienne tenait à cette primauté accordée à la parole dialoguée sur les interventions narratives, mais force est de reconnaître qu'il avait exprimé cette intuition par une grille stylistique quelque peu floue:

Es poesia concentrada en breus exclamacions, altes de sentit, coherentes cada una amb l'actitud obligada de l'interlocutor, sense que calgui però al poeta de dibuixar la línia íntima de relació entre elles, avara de paraules però de la més rica plenitud⁴¹.

Encore faut-il que ce dialogue, dans ses contours littéraires, soit conforme aux différents éléments qui définissent la philosophie lul-

³⁹ Pour les très rares exceptions à la règle: *Laa*, §§ 326, 333.

⁴⁰ M.-C. Zimmermann, *La solitude d'Ausias March*, thèse inédite (Paris 1984), p. 386.

⁴¹ J. Rubió, «L'expressió literària en l'obra lulliana», dans *OE I*, p. 100. Il y faisait référence à la poétique d'un autre ouvrage lullien, *l'Arbre de Science*.

lienne de l'amour: le dialogue à deux plutôt que le monologue solip-siste, l'amour désintéressé, la réciprocité dans l'action, l'égalité des échanges. Dans sa «manière» littéraire, le verset idéal devrait tendre donc vers une structure que nous pourrions nommer 'stichomythique», reposant sur une parfaite alternance de la parole entre l'ami et l'aimé. Il doit mettre en jeu un amant et un aimé (altérité); l'amant s'adressera à son aimé par un toi exprimant la dépossession de soi (oblation ou *benvolença*); l'aimé, à son tour, va s'engager dans la mutualité amoureuse en adoptant le toi de son amant (réciprocité); il y aura, enfin, un partage assez équitable du temps de parole entre l'ami et son aimé (égalité).

Parmi les dialogues le plus parfaitement «stichomythiques», nous trouvons les versets 50 et 52, qui réunissent la plupart des traits de langage qui nous venons de relever: dualité parfaite, rehaussée ici par la discrétion du tiers narrateur et par l'emploi des possessifs; dynamisme du moi vers le toi (oblation) et du toi vers le moi (mutualité), exprimé par le jeu des pronoms de la deuxième personne; égalité pour ce qui est du pouvoir sur la parole, confirmée par l'absence de marques de dépendance ou soumission:

50. Dix l'amic a son amat: — En tu és mon sanament e mon languiment; e pus fortament me sanes, pus creix mon languiment; e on pus me languaix major sanitat me dónes —. Respòs l'amat: — La tua amor és segell e empremta on mostres los meus honraments a les gents. —

52. Dix l'amic a l'amat: — Anc no fugí ni.m partí de tu a amar, despús que t'hac conegut; car en tu, e per tu, e ab tu fui on que fos —. Respòs l'amat: — Ni jo, despús que t'hac conegut e amat, no t'oblidé, ni null temps no fui contra tu engan ni falliment. —

Le pouvoir de suggestion de ces textes nous semble tenir à l'étroite correspondance entre la «manière» et la «matière», l'expression littéraire et la philosophie lullienne de l'amitié. Cela étant dit, un bref sondage du texte a suffi pour que nous parvenions à une conclusion paradoxale: seul un nombre très réduit de dialogues correspond à ce modèle idéal de verset, où la manière littéraire se trouverait être en tous points conforme à la matière philosophique. Il est donc relativement rare qu'un texte reprenne l'ensemble des notes qui définissent une relation d'amitié: la dualité, l'amour désintéressé, la réciprocité dans l'action, l'égalité des échanges. Ce nombre restreint de versets dialogués — autour d'une quinzaine⁴² — ne constitue pas moins comme une sorte de «noyau fondateur» du *L. d'amic e amat*, sa nappe originare. La topographie du texte confirme à nos yeux l'importance singulière qui est celle des vrais dialogues *d'amic e amat*, puisqu'ils connaissent une forte concentration au début de l'ouvrage, avant que

⁴² *Laa*, §§ 5-9, 50, 52, 54, 67, 95, 217-8, 301.

le discours lullien ne soit entraîné par une sorte de dérive inexorable vers le faux-dialogue ou le monologue. La dualité amoureuse, qui était très nettement affirmée à l'ouverture de l'ouvrage, semble connaître par la suite une sorte de lente érosion, une tendance nettement déclinante, qu'on peut résumer de façon schématique comme une évolution du dialogue vers le monologue, de l'ouverture au toi vers la clôture en soi.

b) L'ami sans l'aimé

Au moyen de catégories philosophiques, on pourrait sans doute expliquer à quoi tient ce déclin dans la relation dialogale, la difficulté à se tenir dans le toi de la personne aimée. Voulant rester fidèles à notre méthode initiale, nous préférons traquer les présupposés lulliens au niveau le plus apparent du langage, ce qui possède l'immense avantage de nous prémunir contre la tentation de plaquer nos idées préconçues sur les principes et les valeurs de Ramon Llull.

Le glissement du dialogue vers le monologue prend deux formes différentes dans le texte:

- a) la substitution de l'aimé par un tiers dans l'échange de la parole, soit l'évolution vers une relation je/il;
- b) le silence, un retrait de l'aimé, qui aboutit au monologue de l'ami, soit une relation je/je.

Ces deux tendances, très nettement inscrites dans la surface du texte, sont révélatrices d'une atteinte aux principes d'altérité et de mutualité, qui régissent le dynamisme de l'amour d'amitié.

c) Une relation je/il ou l'oubli de l'altérité

En premier lieu, un verset d'amitié se doit de respecter la condition d'altérité, l'existence d'un toi, sans quoi l'amour tend vers le solipsisme, et le dialogue vers le monologue. Or, une telle évolution semble se produire dans notre texte, où l'on peut constater un effacement du pôle divin venant menacer l'équilibre originel du dialogue amoureux, *entre amic e amat*. Dans le cas le plus fréquent, la place de l'Aimé va se trouver prise par un tiers, tantôt hostile et tantôt bienveillant, mais le plus souvent indifférent⁴³.

Ce tiers ne suffit pas à constituer une nouvelle relation d'altérité,

⁴³ Il faudrait mentionner le cas un peu ambigu d'un autre acteur se situant entre le «tu» et le «il»: il s'agit de l'Amour, une perfection divine, dont il est difficile de cerner le degré d'autonomie par rapport à l'Aimé. Par ailleurs, l'Amour peut être tantôt un principe unique (§§ 58, 189, 257-9, 357), tantôt une réalité dédoublée en amour de l'ami et Amour de l'Aimé (§§ 49, 81-2, 114, 117). Cf. *L'être et la joie*, ch 5, p. 195-200.

qui viendrait remplir le vide laissé par la personne aimée. En effet, le tiers possède dans le texte un statut vraiment précaire, dénué de toute étoffe ontologique. Le plus souvent, il s'agit même d'un personnage anonyme; ses paroles ne sont accompagnées par aucune formule *dicendi* qui nous renseignerait sur son identité, son état d'âme (larmes, chants, cris, etc.), sa relation à l'amant, voire même son statut dans le texte (narrateur, personnage, etc.). Il n'est pas excessif de parler à ce sujet d'une oblitération de l'altérité, puisque, dans cette structure de verset, seul un pôle, *l'amic*, possède une véritable consistance. *L'amat* se tient dans le retrait et l'absence; le tiers est marqué lui par une extrême minceur allant jusqu'à une sorte de dépersonnalisation, si bien qu'il est illusoire de penser qu'il puisse remplir le creux laissé par le silence de Dieu.

Du point de vue topographique, cette formule amant/il prolifère de façon notable à la fin de l'ouvrage (§§ 283-294), surtout dans les très nombreux versets qui commencent par un énoncé du type *digues, foll* ou *digues, amic*, dont le locuteur nous demeure inconnu⁴⁴:

362. — Digues, foll, ¿per què parles tan subtilment? — Respòs: — Per ço que sia ocasió a exaltar enteniment a les noblees de mon amat, e per què per més hòmens sia honrat, amat e servit. —

Il arrive parfois que le tiers soit introduit par une formule *dicendi*, mais son énoncé impersonnel — *digueren a l'amic, demanaren*, etc. — dit assez l'inconsistance de cet acteur, son anonymat, sa fusion au sein d'un groupe indifférencié⁴⁵. Dans le *L. d'amic e amat*, les tiers possèdent un faible degré d'existence; ils se trouvent rejetés vers une sorte de dépersonnalisation, aussi extrême que l'était, en sens inverse, la personnalisation des amants, moi et toi, *amic e amat*.

Le tiers est souvent désigné sous la forme impersonnelle de l'«on», sous le mode quasi-impersonnel (*les gents*), ou tout simplement comme une voix anonyme dont le maître ne mérite pas même d'être identifié. Nous sommes ici dans un ordre parfaitement asymétrique de la dualité, puisque le *toi* de la personne aimée est devenu tout d'abord un tiers plus ou moins indifférent (il), et ensuite un groupe anonyme et impersonnel (on):

10. Digueren a l'amic: — ¿Per què no respòs a ton amat qui t'apella? — Respòs: Ja m'aventur a greus perills per ço que a ell pervenga, e ja li parle desirant ses honors. —

Il est vrai que les relations amant/il et amant/on peuvent intro-

⁴⁴ *Laa*, §§ 11-2, 61, 65, 72-3, 78, 83, 92, 96, 163-4, 175-6, 178, 180, 182, 189, 199-202, 211, 214, 235, 238, 241-2, 245, 253-4, 262, 283, 286-7, 289-92, 294, 354, 358-9, 362, 365. Ramon Llull se soucie d'introduire quelque variété dans les séries, par exemple en §§ 199-202, qui donne les vocatifs suivants, *foll, amador, amant, foll*. De façon semblable en §§ 289-292.

⁴⁵ *Laa*, §§ 10, 23-4, 36, 56, 70, 100, 360.

duire une certaine variété dans un texte, où la relation fondatrice amant/aimé aurait pu devenir à la longue quelque peu lassante, sans parler des virtualités narratives qui découlent de l'ajout d'un tiers, tantôt adjuvant, tantôt hostile, dans les échanges d'ami et d'aimé. Par ailleurs, cette formule se trouve posséder un très haut rendement aussi bien en termes de brièveté textuelle que pour l'amenuisement de l'instance narrative.

Dans le premier cas (§ 362, ci-dessus), Ramon Llull y fait l'économie des circonstances de temps et de lieu ainsi que de la *formule dicendi* nous renseignant sur le premier locuteur. Seul le deuxième locuteur est présenté par une formule *dicendi*, mais elle est réduite ici à sa plus simple expression (*respòs*). Nous apprenons certes qu'il s'agit d'un fol d'amour, mais cela par la voix d'un personnage et non pas celle du narrateur, ce trait étant contenu dans l'énoncé même de la question (*digues, foll*).

Du point de vue formel, on peut penser que cette structure — deux locuteurs pour une seule formule *dicendi* — était assez satisfaisante pour Ramon Llull. En effet, nous le voyons abandonner une autre structure concurrente — deux locuteurs et deux formules *dicendi* — qu'il avait empruntée dans le premier tiers de l'ouvrage (§ 10, ci-dessus). S'il adopte désormais l'interpellation directe à l'ami sans la médiation d'aucune formule *dicendi*, c'est qu'elle lui permet d'obtenir une plus grande brièveté textuelle tout en amenuisant le poids de l'instance narrative.

Tout cela serait une preuve supplémentaire de l'exceptionnelle virtuosité lullienne, s'il n'y avait pas le risque d'une répétition routinière inhérent à tout procédé. Et, il faut bien avouer que l'auteur n'a pas su éviter cet écueil, surtout à la fin de l'ouvrage, où l'on trouve des séries entières de versets fondus sur le même moule stylistique. Sans doute, le discours gagne-t-il en brièveté textuelle, mais au risque de voir s'estomper le riche polymorphisme de son ouverture.

Cette formule je/il ou je/on ne va pas moins connaître une véritable prolifération, d'abord dans le *L. d'amic e amat*, et ensuite dans les textes postérieurs où Ramon Llull tient aussi le langage de l'*amic e amat*: *Art amativa* (Montpellier, 1290), *Flors d'amor et flors d'intelligència* (Naples, 1294), *Arbre de filòsofia d'amor* (Paris, 1298)⁴⁶, etc. On y trouve, en particulier, le même voilement du terme divin (*amat*) au

⁴⁶ Ces ouvrages semblent correspondre à des étapes successives de la pensée lullienne, pour ce qui est de la quête de «vestiges» trinitaires:

a) *Libre d'amic e amat*: image trinitaire de l'esprit (mémoire, intelligence, volonté).

b) *Art Amativa*: déploiement ternaire de l'attribut d'Amour aussi bien pour l'être (amant-aimer-aimé) que pour l'agir (amaficateur-amafier-amafité).

c) *Arbre de Filosofia d'Amor* (1299): extension de cette dialectique aux dix-huits attributs divins, sans doute pour des raisons liées à la prédication aux musulmans.

C'est à partir de tels indices qu'il faudrait tenter une typologie des ouvrages mystiques de l'auteur.

bénéfice d'un tiers inconsistant et dépersonnalisé. Il existe, nous semble-t-il, une double raison pour l'expansion de ce modèle de verset appariant un interrogateur anonyme et le seul corrélat de l'ami: en premier lieu, son rendement très élevé en termes d'abrègement du discours; ensuite, la forte corrélation qui semble s'établir entre ces versets et le mode interrogatif de l'énoncé. Or, on sait que cette structure interrogative joue un rôle des plus importants au sein des Arts lulliens, divisés qu'ils sont, pour la plupart, en une table de questions et une table de réponses. Les ouvrages mystiques de Ramon Llull tendant de plus en plus à se modeler sur la méthode de l'Art, on ne sera pas étonné de voir proliférer le schème de l'interrogateur anonyme, qui tend à évincer les autres formes de dialogue, dont le *L. d'amic e amat* nous offrait une si riche variété.

Ces analyses formelles vont nous permettre de donner un fondement plus «objectif» à la faveur de lecture et d'estime dont jouit le *L. d'amic e amat* par rapport aux autres ouvrages mystiques de Ramon Llull. Ce qui frappe en premier lieu dans l'ouvrage, c'est l'extrême richesse d'un discours qui sait recourir à toutes les ressources de l'expression (interrogative, exclamative, énonciative, impérative), de la temporalité (présent, imparfait, prétérit), et du discours (direct, indirect). Ramon Llull explore aussi toutes les voies qui conduisent à l'effet de brièveté, sans se cantonner dans une formule unique dont le risque majeur est la sclérose et une certaine facilité, comme il arrive pour le module question anonyme/réponse si proliférant dans les ouvrages postérieurs de notre auteur.

Par ailleurs, il est clair que le système question/réponse s'accorde mal avec la métaphore centrale du texte, la relation d'amitié entre l'homme et Dieu. Le module de la question, en effet, vient annuler, ou du moins affaiblir, plusieurs postulats de la véritable amitié, par exemple, la règle d'altérité, qu'on nie, ici, en évinçant le toi aimé au bénéfice d'un tiers anonyme et inconsistant⁴⁷. Il en va de même pour la règle de l'égalité, puisque celui qui pose des questions tend à se placer tantôt plus haut et tantôt plus bas par rapport à celui qui fournit les réponses, mais rarement sur le plan d'une stricte parité. Interrogateur omniscient, il se situera en-dessus de celui qui ne sait pas; ignorant en quête de savoir, il se tiendra en-dessous de celui qui sait⁴⁸.

Toujours est-il que cette tendance du genre persiste au-delà de Ramon Llull lui-même. Sur les quarante-huit versets interpolés dans l'édition de 1505, on ne trouve aucun véritable dialogue d'ami et

⁴⁷ On sait que nombre de ces versets font intervenir la figure du fou, ce qui renvoie à une relation inégale seigneur/jongleur, le second devant faire preuve d'ingéniosité pour contenter le premier, en répondant à ses «devinettes».

⁴⁸ Un cas frappant dans des dialogues plus tardifs d'ami et aimé: *Arbre de Filosofia d'Amor* (= AFA), VII, I, §§ 4-37; *Obres de Ramon Llull XVIII* (Palma 1935), p. 210-213 (= ORL). Il n'y a pas non plus de mutualité: l'ami s'adresse à l'aimé par le toi de l'amour d'oblation, mais l'aimé répond à son ami par le je de l'amour de soi.

d'Aimé, mais le plus souvent une relation entre l'ami et un tiers, d'après une application systématique de ce qui existait déjà à l'état de tendance dans notre *L. d'amic e amat*. Serait-il hasardeux de voir dans cette évolution un retrait du divin, un signe de plus dans ce processus multiforme de sécularisation, qui nous a conduits de la transcendance en Dieu vers l'immanence de l'homme, de l'ouverture au Toi à l'enfermement en soi? Cette impuissance à se replacer dans le théocentrisme se dégage assez nettement des interpolations du Stapulensis, puisque le dialogue d'homme à homme l'emporte très largement sur le dialogue entre l'homme et Dieu, la part de la morale sur la part de la contemplation mystique. Humaniste chrétien, Lefèvre d'Étaples, ne pouvait que ressentir douloureusement ce retrait de l'Autre divin, d'où sa tentative pour retrouver quelque chose de cet Absolu par l'entremise de mystiques médiévaux qu'il édite. Ramon Llull, mais aussi Hildegarde de Bingen et Ruysbroek, vont servir de «béquilles» à une mystique humaniste qui se cherche, entre le crépuscule médiéval et le renouveau à venir dans le Siècle d'Or castillan.

C'est seulement au sein d'une postérité lullienne quelque peu marginale, placée à l'écart des mouvements de pensée sécularisée, que la parole pouvait être rendue à Dieu, et cela absolument, sans réserves d'aucune sorte. Et nous pensons ici aux curieux commentaires sur notre ouvrage qu'on doit à Anna Maria del Santissim Sagrament, une moniale dominicaine de Majorque (1649-1700)⁴⁹. Si elle brise le monologue et la solitude de l'homme en restituant le corrélât divin, on ne saurait pour autant affirmer qu'elle renoue avec le parfait dialogue d'*amic e amat*. Ce qui domine ici, c'est la présence éclatante d' l'Aimé, et par contrecoup un certain effacement de l'homme, ce qui vient nous éloigner à nouveau de l'essence de l'amitié, dont on sait qu'elle se constitue par la reconnaissance de l'altérité, une certaine égalité et la mutualité des échanges.

d) Une relation je/je ou l'oubli de la mutualité

L'amour d'amitié, nous le savons déjà, repose aussi sur une relation de réciprocité; à l'amour de l'ami (*amatio*) doit correspondre un amour en retour de son aimé (*reamatio*). Il s'agit ici d'une mutualité désintéressée, extatique, qui est énoncée dans le *L. d'amic e amat* par le double emploi du toi, la formule la plus courante dans les dialogues, ainsi que par le recours abondant aux formes réciproques du verbe⁵⁰.

Cette réciprocité, nous allons l'envisager au niveau de la «ma-

⁴⁹ *Exposición de los Cánticos de amor compuestos por... el B. Raymundo Lulio...* 2 vol. (Palma 1760). Pour une édition partielle mais plus accessible et proche du texte original: Sor Anna Maria del Santissim Sagrament (éd. S. Trias), *Cántics i Cobles* (Palma 1988), 226 p.

⁵⁰ Le mode réciproque est surtout significatif en situation d'*incipit*, puisqu'il donne sa tonalité à l'ensemble du verset: *Laa*, §§ 116-7, 130, 361.

nière» littéraire, qui est celui de notre analyse, en prenant quelques distances à l'égard du substrat philosophique, qu'il ne s'agit pas de ressasser indéfiniment. La paire de versets 5 et 6 nous offre un échantillon assez représentatif pour cette règle de mutualité aimante: l'ami s'adresse à son aimé et l'aimé répond à son ami, en empruntant le même toi, propre à l'amour de désintéressement. On y constate aussi que l'initiative de l'action commune peut revenir soit à l'homme, *amic* (§ 5), soit à Dieu, *amat* (§ 6), le fragment retenu nous offrant l'exemple d'une parfaite alternance:

5. Dix l'amic a l'amat: — Tu qui omplis le cor de resplendor, omple mon cor d'amor —. Respòs l'amat: — Sens compliment d'amor no foren los ulls en plor, ni tu vengut en est loc veer ton amador. —

6. Temptà l'amat son amic si amava perfetament; e demanà-li de què era la diferència qui és enfre presència e absència d'amat. Respòs l'amic: — D'innorància e oblidament, e coneixença e remembrament. —

Au niveau de la «manière» littéraire, il est encore plus intéressant de signaler que l'initiative divine prédomine au début de l'ouvrage (§§ 6-9, 54, 91, 95) et qu'elle s'y affaiblit ensuite au bénéfice de l'initiative humaine (§§ 5, 50, 52, 67, 217, 227-8, 301). Au fur et à mesure que le texte progresse, nous relevons donc une prédominance croissante de l'homme, *amic*, pour ce qui est du recours à la parole. La dualité ami/aimé est certes maintenue, mais l'initiative dans le dialogue passe du corrélât divin au corrélât humain. Ce qui est menacé ici, c'est surtout la condition de réciprocité des échanges, lesquels, dans la relation d'amitié, doivent aller de l'amant vers l'aimé, et de l'aimé vers l'amant.

L'oubli de la mutualité s'accomplit surtout dans notre ouvrage par un retrait du terme divin, *amat*, selon une tendance qui peut aboutir jusqu'à son éviction pour ce qui est du temps de parole, ce qui va nous donner une structure du verset proche du monologue:

306. — Lo meu amat és un, e en sa unitat s'uneixen en una volentat mos pensaments e mes amors; e la unitat de mon amat abasta a totes unitats e a totes pluralitats; e la pluralitat qui és en mon amat abasta a totes unitats e pluralitats. —

Dans un autre cas de figure, Dieu existe seulement sous la forme d'une interpellation dans le discours de l'homme. Privé de parole, l'Aimé ne tient plus un discours qui lui soit propre. Autrement dit, l'ami parle à son Aimé, mais sans qu'il y ait de réponse ni de véritable échange entre les amants⁵¹. Il s'agit de la structure dominante dans la série 295-326, un ensemble de prières à Dieu qui sont construites sous la forme du polyptoton ou *annominatio* de plusieurs noms divins, ici la sublimité ou *altea*:

⁵¹ Pour les monologues et faux dialogues: *Laa*, §§ 4, 28, 31, 37, 108-10, 120, 125-7, 136, 148-9, 170, 172, 250, 295-300, 304-11, 315-23, 326.

297. — Alt est, amat, en tes altees, a les quals exalces ma volentat, exalçada en ton exalçament a ta altea, qui exalça en mon remembrament mon enteniment, exalçat en ton exalçament, per conèixer tos honraments, e per ço que la volentat n'haja exalçat enamorament, e la memòria n'haja alta remembrança.

Ces versets respectent la loi de désintéressement (*benevolentia*) propre à la relation d'amitié, puisque le moi de l'amant est tout tendu vers le toi de la personne aimée: *Alt est, amat, en tes altees, a les quals exalces ma volentat, exalçada en ton exalçament a ta altea*. Par un mouvement dit d'«extase», l'amant va s'affranchir du moi afin d'exister dans le toi de la personne aimée⁵². L'amant vit ici dans la célébration fervente de son aimé, loin de tout amour narcissique de soi ou philautie. Si ces versets énoncent assez parfaitement la loi d'oblation ou extase, on ne saurait affirmer la même chose de la condition de mutualité qui va s'en trouver sérieusement ébranlée. Ici, le colloque tend vers le soliloque, soit une forme de dialogue où l'extrême loquacité de l'homme va se heurter au silence de Dieu (relation je/je). Certes, le monologue de l'amant continue de posséder ici un corrélat, un toi, mais qui demeure silencieux et n'existe que dans le discours de l'amant, sous le mode de l'interrogation ou de l'invocation.

Il n'est pas inutile de signaler que la réciprocité s'affaiblit surtout du côté de Dieu, *amat*, plutôt que du côté de l'homme, *amic*, lequel continue de posséder un haut degré d'existence, et en paroles et en actes. Mais, il faut bien comprendre que cette emprise croissante de l'homme sur le temps de parole ne signifie pas nécessairement une situation dominante dans les faits. Le bavardage de l'amant peut être un signe de détresse et de solitude devant le silence et le retrait de l'Aimé. C'est Lui qu'on cherche, c'est de Lui qu'on implore la grâce d'une parole, d'un geste, d'une visitation à l'âme de l'ami. Mais alors, quel sens faut-il donner à ce qui semble être un retrait progressif et inexorable du divin?

Il est délicat de se prononcer sur les motifs qui concourent vers cette oblitération du corrélat divin, *amat*, au sein de la relation amoureuse. Mais, puisqu'il faut bien se prononcer, nous serions enclin à y voir comme une chute de tension dans l'expérience spirituelle où s'enracine le texte. Le mouvement de Dieu vers l'homme (mystique), si présent au commencement de l'ouvrage, va être relayé par un mouvement inverse qui va de l'homme vers Dieu (ascétique). Tout se passe comme si Ramon Llull éprouvait la plus grande difficulté à se maintenir dans son «état de grâce» originel, la contemplation infuse, et qu'il était progressivement ramené vers les sentiers plus praticables de la spiritualité acquise⁵³. A la lumière de ce qui a été dit, on peut avancer

⁵² Dans son point suprême d'achèvement, l'amour extatique aboutit à une ressemblance entre l'amant et l'être aimé, par exemple entre Dieu et l'homme dans la personne du Verbe incarné. *Laa*, §§ 50, 76, 78, 106, 124, 169, 189, 214, 229, 232, 260-1, 330, 336, 349, 354. Vid. aussi *L'être et la joie*, ch 4, p. 157-164.

⁵³ Pour la distinction entre «infus» et «acquis», plus familière à Ramon Llull que celle, historiquement plus tardive, entre «mystique» et «ascétique»: *Laa*, § 240.

que le *L. d'amic e amat*, est divisé en deux parties: la première retrace des visitations divines, un climat mystique originel, tout centré en Dieu; la deuxième énoncerait plutôt un certain ascétisme, les étapes d'une recherche laborieuse de Dieu par l'homme. Au-delà du *L. d'amic e amat*, cette tendance va se confirmer pour les ouvrages spirituels plus tardifs, si bien que nous hésiterions, quant à nous, à les qualifier de «mystiques». A titre d'exemple, nous pouvons mentionner l'opuscule *Flors d'amor e flors d'entelligència* (Naples, 1294), où l'initiative de la parole ne revient que deux fois à l'Aimé sur un ensemble de cent modules question/réponse⁵⁴.

La philosophie lullienne de l'amitié se traduit, nous en sommes convaincu, par les faits stylistiques de la «manière», autant sinon plus, que par les énoncés doctrinaux de la «matière». C'est à nos yeux l'une des explications pour la faveur exceptionnelle dont jouit le *L. d'amic e amat* par rapport à d'autres textes de la mystique lullienne, où le message de l'amitié — altérité, réciprocité, bienveillance, égalité — se trouve sans cesse démenti par les structures langagières que l'auteur donne à son texte. Cela arrive aussi, mais dans une moindre mesure, pour notre *L. d'amic e amat*. A mesure que nous avançons dans le texte, le principe d'altérité se trouve de plus en plus menacé, que ce soit par le monologue solipsiste ou par la présence accaparante du tiers indiscret. Cela étant précisé, les versets demeurent nombreux qui gardent la trace, dans leur structure textuelle, sinon de toutes, au moins de quelques unes des composantes qui fondent la relation d'amitié: altérité, mutualité, désintéressement et égalité entre les amants.

Si nous avons pratiqué une analyse textuelle, ce n'était pas seulement pour «illustrer» la cohérence entre les contenus philosophiques et l'expression littéraire, par exemple la relation entre les règles d'altérité et égalité avec la structure parfaitement «stichomythique» de certains dialogues. La fécondité d'une telle méthode nous apparaît encore plus grande, quand il se produit un décalage, une faille, entre le référent philosophique et les signifiés, par exemple entre la doctrine de l'amitié et un langage qui se détourne du dialogue amoureux (je/toi), en lui préférant soit le monologue solipsiste de l'amant (je/je) soit le dialogue avec un tiers plus ou moins indifférent (je/il).

Ce critère majeur — l'unification et la cohérence entre la «manière» et la «matière», la parole et l'idée — peut éclairer aussi une autre préférence très répandue, celle qu'on donne au premier tiers de versets sur le reste de l'ouvrage, selon un choix qui transparait en filigrande dans ces éditions tronquées qui sont une pratique aussi regrettable qu'invétérée pour notre *L. d'amic e amat*. Ce qu'on peut reprocher surtout à ces interprétations de notre texte, c'est de fonder leurs jugements sur de simples intuitions esthétiques qui ne tiennent aucun compte des principes de la philosophie lullienne. Afin de dépasser

⁵⁴ Questions 11 et 97, OS II, p. 524 et 530.

d'une fois pour toutes ces critères flous et arbitraires, nous avons cherché à renouer le dialogue entre approche littéraire et lecture philosophique. Le pouvoir de suggestion de certains versets nous semble tenir surtout à l'effort de cohérence que Ramon Llull a imprimé à son texte, l'extrême unification qu'on perçoit entre sa «matière» doctrinale, la relation d'amitié, et sa «manière» littéraire, un langage bâti sur des effets d'altérité, d'égalité entre les sujets et de réciprocité dans l'action.

Il serait très long d'établir ici un bilan exhaustif de tous les faits de langage que nous venons de recenser et qui se rattachent, de près ou de loin au discours direct, ce que Ramon Llull appelait des *paraules d'amor*, et sa postérité des «questions et réponses», «dialogues» ou encore «cantiques d'amour dialogués». Malgré leur nombre réduit, un tiers de l'ouvrage, les versets au style direct se placent dans une logique d'expansion, aussi bien dans l'œuvre de l'auteur que pour sa réception au sein de la postérité lullienne. Il nous est apparu que ce choix pour le discours direct renvoyait à toute une constellation de faits stylistiques qu'il nous a été donné de relever: une recherche de la brièveté et de l'implicite, une temporalité du présent, l'illusion de théâtralité. S'il fallait trouver un point commun à tous ces indices textuels, nous citerions volontiers l'amenuisement de l'instance narrative ainsi que de toutes ses ressources (repères de temps et de lieu, formules *dicendi*, recours au prétérit, etc.). Tout se passe donc comme si l'ouvrage lullien tendait à se démarquer des contraintes de la narrativité. On pourrait dire, avec les termes mêmes de l'auteur, que les *paraules d'amor*, les dialogues, disputent l'espace du texte aux *exemplis* avec leur logique de récit.

Cela étant dit, il ne suffit pas de dire que le *L. d'amic e amat* se détourne de la narrativité; encore faut-il préciser vers quel registre de la parole il se tourne. Certains indices relevés nous orientent vers le discours poétique, et nous pensons notamment à la temporalité du présent, la stylistique de l'implicite, l'affranchissement du carcan narratif, etc. Ramon Llull lui-même n'a-t-il pas défini son ouvrage, pourtant en prose, comme un recueil de «chants» et de «vers», relayé en cela par une postérité qui nous parle, elle, de «cantiques d'amour»?

II. *Cançons de Déu e amor*

On trouve la première référence à des *cançons* dans le chapitre 88 du *Blaquerna*, où le *L. d'amic e amat* nous est présenté comme un ouvrage musulman, circulant dans le Maghreb (*Berberia*) et qu'un cardinal fait traduire:

Item atrobà un *Llibre d'Amic e Amat*, on era recomptat com los devots hòmens faien cançons de Déu e d'amor, e, com per amor de Déu, lleixaven lo món e anaven

pobretat sostinent (...). Totes aquestes coses e moltes d'altres tramès lo missatge al cardinal, e trelladà hom *Llibre d'Amic e Amat* (...) ⁵⁵

Derrière une apparente facilité, ce passage cache des problèmes assez complexes, en particulier une double médiation entre nous et le texte lullien. S'agit-il ici du *L. d'amic e amat*, tel qu'il nous est parvenu, ou d'un ouvrage arabe dont il se serait inspiré? Pour la question qui nous occupe, nous relèverons surtout que l'ouvrage n'est pas forcément un recueil de chansons; on nous parle plutôt de courts récits sur la vie de prédicateurs itinérants qui chantent l'amour de Dieu. Qu'il s'agisse d'un recueil de récits ou de chants, nous pouvons retenir provisoirement un élément définissant notre ouvrage, l'énoncé *cançons de Déu e d'amor*, dont nous verrons qu'il constitue une réalité véritablement nucléale dans le *L. d'amic e amat*. Cette expression est d'autant plus étonnante que Ramon Llull a rédigé un texte en prose, dépourvu de mètre, de rime finale ⁵⁶ et de mélodie, tous éléments qui semblent a priori essentiels pour la définition de la chanson.

1. *La poésie comme chant*

La fonction la plus apparente de cet énoncé, «chanter», nous semble être celle de donner un statut lyrique à l'ouvrage, en le démarquant des genres narratifs ou didactiques avec lesquels il se trouve en concurrence, et nous pensons en particulier aux formes brèves du *proverbium* et de l'*exemplum*. Dans ce même ordre d'idées, Ramon Llull va qualifier de «vers» chaque unité de son texte, ce qui est faux à l'égard des usages rhétoriques, mais profondément vrai pour ce qui est du statut d'un ouvrage, qu'on définit volontiers comme prose poétique ⁵⁷:

E en la bendicció de Déu, Blanquerna començà lo libre, lo qual departí en aïtants verses com ha dies l'any; e cascú vers basta a tot un dia a contemplar Déu ⁵⁸.

Malgré leur étrangeté apparente, il fallait bien que ces énoncés — «chanson», «vers» — expriment quelque chose de juste, non seulement pour que Ramon Llull les ait retenus, mais encore pour qu'il se soient perpétués au sein d'une très longue postérité lullienne. Il est vrai qu'on a cherché à en atténuer le caractère trop paradoxal, en frappant des formules de substitution qui, tout en étant analogues, dénotaient

⁵⁵ *Blaquerna*, ch 88, p. 248, a.

⁵⁶ La rime interne y joue, cependant, un rôle très important, signalé par J. Rubió i Balaguer: «Sobre la prosa rimada en Ramon Llull», *Estudios dedicados a Menéndez y Pidal* (Madrid 1954), p. 307-318. Voir aussi, *Pring-Mill-Laa*, p. 51 et ss. Sur une possible origine arabe du procédé, ci-dessous note 83.

⁵⁷ J.M., Capdevilla, «La poesia en prosa de Ramon Llull», *Quaderns de Poesia* I, 4 (Barcelone 1935), p. 1-5.

⁵⁸ *Laa*, pròleg, p. 260, b.

moins le sens de versification. Ainsi «verset» remplacera vers, tout comme «cantique» déplacera chanson, deux termes promis à une belle fortune, et qui sont attestés dès 1492. Sans doute, trouvait-on un avantage à ces catégories hybrides, verset et cantique, pouvant s'appliquer aussi bien à la prose qu'à la poésie. Il nous est, néanmoins, permis de préférer les mots plus abrupts, plus riches aussi, de Ramon Llull, quand il définit ses textes comme des vers et des chansons. Dans un souci de proximité avec les énoncés lulliens, les séquences de son texte, nous allons désormais les qualifier tantôt comme des «versets», tantôt comme des «poèmes», d'après les termes qui nous semblent être les plus fidèles au *vers* original.

L'importance de cet énoncé, *cantar*, n'est pas moindre dans le texte lui-même que dans tous les méta-textes que nous venons de parcourir. «Chanter» apparaît surtout dans une séquence fondamentale, ces *formules dicendi* qui occupent une position stratégique dans le texte, placés qu'elles sont à l'intersection du récit et du dialogue, du narrateur et des personnages. Ces formules sont d'autant plus «signifiantes» qu'elles sont, nous le savons, relativement rares dans le *L. d'amic e amat*, à cause du parti-pris de brièveté et de concision, qui est l'une des lois fondamentales dans son économie d'ensemble. Nous allons donc prendre cet énoncé, «chanter», comme une clé nous donnant accès à la réalité profonde d'un ouvrage, que Ramon Llull a défini lui-même comme un recueil de *cançons*. Bien entendu, la fécondité de cette clé doit être soumise à l'épreuve du texte, et appréciée à la mesure des faits qu'elle nous permettra de découvrir et de mettre en valeur.

Tout d'abord, le chant se présente à nous comme un langage, un mode de communication, assez singulier. Ici, le signifiant physique, la mélodie, l'emporte sur le signifié moral, les paroles, dont la compréhension revêt une importance somme toute secondaire pour l'auditeur. C'est cette propriété du chant qui rend possible un dialogue se passant de paroles, par exemple entre l'oiseau et l'amant:

26. Cantava l'aucelle en el verger de l'amat. Venc l'amic qui dix a l'aucell: — Si no.ns entenem per lengatge, entenam-nos per amor; car en lo teu cant se representa a mos ulls mon amat.

En plaçant le centre de gravité de son langage, de façon primordiale sur le signifiant — le chant —, et de façon secondaire sur le signifié — les paroles —, Ramon Llull entendait placer son texte dans le registre du poétique, un lyrisme ardent de la **parole**, tout en le démarquant du didactisme philosophique ou moralisateur de l'**idée**. Cela est surtout vrai du premier cent de poèmes, avant que le texte ne soit emporté par une sorte de dérive inexorable du chant vers l'idée, du signifiant physique vers le signifié moral.

A la différence de «dire» ou «affirmer», le terme chanter renvoie autant au signifiant qu'au signifié, à la parole qu'à l'idée. En ce sens,

le chant est bel et bien la marque, encore mieux le foyer rayonnant, du poétique dans le *L. d'amic e amat*. Le verbe chanter s'y trouve toujours associé à des réalités qui possèdent une forte consistance matérielle, le verger, l'oiseau, le brise, des objets porteurs d'une «sensualité» qui vient combler les cinq sens de l'homme.

Le terme «chanter» renvoie donc à une poétique du signifiant, une parole attentive aux dimensions les plus charnelles du langage, telles que la voix et les sons⁵⁹. Chanter ne va pas sans un investissement corporel de l'être humain. Aussi, ne sera-t-on pas surpris de voir Ramon Llull associer ce terme à d'autres réalités qui disent un intense somatisme humain, comme les larmes ou le cri d'exclamation:

37. Cantava e plorava l'amic cants de son amat (...)

110. Cantava l'amic e deïa: Oh, con gran malenança és amor! Ah, con grah benança és amar mon amat (...)

Dans le verset 37 ci-dessus, l'énoncé «chanter» se trouve renforcé par plusieurs procédés stylistiques qui ont pour effet d'en accroître le rayonnement: sa position initiale en *incipit*; la reduplication de son contenu sémantique, *cantava cants*; l'association en parallélisme avec un autre énoncé nucléaire, ami/aimé, *cantava l'amic cants de son amat*.

L'importance du chant vient aussi de sa vocation profondément unificatrice, en tant que réalité affectant tous les acteurs du texte: chant de l'homme amoureux certes⁶⁰, mais aussi chant du monde dans les treilles de l'oiseau⁶¹, et, ce qui est bien plus étonnant, chant de Dieu, *cant de l'amat*⁶²:

184. Cantava l'amic de son amat e deïa: (...)

25. Cantaven los aucells l'alba, e despertà's l'amic, qui és l'alba; e los aucells feniren lur cant, e l'amic mori per l'amat, en l'alba.

158. En tristícia ha amor mès l'amic per sobre cogitaments; e cantà l'amat e alegrà's l'amic (...)

Parmi ces trois sources solidaires du chant, notre ouvrage accorde une importance primordiale au «chant de l'homme», selon des critères qui, pour être quantitatifs, ne nous orientent pas moins vers une signification plus profonde. A la fois image de Dieu et pétri de matière, seul l'homme peut chanter à deux voix, par son esprit et par son corps, dans la vibration unique des paroles et de la mélodie.

Le chant, ce signe fervent, va désigner l'Être divin sous le jour de la beauté, à la différence de la simple parole, celle du discours philoso-

⁵⁹ Pour une tentative de retrouver la dimension de corporéité dans la philosophie lullienne à partir des émotions: *L'être et la joie*, ch 2, p. 61-113.

⁶⁰ *Laa*, §§ 37, 110, 170, 184.

⁶¹ *Laa*, §§ 15, 25-26, 34, 40, 57, 115.

⁶² *Laa*, §§ 79, 158.

phique ou moral, qui tend à nommer les perfections divines à l'aide de catégories plus abstraites, telles que *altees, valors, nobilitats, honors*, etc. Quand l'ami chante les noms divins, il les désigne d'un terme fortement empreint de lyrisme, *bellees de son amat*⁶³:

170. (...) E amor és aquella cosa qui aucís l'amic com oí cantar de les bellees de son amat (...)

Au passage, il convient de signaler que l'expression «beautés de l'Aimé» pourrait garder la trace de la mystique soufi, dont on sait qu'elle fait une distinction entre les noms divins de majesté, ceux de l'émanation, et les noms divins de beauté, ceux du retour en Dieu.

L'essence du chant nous semble donc tenir à une très fervente alliance entre l'esprit et le corps, les paroles et la voix, le signifié moral et le signifiant physique. Par sa tension vers l'unité, le «chant» devient apte à désigner, par le mode de la métonymie, le poétique tout entier. Dès lors, il est légitime de prendre cet énoncé, chanter, comme un «témoin» nous permettant de déceler les tensions, voire même les affaissements, que subit le statut du poétique tout au long de notre *L. d'amic e amat*.

Une première constatation s'impose à nous. L'unité fondatrice du poétique — esprit et corps, signifiant et signifié — semble se désagréger, subir une lente usure, au fil de l'ouvrage. Nous assistons à ce qui semble être une dissociation du chant poétique, la célébration par le corps s'affaiblissant au bénéfice d'une célébration en esprit. Dès lors, l'énoncé «chanter», celui qui jaillit d'un rapprochement entre l'esprit et le corps, tend à être remplacé par un autre énoncé au contenu moins charnel, celui de la «louange», et qui renvoie nous semble-t-il, à une dimension plus spiritualisée, moins physique, de l'être humain. A la différence du chant, la louange se trouve associée à des contextes fortement conceptualisés: approche théologique de la Trinité divine (268), de la création et de la rédemption (270-271)⁶⁴:

268. Loava l'amic son amat e deïa que (...) cové que son amat sia simple, pura actualitat en essència e en operació. On dementre que l'amic enaixí loava son amat, li era revelada la trinitat de son amat.

270. L'amic loava lo poder, el saber, el voler de son amat que havien creades totes coses, enfora pecat (...).

271. Loava e amava l'amic son amat con l'havia creat e li havia donades totes coses (...)

Coupeure entre l'esprit et le corps, mais aussi séparation, fracture,

⁶³ Voir aussi: *Laa*, §§ 72. Pour son usage en épithète, *bells capteniments*, etc.: *Laa*, §§ 46, 66, 113, 78, 224. Curieusement, on trouve un même effacement progressif de ce champ sémantique, parallèle à celui de chanter: quatre occurrences de «beauté» entre 1-100, deux entre 100-200, une entre 200-300, zéro entre 300-365.

⁶⁴ Voir aussi: *Laa*, §§ 218, 255.

entre l'homme et la création. C'en est fini de cette profonde solidarité, par où le «chant de l'homme» faisait un écho vibrant au «chant du monde», modulé par les treilles de l'oiseau, écho à son tour du «chant de Dieu», *cant de l'amat*. A la différence du chant, la louange se trouve toujours associée dans notre texte à la parole humaine de *l'amic*, jamais à celles de Dieu ou de sa création. En adoptant cet énoncé plus dé-matérialisé, «louer», Ramon Llull va établir une ségrégation entre l'homme qui «loue» en esprit et une création matérielle qui «chante», danse et bondit par toutes les fibres de son corps.

Sur ce même axe de dématérialisation, nous voyons apparaître une nouvelle formule *dicendi*, à la structure dichotomique, «chanter et dire»⁶⁵, venant se substituer à l'énoncé simple «chanter»⁶⁶, qui prédomine au début de l'ouvrage:

110. Cantava l'amat e deïa (...)

115. En un ram cantava l'aucell e deïa (...)

184. Cantava l'amic de son amat e deïa (...)

Tout se passe comme si l'équilibre musique/paroles subissait une lente érosion tout au long de notre texte. On y découvre notamment un processus d'idéalisation progressive de la notion de chanter, allant de la musique vers les paroles, du signifiant vers le signifié. De façon fort schématique, on pourrait distinguer trois parties dans notre ouvrage, caractérisées par des positions différentes de la relation signifiant/signifié:

- a) Primauté du signifiant: énoncés «chanter», «pleurer», «crier»; thème des langages autres que la parole⁶⁷.
- b) Equilibre signifiant/signifié: énoncés «chanter et dire», «louer».
- c) Primauté du signifié: énoncés «dire», «demander/répondre».

Cette évolution pourrait révéler comme une chute dans la tension poétique de notre texte, un passage du lyrisme de l'ouverture vers un certain didactisme philosophique et moral. Il n'est pas interdit de penser que ce déclin du poétique au fil de l'ouvrage peut se traduire par un indice aussi imperceptible que la scission de «chanter», un énoncé unitaire, en «chanter et dire», un énoncé double, traduisant la fracture entre le corps et l'esprit, le signifiant physique et le signifié conceptuel, la parole et l'idée. Cet affaiblissement du chant va se prolonger, par ailleurs, au-delà de notre ouvrage jusqu'à disparaître, de façon à peu près totale, dans les œuvres postérieures de Ramon Llull.

⁶⁵ *Laa*, §§ 15, 34, 37, 79, 110, 115, 184.

⁶⁶ *Laa*, §§ 25-6, 40, 57, 158, 170.

⁶⁷ *Blaquerna*, ch 80, p. 230, a. Pour le langage des yeux et du visage: *Laa*, §§ 28, 40, 151. Pour le langage d'amour: *Laa*, §§ 26, 47, 97. Pour le thème du silence: *Laa*, §§ 25-6, 28, 72, 74-5, 91, 97, 151. A remarquer la concentration au début de l'ouvrage.

On a souvent signalé cette coupure du texte en deux parties, assez nettement différenciées — le chant printanier et la pensée abstraite, le poétique et la philosophique —, tout en assortissant cette analyse de jugements de valeur plus ou moins péremptoirs, qui tournent en général au désavantage de la partie conceptuelle. Nous avons préféré établir ces fractures à partir d'indices textuels aussi minimes que ses formules *dicendi* (chanter, crier, pleurer, louer, dire). Minimales seulement en apparence, car elles renseignent toujours avec beaucoup d'exactitude sur la fonction du narrateur, son statut et ses évolutions. D'ailleurs, la valeur de ces formules est d'autant plus considérable que l'auteur en fait usage avec une parcimonie et un souci d'économie qui sont un trait stylistique majeur de notre *L. d'amic e amat*.

2. La poésie comme cantique

En 1492, un auteur anonyme rédige à Majorque une exposition du *L. d'amic e amat*, la deuxième dans l'ordre de composition. Un point retiendra surtout notre attention, le changement de titre pour notre ouvrage, lequel devient *Cantich d'Amich e d'Amat*, selon une expression promise à un bel avenir dans la postérité lullienne:

Deus, ab ta virtut e ab ta ajuda fas libre de exposicio del cantich D AMIC E D AMAT, que feu mestre Ramon Llull, doctor e martir de la ciutat de Malorques⁶⁸.

De toute évidence, le commentateur anonyme entendait faire un rapprochement avec un texte biblique de référence, le *Cantique des Cantiques*, ce qui se voit confirmé par l'adoption du terme *versicle* à côté du *vers* original⁶⁹.

En 1521, le parallèle avec le *Cantique* se trouvera fortement amplifié par l'humaniste Joan Bonllavi⁷⁰ qui, dans la préface à son édition du *Blaquerna*, se livre à un curieux classement des œuvres lulliennes à partir de modèles bibliques, où l'on peut voir un premier essai de typologie pour l'*opus* littéraire de Llull. Le nom de Salomon, y lit-on, possède trois sens en hébreu — pacifique, aimé du Seigneur, prédicateur —, ce qui en fait une figure, un «type», préannonçant Ramon Llull, ce nouveau Salomon. A ces trois sens du nom correspondent trois ouvrages, soit les *Proverbes*, l'*Ecclésiaste* et le *Cantique des Canti-*

⁶⁸ Ed. J. Rosselló (Palma 1886-7), fasc. 28, p. 3. L'édition prend fin au poème 91.

⁶⁹ «Lo libre damunt dit es compost d'ayant de versicles com dies son contiguts en lany», *ibidem*, p. 4.

⁷⁰ Sur ce personnage et ses relations avec Lefèvre d'Étaples, on peut trouver beaucoup de renseignements dans: J.N. Hillgarth, *Ramon Llull and Lullism in fourteenth-century France* (Oxford 1971), XXVII, 504 p.; R. Guilleumas et J.M. Madurell, «La biblioteca de Joan Bonllavi, membre de l'escola lullista de València al segle XVI», *Revista Valenciana de Filologia* 4 (Valencia 1954), p. 23-73.

ques, dont les équivalents lulliens ne sont autres que la *Doctrina Pueril*, le *Blaquerna* et le *L. d'amic e amat*, respectivement⁷¹.

Voici comment Joan Bonllavi conçoit le parallèle entre le *L. d'amic e amat* et le *Cantique des Cantiques*:

En lo libre d'amich y d'amat (...), on ymita specialment a Salomo en los cantichs, tracta de les dialogacions y cantichs d'amor que son entrels dos y la consolacio y folgança gran que los homes han quan, dexades del tot les coses temporals transitories, se posen en la contemplacio de Deus y fugen del mon per amor d'Ell⁷².

L'éditeur semble attacher une grande importance à l'expression *dialogacions y cantichs d'amor*, au point qu'il en fera même un titre de l'ouvrage, repris par la suite dans un certain nombre d'éditions. Cette volonté de mimétisme biblique se manifeste par d'autres choix de l'éditeur, et nous pensons surtout à la traduction de *paraules d'amor* par «paraboles d'amour»⁷³.

La même référence au *Cantique* se retrouve plus tard sous la plume de deux commentateurs, le franciscain Pere Fullana (?-1659) dans son exposition aux *Cantica de Amico et Amato*⁷⁴, et la dominicaine, Anna Maria del S. Sagrament dans ses *Dialogacions i Càntics expositats*⁷⁵. Plus près de nous, M. André reprend l'innovation de Bonllavi dans son titre — «dialogues et cantiques d'amour» (Bruxelles, 1899) —, alors qu'elle n'est nullement attestée, rappelons-le, dans l'original lullien. Dans l'édition due à Max Jacob et A. de Barrau (Paris, 1919), on trouve en sous-titre «petits cantiques d'amour dialogués». De façon fort significative, les traducteurs ont mis l'accent ici sur «cantique», le dialogue n'étant plus qu'une qualification secondaire du texte.

L'adoption de «cantique» ne révèle pas moins une certaine fidélité à l'héritage lullien, le terme gardant quelque chose de la définition originale donnée par notre auteur: *cançons de Déu e amor*. Mais, force est de reconnaître qu'il s'agit en l'occurrence d'une fidélité timorée. Tout se passe comme si ces épigones avaient adopté «cantique» comme une forme hybride pouvant s'appliquer aussi bien à la prose qu'à la poésie, ce qui les dispensait de se prononcer nettement sur le statut poétique de l'ouvrage⁷⁶. Dans le même ordre d'idées, l'adoption de

⁷¹ Ces trois ouvrages correspondent à trois stades de l'existence chrétienne: la catéchèse de l'enfant, l'ascétisme de l'adulte, la joie mystique du parfait (*consolacio y folgança*). Là encore, Bonllavi a vu juste, la joie étant un thème absolument central du *L. d'amic e amat*: *L'être et la joie*, ch 2, p. 61-112.

⁷² *Blanquerna*, qui tracta de sinch estaments de persones... amb lo libre de oracions y contemplacions del enteniment en deu (Valencia 1521).

⁷³ *Ibidem*, f. 106 rb. Le sens de parabole évangélique existait probablement pour Ramon Llull. Le Dictionnaire Alcover-Moll relève ce sens de parabole dans le plus ancien texte catalan, les *Homélies d'Organyà*.

⁷⁴ *Guilleumas*, p. 112, n. 6.

⁷⁵ Le traducteur au castillan a repris la formule: *Exposición de los Cànticos de amor compuestos por... el B. Raymundo Lulio...* Voir ci-dessus, note 49.

⁷⁶ Pour une adaptation rimée de certains versets: J. Verdager, *Perles del Llibre d'amic e amat d'en Ramon Llull* (Barcelone 1908), 90 p. Pour des versets rimés (*cobles*)

«verset» (*versicle*) entraîne aussi quelque affadissement par rapport au «vers» original, dont le sens penche nettement du côté de mètre ou strophe, encore qu'il puisse aussi signifier «verset» dans le catalan de l'époque⁷⁷.

Cela étant dit, il convient de se mettre à l'écoute de cette longue tradition, dont le point commun est de lire notre ouvrage à la lumière d'un texte sacré, *Le Cantique des cantiques*. Il n'est pas exclu que cette réminiscence biblique se trouvait déjà sous la plume de Ramon Llull quand il définissait son texte comme un ensemble de *cançons*, de *paraules d'amor*, divisé en autant de *verses* que les jours de l'année, des termes qu'il est légitime de traduire, sous le mode de la connotation, par cantiques, paraboles et versets, des catégories se rattachant, toutes, à la stylistique de la Bible.

Pour cette question, il nous semble que l'analyse la plus juste et pénétrante reste celle de l'humaniste Joan Bonllavi, pour qui les rapports entre le *L. d'amic e amat* et le *Cantique* ne se situent pas au niveau de la citation et du commentaire⁷⁸, mais dans l'ordre d'une imitation que nous irions jusqu'à qualifier de contrefaçon. C'est en cela, que l'ouvrage lullien est original par rapport à la très abondante littérature que le Moyen Age consacra à l'exploration du *Cantique*. Si Ramon Llull emprunte souvent à des sources bibliques — dans plus d'une soixantaine de poèmes⁷⁹ —, c'est en vain qu'on y chercherait la moindre citation explicite. Ramon Llull récuse l'appel aux *auctoritates* pour la création littéraire, comme il avait fait auparavant pour la méditation philosophique. La présence des mots et des valeurs de la Bible est plus que certaine, mais il s'agit de références qui vont se trouver remaniées, revitalisées, par une sorte d'appropriation intime du sens. Ramon Llull cherche davantage à s'insérer dans «l'esprit» qu'à reproduire la «lettre», d'où cette impression de mimétisme, de «contrefaçon», qui se dégage de son texte.

Nous pouvons lire un exemple de cette étonnante continuité dans l'image lullienne de l'ivresse mystique: le verset 363 nous parle d'un vin coupé de larmes, à la fois joie et souffrance, image unificatrice où se mêlent le vin éniyant de l'épouse et le fiel de la Passion:

à la manière de Ramon Llull: Anna Maria del S. Sagrament (éd. S. Trias), *Càntics i Cobles* (Palma 1988), p. 213-224.

⁷⁷ Par exemple, le verset d'un psaume: «dient lo psalmiste aquest vers». Cité par M. Colom, *Glossari General Lullia* (Palma 1981-1985), vol. 5, p. 337. La citation est tirée d'un apocryphe lullien de 1335, le *Libre de Benedicta tu in mulieribus*.

⁷⁸ Pour un relevé de lieux parallèles: B. Seeleman, «Presencia del Cantar de los Cantares en el Llibre d'amic e amat», *eL* 6 (1962), p. 283-297. Les réminiscences du *Cantique* y sont très diffuses et, partant, difficilement identifiables. Pour les ressemblances les plus frappantes: *Laa*, §§ 39, 53, 57, 66, 99, 146, 147, 363. Elles sont plus évidentes dans un autre livre, *Oracions de Ramon*, surtout dans le chapitre consacré à la Vierge Maria.

⁷⁹ *L'être et la joie*, annexes, p. 468-475.

363. Embriagava's l'amic de vi, qui membrava, entenia e amava l'amat. Aquell vi amera l'amat ab sos plors e ab les làgremes de son amic. Arrivés au lieu dit Golgotha, c'est-à-dire lieu du Crâne, ils lui donnèrent à boire du vin mêlé de fiel; il en goûta et ne voulut point boire (*Mt*, 27, 34). J'entre dans mon jardin, ma sœur, ma fiancée, je récolte ma myrrhe et mon baume, je mange mon miel et mon rayon, je bois mon vin et mon lait. Mangez, amis, buvez, enivrez-vous, mes bien aimés! (*Ct* 5, 1)

Cette continuité se traduit par un mimétisme, à la fois spirituel et littéraire, qui repose sur une abolition des barrières entre le texte et sa citation. Pour Ramon Llull, la révélation biblique ne se trouve pas fermée: si elle n'est pas à compléter ou à enrichir, elle ne doit pas moins s'incarner, s'intérioriser dans la vie de chaque croyant. Autrement dit, il ne s'agit pas de lire l'Écriture comme un dépôt de signes, une «lettre», mais comme un courant vivifiant de sens, un «esprit», où il est possible de puiser par un effort d'intériorisation.

Cette loi d'appropriation relève elle-même de l'esprit biblique, envisagé dans sa dynamique la plus profonde. L'intériorisation du sens, on peut la découvrir par exemple dans l'attitude de Jésus, quand il s'attribue à la première personne les signes de l'Ancien Testament: pain des pauvres et Sagesse désaltérante. Or, Ramon Llull va s'attribuer à son tour, dans la personne de l'*amic*, ces propos christiques, selon un mimétisme qui se traduit par la même phrase impérative et le symbole récurrent de l'eau et de la soif. Tout comme Jésus-Christ est une source intarissable de grâce, de même le cœur de l'ami surabonde en larmes qui désaltèrent une foule d'amants:

172. Deia l'amic: — Si vosaltres, amadors, e encenets vostres làntees; e si volets aigua, venits als meus ulls qui decorren de làgremes; e si volets pensaments d'amor, venits-los pendre a mes cogitacions. — Le dernier jour de la fête, Jésus, debout, lança a pleine voix: «Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive, celui qui croit en moi!» selon le mot de l'Écriture: De son sein, couleront des fleuves d'eau vive. (*Jn* 7, 37-38) Vous tous qui êtes altérés, venez vers l'eau; même si vous n'avez pas d'argent, venez. (*Is*, 55, 1). La Sagesse a (...) préparé son vin, elle a aussi dressé sa table. (...). A l'homme insensé, elle dit: Venez, mangez de mon pain, buvez du vin que j'ai préparé (*Pr* 9, 1-5).

Avec une part de provocation, nous irions jusqu'à dire que le Nouveau Testament de Jésus devient l'Ancien Testament de Llull, une carrière de signes pour son *L. d'amic e amat*. Cette position devant l'Écriture peut ressortir, soit à un ordre du «dépassement» de l'Évangile dans les théologies joachimites les plus radicales, soit à un ordre du «ressourcement» et de l'intériorisation qui nous semble être celui de notre auteur.

Nous ne pouvons pas omettre de signaler un fait qui est à nos yeux hautement significatif: aussi bien les sources bibliques que le poème 172 son rédigés à la première personne, celle qui convient le mieux au dynamisme d'appropriation et intériorisation du sens. D'un point de vue comparatiste, on peut signaler une semblable prédilection des soufis pour les textes sacrés où Dieu parle à la première personne, qu'ils essaient d'imiter voire même «contrefaire» dans certains textes.

Par ces réminiscences bibliques, l'auteur voulait parer son texte, nous semble-t-il, du prestige d'une certaine sacralité, et c'est ainsi que l'ont abordé les nombreux commentateurs qui se sont livrés à son exégèse. Mais, l'étude de ces ressemblances thématiques — le vin doux-amer de l'amour divin; l'amant, source d'eaux vives — ne doit pas nous faire oublier que ce mimétisme est obtenu surtout par des faits de langage, par une rhétorique de la brièveté qui suggère le sacré par des formes du laconisme et de l'ellipse. Nous sommes là tout près du sublime par brièveté, qui avait déjà occupé les rhétoriciens du XVII^e siècle:

Souvenons-nous de la discussion entre Boileau et Huet, au XVII^e siècle, au sujet de la phrase *dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux* (Gen. I, 3). Le sublime de cette phrase de la Genèse ne provient pas d'un magnifique déploiement de périodes ou de figures de rhétoriques, mais d'une brièveté impressive qui contraste avec l'immensité du contenu, et qui prend par là quelque chose d'obscur qui remplit l'auditeur d'un frisson de vénération⁸⁰.

Il n'est pas exclu que Ramon Llull ait recherché à produire ici une certaine imitation, ou du moins un écho des textes sacrés, en particulier en contrefaisant le verset biblique par l'invention de cette forme absolument étonnante de la prose poétique rimée.

A côté de ce mimétisme biblique, il convient de mentionner aussi l'hypothèse fort séduisante de J. Vernet, d'après laquelle Ramon Llull aurait pratiqué la prose rimée dans un souci d'émulation avec l'expression islamique, plus précisément le verset du Coran et ses contrefaçons soufies (*sağ*)⁸¹. D'après le *Breviculum*, il y aurait eu une telle controverse sur la beauté entre Ramon Llull et son précepteur d'arabe, à moins qu'il ne s'agisse d'une reconstitution livresque de Le Myésier. Dans l'enluminure X, on voit le musulman tenir les propos suivants:

Numquid uides, Raimunde, in hoc Alcorano, quod cum scias legere, intelligere et loqui arabicum, quod pulchrius dictamen nec aequale in pulchritudine homo nec angelus possente facere, a quo igitur factum est a Deo solo, et ex quo ergo a Macometo nobis traditus est?⁸²

⁸⁰ E. Auerbach, *Mimésis* (Paris 1968), p. 119.

⁸¹ Vernet-Oracions, p. 86.

⁸² Thomas Migerius, *Breviculum*, dans *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis* 77 (Tournai 1990), p. 12-13.

Le seul point qui n'est pas éclairci tient au dessein même de cette émulation, qui peut recevoir une double lecture: tout d'abord, *ad intra*, soit l'acclimation en chrétienté de cette parole dotée d'un impact émotionnel si formidable; ensuite *ad extra*, soit un projet missionnaire, celui de prêcher la foi chrétienne aux musulmans par un discours de la beauté, dont la prose rimée doit suggérer à l'esprit des réminiscences du Coran⁸³.

III. Le même et l'autre

Nous avons laissé pour la fin de notre exposé l'élucidation d'une autre donnée textuelle, maintes fois signalée par nos prédécesseurs⁸⁴, le mouvement de redescente qui s'accomplit vers la fin de l'ouvrage. Nous avons déjà décrit le dynamisme ascensionnel qui semble régir le *L. d'amic e amat*, et qui comporte trois paliers: la corporéité et les sens (le chant, le paysage, les météores); l'esprit et la prière discursive des trois facultés; Dieu et la prière contemplative des noms divins. Or, il est curieux de signaler que le cycle des noms divins tend à s'estomper vers la fin du texte, après une pointe d'extrême intensité entre les versets 260 et 324. Sur le plan du langage, on assiste, de façon corrélative, à un retour aux dialogues en style direct, très fréquents au début de l'ouvrage⁸⁵, ce qui n'est pas sans suggérer un certain effet de circularité.

C'est dire que *L. d'amic e amat* nous place devant une formidable contradiction, à laquelle nous n'entendons pas nous soustraire, tant il est vrai que les paradoxes sont l'une des voies les plus fécondes de la pensée. On nous dit en effet que la contemplation des noms divins constitue le sommet à la fois pour la philosophie et la mystique lulienne. Or, force est de reconnaître que notre texte ne se maintient pas sur la ligne de crête des attributs divins (§§ 260-324), et qu'il amorce

⁸³ A ce sujet, il faut rappeler que certains soufis missionnaires ont eu recours au chant comme méthode de prédication et conversion (musique *quawwali*). Quoi qu'il en soit, deux points nous semblent définitivement acquis:

— Ramon Llull est conscient d'une certaine infériorité chrétienne pour ce qui est de la voie de la beauté et de l'impact émotionnel de la parole (*bel dictat*); il entend y répondre par deux ouvrages du «cycle soufi», le *L. d'amic e amat*, en prose, et *Los cent noms de Déu*, en vers. Les références les plus connues sont: *Blaquerna*, ch 88, 93, 99; p. 248, a, 254, b, 260, a.; *Los cent noms de Déu*, ORL XIX, p. 81-82. On peut les compléter par d'autres en lisant: S. Garcías P., *Ramon Llull y el Islam* (Palma 1981), p. 381-384.

— Le *L. d'amic e amat* posséderait dès lors un contenu inter-religieux indiscutable, reposant sur trois éléments: adoption de la prose rimée du Coran, prière algazélienne des trois facultés, contemplation des noms divins. Il faudrait y ajouter une relative discrétion au sujet du mystère chrétien surtout dans la première partie de l'ouvrage. Pour ne pas alourdir notre propos, nous ne reviendrons pas sur ce qui a été dit en note 4 sur d'autres aspects inter-religieux de l'ouvrage.

⁸⁴ Par exemple, *Badia-Laa*, p. XXV.

⁸⁵ *Laa*, §§ 354, 357-60, 362, 365.

une redescende vers un terrain plus praticable, où nous voyons ressurgir un ordre du réel plus fortement empreint de matérialité: les soucis de la vie active⁸⁶, la vie des sens (ouïe, vue, odorat, goût, toucher)⁸⁷, le thème du fol d'amour⁸⁸, la prière des trois facultés⁸⁹, la pensée de la mort et du jugement divin⁹⁰.

Est-ce à dire que la philosophie des noms divins ne serait pas le dernier mot de la méditation lullienne? Ou, du moins faut-il concevoir un sommet de sa mystique (un retour à la matérialité) qui serait différent de celui de sa philosophie (les noms divins)? La suggestion poétique suivrait-elle une voie à part, voire même opposée, à celle de la réflexion philosophique? Faudrait-il se résigner dès lors au divorce entre le Llull poète et de Llull philosophe, abandonner à tout jamais le dessein d'une possible unification?

Les interrogations, nous le concédons volontiers, sont de taille, mais l'honnêteté intellectuelle nous commande de ne pas nous soustraire à un effort de synthèse, d'autant plus urgent qu'il convient de rapprocher les voies par trop écartées de l'approche philosophique et de l'analyse littéraire. Pour mener à bien cette tentative, nous allons explorer les pistes qui nous sont suggérées par le poème 331, un texte au contenu doctrinal exceptionnellement riche. On reconnaît aisément dans ce texte un parcours vertical de l'esprit, comportant trois paliers superposés: l'imagination de la matière sensible (*coses corporals*), l'intelligence des idées (*coses espirituals*) et l'amour de la création (*totes creaturas*), soit, de façon plus ramassée, une échelle dont les trois barreaux seraient l'idole, l'idée et l'icône:

331. L'amic ab sa imaginació pintava e formava les façons de son amat en les coses corporals, e ab son enteniment les polia en les coses espirituals, e ab volentat les adorava en totes creatures.

Par un procédé de mise en abyme, ce verset renferme la totalité de l'itinéraire lullien, tel qu'il nous est proposé dans le *L. d'amic e amat*. Prenant son essor dans les êtres matériels, l'homme parvient à la contemplation des perfections divines, mais, au lieu d'y demeurer, le contemplatif va amorcer une redescende vers la création matérielle⁹¹. La linéarité de cet ordre — l'idole, l'idée et l'icône — est

⁸⁶ *Laa*, §§ 333, 336, 338, 342, 344.

⁸⁷ *Laa*, §§ 334-5, 337-8.

⁸⁸ *Laa*, §§ 358-9.

⁸⁹ *Laa*, §§ 327, 330-1, 334, 336, 347, 353, 363-4. On ne saurait exclure tout à fait que cette disposition soit due en partie à une attraction entre la matière traitée, la trinité de l'esprit, et la structure numérolgique, ce qui est surtout visible en chiffres latins, CCC XXX et ses composés. Cette corrélation est néanmoins à nuancer compte tenu de la note 11 ci-dessus.

⁹⁰ *Laa*, §§ 325-6, 335-7, 341, 352.

⁹¹ Un autre variante est celle d'une redescende de la contemplation vers l'action: *Laa*, §§ 10, 55. *L'être et la joie*, ch 10, pp. 445-449.

surtout visible dans le roman *Blaquerna* pris dans son ensemble⁹². Au sein du *L. d'amic e amat*, qui en est le chapitre 100, ces trois stades se trouvent mutuellement imbriqués à l'exception du volet central, les attributs divins, assez nettement individualisés dans la «laisse» 260-324 de l'ouvrage.

1. L'idole ou choses corporals

L'amic ab sa imaginació pintava e formava les façons de son amat en les coses corporals... Le premier degré de la connaissance repose sur l'expérience de l'univers matériel (*coses corporals*), tel qu'il est saisi d'abord par la forme sensitive et ensuite par la forme imaginative de l'âme, *carreres de sentiment, et de imaginació*⁹³. A la faible lumière des sens et de l'imagination, l'univers matériel se présente à nous avec une réalité bien précaire et fuyante, celle de tous les platonismes. Le monde ainsi conçu apparaît à l'homme comme une prison et un gouffre pour l'esprit (*presó, abis*⁹⁴), où les choses matérielles sont privées de plénitude et de réalité: *coses absents, visibles, corruptibles*⁹⁵.

A ce niveau de la connaissance, l'esprit subit une sorte de douloureuse contraction, *embargament*⁹⁶, dans les limites de la matière. Mais, l'homme va réagir à cet exil ontologique par un dynamisme contraire de transcendance qui le conduit vers la région d'être qui est contraire à son esprit, *les coses espirituals*. Ce dépassement s'accomplit en vertu d'une certaine «négation» dialectique de l'univers matériel, ce dont le *L. d'amic e amat* nous offre maint exemple significatif.

Pour exprimer ce dépassement, Ramon Llull va affecter d'une valeur négative l'expérience des sens, selon une coenesthésie négative qui s'oppose à la coenesthésie positive — parfums, chants, douceur, beaux arbres — sur laquelle repose le pouvoir de suggestion du *locus amoenus*:

337. Olorà l'amic flors, e remembrà pudors (...). Gustà l'amic dolçors e entès amar-

⁹² Nous ne pouvons pas nous attarder sur la structure du *Blaquerna*, qui mériterait une étude approfondie. Le stade de l'«idole», ou thèse, serait marqué par la peinture de saint André dans la maison paternelle et le crucifix dans le couvent de Natana; le stade de l'«idée», ou antithèse, commencerait avec la rencontre d'entendement (ch 43) et culminerait dans l'acte d'iconoclasme contre le crucifix (ch 84); le stade de l'«icône», ou synthèse, correspondrait à la retraite de Blaquerna dans son ermitage, la vie au milieu d'une nature qui est le miroir de Dieu et la liturgie sous l'icône de la Trinité. Entre la maison paternelle et son ermitage, le héros sera passé du culte des saints à l'adoration de la Trinité, et, peut-être, de la foi grecque (image de saint André) à la foi catholique (procession de l'Esprit-Saint par le Père et le Fils).

⁹³ *Laa*, § 313.

⁹⁴ *Laa*, §§ 55, 365.

⁹⁵ *Laa*, § 83.

⁹⁶ *Laa*, § 55.

gors (...). Senti l'amic plaers temporals, e l'enteniment enten lo breu trespassament d'aquest món (...)⁹⁷.

2. Les idées ou choses spirituels

E ab son enteniment polia les façons de son amat en les choses spirituels... La philosophie lullienne, on le sait, vise à transcender ce domaine fuyant de la sensibilité et de l'imaginaire pour se fixer dans une région plus permanente et lumineuse, celle des perfections de l'Essence divine ou *dignitates*. Ce processus d'élévation est rendu ici par le verbe «polir», exprimant avec beaucoup de bonheur la loi de sublimation qui soulève la pensée depuis les strates de la matière vers une certaine intelligence des attributs divins.

Entre l'homme et Dieu, la médiation n'est plus assurée par une sensation ou image prise de l'univers matériel — oiseau, aube, verger —, mais bien par ces idées qui sont autant de rayonnements de l'Essence divine sur la pensée de l'homme. Parmi cet ensemble de perfections, Ramon Llull assigne un rôle de première importance à celle d'Amour, ce qui se comprend aisément dans le cadre d'un ouvrage à dessein mystique et contemplatif comme le *L. d'amic e amat*. Pour accéder à Dieu, l'homme ne doit plus passer par un élément du paysage mais bien par le truchement de la perfection divine d'Amour, ce qui donne lieu à une structure assez fréquente de poème reposant sur une triade d'actants, l'ami, l'aimé et l'amour⁹⁸:

258. A la dreita part d'amor està l'amat, e l'amic està a la sinistra; e per açò sens que l'amic no pas per amor, no pot pervenir à son amat.

Dans un passage interpolé fort curieux, Joan Bonllavi impose cette structure ternaire (l'ami, l'aimé, l'Amour) à l'encontre de Ramon Llull lui-même, lequel avait décrit dans le même passage une structure duelle (l'ami et l'aimé)⁹⁹:

Amat es nostre senyor deu com a creador, recreador e fi ultim de tot quant es. Amich es qualsevol devot y fel christia posat en contemplacio y servey d'aquell. Amor es la caritat y benivolencia ab la qual s'aman l'amich y l'amat. Y los tres parlant en Deu *simpliciter* son una mateixa cosa, en altra manera distinguexen en si matex¹⁰⁰.

⁹⁷ Vid. aussi *Laa*, § 57.

Il s'agit du procédé d'amplification «per oppositum», auquel Llull se réfère dans: *LC* ch 356, *OE II*, p. 1201, a.

⁹⁸ Pour une modalité quaternaire de cette structure, *L'être et la joie*, ch 5, p. 197-200.

⁹⁹ On per açò Blanquerna fo en volentat que fées *Libre d'amic e amat*, lo qual amic fos feel e devot crestià e l'amat fos Déu: *Laa*, p. 260, a.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, f. 106 va. Il se peut que l'éditeur ait voulu prévenir des critiques sur la relation aimante entre l'ami et l'aimé; aussi, présente-t-il leur amour mutuel sous la forme «spiritualisée» de l'agapè, un amour de charité et de bienveillance.

Pour une interprétation néo-platonicienne plus franche de ce ternaire: G. Etchegoyen,

A première vue, il semblerait que Joan Bonllavi ait eu tout à fait raison d'insérer entre Dieu et l'homme cet «univers du milieu», puisque tout l'effort de la philosophie lullienne consiste, en effet, à transcender les apparences sensibles pour se situer dans la région des perfections divines ou *dignitates*. Or, il est paradoxal de constater que le *L. d'amic e amat* ne culmine pas avec les versets qui traitent des noms divins, mais par un certain retour à l'être humain et à la matérialité, selon un itinéraire qui semble devoir bien mal s'accorder avec les postulats de la philosophie lullienne. Faudrait-il dès lors se résigner à une contradiction qui ferait des noms divins le dernier mot du philosophe mais une expérience décevante pour l'écrivain?

Ne pouvant nous satisfaire d'une telle rupture entre philosophie et poésie, nous allons poursuivre notre enquête, à la recherche de quelques éléments de compréhension. Pour cela, une lecture plus attentive du même verset 331 peut nous livrer quelques clés nous permettant, sinon de lever, du moins d'éclairer quelque peu cette irritante contradiction:

331. L'amic ab sa imaginació pintava e formava les façons de son amat en les choses corporals, e ab son enteniment les polia en les choses spirituels, e ab volentat les adorava en totes creatures.

Ce texte nous apprend que l'esprit humain se positionne différemment d'après la strate de réalité qu'il envisage: il déploie son imagination devant l'idole matérielle, son intelligence devant les idées divines, son amour devant l'icône de la création. Retenons pour l'instant ce fait que la saisie des noms divins ressortit surtout à un travail de la pensée (*ab enteniment*), et, à titre d'hypothèse, qu'il pourrait bien y avoir une liaison entre les limitations qui sont celles de l'intelligence humaine et la «défaillance» poétique qu'on attribue aux versets explorant les perfections divines.

Aux yeux de la pensée médiévale, on le sait, la principale limitation de la pensée tient à ce que nous appellerions volontiers sa faculté d'«in-stase» ou d'assimilation. Dans l'intention de connaissance, le connaissant ramène à soi le connu, l'adaptant à sa propre mesure d'être, *secundum quod cognita trahuntur in cognoscente*. Pour le dire avec les termes mêmes de Ramon Llull, l'intelligence opère au moyen d'un prisme réducteur, *semblança*, qui forme écran entre le connaissant et l'être connu¹⁰¹.

Le dynamisme d'assimilation propre à la connaissance ne va pas sans un certain voilement de l'altérité, et cela dans sa triple dimension de **transcendance** vers Dieu, de **transitivité** vers les choses, et d'**inter-**

«La mystique de Raymond Llull d'après le Livre de l'ami et de l'aimé», *BH* 24 (Paris 1922), p. 1-17.

¹⁰¹ Ramon Llull, *AFA*, IV, 3, 9; *ORL* XVIII, p. 272.

subjectivité aimante à l'égard d'autrui. Or, cet oubli de l'altérité, nous le savons, semble bel et bien se produire dans les poèmes lulliens consacrés à la méditation sur les perfections divines: le dialogue y tend vers le monologue, l'accueil de l'Autre vers le retrait en soi. L'homme semble s'heurter au retrait concomitant d'un Dieu (dimension de transcendance) qui est aussi son Aimé (dimension d'inter-subjectivité), et à l'effacement de la création matérielle (dimension de transitivité). Le bavardage de l'ami ne doit pas nous faire illusion; c'est une invocation quelque peu laborieuse devant un Dieu et une création qui se dérobent, et opposent leur silence au flot des paroles humaines. Dans les deux cas — retrait de Dieu et du monde —, on trouve un effet identique de clôture, d'enfermement de l'homme dans sa propre immanence.

L'Autre n'existe ici que pour le soi. Privé de parole, l'Aimé vit seulement dans la parole de son ami, laquelle affirme plus la tension d'une recherche que la joie de la présence. La relation d'amitié, cette structure nucléaire du texte, va s'en trouver gravement défigurée: seul l'amour de bienveillance subsiste (le je pour le toi), dans un propos qui a perdu jusqu'au souvenir des autres conditions de l'amitié, c'est-à-dire l'altérité, la réciprocité et l'égalité des amants:

307. — Amat, en la tua granea fas grans mos desirers e mos pensaments e mos treballs; car tan gran és ta granea, que tota res és gran que de tu ha membrança, e enteniment e plaer, e ta granea fa poques totes coses qui són contra tos honraments e manaments.

3. L'icône ou totes creatures

... *E ab volentat les adorava en totes creatures*. Devant l'icône de la création matérielle, l'esprit humain ne va plus poser un acte de connaissance (*ab enteniment*) mais une attitude aimante (*ab volentat*). Cet amour qui, dans la pensée médiévale, se définit par le dynamisme d'«ex-stase», une force qui porte l'amant en dehors de lui-même, en lui accordant une existence intentionnelle dans l'être de la personne aimée. C'est dire que l'amour est une voie absolument privilégiée pour accéder à l'altérité. Dans la connaissance, nous le savons déjà, le connu est ramené vers le connaissant, l'autre vers le même; dans l'amour, en revanche, le dynamisme va du même vers l'autre, et c'est l'amant qui se trouve attiré vers l'être aimé, *sicut diligens trahitur ad rem dilectam*¹⁰².

¹⁰² Nous tenons à répondre par avance à ceux qui pourraient nous reprocher d'avoir privilégié le volet «affectif» du lullisme par rapport à son volet «conceptuel», la faculté d'amour sur la faculté d'intelligence. Ne tenant pas à verser dans un «anti-intellectualisme» primaire, nous dirons que l'intelligence est seulement réductrice *in via*, dans la condition provisoire de l'homme, et que tout autre est sa condition *in patria*. Sur la question du criticisme lullien et des limites de la connaissance: *L'être et la joie*, ch 9, p. 333-345 et 360-365.

Au-delà de l'ouverture à l'Aimé — transcendance —, l'altérité lullienne se traduit aussi par une ouverture formidablement joyeuse au monde — transitivité —, dont on sait qu'elle joue un rôle des plus considérables dans le *L. d'amic e amat*. La création matérielle est présentée ici sous le signe d'une robuste altérité, du moins pour le premier tiers de l'ouvrage. Les êtres de l'univers lullien — l'aube, l'oiseau, le verger — possèdent une forte consistance ontologique. La substance de la création n'est pas moindre que la présence de l'homme; c'est pourquoi, entre l'amant et l'oiseau, cet être emblématique de l'univers lullien, il peut y avoir une solidarité, un échange de la parole, régi aussi par les lois de bienveillance, mutualité et d'une certaine égalité:

15. — Dignes, aucell qui cantes, ¿est-te mes enguarda de mon amat, per ço que defena de desamor, e que muntuplic en tu amor? — Respòs l'aucell: — ¿E qui.m fa cantar, mas tan solament lo senyor d'amor que.s té a deshonor desamor? —

La présentation de l'oiseau est plus riche en notations que celle du tiers indifférent, ce qui lui donne un statut plus consistant que celui de simple faire-valoir entre l'amant et l'Aimé. Sa parole est invoquée par une notation riche — chanter, chanter par amour — au lieu de la forme minimale «dit-il» ou cette élision pure et simple de toute formule qui fait partie des procédés de brièveté. Par ailleurs, Ramon Lull nous fournit ici des indications sur le temps, l'aube, et sur le lieu, le verger:

15. — Dignes aucell qui cantes (...)
25. Cantaven los aucells l'alba (...).
26. Cantava l'aucell en lo verger de l'amat (...).
57. Cantava l'aucell en un ram de fulles e de flors (...).

Le pouvoir de suggestion de ces versets nous semble tenir à l'accueil jubilant par l'homme d'une réalité autre, à une célébration du réel qui s'accomplit à deux voix, à la fois chant du monde et chant de l'homme, dialogue de l'oiseau et de l'amant.

Cela étant dit, l'altérité est encore plus éclatante, quand on lit dans un seul et même verset une présence et une affirmation égales pour la création visible (transitivité) et pour son Créateur invisible (transcendance). C'est le cas pour toute une série de poèmes qui se présentent à nous comme un chant à «trois voix», l'ami, l'Aimé et l'oiseau.

Nous en voulons pour exemple le verset 40, où la création matérielle nous apparaît sous le jour de la médiation, comme une icône visible de la splendeur invisible de Dieu¹⁰³. Ici, le chant de l'oiseau ne

¹⁰³ Les tiers personnages peuvent être aussi une icône de Dieu, quand ils assurent une médiation bienveillante entre l'ami et l'Aimé: *Laa*, §§ 113, 154, 185. Mais, on trouve plus souvent le tiers indifférent ou même hostile faisant obstacle à l'amour entre l'ami et l'aimé: *L'être et la joie*, ch 10, p. 372-377.

vient nullement troubler, mais couronner, le dialogue de l'ami et l'Aimé, un dialogue si plénier qu'il peut se passer de paroles pour s'exprimer dans une parfaite réciprocité des regards et par une mutuelle possession, *son amat* et *son amic*:

40. Ab ulls de pensaments, languiments, de sospirs e de plors, esguardava l'amic son amat; e ab ulls de gràcia, justícia, pietat, misericòrdia, liberalitat, l'amat esguardava son amic. E l'auzell cantava lo plaent esguardament damunt dit.

Ce verset vient nous rappeler que le noyau thématique de notre ouvrage tient à un dynamisme de dilatation, par où l'homme (*amic*) brise sa solitude pour accomplir la découverte éblouie et émerveillée de l'Autre (*amat*) et du monde. Ici, l'image de l'homme se définit avant tout par la dimension d'ouverture, que ce soit dans le dialogue avec l'Autre ou dans l'accueil jubilant de la création. Pour Ramon Llull, l'ouverture à la présence divine est inséparable de la célébration d'un univers qui se déploie, dans toute sa splendeur matérielle et spirituelle, sous le regard de l'homme émerveillé.

Cette dimension d'ouverture, nous pouvons la surprendre dans l'éclat d'un simple énoncé, «chanter», dont nous avons déjà signalé la richesse proprement stupéfiante. Tout d'abord, le chant y est lié à l'amour, puisque l'homme et l'oiseau «chantent d'amour», pour reprendre la belle expression du verset 34:

34. — Dignes, auzell qui cantes d'amor al meu amat (...)

De par sa proximité sémantique avec aimer¹⁰⁴, le chant possède une réelle aptitude à affirmer l'altérité, un accueil de l'Autre et du monde, qui fait défaut à l'exercice réducteur de la pensée. Que le chant soit une voie pour l'altérité, nous n'en voulons pour preuve qu'un simple fait. Dans le *L. d'amic e amat* le chant se trouve être le lieu même de la communion, la seule réalité qui affecte tous les acteurs du texte: chant de l'homme amoureux certes, mais aussi chant du monde dans les treilles de l'oiseau, et, ce qui est bien plus étonnant, chant de Dieu, *cant de l'amat*.

Pétri de matérialité, le chant fait communiquer l'esprit et le corps, le visible et l'invisible, sinon par le signifié, les idées, du moins, par la beauté du signifiant, la mélodie. Dès lors, ne pourrait-on affirmer que la source lullienne du poétique se situe partout où le chant de l'homme rencontre, ne fût-ce qu'un seul instant, le chant de Dieu et de sa création?

¹⁰⁴ P. Zumthor, *Essai de Poétique médiévale* (Paris 1980), p. 210 et ss.

Conclusion

Dans les pages qui précèdent, nous avons voulu montrer la fécondité d'une approche qui partirait de l'analyse du langage plutôt que des présupposés philosophiques. Cette méthode nous a permis de détecter toute une série de lignes de fracture qui sont à l'œuvre, non seulement dans le *L. d'amic e amat*, mais encore dans l'ensemble du corpus lullien à dessein «mystique», ainsi que dans sa riche postérité, prise entre le XVe et le XXe siècles. Ces faits de langage, nous les avons rattachés à deux catégories véritablement nucléales, que nous avons empruntées à Ramon Llull lui-même, le «dialogue» (*paraules d'amor*) et le «chant» (*cançons de Déu e amor*).

Autour du premier pôle, le dialogue, nous avons ordonné plusieurs dimensions majeures touchant au statut même de notre texte:

— La concurrence entre le statut du narratif (repères de temps et de lieu, formules *dicendi*, style indirect, temporalité du prétérit) et le statut du poétique (dialogue, style direct, temporalité du présent, théâtralité). Pour ce qui est de la postérité, on peut relever la disparition d'une catégorie méta-textuelle, l'«exemplum», évincée par le terme concurrent de «dialogue». Les procédés stylistiques de la brièveté.

— Les évolutions affectant à la relation dialogale *amic/amat*, dont on sait qu'elle constitue la structure fondatrice de notre texte. Il nous a été donné de relever quelques modes principaux dans cette relation qui sont l'amorce d'une typologie à venir des versets: le toi et le moi, le moi sans le toi (relations je/il, je/on, je/je). Au-delà du seul *L. d'amic e amat*, cette grille d'analyse (rapport je/tu) permet de mettre au jour des traits spécifiques différenciant chacun des textes lulliens dits mystiques.

Autour d'un deuxième pôle, le chant, nous avons ordonné une autre série de faits se rapportant plus directement au statut du poétique:

— L'évolution du signifiant vers le signifié, de l'énoncé «chanter» vers l'énoncé «dire», épousant celle qui conduit de la corporeité vers l'abstraction, selon un axe de dé-matérialisation du discours.

— Le statut de cette étonnante prose poétique, qu'il convient de lire à la lumière d'un texte de référence, le *Cantique des cantiques*, d'où l'expansion du terme «cantique» qui tend à évincer une catégorie concurrente du méta-texte lullien, «chansons de Dieu et d'amour».

Il est évident que ces deux pôles — dialogue et chant — convergent vers un dessein poétique commun, selon une profonde unité qui nous apparaît, à la surface même du texte, par la coïncidence qu'il propose entre la topographie des poèmes dialogués et celle des occurrences de chanter. A. de Barrau et Max Jacob avaient eu le pressentiment de cette unité, quand ils choisirent de fondre les deux notions, chant et dialogue, dans le sous-titre de leur traduction, «cantiques d'amour dialogués». Dans un souci de fidélité aux catégories lulliennes — *cançons, paraules* —, nous parlerions plus volontiers de «chansons dialoguées» ou plutôt des «chansons à trois voix», puisqu'ici le chant jaillit de trois voix solidaires et accordées: chant de Dieu, chant de l'homme, chant de la création.

PAOLO SILVESTRI

ASPETTI DEL COMICO LINGUISTICO NEL TEATRO DI GIAMBATTISTA DELLA PORTA

1) Comico del significato e comico del significante

... gustate la lingua, che è melata e suave;
uditene il parlare che è pieno di salsi scherzi
e di gravi piacevolezze. Ma il severo del volto
non iscema il festevole dei motti...

(OLIM, Prologo)

È di lingua pronta, arguta, faceta, festosa e
mottegevole...

(TRAP, Prologo)¹

L'analisi degli strumenti linguistici attraverso i quali si realizza la comicità nel teatro dellaportiano, risulta più chiara alla luce di un criterio interpretativo che, integrato con altre prospettive di studio²,

¹ Do qui di seguito l'elenco delle abbreviazioni che ho adottato per indicare le commedie, riportando, per completezza d'informazione, il riferimento alle prime edizioni a stampa accertate, ordinate cronologicamente:

- OLIM = *L'Olimpia*, in Napoli, H. Salviati, 1589
FANT = *La Fantesca*, in Venetia, G.B. Bonfadino, 1592
TRAP = *La Trappolaria*, in Bergamo, C. Ventura, 1596
CARB = *La Carbonaria*, "nuovamente data in luce", in Venetia, G.A. Somasco, 1601
CIN = *La Cintia*, "nuovamente data in luce", in Venetia, G.A. Somasco, 1601
FRIV = *Gli duoi fratelli rivali*, "nuovamente data in luce", in Venetia, G.B. Ciotti, 1601
SOR = *La Sorella*, in Napoli, L. Nucci, 1604
TUR = *La Turca*, in Venetia, P. Ciera, 1606
ASTR = *Lo Astrologo*, in Venetia, P. Ciera, 1606
MORO = *Il Moro*, in Viterbo, G. Discepolo, 1607
CHIAP = *La Chiappinaria*, Roma, B. Zannetti, 1609
FUR = *La Furiosa*, in Napoli, G.C. Carlino e C. Vitale, 1609
F.SIM = *I duo fratelli simili*, in Napoli, G.C. Carlino, 1614
TAB = *La Tabernaria*, in Ronciglione, D. Dominici, 1616

Cito da Giambattista Della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1978, ... (Vol. I, *Le Tragedie*, 1978; Vol. II, *Le Commedie* - primo gruppo - 1980; Vol. III, *Le Commedie* - secondo gruppo - 1985).

Preciso che per quanto riguarda *La Chiappinaria*, *La Furiosa*, *I duo fratelli simili* e *La Tabernaria* (non ancora comprese nell'edizione critica curata da Sirri) mi sono rifatto direttamente alle relative *editiones principes*. Gli esempi tratti da questo gruppo di testi sono riportati senza nessun tipo di ammodernamento grafico o morfologico.

² Mi riferisco in particolare al rapporto retorica/comicità.

si fonda sulla distinzione proposta da Maria Luisa Altieri Biagi fra "comico del significante" e "comico del significato"³. Da un lato, già tipica del teatro del primo Cinquecento, una comicità che gioca con il significato delle parole; dall'altro una comicità che, affermatasi in particolare nella seconda metà del secolo (per poi trionfare nella Commedia dell'Arte), "si realizza usando 'ludicamente' della lingua, svalutandone l'aspetto semantico e la funzione comunicativa, per puntare su valori fonici, musicali"⁴.

Il comico del significato si può attuare sfruttando, ad esempio, le risorse omonimiche e polisemiche della lingua. Omonimia e polisemia, che rispondono ad un principio di economia del sistema linguistico, vengono in sostanza utilizzate con il fine di suscitare il riso⁵. Nel primo caso il gioco si basa sulla contiguità di due parole differenti nel significato, ma coincidenti nel significante:

PELAMATTI Non mi avete *ciera* di Facio
 PANURGO Hai tu mai visto Facio?
 PELAMATTI Non io
 PANURGO [...] Ma mirami bene, questa mia *ciera* non è tanto buona che ne potresti far candele?

(FANT, II, 6).

Nel secondo caso si privilegiano, isolandole da un comune campo semantico, due diverse accezioni di una stessa parola (nella fattispecie il verbo "informare"):

PANFAGO Se volete che serva bene, bisogna che sia ben *informato*
 FORCA T'*informaremo* meglio di una scarpa...

(CARB, II, 3).

In entrambi i casi il meccanismo comico si attua in uno schema affine alla figura dell'antanàclasi, che "ha luogo quando, in uno scambio di battute, l'interlocutore 'rivolta' un'espressione usata dall'altro partecipante al dialogo, in modo da darle un senso diverso"⁶. Poiché il senso attribuito alla parola risulta per lo più in sintonia con il "mondo" del personaggio-tipo che la pronuncia⁷, si genera, a livello dialogico, una

³ M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 35 ss.

L'autrice dichiara di avere definito questi due tipi di comicità linguistica rifacendosi alla distinzione proposta da Robert Garapon fra *comique de mots* e *fantaisie verbale* (Cfr. R. Garapon, *La fantaisie verbale et la comique dans le théâtre français. Du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Colin, Paris 1957).

⁴ M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, cit., p. 39.

⁵ Sulle potenzialità comiche di omonimia e polisemia cfr. L. Olbrechts Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1977, pp. 54-58.

⁶ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1989, p. 216.

⁷ I tipi fissi del teatro dell'aportiano (il pedante, il parassita, il capitano millantatore, gli innamorati, ecc...) sono "funzioni" di un organismo comico sempre più convenzionale e legato da preoccupazioni di verosimiglianza psicologica, sociologica, ambientale, e si

generale e reciproca incomprendimento, definita con efficacia da Nino Borsellino "distonia verbale della coppia comica"⁸. Si veda come esempio uno scambio di battute fra un oste ed un innamorato:

HOSTE Di *lacrima* havete consumato dieci ducati
 GIACINTO Che *lacrima*? Non ho pianto dieci anni sono?

(F.SIM, IV, 5),

oppure fra un pedante ed un parassita:

PEDANTE E mi portò in casa di una matrona ch'era nel *fior* dell'età sua
 POLIFAGO Come nel *fior*? Era vecchia?
 PEDANTE Quando l'erba fa il *fior* è nella sua giovinezza
 POLIFAGO La donna non è herba, ma come il vino, che quando fa il *fior* è vecchio.

(F.SIM, I, 3).

Il qui pro quo deriva spesso, oltre che dall'isolamento dei tipi-comici in mondi non intercomunicanti, dal contatto fra "codici" diversi.

Come è noto, nel testo teatrale cinquecentesco, ed in particolare tardo-cinquecentesco, l'inserzione di parlate straniere o dialettali ha per lo più un fine stilistico, comico e connotante: una sorta di gioco di travestimenti linguistici, che raggiungerà il suo culmine nella Commedia dell'Arte. Nell'Improvisa quindi, l'uso ludico delle lingue straniere e dei dialetti manipolati, contraffatti e contaminati con fine comico e tipizzante, si configura come il risultato estremo di un espediente stilistico che aveva già trovato fra i commediografi "eruditi" cinquecenteschi la sua progressiva, anche se non incontrastata⁹, affermazione. La convenzionalità del genere commedia crea così, nel corso della sua parabola evolutiva (o, se vogliamo, involutiva), corrispondenze sempre più ricorrenti e standardizzate fra stilizzazione comica e stilizzazione linguistica, che contribuiscono, insieme ad altri elementi connotanti, a rendere determinati personaggi-tipo immediatamente riconoscibili nei loro tratti distintivi. L'immissione nel tessuto linguistico di idiomi diversi non corrisponde dunque ad un intento mimetico o realistico, ma è, al contrario, un artificio orientato in senso comico, fino alla più scoperta deformazione espressionistica e caricaturale.

esprimono attraverso linguaggi che nella loro estrema convenzionalità, specificità e prevedibilità, li rendono immediatamente riconoscibili. La stilizzazione tipologica si rispecchia dunque direttamente sul piano linguistico.

⁸ N. Borsellino, *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa, nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Garzanti, Milano 1989, p. 54.

⁹ Il Lasca, ad esempio nel prologo della *Spiritata* (1561), assicura che nella sua commedia non "si udiranno né Tedeschi, né Spagnuoli, né Franciosi cinguettare in lingua papagallesca, odiosa" (Antonfrancesco Grazzini, *Teatro*, a cura di G. Grazzini, Laterza, Bari 1953, p. 125).

L'uso che Della Porta fa di una tale mescolanza linguistica è sicuramente significativo da un punto di vista stilistico, in quanto conferma, a mio parere, oltre che l'adeguamento ad un *topos* del genere, un autentico interesse per l'aspetto linguistico e per le relative risorse comiche.

L'equivoco interlinguistico, ossia il gioco delle incomprensioni derivanti dall'attrito dei diversi codici a confronto, è un pretesto di comicità ricorrente. In questo senso, ad esempio, il linguaggio del pedante, infarcito di latinismi e citazioni, offre gli spunti più sfruttati e divertenti, risultando ai destinatari una sorta di oscuro gergo incomprensibile, oggetto, in quanto tale, di una "rimotivazione" che spesso si risolve in un grottesco "abbassamento"¹⁰:

PEDANTE [...] fai error ne' casi?
 HOSTE Non ho errato ne' casi, che tutti fur casi eccellenti, casi parmeggiani, casi marzolini, e casi del regno.
 (F.SIM, II, 5);

PEDANTE Siam qui venuti con passo celere e pernice
 TEDESCO Non stare ca pernice, né fasane...
 (TAB, IV, 7);

PEDANTE Nil aliud volo
 TEDESCO Dicere che volo, e tu stare fermo?
 (TAB, III, 8)

In questi ultimi esempi — ma in tutti quelli finora proposti — poiché l'effetto comico si basa sulla polisemia o sull'omonimia, le parole non subiscono alterazioni formali. Più spesso invece l'incomprensione genera proprio un'alterazione del significante, secondo un procedimento linguistico affine all'etimologia popolare, per cui il parlante rimotiva e modifica, rendendolo "trasparente", un segno che gli risulterebbe altrimenti "opaco":

PEDANTE Ci hai dato a ber un pessimo liquor di Bacco
 HOSTE Che liquor di vacche? [...]
 PEDANTE Perderò tempo in comporre versi scazonti e catalettici in tua lode
 HOSTE Vo' denari, e non lodole, né cataletti, e mascalzoni, dello desinare...
 (F.SIM, II, 5);

PEDANTE Due vermiculi
 TEDESCO Non avere vermicoli ca'
 (TAB, IV, 7);

¹⁰ Bachtin afferma che "il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'abbassamento [...] cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo..." (Cfr. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it., Einaudi, Torino 1979, p. 23). Nel discorso di Bachtin, che riguarda forme di comico integrale nella cultura popolare medievale e rinascimentale, l'abbassamento ha un valore positivo, produttivo, ha una "ambivalenza rigeneratrice" (pp. 26-27). È chiaro che in un genere formalizzato come la commedia del '500 la tensione utopistica legata ad un tale concetto di abbassamento, perdendo i suoi legami autentici con la cultura popolare, risulta indebolita.

TRASILOGO Ed ave un bel manico d'avorio posticcio
 MASTICA Pasticcio? questo sì che l'accetto.
 (OLIM, I, 5).

Il qui pro quo in questi casi si realizza mediante la figura della paronomasia, cioè mediante l'accostamento di parole simili nel suono, ma diverse nel significato. Ecco altri esempi di paronomasia:

pacato/cacato; Catone/gattone; grammatica/grammuffa;
 fascinatorij/fascine (F.SIM, I, 3);
 formidine penae/formicola al piede (F.SIM, IV, 7);
 alfangia/armangia (OLIM, I, 5);
 suppelletili/sopraletti (TAB, III, 7);
 ministrat/minestra (MORO, III, 8), ecc...

Come abbiamo visto, dunque, antanàclasi e paronomasia, che nella classificazione lausberghiana¹¹ rientrano tra le figure della ripetizione fra i membri (in forma immutata nel primo caso, per variazioni di forma nel secondo), risultano gli schemi retorici fondamentali attraverso i quali si esprime la sostanziale assenza di sintonia linguistica fra i personaggi.

Il grande linguaggio comico, come sottolinea Nino Borsellino, è proprio "fondato su un codice di incomunicabilità, inaugurato dalle coppie comiche del Decameron, fatto proprio dalle coppie servo-padrone, furbo-sciocco, pedante-ignorante della commedia, e consegnato fino ai giorni nostri al cabaret, al circo, al varietà, infine al cinema e alla televisione"¹². Mi pare interessante porre l'accento proprio sull'ascendenza boccacciana di una sostanza linguistica che riveste uno "scheletro", uno schema di derivazione plautino-terenziana. Il che equivale ad evidenziare, del modello decameroniano, le potenzialità spettacolari, rintracciabili per esempio, oltre che nella già analizzata distonia linguistica fra i personaggi, nella "teatralizzazione del tessuto narrativo"¹³ (alternanza di diegesi e mimesi), o nella centralità della beffa, oppure dell'osceno¹⁴.

¹¹ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1969, p. 147, ss.

¹² N. Borsellino, *La tradizione del comico*, cit., p. 109.

¹³ N. Borsellino, *La tradizione del comico*, cit., p. 35.

¹⁴ "E, quanto all'osceno — ingrediente indispensabile della comicità teatrale decameroniana — lo scambio tra denominazione sessuale e allusività metaforica accresce il potenziale erotico del testo scenico e conferma l'intesa «galeotta» col pubblico invocata da Boccaccio in esordio all'opera" (*ibid.*, p. 54).

Le metafore sessuali, ormai grammaticalizzate, sono presenti in tutta la commedia cinquecentesca. Un esempio dalla *Tabernaria*:

LIMA [...] ma dimmi, che hai apparecchiato per darmi?
 CAPPIO Il fuso per la tua conocchia; e il pistello per il tuo mortaio; ma se non hai il pistello come vorresti far la salsa, e se ti mancasse il fuso, come vorresti filare? E tu che m'hai apparecchiato?
 LIMA La berretta per il tuo capo, e la lanterna per la tua candela: chè non aresti con che coprirti il capo quando piove, e non avendo lanterna, il vento ti smorzerebbe la tua candela.
 (II, 6).

Ma torniamo ai meccanismi del linguaggio comico.

La deformazione paronimica — che abbiamo in precedenza analizzato quale effetto dell'incomprensione fra i personaggi — è uno degli accorgimenti fondamentali su cui si basa il *calembour*.

Ci troviamo di fronte ad una comicità epidermica che pur coinvolgendo ancora le parole nel loro significato, le storpia, le scompone, le ricompone, le reinterpreta, facendo leva sul facile equivoco fonico, sul bisticcio:

COGNATO tu non sei *medico*; ma *mendico* di cervello
(FUR, V, 3);

LARDONE [...] *malvasia* non dice, che sia *malvaggio*, ma dice *mal v* *via*, perché ti pone la sanità nel corpo...
(TAB, II, 4);

GRAMIGNA Son servo dell'astrologo *divino*.
CRICCA Avrà ben bevuto l'astrologo, poiché è *di vino*.
(ASTR, I, 3).

La comicità nasce insomma da un contatto fra significanti che presentano una vaga affinità fonica ma diverso significato e si fonda, come l'etimologia popolare, su un "errore", su una sorta di decodificazione impropria; la differenza, come precisa Lucie Olbrechts-Tyteca¹⁵, consiste nella volontarietà dell'errore del *calembour*, contrapposta all'ingenuità di quello dell'etimologia popolare.

Da quanto detto finora emerge con chiarezza come il linguaggio comico sia, anche in un genere formalizzato come la commedia cinquecentesca, un'entità "in movimento", non cristallizzata, tale da consentire all'autore uno spazio d'intervento che supera le limitazioni imposte da un normale uso referenziale della lingua. Questo spazio d'intervento viene sfruttato ampiamente — come in parte abbiamo già visto — da Della Porta, che manipola la lingua nella sua morfologia usando, spesso in modo non ortodosso le sue possibilità combinatorie. Vale la pena di soffermarsi, con il supporto di una più ampia esemplificazione, su questo aspetto.

La schedatura evidenzia in particolare:

a) Abuso, non solo di aggettivi e avverbi, ma anche di sostantivi e verbi, resi al grado superlativo, mediante il suffisso -ISSIMO:

pazzissimo (FUR, III, 5);
mortissima/spasimissima/furfantissimo (CHIAP, V, 2);
mirabilissima crudelissima (CHIAP, I, 1);
bastonatissime/sanguissimo (TRAP, IV, 2);
fattissima (TRAP, V, 5);
infantatissima (CIN, V, 8);
quellissima (TAB, IV, 9);
interissima (F.RIV, III, 2);

¹⁵ *Il comico del discorso*, cit., p. 67.

negromantissimo/astrologhissimo/salomonissimo (ASTR, I, 5);
realissimamente (CHIAP, III, 6);
nobilissimamente (SOR, V, 2)...

oppure mediante prefissi rafforzativi, come ARCI- o STRA-:

arcibene (CHIAP, I, 5);
arcimenti (CHIAP, V, 4);
arciasino (TAB, IV, 3);
m'arcicontento (FUR, II, 4);
arcipendate (F.SIM, I, 3);
strasavio (CHIAP, III, 2);
strapiace (FUR, II, 8);
stravoglio (FUR, II, 2);
stracredo (SOR, III, 3)...

b) Abuso di suffissi alterativi, per lo più dispregiativi:

affamataccio (FUR, II, 2);
miseraccio (FUR, IV, 5);
fanciullaccio (CHIAP, I, 1);
stregaccia (CHIAP, IV, 8);
sempliciacchio (CARB, IV, 8);
pedantaccio (FANT, IV, 5);
crudelaccio (F.RIV, I, 3);
amorazzo (ASTR, II, 6);
pezzazzo di bestia (ASTR, IV, 8);
maledettaccia gabrinaccia (SOR, III, 7)...

o diminutivi:

animelle di vitellucce (CHIAP, II, 1);
traforello/traditorello (CIN, II, 1);
coselline (CARB, III, 7);
cenarella (F.RIV, I, 3);
disdegnuccio (SOR, V, 1);
impiccatello (MORO, II, 3)...

c) Accumulo di suffissi e prefissi, variamente combinati:

arcimentissimo (CHIAP, V, 4);
arciprototesauro (FUR, IV, 3);
arcibisavole (TUR, V, 6);
ladronaccio (CARB, v, 1);
arcipedantescamente (F.SIM, I, 3)...

d) Ricorso a neoformazioni, o comunque ad un repertorio lessicale che per stravaganza o peregrinità si allontana dalla norma:

incapitanato e insoldatato (FUR, V, 2);
inserpentire, inantropofogare, inneronire, improcustire (SOR, III, 8);
febbre bestialesca (CHIAP, V, 7);
sicofantare (F.SIM, I, 3);

bastoneggiata (TRAP, II, 4);
 inguglielmato (= trasformatosi in Guglielmo) (ASTR, V, 1);
 invignarolato (= trasformatosi in Vignarolo) (*ibid.*)...

Rientra in questa categoria anche il modulo del composto imperativo:

struggimondo/castraporci (FUR, II, 8);
 tagliacantoni/guastamisteri (FUR, IV, 1);
 scannaminestre/diseccaboccali (CHIAP, I, 6);
 squassapennacchi (OLIM, I, 5);
 spogliamari/saccheggialidi (CARB, V, 2);
 cacasangue (F.RIV, III, 2);
 pappalasnagn (FANT, III, 8);
 spartimatrimonio (TUR, II, 8);
 spia-pranso (MORO, II, 10)...

L'esemplificazione proposta rivela in sostanza un'evidente propensione a manipolare il materiale linguistico, "trattato con la libertà disinvolta di chi gioca a comporre e scomporre, o meglio a creare nuove forme"¹⁶.

Rientra in questo ambito — per tornare al rapporto fra linguaggio comico e retorica — l'impiego della figura etimologica, basata sull'accostamento di parole corradicali:

GORGOLEONE [...] ogni speranza è disperata per me.
 (CHIAP, V, 2);

ARDELIO [...] O veramente disamorevole a tano amore, ingrato a tanta grazia...
 (FUR, II, 6);

CINTIA Ed è possibile che una signora così nobilmente nata, come voi siete, finga contro di me così bugiarda bugia?...
 (CIN, IV, 9).

Se, come osserva Bice Mortara Garavelli, "la ripetizione di un radicale in parole contigue o vicine è una sottolineatura semantica"¹⁷, se insomma la figura etimologica è funzionale ad un'intensificazione del significato¹⁸, Della Porta sfrutta in generale questo schema puntando sulle valenze sonore, più che semantiche dell'enunciato.

La figura etimologica si presenta nella maggior parte dei casi intrecciata con la figura che le è contigua, il poliptoto, che consiste nella ripetizione di una stessa parola con differenti funzioni sintattiche¹⁹.

¹⁶ G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Giappichelli, Torino 1967, p. 285, n. 55.

¹⁷ *Manuale*, cit., p. 212.

¹⁸ Cfr. anche H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 150-151.

¹⁹ "Come la paronomasia, a cui viene ascritto da taluni, il poliptoto induce mutamenti morfologici nelle parole ripetute, il cui significato (lessicale) però, a differenza di

Ecco qualche esempio della frequente sovrapposizione di figura etimologica e poliptoto:

LIPPOMENA Io son Lippomena.
 SENECIO Non lo posso credere.
 LIPPOMENA Credetelo che è così.

SENECIO [...] Ma pur no'l credo.
 LIPPOMENA Credetelo, che credete la verità.
 SENECIO Credo alla vostra persona, che sò che dice il vero, e non che no'l creda perché creda che non dite il vero, ma dico che no'l credo per troppo estremamente desiderarlo...

(F.SIM, V, 3);

ESSANDRO Misero me, non conoscete la mia fede a mille segni? Assicuratevi tutta nella mia fede, che la troverete più fedele dell'istessa fedeltà, e sappiate che dubitar della fede dimostra infedeltà.

CLERIA S'io non fusse fidelissima, non vi avrei amato e servito con tanta fede.

ESSANDRO E se mai fedel amor meritò che gli sia prestata fede, credetemi a questa volta...

(FANT, II, 3);

LIMOFORO Sento lamenti
 LARDONE È segno c'hai orecchie
 LIMOFORO È segno d'un uomo sconcolato. O uomo da bene
 LARDONE Questo nome di huomo da bene non fu mai in casa mia, e io sono il primo di questo nome
 Consolati

LIMOFORO Come può consolarsi, chi non ha niuna speranza di consoli?

LARDONE È troppo gran miseria viver senza speranza di consolo

LIMOFORO Però son discontento, e ne disgrazio tutti i consoli

LARDONE Non pianger dunque

LIMOFORO Piango per sfogar la mia disgrazia, e per morire

LARDONE Meglio è che ti consoli da te stesso, che esser consolato da altri, habbi pazienza

ANTIFILO [...] come a quest'ora di notte ti vedo in tanta disgrazia?

PEDANTE Anzi per mia grazia disgraziato. O optatissimo Antifilo

LIMOFORO Non vi disperate, che mai non viene disgrazia, che non trovi la porta aperta per la grazia che segue.

(TAB, III, 10).

Il comico si orienta sull'asse del significante. La funzione referenziale e comunicativa della lingua viene messa in ombra dal privilegio concesso alle sue potenzialità fonico-musicali.

Alla luce di queste considerazioni si spiegano con chiarezza le

quanto avviene con la paronomasia, rimane immutato con il mutare della funzione sintattica (B. Mortara Garavelli, *Manuale*, cit., p. 211). Come si può notare i confini tra paronomasia, figura etimologica e poliptoto sono piuttosto labili. Queste tre figure rientrano, nella classificazione lausbergiana, tra le figure della ripetizione con differenze fra i membri dovute a variazioni di forma.

scelte stilistiche di Della Porta orientate verso un uso divertito e compiaciuto, oltre che esasperato, di quegli strumenti linguistici che realizzano, attraverso schemi di iterazione o di giustapposizione, parallelismi, equivalenze o attriti fonici. In particolare:

a) L'omeoteleuto:

- CAPITAN' DE BIRRI Questo vi si dà per mercè della vostra dappocaggine, per merito della vostra balordaggine, a laude, e gloria della vostra castronaggine
- COGLIANDRO Uomo ricamato di prosunzione, inorpellato di bestia, profumato di furfante, così si castiga la perocaggine della grandezza vostra.
- (CHIAP, V, 9),

e ancora:

- ... sbarbatello sgraziatello...
(CHIAP, V, 2);
- ... maledettaccia gabrinaccia...
(SOR, III, 6);
- ... O Giove altisonante, fulminante, grandinante...
(MORO, III, 9).

b) L'allitterazione:

- NEPITA Si, *che che* conclusione caverò io di questo?
NARTICOFORO Questo "*che che*" è un cacofaton, una cacofonia; ma dite più ornatamente: *che* conclusione caverò io di questo? L'altre parole son superflue
- NEPITA Parlate onesto, se pur vi piace, che vi dovrete vergognare
(FANT, III, 8);
- ALBUMAZAR Eccolo, ponetolo in testa, e tenete questa *immagine in mano, marziale, impressa* quando egli felicissimo ascendeva su l'orizzonte nel segno d'Ariete di *marzo, di martedì*, all'ora prima di *Marte*, che vi farà libero d'ogni *male*
(ASTR, I, 5).

c) L'assonanza:

- GORGOLEONE Non ti ricordi ancora nel Polo Antartico, quando ebbi incontro quella rissosa e arrogante burasca di giganti alpestri inumani e barbareschi
(CHIAP, I, 1).

d) La consonanza:

- GORGOLEONE Intendo un certo Albinuccio, un fanciullaccio vostro vicino...
(CHIAP, I, 2).

e) I bisticci basati sul contatto fra paronimi (già analizzati precedentemente in una prospettiva leggermente diversa) utilizzati come pretesto di un puro gioco fonico:

- LECCARDO Prima sarò morto che seia *pesta* la *pasta* per questo *pasto*
(F.RIV, I, 4);

e ancora:

- ... O *parche porche*...
(F.SIM, I, 4);
- ... O *amore*, come sei *amaro*...
(TRAP, I, 2);
- Il malanno che *Dio* ti *dia*
(F.SIM, II, 8).

Questo "uso" ludico del materiale linguistico diviene in alcuni casi preponderante e gli artifici che lo assecondano si infittiscono e si intersecano — come testimoniano i seguenti esempi — tanto da rendere difficile, oltre che pedantesco, ogni tentativo di classificazione. Il proposito insomma di organizzare tassonomie, isolare fenomeni, proporre distinguo, si scontra con una realtà linguistica magmatica, difficilmente districabile. Assonanze, consonanze, allitterazioni, omeoteleuti, giochi paronimici, figure etimologiche, poliptòti, ecc..., si accavallano, si mimetizzano, si confondono, in uno spericolato gioco di acrobazia verbale:

- MEDICO Eccovi al vostro serviggio, scorgendo ne' vostri tremabili e miserabili aspetti un non so che di meritevole che persona di maggior merito ch'io non sono meritati, che vi servisse. Ma ditemi che caso miserabile è il vostro.
(FUR, III, 3);
- MARTEBELLONIO Tu sai che ti feci e che ti ho fatto e che ti soglio fare, né cesserò di far finché non t'abbi fatto e disfatto a modo mio
(F.RIV, IV, 3);
- LARDONE Dico, che vengo per disfamare l'affamata affamataggine del famoso mio affamamento
(TAB, II, 4);
- CAPITANO [...] Menti d'una mentitissima, arcimentita arcimentitissima, mentitissimissima - missimissima mentita!...
(CIN, III, 8);

Siamo nel regno della *fantaisie verbale*. Il comico non punta più sulle parole in quanto veicoli di significato, ma sulla loro associazione in un libero flusso sonoro. Un gioco che è solo in apparenza incontrollato, ma prevede in realtà una piena padronanza dei meccanismi e

delle possibilità combinatorie di una lingua che diviene una sorta di materia plastica manipolabile e dilatata all'infinito.

Come fa giustamente notare l'Altieri Biagi, "se nel processo comunicativo colloquiale la tendenza è quella economica [...] in questa forma di comicità verbale la tendenza è quella, inversa, dello sperpero"²⁰. Si pensi al *topos* dell'enumerazione, ereditato dalla poesia popolareggiante (sacre rappresentazioni, cantari, ecc...) e molto sfruttato sia dalla commedia tardo-cinquecentesca, sia, in maniera ancora più evidente, dall'Improvisa e dal melodramma; è un modulo che in Della Porta è tipico del linguaggio del capitano millantatore (lunghe liste di popoli e paesi più o meno probabili, elenchi di "referenze", di imprese eroiche), e del parassita (enumerazioni succulente di cibi). La tendenza all'accumulo, che è uno dei caratteri fondamentali della *fantaisie verbale*, invade insomma tutti i livelli della lingua, da quello fonico a quello morfologico, da quello sintattico a quello lessicale.

In conclusione, comico del significato e comico del significante, ascrivibili, come si ricordava all'inizio, a due diverse fasi nell'evoluzione della commedia cinquecentesca, sono alla base di un criterio di classificazione che consente anche una più ampia analisi diacronica dei fatti linguistici. Una griglia interpretativa dunque particolarmente utile per lo studio della lingua di un commediografo "di transizione" come Della Porta.

2) Aspetti strutturali: simmetrie, parallelismi, polarità

La tendenza ad ordinare il materiale linguistico in un disegno che riguarda non solo l'architettura interna delle battute, ma anche gli schemi dialogici, costituisce una sorta di controcanto rispetto all'esuberante ipertrofia che come abbiamo visto precedentemente caratterizza, per un verso, il linguaggio comico dellaportiano. L'irrigidimento che nasce dalla regolata e simmetrica disposizione delle parti corregge cioè l'impressione, forse più immediatamente percepibile, di una lingua "anarchica", che si risolve in una libera fluttuazione di parole. Si delinea così una polarità ordine/disordine, le cui componenti sono però solo in apparenza rigidamente antitetiche, rivelandosi in alcuni casi fondate su procedimenti stilistici, pur nella loro diversità, equipollenti. Mi pare infatti che la ricerca di una stilizzata architettura formale si

²⁰ *La lingua in scena*, cit., p. 39.

Per queste caratteristiche la *fantaisie verbale* si oppone non solo al normale uso comunicativo della lingua, ma anche ad altre forme di comicità caratterizzate da una sorta di tendenza al risparmio. Alla base dell'arguzia, ad esempio, come fa notare Freud (Cfr. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, tr. it. Boringhieri, Torino 1975) c'è proprio la concisione. Un principio di condensazione sottende infatti la maggior parte dei motti verbali (una delle due classi principali, insieme ai motti concettuali, in cui si articola lo schema freudiano).

proponga a sua volta, se esasperata, come un'altra manifestazione di quel gusto, tipico della *fantaisie verbale*, per l'uso ludico di una lingua privilegiata nei suoi aspetti fonici, ritmici e musicali. È quanto fa notare Maria Luisa Altieri Biagi nella sua analisi sul comico del signifiante: "Spesso il gioco si realizza attraverso una disposizione sintattica che fa marciare le parole «a squadra» o le dispone in «figure»: il lettore (e, ancor più lo spettatore) concentra la sua attenzione sulle evoluzioni di queste parole, più che sul loro valore semantico"²¹.

La scoperta e compiaciuta attenzione di Della Porta per l'aspetto formale, per l'armonica — pur nella sua stilizzazione — disposizione delle parti, si può considerare da un certo punto di vista come un'espressione di quell'"edonismo linguistico" individuato da Cesare Segre quale denominatore comune di svariate manifestazioni letterarie cinquecentesche. Il gusto della forma è, per Segre, "un gusto d'orecchio", che riguarda appunto "l'aspetto fonico e ritmico del linguaggio"²² e che accomuna "tanto gli scrittori boccacceschi e cortigiani, quanto quelli pseudo-popolareschi"²³.

Ma vediamo in concreto come la ricerca di un'ordinata e simmetrica disposizione formale si espliciti nella lingua del teatro comico dellaportiano e quali siano i procedimenti stilistici e gli artifici retorici che la assecondano. Innanzitutto emerge con chiarezza la presenza di figure fondate sul parallelismo, come, ad esempio, l'anafora. Proprio sulla base della "ripresa in forma di ripetizione di una o più parole all'inizio di enunciati, o di loro segmenti, successivi"²⁴, sono a volte strutturate le enumerazioni; l'accumulazione verbale, spesso caotica, è in questi casi scandita appunto da una ricorrenza di tipo anaforico:

PANVINO [...] *Qui tutti* i fogliami, cavoli, pastinache, rape, e cardoni. *Qui tutti* i pollami, galline, piccioni, palombi, anitre, oche, e malvezzi. *Qui tutti* i salami, salsicciotti, salsiccie, salsiccioni, suppressate, e cervellate, piè di porco, lingue, orecchie, muso, petto, mascelle, verrine salate. *Qui tutti* i carnaggi, vitella, vaccha, castrato, porco. *Qui selvaggine*, cervo, cinghiali, caprij...

(CHIAP, V, 1).

L'anafora è, ad esempio, figura tipica del linguaggio degli innamorati, il più imbrigliato in un rigido reticolo formale e sintattico ("... *voi stesso sete cagione del vostro male, voi stesso la fucina dei vostri strali, voi stesso tessete fallacie...*; TAB, I, 3)²⁵.

²¹ M.L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, cit., p. 41.

²² Cfr. il saggio *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 359.

²³ *Ibid.*, p. 377.

²⁴ B. Mortara Garavelli, *Manuale*, cit., p. 201.

²⁵ Più in particolare nei frequentissimi monologhi (patetici o gioiosi), lo schema si attua mediante la ripetizione successiva ed incalzante di interiezioni (O.../o.../o...; Ohimè.../ohimè.../ohimè...; ecc...).

L'epifora, figura speculare all'anafora, presenta invece una ripetizione nella parte finale dei segmenti dell'enunciato:

BALIA [...] E come le vecchie sien cagion di tutti i mali, caccia *la vecchia*, uccidi *la vecchia*, impicca *la vecchia* e squarta *la vecchia*
(SOR, V, 1).

Spesso il parallelismo riguarda l'intera struttura della frase, i cui membri sono composti e orchestrati in una reciproca corrispondenza nell'ampiezza e nell'articolazione sintattica, sulla base di un'organizzazione di tipo isocolico:

ALBINIO Quanto più cerchi di sanarmi, più m'uccidi, e quanto più me lo fai impossibile, più mi cresce l'amore.
(CHIAP, I, 5);

GORGOLEONE Cogliandro a te sta il dire fa, ch'io fò, scanna, ch'io scanno, disombra, ch'io disombro, fracassa, e poni il mondo in ruina, ch'io fracasso e ruino il mondo.
(CHIAP, III, 2);

PANVINO [...] l'hosteria è 'l refrigerio dell'affamati, refugio de tribulati, allegrezza de melanconici...
(CHIAP, I, 6);

GORGOLEONE O buon Rompiguerra che parli con la mia lingua, pensi col mio pensiero, e ricordi con la mia memoria.
(CHIAP, I, 1).

Come si può notare, nella maggior parte dei casi l'isocolo è trimembre. Proprio su una cadenza ternaria si fonda un generale schema di organizzazione del discorso, cui si informano, ad esempio, serie enumerative ed iterazioni sinonimiche:

... ch'in questa città son gran ruffiani, puttane, e sgherri...
(F.SIM, II, 2);

... non mancheranno garbugli, intrighi, e invenzioni per rimediarvi...
(CHIAP, IV, 1);

... hai un sol figlio, e hor lo vedi nudo, lacero, folle...
(FUR, III, 2);

... ahi fortuna fallace, ingiusta, e traditora.
(ibid.);

... onde restò il campo in un punto sconfitto, infranto, e dissipato...
(CHIAP, I, 1).

Anche il *climax* si articola per lo più in uno schema tripartito, che scandisce, in questo caso, la progressiva intensificazione semantica degli elementi giustapposti²⁶:

²⁶ "Nella formulazione delle idee, sul piano dell'espressione, un modo dell'ordine naturale è l'incremento o crescita, per cui vale la cosiddetta 'legge del progressivo aumento delle parti', da intendersi in riferimento sia alle dimensioni di queste, sia alla 'intensità' semantica dei componenti" (B. Mortara Garavelli, *Manuale*, cit., p. 109).

Mira furfante, arcifurfante, furfantissimo.
(CHIAP, V, 2);

Lo credo, arcicredo, stracredo
(ASTR, I, 2);

Morto, arcimorto, più di là de' morti...
(CIN, II, 2);

... Or sono otto giorni, anzi otto mesi, anzi otto lunghissimi anni...
(CARB, I, 1).

Figura a struttura bipartita è invece il chiasmo, che presenta un incrocio e una specularità fra i membri contigui di una frase.

La disposizione chiasmica nasce quindi da una polarità, ed è opposta alla disposizione in parallelo:

GIACOCO O la casa mia è diventata Cerriglio, ò lo Cerriglio è diventata la casa mia, ò io son diventato lo tavernaro dello Cerriglio, ò lo tavernaro dello Cerriglio è diventato me...
(TAB, III, 7).

Ancora su una polarità — costituita nell'esempio seguente dalla contrapposizione fra gli antonimi vita/morte — si fonda l'antitesi²⁷:

ARSENIO Non vedi, o Trappola, che ho *morta* in braccio la mia *vita*, e in me pur *vive* la *morte* mia? O *morte*, come puoi dar la *morte* a chi può dar la *vita* ad altri?
.....
Ma poiché la mia *vita* *vive* in te e tu sei *morta*, perché non *moro* anch'io? Perché *vivo*?...
(TRAP, I, 4).

La contrapposizione viene a ragione considerata da Carmelo Greco come un "fondamentale atteggiamento stilistico e compositivo di Della Porta"²⁸; per quanto riguarda ad esempio la struttura drammaturgica, la contrapposizione si esplica come un brusco contrappunto di comicità e patetismo, mentre "nella sua veste stilistica si identifica con l'acutezza già barocca"²⁹. Molti artifici retorici tipici del concettismo, ed in particolare — oltre alla metafora — proprio l'antitesi, sono cifra fondamentale del linguaggio degli innamorati sia nella commedia letteraria tardo-cinquecentesca, sia nella *Commedia dell'Arte*³⁰.

²⁷ Nell'ossimoro, la giustapposizione dei termini antitetici crea "una sorta di corto circuito semantico" (B. Mortara Garavelli, *Manuale*, cit., p. 245):

... ogni *speranza* è *disperata* in me. (CHIAP, V, 2);
O *notte*, *giorno* della mia vita... (TUR, III, 2).

²⁸ C. Greco, *La scrittura teatrale di Giovan Battista Della Porta*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», N.S., II, 1972-73, p. 99.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ A proposito della *Commedia dell'Arte* si veda come Andrea Perrucci nella sezione dedicata alle parti degli innamorati del suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata*

La ricerca di un ordine del materiale linguistico riguarda anche, come si ricordava all'inizio, il tessuto dialogico. Spesso infatti i dialoghi si articolano come "duetti", orchestrati sulla base di uno scoperto gioco di parallelismi e simmetrie. Questo aspetto della tecnica linguistica avvicina, forse più di altri, il teatro comico dell'aportiano alla Commedia dell'Arte. Come osserva Pietro Spezzani, lo schema dialogico fondamentale dell'Improvisa si fonda su "rapporti binari fra le maschere", che rivelano appunto "una tendenza a strutturare gli spettacoli dell'Improviso su linee parallele e simmetriche"³¹.

Una conferma di questa tendenza la si trova nei repertori ad uso dei comici dell'Arte, zibaldoni che contengono, tra l'altro, anche esempi di dialoghi. Si veda, a questo proposito, l'inizio del *Dialogo di Sdegno, e Pace*, compreso, sotto la rubrica *Dei Dialoghi Amorosi*, nel già citato trattato di Andrea Perrucci³²:

H. Partiti
D. Involati
H. Dagli occhi miei
D. Dal mio cospetto
H. Furia col volto di Cielo
D. Demone con maschera d'amore
H. Ch'io maledico
D. Ch'io detesto
H. Il giorno che mi mirai
D. Il punto che ti adora
ecc...

Anche gli scenari, pur nella loro scheletrica esposizione dell'intreccio "non forniscono soltanto la traccia elementare di situazioni linguistiche isolate delle composizioni da repertorio della Commedia dell'Arte, ma enunciano anche talvolta schemi di sviluppo del dialogo"³³, che confermano l'uso della tecnica del parallelismo. Un solo esempio, tratto dallo scenario *La spada fatale*³⁴:

ed all'Improviso (Napoli 1699) consigli, fra l'altro, che "si sappiano ancora le figure, e Tropi della Rettorica, perché con questi si potran fare un grande onore" (cito dall'edizione a cura di A.G. Bragaglia, Sansoni, Firenze 1961, p. 163).

³¹ P. Spezzani, *L'arte rappresentativa di Andera Perrucci e la lingua della Commedia dell'Arte*, in AA.VV., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Liviana, Padova 1970, pp. 358-438.

Il saggio, prendendo le mosse dall'analisi del trattato del Perrucci, propone un'interessante ed attenta indagine sulla lingua della Commedia dell'Arte.

³² *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 186.

³³ P. Spezzani, *L'arte rappresentativa di Andrea Perrucci*, cit., p. 411.

³⁴ Cfr. A. Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1880, p. 229.

Scena X

Principe e Consiglieri, Capitano, Pulcinella, Infanta, Argentina

Tempio con idolo

Principe, sue orazioni; Idolo canta la risposta. Ubaldo: *o che dubbia risposta*, e via; Pandolfo: *o che confusione d'animo*, e via; Principe: *o che imbroglio di mente*, e via; Capitano: *che stigi prevedo*, e via; Argentina: *che stravaganze son queste*, e via; Pulcinella: *che distruzione di pagnotte*, e via.
Finisce l'atto primo.

È interessante sottolineare come la schematicità dei modelli dialogici fornisce una traccia tale da facilitare l'improvvisazione dell'attore e la sua possibilità di integrare scarse indicazioni mediante il contributo di tecniche extralinguistiche — mimiche, gestuali, vocali — imprescindibili per un genere "teatrale" come la Commedia dell'Arte.

Vediamo ora come nelle commedie di Della Porta la costruzione dei dialoghi risenta spesso di procedimenti stilistici non lontani da quelli ora sommariamente esaminati a proposito del teatro Improvviso.

La tecnica del parallelismo, applicata a livello dialogico, si attua sostanzialmente nella ripetizione — in genere con lievi variazioni — da parte di un personaggio, della battuta pronunciata dal suo interlocutore:

CAPPIO La tua Altilia è in Napoli
GIACOMINO Altilia mia?
CAPPIO Altilia tua
GIACOMINO In Napoli?
CAPPIO In Napoli
GIACOMINO In casa mia?
CAPPIO In casa mia
GIACOMINO La mia Altilia in Napoli, e in casa mia?
CAPPIO La tua Altilia in Napoli, e in casa tua...

(TAB, I, 5),

oppure:

MARTEBELLONIO Cala qua giù e pigliati cinquanta scudi.
LECCARDO Sali qua tu e pigliatene cento.
MARTEBELLONIO Cala qua giù, traditore, e pigliati mille scudi.
LECCARDO Sali qua tu, furfante, e pigliatene dumila.
MARTEBELLONIO O Dio, che tutto mi rodo per aver in mano quel traditore!
LECCARDO O Dio che tutto ardo non poter castigare un matto!
MARTEBELLONIO Con un salto verrò dove tu sei, se ben la casa fusse più alta di Mongibello.
LECCARDO Con un salto calarò giù, se la casa fusse più alta della torre di Babilonia.

(F.RIV, IV, 3),

ancora:

LUCRINO Ah! ah! ah! rido della tua dapocagine.

TRAPPOLA Ah! ah! ah! rido della tua castronagine.
 LUCRINO Costui è stata la mia ventura.
 TRAPPOLA Costui è stata la mia sventura.

(TRAP, III, 4)³⁵.

Spesso anche gli "a parte" sono orchestrati in una successione di battute a due a due sovrapponibili per struttura grammaticale, in una sorta di "circolarità linguistica, logica e sintattica in funzione estenuativa"³⁶:

CALLIFRONE (a parte) veggio una matrona [...]
 ELIONORA (c.s.) Veggio un vecchio [...]

 CALLIFRONE (c.s.) E quanto più miro, più m'assicuro [...]
 ELIONORA (c.s.) E quanto più lo miro più mi pare [...]
 CALLIFRONE (c.s.) Se non dubitassi che [...]
 ELIONORA (c.s.) E se non dubitassi che [...]
 CALLIFRONE (c.s.) Mi par troppo vecchia [...]
 ELIONORA (c.s.) Mi par troppo ricaduto di età [...]
 CALLIFRONE (c.s.) Non è dessa, certo no.
 ELIONORA (c.s.) No no, non è desso, no.
 ecc.

(TRAP, V, 2).

La simmetria del tessuto dialogico può inoltre evidenziare la diversità dei "mondi" dei personaggi e la loro reciproca incomprensione:

ARSENIO Come l'han morta?
 FAGONE A bastonate.
 ARSENIO Dunque ella è morta?
 FAGONE Mortissima.
 ARSENIO A bastonate?
 FAGONE A bastonatissime.
 ARSENIO È sparso tutto il sangue?
 FAGONE Tutto il sanguissimo.
 ARSENIO Oh Filesia mia!
 FAGONE O cena mia!
 ARSENIO Oh che mi muoio di doglia!
 FAGONE Oh che mi muoio di fame!
 ARSENIO E come potrò viver senza te?
 FAGONE E come potrò viver senza cena?
 ARSENIO Di che parli tu?
 FAGONE E tu di che parli?
 ARSENIO Di Filesia mia.
 FAGONE Ed io della mia cena...

(TRAP, IV, 2).

La frantumazione del dialogo in brevissimi segmenti ordinati su linee parallele e rigidamente scanditi in una disposizione di tipo para-

³⁵ A volte il parallelismo è sottolineato con giochi fonici (vedi, nell'esempio proposto, la terminazione rimata delle battute).

³⁶ C. Greco, *La scrittura teatrale*, cit., p. 95.

tattico, crea una mimesi stilizzata del parlato, decisamente subordinata ad un andamento ritmico-musicale.

Nella stessa direzione si orienta la frequente disposizione, secondo un *climax* ascendente, di brevi battute:

BASILISCO [...] Eccoti danari. Compra un paio di capponi.
 LUPO Sei un Re.
 BASILISCO Un piatto di lasagni.
 LUPO Sei un Imperadore.
 BASILISCO Ricotte, e giuncate in abbondanza.
 LUPO Sei un Monarca.
 BASILISCO Una torta sfogliata.
 LUPO Vali un Perù.
 BASILISCO Vin greco, e lacrima a diluvio.
 LUPO vali un mondo.

(FUR, III, 2).

oppure le sequenze di battute incatenate, secondo uno schema assimilabile a quello dell'anadiplosi³⁷:

CAPESTRO Dunque, questi vecchi matti si ammogliano? Mira vecchi!
 BOIA Vecchi matti.
 CAPESTRO Matti spacciati.
 FORCA Spacciati balordi.

(TUR, I, 1).

o, ancora, la costruzione del dialogo "ad incastro":

GERASTO Che scurtà? Che pentire? Che trenta scudi?
 FACIO Come trenta scudi? Dico che avendomi promesso...
 GERASTO Parole.
 FACIO ... trenta scudi...
 GERASTO Se non l'hai meglio di questa...
 FACIO ... in cambio delle mie vesti..
 GERASTO ... tu sei matto da doverlo.
 FACIO .. avendomegli promessi dinanzi duo testimoni...
 GERASTO Tu erri di grosso.
 FACIO ... serò atto a farmeli pagare.
 GERASTO Arai a far con un tristo come tu sei.

(FANT, IV, 10).

Ma l'incalzante ritmo sticomitico presente, per così dire, "in potenza" in questi moduli dialogici, può trovare una piena attuazione solo sulla scena. Una conferma dunque di quella "disponibilità del testo per la recitazione" che è "il legame di parentela più stringente, della commedia del Della Porta con la commedia dell'arte"³⁸.

³⁷ L'anadiplosi è "la ripetizione dell'ultima parte di un segmento (sintattico o metrico) nella prima parte di un segmento successivo" (B. Mortara Garavelli, *Manuale*, cit., p. 193).

³⁸ R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, De Simone, Napoli 1968, p. 127.

FILOMENA VITALE

L'ÉPISODE RUSSE D'ÉMILE ZOLA

La collaboration de Zola à la revue russe «Vestnik Evropy» («Le Messenger de l'Europe»), a été l'objet de nombreuses études, tout en restant, cependant, un épisode relativement inexploré et inconnu.

Au-delà d'une analyse «extra-textuelle», axée sur les motivations, les circonstances et les modalités de cette collaboration, on a parfois négligé une analyse plus strictement textuelle, consistant, par exemple, en une comparaison minutieuse de tous les textes russes et français. Jusqu'ici les études sur l'«épisode russe» de Zola se sont orientées essentiellement en deux directions: la retraduction du russe en français des articles de Zola dont il ne restait que la traduction russe, le manuscrit ayant disparu¹; et la publication de la correspondance inédite entre l'auteur et ses contacts en Russie, Ivan Tourguéniev et Mikhaïl Stassioulévitch².

Une approche différente, d'ordre plus technique, a été inaugurée par M. Mitterand, qui, déjà en 1962³, mais aussi en 1968, avec l'aide de Halina Suwala⁴, a rédigé une liste des publications françaises (soit en librairie que dans la presse) des soixante-quatre «Lettres de Paris».

C'est dans cette catégorie d'études plus techniques que s'inscrit la présente analyse, qui vise à reconstruire la fortune des soixante-quatre textes en France, en vérifiant et, le cas échéant, en corrigeant les notices données par M. Mitterand dans *Émile Zola journaliste et, relative-*

¹ É. Zola, *Salons*, recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et R.J. Niess et précédés d'une étude sur Émile Zola critique d'art de F.W.J. Hemmings, Droz-Minard, Paris-Genève 1959; É. Zola, *Lettres de Paris*, choix d'articles traduits du russe et présentés par P.A. Duncan et V. Ederly, Droz-Minard, Paris-Genève 1963.

² H. Mitterand, *La Correspondance (inédite) entre Émile Zola et Mikhaïl Stassioulévitch, directeur du Messenger de l'Europe (1875-1881)*, «Les Cahiers Naturalistes», 1962, n° 22; F. Montreynaud, *La Correspondance entre Zola et Stassioulévitch, directeur du Messenger de l'Europe* (deuxième partie), «Cahiers Naturalistes», 1974, n° 47; F. Montreynaud, *Les Relations de Zola avec Tourguéniev (avec treize lettres inédites de Zola à Tourguéniev)*, «Les Cahiers Naturalistes», 1978, n° 72; F. Montreynaud, *Les Relations de Zola avec Tourguéniev: documents inédits*, «Les Cahiers Naturalistes», 1972, n° 43.

³ H. Mitterand, *Zola journaliste*, A. Colin, Paris 1962, Coll. «Kiosque».

⁴ H. Mitterand et H. Suwala, *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique. I. (1859-1881)*, ouvrage publié avec le concours du CNRS, Les Belles Lettres, Paris 1968.

ment aux nouvelles, mises à jour par Roger Ripoll et Sylvie Luneau dans l'édition de la Pléiade des *Contes et Nouvelles*⁵ de Zola.

Cependant, avant d'aborder l'aspect bibliographique, il serait peut-être opportun de retracer brièvement les circonstances qui ont engendré la collaboration de Zola au «Vestnik Evropy» et qui, par la suite, y ont mis fin.

Parmi les motivations qui ont poussé l'auteur à s'engager vis-à-vis de la revue russe, il faut tout d'abord prendre en considération l'interdiction, qui pesait sur lui, de faire du journalisme politique et de mœurs en France à cause de l'article *Le lendemain de la crise*⁶, qui attaquait très durement le duc de Broglie et les conservateurs en général. De même, la précarité de sa situation financière et la nécessité conséquente de gagner immédiatement de l'argent, jouèrent un rôle déterminant dans la décision de Zola.

Bien évidemment, on ne devrait pas exclure un réel intérêt de Zola pour le public russe, surtout si l'on tient compte du fait que la culture russe, à l'époque de Zola, commençait à conquérir les intellectuels français, comme Flaubert, par exemple, qui, après avoir lu *La Guerre et la paix*, reconnut son infériorité face à la perfection atteinte par Tolstoï. Grâce à la présence en France de l'écrivain russe Ivan Tourguéniev, le roman russe et, plus en général, la culture russe, avaient réveillé la curiosité de plusieurs intellectuels français, dont Zola, bien avant de parvenir au faite de la gloire avec l'ouvrage du vicomte Melchior de Vogüé *Le Roman Russe*⁷.

Ce fut exactement l'amitié avec Tourguéniev qui matérialisa la communication entre Zola et Stassioulévitch, le directeur du «Vestnik Evropy». Quand Tourguéniev, l'été 1874, demanda à Stassioulévitch de publier dans cette revue le roman de Zola *La Conquête de Plassans*, celui-ci refusa en prétextant qu'il voulait des inédits⁸ (*La Conquête de Plassans* avait été déjà connu par le public français). C'est ainsi que *La Faute de l'abbé Mouret* parut dans les numéros de janvier, février et mars du «Vestnik Evropy», deux mois avant de voir le jour en France.

Zola désirant un accord à long terme, Tourguéniev écrivit à Stassioulévitch:

N'aimeriez-vous pas recevoir de Zola quelques remarques sur la vie parisienne? Il les préparera adroitement et intelligemment. Il est vrai que vous avez maintenant un correspondant à Paris, mais Zola pourrait donner toute son attention à l'actua-

⁵ É. Zola, *Contes et Nouvelles*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll avec la collaboration de Sylvie Luneau pour les textes de Zola traduits du russe, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1976.

⁶ «Le Corsaire», 22 décembre 1872.

⁷ E.M. de Vogüé, *Le Roman Russe*, Plon et Nourrit, Paris 1886.

⁸ É. Halphérine-Kaminskj, *Ivan Tourguéneff d'après sa correspondance avec ses amis français*, Fasquelle, Paris 1901, p. 214.

lité littéraire, artistique et mondaine. Si cette idée vous intéresse, faites-moi savoir quel cachet vous pourriez proposer⁹.

Après avoir reçu un premier article de Zola, Stassioulévitch, très enthousiaste, lui proposa une collaboration permanente, en exposant ses conditions dans une lettre adressée à Tourguéniev:

Dites-lui de ne pas affranchir son envoi et de ne pas se soucier de mes dépenses de poste: qu'il écrive sur n'importe quel papier. Pour ce qui est de la dimension, il peut maintenant le savoir: ses 33 pages donnent 19 pages imprimées. Si ce n'était pas une correspondance anonyme, mais un article portant sa signature, il recevrait quinze francs par page, c'est-à-dire 285 francs. Faites-lui l'observer¹⁰.

La première «Lettre de Paris», intitulée *Un nouvel académicien, à propos de la réception d'Alexandre Dumas fils à l'Académie Française*, parut dans le «Vestnik Evropy» au mois de mars de 1875.

Ainsi débuta une collaboration qui devait durer six ans, au cours desquels Zola envoya soixante-quatre articles à la revue russe.

C'était une occasion formidable pour le «Vestnik Evropy», désireux de divulguer une image d'ouverture à l'Occident, que d'avoir un correspondant célèbre comme Zola. Quant à ce dernier, il faut rappeler que son aspiration, lorsqu'il entreprit sa «campagne russe»¹¹, était d'affirmer en Russie sa théorie naturaliste. Il pensait, probablement, que la Russie ayant engendré un grand maître du réalisme comme Gogol' (même s'il serait plus exact de parler de réalisme fantastique, grotesque), elle aurait été un terrain fertile, prêt à recevoir ses idées.

Mais la réalité déçut ses attentes: la critique et le public russes n'acceptèrent pas de bon gré le Naturalisme, à un tel point que Stassioulévitch fit remplacer, à partir de 1879, les termes «naturaliste» et «naturalisme» par «réaliste» et «réalisme».

L'inévitable constatation de son échec constitua sans doute l'un des motifs qui induisirent Zola à mettre un terme à sa collaboration à la revue russe. Une autre raison doit être recherchée dans les nombreux différends qui opposèrent Zola et Stassioulévitch au sujet de censures, de coupures, ou d'erreurs imputables à la traductrice, Madame Engelhardt. En effet, Zola se plaignit plus d'une fois des coupures apportées à ses textes, comme, par exemple, lors de la parution de l'article *Début de la saison théâtrale à Paris*:

J'ai été très chagrin de la façon dont vous avez bouleversé mon dernier article. Non seulement toutes les citations qui étaient nécessaires ont disparu, mais des

⁹ M. Lemke, *Mikhail Stassioulévitch i ego sovremenniki v ikh perepiske*, (Mikhail Stassioulévitch et ses contemporains d'après leur correspondance), Saint-Petersbourg, t. III, p. 49, lettre du 18 janvier 1875.

¹⁰ F. Montreynaud, *Les Relations de Zola et de Tourguéniev: documents inédits*, op. cit., p. 63.

¹¹ É. Zola, *Les Romanciers Naturalistes*, Charpentier, Paris 1881, p. I, (cf. *Oeuvres Complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, t. XI, p. 23).

morceaux de texte écrits par moi ont été raccourcis de la plus étrange des façons... Il m'est impossible de prendre l'engagement de ne pas faire des citations dans mes études littéraires. Je les ferai plus courtes à l'avenir puisque vous semblez croire qu'il y a là une spéculation de ma part. Vous devez comprendre qu'il me serait difficile de continuer à travailler pour le *Messenger de l'Europe*, si ce qui vient de se passer ce mois-ci se renouvelait. Je ne puis admettre qu'on massacre ainsi mon étude... Je vous prie, dites-moi bien franchement ce qu'il en est, de façon à ce que je ne refuse pas les propositions journalières qui me sont faites en Russie¹².

Et voilà comment Stassioulévitch se justifiait:

Ce n'était pas de ma faute que le texte de votre correspondance était abrégé; je n'en savais rien et le document est entre vos mains: vous pouvez vous-même remarquer que le document n'est pas touché, seulement les vers. C'était la faute du traducteur, et, ayant toute confiance envers lui, je n'ai pas comparé son manuscrit avec le vôtre¹³.

Ce ne fut donc qu'un malentendu, dû à une faute du traducteur. Mais l'épisode se réitéra et, à l'occasion de l'article *L'école et la vie scolaire en France*, Zola protesta de nouveau, cette fois-ci avec plus de véhémence:

J'ai été surpris du chiffre de la traite que j'ai reçu avant-hier. Vous avez donc fait de nouveau des coupures dans mon article? Je vous ai dit pourtant combien ces coupures me contrariaient et me semblaient inacceptables. Il avait été réglé que je pouvais aller à trente pages, et voilà que vous me réduisez, sans me prévenir, à vingt-et-une pages. Y a-t-il erreur dans l'envoi? Quelque fait, que je ne prévois pas, s'est-il passé? Je vous prie de vouloir bien me dire au plus tôt ce qu'il en est. Les coupures ne portent pas seulement atteinte à mes intérêts, elles blessent plus encore en moi l'écrivain. Si vous enlevez des morceaux, vous détruisez ma pensée. Je n'ai jamais toléré cela en France, je ne le tolérerai pas à l'étranger¹⁴.

Si ces accrochages contribuèrent, au fil des années, au détérioration et à la rupture des relations entre l'écrivain et le directeur de la revue, il n'en est pas moins vrai que Zola se sentait de moins en moins motivé à poursuivre sa tâche pour le «*Vestnik Evropy*» pour d'autres raisons.

En premier lieu il avait résolu ses problèmes financiers en parvenant à faire publier ses articles dans des quotidiens français («*Le Voltaire*», «*Le Bien Public*», «*L'Événement*» et d'autres), mais surtout il était de plus en plus absorbé par la rédaction de *Nana* et du *Roman expérimental*. D'ailleurs, certaines pages de sa correspondance nous induisent à supposer que Zola avait toujours senti cette collaboration à la revue russe comme un devoir encombrant et surtout comme une solution commode lui permettant de se consacrer tranquillement à ses

¹² É. Zola, *Correspondance*. Éditée sous la direction de B.H. Bakker. Editrice associée Colette Becker. Conseiller littéraire Henri Mitterand, Presses de l'Université de Montréal-Paris, Éditions du CNRS, 1978-1980, t. II, p. 502-503.

¹³ H. Mitterand, *La Correspondance (inédite) entre É. Zola et M. Stassioulévitch*, op. cit., p. 276-277.

¹⁴ É. Zola, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 551.

intérêts réels. Les passages suivants, tirés de deux lettres adressées à Paul Alexis, sont, à cet égard, bien révélateurs:

Vous me demandez ce que j'envoie aux Russes, ce mois-ci: une grande étude sur Chateaubriand, mon ami, et qui ne m'amuse guère, je vous assure. Seulement, la critique littéraire est encore le travail que je bâcle le plus aisément¹⁵.

Vous devez être bien surpris de mon silence. D'abord, j'ai voulu attendre de m'être débarrassé de ma correspondance de Russie, une interminable étude sur George Sand, qui m'a beaucoup ennuyé¹⁶.

Dans les derniers mois de collaboration, Stassioulévitch reçut toute une série de lettres, dans lesquelles Zola s'excusait du retard avec lequel il envoyait ses nouvelles «*Lettres de Paris*».

Lettre du 2 décembre 1879:

Veillez ne pas compter sur moi pour votre numéro de janvier. Je n'avais que des chapitres inédits de *Nana* à vous offrir, et du moment que vous les refusez, il me faut vous prier de me donner congé jusqu'à votre numéro de février¹⁷.

Lettre du 15 janvier 1880:

Malgré toute ma bonne volonté me voilà forcé, ce mois-ci, de vous manquer de parole. J'achève mon roman et je suis si las que je ne me sens pas la force morale, ni la force physique de me jeter tout de suite dans un travail sérieux. Il vaut mieux, pour vous et pour moi, que nous attendions le mois prochain¹⁸.

Lettre du 4 octobre 1880:

Je suis si souffrant, depuis quelques temps, que je ne pourrai, ce mois-ci, vous envoyer une correspondance. Ce sera pour le mois prochain¹⁹.

Lettre du 13 décembre 1880:

Ne comptez pas sur moi, ce mois-ci. Je suis toujours très souffrant et le médecin me recommande le repos le plus absolu²⁰.

Lettre du 14 février 1881:

Je suis encore obligé de vous demander un congé, et je vous écris pour que vous ne comptiez pas sur moi. Je regrette vivement de vous abandonner pendant si longtemps, mais je suis si las et si souffrant que je ne me sens pas le courage d'un effort. Vous m'excuserez, n'est-ce pas?²¹

La dernière «*Lettre de Paris*» parut dans le «*Vestnik Evropy*» dans le

¹⁵ É. Zola, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 419-420, lettre du 17 septembre 1875.

¹⁶ *Ibid.*, t. II, p. 464-465, lettre du 1er juillet 1876.

¹⁷ *Ibid.*, t. III, p. 413.

¹⁸ *Ibid.*, t. III, p. 434.

¹⁹ *Ibid.*, t. IV, p. 117.

²⁰ *Ibid.*, t. IV, p. 139.

²¹ *Ibid.*, t. IV, p. 160.

numéro de décembre 1880; quelque mois plus tard Zola envoya la lettre suivante à Stassioulévitch:

Je suis coupable, en effet; j'ai manqué d'exactitude en ne vous prévenant pas de ne pas compter sur moi ce mois-ci. Ma santé n'est toujours pas bonne et je suis tellement accablé de travaux que je suis obligé de vous négliger. Comme je prévois que je prendrai des vacances de quelques mois, voulez-vous que je vous prévienne lorsque je pourrai vous adresser une étude? Si je n'écris pas, c'est que vous ne devez pas compter sur moi. Je suis très contrarié de suspendre ma correspondance, et je vous prie croire quand même à ma gratitude et à mon dévouement²².

Ce fut ainsi que, après six années de collaboration assidue, l'aventure russe de Zola se conclut. Se sentait-il finalement déchargé d'un poids ennuyant comme l'on peut lire, en filigrane, dans ces dernières lettres, où il s'affranchit très diplomatiquement d'une tâche qui lui était désormais pénible?

Quoiqu'il en soit, Zola se déclara, même par la suite, toujours reconnaissant au «Vestnik Evropy» et à la Russie, comme en témoignent ses mots dans la préface du *Roman expérimental*:

Qu'il me soit permis de témoigner publiquement toute ma gratitude à la grande nation qui a bien voulu m'accueillir et m'adopter, au moment où pas un journal, à Paris, ne m'acceptait et ne tolérait ma bataille littéraire. La Russie, dans une de mes terribles heures de gêne et de découragement, m'a rendu toute ma foi, toute ma force, en me donnant une tribune et un public, le plus littéré, le plus passionné des publics. C'est ainsi qu'elle m'a fait, en critique, ce que je suis maintenant. Je ne puis en parler sans émotion et je lui en garderai une éternelle reconnaissance²³.

Mais quel a été, en France, le sort des soixante-quatre «Lettres de Paris»?

L'analyse de toutes les publications et de toutes les variantes de ces textes, nous amène à une série de constatations.

Tout d'abord, la plupart d'entre eux, après avoir été envoyés en Russie pour être traduits, ont été publiés en France, initialement dans des journaux comme «L'Événement», «Le Bien Public», «Le Voltaire», «Le Figaro»*, et, par la suite, recueillis, dans leur édition définitive, dans les volumes suivants: *Le Capitaine Burle*, *Nais Micoulin*, *Les Soirées de Médan*, *Le Roman expérimental*, *Nos Auteurs dramatiques*, *Les Romanciers Naturalistes*, *Documents littéraires*, *Contes et Nouvelles*.

Ensuite, la comparaison des textes russes avec les textes parus dans la presse française ne révèle presque pas de différences. Dans la plupart des cas, ce n'est que plus tard, lors de la publication en volumes, que Zola apporta des modifications à ses écrits.

²² *Ibid.*, op. cit., t. IV, p. 167-168, lettre du 30 janvier 1881.

²³ É. Zola, *Le Roman expérimental*, Charpentier, Paris 1880 (cf. *Oeuvres Complètes*, Cercle du Livre Précieux, t. X, p. 1173).

* Il faut préciser que Zola n'a pas toujours respecté l'accord, pris avec Stassioulévitch, de ne lui envoyer que des inédits, car quelques-unes des «Lettres de Paris» correspondent à des articles parus en France avant de paraître en Russie.

Enfin, le conte *Aux champs* représente, dans ce contexte, une exception. Après une analyse comparée assez minutieuse, en fait, nous avons remarqué que la traduction russe de ce conte est bien différente aussi bien de la version française provisoire (donnée à la presse), que de la version définitive (parue dans les volumes).

M. Ripoll ne se trompait pas lorsqu'il affirmait qu'«en réunissant de nouveau les trois parties d'*Aux Champs* dans *Le Capitaine Burle*, Zola n'a apporté que de légers changements aux versions du Figaro»²⁴: nous pouvons confirmer que si des changements ont été apportés au texte original, c'est avant toute publication en France.

Cette découverte est d'autant plus importante si l'on considère que le manuscrit d'*Aux champs* a été perdu et que, par conséquent, la traduction russe reste le seul document (même si en une autre langue) de la version française originale.

Nous nous proposons, donc, de dresser une liste des publications relatives à chacune des soixante-quatre «Lettres de Paris», en nous appuyant sur les études de M. Mitterand et en apportant quelques éclaircissements supplémentaires.

Par la suite, désireux de mettre à la disposition des spécialistes de Zola le conte *Aux champs* tel qu'il était dans sa version originale, nous tenterons une retraduction du russe en français (sans pour autant prétendre avoir réalisé une fidèle reproduction) des nombreuses parties que Zola avait supprimées en publiant le conte en France.

²⁴ Zola, *Contes et Nouvelles*, ed. cit., p. 1490.

* * *

SIGLES DES OUVRAGES MENTIONNÉS

- D.L. *Documents littéraires*, Charpentier, Paris 1881.
 R.E. *Le Roman expérimental*, Charpentier, Paris 1880.
 R.N. *Les Romanciers Naturalistes*, Charpentier, Paris 1881.
 N.th. *Le Naturalisme au théâtre*, Charpentier, Paris 1881.
 A.D. *Nos Auteurs Dramatiques*, Charpentier, Paris 1881.
 C.B. *Le Capitaine Burle*, Charpentier, Paris 1883.
 N.M. *Nais Micoulin*, Charpentier, Paris 1884.
 S. *Salons*, op. cit.
 S.é.c.a. *Salons et études de critique d'art*, O.C., Cercle du Livre Précieux, Paris 1968, t. XII.
 E.F.c. *Études sur la France contemporaine*, O.C., ed. cit., t. XIV.
 M.C. *Mélanges Critiques*, O.C., ed. cit., t. XII.
 R.dr. *Revue dramatique*, O.C., ed. cit., t. XII.
 L.P. *Lettres de Paris*, op. cit.
 C.N. *Contes et Nouvelles*, O.C., Cercle du Livre Précieux, t. IX.
 C.N. (B) *Contes et Nouvelles*, Bernouard, Paris 1928.
 M.P.D. *Mélanges, Préfaces et Discours*, Bernouard, Paris 1929.
 Th. *Théâtre*, Charpentier, Paris 1885.
 P.N. *En pique-nique* recueil collectif, A. Colin, Paris 1895.
 S.M. *Les Soirées de Médan*, Charpentier, Paris 1880.
 Bag. *Bagatelle*, publication annuelle du Comité de la Société des gens de lettres, Dentu, Paris 1892.
 An.th.mu. *Annales du théâtre et de la musique*, publiés par E. Noël et E. Stoullig, Charpentier, Paris 1878.

BIBLIOGRAPHIE DES SOIXANTE-QUATRE « LETTRES DE PARIS »

Vestnik Evropy	Presse Française	Volumes en France
1. «Un nouvel académicien. Réception de M. Dumas fils à l'Académie Française». mars 1875	«Le Bien Public», 10-4-1876	D.L.
2. «Paris en avril». mai 1875	(—)	C.N., avec le titre <i>La semaine d'une Parisienne</i> (retraduit du russe)
3. «Une exposition de tableaux à Paris». juin 1875	(—)	S. (retraduit du russe); S.é.c.a.
4. «Paris, juin 1875 (1). Charles de Rémusat (2). Courses et jeux (4). La condamnation de La Fontaine (5). Paris tragique (6). juillet 1875	(1). (—) (2). (—) (3). «La Cloche», 18-5 et 12-7-1872 (4). (—) (5). «La Cloche», 15-9-1872 (6). «La Revue illustrée», déc. 1888	(2) (3) (4) (5) in L.P. (retraduits du russe); (5) in M.D. avec le titre <i>M. Nisard n'avait pas tort</i> ; texte complet in E.F.c.
5. «L'Inondation». août 1875	«Le Voltaire», du 26 au 31-8-1881	C.B.; C.N
6. «Les romans des Goncourt». septembre 1875	«Le Bien Public», 2-4-1877; «La Réforme», 15-12-1878	R.N. avec le titre <i>Edmond et Jules de Goncourt</i>
7. «Chateaubriand et les fêtes de Saint-Malo». octobre 1875	«Le Figaro, supplément littéraire du dimanche», 26-11-1881	D.L. avec le titre <i>Chateaubriand</i>
8. «Flaubert et ses œuvres». novembre 1875	«Le Bien Public», 23-4-1877; «La Réforme», 15-9-1878; «Le Voltaire», 12, 13, 15, 16, 17-5-1880	R.N. avec le titre <i>G. Flaubert. L'Écrivain</i> .

9. «La scène dramatique en France». décembre 1875	«Le Bien Public», 18-3-1878	N.th. avec le titre <i>Le Naturalisme, II. Féerie et opérette</i> .
10. «Le mariage en France et ses principaux types». janvier 1876	«Le Journal pour tous», 4, 11, 18, 25-1-1893 avec le titre <i>Comment on se marie</i>	Dernier ch. in P.N.; texte complet in C.N. (B) et in C.N.
11. «Hypolite Taine et son nouveau livre sur la France». février 1876	«Le Voltaire», 23-1-1880	M.C. (retraduit du russe)
12. «Alphonse Daudet et ses œuvres». mars 1876	«Le Bien Public», 18, 25-9-1876; «La Réforme», 15-4, 15-5-1879	R.N. avec le titre <i>A. Daudet</i> (parties de I à VII)
13. «Trois pages de l'histoire et de la littérature contemporaines». avril 1876	«Le Bien Public», 17-4, 8-5-1876	A.D. avec le titre <i>A. Dumas fils</i> ; R.dr.
14. «Un extrait d'une nouvelle histoire des Rougon-Macquart: L'Assommoir». mai 1876	Le roman parut en feuilleton dans: «Le Bien Public», du 13-4 au 7-6-1876; «La République des Lettres», du 9-7-1876 au 7-1-1877	<i>L'Assommoir</i> , Charpentier, Paris 1877, ch. VII.
15. «Deux expositions d'art au mois de mai». juin 1876	La première partie du texte russe est un remaniement amplifié de l'article paru dans «La Tribune», 20-12-1868	S.; S.é.c.a. (retraduit du russe)
16. «George Sand et ses œuvres». juillet 1876	«Le Bien Public», 30-4, 11-6-1877; «Le Voltaire», du 8 au 14-3-1879	D.L. avec le titre <i>Goerge Sand</i>
17. «Comment on meurt et comment on enterre en France». août 1876	Ch. I. «Le Figaro», 1 ^{er} -8-1881, avec le titre <i>La Mort du riche</i> ; Ch. IV. «Le Figaro», 31-1-1881, avec le titre <i>Misère</i> ; Ch. V. «Le Figaro», 20-6-1881, avec le titre <i>La Mort du paysan</i>	C.B.; C.N.

18. «Bains de mer en France», septembre 1876	Ch. IV. «Le Figaro», 4-7-1881, avec le titre <i>La pêche aux crevettes</i>	N.M. avec le titre <i>Les coquillages de M. Chabre</i>
19. «Un drame dans une petite ville de province», octobre 1876	«L'Echo universel», 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 18-7-1877 avec le titre <i>Une histoire d'amour</i>	C.B. avec le titre <i>Pour une nuit d'amour</i> ; C.N.
20. «Le début de la saison théâtrale à Paris», novembre 1876	«Le Bien Public», 2, 9-10-1876	N.th. avec les titres: <i>Le Naturalisme</i> (ch. I); <i>La Tragédie</i> (ch. I); <i>Le Drame</i> (ch. III)
21. «Balzac et sa correspondance», janvier 1877	«Le Rappel», 13-5-1870; «Le Bien Public», 16, 23, 30-7-1877; «Le Figaro, supplément littéraire du dimanche», 11-6-1880	R.N. avec le titre <i>Balzac</i> (parties de I à VI)
22. «Types d'ecclésiastiques français», janvier 1877	«Le Bien Public», 6, 13, 20, 27-8, 3-9-1877 avec le titre <i>Portraits de pré- tres</i>	C.N.
23. «De la décadence de la critique en France», février 1877	«Le Bien Public», 19-2, 5-3, 25-6, 2-7-1877; «La Vie littéraire», 29-3, 19-7-1877	D.L. avec le titre <i>La Critique contemporaine</i>
24. «L'école et la vie scolaire en France», mars 1877	Ch. I. «Le Voltaire», 12-8-1879; Ch. IV. «Le Voltaire», 19-8-1879	E.F.c., (introduction, parties II et III retraduites du russe)
25. «Victor Hugo et sa Légende des siècles», avril 1877	«Le Voltaire», du 30 mars au 4-4-1879, avec le titre <i>Victor Hugo</i>	D.L.
26. «Alfred de Musset et ses œuvres», mai 1877	«Le Bien Public», 4-6-1877; «Le Voltaire», 11-5-1880 avec le titre <i>Alfred de Musset</i>	D.L.

27. «Mes souvenirs des époques de guerre», juin 1877	«La Cloche», 11-6-1870, avec le titre <i>Les Trois guerres</i> ; «Le Bien Public», 10, 17, 24-9-1877; avec le titre <i>Souvenirs et littéraires</i> avec le titre <i>Souvenirs de Jeunesse</i> . <i>Trois guerres</i> , en trois parties: I. <i>Guerre de Crimée</i> (27-2-1877) II. <i>Magenta</i> (6-3-1877) III. 1870 (13-3-1877)	Bag.; C.N. (B); C.N.
28. «Un épisode de l'invasion de 1870», juillet 1877	«La Réforme», 15-7-1878, avec le titre <i>L'Attaque du moulin</i> ; «La Vie populaire», 25-4, 2-5-1880; «Le Figaro, supplément littéraire du dimanche», 25-4-1880	S.M.; C.N.
29. «La presse française», août 1877	«Études de Presse», n°s 15-16, (1956), retraduit du russe avec le titre <i>La presse parisienne</i>	E.F.c.
30. «Naïs Micoulin», septembre 1877	«La Réforme», 15-12-1877; 1, 15-1-1880	N.M.; C.N. (B); C.N.
31. «Thiers, fondateur de la Troisième République», octobre 1877	(—)	Ch. III et IV in L.P.; texte complet in E.F.c. (retraduit du russe)

32. «Le Parisien en villégiature et à la campagne», novembre 1877	Ch. II. «Le Figaro illustré» (1884-1885, p. 9) avec le titre <i>Voyage circulaire</i> ; Ch. V. «Anthologie des écrivains français et belges» (2 série, vol. XIII, n° 1, Bruxelles, Messageries de la Presse-Paris, Librairie Universelle, 1887-1888) avec le titre <i>Une Farce</i> ; Ch. V. «Les Types de Paris», n° 2 (Paris, Plon et Nourrit, 1889, p. 17-29) avec le titre <i>Bohèmes en villégiature</i> ; Ch. V. «Le Petit Journal, supplément illustré», 31-12-1892 avec le titre <i>Une Farce</i>	Ch. II et V in C.N. (B); Ch. II et IV in L.P.; texte complet in C.N.
33. «Scènes d'élections en France», décembre 1877	(—)	C.N.
34. «Nouveaux succès dramatiques en France» ²⁵ , janvier 1878	I. <i>L'Ami Fritz</i> de Erkmann-Chatrian, «Le Bien Public», 11, 18-12-1876; II. <i>Pierre Gendron</i> , de Lafontaine et Richard, «Le Bien Public», 1-10-1877; III. <i>La Cigale</i> , de Meilhac et Halévy, «Le Bien Public», 4-12-1876, 15-10-1877; IV. <i>Le Club</i> , de Gondinet et Cohen, «Le Bien Public», 16-4-1877, 7-1-1878; V. <i>Hernani</i> , de V. Hugo, «Le Voltaire», 2-3-1880; VI. <i>Une cause célèbre</i> , de Ennery et Cormon, «Le Bien Public», 3, 10-12-1877 et 24-1-1878 ²⁵	A.D.
35. «Nos poètes contemporains», février 1878	«Le Voltaire», du 16 au 20-4-1879	D.L.

²⁵ Jusqu'à présent on n'avait pas encore remarqué qu'à la «Lettre de Paris» intitulée *Nouveaux succès dramatiques en France* correspondaient les critiques de six pièces théâtrales, que Zola a recueillies, par la suite, dans le volume *Nos Auteurs dramatiques*.

36. «Le dernier roman d'Alphonse Daudet: Le Nabab», mars 1878	«La Réforme», 15-6 et 15-7-1879	R.N. avec le titre <i>Alphonse Daudet</i> (parties de VIII à XI)
37. «La jeunesse française contemporaine», avril 1878	(—)	Ch. I in L.P.; texte complet in E.F.c. (retraduit du russe)
38. «La Révolution Française dans le livre de Taine», mai 1878	(—)	Ch. I et IV in L.P.; texte complet in M.C.
39. «L'ouverture de l'Exposition Universelle», juin 1878	(—)	E.F.c. (retraduit du russe)
40. «L'école française de peinture à l'exposition de 1878», juillet 1878	(—)	S. (retraduit du russe); S.é.c.a.
41. «Les environs parisiens», août 1878	I. <i>La Rivière</i> , «Le Figaro», 18-10-1880, avec le titre <i>Dans l'herbe</i> ; II. <i>Le Bois</i> , «Le Figaro», 2-5-1881, avec le titre <i>Printemps</i> ; III. <i>La Banlieue</i> , «Le Figaro», 25-7-1881, avec le titre <i>Aux champs</i>	C.B. avec le titre <i>Aux champs</i> ; C.N.
42. «Les romanciers contemporains» ²⁶ , septembre 1878	«Le Figaro, supplément littéraire du dimanche», 22-12-1878	R.N.
43. «Une histoire contemporaine» ²⁷ , octobre 1878	«Le Voltaire», du 9 au 16-7-1779 avec le titre <i>Nantas</i>	N.M.; C.N.

²⁶ Cet article, en réalité, parut dans le «Vestnik Evropy» sans titre.

²⁷ Ce texte a été publié d'après le manuscrit de Zola, gardé par le docteur François-Émile Zola.

44. «Types de femmes contemporaines en France», novembre 1878	Ch. IV. «Le Figaro», 27-6-1881	Ch. I in L.P.; texte complet in E.F.c.
45. «La fermeture de l'Exposition Universelle de Paris», décembre 1878	(—)	E.F.c. ²⁷
46. «La scène dramatique contemporaine», janvier 1879	Ch. I «Le Voltaire», 29-4-1879, avec le titre <i>Le Naturalisme au théâtre</i>	An.th.mu.; R.E.
47. «Un nouveau drame du roman L'Assommoir» ²⁸ , février 1879	«Le Voltaire», 28-1, 25-2-1879, avec le titre <i>L'Assommoir au théâtre</i>	Th.; M.P.D.
48. «La mort d'Olivier Bécaille», mars 1879	«Le Voltaire», du 30-4 au 5-5-1879	N.M.; C.N.
49. «La Littérature et la Politique», avril 1879	«La Revue Bleue», 25-3-1879; «Le Figaro, supplément littéraire du dimanche», 20-4-1879	R.E. avec le titre <i>La République et la Littérature</i>
50. «Deux triomphes littéraires: V. Hugo et Renan», mai 1879	«Le Voltaire», du 17 au 21-5-1879, avec le titre <i>Lettre à la jeunesse</i> ²⁹	R.E.
51. «Une Parisienne», juin 1879	(—)	N.M. avec le titre <i>Mme Neigeon</i> ; C.N. ³⁰

²⁸ M. Mitterand avait écrit, en 1968, dans *Zola journaliste* (op. cit.), que cet article correspondait à un extrait du roman *L'Assommoir*. Il faut préciser qu'il s'agit du premier chapitre de *L'Assommoir au théâtre* (*Préfaces, Mélanges et Discours*, éd. Bernouard, p. 203-227) accompagné de quelques extraits de la pièce.

²⁹ La version française diffère de la version russe par un appel initial à la jeunesse française qui n'existe pas, évidemment, dans le texte russe.

³⁰ Dans le texte russe l'héroïne s'appelle Madame Démar.

52. «Nouvelles artistiques et littéraires», juillet 1879	Partie artistique: Ch. I. «Revue politique et littéraire», 26-7-1879; Partie littéraire: Ch. II. (sur Hugo) «Le Voltaire», 17-6-1879 Ch. III, IV. (sur Gautier) «Le Voltaire», 29-7, 30-9, 7 et 14-10-1879	Ch. I in S. avec le titre <i>Impressionnistes</i> ; S.é.c.a. Ch. II in A.D. avec le titre <i>V. Hugo</i> (partie III); Ch. III et IV in D.L. avec le titre <i>Gautier</i> (parties de I à III)
53. «La fête à Coqueville», août 1879	«Le Voltaire», du 12 au 18-5-1880	C.B.; C.N.
54. «Le Roman expérimental», septembre 1879	«Le Voltaire», du 16 au 20-10-1880	R.E.
55. «Sainte-Beuve et son école critique», octobre 1879	«Le Voltaire», du 10 au 14-3, 24-8-1880 avec le titre <i>Sainte-Beuve</i>	D.L.
56. «Derrière les coulisses: un chapitre d'un nouveau roman: Nana», (ch. V), novembre 1879	Le roman parut en feuilleton dans «Le Voltaire» du 16-10-1879 au 5-2-1880	<i>Nana</i> , Charpentier, Paris 1880 (ch. V)
57. «La rémunération du travail littéraire en France», mars 1880	«Le Voltaire», 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30-7-1880, avec le titre <i>L'Argent dans la littérature</i>	R.E.
58. «Madame Sourdis», avril 1880	«La Grande Revue», 1 ^{er} -5-1880	C.N. (B); C.N.
59. «Stendhal et ses œuvres», mai 1880	«Le Globe», du 31-3 au 9-4-1881, avec le titre <i>Stendhal</i>	R.N.
60. «L'art et l'administration des arts», juin 1880	«Le Voltaire», du 18-5 au 22-6-1880, avec le titre <i>Le Naturalisme au Salon</i>	S.; S.é.c.a.

61. «Flaubert, comme écrivain et homme». juillet 1880	«Le Figaro, supplément littéraire du dimanche», 11-12-1880	R.N. avec le titre <i>Flaubert. L'Homme</i>
62. «Jacques Damour». août 1880	«Le Figaro», du 27-4 au 2-5-1883	N.M.; C.N.
63. «De la moralité des journaux contemporains». octobre 1880	«Le Figaro», 24-1, 21-8-1881	D.L. avec le titre <i>De la moralité dans la littérature.</i>
64. «Un duel». décembre 1880	«La Vie Moderne», 19, 26-2, 5-3-1881; «Rabelais», 2, 9, 16-10-1882, avec le titre <i>Le Capitaine Burle</i>	C.B.; C.N.

* * *

Les trois chapitres du conte *Aux champs* furent publiés, à des intervalles assez éloignés, dans «Le Figaro». Le premier y parut le 18 octobre 1880, au lendemain de la mort d'Émilie Zola, mère de l'auteur.

Cette circonstance, probablement, avait empêché Zola de rédiger une chronique polémique, comme d'habitude, pour le journal, en le poussant à reprendre un texte déjà écrit pour le «Vestnik Evropy».

La question que M. Ripoll se pose à cet égard paraît légitime: «L'a-t-il repris tel quel?». «On pourrait penser, ajoute-t-il, que le préambule sur l'automne a pu être rédigé en ce moment, plutôt qu'en juillet 1878, mais seule la confrontation avec le texte russe — confrontation qui sera à opérer le jour où l'on voudra donner une édition critique des récits composés pour le *Messenger de l'Europe* — permettrait d'aboutir à une certitude»³¹.

En répondant à l'invitation de M. Ripoll, nous essayerons de retravailler, conscients des limites du résultat d'une pareille opération, toutes les parties d'*Aux champs* (assez nombreuses, à vrai dire) que Zola avait supprimées avant de faire sortir le conte en France et, par la suite, nous nous interrogerons sur les motifs qui l'auraient amené à modifier son conte.

* * *

En écrivant le conte pour le «Vestnik Evropy», Zola abordait, dans une petite introduction (supprimée dans la version française), les effets de l'Exposition Universelle sur la ville de Paris:

Въ настоящее время, когда улеглась горячка, произведенная выставкой, парижане вздыхают по полямъ и лѣсамъ. Обыкновенно въ эту эпоху года всѣ тѣ, кто могъ бѣжать отъ раскаленныхъ троттуаровъ и домовъ Парижа, искали спасенія въ его окрестностяхъ и въ деревнѣ. Нынче все перемѣнилось; парижане остались въ Парижѣ, опутанные цѣлой сѣтью обстоятельствъ: во-первыхъ, любопытствомъ; во-вторыхъ, провинціальными родственниками и друзьями, въ одно прекрасное утро свалившимися имъ, какъ снѣгъ, на голову и которыхъ нужно пріютить и водить по Парижу. Но июльское солнце немилосердно накаляетъ тѣсныя квартиры, и невольно грезятся дачи, выходящія въ паркъ, утреннія прогулки вдоль темныхъ аллей и вечерняя нѣга на скошенномъ сѣнѣ. Поэтому мало-по-малу, незамѣтно, Парижъ пустѣеть.

³¹ É. Zola, *Contes et Nouvelles*, ed. cit., p. 1489.

Конечно, выставка — великое зрѣлище. Можно долгія недѣли осматривать ее и все-таки останется многое неосмотрѣннымъ. Это — цѣлый міръ, и для обозрѣнія его мало и шести мѣсяцевъ. Но въ концѣ-концовъ выставка утомляетъ. Осмотрѣвъ нѣсколько уголковъ, особенно вась интересующихъ, вы отступаете въ испугъ передъ утомительностью подробнаго и общаго осмотра. Къ тому же, этотъ дикий Парижъ, — Парижъ, биткомъ набитый иностранцами, съ его армарочной суетой, — его оркестрами, прибывшими со всѣхъ концовъ міра, — его пестрой толпой, въ которой персіяне сталкиваются съ китайцами, а арабы съ японцами, — его ресторанами, сіяющими огнемъ до глубокой ночи, какъ и зимой, — его оглушительнымъ шумомъ машины, пущенной полнымъ ходомъ ради какого-то колоссальнаго дѣла; этотъ Парижъ уже совсѣмъ не тотъ Парижъ, къ которому мы, парижане, привыкли, и мы не чувствуемъ больше себя въ немъ дома. Вообразите, что вы принимаете у себя новобранцевъ съ ихъ познаниями: первые часы прелестны; радость вашихъ гостей вась восхитаетъ; но вскорѣ наступаетъ усталость; вы все еще веселы и любезны; но втайнѣ уже вздыхаете по томъ часѣ, когда всѣ эти добрые люди разойдутся, и вы снова найдете свой покой и своя любезныя привычки. Нашъ домъ наводнила волна, растущая не по днямъ, а по часамъ: понятно, что миролюбивые люди спасаются бѣгствомъ и ожидаютъ въ сторонкѣ, чтобы вторженію наступилъ конецъ.

Наконецъ, весело поступать не такъ, какъ всѣ остальные. Это не парадоксъ; это, въ самомъ дѣлѣ, очень весело. Когда видишь, что вся Европа устремляется на Марсово-поле, то говоришь себѣ: „А вотъ я такъ скоронюсь въ Буживалѣ или въ Шатонѣ и буду удить рыбу“. Это, право, превесело. Я знаю многихъ людей, которые сбѣжали отсюда въ маѣ мѣсяцѣ, похлывшись, что вернутся въ Парижъ не ранѣе декабря. Они укрылись въ различныхъ закоулкахъ, гдѣ смѣются надъ толпами, устремляющимися на Трокадеро. Выдѣлится изъ людскаго стада, говорить себѣ, что никому не подражаешь, жить, какъ живется, безъ программы — значить поступать мудро. Да! быть-можетъ, мудрость въ этомъ самомъ и заключается.

Ну, вотъ я поступлю отчасти такъ, какъ поступаютъ эти оригиналы. Въ то время, какъ людская волна нахлынула на Парижъ, я разставусь съ нимъ и займусь его обезлюдѣвшими окрестностями. Давно уже мнѣ хочется поговорить съ вами объ окрестностяхъ нашей столицы; каждое лѣто я собирался поговорить о невыразимой прелести его полей: быть-можетъ, ни одинъ городъ въ мірѣ не можетъ похвалиться такой наймой деревъ, рѣкъ и долинъ. Но каждый разъ новые идеи застигали эту первоначальную. Но теперь случай слишкомъ удобенъ. Такъ какъ въ Парижѣ стало тѣсно, то я спасаюсь бѣгствомъ въ поля; тамъ я найду всѣхъ истинныхъ парижанъ, всѣхъ тѣхъ, которые убѣжали изъ улицъ и бульваровъ, осаждаемыхъ иностранцами; я встрѣ-

чусь тамъ съ обществомъ поэтовъ, протестующихъ противъ гвалта всемирной выставки. Известно, какъ сладко, по словамъ одного латинскаго поэта, слушать, какъ реветъ буря, сидя подъ теплымъ кровомъ. Никогда еще поля не казались мнѣ такими ясными, деревья такими спокойными въ своемъ величіи, воды такими плавными и безмятежными, какъ въ настоящее время, когда людскія волны бушуютъ въ Парижѣ. Подумать только, что триста тысячъ человѣкъ увлечены однимъ общимъ потокомъ любопытства и, оглянувшись на самого себя, увидѣть, что лежишь въ уединеніи, подъ тѣнью стѣны изътополей, межъ тѣмъ какъ Сена течетъ у ногъ, тихо журча своими свѣтлыми водами! Парижъ сверкаетъ на горизонтѣ, а вокругъ безмятежная природа тихо и съ улыбкой продолжаетъ свои грѣзы.

“Maintenant que la fièvre engendrée par l'Exposition a diminué, les Parisiens désirent ardemment les champs et les bois. Normalement, dans cette période de l'année, tous ceux qui pouvaient fuir les trottoirs ardents et les habitations de Paris, cherchaient à se sauver dans les alentours et à la campagne. Aujourd'hui tout a changé, les Parisiens sont restés à Paris, emprisonnés par un réseau entier de circonstances: d'abord la curiosité; ensuite les amis et les parents de province, arrivés à l'improviste un beau matin, comme la neige, et qu'il faut accueillir et promener dans Paris. Mais le soleil de juillet surchauffe impitoyablement les appartements étroits en on rêve involontairement aux maisons de campagne donnant sur un jardin, aux promenades matinales le long des allées ombragées et aux tendresses du soir sur le foin fauché. C'est pour quoi, peu à peu, imperceptiblement, Paris se vide. Certes, l'Exposition est un grand spectacle. On peut la visiter pendant de longues semaines et pourtant beaucoup de choses demeureront inobservées. C'est un monde tout entier et, pour le passer en revue, même six mois sont insuffisants. Mais, en fin de compte, l'Exposition ennuie. Après avoir regardé quelques petits coins qui nous intéressent en particulier, on recule épouvanté en imaginant l'effort d'une visite complète et détaillée. En outre, ce Paris singulier, — un Paris plein à craquer d'étrangers, avec sa routine de foire, avec les orchestres venus de tous les coins du monde, avec sa foule multicolore, où des Persans rencontrent des Chinois et des Arabes des Japonais, avec ses restaurants illuminés jusqu'en pleine nuit, avec le bruit assourdissant d'une voiture, lancée à toute vitesse pour une affaire colossale —, ce Paris n'est plus celui auquel nous, les Parisiens, étions accoutumés, et nous ne nous y sentons plus chez nous. Imaginez de recevoir chez vous de jeunes époux avec leurs invités: les premières heures sont délicieuses; la joie de vos hôtes vous enchante; mais bientôt la lassitude arrive; vous êtes tous encore joyeux et gentils, mais,

sans rien laisser paraître, déjà vous attendez l'heure où ces braves personnes s'en iront chacune de son côté, et vous retrouverez de nouveau votre paix et vos habitudes aimées. Notre maison* a été inondée par une vague qui augmente non seulement de jour en jour, mais d'heure en heure: il est compréhensible que les gens pacifiques choisissent la fuite et attendent dans un coin la fin de l'invasion. Enfin, il est amusant de ne pas se conduire comme tous les autres. Ce n'est pas un paradoxe; en effet c'est très amusant. Quand on voit que l'Europe toute entière se concentre sur le Champs-de-Mars, alors on se dit: «Moi, je me cacherai à Bougival ou à Chatou et me dédierai à la pêche». C'est vraiment très amusant. Je connais beaucoup de gens qui se sont enfuis d'ici au mois de mai, après avoir juré de ne pas rentrer à Paris avant décembre. Ils se sont réfugiés dans diverses retraites où ils se moquent des foules qui se dirigent au Trocadéro. Se distinguer de la bande d'hommes, se dire qu'on n'imite personne, vivre comme on vit, sans projets, cela signifie agir sagement. Oui! La sagesse, peut-être, consiste justement en cela. Eh bien, je me conduirai en partie comme ces originaux. Lorsque une vague de gens envahira Paris, je m'en éloignerai et me laisserai saisir par ses alentours dépeuplés.

Il y a déjà beaucoup de temps, j'entendais parler un peu avec vous des alentours de notre capitale; chaque été j'allais parler de l'inexprimable délice de sa campagne: aucune ville au monde, peut-être, ne peut se vanter d'une telle rangée d'arbres, de fleuves et de vallées. Toutefois, chaque fois des idées nouvelles estompaient la première.

Mais maintenant l'occasion est trop favorable. Puisque Paris est devenu étroit, je choisis la fuite à la campagne; là-bas je trouverai tous les vrais Parisiens, tous ceux qui ont fui les rues et les boulevards assiégés par les étrangers; j'y rencontrerai la société de poètes qui protestent contre le vacarme de l'Exposition Universelle. On sait, d'après les mots d'un poète latin, combien il est doux d'écouter le bruit de la tempête sous un abri chaud. Jamais les champs ne m'avaient paru si clairs, les arbres si tranquilles dans leur majesté, les eaux si lisses et calmes, que pendant ces jours, où des vagues de gens s'agitent à Paris. Penser seulement que trois cent mille personnes sont attirées par un torrent commun de curiosité, et, ayant jeté un regard circulaire, voir qu'on est étendu tout seul, à l'ombre d'une rangée de peupliers, tandis que la Seine s'écoule à nos pieds, en faisant gargouiller doucement ses eaux claires! Paris reluit à l'horizon, et tout autour la nature tranquille continue ses fantaisies, en silence et avec un sourire".

* * *

Dans le texte russe, Zola consacrait quelques mots à la description des Parisiens propriétaires de maisons de campagne (p. 665, ligne 10)**:

* Nous avons choisi de retraduire le texte russe littéralement (nash dom = notre maison), mais il est fort probable que «nash dom» ait traduit à l'origine le syntagme français «chez nous», son correspondant russe n'existant pas.

** Ce renvoi et tous les suivants se réfèrent à l'édition des *Contes et Nouvelles* de Zola dans «La Bibliothèque de la Pléiade» (Gallimard, Paris 1976).

Я до сих пор говорил только о гуляющих. Но владельцы — те, у кого есть хоть самый небольшой клочок земли — полнуются иными чувствами. Иметь дачу — излюбленная мечта всех парижан. Люди, живущие взаперти, в лавке или в конторе, откладывают по копейкам на покупку лачужки, куда они будут ездить по воскресеньям. В числе этих мономанов сельской жизни, надо прежде всего упомянуть об актерах. Почти у всех парижских артистов — я говорю о богатых — есть дача, хотя бы крошечная. Многие живут за городской чертой; другие — в Анперь; третьи забираются даже в Мезонь-Лафит. Они приезжают в Париж после полудня для репетиций и уезжают после вечернего представления с последним поездам. И как понятна эта чрезмерная любовь к деревенской обстановке у людей, проводящих всю свою жизнь среди картонного мира и газовых рожков. Нет места более душного, более зловонного, нежели театр. Каким сладким должен казаться свежий воздух по выходе из такого вертепа. За актерами идут коммерсанты, как самые страстные любители деревни. Эти тоже задыхаются за прилавком; они уезжают в субботу вечером и возвращаются в Париж только в понедельник утром. Они живут надеждой, что наступит время, когда они совсем удалятся от дель и станут безвыездно жить на своей милой даче. Многие делают глупости, доказывают свою любовь к сельской жизни комическими и трогательными постройками. За городской чертой видятся швейцарские палаты, средневековые замки, дворцы эпохи возрождения, — все это величиной с карточный домик и выстроенное на живую нитку. Люди смеются — и совсем напрасно. У наших строителей, конечно, нет вкуса; конечно, смешна их претензия вместить целый парк, — с каскадами, бассейнами, горками, лестницами в садах, где могут задохнуться две курицы; но это лишь несчастное проявление их страсти к природе и ко всему животному. В душе их живет все тот же парижанин, который жаждет свежего воздуха.

Вопль громадного города неизменяем, — то вопль о свободе. Он трещит в своем слишком узком поясе, он беспрестанно выглядывает на горизонт, задыхаясь, прося солнца и воздуха. Мечта его, повидимому, заключается в том, чтобы превратить обширную равнину в увеселительный сад, где бы он мог гулять вечером, по окончании трудов. Богатые рвут друг у друга малейшие клочки земли; бедные приходят наслаждаться видом чужих деревьев. Это — всеобщее стремление, увеличивающееся с каждым годом, и оно, в конце концов, превратит окраины Парижа в продолжение его бульваров и скверов.

“Jusqu'à présent, je n'ai parlé que des promeneurs. Mais les propriétaires, ceux qui possèdent même le plus petit lopin de terre, sont agités par d'autres sentiments. Avoir une maison à la campagne, c'est le rêve préféré de tous les Parisiens. Ceux qui vivent enfermés dans une boutique ou dans un bureau, mettent de côté de l'argent, franc après franc, pour acheter des masures, où il se rendront chaque dimanche. Au nombre de ces passionnées de la vie champêtre, il faut tout d'abord mentionner les acteurs. Presque tous les acteurs parisiens (je parle des riches) possèdent une maison à la campagne, aussi minuscule qu'elle soit. Plusieurs vivent au-delà des limites de la ville; d'autres à Auvers; d'autres encore se réfugient jusqu'à Maisons-Laffitte. Ils arrivent à Paris l'après-midi pour les répétitions et, après le spectacle du soir, ils repartent dans le dernier train. Et combien la passion immodérée pour l'atmosphère champêtre est compréhensible chez les gens qui passent leur vie dans un monde de carton et de becs-de-gaz. Il n'y a pas d'endroits plus suffoquants et plus malodorants que le théâtre. Combien l'air frais doit sembler doux après être sorti d'un tel endroit.

Dans le groupe des passionnées de la campagne il faut citer, après les acteurs, les commerçants. Eux aussi, ils suffoquent derrière un comptoir; ils partent le samedi soir et ne rentrent à Paris que le lundi matin. Ils vivent dans l'espoir de voir arriver le jour où ils quitteront définitivement les affaires pour vivre en permanence dans leur maison de campagne bien-aimée.

Certains font des sottises, en manifestant leur amour pour la vie rurale à travers des constructions ridicules et pathétiques. Au-delà des limites de la ville on voit des chalets suisses, des châteaux médiévaux, des palais de la Renaissance, tout cela de la grandeur d'un château de papier, bâti à la hâte et avec peu de solidité. Les gens rient, et non sans raison. Certes, nos constructeurs n'ont pas de goût; naturellement leur prétention d'insérer un parc tout entier, avec des cascades, des bassins, des coteaux, des escaliers, dans de petits jardins, où deux poules pourraient suffoquer, est drôle; mais ce n'est que la manifestation inopportune de leur passion pour la nature et pour tout ce qui vit.

Dans leur esprit continue à vivre le même Parisien, qui désire ardemment l'air frais”.

* * *

À la place du paragraphe V de la première partie (*La Banlieue*) Zola avait écrit pour le public russe un petit compte-rendu sur les pionniers de la banlieue parisienne (p. 668, après la 37^{ème} ligne):

То было время дешевых постоялых дворовъ, уединенныхъ береговъ, долгихъ часовъ труда на лонѣ природы. Надо было слышать рассказы Добиньи объ этой эпохѣ, въ послѣдніе годы его жизни. Въ селеніяхъ вамъ отводили жилище и кормили васъ за три франка въ день; въ настоящее время то и другое обойдется въ восемь, девять франковъ. И при этомъ вы царили безусловно, безспорно падо всѣми островами Сены, гдѣ можно было проводить долгія недѣли, не встрѣтивъ ни души. Добиньи заказалъ себѣ разъ лодку съ палубой, на которой устроилъ комнату, служившую ему вмѣстѣ столовой, спальней и мастерской и въ этой лодкѣ онъ проживалъ на Сепѣ и Узѣ, плавая вверхъ и внизъ по рѣкѣ, какъ ему вздумается, бросая якорь и берясь за кисть, когда ему понравится какой-нибудь пейзажъ. Въ настоящее время берега Сены срисованы со всѣхъ пунктовъ и я приведу, какъ курьезъ, идею, которая пришла въ голову одному изъ нашихъ живописцевъ—Ниттису: онъ заказалъ себѣ экипажъ, напоминающій фуръ фокусниковъ, которыя мы видимъ на ярмаркахъ, и устроилъ въ ней мастерскую, такъ что можетъ переноситься на всѣ пункты Парижа и снимать на мѣстѣ различныя мѣстоположенія города. Этотъ экипажъ—родная сестра лодки Добиньи. Но только реальнѣе стала еще рѣшительнѣе; живописцы перешли отъ деревъ къ домамъ и отъ зеленыхъ аллей къ улицамъ, наполненнымъ шумомъ отъ пѣшеходовъ и экипажей.

Послѣ живописцевъ идутъ любители катаній на лодкахъ въ ряду пионеровъ парижскихъ окрестностей. Страсть къ греблѣ—страсть новѣйшая. Пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ ея не существовало и въ поминѣ. Этотъ родъ спорта пришелъ, должно быть, изъ Англии, а любовь къ деревнѣ развила его чрезмѣрно. Начиная отъ Аньера и до Пуасси, по воскресеньямъ въ особенности, рѣка покрывается лодками. У каждаго гребца свой особенный костюмъ, своя куртка и беретъ; цѣлый день слышатся пѣсни, крики, а по вечерамъ прибрежныя кабаки берутся приступомъ, гребцы напиваются и даже случается и подерутся. Нѣтъ большихъ буйновъ въ средѣ парижанъ, какъ гребцы; этотъ „genre“ требуетъ грубости. Замѣчено, что люди самые вѣжливые, когда они находятся на сушѣ, дѣлаются нестерпимо грубыми, попавъ на воду. Впрочемъ, гребцы держатся воды, и ихъ не встрѣтишь ни одного, отступя на одинъ километръ отъ рѣки. Италъ, они дѣйствуютъ въ довольно ограниченномъ районѣ парижскихъ окрестностей. Но они побѣдносно завладѣли открытіями живописцевъ и прославили всѣ прибрежныя деревушки шумомъ, какой въ нихъ заводили. Аньеръ, Аржантейль, Буживаль извѣстны теперь въ Европѣ, благодаря пѣснямъ, которыя обѣжали всѣ наши улицы, и благодаря шумнымъ пивникамъ, которые въ нихъ устраиваютъ всѣ гуляки и бутлины.

Вотъ вамъ историческій очеркъ страсти въ сельской жизни, которая мало по-малу овладѣла всѣмъ Парижемъ. Я помѣтилъ только главныя черты; но эти замѣтки могутъ дать достаточное понятіе о нашемъ отношеніи къ деревнѣ. Теперь приведу два примѣра, разскажу двѣ прогулки по этимъ зеленымъ и предѣстнымъ окрестностямъ.

“C’était le temps des auberges à bon marché, des rivages solitaires, des longues heures de travail en plein air. Il fallait écouter les récits de Daubigny sur cette époque-là, dans les dernières années de sa vie. Dans les villages on vous donnait le vivre et le couvert pour trois francs la journée; aujourd’hui l’un et l’autre coûtent huit, neuf francs. Et avec cela vous régniez incontestablement, indiscutablement sur toutes les îles de la Seine, où l’on pouvait passer de longues semaines sans rencontrer une seule âme. Un jour, Daubigny se fit construire une barque avec un pont, sur laquelle il monta une chambre, qui lui servait de salle à manger, de salle à coucher, d’atelier, et vivait sur la Seine et l’Oise, naviguant le long du fleuve, au gré de sa fantaisie, jetant l’ancre et mettant la main au pinceau, lorsqu’un paysage lui plaisait. Aujourd’hui les rives de la Seine ont été dessinées sous tous les angles et je citerai l’idée extravagante de l’un de nos peintres, Nitise: il se fit faire un carosse semblable aux fourgons des prestidigitateurs, que nous voyons dans les foires, à l’intérieur duquel il fit construire un atelier, pour pouvoir se déplacer dans tous les coins de Paris et reproduire sur place les différentes perspectives de la ville. Ce carosse est la sœur germaine de la barque de Daubigny. Seulement, le réalisme est devenu plus net; les peintres sont passés des arbres aux maisons et des vertes allées aux rues pleines du bruit des piétons et des carosses.

Dans le groupe des pionniers de la banlieue parisienne, il faut ajouter aux peintres les amateurs des sorties en barque. La passion pour le canotage est très récente. Il y a cinquante ans, il n’y en avait aucune trace. Ce genre de sport est arrivé, peut-être, de l’Angleterre, et l’amour pour la campagne l’a développé outre mesure.

D’Auvers à Poissy, surtout les dimanches, le fleuve est parsemé de barques. Chaque canotier a son costume particulier, sa veste et sa casquette; pendant toute la journée on entend des chansons, des cris, et, le soir, les petites auberges du quai sont prises d’assaut, les canotiers se grisent et il arrive aussi qu’ils se bagarrent. Parmi les Parisiens il n’y a pas de plus grands chicaneurs que les canotiers; ce «genre» exige un manque d’éducation. On a remarqué que les personnes les plus civiles sur la terre ferme, une fois sur l’eau, deviennent insupportablement grossières.

D’ailleurs, les canotiers restent au ras de l’eau et on n’en rencontrera pas un en s’éloignant d’un Kilomètre du fleuve. Ils fréquentent, donc, une zone assez limitée des alentours parisiens. Mais ils se sont emparés victorieusement des découvertes des peintres, et ont rendu célèbres tous les petits villages de la côte, à cause du vacarme qu’ils y ont apporté. Auvers, Argenteuil, Bougival, sont maintenant renommés en Europe, grâce aux chansons qui parcouraient toutes nos rues, et aux piques-niques des randonneurs et des bâfreurs. Et voilà un essai historique sur la passion pour la vie champêtre qui, peu à peu, s’est emparée de tout Paris. Je n’ai tracé que les traits principaux; mais ces notes peuvent permettre une compréhension suffisante de notre attitude vis-à-vis de la campagne. Maintenant, je rapporterai deux exemples, en racontant deux promenades dans ces alentours verts et charmants”.

* * *

Dans la version originale, l’auteur expliquait le grand succès du restaurant de Robinson (p. 674, 18^{ème} ligne):

Тамъ, вдоль дороги, растутъ вѣковныя каштановыя деревья, толщины необыкновенной. Одному авторитетному человеку пришла въ голову устроить ресторанъ подъ однимъ изъ самыхъ красивыхъ изъ этихъ деревьевъ. Вѣтви послужили естественными стропилами. Настлали три пола, устроили три залы, одну надъ другой, соединенныхъ между собой винтообразными лѣстницами. Успѣхъ былъ громадный, весь Парижъ захотѣлъ отобѣдать въ деревнѣ Робинзона. На него стали слагать вуплеты, мода ухватилась за него. Послѣ того другіе рестораны стали подражать первому; со всѣхъ сторонъ каштановыя деревья превращались въ залы ресторановъ; затѣмъ присоединились манежи для стрѣльбы въ цѣль, всякаго рода игры, непрерывная ярмарка, на которой по воскресеньямъ толкались толпы народа. Робинзонъ находился всего лишь на разстояніи четверти часа отъ Со, а станція желѣзной дороги въ Со, въ Парижѣ, примыкала къ Латинскому кварталу. Главнымъ образомъ молодежь Латинскаго квартала стала ѣздить сюда на пивники. Гуляки изъ окрестностей Пантеона и Сорбонны, Мими Пенсонъ изъ квартала Сентъ-Жакъ толпами стекались сюда, наводняя этотъ уголокъ и наполняя его страшнымъ гвалтомъ.

Всѣ влюбленныя студенческія парочки перебивали въ Робинзонѣ. До сихъ поръ еще онъ не вышелъ изъ моды. Дѣти ѣздить въ веселой компаніи туда, гдѣ пировали ихъ отцы.

“Là, le long de la route, poussent des châtaigniers séculaires, à la vigueur et à la grandeur insolites. Un entrepreneur pensa construire un restaurant sous l'un des plus beaux de ces arbres. Les branches servaient de fermes naturelles. On posa trois planchers, on bâtit trois salles communiquant grâce à des escaliers en colimaçon. Le succès fut grand, tout Paris voulait déjeuner à l'arbre de Robinson. On commença même à composer des couplets, la mode s'en empara. Par la suite, d'autres propriétaires de restaurants imitèrent cette idée: de tous côtés les châtaigniers se transformaient en salles de restaurants; ensuite s'ajoutèrent les terrains pour le tir à la cible et pour tous les types de jeux, la foire permanente, où la foule se pressait chaque dimanche. Robinson se trouvait seulement à un quart d'heure de Sceaux et, à Paris, la gare desservant Sceaux touchait le Quartier Latin. Ce sont surtout les jeunes du Quartier Latin qui commencèrent à y faire des piques-niques. Les flâneurs des abords du Panthéon et de la Sorbonne, Mimi Pinson du quartier Saint-Jacques, y convergeaient en bande, en inondant ce coin et en le remplissant d'un terrible chahut. Tous les couples d'étudiants amoureux passaient par Robinson. Aujourd'hui encore, ce coin n'est pas démodé: les enfants vont encore en joyeuse compagnie là où leurs pères, autrefois, banquetaient”.

* * *

Après le paragraphe II de la troisième partie (*La Rivière*), Zola ajoutait, dans le texte russe, quelques détails sur les goûts et les occupations champêtres qu'il partageait avec Paul Cézanne (p. 678, après le par. II):

Жизнь мы вели самую простую. Мы жили три раза в день. По утрам мы пожирали, набрасывались, как голодные волки, на хлеб съ сыром. В полдень нам давали мясо. Наконец, вечером нас угощали кушаньями из капусты, похлебками и соусами, такими густыми, что ложка стояла в них. Но вино в особенности было оригинально. Это то вино, которое воздвывается в окрестностях Парижа, жидкое и отдающее запахом кремня. Проглотив первую рюмку, невольно сдвигается гримаса; кажется, как будто глотаешь укус. Затем привыкаешь и находишь его, наконец, очень вкусным. Оно немножко дерет горло, но к этому скоро привыкаешь. На голодный желудок кусок домашнего хлеба и стакан этого вина покажутся очень вкусными.

Хорошенько поест за нашими тремя трапезами — составляло главную заботу дня. В остальное время мы ничего не дѣлали, предаваясь безусловной лѣни. Я валялся на спинѣ. Одно только занимало нас: рѣка.

“Nous menions une vie très simple. Nous mangions trois fois par jour. Chaque matin nous dévorions, en nous jetant à corps perdu comme des loups affamés, du pain et du fromage. A midi on nous servait de la viande. Le soir, enfin, on nous offrait des plats de choux, des soupes et des sauces si épaisses que la cuillère y restait dedans. Le vin en particulier était original. C'est ce vin qu'on produit aux alentours de Paris, léger et exhalant une odeur de silex. Après avoir avalé le premier petit verre, on fera involontairement une grimace; c'est comme avaler du vinaigre. Ensuite on s'y habitue, et à la fin on le trouve même bon. Il agresse un peu la gosier, mais bientôt on n'y fait plus attention. Avec l'estomac vide, un morceau de pain de campagne et un verre de ce vin sembleront très savoureux. Bien manger à chacun de nos trois repas, c'était le principal souci de la journée. Le reste du temps nous ne faisons rien, en nous abandonnant à une paresse absolue. Je ne faisais absolument rien de rien. Une seule chose nous attirait: le fleuve”.

* * *

Ayant parlé de la barque que l'aubergiste leur avait prêtée (à lui et à Paul Cézanne), Zola évoquait, dans la version originale, des polissonneries (p. 679, après la 5^{ème} ligne):

Впрочемъ, онъ никогда ни одного слова не проронилъ намъ объ этомъ, и довольствовался тѣмъ, что грустилъ про себя и увеличивалъ наши счеты въ отместку за испытанія, которымъ мы подвергали его лодку.

Такимъ образомъ, въ первые дни мы устраивали безумныя катанья и рисковали двадцать разъ потонуть. Мы выдѣлывали всяческія школьничества. Разъ Поль ухватился за вѣтку ивы, подъ которой мы плыли, гребецъ налегъ на вѣсла, и Поль повисъ надъ водой. Его оставили въ такомъ положеніи на добрую четверть часа; ему удалось вскарабкаться и усѣсться на ивовой вѣткѣ. Въ другой разъ, когда намъ случилось проплывать вдоль берега, поросшаго тернистыми вустарниками, гребецъ, выбравъ самую непроходимую тропу, со всего размаху направлялъ въ нее лодку; тогда всѣ приня-

мались кричать; приходилось выпутываться изъ западни, что не всегда бывало легко. Я уже не говорю про классическія шалости, про товарищей, высаженныхъ, и покинутыхъ на какомъ-нибудь островѣ, или про новичка-гребца, изъ всѣхъ силъ старающагося отчалить отъ берега въ то время, какъ свади него какой-нибудь шалунъ держится руками за вѣтку плавающей ивы, растущей на берегу. Такимъ образомъ, время проходило въ непрерывныхъ шуткахъ, на какія только способны парижане, вырвавшіеся на волю и ведущіе жизнь дикарей.

“D’ailleurs, il ne laissa jamais échapper un seul mot à ce propos, avec nous en se contentant d’être triste en silence, ce qui ne faisait qu’augmenter nos projets de soumettre sa barque à d’autres expériences. Ainsi, les premiers jours, nous organisions des sorties folles, en risquant vingt fois de nous noyer. Nous en faisons voir de toutes les couleurs. Une fois Paul s’agrippa à la branche d’un saule, sous lequel nous passions; le rameur pesa sur les rames et Paul resta suspendu sur l’eau. Nous l’abandonnâmes dans cette position pendant un bon quart d’heure; il réussit à grimper et à s’asseoir sur la branche. Une autre fois il nous arriva de naviguer le long d’une rive recouverte de buissons épineux, lorsque le rameur, ayant choisi le coin le plus impénétrable, y dirigea d’un seul coup la barque; alors nous commencâmes à crier; il nous fallait sortir du piège, ce qui n’était pas simple. Je ne parle pas des polissonneries classiques, des compagnons débarqués et abandonnés sur quelques îles, ou du rameur débutant qui cherche avec toutes ses forces à s’éloigner de la rive, tandis qu’un polisson, derrière lui, se tient à une branche d’un saule pleureur qui pousse sur la rive.

Ainsi, le temps s’écoulait, dans de continuelles plaisanteries, dont seuls les Parisiens qui se sont délivrés et qui mènent une vie sauvage sont capables”.

* * *

Le dernier paragraphe du conte, tout comme le préambule sur l’automne, n’existe pas dans le texte russe. А sa place, Zola avait rédigé un exposé sur les environs parisiens, en citant, entre autres, Charenton, Choisy-le-Roi, Bougival, Villeneuve-Saint-Georges, Juvisy, Joinville-le-Pont, Varennes-Saint-Maure, Poissy, la plaine de Saint-Denis, Auvers, Marly-le-Roi, Meudon.

Après avoir passé en revue toutes ces localités, l’auteur concluait ainsi le conte:

Таковы парижскія окрестности, милыя окрестности, которыя я исходилъ въ былое время пѣшкомъ и воспоминаніе о которыхъ неизгладимо въ моей душѣ. Послѣ полей Прованса, гдѣ я выросъ, эти

лѣса, воды, луга вдохнули въ меня любовь къ природѣ. На югѣ мнѣ было привольнѣе, я былъ дикъ и суровъ среди сожженныхъ полей и скалъ, на которыхъ росли только тиміанъ да лаванда. Тамъ, безъ сомнѣнія, вселилась въ меня необузданная любовь къ свободѣ и упорство воли и фантазіи. Позднѣ зеленныя и мирныя окрестности Парижа укротили меня. Я умиллся духомъ среди этой зелени, сверкающей каплями росы, этихъ прелестныхъ и веселыхъ видовъ, и тамъ, должно быть, научился тонкому анализу и передачѣ всѣхъ неуловимыхъ чертъ дѣйствительной жизни. Угрюмый и мечтательный ребенокъ сталъ методическимъ, спокойнымъ и разсудительнымъ малымъ. И вотъ какимъ образомъ меня воспитали двѣ природы, одинаково мной любимыя; вотъ какимъ образомъ я принадлежу и югу и сѣверу, югу — черезъ отца, уроженца Венеціи, и сѣверу — черезъ мать, явившуюся на свѣтъ божій близъ Версаля.

“(…) Tels sont les environs parisiens, chers environs, qu’autrefois je parcourais à pied et dont le souvenir est indélébile dans mon âme. Après les champs de la Provence, où je grandis, ce sont ces bois, ces eaux, ces prés, qui m’ont inspiré l’amour pour la nature.

Dans le Midi j’étais plus libre, j’étais sauvage et austère, au milieu des champs brûlés et des rochers, sur lesquels seuls poussaient le thym et la lavande. Sans aucun doute, c’est là que naquirent en moi l’amour de la liberté, l’imagination et la force de volonté.

Puis, les alentours parisiens, verts et merveilleux, m’ont adouci. Au milieu de ce vert rendu plus vif par la rosée, de ces paysages merveilleux et joyeux, mon âme s’est attendrie, et c’est là, probablement, que j’ai appris à analyser et à reproduire tous les traits insaisissables de la vie réelle.

Le garçon sombre et rêveur est devenu un jeune homme méthodique, calme et raisonnable.

Voilà comment deux natures, qui me sont tout aussi chères, m’ont élevé; voilà pourquoi j’appartiens aussi bien au Sud qu’au Nord; au Sud par mon père, natif de Venise, au Nord par ma mère, née près de Versailles”.

* * *

Pourquoi Zola avait-il censuré ces parties du conte avant de le remettre au public français? C’est une question qu’il est naturel de se poser, après avoir lu ces pages.

Pour les parties concernant la description de sites et de mœurs qui représentaient des acquis pour les Français, il est fort probable que l’auteur les ait éliminées afin de ne pas tomber dans la banalité et l’évidence.

Mais comment justifier la suppression des passages (même très longs, parfois) évoquant ses souvenirs de jeunesse?

L'atmosphère joyeuse, presque idyllique transpirant de ces belles pages dérangeait-elle vraiment Zola? Et si oui, à quoi attribuer une pareille attitude?

Elle pourrait être imputable, par exemple, à la volonté de défendre l'image d'écrivain scientifique et engagé que Zola avait désormais acquise, en refoulant, pour ainsi faire, les «rêveries» nostalgiques. Il ne faut pas oublier, en fait, que dans le laps de temps compris entre la publication d'*Aux champs* en Russie (juillet 1878) et la publication en France (octobre 1880) l'auteur avait écrit son essai-manifeste, *Le Roman expérimental*. Mais donner une telle explication signifierait avoir mal interprété Zola.

Rien ne nous empêcherait, par ailleurs, de mettre en relation ce remaniement du conte avec la mort d'Émilie Zola, épisode qui aurait pu pousser l'auteur à repousser le climat insouciant et de bonheur qui sous-tend certaines pages du conte.

Cependant, on pourrait objecter qu'il y a d'autres passages au ton insouciant que Zola n'a pas supprimés.

Nous estimons, alors, qu'il s'agit plutôt d'une exigence d'organisation interne du conte: Zola aurait supprimé des parties pour «faire de la place» au préambule sur l'automne dans la troisième partie, *La Rivière*. Encore une fois, M. Ripoll ne s'est pas trompé en formulant l'hypothèse que ce préambule avait été écrit en 1880 et non en 1878 pour le «*Vestnik Evropy*» (nous pouvons confirmer qu'il n'existe pas dans le texte russe). On le devine déjà du ton, qui se détache visiblement du climat insouciant du conte entier.

L'expression «faire de la place» serait donc à lire non seulement dans le sens «quantitatif» (pour que la nouvelle, qui devait paraître dans un quotidien, ne dépasse pas un certain nombre de pages), mais aussi dans le sens «qualitatif» (pour qu'il n'y ait pas un contraste trop violent entre le pessimisme du préambule sur l'automne et l'insouciance des parties supprimées).

Il se peut aussi qu'aucune de ces hypothèses ne soit satisfaisante, mais notre intention était plus de poser des questions que de donner des réponses.

Quoi qu'il en soit, nous sommes heureux d'avoir apporté cette contribution, aussi petite qu'elle soit, à la connaissance d'un «détail» relativement important de l'œuvre de Zola, et nous souhaitons qu'une étude pareille puisse être appliquée, un jour, à tous les textes russes pour lesquels cette opération se révélera opportune.

MARINA ZITO

VERITÀ E SILENZIO NELLA POESIA DI SAINT-DENYS GARNEAU

«Et je me disais qu'il y a dans la langue humaine un mot pour chacune de ces choses, le mot arbre qui est la parole de l'arbre pour dire ce qu'il est et le mot terre et le mot sève... Mais ces mots-là sont vidés à force qu'on passe dessus. Mais ces mots-là si l'on pouvait leur rendre leur sens, les rendre à leur réalité à laquelle ils sont dus! Il faudrait trouver un petit nombre de mots simples de mots racinés saturés de l'être des choses, des mots premiers comme à peine sortis de choses; trouver ces mots et les vivre, vivre toute leur plénitude. Avec cela faire un poème: ce poème serait vrai»¹.

Ciò che giustifica l'interesse del critico letterario è unicamente la forma; i temi possono essere solo di aiuto alla comprensione. Nel caso di Saint-Denys Garneau a lungo si è stati distratti non solo dai temi ma anche dalla coincidenza di questi ultimi con eventi biografici. Ad esempio, per fare subito l'esempio più evidente, un tema della poesia di Saint-Denys Garneau è la morte e, a fronte di ciò risaltano alcuni fatti della sua vita: il silenzio degli ultimi anni e la fine piuttosto misteriosa². Concatenando temi e eventi, una certa critica è giunta a determinate conclusioni: al contrario preferiamo accostarci alla poesia senza farci distrarre — ché solo ci accostiamo perché è poesia — se fosse filosofia ci vorrebbero i filosofi, se fosse storia della civiltà i sociologi. E in questo nostro approccio alla poesia di Saint-Denys Garneau siamo innanzi tutto colpiti dalle novità formali rispetto al suo contesto. Passiamo poi a vedere a quali temi egli applica queste novità e anche a noi non sfugge l'incidenza del tema della morte. Ma quale morte? Che significa morte per Saint-Denys Garneau? Seguendo il suo

¹ Saint-Denys Garneau, *Lettre à Rober Elie, sept., 1936*, in *Lettres à ses amis*, Montréal, Hurtubise, 1970, p. 227.

² Saint-Denys Garneau fu trovato morto sulla riva del fiume nei pressi del suo *manoir* di Sainte-Catherine de Fossembault il 25 ottobre 1943 vicino al suo *canot*. Aveva 31 anni e conduceva vita appartata. Il dottore incaricato dell'inchiesta decretò che si era trattato di crisi cardiaca a seguito del soffio al cuore di cui il poeta soffriva ma la diagnosi non lasciò tutti soddisfatti. Noi crediamo nell'incidente. (Cfr. anche J. Blais, *La mort du poète* in *Dossier Saint-Denys Garneau*, Montréal, Fides, 1971, p. 47).

itinerario ci sembra di individuare che la morte può essere essa sinonimo di silenzio e che il silenzio è l'oggetto finale in quanto opposto al linguaggio: intorno al linguaggio, alla poesia sembra in effetti ruotare l'interesse del poeta. Il linguaggio come conoscenza e il silenzio come mancanza di conoscenza, come rifiuto, paura della conoscenza che il linguaggio della poesia comporta.

Tra le osservazioni che fa a Saint-Denys Garneau un suo amico — il prestigioso «papa» delle lettere canadesi, peraltro impulsivo e discutibile, Jean Le Moyne, — c'è questa: «Le prix de substance, de concentration et d'effort que représente *Regards et Jeux*, on ne saurait l'évaluer sans se souvenir du vide effarant des premières années Trente à Montréal»³. Negli anni Trenta infatti la poesia moderna e il *vers libre* sono ancora sconosciuti in Québec: l'unico grande poeta del secolo, Nelligan, si esprime in alessandrini. Anzi diciamo che è proprio il *vers libre* a scandalizzare il più pomposo critico letterario dell'epoca, Valdombre — la cui stroncatura a quella che resterà l'unica pubblicazione curata dal poeta⁴ costituisce per lui un duro colpo a causa del suo carattere ciclotimico: ciò innesca una serie di reazioni a catena che culminano con la morte di Garneau nel 1943. Quindi tutto — o almeno molto — dal *vers libre*.

La poesia di Saint-Denys Garneau è musicalissima — come Debussy, che egli preferisce agli altri musicisti che pur ama⁵, a Mozart, a Beethoven. Poesia aspra irregolare oscura difficile quanto a significati, ma musicalissima tanto che su di essa si è potuto abilmente esercitare il musicologo Dujka Smoje. Questi, rilevando nella struttura dei poemi non solo la tecnica della ripetizione, delle *rimes cachées*, delle reazioni armoniche a catena, ma anche alcune forme propriamente musicali — lo staccato, la curva tonale propria della

³ Jean Le Moyne, *De Saint-Denys Garneau: témoin de son temps* in «Ecrits du Canada Français», Montréal, 1960, p. 23. *Regards et Jeux dans l'espace* è l'unica raccolta poetica che Saint-Denys Garneau pubblica (nel 1937 a 25 anni *à frais d'auteur*). Contiene 28 *poèmes*: l'*opera omnia* ne comprenderà circa duecento; ci saranno inoltre novelle, saggi, un diario, le lettere.

⁴ Saint-Denys Garneau, *Regards et Jeux dans l'espace*, s.e., Montréal 1937. Nel corso della stampa Saint-Denys Garneau ebbe frequenti rapporti con il tipografo insistendo perfino affinché il primo e l'ultimo *poèmes* fossero in corsivo — a significare, sembrerebbe, la sua «voce» su di sé. Questo accorgimento si è perso nelle edizioni successive. Notiamo qui che certamente, all'epoca, il poeta si proponeva di pubblicare ancora. È esplicito in tal senso nella lettera a André Laurendeau del 18 mars 1937 a commento della pubblicazione di *Regards et Jeux dans l'espace*: «Je découvre maintenant plusieurs imperfections, mais je me suis fait la main, et pour mes prochains livres, si je persiste, je serai bien mieux préparé» (cfr. Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, édition critique par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1971, p. 946).

⁵ Cfr. tre testimonianze degli anni '34-'35: la lettera a Jean Le Moyne, «... je suis plus que jamais enthousiaste de (Pelléas et Mélisande)» (8 avr. 1934; in Saint-Denys Garneau, *Lettres*, cit., p. 133); l'appunto personale: «Debussy semble s'être placé dès l'abord au centre même des choses...» (in *Journal*, 19 mai 1935; cfr. Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 359); l'altra lettera a Claude Hurtubise: «*La mer et Iberia* sont peut-être les seuls choses qui me ravissent toujours» (juillet 1935; in Saint-Denys Garneau, *Lettres*, cit., p. 165).

frase musicale di struttura simmetrica (tonica - dominante - tonica), la fuga — perviene al lungo esame del *poème Musique* e, indicando il gioco sonoro delle parole come gioco essenziale al soggetto, giudica quella poesia propriamente una rapsodia⁶.

Il critico letterario parlerebbe invece di poesia pura — quella che rifiuta il riassunto, la traduzione, l'interpretazione: d'altronde Saint-Denys Garneau è piuttosto poeta esistenziale che simbolista perché nella sua ricerca e nella sua espressione egli si serve di *mots* e non di *symboles*⁷.

Per quanto riguarda la tecnica, alcune peculiarità: la *coupure* del sintagma, la improvvisa inaspettata ripetizione ridondante, i *poèmes* minimi. Leggiamo ad esempio in *Lanternes* del novembre 1935:

«Vieilles
Pauvres lumières...
Qu'est-ce que vous faites là, et qu'est-ce
Je vous prie que vous regardez...»⁸.

Oppure leggiamo la poesia *Identité* del maggio 1937 e lì, in particolare, questa strofa:

On lève les yeux; l'ombre a bougé la
cheminée
L'ombre pousse la cheminée
Les meubles sont tout changés⁹

⁶ Dujka Smoje, *Lorsque le verbe se fait musique: Saint-Denys Garneau* in «Etudes Littéraires», Laval, Québec, avr. 1982, pp. 69-95.

⁷ Non è di tale avviso evidentemente Paul Wyczynski che inserisce lo studio di Saint-Denys Garneau nel suo testo *Poésie et symbole* come probante dell'assunto del titolo (Déom, Montréal 1965, pp. 109-146).

⁸ Conviene riportare la poesia nella sua interezza:

LANTERNES

Vieilles
Pauvres lumières pendues
Immobilisées parmi la fumée
Comme des silences perdus
Qu'est-ce que vous faites là, et qu'est-ce
Je vous prie que vous regardez
Lumières pendues mortes

La tristesse comme vous des sourires tout faits
Et des regards alentour
Comme vous suspendus
Aux seins branlants des danseuses de bazar

Rouges et vertes et bleues
Pauvres que vous êtes
Vieilles,
Mortes.

(Cfr. Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 160).

⁹ Cfr. Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 165.

mentre nello stesso *poème*, subito prima, il poeta non aveva esitato di fronte al verso analogamente lungo — un alessandrino — disposto nell'unico rigo¹⁰. Egli non sarebbe stato qui soddisfatto di una disposizione del tipo:

«On lève les yeux:
L'ombre a bougé la cheminée
L'ombre pousse la cheminée
Les meubles sont tout changés»

né dall'altra possibilità:

«On lève les yeux: l'ombre a bougé la cheminée
L'ombre pousse la cheminée
Les meubles sont tout changés»¹¹.

In momentanea conclusione al breve discorso sulla *coupure*, notiamo quindi che essa è oggetto nel poeta di una precisa attenzione, spesso verso forme nuove assolutamente inedite — come la separazione dell'articolo dal sostantivo.

Circa l'altro nostro assunto già enunciato, se è vero che la forma preferita è in Saint-Denys Garneau la forma ellittica alla Eluard, spesso in lui troviamo eccezioni — uguali e contrarie — ove gioca la ridondanza. È il caso di *C'est eux qui m'ont tué* del novembre 1935:

Sont tombés sur mon dos avec leurs armes, m'ont tué
Sont tombés sur mon cœur avec leur haine, m'ont tué
Sont tombés sur mes nerfs avec leurs cris, m'ont tué¹².

Qui sembra chiara una precisa rispondenza delle forme e dei temi: la ridondanza è significativa della rabbia.

D'altronde anche l'estensione minima del *poème* è frequente — specie in un particolare momento, il novembre 1935, quando Saint-

¹⁰ «L'horloge vient nous rejoindre par les oreilles / Vient nous tracasser par le chemin des oreilles» (*Ibidem*).

¹¹ Eventuale disposizione diversa avrebbe avuto ancora altro senso, come di necessità tipografica:

«On lève les yeux: l'ombre a bougé
la cheminée...»

¹² Cfr. Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 163. Eppure in quegli stessi mesi egli canta anche altrove in modi essenziali. Vediamo *Pins*:

«Ver duvet
Bleus flocons légers
Contre les feuilles
Argent vert».

(Cfr. *Oeuvres*, cit., p. 156).

Denys Garneau scrive, ad esempio, *La flûte e Angoisse* che è interessante giustapporre:

LA FLÛTE

Si près de l'émotion:
Le souffle est là, la flûte l'épouse.
Tout près,
Tout contre le souffle.

ANGOISSE

Et ma douleur même et cette soif se désagrègent
Et me voilà dans une grande chambre vide
Condensant quelques phrases d'un livre.

Più tardo, ma analogamente breve, è *Baigneuse*:

BAIGNEUSE

Ah le matin dans mes yeux sur la mer
Une claire baigneuse a ramassé sur elle
toute la lumière du paysage¹³.

Né simboli, dicevamo, né immagini, come notato da alcuni. Yvon Rivard dice: «Il n'y a chez Saint-Denys Garneau aucune fascination de l'image»¹⁴. Occorre sottolineare subito questa assenza perché di fatto l'immagine è un diaframma tra il poeta e il suo oggetto: se Saint-Denys Garneau non ha bisogno di diaframma, qualcuno dei termini abituali evidentemente è diverso. Se l'immagine è un'aggiunta, allora paradossalmente in Saint-Denys Garneau si trovano tutte le mancanze, le assenze: mancherà la punteggiatura — «sostituita» ad esempio, nel caso delle interrogative, dalla essenziale inversione del soggetto — e mancherà poi la parola stessa. Vedremo come. Intanto concordiamo nel notare in lui la «transposition d'un domaine de l'expression à un autre»¹⁵ perché «Saint-Denys Garneau parle de musique en utilisant des éléments picturaux, de littérature en empruntant souvent des comparaisons aux arts plastiques»¹⁶ — e ciò è comprensibile perché il suo «io» si riconosce contemporaneamente come pittore e come poeta.

¹³ Per questi tre *poèmes*, cfr. rispettivamente Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., pp. 158, 159, 161. In particolare la brevità di *Baigneuse* è interessante se collegata alla lunga pagina (inserita in *Nouvelles et essais*), dal titolo *Propos sur l'habitation du paysage*, che riferisce l'esperienza del poeta «en peintre»: «... C'est un peintre qui promène ce qu'il est parmi ce qu'il a. A un détour du chemin, il tombe en arrêt. Est-ce au bord de la mer? Et là-bas une baigneuse est dressée claire sur la mer comme une colonne et ramasse sur elle toute la lumière du paysage...» (cfr. Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 674).

¹⁴ Cfr. Y. Rivard, *Qui a tué Saint-Denys Garneau?* in «Liberté» 139, jan.-fév., 1982, p. 84.

¹⁵ Cfr. Roland Bourneuf, *La culture européenne de Saint-Denys Garneau d'après les inédits* in «Études françaises», vol. 4, nov. 69, p. 473 e segg.

¹⁶ *ibidem*.

Analoga espressione troviamo infatti nella poesia *Musique* dove dice rivolto a quest'ultima:

«Te voilà mienne en mes mains, ces âmes méritantes de mon corps»¹⁷

con un gioco di trasposizione tra scrittura e suono e pittura — quest'ultima, per lungo tempo, la sua «vocazione» preferita¹⁸.

Alcuni temi di Saint-Denys Garneau sono infantili; sono i temi in cui si esercita a sedici, a diciannove anni, ancora a ventidue, e che poi abbandona. Tra essi la casa e gli alberi.

Innanzitutto, l'idea che egli ha della casa permette di verificare la sua impronta caratteriale: rifiutare ciò che ha desiderato — la casa dentro cui si soffre e fuori della quale si è già patito. Leggiamo in *Maison fermée* del luglio '34:

Je songe à la désolation de l'hiver
Aux longues journées de solitude
Dans la maison morte¹⁹

che sembra contrastare *Ma maison* dello stesso anno:

Je veux ma maison bien ouverte.
Bonne pour tous les miséreux.

Je l'ouvrirai à tout venant
Comme quelqu'un se souvenant
D'avoir longtemps pâti dehors...²⁰

Ma in realtà non si tratta di contrasto tra le sue preferenze — piuttosto di carattere, come dicevamo, sempre scontento.

Ancora più frequenti gli alberi: tutti gli alberi della flora canadese, *les arbres transparents*²¹, *les pins*²², *les saules*²³, *les ormes*²⁴, *les*

¹⁷ Cfr. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, cit., p. 161.

¹⁸ Cfr. anche:

«Qu'est-ce qu'elles ont maintenant
quatre mains sans plus un chant
que voici mortes
désertées»

(*Petite fin du monde*, cfr. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, cit., p. 31).

¹⁹ Cfr. Saint-Denys Garneau, *Maison fermée*, *ibidem*, p. 22.

²⁰ Cfr. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, cit., p. 153.

²¹ Cfr. Saint-Denys Garneau, *L'aquarelle*, *ibidem*, p. 16.

²² Cfr. le poesie: *Les pins* (in Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, cit., p. 154), *Pins* (*ibidem*, p. 156), *Pins à contre-jour* (*ibidem*, p. 18).

²³ Due poesie diverse quanto a impianto e redazione hanno lo stesso titolo, *Saules*. (Cfr. *ibidem*, p. 16 e p. 17).

²⁴ *Ibidem*.

*épinettes*²⁵: con le loro foglie²⁶, con il tronco²⁷. Alberi, e poi foreste:

«Forêts noires pleines
Du vent dur»²⁸.

Malgrado alcune titubanze sessuali²⁹ l'amore per la donna strappa il canto di Saint-Denys Garneau con forza — con la forza che va dalla vaghezza adolescenziale al desiderio insoddisfatto, all'eroticismo, al disgusto. Occorre soffermarsi sul *décalage* 'erotismo - distanza - disgusto' (anche se le poesie interessanti a tale scopo sono, ahimè, non datate) per la presenza del concetto di morte sospeso o palesato.

Après les plus vieux vertiges
Après les plus longues pentes
Et les plus lents poisons
Ton lit certain comme la tombe
Un jour à midi

S'ouvrait à nos corps faiblis sur les plages
Ainsi que la mer.

...

Entre nous le bonheur indicible
D'une distance

...

Et nous sentions notre isolement s'élever
comme un mur impossible³⁰

E ancora:

J'avais son bras d'eau fraîche autour de mon cou
Et la brûlure de son ventre sous mon épaule
Et ma tête était portée sur le spasme misérable
de son corps

²⁵ Cfr. *Pins à contre jour*, *ibidem*, p. 18.

²⁶ Cfr. *La voix de feuilles*, *ibidem*, p. 15.

²⁷ Se l'albero è un essere vivente, il suo tronco appare al lettore di Saint-Denys Garneau simile alle ossa del corpo umano, l'essenza ultima a cui si può essere ridotti. Cfr. per questa similitudine l'altro brevissimo *poème* [*Quant on est réduit à ses os*]:

«Quand on est réduit à ses os
Assis sur ses os
couché en ses os
avec la nuit devant soi.» (*Ibidem*, p. 173).

²⁸ Cfr. *Maison fermée*, *ibidem*, p. 22.

²⁹ Scrive Saint-Denys all'amico André Laurendeau il 1° gennaio 1931: «mon âme... aime la tienne... d'une façon un peu étrange où il entre... quelque chose qui ressemble singulièrement à de l'amour, qui en est peut-être, après tout; pourquoi pas: une folie parmi tant d'autres». (Cfr. *Œuvres*, cit., p. 902).

³⁰ Saint-Denys Garneau, [*Après les plus vieux vertiges*] in *Œuvres*, cit., p. 181.

Roulée sur cette suffocation misérable
Sur cette respiration malade
Et dans mes yeux qu'on ne peut fermer
L'horreur d'un plafond bas et blanc³¹.

Nel riscontro dei versi, *Le spasme, la suffocation misérable, la respiration malade*, perfino *l'horreur du plafond bas et blanc*, contrastano il *bonheur invisible*, la dolcezza dell'incipit: «J'avais son bras...». Ed è morte.

Noi tralasciamo a questo proposito il *poème* «C'est eux qui m'ont tué» (novembre 1935), inno trionfale del vittimismo a cui già abbiamo fatto cenno e che ha aiutato altre tesi³², e scegliamo lo spaccato degli anni '36-'37 che sembra il più ricco di meditazioni sul tema. Da una profonda differenza con la vita (la morte è simile agli abissi marini e alla loro calma — la vita è invece vivace come «bercement de vagues»)³³, il poeta passa a vari tipi di sdoppiamento: la doppia morte del poeta (tema già caro a Garcia Lorca che Garneau non sembra conoscere)³⁴; la paura della morte se le mani sono vuote³⁵; l'amico — che è lui stesso — a cui non può dare aiuto³⁶. Quindi è l'assurdità della morte

³¹ Saint-Denys Garneau, [*J'avais son bras*], in *Œuvres*, cit., p. 192.

³² Cfr. Jean Le Moyne, *Saint-Denys Garneau, témoin de son temps*, cit., p. 28.

³³ Dice in *Glissement*:

«Souviens-toi de la mer qui t'a bercé,
Vieux mort bercé au glissement de ce parcours
Accompagné de lumière verte,
Qui troublas d'un remous l'ordonnance de ses réseaux
A travers les couches de l'onde innombrable;
Et maintenant dans les fonds calmes caressé d'algues
Souviens-toi des vagues et leurs bercements
Vieux mort enfoui dans les silences sous-marins.»

(Cfr. Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, cit., p. 157).

³⁴ Ecco la conclusione di *Un mort demande à boire*:

«Alors le matin paraît dans sa gloire
Et répand comme un vent la lumière sur la vallée
Et le mort pulvérisé
Le mort percé de rayons comme une brume
S'évapore et meurt
Et son souvenir même a quitté la terre.»

(Cfr. *ibidem*, p. 20).

³⁵
«Les yeux le cœur et les mains ouvertes
Mains sous mes yeux ces doigts écartés
Qui n'ont jamais rien retenu
Et qui frémissent
Dans l'épouvante d'être vides...»

(Cfr. *Tu croyais tout tranquille*, *ibidem*, p. 28).

³⁶
«Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami
au loin là-bas
à longueur de notre bras

a interessarlo³⁷, il suo corpo come contenitore di morte³⁸, il viaggio ultramondano che è più noioso della vita³⁹, nell'indifferenza della natura⁴⁰ (intanto che, ripetendo all'inverso il mito di Orfeo, una ragazza va brevemente a visitarlo. Ella infatti non vuole vedere ombre, ella anela alla luce e lui no, non può passare alla luce, quindi ella lo lascia)⁴¹. Per ultimo, le membra da inventariare, la somma di ciò che si possiede, tutto messo «en rang», perché «il est impossible de recevoir tranquillement / la mort grandissante»⁴².

Questo nucleo centrale della morte è accompagnato da una serie di correlati ma conviene dire prima che nella disposizione che il poeta

Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami
Qui souffre une douleur infinie

Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur
Qui se tourmente...»

(Cfr. *Qu'est-ce qu'on peut*, *ibidem*, p. 29).

«Et l'on se demande
A ce deuil
quelle mort secrète
quel travail secret de la mort
par quelle voie intime dans notre ombre
où nos regards n'ont pas voulu descendre...»

(Cfr. *Petite fin du monde*, *ibidem*, p. 31).

³⁸
«Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau

L'oiseau dans ma cage d'os
C'est la mort qui fait son nid...»

(Cfr. *Cage d'oiseau*, *ibidem*, p. 33).

³⁹
«Ah! quel voyage nous allons faire
Mon âme et moi, quel lent voyage
Et quel pays nous allons voir
Quel long pays, pays d'ennui. (...).»

(Cfr. *Spleen*, *ibidem*, p. 21).

⁴⁰
«Le soleil debout dans le sud
Met son bonheur sur les deux cimes
L'épand sur faces des deux pentes
Et jusqu'à l'eau de la vallée
(Regarde tout et ne voit rien)

Dans la vallée le ciel de l'eau
Au ciel de l'eau les nénuphars
Les longues tiges vont au profond
Et le soleil les suit du doigt
(Les suit du doigt et ne sent rien)
(...)

(Cfr. *Paysage en deux couleurs sur fond de ciel*, *ibidem*, p. 19).

⁴¹ Saint-Denys Garneau, [*Il vient une belle enfant*], *ibidem*, p. 173.

⁴² [*Nous allons détacher nos membres*], *ibidem*, p. 177.

ha dato alla sua unica pubblicazione egli conclude con la speranza del poème *Accompagnement*:

«Afin qu'un jour, transposé,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie...»⁴³

Voglio con ciò sottolineare che a freddo, organizzando la pubblicazione, egli sente che il messaggio ha bisogno di lasciare una *change* — così come esistono in lui anche altri momenti di speranza, in *Faction*, ad esempio, dove, di fronte alla *misère totale* (che già notava la Kushner)⁴⁴, risalta la grandezza della *petite étoile*:

«On a décidé de faire la nuit
Pour une petite étoile problématique...»⁴⁵

* * *

Il trittico di poesie che costituisce il canto che abbiamo appena citato, *Faction*, sesta parte della raccolta *Regards et Jeux dans l'espace*, indica — a quanto pare — il cammino del poeta verso il suo io più profondo, gli alti e bassi di questa conoscenza di sé. Pertanto un chiaro intendimento di questi tre *poèmes* sarà di aiuto indispensabile a una retta interpretazione dell'abbandono della poesia da parte di Saint-Denys Garneau. A tale scopo sembra essenziale mettere prima a fuoco il carattere del poeta: per questo può essere di ausilio la corrispondenza e questa volta seguiamo la cronologia. Il 24 febbraio 1932 Saint-Denys Garneau scrive a Jean Le Moyne: «... depuis longtemps j'ai l'intention d'écrire au sujet de la sagesse et de la sincérité»⁴⁶, il suo interesse cioè è complessivamente verso la verità. Continua: «Dans ce travail, je rattacherai toute sagesse à celle de Jésus-Christ»⁴⁷. Dopo un paio di mesi, lo troviamo alla Trappa di Oka. Là i suoi discorsi estetici mostrano la preferenza per la forma della semplicità. Scrive una volta: «Très beau chant grégorien. Merveilleuse simplicité...»⁴⁸. Ciò permette di mettere a fuoco che la ricerca autonoma, spontanea di Saint-Denys Garneau è nel senso di contenuti spirituali in forme semplici. Seguendo la sua corrispondenza, troviamo che dopo alcuni anni egli testimonia al solito Jean Le Moyne una sua lettura preferenziale, *l'Imitation*⁴⁹. Ora, in questo libro, è facile ritrovare una frase in cui i due concetti di verità e semplicità si trovano accostati.

⁴³ Cfr. *Accompagnement*, *ibidem*, p. 33.

⁴⁴ Cfr. Eva Kushner, *Saint-Denys Garneau*, Seghers, coll. *Poètes d'aujourd'hui*, Paris 1967, p. 82.

⁴⁵ Cfr. *Faction*, in Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 27.

⁴⁶ Il corsivo sarà da ora sempre mio.

⁴⁷ Cfr. Saint-Denys-Garneau, *Lettres à ses amis*, cit., p. 39.

⁴⁸ Lettera del 9 avr. 1936 (*ibidem*, p. 183).

⁴⁹ «Je suis heureux que tu... puisses retourner... à *l'Imitation* que je goûte de plus en plus» (3 juin 1936), in *Lettres à ses amis*, cit., p. 195.

Leggiamo: «Il Signore dice: Figliolo cammina alla mia presenza nella verità, e nella semplicità del tuo cuore cerca sempre me» (Libro III, cap. 4). Ecco, i termini della ricerca di Garneau in quegli anni si sono precisati: *sagesse, sincérité, simplicité, Jésus-Christ*.

Poi ci troviamo di fronte a uno scarto, leggero a prima vista ma forse più profondo di quanto non appaia subito. Nel settembre 1936, a Robert Elie, il poeta scrive: «Je me souviens d'il y a quatre ou cinq ans. J'étais imbu de poètes lyriques, et la moitié de moi était livresque tandis que l'autre continuait son petit chemin et se torturait et cherchait la vérité et la simplicité»⁵⁰. Sempre nel settembre 1936, allo stesso destinatario: «Je sépare de moins en moins vérité et beauté. Ce qui n'est pas vrai est d'une beauté factice, donc pas vraiment beau»⁵¹. Sembra allora che a un certo punto la ricerca e i modi siano rimasti gli stessi ma lo scopo sia diventato la *beauté* — e, più precisamente, la poesia.

Poi, nel gennaio 1938, egli può scrivere (questa volta a Claude Hurtubise): «... réflexion sur la sincérité du poète qui consiste à ne pas dire n'importe quoi, mais cela seul qui est nécessaire»⁵². Ciò sembra significare che l'ermetismo, l'essenzialità della voce sono dovuti a ragioni di economia — intanto che la sincerità del poeta permane. Ciò comporta che siamo vincolati a dare estremo peso a ogni sfumatura del messaggio e, più ancora alla sua cessazione, che ha luogo, non a caso, nello stesso 1938.

Eccoci di fronte al problema delle ragioni di quel silenzio. Ritorniamo al poème *Faction* già citato, nei suoi tre movimenti (*Commencement perpétuel*, scritto entro mars 1937, *Autrefois*, del 10 dicembre 1935, e *Faction* che dà poi il titolo all'insieme, scritto entro gennaio-febbraio 1937): in esso la responsabilità del poeta gioca un ruolo di primo piano. Come si vede, i tre *poèmes* hanno subito una forma di organizzazione che prescinde dall'ordine della scrittura. In questa organizzazione il poeta sembra concludere con un tocco di ottimismo o, almeno, di stoicismo. In *Commencement perpétuel*⁵³ egli si presenta:

Un homme d'un certain âge
Plutôt jeune et plutôt vieux
Portant des yeux préoccupés
Et des lunettes sans couleur
Est assis au pied d'un mur
Au pied d'un mur en face d'un mur

È lui nella posizione della resa, pur se presentato alla 3^a persona, come un estraneo. L'azione di questo «estraneo»:

⁵⁰ *Ibidem*, p. 226.

⁵¹ *Ibidem*, p. 225.

⁵² *Ibidem*, p. 331.

⁵³ Cfr. Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 25.

Il dit je vais compter de un à cent
 À cent ça sera fini
 Une bonne fois une fois pour toutes
 Je commence un deux et le reste (...)

Egli inizia e va avanti, ma a un tratto lo smarrimento: «il fait noir» — cerca di ricominciare. Il discorso rimane sospeso dalla grafia dei puntini sospensivi: «De un à cent / Un ...».

La seconda poesia del trittico, *Autrefois*⁵⁴, è il ricordo del tempo in cui la poesia costituiva di per sé una forma di soddisfazione:

Autrefois j'ai fait des poèmes
 Qui contenaient tout le rayon
 Du centre à la périphérie et au-delà (...).

Garneau spiega: «C'est qu'on prend de l'élan à jaillir tout au long du rayon», è un *élan* «pour éclater dans l'Au-delà». Ma ecco che «on apprend que la terre n'est pas plate», come dire che la realtà è diversa da come sembra: «(la terre) est une sphère» e, al poeta, il suo cercare sembra «pauvre tâche». Non potendo penetrare la realtà, ecco che Saint-Denys Garneau si volge al suo analogo:

Il me faut devenir subtil
 Afin de, divisant à l'infini l'infime distance
 De la corde à l'arc,
 Créer par ingéniosité un espace analogue à l'Au-delà.

La scelta di uno spazio «analogo» all'Aldilà indica chiaramente che tutti gli altri sforzi erano di tipo religioso e che in questa occasione, volendo diventare *subtil*, il poeta cambia anche il tipo di approccio. Il blocco della conoscenza metafisico-religiosa lo porta verso un'altra conoscenza, poetica questa, e ciò per una ragione che egli enuncia molto semplicemente:

Et trouver dans ce réduit matière
 Pour vivre et l'art.

La terza parte, che reca l'eponimo *Faction*⁵⁵, sembra indicare la poesia come «une étoile». Il poeta ha «décidé de faire la nuit / Pour une petite étoile». Egli ha «connu (le) désert» ma si avvia alla sua «faction solitaire», anche se la stella dovesse venir meno alle sue promesse e dimostrarsi, *peut-être*, «une étoile filante».

Tanto stoicismo sarà invece abbandonato, il proponimento non mantenuto. «Le petite étoile problématique» si dimostrerà nei fatti proprio una «étoile filante»; la poesia resterà conoscenza «analogo»

⁵⁴ Cfr. *ibidem*, p. 26.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*, p. 27.

cioè simile, non vera, dell'Essere. Perciò Saint-Denys Garneau sceglierà la via del silenzio — né è detto che tempi di vita più normalmente lunghi non gli avrebbero consentito un'ulteriore verifica delle possibilità della conoscenza poetica o di quelle dell'esperienza religiosa.

Bisogna ricordare che la critica ha già rilevato in Saint-Denys Garneau la presenza evidente del binomio *réalité-sincérité*. Gilles Marcotte, a commento delle parole del poeta che egli stesso riporta («J'ai éprouvé dès mon jeune âge... cette nécessité de rejoindre la réalité»), così si esprime: «Dans cette perspective, l'angoisse de la sincérité... ne se voulait pas simple confrontation à soi... mais confrontation à une réalité suprême...»⁵⁶. Anche la Kushner, che pubblica a Parigi il suo studio sul poeta franco-canadese, mette subito a fuoco in lui il dualismo del rapporto individuale con l'Eterno. Dice: «(pour Saint-Denys Garneau) l'art le plus durable est toujours lié à la spiritualité». La Kushner poi continua inglobando il discorso in quel tempo e in quel luogo: «... il fallait rendre aux masses le goût de la vérité mais non par des moyens faciles...»⁵⁷.

E passiamo alle considerazioni di Saint-Denys Garneau sul silenzio. Notiamo che egli può anche annettere al silenzio un valore negativo, il silenzio può essere temibile. Dice una volta, non sappiamo quando: «J'ai une grande peur que le silence s'établisse entre nous...»⁵⁸. Più a lungo il giudizio sul silenzio è negativo in *Le silence des maisons vides* (17 maggio 1931)⁵⁹. L'esso costituisce l'immobilità del presente tra il passato e il futuro che a loro volta anche hanno una connotazione negativa, sono «deux portes closes», e purtuttavia è il silenzio che permette all'eternità di passare nel tempo, «à travers l'ombre du néant». Rileggendo tutta la strofa di questo che è il più antico *poème* datato sembra di capire che è proprio il silenzio a permettere la vittoria dell'eternità sul nulla:

Et dans ce silence béant
 On dirait, tant le temps est lisse
 Que c'est l'éternité qui glisse
 À travers l'ombre du néant.

Infatti il *silence*, in epoca più tarda, permette a Garneau l'elaborazione di un'estetica tutta nuova. Troviamo nel *Cahier V* del *Journal* in data *octobre* 1935 una poesia che reca per titolo proprio *Silence*⁶⁰ e che appare emblematica della metamorfosi che la parola opera nel suo intimo:

⁵⁶ Cfr. Gilles Marcotte, *Préface* a Saint-Denys Garneau, *Journal*, Beauchemin, Montréal 1962, p. 20-21.

⁵⁷ Cfr. Eva Kushner, *Saint-Denys Garneau*, cit., p. 44.

⁵⁸ Saint-Denys Garneau, [*La sainte Vierge m'a souri*] in *Oeuvres*, cit., p. 141.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 115.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 156.

Toutes paroles me deviennent intérieures
 Et ma bouche se ferme comme un coffre
 qui contient des trésors
 Et ne prononce plus ces paroles dans les temps,
 des paroles en passage,
 Mais se ferme et garde comme un trésor
 ses paroles
 Hors l'atteinte du temps salissant, du temps passager.

La parola passa infatti qui a rappresentare per Garneau «le temps dans l'éternel», essa è una delle «manière d'évidences de l'éternité qui passe ici» ed egli può concludere:

Et ma bouche est fermée comme un coffre
 Sur les choses que mon âme garde intimes,
 Qu'elle garde
 Incommunicables
 Et possède ailleurs.

Poco dopo egli sembra provare una sorta di dispetto:

Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol,
 tu n'es plus à moi
 Va-t'en extérieure, puisque tu l'es déjà
 ennemie...

Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encerle
 Un des barreaux pour mon étouffement⁶¹.

E ancora dopo il *verbe* potrà avere questo strano carattere di *frère ennemi*, anzi, *arrière-conscience*:

Te voilà verbe en face de mon être
 un poème en face de moi
 Par une projection par-delà moi
 de mon arrière-conscience
 Un fils tel qu'on ne l'avait pas attendu
 Être méconnaissable, frère ennemi⁶².

Monde irrémédiablement desert del 4 agosto 1938⁶³ illustra il valore del silenzio una volta che la poesia si è urtata con una conoscenza imperfetta, intermittente dell'Essere. Le due strofe significative sono immediatamente vicine:

Où sont les ponts les chemins les portes
 Les paroles ne portent pas
 La voix ne porte pas

⁶¹ Cfr. [Parole sur ma lèvre], in Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 156.

⁶² Cfr. [Te voilà verbe] in Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, cit., p. 158.

⁶³ *Ibidem*, p. 178.

Vais-je m'élancer sur ce fil incertain
 Sur un fil imaginaire tendu sur l'ombre...

Questa volta le note dell'edizione critica sono ancor più preziose perché conosciamo che il verso «les paroles ne portent pas» del dattiloscritto suonava nel manoscritto «les paroles ne passent pas» con un verbo quindi molto più esplicito sul valore comunicativo della parola (specie se il poeta giudica le notizie da «passare» così misteriose da aver bisogno, lui, di un *fil incertain*, forse *imaginaire*, «tendu sur l'ombre»).

* * *

Nella sua analisi che mira piuttosto a ristabilire l'ordine causale effetto tra il Canada come nevrosi e il nevrotico Saint-Denys Garneau, Yvon Rivard arriva a dire qualcosa di molto appropriato anche al tipo di analisi che noi abbiamo voluto condurre: «... le poète n'est pas celui qui choisirait de quitter le monde au profit d'un ailleurs. Il est, au contraire, déjà exclu du monde puisque livré au langage perçu comme l'origine même de l'être»⁶⁴. Proseguendo nella scia di questo critico, crediamo di aver individuato in Garneau un esempio di come appaia oggi superficiale la teoria di Bremond che la poesia possa arrivare alla mistica⁶⁵. Piuttosto essa arriva o può arrivare alle fonti intime dell'essere — come sa Hölderlin, come sa Raïssa Maritain⁶⁶. Ovvero essa può essere uno sguardo sul baratro che fa dire a Rimbaud «Un soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux. Et je l'ai trouvée amère»⁶⁷. Come Rimbaud, con la sua stessa qualità, Saint-Denys Garneau ha scelto il silenzio, un silenzio che non è simbolo di morte o anticipo di morte — giacché la sua morte è accidentale — ma che appare verosimilmente come il ritrarsi da una conoscenza dell'Essere avvenuta o possibile grazie alla poesia.

⁶⁴ Cfr. Yvon Rivard, *Qui a tué*, cit., p. 79.

⁶⁵ Cfr. Henri Bremond, *Prière et poésie*, Grasset, Paris 1926, p. 85 e segg.

⁶⁶ Dice Hölderlin: «... dans la poésie l'homme se concentre ou se retire jusqu'aux toutes dernières profondeurs de la réalité humaine. Il y accède par la quiétude: non certes par l'illusoire quiétude de l'indolence et le vide de la pensée mais par cette quiétude infinie où toutes les énergies... entrent en jeu» (cit. da Jacques Maritain in *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Desclée De Brouwer, Paris 1966, p. 227). A lui fa eco Raïssa Maritain: «... la poésie n'est ni une distraction, ni un art d'agrément, ni une facile effusion sentimentale, mais un mode de connaissance en quelque sorte inné, qui requiert de s'exprimer dans un œuvre, et qui exige un travail profond de transposition, une conscience scrupuleuse dans l'exécution, et la connaissance des règles du jeu» (cfr. lettre-préface a Guy Sylvestre, *Situation de la poésie canadienne*, Le Droit, Ottawa 1941, p. 7).

⁶⁷ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* in *Oeuvres complètes*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1972, p. 93.

recente volume *Nuovo Mondo. Gli spagnoli*, che non solo dà la reale dimensione di un avvenimento unico e sconvolgente, ma offre anche una visione globale e di ampio respiro sugli avvenimenti inerenti la scoperta, la conquista e la colonizzazione, sia per la cronologia degli scritti in esso raccolti, sia per il loro contenuto.

Uno dei motivi, come è noto, è la ricerca dell'oro, la voglia di arricchirsi rapidamente senza lavorare. L'ozio domina la vita degli spagnoli in contrapposizione alla pensantezza del lavoro imposto ai nativi. J. López de Velasco, le cui parole sembrano nascondere un velato rimprovero alla Corona la quale, nonostante le restrizioni imposte nei confronti di coloro che intendevano trasferirsi nelle Indie, non era abbastanza attenta nel selezionare le domande, nel 1574 scrive che «in quelle province [delle Indie] gli spagnoli potrebbero essere molto più numerosi di quanto non siano, se si concedesse licenza di recarvisi a tutti quelli che ne fanno richiesta. Tuttavia, di solito, è più facile che vogliano passare da questi regni a quelli uomini nemici del lavoro, e di temperamento e spirito ribelle, e avidi più di arricchirsi in fretta che di stabilirsi per sempre su quel territorio [...]» (*Geografía y descripción universal de las Indias*, p. 76).

Se il desiderio dell'oro domina le motivazioni della conquista, dal Nordamerica al Cile, dal Messico al Perù, all'area venezolano-colombiana dove nasce l'affascinante mito dell'Eldorado (p. 425), altro motivo chiave, che sollevò non pochi problemi, va individuato nell'evangelizzazione. Infatti, le circostanze erano tali che non sempre la Chiesa americana era in sintonia con la Santa Sede alla quale, come si sa, era sfuggito il controllo della Chiesa d'oltremare a causa del diritto di patronato e delle molte prerogative affidate alla Corona. Tra le conseguenze negative, il fatto che quest'ultima si preoccupava più degli interessi della Spagna e, soprattutto, dei coloni, piuttosto che della salvezza delle anime. Così, anche se le voci che si erano levate a favore dei nativi, come per esempio quelle di Montesinos o di Las Casas, avevano spinto i sovrani spagnoli ad emanare leggi teoricamente concepite per aiutare i più deboli, di fatto non ci fu nessun beneficio.

Ancora, in questa antologia il lettore può individuare, tra l'altro, alcuni aspetti fondamentali della conquista: in primo luogo, la crudeltà e la prepotenza dei conquistatori. Mi sembrano agghiaccianti le parole di J.B. Sardella a proposito dell'aiuto dato agli spagnoli dai cani, aiuto che è secondo solo a quello di Dio: «Gli indigeni provarono una tale paura per un cane, di nome Turco, che i nostri avevano, che si ritirarono appena videro che in un attimo aveva sbranato sei o sette indi. Questo cane, e altri, sono stati di grandissima utilità in questa provincia [...] che hanno contribuito, dopo l'aiuto di Dio Nostro Signore, a far sì che alcuni indi venissero in pace.» (*Relación del descubrimiento de las provincias de Antioquia*, 1540, p. 470). In secondo luogo, la paura dei nativi che preferivano suicidarsi pur di non cadere nelle mani dei conquistatori. Infine, le varie difficoltà incontrate dagli stessi spagnoli tra le quali mi sembra valga la pena di ricordare sia quelle connesse ai problemi di comprensione, quasi insormontabili finché non furono pronti gli interpreti, sia quelle riguardanti il sostentamento. In alcuni casi, infatti, la fame era il nemico più temuto e la ricerca ossessiva del cibo governava le azioni. Basti citare, come esempio,

la discesa del Rio delle Amazzoni effettuata da Orellana e descritta da Carvajal: «Intanto, in mancanza di altro cibo, ridotti agli estremi, fummo costretti a mangiare cuoio, cinture e suole di scarpe, cotti insieme a certe erbe.» (*Descubrimiento del Río de las Amazonas*, p. 687). Non meno significative sono, a questo proposito, le disavventure di Cabeza de Vaca nel Paraguay, costretto a cibarsi di vermi fritti: «All'interno di queste canne c'erano dei vermi bianchi, grossi e lunghi come un dito, e gli uomini li friggevano per mangiarli [...] e tutta la schiera li mangiava e li considerava un ottimo cibo.» (*Comentarios*, p. 714).

Anche se queste esemplificazioni sono ben poca cosa in confronto alla ricca documentazione che offre il volume e che per ragioni di spazio non è possibile segnalare in modo adeguato, esse possono, tuttavia, dare un'idea del contenuto che, sicuramente, affascinerà il lettore.

I testi pubblicati abbracciano un arco di tempo che va dal 1492 al 1609. Apre il volume il realistico racconto del dottor Chanca sul secondo viaggio di Colombo. Gli eventi raccontati e vissuti in prima persona contribuiscono a far cadere tutte le illusioni del primo viaggio sul mito del «buon selvaggio» non solo perché si parla per la prima volta dei «caribi», i feroci cannibali delle Antille, ma anche perché i compagni lasciati al forte la Navidad sono stati tutti trucidati. A conclusione dei racconti di scoperta e conquista viene inserita l'inverosimile relazione di un imbroglione, Lorenzo Ferrer Maldonado, sulla scoperta dello stretto di Anian «per non far mancare, nella presente antologia di cronache spagnole, anche un viaggio soltanto inventato» (p. 748).

Di fondamentale importanza è anche l'appendice, incentrata su brani riguardanti *Controversie teologiche e testi legislativi*, la cui lettura è illuminante e chiarificatrice su alcuni aspetti della conquista non sempre conosciuti proprio perché investono temi di competenza teologica o giuridica.

Appare qui evidente che *las leyes de Burgos* (1512) o *las Leyes Nuevas* (1542-43) venivano eluse e che i coloni non intendevano assolutamente accettare provvedimenti che ritenevano dannosi per i loro interessi.

La suddivisione per aree geografiche dei paesi americani, preceduta da un'esauritiva introduzione, firmata da G. Bellini, ricca di informazioni storiche sull'andamento della conquista, di notizie sulla descrizione dei luoghi, sull'origine delle varie popolazioni, sui loro usi e costumi, sulla loro religione, sui prodotti della terra, sulla flora e sulla fauna, nonché l'inserimento della biografia degli autori dei vari brani antologici e di una bibliografia essenziale, forniscono un'efficace e, perché no, comoda sintesi che consente tanto agli addetti ai lavori, quanto a chi legge il volume per diletto, di avere una visione complessiva dell'avventura della scoperta e, cosa di non poco conto, risparmiare tempo nel caso ci si volesse dedicare ad ulteriori ricerche implicitamente suggerite dal testo.

Questo libro elegante, dalla veste tipografica scrupolosamente curata, ci fa penetrare fin dalle prime pagine in un altro mondo che man mano si svela al lettore, lo stupisce, lo affascina, lo coinvolge e, nel contempo, lo turba profondamente. E non escludo che proprio la scelta oculata dei testi antologici operata dai curatori, G. Bellini e A. Albónico, risponda anche all'intento di cercare di far capire un'America «altra», contrapposta al vecchio mondo con il quale

è possibile, forse, individuare delle somiglianze anche dove le distanze paiono abissali.

Prima di concludere, una parola di elogio va rivolta ai diversi traduttori che si sono assunti il non facile compito di tradurre per il lettore moderno testi del XVI e XVII secolo riuscendo a renderli accessibili e piacevoli.

Si tratta, dunque, di un'opera che si presta ad almeno due livelli di lettura perché, pur se scritta da specialisti, e quindi utilissimo strumento di consultazione per gli studiosi, è interessante, avvincente e comprensibile dal grande pubblico.

Maria Grazia Scelfo Micci

Bernardo Gomes de Brito, *Storia tragico-marittima*, a c. di Raffaella D'Intino. Con un saggio di Antonio Tabucchi. Einaudi, Torino 1992.

L'*História trágico-marítima* è uno dei libri portoghesi più noti ed è risaputo che la sua straordinaria fortuna è dovuta in gran parte alla felicissima invenzione del titolo che l'erudito settecentesco B. Gomes de Brito volle dare alla sua antologia di resoconti di naufragi risalenti al XVI secolo. Il Portogallo romantico e decadente fece proprio quel titolo, e designò col nome di Storia tragico-marittima ogni avvenimento doloroso, ogni dramma che aveva visto perdersi coloro i quali, nell'epoca aurea dell'espansione, si erano impadroniti delle vie marittime di buona parte del mondo.

Quella portoghesissima «storia» aveva suscitato l'attenzione di studiosi di altri Paesi sin da tempi abbastanza lontani: vanno ricordati almeno la cospicua scelta curata dal lusitanista francese Georges Le Gentil alla fine degli anni Trenta (*Tragiques histoires de mer au XVIème siècle*, Sorlot, Parigi 1939), i vari studi dell'inglese C.R. Boxer e quello dell'americano Duffy. In Italia l'interesse per questo particolare «genere» letterario, anche se manifestatosi in tempi più recenti, aveva già dato notevoli frutti, ma mancava fino a poco tempo fa la possibilità di conoscere nella nostra lingua testi tratti dalla famosa compilazione settecentesca. Dopo la scelta antologica posta da Giulia Lanciani in appendice al suo *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie* (se ne veda la recensione in AION-SR XXXIV, 2) giunge ora per i tipi di Einaudi quest'altra ampia antologia, curata da Raffaella D'Intino¹. In essa vengono proposti integralmente cinque dei dodici testi che costituivano l'antologia originale.

Le traduzioni sono accurate, la materia spesso difficile (in particolare, il linguaggio tecnico marinaresco) è resa con competenza e scioltezza. Per quanto riguarda la scelta delle relazioni diremo invece che, accanto al fortunatissimo

¹ La stampa del libro (ottobre 1992) ha preceduto di pochi giorni il convegno internazionale tenutosi a Salerno e Napoli (25-28 novembre 1992) sotto il suggestivo titolo trilingue *Naufragi/Naufrages/Shipwrecks*. C'è da rammaricarsi che i curatori del convegno non abbiano ritenuto di estendere anche alla letteratura portoghese la disamina di quel tema.

prototipo del genere — il naufragio del galeone *São João*, che giustamente apre la serie, avremmo voluto vedere quello della nau *São Bento*, altro classico del genere; e ci sarebbe piaciuto leggere pure il resoconto della *Santo António*, in cui campeggia la patetica figura di Jorge de Albuquerque Coelho, che sulla nave semidistrutta è costretto a convivere con i marinai usciti di senno e in preda alla tentazione del demonio. A parte il fatto che un'ipotesi non troppo azzardata la vorrebbe ispiratrice del celeberrimo «romance» della *Nau Catrineta* conviene ricordare che la relazione è, fra tutte, quella che contiene la più bella sintesi delle sofferenze legate al naufragio: «fome, fúria de mar, nau rota e sem aparelho, e não saber caminho nem carreira».

Raffaella D'Intino ha fatto precedere l'antologia da un'ampia introduzione, per oltre metà dedicata ad una sintesi storica riguardante i portoghesi in Oriente, la «carreira da Índia» e le vicende che spesso conducevano al naufragio. Seguono pagine sulla «letteratura di naufragio» e sul testo di Gomes de Brito, chiare e dettate dall'intenzione di fare luce sul particolare genere letterario (ci sembra però eccessiva l'insistenza sulla funzione di *ex voto* che avrebbero alcune relazioni).

Concluderemo con alcune osservazioni: il desiderio di non appesantire troppo il testo e l'intenzione dichiarata di non voler «presentare in traduzione un'edizione critica» hanno portato Raffaella D'Intino ad essere un po' troppo sbrigativa in più di un'occasione. Per esempio, nella Bibliografia si sarebbe preferita una più completa rassegna degli studi italiani sulla materia; sarebbe stato opportuno non parlare di traduzione da Corte Real a proposito dell'*Oceano imboschito* di Fra Giacomo da San Remo (p. XXV); sulla nau *Conceição*, a proposito della quale altri ha ampiamente individuato varie relazioni e redazioni (cfr. «Quaderni portoghesi», 5) la curatrice avrebbe potuto dilungarsi un po' più sulla sua indicazione del 1620 come data probabile di composizione; e ci domandiamo (ma forse la domanda andrebbe girata al responsabile editoriale della collana «Saggi» in cui è compreso il libro) perché accanto a belle illustrazioni di provenienza portoghese ne siano state poste alcune tratte da un'opera tarda, di autore ed edizione olandese (J. Huygen Van Linschoten, *Histoire de la navigation*, Amsterdam 1638).

Un cenno finale alle note al testo, non eccessivamente frequenti ma pertinenti, che la curatrice ha apposto per offrire adeguati chiarimenti al lettore italiano.

Il libro termina, a mo' di posfazione, con un saggio di Antonio Tabucchi già apparso in «Quaderni portoghesi», 5, qui opportunamente riproposto (*Interpretazioni della «História Trágico-Marítima» nelle licenze per il suo «imprimatur»*).

Roberto Barchiesi

Flavia Mariotti, *Cocteau 1923: due antiromanzi*, Bulzoni, («Biblioteca di cultura/447»), Roma 1992, pp. 114.

Il titolo dell'agile volume di F. Mariotti esplicita il taglio adottato dall'A.: contestualizzare da un lato la stesura, quasi contemporanea, dei due romanzi

brevi (*Le grand écart* e *Thomas l'imposteur*), e esplicitare dall'altro l'orientamento autoriale quanto al loro genere. I recensori del primo, pur elogiando, l'indiscussa abilità della tecnica cocteauiana, non poterono esimersi dal criticare una fastidiosa frammentazione compositiva, accompagnata pure dall'etichetta 'roman' che non figura invece in *Thomas*, presentato come semplice 'nouvelle' o 'histoire'. Sulla questione del genere, che aveva imbarazzato non poco i critici contemporanei, si incentra, infatti, il I capitolo (*Questioni di genere*, pp. 9-34), nel quale, dopo una breve analisi dei giudizi e delle recensioni apparse sulla stampa dell'epoca, l'A. sottolinea come Cocteau non avesse una concezione storicistico-evolutiva della letteratura, che anzi era per lui «non più percorso lineare e escatologico, ma piuttosto meccanismo ciclico e quindi fondamentalmente statico» (pp. 13-14). Con la sua «poésie de roman» egli aveva probabilmente voluto mettere in discussione la convenzione stessa del romanzo, favorendo così la trasformazione del codice narrativo, e adottando, come i cubisti in pittura, una scrittura particolarissima, che consisteva nello scomporre «la naturale sequenza di una storia in piani cronologici separati che poi giustappongono l'uno all'altro, indipendentemente dal loro ordine di successione» (p. 21), per tentare di rendere in termini spaziali il flusso cronologico.

Se ne *Le grand écart* sussiste comunque un percorso narrativo composito, la novella (*Thomas l'imposteur*), data la sua forma, si distingue per l'assenza di uno svolgimento cronologico sensibile e per un'assoluta linearità compositiva. A tal proposito, è interessante il rilievo che la studiosa fa intorno alla *Chartreuse de Parme* da Cocteau rivendicata come modello di *Thomas*: per la sua unità tematica e per il ritmo accelerato del racconto essa deve essere infatti considerata una 'nouvelle'.

Il II capitolo, *Le grand écart*, (pp. 35-83), approfondisce lo studio del romanzo omonimo, materiato di ben noti riferimenti autobiografici e dall'apparente natura di romanzo di formazione; allo scopo di evidenziare l'ordine temporale della fabula, il romanzo viene suddiviso in segmenti narrativi che riflettono le scansioni dell'intreccio, funzionali a definire prima il ritratto psicologico del protagonista, i luoghi dell'azione poi. F. Mariotti fa presente altresì la dipendenza dei personaggi dalla voce narrante ed una certa loro artificiosità, all'interno di un gioco di «inganni e ravvisamenti, illusioni e disillusioni, equivoci e rettifiche» (p. 44). Quanto alla struttura del testo, circolare e speculare al tempo stesso, di cui viene sottolineata giustamente la derivazione da *Le Potomak*, essa si rifà alla figura del chiasmo, in un gioco senza fine di rinvii metaforici.

Il III capitolo (*Thomas l'imposteur*, pp. 85-107) presenta la stessa struttura del capitolo precedente: in questa opera, connotata da una dimensione teatrale e di finzione, quasi di 'féerie', pur se ispirata ad un fatto di cronaca, vi è un'assoluta coincidenza spazio-temporale. *Thomas* è un po' il Cocteau di quegli anni: «[...] colui che trasforma la vita in spettacolo e afferma la sua identità convertendo il *mensonge* in *vérité*. È il poeta che nella vita sostanzia il paradosso dell'arte come falsificazione e del falso come 'plus vrai que le vrai'» (p. 94).

Lavoro stimolante, il saggio di F. Mariotti ci offre una chiave di lettura metodologicamente ineccepibile di temi, luoghi, descrizioni e personaggi dei

due romanzi cocteauiani, esplicitandone le tecniche compositive, che prefigurano quelle del montaggio cinematografico, ed evidenziandone, soprattutto in *Thomas*, le affinità con Stendhal. Interessante pure il rilievo, frutto di attenta analisi, che la scrittura sovversiva di Cocteau, in linea con le ricerche picassiane e aperta alla sperimentazione, ma anche alla destrutturazione della forma e dei generi codificati dalla tradizione narrativa, trova nella tecnica della *mise en abyme* la propria illustrazione più compiuta.

Una breve *Conclusion* (pp. 108-112) completa il discorso critico, sostenuto da un'attenta bibliografia (citiamo in particolare: «Il dittico del '23 risente indubbiamente della spinta di suggestioni filosofiche e scientifiche, configurandosi come tentativo di affrontare in chiave narrativa quelle aporie temporali che, a partire dall'ultimo scorcio dell'800, impegnavano la riflessione di filosofi, scienziati e artisti e che così fortemente hanno contribuito a delineare la nozione di modernità», p. 108).

La personalità e la scrittura cocteauiana dunque, campeggiano sempre al centro dell'interesse critico — le riedizioni dei suoi testi non si contano più —, si ricordino pure la pubblicazione di due *Correspondances*, la prima con Jacques Maritain (éd. établie et présentée par Michel Bressolette et Pierre Glaudes, «Cahiers Jean Cocteau», n° 12), la seconda con il pittore Jacques-Emile Blanche (éd. établie et présentée par Maryse Renault-Garneau, Paris, La Table Ronde); di un libro di ricordi di Jean Marais (*L'Inconcevable Jean Cocteau*, Paris, Editions du Rocher), e, infine, del volume *Jean Cocteau aujourd'hui* (Paris, Klincksieck, «Méridiens») in cui Pierre Caizergues riunisce i testi degli Atti del Convegno di Montpellier del maggio 1989.

Valeria De Gregorio Cirillo

Rita Marquilha, *Norma Gráfica Setecentista - Do Autógrafo ao Impresso*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa 1991, pp. 143.

Nella realizzazione di edizioni critiche di testi a stampa del XVI e XVII secolo, è sempre più sentita l'esigenza di risalire all'*ultima volontà dell'autore* nella maniera più attenta possibile. È ormai chiaro che il testo a stampa come prodotto tipografico non era perfetto e poteva essere portatore di varianti dovute alle più strane cause. Intanto hanno subito danni a volte irreparabili quelle opere dei secoli XVI, XVII e XVIII i cui testi sono stati ripresentati in edizioni e ristampe che prendevano le mosse da un qualsiasi esemplare di una qualsiasi stampa (che peraltro non veniva indicata). Le conseguenze spesso devastanti che si sono rilevate hanno spinto a rimettere in discussione testi e metodi. Nel contempo si intensificano anche gli studi in diacronia di fonetica e grafia passando dall'esame dei testi che grammatici e lessicografi dell'epoca ci hanno lasciato all'esame dei testi visti nel loro aspetto materiale, come prodotto del complesso interarsi del lavoro di tipografo, correttore e stampatore.

È stato cioè necessario entrare nelle tipografie, nei meccanismi di lavoro in uso e si è capito anche che non si poteva prescindere dall'esame degli *esemplari* di una stessa edizione.

Nell'ottica di questo interesse per il supporto materiale del testo si colloca il lavoro di cui ci occupiamo. L'Autrice così esordisce: «Este è um trabalho construido em torno de um objecto material: o *original de imprensa*.» Lo scopo dichiarato è quello di giungere ad una sinossi di storiografia ortografica portoghese del XVIII secolo in una prospettiva nuova per il Portogallo e a delle conclusioni che possano orientare gli studiosi di opere di tale secolo.

L'*original de imprensa*, che la studiosa prende in esame, altro non è che il manoscritto che l'autore forniva alla tipografia e che veniva predisposto per l'organizzazione del lavoro di composizione del piombo. Si procedeva cioè ad una prima «normalizzazione» ortografica, che potesse dare orientamento preciso al compositore, ed alla scansione del testo per la più opportuna divisione in pagine. Naturalmente questi esemplari che, alla fine del lavoro di composizione tipografica e di stampa, risultavano piuttosto «sofferti», nella maggioranza dei casi venivano distrutti, ormai inutili. L'esistenza, tra i codici conservati nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, di quattro manoscritti settecenteschi che furono usati come originali per la stampa, ha offerto l'opportunità di procedere ad un confronto con la prima edizione che ne derivò con il fine ultimo di definire la sensibilità dell'epoca nei confronti del problema ortografico ponendo in correlazione le correzioni apportate dall'autore, dal compositore e dal correttore nelle varie fasi del lavoro fino a giungere al prodotto tipografico finito.

Un opportuno inquadramento storico dell'ambiente culturale precede la presentazione degli autori i cui originali verranno presi in esame. Si tratta di Rafael Bluteau (1638-1734), Manuel dos Santos (1672-1740), Manuel da Rocha (1676-1744), Tomás Caetano de Bem (1718-1797), autori dei quali si ricostruisce la storia cercando di giungere anche alla ricostruzione delle vicende tipografico-editoriali dell'opera. I manoscritti sono di lunghezza molto diversa, ventisei fogli il frammento del *Vocabulário* di P. Bluteau, cinquecentoquarantotto i fogli del secondo manoscritto, centocinquantesette i fogli del terzo, quattrocentoquarantatre i fogli dell'ultimo, il che ha suggerito la scelta del metodo statistico a campione per il rilevamento della frequenza delle varianti. Sono stati individuati i fogli in cui gli interventi operati dai correttori sono più numerosi e significativi, sono state classificate le varianti grafiche riunendole in classi e sono state analizzate e discusse. In appendice sono state poi registrate le differenti grafie rilevate nel corso del lavoro fornendo così un panorama delle varianti che potrà incontrare chi lavori su testi settecenteschi.

La conclusione che l'autrice anticipa nella sua introduzione, è poco confortante per chi sperava in una codificazione di criteri da poter usare in sede di edizione: «Do conjunto — ella afferma — saltou uma conclusão importante: a de que, apesar de no século XVIII se terem criado em Portugal excepcionais condições culturais para a convenção de uma única ortografia, essa convenção nunca chegou a ser celebrada, nem sequer tacitamente, podendo falar-se apenas de várias ortotipografias, umas vezes paralelas, outras vezes divergentes.» Si

conferma così quanto lo stesso Rafael Bluteau scriveva, in premessa al I volume del *Supplemento* al proprio *Vocabulário* (1727): «Neste Supplemento, como também nos oito volumes do Vocabulário, não está a Orthografia taõ certa, porque até agora não achey no idioma Portuguez regras de Orthografia taõ certas, nem Authores nesta arte taõ uniformes, que tenhaõ assentado com geral aceitação, e approvaçãõ dos Doutos, o verdadeiro modo de escrever;...».

Il lavoro non risulta sminuito da tale considerazione; si tratta infatti di una ricerca attenta e minuziosa che potrà sempre servire da punto di riferimento evitando allo studioso inutili e dispersive ulteriori ricerche personali poiché fornisce le frequenze delle varianti in preziosissimi testimoni che, per quanto non numerosi, sono strumenti unici e i più validi per uno sguardo d'insieme alla situazione ortografica dell'epoca.

Maria Luisa Cusati

colonna non è stato lo stesso. La critica è sempre in bilico tra il volume del 1972 e quello del 1989. In questa seconda edizione, il volume di Grant & Cutler Ltd, 1993, «Critical guides to spanish texts»: 56. In questa seconda edizione, il volume di Grant & Cutler Ltd, 1993, «Critical guides to spanish texts»: 56. In questa seconda edizione, il volume di Grant & Cutler Ltd, 1993, «Critical guides to spanish texts»: 56.

Barry Jordan Lopez: «Vida. Grant & Cutler Ltd, 1993. «Critical guides to spanish texts»: 56. In questa seconda edizione, il volume di Grant & Cutler Ltd, 1993, «Critical guides to spanish texts»: 56. In questa seconda edizione, il volume di Grant & Cutler Ltd, 1993, «Critical guides to spanish texts»: 56.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

Elza Adamowicz, *André Breton. A Bibliography (1972-1989)*. (Supplement to Michael Sheringham: *André Breton, a Bibliography*), Grant & Cutler Ltd, London 1992.

Juan Zacarias Agüero Vera, *Divinidades Diaguitas*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1972. «Cuadernos de Humanitas», n. 41.

José Ares Montes, *La influencia española en la obra de Manuel de Veiga Tagarro*, estratto da «Revista de Filología Románica», 9, 11-36, Editorial Complutense, Madrid 1992.

José Ares Montes, *Una traducción portuguesa del «Persiles»*, estratto da «Anales Cervantinos», Tomo XXX (1992).

Azorín y los libros. Exposición, Ministerio de Cultura, Dirección general del libro y bibliotecas, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993. *Catálogo de los fondos de la Biblioteca personal de Gabriel Miró*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Capricornio (Alicante) 1992.

Oreste Di Lullo - Luis G.B. Garay, *La vivienda popular de Santiago del Estero*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1969.

Ana María Freire López, *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814)*. Índice de las composiciones publicadas en la prensa periódica y en folletos de la *Colección Documental del Fraile*, Grant & Cutler Ltd, 1993.

Jorge Galindez, *Esquemas del comportamiento*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1970.

Luciano Gallinari, *Diego Álvarez Chanca, medico di Cristoforo Colombo*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto sui Rapporti Italo-Iberici, Cagliari 1992.

Manuel García Soriano, *El periodismo tucumano: 1900-1917*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1972.

Luis T. Conzáles del Valle, *El Canon. Reflexiones sobre la recepción literaria-teatral (Pérez de Ayala ante Benavente)*, Huerga & Fierro editores, Madrid 1993.

Clive Griffin, *Azuela: «Los de abajo»*, Grant & Cutler Ltd, 1993. «Critical guides to spanish texts»: 56.

- Barry Jordan, *Laforet: «Nada»*, Grant & Cutler Ltd, 1993. «Critical guides to spanish texts»: 55.
- Gualterio Ludd, *Speculi orbis declaratio*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1969.
- Mariano Morinigo, *Eduardo Barrios, novelista*. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1971. «Cuadernos de Humanitas», n. 37.
- María de las Nieves Muñiz Muñiz, edición de, *Espacio Geográfico/Espacio Imaginario*. El descubrimiento del Nuevo Mundo en las culturas italiana y española, Universidad de Extremadura, Cáceres 1993.
- María Delia Paladini, *La terminología de la Zafra Tucumana*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1969.
- Der Petrarkistische Diskurs*. Spielräume und Grenze. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10 - 27.10. 1991. Herausgegeben von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1993.
- Roberto Rojo, *Antinomia del lenguaje*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1972. «Cuadernos de Humanitas», n. 42.
- Jorge E. Saltor, *La crisis de la nación de verdad. A propósito de algunas investigaciones del empirismo lógico*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1972.
- María José Vega Ramos, *El secreto artificio. «Qualitas sonorum», Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Universidad de Extremadura, Madrid 1992. «Biblioteca de Filología Hispánica»: 8.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Litteraria». Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, vol. XXXII (1990), nn. 3-4.
- «Acta Linguistica». Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, vol. XXXVIII (1988), nn. 1-2-3-4.
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, vol. LXVI (1992), n. 2; vol. LXVII (1993), n. 1.
- «Analele Universitatii Bucuresti» Drept. vol. XXXIX (1990).
- «Anales de Filología francesa». Universidad de Murcia. Murcia (1985), n. 1; (1987), n. 2; (1989), n. 3; (1992), n. 4.
- «Anales de literatura española». Universidad de Alicante, n. 8 (1992).
- «Anuario de Estudios Filológicos». Universidad de Extremadura, vol. XIV (1991).
- «Anuario de Letras». Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXX (1992).
- «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia». Università degli Studi di Perugia. (Studi Linguistico-Letterari), vol. XIX, nuova serie V, 1981/82; vol. XXI, nuova serie VII, 1983/84; vol. XXII, nuova serie VIII, 1984/85; vol. XXIV, nuova serie X, 1986/87.
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, vol. XXI, (1991) nn. 3-4; vol. XXII, (1992), 1-2.
- «Arquipélago». Revista da Universidade dos Açores, (Linguas e Literaturas). Ponta Delgada, vol. VII, (1985); vol. VIII, (1986); vol. IX, (1987); vol. X, (1988); vol. XI, (1990); vol. XII, (1991).
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, vol. LXXIV (1991), nn. 295-296; vol. LXXV (1992) nn. 297-298-299-300; vol. LXXVI (1993) n. 301.
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, Año LXIX (1993).
- «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona». Barcelona, vol. XXXIX (1984/85); vol. XLI (1987/88).
- «Bollettino del C.I.R.V.I.». Torino, Anno IX (1988), nn. 17-18.
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes», Año LXI (1990), n. 119; Año LXII (1992), nn. 120-121; Año LXIII (1992), nn. 122-123; Año LXIV (1993), n. 124.
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté de Lettres. XCIII (1991) nn. 3-4; XCIV (1992) nn. 1-2.

- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press. LXIX (1992), n. 4; LXX (1993), n. 1.
- «Cadernos de Estudos Linguisticos». Universidade Estadual Campinas, 21 (1991); 22/23 (1992); 24 (1993).
- «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)». Université de Toulouse-Le Mirail, 59 (1992); 60 (1993).
- «Casa de las Américas». La Habana, Ministerio de Cultura, vol. XXXII (1992), nn. 188-189.
- «Colóquio-Letras». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 123-124-125-126 (1992); nn. 127-128 (1993).
- «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XLIV (1992) n. 3-4.
- «Cuadernos de traducción e interpretación». Universidad Autónoma de Barcelona, (1992) nn. 11-12.
- «Filologia Moderna». Pisa, Pacini Editore, (1986), n. 8; (1987), n. 9; (1988), n. 10.
- «Forum for Modern Languages Studies». University of St. Andrews, XXVIII (1992), nn. 3-4; XXIX (1993), nn. 1-2.
- «Grial». Vigo, (1992), nn. 113, 114, 115, 116.
- «Hispanic Linguistics». The Prisma Institute-University of Minnesota. Minneapolis, vol. II (1989), n. 2; vol. III, (1989), nn. 1-2; vol. IV (1990), n. 1.
- «Historia». São Paulo, (1991), n. 11.
- «Journal of Spanish Studies». Twentieth Century, Colorado States University. Vol. V (1977), nn. 1-2-3; vol. VI (1978), nn. 1-2-3; vol. VII (1979), nn. 1-2-3; vol. VIII (1980), nn. 1-2-3.
- «Ibero-Romania». Tübingen. 37, (1993).
- «Italian Quarterly». Rutgers University, New Brunswick, vol. XXXI (1990), nn. 119-120.
- «Latin American Theatre Review», Lawrence, University of Kansas, XXVI (1992), nn. 1-2.
- «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 55-56 (1992); 57-58-59 (1992).
- «Letras de Hoje». Pontificia Univ. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos da Língua Portuguesa, 1992, nn. 89-90; 1993, nn. 91-92.
- «Les Lettres Romanes». Université Catholique de Louvain, tome XLV (1991), nn. 3-4; tome XLVI (1992), nn. 1-2-3-4.
- «Limba Româna». Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, Bucaresti, vol. XXXIX (1990), nn. 1-2; vol. XL (1991), nn. 1-2-3-4-5-6; vol. XLI (1992), nn. 1-2-3-4.
- «Linguas e Literaturas». Revista da Faculdade de Letras do Porto. Porto, II Série, vol. IX (1992).
- «Manuscripta». Saint Louis Univ. Library. Vol. XXXIII (1989), nn. 1-2-3; vol. XXXIV (1990), nn. 1-2-3; vol. XXXV (1991), nn. 1-2-3; vol. XXXVI (1992), nn. 1-2-3.

- «Medioevo. Saggi e Rassegne». Rivista del C.N.R. Cagliari, 1991, 15; 1992, 16/17.
- «Mélanges de la Casa de Velázquez». Madrid, XXI (1985); XXII (1986); XXVII (1991), nn. 1-2-3.
- «Montalbán». Universidad Católica Andrés Bello. Caracas 1992, n. 2.
- «Neuphilologische Mitteilungen» Helsinki, XCIII (1992), nn. 1-2-3-4.
- «Nueva Revista de Filología Hispánica». México, El Colegio de México, XXXIX (1991), n. 2; XL (1992), n. 1.
- «Quaderni Ibero-americani», Torino, Bulzoni Editore, Roma 1992, n. 72.
- «Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane». Università di Milano, Facoltà di Lettere. Bulzoni Editore, Roma 1991, n. 14.
- «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, (1992), nn. 44-45; (1993), n. 46.
- «Reseña». Literatura, arte y espectáculos. Madrid, XXX (1993).
- «Revista Bíblica Brasileira». Editora Comunidade Infantil Cristo Redentor, Fortaleza. Año VII (1991), nn. 1-2-3-4; (1992), nn. 1-2-3-4.
- «Revista Chilena de Literatura». Universidad de Chile, 40 (1992).
- «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa, 13-14 (1990).
- «Revista de Filología Española». Madrid. LXX (1990), nn. 1-2-3-4; LXXI (1991), nn. 1-2-3-4; LXXII (1992), nn. 1-2-3-4.
- «Revista de Filología Hispánica». Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Navarra (1993), n. 1.
- «Revista de Filología románica». Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid, VI (1989); VII (1990); VIII (1991); IX (1992). Anexos de R. de F.R. 1 (1991).
- «Revista do Instituto de Estudos Brasileiros». Universidade de São Paulo, 33 (1992).
- «Revista Iberoamericana». Universidad de Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Iberoamericana, LVIII (1992), nn. 160-161; LIX (1993), nn. 162-163.
- «Revue Romane». Institut d'Etudes Romanes. Université de Copenhague. XXVII (1992), n. 2; XXVIII (1993), n. 1.
- «Revue Roumaine de Linguistique». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, vol. XXXVI (1991), nn. 1-2-3-4-5-6; vol. XXXVII (1992), nn. 1-2-3.
- «Rinascimento». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Vol. XXXII e Supplemento (1992).
- «Studi di Letteratura ispano-americana». Università di Venezia, 23 (1992).
- «Studia Romanica et Anglica Zagabriensia». Facultas philosophica universitatis studiorum. Zagabria, vol. XXIX-XXX (1984-85); vol. XXXI-XXXII (1986-87); vol. XXXIII (1988); vol. XXXIV (1989); vol. XXXV (1990).
- «Studi Urbinati». Urbino, LXIII (1990).

- «Thesaurus». Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, tomo XLV (1990), n. 3.
- «Universitas Humanistica». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XIX (1992), n. 36.
- «Universitas Philosophica». Bogotá, Año IX (1991-92), nn. 17-18.
- «Zeitschrift für Katalanistik». (Revista d'Estudis Catalans) Frankfurt am Main. Deutsch-Katalanische Gesellschaft. Vol. I (1988).

Soc. de Intercomunicación S.L.
 Via Mexicana, 39-51 - Bogotá
 Colombia - Bogotá (Col.)
 Mayo 1994