

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Università degli Studi di Torino

Strumenti letterari

5

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

1

Destini incrociati

Intrecci e confluenze nelle culture romanze

a cura di Gabriella Bosco

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Trauben editrice
via Plana, 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980452

Indice

<i>Presentazione</i>	7
ORietta ABBATI “ <i>Ut melius quicquid erit pati!</i> ”: la poesia di Ricardo Reis tra pedagogismo e desistenza	15
PIERANGELA ADINOLFI France, Espagne et Italie: Gérard de Nerval entre rêve et réalité	29
GABRIELLA BOSCO Voltaire lecteur du Tasse. Oubien: la célèbre histoire de la tête épique	43
PAOLA CALEF Il marchese di Santillana lettore della <i>Commedia</i>	57
ANTÓNIO FOURNIER <i>Que me quereis perpétuas saudades</i> : uma cadeia poética aberta	71
PABLO LOMBÓ Tradiciones entrelazadas en la obra de Luis Cernuda; del mito a la poesía y viceversa	87
MARIA ISABELLA MININNI <i>Juego y teoría del duende</i> di Federico García Lorca nelle traduzioni italiane: contesto culturale e intraducibilità	101
ALESSANDRO OBINU <i>Sucio y de alguna manera ligeramente aturdido</i> . Leopoldo María Panero y la práctica de la intertextualidad	117

VERONICA ORAZI Abate crapulone o cavaliere squattrinato: l'ardua scelta della dama spagnola medievale	125
ELISABETTA PALTRINIERI “Perdix diabolus” e “Perdix credulus”: il simbolismo della pernice dall'esegesi cristiana al <i>Libro de los gatos</i> (con un'appendice di Don Juan Manuel)	143
MONICA PAVESIO La ricezione secentesca francese del tema del finto astrologo	165
MATTEO REI Lo splendore e la morte: la configurazione letteraria di Goa in Guido Gozzano, Tomás Ribeiro e Alberto Osório de Castro	181
LAURA RESCIA “Interpretare li paroli” o “profondare ne' sentimenti”? A proposito di una traduzione francese settecentesca dello <i>Spaccio de la bestia trionfante</i> di Giordano Bruno	197
G. MATTEO ROCCATI Les traductions françaises savantes au XVe siècle	211

Presentazione

La *contrainte* è il valicamento di uno o più confini in area romanza, che sia sull'asse orizzontale delle contiguità geografiche o su quello verticale dei trapassi cronologici. Prendendo a prestito dal linguaggio oulipiano un'immagine, quella della costrizione feconda, della strettoia che sollecita le potenzialità, e vedendo il volume come un tavolo cui siedono quattordici storie, obbligate a raccontarsi in un ordine tutto arbitrario, quello imposto dall'alfabeto, gettiamo ora – a srotolarsi sul sentiero segnato – il gomitolo rosso dei collegamenti, che illumini di tappa in tappa confluenze e intrecci.

1. Partendo dalla A di Orietta Abbati, il percorso comincia con un articolo sulla poesia di uno dei tre poeti eteronimi di Fernando Pessoa, Ricardo Reis, “Horácio grego que escreve em português”, i cui versi mirano alla (ri)costruzione di un'estetica pagana, operata tramite un'immersione nel pensiero stoico-epicureo, avendo come modello le odi del poeta latino Orazio. L'autrice dimostra come Reis riesca a inserire i propri componimenti dallo stile arcaizzante nel discorso più ampio e radicale della poetica di Fernando Pessoa, conferendo senso e spessore al “drama em gente” da lui progettato e costruito come conseguenza della caduta dell'unità del soggetto che investe tutto il Novecento, ma che insieme costituisce per il poeta portoghese l'essenza stessa della poesia, concepita come atto drammatico, che esige la moltiplicazione di persone poetiche, ognuna dotata di specifici “pensieri poetanti”.

2. Meno numerose sicuramente, ma non meno varie, sono le incarnazioni – in questo caso femminili – del sogno letterario di un altro grande poeta, tanto instabile quanto Pessoa dal punto di vista dell'identità, protagonista con l'amico Baudelaire della stagione che avrebbe portato all'Altro rimbaldiano e a Maldoror. “Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan o Biron?” si chiede Nerval nel *Desdichado*, uno dei più celebri sonetti delle *Chimères*. Due volte dice di aver attraversato, vincitore, l'Acheronte: “Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/ Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée”. Il suo viaggio, raccontato nella seconda casella, quella occupata da Pierangela Adinolfi, traduce un'inquietudine nella quale sogno e realtà si fondono per dar vita, nel contesto di un immaginario qui

europeo (ma dispiegatosi altresì verso l'Oriente), alla costellazione di muse: da Sylvie a Jenny Colon alla *bohémienne napolitaine* a Octavie a tante altre figure ancora, moltiplicarsi spaziale dell'Unica, che trascolora dall'evocativo Valois alla diurna Parigi contrapposta a una Napoli notturna, passando per Marsiglia ed approdando poi, dopo Posillipo e Pompei, in Spagna, luogo mitico di riconoscimento dell'alter-ego principale: il Tenebroso, il Vedovo, l'Inconsolabile.

3. Al contrasto tra realtà e finzione, di nuovo, e dunque alla *querelle* plurisecolare tra i sostenitori della pedissequa *imitatio* e quelli dell'indomita *inventio*, si áncora il terzo articolo, il mio, che con la B di Gabriella Bosco – e scavalcando le selve alpine – tira il filo del discorso a collegare idealmente le *clairières* illuministiche del Nord Europa con le radure del rigorismo censorio generato dal Concilio di Trento, scoperchiando però, di fatto, pur restando in equilibrio su quel filo, il pullulare di meraviglie nel secolo sotteso, il XVII. Risalendo alle origini dell'espressione secondo cui i francesi non avrebbero *la tête épique*, l'articolo ne individua la ragione nella lettura che Voltaire diede della *Gerusalemme liberata*. Di cui apprezzò certi aspetti ma non altri, ovvero esattamente non quelli che avevano – nel corso del Seicento e avrebbero in futuro – consentito ai francesi di distinguersi in quel genere. A Voltaire piacquero cioè, della *Gerusalemme*, solo gli elementi riconducibili a un netto realismo, che certo non erano sostanza e anima del poema. Dall'approfondimento dei giudizi che Voltaire formula sulla scrittura di Torquato Tasso, vengono fuori causa ed effetti (a volte indelebili) di quel luogo comune.

4. Quarta casella è quella della C di Paola Calef, la quale propone un titolo che ricalca il precedente, studiando a sua volta la lettura di uno dei massimi capolavori della nostra letteratura, la *Commedia* dantesca, da parte questa volta di un ispanico, Íñigo López de Mendoza (1398-1458), ovvero il Marchese di Santillana, che ne commissionò la traduzione a Enrique de Villena (1384-1434) e contestualmente accolse nella propria biblioteca vari commenti danteschi. Nell'articolo vengono raccolte le diverse prove dell'interesse che egli nutrì per il capolavoro dell'Alighieri, la cui impronta è ben evidente in opere a sua firma quali *l'Infierno de los enamorados* e la *Defunción de don Enrique de Villena*. Particolare attenzione è rivolta alle glosse e ai segni di lettura che il Marchese appose nel manoscritto che trasmette, oltre al testo dantesco, la traduzione di Villena, e così pure ai due codici che tramandano la versione castigliana del commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri e del commento all'*Inferno* di Benvenuto da

Imola. L'indagine su questi codici illumina così l'intessersi di una stratta relazione intertestuale tra Italia e Spagna nel primo Quattrocento.

5. Approfitando della modalità di trasmissione e di valicamento che delinea il percorso traduttivo, prende poi il discorso in mano colui che del volume intero fornisce un'immagine olografica. Nel suo articolo, che occupa la casella della F, Antonio Fournier sgrana, con passo da poeta, una catena. Quella formata dalla serie di componimenti, primo dei quali è un sonetto cinquecentesco scritto nel 1598 da Luís de Camões, *Que me quereis, perpétuas sandades?*, serie che arriva, provvisoriamente, a un settimo sonetto, *Tudo o que* di Albano Martins del 2010 (prima d'ora inedito), e che coinvolge (per adesso) tre lingue almeno: il portoghese, il francese e l'italiano. Risalendo a ritroso la catena – come a ritroso può esser risalito il percorso che in questo volume disegna la serie dei quattordici intervenuti – si vedrà che il sonetto di Martins è stato scritto a imitazione di un sonetto di Giancarlo Pontiggia anch'esso composto nel 2010, *Cieli, glorie, suoni: anse scure del tempo*, imitato da un sonetto di Fernando Pinto do Amaral del 2004, *Que me quereis, perpétuas fantasias*, imitato da un altro sonetto di Carlos de Oliveira scritto nel 1950, *Que me quereis, perpétuas miragens*, imitato da un sonetto di Louis Aragon del 1942, *Que cherchez-vous de moi perpétuels orages*, a sua volta imitato dal sonetto iniziale di Luis de Camões. Nell'articolo, Fournier tallona le metamorfosi di ogni testo dentro al successivo, riflettendo di conseguenza sui labili confini, ed i valicamenti osmotici, che mettono in contatto la traduzione e la nuova versione di una stessa poesia.

6. A lui si associa, distinguendosi, l'autore dell'articolo seguente, Pablo Lombó Mulliert, che occupa insieme due caselle, L ed M, lettere entrambe speculari, per raccontare il rispecchiarsi del poeta sivigliano Luis Cernuda nella superficie inconsistente del nulla che per lui è il mondo. Non più un testo unico passato per tanti autori, ma tanti testi di un autore solo: la catena poetica prima illustrata continua però a rappresentare l'immagine cui Cernuda si appiglia per non andare a fondo. Dal mito alla poesia e viceversa, l'opera di Cernuda si va modificando e adattando dalla prima percezione di una presenza che attraversa la realtà fino alla certezza della desolazione. Ma il suo desiderio di avvicinarla, quella presenza, finisce per rimanere intatto, preservando una delle voci poetiche più elevate e profonde della poesia in lingua spagnola del Novecento.

7. Ad occupare il posto a metà dell'alfabeto, quello della lettera M che della specularità è il doppio emblema, Isabella Mininni viene poi portando al centro del volume, o a cavallo di esso, il dubbio. Non tutto può passare, ci dice l'autrice. Tra le numerose conferenze che Federico García Lorca pronunciò negli anni Venti e Trenta in Spagna e in Sud America, la più nota e la più diffusa in traduzione italiana è quella che il poeta lesse a Buenos Aires il 20 ottobre 1933 presso la Sociedad Amigos del Arte: il testo noto come *Juego y teoría del duende* che illustrava magistralmente all'entusiasta pubblico argentino 'lo spirito nascosto della dolente Spagna' esplorando le forme d'arte che il *duende* – genio e demone – pervade. Attraverso un discorso ricco di riferimenti colti – resi talvolta ambigui e oscuri da accenni episodici e da metafore ardite – Lorca tentò di spiegare l'estro e l'incanto della 'viejísima cultura' e della 'creación en acto' nella tradizione andalusa riscattata dal facile folclorismo, riferendosi in particolare alla musica e alla danza – gitana o flamenca – e al rito della *fiesta* per antonomasia in cui la morte, immanente, trionfa nel crepuscolo dell'arena. Mininni indaga allora il limite del destinatario 'abusivo' della celebre conferenza bonaerense – il limite cioè del lettore costretto a servirsi di una traduzione del testo e privato dell'accesso all'esperienza. Prende infatti in considerazione la resa degli aspetti culturali nelle versioni che dell'opera sono state proposte nel nostro Paese a partire dagli anni Cinquanta: al di là delle complessità derivate dalla voce poetica lorchiana, *Juego y teoría del duende* presenta gli ostacoli propri di un testo fortemente connotato dal punto di vista culturale, punteggiato in tutta la sua seppur breve estensione di culturemi e *realia* che hanno spesso impedito l'adeguata realizzazione della versione tradotta rendendo di conseguenza lacunosa la fruizione da parte del lettore non specialista al quale, tuttora, viene imposto un faticoso e spesso sterile lavoro di disambiguamento. Ma non tradendo la specularità della posizione che occupa, l'articolo – sul *duende* – è interpretabile, ovviamente, anche all'incontrario. Non tutto può passare, afferma. Il che vuol anche dire, però, che qualcosa passa sempre.

8. Ed eccoci alla O tonda di Alessandro Obinu, che vi trascina, così sollecitato dal precedente assioma, un discorso tutto intessuto di rinvii e rimandi, quello che più di tutti dimostra a pieno la prevalenza di echi e vertigini nell'ambito di una pratica che nell'era postmoderna si è fatta strutturale: l'intertestualità. L'articolo illustra come detta pratica rappresenti nella poesia dei Novísimos, in particolare nei componimenti di Leopoldo María Panero, non tanto una *exhibición culturalista* quanto piut-

tosto una personale forma di scrittura attraverso altri. Mallarmè o Patty Smith divenendo così coautori involontari di una nuova generazione.

9. In questa accogliente circolarità siede anche, accomodandosi al centro, Veronica Orazi: che dall'oggi riporta il filo a un ordito delle origini e propone uno studio relativo alle attestazioni mediolatine e volgari (XII-XIII sec.) del contrasto sul chierico e il cavaliere e della sua evoluzione, culminante nel poemetto spagnolo *Elena y María* di fine '200. Rinvi e rimandi, echi e richiami sono in questa parte del percorso direzionati: e là dove l'intertestualità chiama in superficie scritture cronologicamente anche di molto sprofondate, integrando io e non io, qui il trascorrere della storia imprime passo passo un cambiamento intrinseco, stratificato. L'analisi dei testi – *Altercatio Phillidis et Florae, Romaricimontis concilium, carmen buranum* n. 82, *Frigus hinc est horridum, Jugement d'Amour, Hueline et Aiglantine, Blancheflour et Florence, Mélior et Ydoine, Blancheflor e Florenssa, Elena y María* – mette infatti in evidenza il progressivo slittamento del tema verso una dimensione popolare e realistica, antitetica rispetto all'originaria matrice colta e cortese, sviluppo indotto dal mutamento del ceto destinatario, identificabile per le attestazioni più tarde col pubblico borghese.

10. Altrettanto forte evoluzione, che addirittura in rovesciamento si ribalta, è quella che propone, con un semplice passo a lato in P, Elisabetta Paltrinieri. Il suo articolo si occupa della pernice: il cui simbolismo, univocamente negativo nell'esegesi cristiana antica e nei bestiari medievali, varia drasticamente nelle raccolte di *Fabulae* di Odo di Cheriton, nella loro traduzione spagnola del *Libro de los Gatos* e in Don Juan Manuel, nei quali il metodo dell'allegoria mistica lascia il posto a una tendenza didattica e moralizzante con un'applicazione più specificamente sociale. In questi autori, infatti, la visione di Geremia, da cui erano derivate tutte le anteriori visioni negative della pernice, è rivoltata come un guanto: da simbolo del diavolo che sottrae gli ingenui fedeli alla Chiesa, essa diventa, proprio per la sua ingenuità, preda del diavolo, facendo così supporre fonti derivate dall'Oriente più che dall'Occidente cristiano. Inoltre, l'assenza della ricorrente amplificazione della moralizzazione finale nell'*Enxiemplo del Caçador con las Perdiçes*, unita all'omissione della prima parte del manoscritto latino e al diverso ordine seguito dal *Libro de los Gatos* rispetto alla sua fonte a partire dall'*Enxiemplo XXI*, portano a ipotizzare che la traduzione spagnola sia stata effettuata su un manoscritto di Odo di Cheriton diverso da quelli finora conosciuti.

11. A ripescare il filo e a ricondurlo, per un tempo almeno, verso la

modernità, tenendo però fermo il focus sulla trama e sulle correlate implicazioni, è chi ancora dalla casella della P, Monica Pavesio, procede dritta alla prova di quanto sia fecondo il dialogo tra Francia e Spagna nel corso del secolo XVII e quanto produttore di reciproci apporti. Il tema indagato è il finto astrologo, e in questo caso il passaggio di frontiera avviene dal teatro iberico verso la letteratura dell'Esagono. Lo studio analizza le rappresentazioni teatrali dell'astrologia, direttamente collegata all'epoca alle scienze astronomiche, soffermandosi sui risvolti letterari della figura del finto astrologo in alcune opere francesi secentesche che derivano da una *comedia* spagnola, *El astrólogo fingido* di Calderón. Passando dal teatro spagnolo alla letteratura francese (derivano dalla *comedia* spagnola una novella di Georges e Madeleine de Scudéry, una commedia di d'Ouille e una di Thomas Corneille), il tema perde alcune delle sue caratteristiche originarie ma ne acquista altre. Le conclusioni evidenziano che nessun intento di demistificazione si riscontra negli adattamenti francesi secenteschi, ma semmai l'utilizzo di un tema fecondo e affascinante, generatore di situazioni comiche, che gli autori francesi hanno saputo sfruttare al meglio, spingendo sul registro dell'ironia.

12. Inaugura poi la R, lettera che affonda ben due gambe a terra ma per dar solido appoggio al corpo, Matteo Rei e dimostra come, prendendo linfa e nutrimento nelle fulgide *Lusiadas* (1572) di Luís de Camões, il poeta torinese Guido Gozzano trovi modo di combinare splendore e morte nella rappresentazione che fornisce della città coloniale di Goa. Il saggio dimostra inoltre come la configurazione letteraria relativa a Goa che prende corpo in un arco temporale compreso tra gli anni '70 del XIX secolo e gli anni Dieci del Novecento accomunando i testi di Gozzano a quelli di due scrittori portoghesi, Tomás Ribeiro e Alberto Osório de Castro, sia costruita sulla fertilità evocativa del contrasto tra la decadenza presente di Goa e il suo aureo passato.

13. Lettera piena, la R accoglie nella sua casella altri due articoli: intanto, quello di Laura Rescia che – assicurando continuità sia con chi segue che con chi precede – si sofferma su considerazioni d'ordine traduttivo studiate però al fine di valutare l'impatto che ha sulla cultura la modificazione di un testo nel processo del suo sconfinamento. L'articolo dimostra infatti come nel XVII e XVIII secolo il canale privilegiato della circolazione del pensiero di Giordano Bruno in Francia fosse rappresentato dalle traduzioni dei suoi dialoghi italiani, e s'interessa in particolare a una di esse, la traduzione parziale dello *Spaccio della bestia trionfante*, apparsa

anonima nel 1750 sotto il titolo di *Le Ciel réformé*, e attribuita a L. V. de Vouigny. Dopo un inquadramento storico, l'autrice fornisce un'analisi comparativa delle caratteristiche di questa traduzione in relazione agli stili propri della scrittura bruniana: la lettura del paratesto e lo studio delle strategie della traduzione le permettono di verificare come, tra gli intenti principali di de Vouigny, vi fosse quello di dimostrare l'assenza di movenze anticattoliche nello *Spaccio* bruniano. Le censure e le deformazioni sembrano infatti volte a ridurre il possibile scontro del pensiero bruniano con i dogmi cattolici.

14. E poi, ultimo del giro, che in quanto tale (erre palindroma) può essere considerato – riarrotolando il filo in senso opposto – anche il primo, è l'intervento di Matteo Roccati. Il quale, conforme all'arte e alla maniera che lo contraddistinguono, ci fornisce l'elenco delle *traductions françaises savantes au XV^e siècle*. Aveva già allestito (nel volume *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, Trauben, 2012, che del presente è in qualche modo il padre) analogo elenco per il secolo XIV. Suo scopo è infatti quello di produrre un maneggevole strumento che permetta di individuare momenti e tendenze della cultura erudita dell'epoca, rapportata tanto alla tradizione latina quanto alla cultura umanistica italiana e aristocratica spagnola.

Legenda. “In questo volume (...) le diverse culture e letterature romanze, raccolte intorno a uno stesso tavolo come personaggi del *Castello* di Calvino, sono chiamate a scoprire le loro carte, rivelando il canovaccio di intrecci, viluppi e nodi che ordisce la trama dei loro destini”, scrive l'autore di uno dei contributi qui raccolti. Ecco illustrato il titolo, quello che tutti insieme abbiamo scelto, e della cui formulazione Matteo Rei è stato il primo ideatore.

Gabriella Bosco

“*UT MELIUS QUICQUID ERIT PATI!*”¹:

LA POESIA DI RICARDO REIS
TRA PEDAGOGISMO E DESISTENZA

Orietta Abbati

Nella inscenazione pessoana del “drama em gente”, l’eteronimo Ricardo Reis, secondo discepolo del maestro Caeiro, seppure già prefigurato anteriormente alla apparizione dell’autore de *O Guardador de Rebanhos* nel conosciuto “dia triunfal”², recita un ruolo “ingannevolmente” circoscritto e chiaro, costruito sulla base del precetto caeiriano. Ovvero, attenendoci alle stesse parole di Ricardo Reis, se Alberto Caeiro rappresenta “a reconstrução do sentimento pagão”, l’autore delle odi si fa carico della ricostruzione dell’estetica pagana. La efficace espressione con cui Pessoa inquadra sinteticamente la figura dell’eteronimo nato a Porto, definendolo come un “Horácio grego que escreve em português”, da sola sembra, così, tracciare confini ben definiti per il suo campo estetico-poetico: sulla sponda meno mediterranea del continente europeo è apparso il poeta simbolo della classicità, la sintesi più algida e limpida di un’intera civiltà, la cui scomparsa è stato il risultato nefasto dell’affermazione del “cristismo”.

¹ “Meglio accettare quello che verrà”, Libro I, Ode XI in ORAZIO, *Odi ed Epodi*, Intr. A. Traina, tr. E. Mandruzzato, Milano, BUR, 2013, p. 92.

² Riferimenti a Ricardo Reis appaiono in vari testi di Fernando Pessoa. Lo stesso autore racconta, nella famosa lettera sulla genesi degli eteronimi, inviata a Adolfo Casais Monteiro il 13 gennaio 1935, come “Aí, por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia de escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).” Un altro riferimento a Reis appare in un documento datato 1915 (?) in cui si può leggere “O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 28 de janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite”. F. PESSOA, *Teoria da heteronímia*, (ed. de F. Cabral Martins e R. Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2012 p.277 e p. 301.

Basta leggere le arcaizzanti odi di Reis, per entrare, non senza un effetto estraniante, in un mondo poetico apparentemente decontestualizzato e distante secoli dai fermenti delle avanguardie novecentesche, il che viene a testimoniare e ancor più a confermare la sorprendente capacità di Pessoa di muoversi contemporaneamente in ambiti estetici e stilistici a loro volta lontani e collocati in opposizione l'uno con l'altro. Álvaro de Campos, del resto, ne è la prova più vivida e stimolante.

Non sarà necessario ricordare come la poesia di Ricardo Reis, seppure con minore frequenza di quella degli altri eteronimi, si sia ben presto offerta all'analisi degli studiosi, sollecitati proprio dal suo stile classico ed esplicitamente imitativo del poeta latino, la cui presenza nel testo reisiano emerge molto al di là di una evidente quanto prevedibile relazione intertestuale³.

Tuttavia, la ricognizione puntuale, ancorché moto parziale, ricca di spunti di riflessione degli elementi classici nelle odi di Ricardo Reis, se da un lato conferma le parole di Álvaro de Campos quando afferma che “Reis tem a frieza de um belo túmulo ou de uma maravilhoso rochedo sem sol nem onde haver musgos”,⁴ dall'altro non oscura, anzi lascia intatta la percezione di una poesia che, pur costruita su una impalcatura antica, sentiamo invece come moderna, ossia, percepiamo che “esse fundo comum cristalizou em composições absolutamente novas”⁵. La tensione tra quella che Campos definirebbe come “gaiola” formale della poesia e la forza che in essa è racchiusa o, per usare sempre le parole dell'ingegnere, “o conteúdo emotivo e intelectual” della poesia di Reis, si configura come elemento costante, la cui distribuzione varia nella costruzione del percorso poetico delle odi, lasciandone intravedere una diversa intensità, articolata attraverso l'uso più o meno frequente di puntuali riferimenti alla poesia latina, che vanno dalla citazione vera a propria all'impiego di costruzioni e lessemi della lingua di Orazio. Insomma il mondo classico, con le sue rappresentazioni mitiche e presenze divine, attinte dalla tradizione oraziana, con Ricardo Reis, lungi dall'essere un mero

³ È doveroso citare lo studio circostanziato, ancorché limitato ad alcune poesie, di H. DA ROCHA PEREIRA, *Reflexos Horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa, (Ricardo Reis)*, Porto, 1958.

⁴ Á. DE CAMPOS, “Notas para a recordação do meu mestre Caetano”, in F. PESSOA, *Teoria da Heteronímia*, cit., p. 320.

⁵ H. DA ROCHA PEREIRA, *op. cit.*, p. 10.

esercizio di arte poetica, contiene, talora in modo obliquo, il nucleo centrale della riflessione pessoana, come la ricerca di un senso per l'esistenza, l'ansia di conoscenza, l'inabissamento nel mistero, mai abbandonati, che qui si viene sviluppando e rivelando gradualmente.

L'imitazione formale, rafforzata dall'uso sapiente di latinismi distribuiti nel verso, implica di per sé l'assunzione di alcuni temi cari al poeta latino e del pensiero in essi espresso, tanto che possiamo leggere in un testo in prosa attribuito al fratello di R. Reis, Frederico: "Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis".⁶ In effetti, verificato che Ricardo Reis della poesia di Orazio privilegia la lirica intimista, l'eteronimo trova in questa un modello su cui "incidere" i propri versi, nei quali sembrano dominare la necessità di una accettazione "stoica della vita", la "aurea mediocritas", l'elogio del "carpe diem", che nell'Orazio portoghese diviene letteralmente "colhe o dia", non nel segno di una fittizia quanto improbabile ricostruzione del paganesimo, ma come forma disciplinata di controllo di quella pulsione che sospinge l'essere cosciente verso l'abisso insondabile dell'esistenza, in fondo al quale troverà il nulla. Ciò deriva, in parte, dal fatto che, citando lo stesso Ricardo Reis,

O que é comum a toda a moral pagã, seja qual for, visa um fim humano, a organização da pessoa humana, não a transcendência dela. A moral pagã é portanto uma moral de orientação e de disciplina, ao passo que a moral cristã é uma moral de renúncia e de desapego⁷.

Tenendo conto di questi concetti, Reis/Pessoa, attribuisce alla morale epicureista "a tendência para a felicidade pela harmonização de todas as faculdades humanas"⁸, mentre spetta alla morale stoica subordinare "as qualidades inferiores do espírito às superiores, mas superiores e humanas".

Poggia, dunque, su questa base la scrittura poetica arcaizzante di Ricardo Reis, che diviene fulcro metaforico della ricostruzione e riaffermazione delle superiori qualità umane. Ciò fa sì che non appaia contraddittoria una scelta che, sebbene allontani dalla contemporaneità le odi di questo eteronimo, non dimentica mai l'obiettivo irrinunciabile per Fernando Pessoa, nel momento in cui egli si prefigura come il "supra

⁶ R. REIS, *Prosa*, (Ed. M. Parreira Da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, p. 280.

⁷ *Ivi.*, p. 88

⁸ *Ibid.*

Camões”, ossia come (ri)costruttore di una civiltà e di una cultura sotto il segno del Portogallo⁹. Del resto, già in una lunga e circostanziata lettera inviata il 19 gennaio 1915 a Armando Côrtes Rodrigues, Pessoa definisce quasi come ossessivo ma imprensindibile il suo compito, al punto da confessargli: “(...) fazer arte, parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística”¹⁰.

Dunque la disciplina, che per Ricardo Reis costituisce “a unica deusa ética dos estóicos, [...] que é a base real das doutrinas éticas do paganismo”¹¹ appare nelle prime odi pubblicate, come proposta e sollecitazione da seguire, assolvendo sia alla funzione salvifica della poesia come segno di equilibrio e permanenza in un tempo e in un mondo che sfuggono, sia ad una funzione pedagogica attraverso la quale (ri)trovare quella calma e quello stoicismo, anche se, afferma Reis dando pieno credito alla sua disillusione e coscienza della finzione proposta, “não são coisas que se parecem com a calma antiga e o estoicismo grego”¹².

Non sarà casuale nella serie di odi pubblicate sul n.1 di *Athena*, la prima, composta nel 1921, che recita:

Seguro assento na coluna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo inúmero futuro
Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
Deles se plasma torna, e à arte o mundo,
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nela.

⁹ Si veda a tale proposito il conosciuto saggio di Fernando Pessoa “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, pubblicato su “Águia”, n.4, 2ª série, abril de 1912.

¹⁰ F. PESSOA, *Correspondência 1905 -1922*, ed. de M. Parreira Da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 141.

¹¹ *Ivi.*, pp. 88-89.

¹² *Ivi.*, p.172

Racchiuso nella struttura latinizzante di questa ode, è presente il *topos* oraziano della funzione della poesia come difesa contro l'azione di rapina del tempo, che al futuro è sinonimo di morte, al quale contrapporre la certezza, “firme”, dell'istante “inciso sulla pietra” dal verso, capace di garantire l'immortalità al poeta che si fa anche “donatore di immortalità”¹³. Poesia, dunque come antidoto alla “atra cura”, l'angoscia della morte, presente in Orazio e che Reis trasfigura magistralmente in questa ode, facendone, in un certo senso, il manifesto, o meglio la mise en abîme della serie pubblicata. La ricercata complessità di una arcaizzante sintassi rivela, fatto non secondario, la consapevolezza della novità di tale poesia negli Anni Venti, e soprattutto mostra la capacità di ricostruzione di quella “Ars Poetica”, come disciplina delle parole con cui salvaguardare e dominare “o conteúdo emotivo e intelectual” che anche Reis, come annota Álvaro de Campos, dimostra di avere. Per questo aspetto, certamente la poesia VII che recita:

Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E as suas leis, o verso;
Que quando è alto e régio o pensamento,
Súbdita a frase o busca
E o scravo ritmo o serve.

rivela la sua funzione metapoetica, facendosi eco della prima.

La freddezza scultorea delle odi di Reis, in questo senso eleva al grado estremo tale disciplina, nel gioco del “drama em gente”, ma sotto la fredda eloquenza, quella “febre de além” che sembra dormiente, si rivelerà apertamente nelle altre odi e poesie non presentate nella selezione per *Athena*, nel suo aspetto più rinunciatario e nichilista.

Tuttavia, prima di questo o talora in modo simultaneo, l'idea di disciplina stoica viene frequentemente espressa attraverso una poesia di tipo gnomico o sentenzioso, con l'uso di massime e precetti, “Só de aceitar tenhamos a Ciência” (IV), che fa eco a Orazio, volti alla costruzione di una pedagogia dell'essenza dell'esistere, che Reis impartisce alle sue muse femminili o ad un interlocutore immaginario, condensando nei suoi versi

¹³ Cfr. A. Traina, “Introduzione” a ORAZIO, *Odi ed Epodi*, cit., p.27.

tutta una “intera filosofia”, per usare le parole di Alberto Caeiro, come recita la ode XVII:

Não queiras, Lídia edificar no espaço
Que figuras futuro,
[...]
Cumpre-te hoje, não sperando.
[...]
Não te destines, que não és futura ...

Si tratterebbe, quindi, di riattivare quella funzione parenetica e performativa dominanti nelle odi di Orazio, che qui Ricardo Reis adotta, amplificandone l'effetto anacronistico sul piano formale, e tale appare una delle innumerevoli trasfigurazioni allegoriche della morte, fattasi “re-gaço insaciável da pátria de Plutão” (XX).

Se si considera l'insieme delle venti odi pubblicate sul primo numero di *Athena*, non si può non notare una esemplare disposizione della sequenza dei componimenti. In essi è presente il paradigma della filosofia stoico-epicurea filtrata attraverso il poeta venosino, allorché ogni ode costituisce una piccola lezione etica su come accettare l'esistenza, senza aspirazioni di ricchezza o di gloria, sapendo che il tempo divorerà rapidamente ogni momento. Dunque la prima norma è quella di farsi fintamente innocenti e godere di un solo giorno come fosse una intera vita, così il poeta esorta Lidia, attraverso la metafora delle “volucres rosas”. Del resto, in questi componimenti sono presenti tutte le figure femminili oraziane, Lidia, Cloe e Neera, le quali più che referenti affettive qui appaiono come ideali discepole, istruite per apprendere un precetto fondato sulla parsimonia delle cose e dei sentimenti “Prazer, mas devagar, Lidia, que a sorte àqueles não é grata que lhe das mão arrancam”(XIX).

La coesione tematica della raccolta viene altresì straordinariamente evidenziata da un sovrabbondante e costante uso di latinismi, come “marcenda”, “volucres”, “depredando” “atro”, quest'ultimo aggettivo usato da Orazio quasi in modo esclusivo; dalla ricchezza di riferimenti a *topos* della cultura classica, come il fiume Stige, alla città di Tebe, all'isola di Lesbo, alle divinità, come Nettuno, Plutone, alle figure mitiche, a Ulisse, a ninfe e fauni, e ai grandi poeti dell'antichità, Omero, Pindaro, ecc., incastonati in versi costruiti ad imitazione della sintassi latina.

Tutto ciò impreziosisce le venti odi apparse su *Athena*, fissandone la peculiarità e la distanza dalla poesia “oggettiva”, quanto apparentemente

primitiva di Alberto Caeiro. In un certo modo, l'effetto di accumulo di elementi classici conferisce alla raccolta la valenza di *summa* pessoana di quell'estetica neopagana di cui Ricardo Reis si fa carico, scrivendo componimenti straordinari i quali, nonostante o grazie al manto di classicità che tutti li ricopre, rivelano che sotto “o maravilhoso rochedo sem sol”, pulsa tutta l'inquietudine di un poeta consapevole della gravità e del mistero dell'esistenza.

Tuttavia, il discorso si arricchisce di interessanti stimoli se guardiamo, laddove è possibile, alla sequenza di composizione delle tante odi e poesie che hanno accompagnato l'attività dell'eteronimo fino all'ultimo anno di vita di Pessoa.

Sappiamo che il 1914 è stato non solo l'anno della nascita ufficiale degli eteronimi, ma anche un anno molto prolifico per Ricardo Reis¹⁴.

In particolare uno dei suoi componimenti di quell'anno, fra i più conosciuti, “Mestre são plácidas/todas as horas” offre l'opportunità di osservare l'interazione del discepolo appena apparso, con i suoi maestri, Alberto Caeiro e il poeta latino Orazio. In questa straordinaria poesia, Reis riesce ad armonizzare i loro insegnamenti, facendoci intravedere il futuro percorso da intraprendere. Si tratta di una poesia bivio, in cui il legame con Caeiro e la condivisione della sua poetica sono le necessarie premesse alla elaborazione più intellettualizzata e arcaizzante delle future odi.

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
qual numa jarra
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

¹⁴ Si contano 28 odi e una decina di bozze di poesie o prime versioni delle odi pubblicate su *Athens*. Cfr. M. Parreira Da Silva, “Pós-facio”, in R. REIS, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 228.

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...
.....

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassois sempre
Fitando o sol,
da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

Si direbbe che questa poesia mostri uno stato di grazia assoluta, in cui il delicato e sommesso dialogo tra Caeiro e Reis fluisce senza cesure e, come in un passaggio di consegne discreto e confidente, accanto al primo maestro si profila la figura di Orazio¹⁵.

¹⁵ Al poeta Orazio Ricardo Reis si riferisce esplicitamente, come fa anche Álvaro de Campos nei confronti dei suoi maestri Alberto Caeiro e Walt Whitman in due importanti componimenti, in una poesia del 1923, i cui primi versi recitano: “Quero versos que sejam como joias / Para que durem no porvir extenso / E os não macule a morte / Que em cada coisa a espreita, / (...) Sob o vedado sol, e, te lembrando, / Bebo,

Certo, tutto questo fa anch'esso parte della messa in scena pessoana, ma qui possiamo toccare con mano quanto dalle pagine spesso contraddittorie e tortuose della prosa, con cui Pessoa costruisce le sue teorie estetico-letterarie, si produca poi agilmente la poesia: una poesia sublime e avvolgente, pur nella complessità discorsiva che tutta la pervade.

La maggior parte delle odi e poesie che seguono sono tutte esemplarmente costruite alla maniera dei classici, ma talora inizia ad affiorare quel “fundo de angústia moderna”, per usare le parole di Eduardo Lourenço¹⁶, che, accentuando e oltrepassando il velo di malinconia che sempre investe e declina, in generale, la poesia classica e quella oraziana, in particolare, negli anni successivi tenderà a trasbordare e a far vacillare quella bella gabbia protettiva e tristemente consolatoria della disciplina stoico-epicurea, a mostrare la fallacia, l'impossibilità della *ataraxia*, fatto che parimenti coinvolge anche il piano dell'espressione e del linguaggio.

Già nelle poesie del 1914 e degli anni immediatamente seguenti, il pedagogismo di Reis inizia a perdere la sua efficacia derivatale dalla finzione del credo negli dei pagani. Come recita la conosciuta poesia

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetermo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão a liberdade existe.

Nem outro jeito os deuses, sobre quem
O eterno fado pesa,
Usam para seu calmo e possuído
Convencimento antigo
De que é divina e livre a sua vida.

Siamo qui di fronte allo smascheramento e alla negazione della istanza suprema delle divinità, sopra cui “o eterno fado pesa”, fatto che certamente rivela un altro piano non meno centrale nella riflessione di Pessoa, ovvero il suo lato occultista, dietro cui lievita il grande dubbio e la grande

imortal Horácio, / Superfluo, à tua glória...,” che tornano sullo stesso presente nella prima ode pubblicata su “Athena”.

¹⁶ E. LOURENÇO, “Ricardo Reis ou o inacessível paganismo”, in ID, *Pessoa Revisitado, Leitura Estruturante do Drama em Gente*, 4ª Ed., Lisboa, Gradiva, 2013, p. 53.

interrogazione sulla ricerca di un senso, sullo svelamento del mistero, dando ragione all'affermazione che vede Ricardo Reis come “apagador dos deuses”¹⁷.

La progressiva cancellazione di ogni credo, seppur fittizio, implica una radicalizzazione di quel monito alla parsimonia e alla moderazione che condurrà ad una forma di pedagogia improntata sempre più alla negatività, sintetizzabile nella totale e altera astinenza dalla vita, magistralmente racchiusa nei versi “Senta-te ao sol. Abdica/e sê rei de ti próprio”. Del resto, scritta nello stesso giorno, un'altra ode ribadisce questo concetto, quando leggiamo:

Sábio è o que se contenta com o espectáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.
[...]
E ele espera, contente quasi e bebedor tranquilo,
E apenas desejando
Num desejo mal tido
Que a abominável onda
O não molhe tão cedo.

Questa massima di saggezza sembra, tuttavia, contraddire o meglio invertire quanto successivamente Pessoa scriverà sempre nella stessa lettera sopra citata indirizzata a Côrtes Rodrigues, in cui, usando le stesse parole del verso, così considera che debba essere la postura propria e di chi voglia dedicarsi all' arte: “Outra atitude não pode ter para com a sua própria noção-do-dever quem olha religiosamente para o espectáculo triste e misterioso do Mundo”¹⁸. Accontentarsi “do espectáculo do mundo”, come recita il primo verso della poesia, al contrario di quanto possa apparire, si rivela, nella prospettiva del percorso poetico costruito da Ricardo Reis, come l'altra faccia della stessa medaglia; una inversione solo apparente che, nell'assumere la pedagogia epicureista, mostra in modo amaro, ancorché ironicamente, il suo nucleo disforico.

¹⁷ J. BALSÓ, *Pessoa entre a terra nula e o céu que não existe*, Lisboa, Instituto Piaget, 2006, p. 214.

¹⁸ F. PESSOA, *Correspondência 1905-1922*, cit., p. 141.

Qui è evidente che la consapevolezza della “*brevitas vitae*”, su cui poggia il precetto dell’astinenza dall’agire, inizia a farsi immagine di quella profonda e irriducibile verità che inquieta Pessoa, ossia “ser consciente é ser infeliz”¹⁹. Egli, malato incurabile di quella “*dor de pensar*”, non può uscire da questa verità ontologica che lo fa immergere in una visione essenzialmente nichilista dell’esistenza.

In un numero sempre maggiore di odi e poesie, l’abdicazione, la desistenza, l’indifferenza diventano in effetti tema centrale che tocca il suo punto di massima espressione con il lungo componimento di *Os Jogadores de xadrez*, dove leggiamo:

[...]
O que levamos desta vida inútil
Tanto vale se é
A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,
Como se fosse apenas
A memória de um jogo bem jogado
E uma partida ganha
A um jogador melhor.

A gloria pesa como um fardo rico,
A fama como a febre,
O amor cansa, porque é a sério e busca,
A ciência nunca encontra,
E vida passa e dói porque o conhece ...
O jogo do xadrez
prende a alma toda, mas perdido, pouco
pesa, pois não é nada.

Nell’intreccio esteticamente straordinario di stile e temi attinti dal mondo classico, il culto dell’astinenza, dell’indifferenza, si convertono in allegoria del nulla che costituisce l’essenza della vita. Così, l’atteggiamento di altera e orgogliosa abdicazione, gli scacchi, ossia “[...]o jogo predilecto dos grandes indiferentes”, lungi dal rappresentare l’egoistica determinazione a sottrarsi all’esistenza, paradossalmente, in Ricardo Reis, incarna ciò che resta della dolorosa e profonda ricerca del senso del tut-

¹⁹ E. LOURENÇO, *ivi*, p. 52

to, dopo essere entrato nell'abisso più impenetrabile della coscienza, "No ergástulo de ser quem sou", come scrive in una delle ultime odi .

Questa tendenza, perspicuamente indagata da Eduardo Lourenço²⁰, si acutizza soprattutto nelle odi composte negli Anni Venti.

Del resto, un uguale intento appare, seppure in modo obliquo, nella ode dedicata al poeta latino²¹, dove nell' ultimo verso "Bebo, imortal Horácio, / Supérfluo, à tua glória...", l'aggettivo "supérfluo", lascia intravedere la coscienza lucida di Ricardo Reis di volersi trattenere sull'orlo, sulla superficie dell'abisso, da lui sempre visto e sentito e che, ironicamente, qui ignora, fingendosi seguace del poeta venosino.

Pur continuando a seguire le orme di Orazio, il lessico talora si semplifica, lentamente il mondo classico tende ad allontanarsi, per fare posto a parole che sembrano convocare intratestualmente il Pessoa ortonimo, come in questi versi:

Não quero recordar nem conhecer-me.
Somos demais se olhamos em quem somos.
Ignorar que vivemos
Cumpre bastante a vida.

Ma si nota anche un riavvicinamento ad Alberto Caeiro, in una ode del 1932 che recita:

Para que complicar inutilmente,
Pensando, o que impensado existe? Nascem
Ervas sem razão dada
Para elas olhos, não razões, são a alma.
Como através de um rio as contemplemos.

Qui il percorso poetico di Ricardo Reis diviene trasparente, allorché ci mostra il ri(incontro) con il suo maestro, tanto finto come lui stesso, affermando, di conseguenza, una geometria circolare, lucidamente pensata per il "drama em gente".

Tutta l'impalcatura arcaizzante sembra aver esaurito il proprio compito. Insomma, il manto di classicità con cui Ricardo Reis aveva coperto e

²⁰*Ibid.*

²¹ Vedi nota n. 14.

raggelato l'angustia insopprimibile, si squarcia e lascia fluire il dramma irrisolto dell'esistere, che nelle ultime odi si trasforma nell'ossessiva e assediante idea della "finitudo" e della morte, come unica verità, e dell'impotenza dell'uomo, su cui incombe un destino imperscrutabile: "Aguardo, equânime, o que não conheço -/ meu futuro e o de tudo. /No fim tudo será silêncio, salvo /onde o mar banhar nada."

Come afferma Eduardo Lourenço "é por demais claro que o jogo interior do primerio Reis está terminado"²². Anche Ricardo Reis, come del resto Álvaro de Campos, getta la maschera dell'abdicazione e, con un impeto calmo, ossimoro che ben traduce la sempre più precaria linea di confine fra la sua accettazione stoico-epicurea della realtà e la lucida consapevolezza dell'irrealtà del tutto, scrive, già nel 1927, quella straordinaria ode, i cui versi iniziali dal sapore sentenzioso, seppure velati di malinconia, non consentono repliche: "Nada fica de nada. Nada somos." L'unica realtà a noi concessa è la finzione, o meglio l'irrealtà, come altrettanto tristemente ma implacabilmente ripetono i versi finali: "Somos contos, contando contos, nada".

In questo percorso inverso a quello della separazione eteronimica, Ricardo Reis sembra dileguarsi e fondersi con il suo creatore, dopo avere ritrovato anche il suo maestro Alberto Caeiro, quando scrive la sua ultima ode, il 13 novembre 1935:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar ondese sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Ha mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.

²² *Ivi.*, p. 66.

Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu escrevo.

È stato necessario per Ricardo Reis compiere un viaggio provocatoriamente anacronistico, fra moniti, sentenze e massime della antica saggezza, imitata dagli dei, aver seguito gli insegnamenti di Epicuro e Seneca, per tornare poi in Fernando Pessoa, e poterci dire che lo spazio e il tempo, le persone, sono tutti nella sua testa e che solo nella scrittura sta la realtà.

Realtà che per Pessoa ha senso solo nell'arte perché, come scrive nella presentazione di *Athena*,

[...] elevar é o fim da suprema [arte]. Por isso toda a arte superior é, ao contrário das outras duas, [a ínfima e a média] profundamente triste. Elevar é desumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem. É certo que a grande arte é humana; o homem, porém, é mais humano que ela. Ainda por outra via a grande arte nos entristece. Constantemente ela nos aponta a nossa imperfeição. [...] É por isto que os gregos, pais humanos da arte, eram um povo infantil e triste. E a arte não é por ventura mais, em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade pressentida²³.

È certo che Fernando Pessoa deve aver sentito tutto questo nella sua persona e che, creando Ricardo Reis, è riuscito a realizzare il proprio anacronistico ma poeticamente elevato, incontro con gli dèi.

²³ F. PESSOA, "Athena", V.I, n.1, 1924, p. 8 [L'ortografia della citazione é stata attualizzata. N.d.a.]

FRANCE, ESPAGNE ET ITALIE:
GERARD DE NERVAL ENTRE REVE ET REALITE

Pierangela Adinolfi

Dans l'œuvre de Gérard de Nerval la dimension onirique et illusoire assume des proportions importantes. L'interminable mélange entre *rêve* et *réalité* caractérise son génie artistique. L'œuvre et la biographie sont entremêlées dans une complexe trame d'événements. Dans ce contexte, le voyage, le déplacement dans l'espace physique ou hallucinatoire, devient l'instrument à travers lequel réaliser l'expression littéraire.

Les lieux privilégiés du voyage nervalien sont l'Europe et l'Orient. Le *Voyage en Orient* (1851) et *Les Filles du Feu* (1854), par exemple, sont remplis de souvenirs de voyage, de traces de lieux lointains qui ont fasciné l'auteur en s'imprimant dans son existence. C'est dans ces textes et surtout dans *Les Filles du Feu*, réunies par Nerval en 1853 durant la période passée à la clinique du docteur Blanche à Passy, que se consolide l'idée d'illusion. Pour Nerval homme du "double", de l'idéalisme néoplatonicien atteint par Marsile Ficin, Pic de la Mirandole, Francesco Colonna, le contraste entre rêve et réalité représente l'aspect essentiel de la vie. Le *rêve*, qui naît de la tension vers l'idéal, devient pour l'auteur une réalité nouvelle et par conséquent la possibilité de créer, outre l'idéalisation féminine, l'illusion de soi, une nouvelle identité mythique au moyen de laquelle s'éterniser soi-même.

Dans la construction de l'univers nervalien, dans lequel l'auteur dissout les coordonnées spatio-temporelles de la réalité physique pour recréer un monde répondant à la mesure de sa sensibilité, les instruments délicats qui permettent le déroulement d'un tel processus psychique sont les figures féminines. Ces dernières ont grâce et énergie, elles sont visions, apparitions, évocations de l'esprit de l'auteur, qui à travers le souvenir anime les différents aspects de son "moi", divisé entre passé et présent. C'est dans l'enfance de Gérard que trouve origine l'archétype féminin du poète et plus précisément dans le mélange de ses souvenirs. Dès

le début Nerval attribue à l'amour la perfection de l'absolu. L'histoire de "son amour" a un caractère contemplatif et se pose en tant que reconnaissance descriptive d'une infinité de spectacles intérieurs, simultanément perçus et successivement élaborés en littérature. C'est l'essence absolue de l'amour qui gouverne la loi de la contamination: Jenny Colon, Marie Pleyel, l'anglaise de Naples, comme la baronne de Feuchères et d'autres que nous ne connaissons peut-être jamais, sont les prétextes d'une idéalisation qui les réunit, non selon une contiguïté chronologique, mais selon une affinité mystique, dont le signe distinctif est la ressemblance même physique¹. On comprend ainsi comment le souvenir nervalien est plus proche de la réminiscence platonicienne que de la simple mémoire psychologique. C'est précisément selon les règles du platonisme que la femme est rehaussée au modèle idéal et, dépositaire de vertus absolues, s'élève au rôle de divinité.

Dans *Les Filles du Feu*, les figures féminines représentées par l'auteur entrent en relation avec le feu, tant pour la violente énergie que celui-ci délivre en les investissant, que pour la présence du volcan dans la description de la ville de Naples visitée par le narrateur. Il faut souligner le fait que Nerval, pour les récits de *Sylvie* et d'*Octavie*, ait choisi comme titre deux noms de femme qui ne correspondent pas aux noms des femmes effectivement idéalisées. Les objets de l'idéalisation amoureuse, dans l'une et l'autre nouvelle, sont respectivement Adrienne et Jenny Colon. A elles, toutefois, est réservé l'espace interne au récit, presque dans un sens de respect et de vénération. En ce qui concerne *Octavie*, qui dans la forme originale constituée seulement par la lettre à Jenny a comme titre *L'Illusion* (1845), il semble que l'auteur ait voulu mettre en évidence, dans le titre définitif, l'aspect positif et plus tangible de l'illusion amoureuse, la voie qui porte à s'approcher de l'idéal. La même observation vaut également pour *Sylvie*, dont l'héroïne homonyme est une figure positive, mais non la destinataire directe de l'amour de Gérard. Dans tous ces récits, la

¹ Il y a peu de document attestant l'existence d'une liaison entre l'actrice Jenny (Marguerite) Colon et le poète. L'opéra-comique *Piquillo* (1837), serait un hommage de l'écrivain à l'actrice. Dans *Pandora*, Nerval se souvient de Marie Pleyel qu'il connaît à l'occasion de son voyage à Vienne. Sophie Dawes, baronne de Feuchères, est parfois assimilée à Adrienne de *Sylvie*. En réalité, les années où Nerval aurait pu la voir (1827-1839) ne correspondent pas à sa présence dans le Valois, où il ne reviendra fréquemment qu'après 1850.

détentrice du *feu* par excellence est Jenny Colon, l'actrice, celle qui a su allumer et raviver continuellement la passion de l'auteur.

Dans *Octavie*, le décor idéal choisi par Nerval pour l'abandon à la chimère est l'Italie. Dans ce récit est plus que jamais évident le piège provoqué par l'illusion des sens et surtout par une nécessité d'autosatisfaction, en ce que c'est le narrateur lui-même qui dans un décor napolitain particulièrement adapté, crée l'illusion et trouve plaisir à s'en laisser séduire. Une telle exigence met en lumière, encore une fois, les limites du comportement humain qui, quoique tourné vers la sublimation du sentiment amoureux, ne réussit pas toujours à rester fidèle à un haut idéal.

Le narrateur de l'aventure napolitaine décrit la rencontre avec une "bohémienne" dans une lettre adressée "à celle" dont il avait cru "fuir l'amour fatal"². L'auteur explique sa consciente illusion déchaînée par la ressemblance des deux femmes:

J'avais fait rencontre dans la nuit, près de la Villa-Reale, d'une jeune femme qui vous ressemblait [...]. Que vous dirai-je? Il me prit fantaisie de m'étourdir pour tout un soir, et de m'imaginer que cette femme, dont je comprenais à peine le langage, était vous-même, descendue à moi par enchantement. Pourquoi vous tairais-je toute cette aventure et la bizarre illusion que mon âme accepta sans peine, surtout après quelques verres de lacrima-christi mousseux qui me furent versés au souper?³

Ce qui contribue à créer la tromperie de la "bizarre illusion", c'est l'atmosphère de mystère et de mysticisme dans laquelle la maison de la jeune femme napolitaine et la femme elle-même sont immergées. Le narrateur subit le charme et la séduction de ce milieu, presque comme s'il était la victime d'un sortilège et sa nouvelle compagne une "sorcière". "Quelques verres de lacrima-christi mousseux", "une madone noire couverte d'oripeaux", "des miroirs", "un Traité de la divination et des songes", avec une "figure de Sainte Rosalie"⁴, constituent le mélange d'éléments mystiques et communs dans lesquels le sacré est uni au profane et la figure de la sainte et le souvenir de Jenny Colon sont les tuteurs

² G. DE NERVAL, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. Guillaume et de C. Pichois, Paris, Gallimard, 1993 ("Bibliothèque de la Pléiade"), t. III, p. 607 (t. I, 1989; t. II, 1984).

³ *Ivi*, p. 608.

⁴ *Ibid.*

spirituels du narrateur. Les gestes de la *bobémienne*, le langage insolite, les “ornements de fausses pierres”⁵, où l’indication du faux, à travers l’emploi de l’adjectif, acquiert déjà un poids sémantique considérable, se fondent en de bizarres habitudes, presque un rituel magique dans lequel Gérard, qui a été privé si tôt de l’amour maternel⁶, se sent, peut-être, très proche de cet enfant qui est si promptement serré dans les bras de sa mère et soulagé de la douleur qui causait ses pleurs.

C’est précisément dans *Octavie* que le pouvoir de séduction des sons et des gestes assume un rôle fondamental. Le narrateur, dans la maison de la *bobémienne* qu’il a rencontrée par hasard, est totalement suggestionné par l’ambiguïté de la situation. Comme par un effet de magie, on comprend que le ressort qui a déclenché en lui le mécanisme de l’illusion a été le désir irréalisable d’avoir Jenny, dont la napolitaine est la remplaçante occasionnelle:

[...] Cette femme, aux manières étranges, royalement parée, fière et capricieuse, m’apparaissait comme une de ces magiciennes de Thessalie à qui l’on donnait son âme pour un rêve. Oh! pourquoi n’ai-je pas craint de vous faire ce récit? C’est que vous savez bien que ce n’était aussi qu’un rêve, où seule vous avez régné!⁷

Après avoir joui physiquement de l’amour de la *jeune femme*, le protagoniste est assailli par le remords, et la distance qui avant le séparait de l’unique femme qui existait pour lui, lui semble maintenant incommensurable. En proie à l’inconfort il pense au suicide, mais ensuite y renonce, reportant à nouveau le regard vers l’absolu, vers Dieu. La trahison de l’idéal est puni par l’angoisse du remords et la *bobémienne*, elle-même, fantasme du bonheur, constitue le reproche à la faiblesse de l’auteur:

Alors je lui avouai que je ne me sentais plus digne d’elle. Je lui contai le mystère de cette apparition qui avait réveillé un ancien amour dans mon cœur, et toute la tristesse qui avait succédé à cette nuit fatale où le fantôme du bonheur n’avait été que le reproche d’un parjure⁸.

⁵ *Ivi*, p. 609.

⁶ Le 29 novembre 1810 est morte Marie-Marguerite-Antoinette Laurent, mère de Gérard. Il avait seulement deux ans.

⁷ G. DE NERVAL, *Œ. C.*, cit., t. III, p. 609.

⁸ *Ivi*, p. 611.

La Naples nocturne devient, par conséquent, plutôt que le symbole du rêve, celui de la fausse illusion, du *fantôme du bonheur*, qui s'oppose à l'illusion de l'idéal et non à la réalité. Le récit est centré non sur l'opposition entre idéal et réel, mais bien sur le conflit entre illusion sublime et illusion mensongère. La description de la rencontre avec la napolitaine nous semble apparaître, sur le plan de la narration, plus réelle qu'un rêve: au mot *rêve*, auquel l'auteur fait recours ("ce n'était aussi qu'un rêve, où seule vous avez régné!") nous pensons qu'il faut attribuer le sens d'illusion, vécue non seulement au niveau d'expérience mentale sous forme de fantaisie ou *réverie*, mais aussi physique. Bien que les dates du récit ne correspondent pas aux périodes effectives durant lesquelles Nerval entreprit ses voyages en Italie et à Marseille ⁹, il visita vraiment Naples et pour cette raison il ne faut pas non plus exclure a priori la possibilité d'une rencontre réelle. Au moment de la composition, l'auteur mélange certainement des souvenirs qui remontent à différentes périodes de sa vie, cependant cela ne prouve pas qu'il n'ait pas voulu décrire comme réel un fait dont on ne sait pas en quelle mesure il est lié à son imagination. Concrète ou imaginaire dans la vie, la rencontre avec la *bohémienne* peut être décrite comme vraie à l'intérieur de la narration: l'erreur, néanmoins, qui en émerge est le produit de la fausse illusion. Les *descentes* nocturnes qui possèdent, par exemple, dans *Aurélia*, la valeur positive d'acquisition de la connaissance, dans le cas spécifique d'*Octavie* ont une connotation plus ample et plus complexe. Le narrateur ne cède pas au charme de l'apparition nocturne poussé uniquement par le penchant vers la *réverie*, au contraire, il recherche et crée la fausse illusion parce que en lui est plus que jamais vivant le désir de voir, de retrouver, de posséder l'amour parisien. Jenny est la figure féminine qui envahit tout le récit et en relation à laquelle se succèdent les états d'esprit de l'auteur. La trahison, déchaînée non par une fausse ressemblance, mais par une fausse illusion, doit donc être entendue comme trahison de l'idéal, de la femme toujours contemplée. Octavie est trahie seulement dans la mesure où elle occupe la position intermédiaire entre Jenny et la *bohémienne*, représentant

⁹ Le premier voyage à Naples remonte à l'automne 1834, le deuxième à décembre 1843, quand Nerval est de retour de l'Orient. Toujours la même année, de retour de son voyage, l'auteur s'arrête aussi à Marseille. Dans le périodique "Le Mousquetaire" du 17 décembre 1853, le récit situe son premier voyage à Naples en 1832, alors que dans le texte définitif (1854) le même voyage est situé en 1835.

le symbole du jour et de la positivité, mais non en tant que référent primaire de l'amour du narrateur. L'auteur assume constamment le comportement de la victime, de l'être incompris par la société et par les figures féminines qui l'entourent, et semble éprouver un subtil plaisir masochiste à se sentir persécuté et à endosser des fautes qui génèrent peut-être en lui des remords excessifs. Le repentir pour avoir trahi et le sentiment de tort qui en découle se rattachent à la pensée récurrente que, dans la vie, Nerval a pour Jenny Colon et à la responsabilité qu'il assume d'être pour elle une aide concrète et un soutien valide face aux difficultés présentes dans la carrière de l'actrice. Celui-ci pense commettre une erreur chaque fois que l'aide à l'égard de Jenny se transforme en échec et considère en péril son propre attachement à l'idéal lumineux, digne de tant de sacrifices. Le repentir est donc vécu à travers la profonde conviction d'avoir commis un péché, d'avoir outragé quelque chose de sacré; une telle certitude acquiert de la consistance dans l'esprit du protagoniste et se fortifie avec la nouvelle adhésion à l'idéal lointain et sublime.

Si les fonctions de la parisienne et de la napolitaine semblent évidentes, le mystère continue à entourer le rôle d'Octavie, quand on veut en comprendre à fond le sens et en donner une explication exhaustive. La jeune femme qui, à bord du bateau pour Naples, mord nerveusement dans un citron, souvenir obsédant pour Nerval associé à la lenteur de la vie et à sa durée éphémère, est un point de référence auquel le narrateur revient au moment du désenchantement, quand la fausse illusion a épuisé son pouvoir. L'auteur est conscient de la valeur positive d'Octavie et de sa position dans la réalité. Il pense que cette figure féminine peut détenir en elle le secret du bonheur, mais une telle pensée n'est pas formulée avec une certitude absolue et est accompagnée d'un *peut-être* qui dans l'interprétation du personnage ne doit pas être ignoré: "Peut-être j'avais laissé là le bonheur. Octavie en a gardé près d'elle le secret".

Ce que veut représenter Nerval à travers la figure de l'anglaise, peut être partiellement deviné, même s'il est difficile de comprendre totalement l'intention de l'auteur. Le nom de l'héroïne est aussi le titre du récit et ceci démontre l'importance que, pour Gérard, revêt un tel personnage. Avec cette homonymie Nerval veut peut-être mettre en évidence, malgré son élan vers l'idéal et l'obsession pour Jenny, son désir inconscient de trouver même dans la réalité la possibilité d'être heureux, de se sentir se-rein, en utilisant les éléments du monde réel valables pour tous les hommes. Octavie représente une hypothèse du *bonheur* à prendre en con-

sidération et même si à la fin elle est refusée, à elle sont peut-être liés un léger regret et l'indication d'un modèle de dévotion et de fidélité, dont l'auteur conserve le souvenir. Il est probable que Nerval laisse volontairement le lecteur dans le doute et le mystère, en ce qui concerne la signification de son héroïne, afin de rendre plus suggestive une narration qui se déroule entre le *rêve* et le *souvenir*. Dans *Octavie* plus qu'ailleurs, on se trouve en présence d'une illusion fautive, parce que trompeuse, opposée à une illusion idéale, bénéfique et consolatoire. L'illusion apparente et négative s'incarne dans la *bobémienne* napolitaine, séduisant *fantôme du bonheur*, l'illusion sublime et positive est représentée par Jenny, symbole de l'amour pur et idéalisé. Jenny est la fervente *étoile* qui illumine tout le récit, réel et unique pensée obsessionnelle de Gérard. Il ne faut toutefois pas négliger les fonctions de la *bobémienne*, évoquée il y a peu, et d'Octavie, épouse dévote et fidèle, peut-être dispensatrice de l'unique bonheur terrestre concédé au narrateur, bonheur que Gérard, pourtant, ne sait ou ne veut pas saisir.

Les "figures de l'illusion" nervalienne, toutefois, ne se tarissent pas, selon nous, à l'intérieur de ce récit.

C'est à l'intérieur des *Chimères* que le *rêve* nervalien condense l'intensité et la suggestion expressive. Les sonnets cristallisent, dans une forme métrique rigoureusement fermée, la transfiguration de l'auteur en mythe, bien au-delà de leur caractère strictement

autobiographique¹⁰. L'extrême condensation à laquelle Nerval est arrivé n'est pas exempte de quelque obscurité; cependant, il est conscient d'avoir obtenu la plénitude lyrique et d'avoir exprimé complètement sa pensée la plus profonde. Dans ces vers le poète jouit du droit à l'hermétisme, offrant son message entre lumières et ombres, presque en voulant sauvegarder le pouvoir suggestif des mots.

Gérard lui-même dans la Dédicace à Alexandre Dumas, qui constitue la préface des *Filles du Feu*, écrit à propos de ses sonnets:

Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hegel ou les *Mémoires* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression; –

¹⁰ Cfr. sur ce point l'opinion de M. L. Belleli in G. DE NERVAL, *Prosa e Poesia*, sous la direction de M. L. Belleli, Torino, Giappichelli Editore, 1968, pp. 278-280.

la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète: c'est à la critique de m'en guérir¹¹.

Si *Les Chimères* ont été motif de doutes interprétatifs, leurs commentateurs n'ont rien laissé d'intenté, afin d'en donner une clarification. Les exégèses se sont multipliées dans de nombreuses directions, rendant ces vers sans doute encore plus hermétiques, en cherchant les sources dans l'alchimie, dans les sciences occultes, dans les tarots outre que dans les mythes antiques, mais sans rappeler le jugement de Nerval: "Ils [...] perdraient de leur charme à être expliqués [...]". Les spécialistes de Nerval, fournissant de savantes et exhaustives explications sur les sonnets en question, ont certainement accompli un travail d'une importance fondamentale. Toutefois, voulant suivre la suggestion de l'auteur, une lecture plus immédiate et spontanée des *Chimères* pourrait préserver leur atmosphère magique, conserver leur charme intact.

Jusqu'ici nous avons vu l'importance du *rêve* pour Gérard de Nerval et de son lien, au cours de l'existence tourmentée du poète, avec les lieux dans lesquels il a vécu ou voyagé, comme Naples et Paris. Mais dans ces sonnets, quelle est la première signification que l'on doit saisir ? Dans quel sens ces *Chimères* se relient-elles au monde illusoire et chimérique qui appartient à l'auteur ? Qui sont les Chimères de Nerval telles que lui-même a voulu nous les proposer ? Sans doute est-ce là la première explication à donner, en s'arrêtant sur l'impression initiale, sur la sensation la plus directe, qui nous émerveille parce que tout lecteur croit, entre autre, avoir retrouvé dans les vers de Nerval quelque chose de lui-même¹².

Pour ce qui est du titre, on sait que le terme chimère a été employé, surtout à l'époque romantique, en référence à la figure mythique du monstre vomissant des flammes, dont la partie antérieure du corps est léonine, la médiane en forme de chèvre et la postérieure en forme de dragon. On raconte que la Chimère dévastait le territoire de la Lycie jusqu'à ce qu'elle soit tuée par Bellérophon. Son image apparaît dans une célèbre représentation en bronze, la soi-disant Chimère d'Arezzo, conservée au musée archéologique de cette ville.

¹¹ G. DE NERVAL, *Œ.C.*, cit., t. III, p. 458.

¹² Sur le sens et sur le concept de chimère chez Nerval cfr. M.G. ADAMO, *Gérard de Nerval e la "chimère apprivoisée"*, in "Le ragioni critiche", XIV nn. 51-54 (n.s. 21-24), janvier-décembre 1985, pp. 33-52.

Parmi les contemporains de Gérard, Gautier avec le sonnet *La Chimère* (1838) et Houssaye, dont l'auteur cite des vers dans *Petits Châteaux* (1853), font recours à ce terme¹³. Nerval, d'autre part, avait trouvé les chimères bien plus tôt dans le *Faust* (*Notte del Sabba*, traduction de 1827). Mais dans le recueil de 1854 à quoi fait-il allusion ? Placées à la fin des *Filles du Feu*, *Les Chimères*, selon nous, condensent de manière extrême et mettent ensemble les illusions exprimées dans les nouvelles qui les précèdent et dans *Aurélia*. Bien que le concept de chimère devienne chez Nerval émanation du "moi" et assume des valeurs nouvelles par rapport à la tradition, des valeurs dérivant de l'imagination individuelle du poète, à l'origine doit être rappelée l'expérience de son maître Rousseau: la chimère de Rousseau, l'illusion dispensatrice d'un état de bonheur, persiste dans l'imaginaire nervalien, mais à celle-ci s'adjoint une nouvelle chimère nourrie des idées des romantiques allemands, qui cultivent le mysticisme, l'irrationnel et l'hallucination, ainsi que des doctrines ésotériques et occultistes. La chimère de Nerval assume un rôle important: elle naît du *rêve* et est susceptible de mener le poète vers de nouvelles connaissances et vers une nouvelle vérité, mais Gérard continue à projeter ses hauts idéaux, suivant l'exemple du philosophe genevois, en les sublimant dans la tension lyrique et en les immortalisant à travers la perfection du style. Chaque sonnet représente, alors, une chimère dont le titre, dans certains cas, fournit déjà une indication sur sa nature. *El Desdichado* apparaît ainsi, à un premier moment et à une lecture partielle, le poème du désenchantement plus que de l'illusion, où l'homme nervalien, vaincu par son destin, reste seul et privé de l'*étoile*, symbole de son éternel amour. Le sonnet révèle surtout le grand désir de l'auteur de se créer une identité mythique et nobiliaire: le territoire appelé Nerval, possédé par les grands-parents maternels dans la commune de Mortefontaine, offre à Gérard le prétexte de s'imaginer lui-même comme un noble à qui certes ne manque pas une propriété terrienne. En outre, en lisant le nom de Nerval en sens contraire se forme "Lauren" et Laurent est le nom de la mère de l'auteur.

¹³ Les vers de Houssaye cités par Nerval dans *Petits Châteaux de Bohême* sont tirés de *Vingt ans, poème* publié dans l'édition des *Poésies* d'Arsène Houssaye de 1852: "D'où vous vient, ô Gérard, cet air académique? / Est-ce que les beaux yeux de l'Opéra-Comique / S'allumeraient d'ailleurs? La reine du Sabbat, / Qui, depuis deux hivers, dans vos bras se débat, / Vous échapperait-elle ainsi qu'une chimère? / Et Gérard répondait: 'Que la femme est amère!'" Cfr. *Œ.C.*, cit., t. III, p. 406.

Poussé par cette soif d'aristocratie, il se définit dans *El Desdichado* le "prince d'Aquitaine à la tour abolie" et, dans une lettre du 22 mars 1853 à George Sand, il signe "Gaston Phoebus d'Aquitaine"¹⁴. C'est précisément dans l'attribution d'un tel nominatif que se retrouve l'influence espagnole déjà présente dans le titre du sonnet. En effet, dans les deux cas, Nerval fait référence à Gaston III comte de Foix, dit Phoebus (1331-1391). Les comtes de Foix firent du château Moncade à Orthez, dans les Pyrénées aux frontières de l'Espagne, leur résidence principale aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles; aujourd'hui il n'en reste que la tour. La ville d'Orthez, sur le blason de laquelle est représenté un pont à trois arcades dominé par une tour, était l'antique capitale du "Prince d'Aquitaine". L'image de la tour *abolie*, donc en quelque sorte niée, associée à celle du prince, évoque la perte de ce rang nobiliaire, même si imaginaire, auquel Nerval aspire si intensément. Le choix du terme *desdichado* fait également penser au chevalier de Walter Scott qui dans le roman *Ivanhoe* a le mot "desdichado", déshérité, gravé dans son bouclier.

Le poète, le déshérité, énonce simultanément au motif de l'illusion son ultérieur épuisement, à savoir la perte de la femme aimée, l'isolement spirituel et l'incertitude de sa propre identité:

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus? ... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène ...¹⁵

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:

¹⁴ Sur le thème de la tour chez Nerval cfr. J. SENELIER, *Au pays des chimères*, Paris, Nizet, 1985, pp. 22-24, 39-63.

¹⁵ G. DE NERVAL, *Œ.C.*, cit., t. III, p. 645.

Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

Les deux derniers vers de la troisième strophe soulignent, selon une telle perspective, comment, à côté du désenchantement, persiste le regret des éléments illusoires: la “Reine” et la “syrène”.

Généralement, les commentateurs parlent du *Desdichado* seulement comme d'un texte pessimiste, du chant amer d'un homme “vaincu de toute éternité par son destin”¹⁶. De cette manière, l'ombre sinistre de la mélancolie initiale est dilatée, au point d'envahir tous les espaces d'une poésie qui doit être lue, au contraire, dans ses trois moments essentiels et dans son *climax*. Dans un premier temps, comme nous l'avons déjà remarqué, le poète prend conscience de sa propre condition de veuvage, de perte, de mort: le noir de ce soleil ténébreux est la couleur, dans cette phase, dominante. Il s'agit toujours, cependant, de l'astre solaire: selon la réflexion des néoplatoniciens du XVI^e siècle la mélancolie est le mal de qui a perdu (“le veuf”) son bien (“ma seule étoile”), de qui a vu tomber en ruine ses possessions sûres (“la tour abolie”), mais a néanmoins la nostalgie, et donc la certitude, des valeurs dans lesquelles il a toujours cru. De telles valeurs les expériences passées fournissent un témoignage sûr: Pausilippe et la mer italienne, une fleur idolâtrée, une tonnelle toujours regrettée, en sont les images et les symboles. De là le désir, résolu en une forme de prière, qui parcourt le deuxième quatrain: désir d'une récupération, d'une restitution (“Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie”). On passe ainsi aux certitudes plus déclarées des tercets: selon un schéma assez habituel dans le sonnet, celles-ci renversent le contenu du commencement, ou du moins en corrigent la portée. Si le début, en effet, était dominé par le funèbre *noir*, maintenant, dans la deuxième partie du texte, domine le *rouge* (“Mon front est rouge encor du baiser de la Reine”), couleur de la révolte, de la passion et de la vie. La double question du premier vers n'est pas, ainsi, une interrogation angoissée sur sa propre identité, mais bien la joyeuse prise de conscience de la pluralité des voies parcourues. Le deuxième vers dit la persistance ineffaçable d'un baiser royal, d'une haute joie offerte à l'âme. Le troisième, l'irremplaçable valeur du rêve chimérique dans l'espace secret de sa

¹⁶ Cfr. J. Moulin dans G. DE NERVAL, *Les Chimères*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1963, p. 8.

propre intériorité. On arrive ainsi au triomphe du dernier quatrain: la sacralité des plus hauts moments vécus dans l'expérience passée fait en sorte qu'à deux reprises le poète a vaincu la mort ("Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron"). La mort du début est désormais vaincue et l'a été, même par le passé, grâce à la poésie, chant sacré ("Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée") qui a su soustraire l'homme, le poète à son existence terrestre, à ses misères quotidiennes, pour le restituer à ses valeurs, à ses possessions, qui initialement semblaient perdues, pour le reconduire sur les voies de la contemplation religieuse ("Les soupirs de la sainte") et de toute magique rencontre enchantée ("les cris de la fée"). Ainsi le cercle se referme: ce premier texte des *Chimères* dit précisément la victoire des chimères sur la privation des illusions, sur l'abandon et sur la mort.

Myrtho, *Delfica* et *Artémis* proposent à nouveau le thème de l'illusion féminine. Les deux premiers sonnets trouvent leur origine dans *Octavie*, dans ceux-ci se retrouve le paysage napolitain, Pausilippe, comme dans *El Desdichado*, le Vésuve et le Temple d'Isis, auquel est relié, comme dans la nouvelle originale, le sentiment religieux. La jeune anglaise devient dans *Myrtho*, titre qui fait allusion à l'emblème de Vénus, la "divine enchanteresse", fruit de l'imagination poétique. A chaque vers réapparaissent les éléments d'Octavie, transformés par un rythme enchanteur, favorable à la représentation du séduisant charme féminin:

Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse,
Au Pausilippe altier, de mille feux brillant,
A ton front inondé des clartés d'Orient,
Aux raisins noirs mêlés avec l'or de ta tresse¹⁷.

L'illusion, donc, se réfère à nouveau à la figure de la femme, qui tire son existence du souvenir et de l'imagination, mais qui, quoi qu'il en soit laisse apparaître la destructrice nostalgie du poète pour l'atmosphère, créée par les termes "Orient", "feux", "or", et pour les sensations qui y sont liées.

Dans *Delfica*, la "jeune Anglaise" prend les traits de Dafné, nymphe chère à Apollon. Dans le décor du Temple d'Isis à Pompéi, Nerval fait revivre pour Octavie l'oracle désormais silencieux. "Cette ancienne ro-

¹⁷ G. DE NERVAL, *Œ.C.*, cit., t. III, p. 645.

mance, [...] cette chanson d'amour qui toujours recommence", est l'esprit religieux qui, sous des formes toujours différentes, renaît, éternellement égal à lui-même:

La connais-tu, Dafné, cette ancienne romance,
Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs,
Sous l'olivier, le myrte, ou les saules tremblants,
Cette chanson d'amour qui toujours recommence?¹⁸

L'élévation morale de l'auteur passe à travers les lieux de la régénération spirituelle, de l'Orient, mais aussi du temple d'Isis à Pompéi. La surprenante fusion *rêve-réalité* se traduit dans la seule vraie réalité nervalienne, la réalité littéraire.

¹⁸ *Idi*, p. 647. Pour une analyse plus approfondie cfr. J. RICHER, *Nerval. Expérience et Création*, Paris, Hachette, 1963; C. PICHOS, M. BRIS, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, 1995; P. ADINOLFI, *Le illusioni di Gérard de Nerval*, Paris, Champion, 1998; E. GODO, *Nerval ou la raison du rêve*, Paris, Édition du Cerf, 2008; AA. VV., *Gérard de Nerval et l'esthétique de la modernité*, sous la direction de J. Bony, G. Chamarat-Malandain, H. Mizumo, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Hermann, 2010.

VOLTAIRE LECTEUR DU TASSE

OUBIEN: LA CÉLÈBRE HISTOIRE DE LA TÊTE ÉPIQUE

Gabriella Bosco

Les français n'ont pas la tête épique est un de ces énoncés qui, en raison de leur résistance pluriséculaire, ne peut pas être ignoré de la part d'un francisant s'occupant d'épopée. Voltaire l'affirmait, répétant de Malézieux, Théophile Gautier le faisait sien sans vouloir le discuter. Pour une fois, tout en soulignant qu'une fois n'est pas coutume, prenons-le au sérieux.

Pour ce qui est de l'origine de l'expression, elle est tellement célèbre qu'elle en est devenue presque légendaire. "Nous sommes encore sous l'influence d'un bon mot. Voltaire, après avoir composé la *Henriade*, s'écria de désespoir et peut-être de confusion *Les Français n'ont pas la tête épique*", écrivait Boutteville dans ses *Antiquités nationales* publiées en 1841¹, au chapitre XLV intitulé "De l'ancienne épopée nationale"².

En note, en bas de page, Boutteville précisait: "Voltaire fait l'honneur de l'expression à Malézieux, mais cela revient au même, puisqu'il dit l'avoir entendue en confidence. 'Je me souviens que lorsque je consultai, il y a plus de douze ans, sur ma *Henriade*, feu M. de Malézieux, homme qui joignait une grande imagination à une littérature immense, il me dit: Vous entreprenez un ouvrage *qui n'est pas fait pour notre nation; les Français n'ont pas la tête épique*. Ce furent ses propres paroles' ". Et Boutteville ajoute que Voltaire affirma avoir expliqué à son interlocuteur, lui donnant implicitement raison: "C'est pour me conformer au *génie sage et exact* qui règne dans le siècle où je vis, que j'ai choisi un héros véritable au lieu d'un héros fabuleux, que j'ai décrit des guerres réelles et non des batailles chimériques,

¹ M.-L. BOUTTEVILLE, *Antiquités Nationales*, A Paris et Lyon, Librairie d'Education de Périsse Frères.

² *Ivi*, p.189.

etc.etc.”³. Mots tirés, rappelons-le, de la conclusion de *l'Essai sur le poème épique* de Voltaire, dont il va être question sous peu.

Théophile Gautier, quant à lui, dans son article intitulé *La Divine Épopée de M. Alexandre Soumet*, publié dans “La Revue des Deux Mondes” la même année que les *Antiquité* de Boutteville⁴, reprenait l’expression mais pour l’employer contre son pseudo-inventeur:

Les Français n’ont pas la tête épique ! — Telle est la plainte déjà bien ancienne et bien usée qui se formule à l’apparition de chaque épopée ; c’est là une de ces assertions en manière d’axiome que nous ne discuterons pas. Toujours est-il que, si les Français n’ont pas la tête épique, cela ne les empêche cependant pas de faire des épopées. On dirait que la nation s’est piquée d’honneur et de tout temps ait essayé de combler cette lacune déshonorante dans notre littérature ; en effet, il est douloureux pour un peuple bien situé sur la carte de l’Europe d’être entièrement dénué de poème épique. — Les Grecs ont *l’Iliade* et *l’Odyssée*, les Latins *l’Enéide*, les Italiens *la Divine Comédie*, le *Roland furieux*, la *Jérusalem délivrée* ; l’Angleterre a le *Paradis perdu*, l’Allemagne les *Niebelungen* et *la Messiade*, le Portugal la *Lusidade*, l’Espagne *l’Araucana*, l’Inde *Nal et Damayanti*, la Perse *le livre des Rois* ; nous autres nous n’avons rien, c’est-à-dire *la Henriade*⁵.

Remontons alors le film de l’histoire, et analysons le texte que Voltaire écrit pour accompagner sa personnelle tentative d’épopée, cette célèbre *Henriade* que le Gautier critique littéraire, sévère censeur, ne considérait même pas digne d’être prise en considération.

Pour la précision, nous travaillerons sur l’édition de 1733 du poème⁶, “nouvelle, revue, corrigée et augmentée de beaucoup” par rapport à la

³ *Ibid.*

⁴ Th. GAUTIER, *La Divine Épopée de M. Alexandre Soumet*, ds “La Revue des Deux Mondes”, avril 1841, première quinzaine, pp. 107-126.

⁵ *Ivi*, p. 107.

⁶ VOLTAIRE, *La Henriade, avec des variantes et des notes et l'Essai sur le poème épique. Nouvelle édition*, publiée à Londres chez Innis, 1733 (édition faite à Rouen par Jore et vendue à Paris par Josse et Bauche - cfr. “Mercure”, juin 1733, t. II, pp. 1417-1418. Le poème est précédé d'un "Avis de l'éditeur", de "Fautes à corriger dans la *Henriade*", de la "Préface de l'édition de 1730", de l'"Histoire abrégée des événements sur lesquels est fondée la fable du poème de la *Henriade*" et de l'"Idée de la *Henriade*". L'"Essai sur la poésie épique par M. de V." est placé à la fin avec un faux titre particulier. D'après l'"Avis de l'éditeur", ce texte est reproduit non plus dans la traduction qu'en avait faite l'abbé Desfontaines, mais dans une nouvelle traduction de Voltaire lui-même. - La planche est la gra-

première, partielle, en 9 chants, ayant pour titre *La Ligue ou Henry le Grand, poème épique*, publiée en 1723 à Genève chez Jean Mokpap, ainsi qu'à la deuxième en 10 chants, publiée à Londres en 1728 chez Woodman, et à la troisième, publiée à Amsterdam en 1730. L'*Essay sur la Poésie Epique de toutes les Nations* avait été écrit en 1726, à Londres, en anglais. Traduit en français par M. l'Abbé Des Fontaines, avait été publié à Paris chez Chaubert en 1728 et réimprimé en 1732 dans l'édition des *Oeuvres* de Voltaire publiée à Amsterdam. Par la suite l'essai, repris et corrigé, "retravaillé en français et considérablement augmenté par l'auteur même de *La Henriade*" fut imprimé à la suite de *La Henriade*, en 1733⁷.

Le principe que Voltaire énonce en ouverture de son essai n'a rien d'originel⁸. Il affirme: "Le Poème épique doit être partout fondé sur le jugement, & embelli par l'imagination" (Ch. I, "Des différents goûts des peuples"). Principe qu'il a suivi, bien sûr. Dans la Préface de la *Henriade*, texte liminaire qui figure dans cette même édition, il précise (à la page XXXIII):

vure inversée de celle de l'édition hollandaise.

⁷ L'avertissement de l'éditeur précise: "Cet Essai sur la poésie épique, dont l'Essai sur les guerres civiles devait faire partie, fut composé pour servir d'introduction à la *Henriade*. L'auteur l'écrivit et le fit imprimer en anglais, et le fit traduire en français par l'abbé Desfontaines, qui commit un assez grand nombre de fautes dont Voltaire s'est plaint à plusieurs reprises. L'abbé Desfontaines prétendit ne pas être l'auteur de la traduction, qu'il attribue au comte de Plélo. Il dit même que Voltaire n'écrivit pas son livre en anglais, mais en français; et qu'après l'avoir traduit lui-même en anglais, Voltaire fit corriger sa traduction par son maître d'anglais. Voltaire n'a pas laissé sans réplique ces assertions, qui étaient tardives car, en 1732, c'est avec le nom de l'abbé Desfontaines que la traduction de l'Essai avait été imprimée à la suite de la *Henriade*". Signalons que pour le lecteur italien une belle traduction de l'*Essai* vient de voir le jour, avec texte en regard: VOLTAIRE, *Saggio sulla poesia epica*, traduzione e cura di Pierino Gallo, prefazione di Jean-Marie Roulin, Roma, Aracne, 2014. Le texte reproduit est celui de l'édition dite "encadrée" ayant pour titre *La Henriade, divers autres poèmes et toutes les pièces relatives à l'épopée*, qui se trouve dans le premier volume des *Oeuvres de M. de Voltaire*, Genève, Cramer & Bardin, 1775 (il s'agit là de la version reproduite dans les *Oeuvres complètes* de Voltaire, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, établie par David Williams).

⁸ C'est vrai d'ailleurs, comme le note Jean-Marie Roulin (VOLTAIRE, *Saggio sulla poesia epica*, cit., p. 15)) que Voltaire élimine dans son *Essai* la fonction didactique: jamais il n'aurait pu la proposer, étant donné le principe empirique qu'il adopte. Cfr. à ce sujet aussi J.-M. ROULIN, *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, Oxford, SVEC, 2005.

La *Henriade* est composée de deux parties: d'Événemens réels [...] & de Fictions. Ces Fictions sont toutes puisées dans le Système de la Religion Chrétienne. Elles sont de deux sortes. Les unes sont dans ce qu'on appelle le merveilleux, telles que la prédiction de la conversion de Henri IV, la Protection que lui donne Saint Louis. Son apparition, le Feu du Ciel détruisant ces opérations magiques qui étoient alors si communes, &c. Les autres sont purement allégoriques. De ce nombre sont le Voyage de la Discorde à Rome, la Politique, le Fanatisme personnifié, le Temple de l'Amour, enfin les Passions & les Vices.

D'un côté les événements réels, et voilà la partie du poème fondée sur le jugement; d'autre côté les fictions, c'est-à-dire la partie embellie par l'imagination. Cette partie là, souligne Voltaire, comporte deux manières différentes: la merveilleuse et l'allégorique. Nous reviendrons sur cette distinction.

Mais le difficile est, poursuit Voltaire dans son *Essai*, que si pour les faits réels – qu'on peut et même qu'on doit choisir comme sujet pour les poèmes – les règles sont précises, il en va bien différemment pour ce qui concerne les fictions:

[...] mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleste, la nature des épisodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume, et de cet instinct qu'on nomme goût, voilà sur quoi il y a mille opinions, et point de règles générales.

Il propose alors une solution raisonnable. A son avis, chaque époque et chaque nation doit suivre dans ce domaine son instinct, c'est à dire son goût:

Qu'Homère nous représente ses dieux s'énivrant de nectar, et riant sans fin de la mauvaise grâce dont Vulcain leur sert à boire, cela était bon de son temps, où les dieux étaient ce que les fées sont dans le nôtre; mais assurément personne ne s'avisera aujourd'hui de représenter dans un poème une troupe d'anges et de saints buvant et riant à table. Que dirait-on d'un auteur qui irait, après Virgile, introduire des harpies enlevant le dîner de son héros, et qui changerait de vieux vaisseaux en belles nymphes? En un mot, admirons les anciens, mais que notre admiration ne soit pas une superstition aveugle: et ne faisons pas cette injustice à la nature humaine et à nous-mêmes, de fermer nos yeux aux beautés qu'elle répand autour de nous, pour ne regarder et n'aimer que ses anciennes productions, dont nous ne pouvons pas juger avec autant de sûreté.

Il donne ensuite des exemples, descendant du discours général à celui concernant la poésie épique moderne en particulier, qui l'intéresse en ce moment:

Il n'y a point de monuments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la Jérusalem du Tasse. Milton fait autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton. Camoens est en Portugal ce que Milton est en Angleterre. Ce serait sans doute un grand plaisir, et même un grand avantage pour un homme qui pense, d'examiner tous ces poèmes épiques de différente nature, nés en des siècles et dans des pays éloignés les uns des autres. Il me semble qu'il y a une satisfaction noble à regarder les portraits vivants de ces illustres personnages grecs, romains, italiens, anglais, tous habillés, si je l'ose dire, à la manière de leur pays.

Une fois le principe posé, Voltaire passe à l'illustration des chefs d'oeuvre qu'il a énumérés, afin que le lecteur puisse saisir la spécificité de chacun d'entre eux, tout en reconnaissant ce qui, par contre, reste beau dans le temps et en traversant les frontières:

C'est une entreprise au delà de mes forces que de prétendre les peindre; j'essayerai seulement de crayonner une esquisse de leurs principaux traits: c'est au lecteur suppléer aux défauts de ce dessein. Je ne ferai que proposer: il doit juger; et son jugement sera juste, s'il lit avec impartialité, et s'il n'écoute ni les préjugés qu'il a reçus dans l'École, ni cet amour-propre mal entendu qui nous fait mépriser tout ce qui n'est pas dans nos mœurs. Il verra la naissance, le progrès, la décadence de l'art; il le verra ensuite sortir comme de ses ruines; il le suivra dans tous ses changements; il distinguera ce qui est beauté dans tous les temps et chez toutes les nations, d'avec ces beautés locales qu'on admire dans un pays, et qu'on méprise dans un autre.

Ce qu'il souhaite à l'Europe entière en effet est qu'à partir de la connaissance des manières variées que le goût dicte à chaque Nation, il vienne à se développer une beauté générale et commune, qui prendrait le meilleur de toutes les beautés particulières:

Si les nations de l'Europe, au lieu de se mépriser injustement les unes les autres, voulaient faire une attention moins superficielle aux ouvrages et aux manières de leurs voisins, non pas pour en rire, mais pour en profiter, peut-être de ce commerce mutuel d'observations naîtrait ce goût général qu'on cherche si inutilement.

Et nous en sommes au point fort du texte, pour ce qui concerne notre propos: la présentation que Voltaire fournit de la *Jérusalem délivrée*. Elle est au Chapitre VII, après les descriptions des chefs d'œuvre d'Homère, Virgile, Lucain, Trissin et Camoens⁹.

Il débute affirmant la supériorité du Tasse par rapport à Camoens, qu'il avait tort à craindre, dit Voltaire. Mieux aurait-il fait à avoir peur d'une confrontation avec l'Arioste, ajoute-t-il. Mais il serait injuste de juger l'*Orlando furioso* et la *Gerusalemme liberata* comme deux ouvrages comparables: ils ne le sont pas, affirme Voltaire. Le premier est plus agréable à lire, la deuxième supérieure comme genre. On lit Homère par une espèce de devoir, ajoute-t-il encore, on lit et relit l'Arioste pour son plaisir¹⁰. Mais "il en est des écrits comme des hommes: les caractères sérieux sont les plus estimés, et celui qui domine son imagination est supérieur à celui qui s'y abandonne".

Ensuite, il raconte à sa manière, avec un brin d'ironie, les origines familiales et la vie du Tasse. Il en explique aussi la prétendue folie l'attribuant à des causes sentimentales et politiques à la fois, tout en sauvant totalement l'œuvre, qu'il considère raisonnable au plus haut degré. S'étant mis sous la protection du duc de Ferrare, dit Voltaire, croyant qu'être logé et nourri chez un prince pour lequel il faisait des vers puisse être un établissement assuré, le Tasse:

[...] à l'âge de vingt-sept ans alla en France, à la suite du cardinal d'Este. Il fut reçu du roi Charles IX, disent les historiens italiens, avec des distinctions dues à son mérite, et revint à Ferrare comblé d'honneurs et de biens. Mais ces biens et ces honneurs tant vantés se réduisaient à quelques louanges; c'est la fortune des poètes. On prétend qu'il fut amoureux, à la

⁹ Il est inutile de rappeler que *La Jérusalem délivrée* est la source principale à laquelle Voltaire a atteint pour écrire son *Henriade*. E. BOUVY déjà le soulignait dans *Voltaire et l'Italie* (Paris, Hachette, 1898). O.R TAYLOR le répète, citant d'ailleurs Bouvy, dans le chapitre consacré aux sources de la *Henriade* de son *Introduction*, ds *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* edited by Theodore Berterman, vol. XXXVIII, Institut et Musée Voltaire, Genève, Les Délices, 1965 (c'est le ch. III de l'ouvrage).

¹⁰ A l'époque Voltaire considérait l'Arioste essentiellement comme un auteur burlesque, très grand bien sûr, mais impossible à faire paraître parmi les poètes épiques. Il changea d'idée par la suite, comme le démontre la voix "Épique" des *Questions sur l'Encyclopédie posées par des amateurs* où Voltaire évoque à plusieurs reprises l'Arioste (1770-1772, éd. N. Cronk et C. Mervaud, ds *Œuvres complètes* de Voltaire, Oxford, Voltaire Foundation, 2010, t. XLI, p. 173).

cour de Ferrare, de la sœur du duc, et que cette passion, jointe aux mauvais traitements qu'il reçut dans cette cour, fut la source de cette humeur mélancolique qui le consuma vingt années, et qui fit passer pour fou un homme qui avait mis tant de raison dans ses ouvrages.

Voltaire attribue tous les malheurs soufferts par le Tasse après la parution de son poème à l'envie suscitée par sa gloire poétique. Et bien qu'il affirme que le Tasse par la suite fut entièrement et justement réhabilité, et le déclare à la hauteur des plus grands auteurs de l'Antiquité – sinon plus grand sous certains égards, par rapport même à Homère¹¹ – Voltaire ne peut pas s'empêcher de conclure ce passage par une expression limitative:

Le temps, qui sape la réputation des ouvrages médiocres, a assuré celle du Tasse. La Jérusalem délivrée est aujourd'hui chantée en plusieurs endroits de l'Italie, comme les poèmes d'Homère l'étaient en Grèce; et on ne fait nulle difficulté de le mettre à côté de Virgile et d'Homère, *malgré ses fautes, et malgré la critique de Despréaux*¹².

Ce qu'il démontre exposant son opinion par rapport aux Croisades, "maladie épidémique" que concoururent à répandre en Europe "l'envie de courir, la mode et la superstition", mais tout de suite après affirmant que "le Tasse fait voir, comme il le doit, les croisades dans un jour tout opposé". Dans ce sens que, dit Voltaire, "c'est une armée de héros qui, sous la conduite d'un chef vertueux, vient délivrer du joug des infidèles une terre consacrée par la naissance et la mort d'un Dieu". Il se met donc

¹¹ "[...] si Renaud est une copie d'Achille, et Godefroi d'Agaemnon, j'ose dire que le Tasse a été bien au delà de son modèle. Il a autant de feu qu'Homère dans ses batailles, avec plus de variété. Ses héros ont tous des caractères différents comme ceux de l'Iliade; mais ses caractères sont mieux annoncés, plus fortement décrits, et mieux soutenus; car il n'y en a presque un seul qui ne se démente dans le poète grec, et pas un qui ne soit invariable dans l'italien. Il a peint ce qu'Homère crayonnait; il a perfectionné l'art de nuancer les couleurs, et de distinguer les différentes espèces de vertus, de vices, et de passions [...]".

¹² C'est moi qui souligne. Voltaire fait allusion aux célèbres vers de la *Satire IX* où Nicolas Boileau définit "sot de qualité" quelqu'un qui aurait le courage de préférer le Tasse à Virgile: "Tous les jours à la cour un sot de qualité/ Peut juger de travers avec impunité;/ A Malherbe, à Racan, préférer Théophile/ Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile".

dans la peau du Tasse et il affirme que le sujet de la Jérusalem, à le considérer comme le Tasse le fit, “est le plus grand qu’on ait jamais choisi”.

Ce qui lui permet d’énumérer les qualités du poème, avant de passer – et c’est la partie du texte la plus significative – à indiquer par contre celles qu’il juge comme étant ces prétendues fautes, graves à son avis.

Premièrement, Voltaire s’en prend à la manière choisi par la Tasse pour commencer son poème: “par un épisode qui – selon son jugement – ne tient en rien au reste du Poème”. Et il s’explique: “je parle de l’Étrange et inutile talisman que fait le sorcier Ismeno avec une image de la vierge Marie, et de l’histoire d’Olinde et de Sophronia”. Pour lui en effet: “Sophronie et Olinde sont aussi inutiles aux affaires des chrétiens que l’image de la Vierge l’est aux mahométans”. Ces deux-là, Olinde et Sophronie, sont “entièrement hors d’œuvre”: on croit d’abord qu’ils sont les personnages principaux du poème, dit Voltaire, pour s’apercevoir après que le poète ne va plus parler d’eux dans tout le reste de l’ouvrage¹³.

¹³ Bien plus explicite était, à ce sujet, la version de l’*Essai* de 1728, précédant la révision par la main de Voltaire. “Retravaillé en françois et considérablement augmenté” selon l’auteur, sur ce point comme sur beaucoup d’autres l’édition de Paris de 1728 était en réalité plus développée: “Si l’exécution de ce Poème s’attire l’admiration universelle, on y trouve aussi des fautes de jugement, qui, je crois, sont blâmables dans tous les pays. Par exemple, l’Episode d’Olinde & de Sophronie dans le commencement de l’action me paroît mauvais de toute manière. Le Poete met sur la Scene un Magicien Mahometan nommé Ismeno, qui contre les loix étroites & inviolables du Mahometisme, porte une image de la Vierge Marie dans la principale mosquée, pour la rendre par la force de ses enchantemens le gage de la sureté de la Ville, comme autrefois le destin de Troye dépendoit du *Palladium*. Il arrive une nuit que l’Image est enlevée. Les Chrétiens de Jerusalem étant accusés du vol, le Sultan irrité les condamne tous à la mort, pour être sûr de la punition du coupable, au milieu d’un massacre general. Cependant Sophronie Vierge Chrétienne se présente devant le Sultan & cherche à sauver tous les Chrétiens de la Ville, en déclarant par un genereux mensonge, que c’est elle qui a enlevé l’Image. Aladin l’ayant condamnée au feu, Olinde son amant entreprend de lui sauver la vie par un autre mensonge heroïque. Il déclare qu’il est lui-même le coupable & coure au bucher préparé pour sa maîtresse. Ils sont condamnés l’un & l’autre, & on les attache au même poteau. Alors Clorinde arrive de Perse: elle est touchée de compassion à la vue de ces deux malheureuses victimes, & traitant avec mépris les sortilèges d’Ismeno, elle demande & obtient leur pardon. Les deux amans vont du bucher à l’Eglise, on les y marie, & il n’en est plus question dans le reste du Poème.

Le Tasse a orné cet Episode de toute la pompe & de toutes les fleurs de la Poesie, & il n’y a pas épargné les jeux de mots Italiens. Il s’arrête avec tant de complaisance à pein-

De même, l'épisode d'Armide est tout plein d'excès d'imagination qui assurément, dit Voltaire, ne seraient admis ni en France ni en Angleterre:

Dix princes chrétiens métamorphosés en poissons, et un perroquet chantant des chansons de sa propre composition, sont des fables bien Étranges aux yeux d'un lecteur sensé, accoutumé à n'approuver que ce qui est naturel.

Ce que Voltaire n'apprécie pas, surtout, sont en effet les enchantements. Il considère inacceptable, et qui plus est révoltant, pour quelqu'un de raisonnable qui vient de lire Locke ou Addison, "de trouver dans la Jérusalem un sorcier chrétien qui tire Renaud des mains des sorciers mahométans":

Quelle fantaisie d'envoyer Ubalde et son compagnon à un vieux et saint magicien, qui les conduit jusqu'au centre de la terre! Les deux chevaliers se promènent sur le bord d'un ruisseau rempli de pierres précieuses de tout genre. De ce lieu on les envoie à Ascalon, vers une vieille qui les transporte aussitôt dans un petit bateau aux Iles Canaries. Ils y arrivent sous la protection de Dieu, tenant dans leurs mains une baguette magique: ils s'acquittent de leur ambassade, et ramènent au camp des chrétiens le brave Renaud, dont toute l'armée avait grand besoin.

Voltaire n'hésite d'ailleurs pas à définir le même épisode d'Armide qu'il critique tant "un chef d'œuvre". Mais il insiste à dire qu'il le serait d'autant plus s'il avait été conçu sans tous ces éléments contraires au bon sens et à la raison. Éléments qui, du reste, ajoute-t-il, le Tasse n'a pas inventé personnellement:

Encore ces imaginations, dignes des contes de fées, n'appartiennent-elles pas au Tasse; elles sont copiées de l'Arioste, ainsi que son Armide est une copie d'Alcine.

Voltaire ne peut pas admettre en somme ce qui représente le caractère

dre Sophronie, il parle de l'amour d'Olinde avec tant de chaleur, il excite tant de pitié pour l'un & pour l'autre, que le lecteur ne peut s'empêcher de croire qu'ils sont les deux principaux personnages du Poëme. Il est étonné & fâché ensuite de les voir aussi inutiles aux affaires des Chrétiens, que l'Image de la Vierge Marie l'est aux Mahometans. Tous les embellissemens que le Tasse a prodiguez en cet endroit ne servent qu'à rendre la bévue plus remarquable" (*Essay sur la Poësie Epique traduit de l'Anglois de M. de Voltaire par M.**** A Paris, chez Chaubert, M.DCC.XXVIII, pp. 97-100).

essentiel du poème du Tasse. Et venons-en, pour développer ce point du discours, à l'explication allégorique. Voltaire la présente comme une nécessité ressentie par le Tasse, a posteriori, pour sortir de l'impasse dans laquelle il serait tombé:

Le Tasse semble avoir reconnu lui-même sa faute, et il n'a pu s'empêcher de sentir que ces contes ridicules et bizarres, si fort à la mode alors, non seulement en Italie, mais encore dans toute l'Europe, étaient absolument incompatibles avec la gravité de la poésie épique. Pour se justifier, il publia une préface dans laquelle il avança que tout son poème était allégorique. L'armée des princes chrétiens, dit-il, représente le corps et l'ame; Jérusalem est la figure du vrai bonheur, qu'on acquiert par le travail et avec beaucoup de difficulté; Godefroi est l'âme; Tancrede, Renaud, etc., en sont les facultés; le commun des soldats sont les membres du corps; les diables sont à la fois figures et figurés, *figura e figurato*; Armide et Ismeno sont les tentations qui assiègent nos âmes; les charmes, les illusions de la forêt enchantée, représentent les faux raisonnements, *falsi sillogismi*, dans lesquels nos passions nous entraînent.

Pour Voltaire il s'agit d'un alibi inventé après coup, et qui n'a rien de vrai. Ce qui n'est pas faux, mais non pour les raisons qu'il invoque. Si le Tasse avait dû recourir à l'explication par l'allégorie, cela n'aurait pas été parce qu'il s'était rendu compte de l'absurdité de ses inventions, mais bien au contraire parce qu'il avait bien compris ce à quoi l'exposait une poésie à tel point novatrice.

En fait, le point critique, ce que Voltaire n'accepte pas et dénonce, est le mélange qu'il considère scandaleux du surnaturel chrétien avec le merveilleux payen. Le Tasse "a eu l'inadvertance", il écrit, "de donner aux mauvais esprits les noms de Pluton et d'Alecton, et d'avoir confondu les idées payennes avec les idées chrétiennes". Ce n'est pas un hasard: c'est exactement cet élément là qui avait représenté l'essence même du projet de renouveau de la poésie épique au XVIIe siècle en France, projet théorisé et entièrement mis en pratique par Jean Desmarets de Saint-Sorlin et qui consistait dans le remplacement graduel du merveilleux payen par un merveilleux chrétien – le suel propre à la modernité chrétienne – à réaliser par l'enchassement du premier à l'intérieur du deuxième, à travers la fiction selon laquelle le surnaturel payen avait été

une ruse diabolique, une invention de Satan pour combattre Dieu¹⁴.

En d'autres termes, Voltaire condamne le principe même, méconnu déjà à l'époque et par la suite longuement jusqu'à la fin du XXe siècle, qui avait informé l'épopée française du XVIIe. Et il le condamne pour cause: selon sa vision à lui, le merveilleux et l'allégorique – parties toutes les deux fictionnelles de la création épique – ne devaient en aucun cas être mêlés à sa substance, qui devait être et rester entièrement réelle. Voltaire ne pouvait pas accepter, ni d'ailleurs comprendre, l'idée d'un poème épique dans lequel le merveilleux, présenté comme véritable, puisse être considéré l'essence même de l'ouvrage¹⁵.

¹⁴ Cfr. à ce sujet mon article G. BOSCO, *Jean Desmarets de Saint-Sorlin, ou bien de la diversité épique. A propos du Clovis, de la Marie-Madeleine et d'Esther*, publié dans les "Cahiers de l'AIEF" n° 65, Paris, Les Belles Lettres, 2013, pp. 311-327.

¹⁵ Voici l'explication, là aussi plus développée, que Voltaire donne dans la version de 1728 de l'*Essai*: "Si j'étois touché du plaisir vulgaire de vanter mon pays aux Etrangers, j'essayerois de donner ici place à quelques-uns de nos Poemes Epiques, & de les mettre dans un jour avantageux; mais il faut que j'avoue sincerement, que parmi plus de 50 que j'ai lûs, il n'y en a pas un qui soit supportable: ainsi au lieu de critiquer vainement quelques miserables Poemes François, je suis reduit à rechercher pourquoi nous n'en avons pas un seul, que nous puissions avouer. Car il semble un peu étrange qu'une nation qui se glorifie d'avoir réussi dans tous les autres genres de Poesie, ressemble si peu à elle-même dans cette espece particuliere. (...) Ce qui s'oppose le plus à la Poesie Epique en France, est le génie de la nation: il ne nous est presque pas possible de hazarder aucune machine; les anciens Dieux sont bannis du monde, & la Religion presente ne peut les remplacer parmi nous: les Cherubins et les Seraphins qui jouent un si beau role dans Milton, auroient de la peine à se soutenir dans un Poeme François; les noms de Gabriel, de Raphael, de Michel, risqueroient d'être tournez en ridicule. Nos Saints qui font une si noble figure dans nos Eglises, en feroient une toute differente dans nos Poemes Epiques. Sainte Geneviève, Saint Denis, Saint Roch et Saint Christophe ne doivent point être celebrés ailleurs que dans notre Legende: ouvrage qui contient plus de merveilles que le Poete le plus fécond ne peut imaginer" (*op. cit.*, pp. 158-170). Attitude, la sienne, d'ailleurs implicitement critique envers le francocentrisme du siècle de Louis le Grand. Dans l'*Introduction à la Henriade (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century)* edited by Theodore Berterman, vo. XXXVIII, Institut et Musée Voltaire, Genève, Les Délices, 1969, ch. II consacrée à "La conception voltairienne de l'épopée", à la p. 121, note 325), Taylor avance un doute concernant la connaissance que Voltaire vante des poèmes épiques français: "En a-t-il vraiment lu 50? Dans l'*Essai sur la poésie épique* il ne parle que de la *Pucelle* de Chapelain, du *Saint-Louis* du Père Le Moyne, du *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin, du *Henry le Grand* de l'Abbé de Cassagnes et de l'*Alaric* de Scudéry (...) Même si nous incluons dans notre liste *Le Lutrin* et les traductions de Brébeuf et de Segrain, nous sommes loin du compte".

Les français n'ont-ils donc pas la tête épique? La réponse est oui, si l'épopée est telle que l'envisage Voltaire. Tout au contraire ils l'ont, et très riche et très variée, par rapport à l'interprétation qu'ont donnée de cette forme de poésie les auteurs français du XVIIe siècle: repoussée par Voltaire qui la trouvait contraire à son idéal épique et en raison de cela, et par la suite totalement ignorée pendant longtemps. Le même Gautier, qui essaya de sortir de l'oubli larges pans de la production poétique baroque, ne put entreprendre d'élargir ses exhumations aux poèmes épiques. Pour cela on a dû attendre la fin du XXe siècle.

Il est curieux de constater comment l'opinion de Voltaire coïncide finalement avec celle de Nicolas Boileau¹⁶, le théoricien du classicisme, bien que sur des bases différentes. Pour Boileau, que Voltaire cite comme nous venons de le voir, il n'est pas admissible que l'épopée mette en vers la religion chrétienne, il serait blasphème de le faire; pour Voltaire, par contre, il est inacceptable que l'épopée ne puise pas ses sujets dans la religion chrétienne, la seule croyable pour un peuple de chrétiens, sauf que le surnaturel chrétien ne peut pas être nommé parce qu'il cède sous le poids de la supériorité poétique des noms payens. D'où la nécessité, pour Voltaire, de la fiction allégorique. Mais bien évidente est la raison pour laquelle l'un et l'autre, le théoricien du classicisme et le philosophe des Lumières, ne reconnaissent en aucun cas aux poètes français du XVIIe siècle le génie pour l'épopée: il s'agissait d'une vision excédant de beaucoup la vue de l'un comme celle de l'autre.

*L'épopée ou la case vide*¹⁷: récemment encore, du reste, pour quelqu'un

¹⁶ Cette considération ne veut pas s'opposer à l'idée exprimée par Jean-Marie Roulin (cfr. sa *Prefazione*, ds VOLTAIRE, *Saggio sulla poesia epica*, cit., p. 14 et p. 26) qui souligne le fait que Voltaire n'écrit plus une poétique, ne donne plus des règles, mais fournit un essai, dans le but de constater l'existant et non pas dans celui de codifier un genre. En cela, Roulin a bien raison d'affirmer que Voltaire fait un geste révolutionnaire et de rupture par rapport au passé.

¹⁷ S. HIMMELSBACH, *L'Épopée ou la case vide: la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988. Cfr à ce propos A.-E. SPICA qui, dans son article *Lectures françaises du système épique tassien: un enfer pavé de bonnes intentions* ("Papers on French Seventeenth Century Literature", XL, 79 2013, pp. 307-322), tout en considérant essentiellement l'aspect théorique de la question, constate à son tour que, à la limite, on devrait parler d'une case non pas vide mais impossible à remplir parce que, écrit elle, "les Français avaient en l'occurrence la tête trop épique".

voulant encadrer la poésie épique de la saison baroque dans une case, force a été de déclarer celle-ci vide. Il est tout à fait évident que dans une case, cette production là jamais n'aurait pu entrer.

IL MARCHESE DI SANTILLANA LETTORE DELLA *COMMEDIA*

Paola Calef

Come è noto, gli anni giovanili trascorsi da Íñigo López de Mendoza (1398-1458), futuro Marchese di Santillana, alla corte aragonese di Alfonso V (1412-1420) furono fondanti, non solo sul piano politico, ma anche sul piano della sua formazione culturale¹. Grazie agli stimoli che vi ricevette egli finirà per incarnare, secondo Rafael Lapesa, “la feliz coyuntura de caballería y letras”². Uomo politico e uomo di lettere, egli non fu soltanto uno dei maggiori poeti del Quattrocento spagnolo, ma anche un grande lettore e cultore letterario, riconosciuto – così lo definiscono Maximilian Kerkoff e Ángel Gómez Moreno –, come “el primer gran bibliófilo de la alta nobleza castellana”³.

Presso la corte aragonese poté incontrare poeti o futuri poeti come Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi e Ausiàs March⁴, venendo quindi in contatto con la temperie culturale catalana ricca degli apporti letterari provenienti dall’area francese, provenzale e italiana. È proprio da questo composito quadro culturale e letterario dovette derivare il futuro Marchese la propria conoscenza e il proprio interesse per l’allegoria, che in lui ebbe ascendenze antico-francesi nel *Roman de la Rose* – di cui pare che possedesse tre codici⁵ – e al tempo stesso italiane, radicate nella *Comme-*

¹ M. KERKOFF, Á. GÓMEZ MORENO, *Introducción a MARQUÉS DE SANTILLANA, Poesías completas*, a cura di M. Kerkoff e Á. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003, pp. 10-11; sul percorso di formazione del Marchese si veda anche R. LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, pp. 1-43.

² *Ivi*, p. 1.

³ M. KERKOFF, Á. GÓMEZ MORENO, *Introducción*, cit., p. 16 e *passim*.

⁴ R. LAPESA, *La obra literaria*, cit., p. 2

⁵ M. KERKOFF, Á. GÓMEZ MORENO, *Introducción*, cit., p. 650, n. 46.

*dià*⁶, rispetto alla quale, come vedremo nel presente lavoro, andò accumulando un suo articolato fondo.

Se l'introduzione in area iberica della *Commedia* e della sua proposta allegorica è da tempo attribuita al ruolo svolto dal genovese Francisco Imperial (†1409) con il suo *Dezir a las siete virtudes*, una ricezione precoce della *Commedia* è testimoniata, come segnala Alfonso D'Agostino, dagli echi danteschi rintracciabili nelle vicende di Ulisse narrate nella *Grant Crónica de Espanya* (1376-1391) dell'aragonese Juan Fernández de Heredia (1310? – 1396), così come dalle reminiscenze rintracciabili negli ultimissimi anni del Trecento in area catalana nel *Somni* di Bernat Metge e in un sirventese di Andreu Febrer, che sarà poi nel 1429 traduttore in versi catalani dell'intera opera⁷.

Stanti questi precedenti, il Marchese di Santillana fu però artefice nel suo tempo di una vera e propria *traslatio studii* dall'Italia alla Spagna⁸, di cui la *Commedia* di Dante fu uno degli oggetti privilegiati.

Di qui l'interesse che riveste, nel quadro delle letteratura spagnola del primo Quattrocento, il ms. 10186 della Biblioteca Nacional de España, che, come vedremo, fu il libro sul quale il Marchese lesse la *Commedia*. Il manoscritto madrileno è un antico testimone italiano della *Commedia* (*Mad*)⁹, ma di essa reca – come testimone unico – anche la prima traduzione completa in prosa castigliana, realizzata da Enrique de Villena

⁶ A. CORTINA, *Prólogo* a MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras*, a cura di A. Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p.12; e già R. LAPESA, *La obra literaria*, cit., *passim*. Sulla matrice dantesca delle strutture allegoriche del XV secolo in Spagna si veda J. GUTIÉRREZ CAROU, *La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996.

⁷ Cfr. A. D'AGOSTINO, *Ecos dantescos en la Grant Crónica de Espanya (las historias de Ulises)*, in "Archivo de Filología Aragonesa. In memoriam Manuel Alvar", LIX-LX (2002-2004), pp. 1939-1957; A. Benvenuti, *Villens e Febrer sulle soglie dell'Inferno*, in "Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane", 1 (2012), pp. 143-163; A. FASSÒ, *Presentazione* in P. CALEF, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della Commedia con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, p. VII.

⁸ A. GÓMEZ MORENO, *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid, Editorial Gredos, 1994; M. KERKOFF, Á. GÓMEZ MORENO, *Introducción*, cit., p. 14.

⁹ Si vedano almeno D. DE ROBERTIS, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (III)*, in "Studi Danteschi", XXXIX (1962), pp. 119-209, e G. PETROCCHI, *Manoscritti dell'Antica Vulgata*, in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, introduzione, edizione critica e note a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966 (Firenze, Le Lettere, 1994²), I, pp. 57-91, in particolare 75-76.

(1384 c.-1434) “a preçes de Íniço López de Mendoza”¹⁰. Per quanto la provenienza del manoscritto dalla biblioteca de Guadalajara del Marchese e, di conseguenza, l’attribuzione a Villena della versione castigliana ivi trasmessa si fondino su elementi indiziari, questi sono tanti e tali da fare sistema e fornirci una solida e condivisa ipotesi che ci restituisce di fatto una preziosa concrezione delle letture dantesche del Santillana.

Nell’annunciare, ormai più di un secolo fa, il ritrovamento del manoscritto recante questa prima traduzione spagnola della *Commedia*, Mario Schiff poté isolare un certo numero di chiose, di diverso tipo, attribuibili a don Íniço, anche se solo sulla base del raffronto con una firma certamente autografa di questi e, conscio dell’importanza di queste tracce di lettura della *Commedia* da parte del Marchese, ne forniva una trascrizione completa¹¹.

Il rilievo del codice ritrovato venne sottolineato di lì a pochi anni da Arturo Farinelli che, mentre attribuiva scarso valore alla traduzione di Villena – che di fatto si rivela essere una traduzione di servizio –, riconosceva invece il grande interesse delle annotazioni lasciatevi da Santillana come lettore della *Commedia*¹².

L’attribuzione al Marchese di alcune delle chiose castigliane presenti nel codice madrileno non è attualmente messa in dubbio¹³, per quanto non sia stata taciuta la debolezza della prova calligrafica addotta da Schiff¹⁴. A tal proposito ricordo, sebbene sia un elemento che richieda un

¹⁰ Così dichiara Villena nei preliminari alla sua traduzione dell’*Eneide*, cfr. Enrique DE VILLENNA, *Obras completas*, a cura di P. Cátedra, II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1994, p. 60. Per la descrizione del manoscritto e per ulteriori riferimenti bibliografici rinvio al mio saggio P. CALEF, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della Commedia, con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013.

¹¹ M. SCHIFF, *La première traduction espagnole de la Divine Comédie*, in “Homenaje a Menéndez Pelayo”, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, vol. I, pp. 269-307, in particolare pp. 287 e ss.; ID., *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Paris, Bibliothèque de l’École des Hautes Études, 1905, pp. 288 e ss.; M. PENNA, *Traducciones castellanas antiguas de la Divina Commedia*, in “Revista de la Universidad de Madrid”, XIV, n° 53 (1965), pp. 81-127, in particolare pp. 86-87; M. CICERI, *Enrique de Villena traduttore dell’Eneide e della Commedia*, in *Marginalia Hispanica*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 41-8; P. CALEF, *Il primo Dante*, cit., pp. 42-50.

¹² A. FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, Fratelli Brocca, 1922, pp. 89-92.

¹³ Vedi ancora C. ALVAR, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, 2010, p. 341.

¹⁴ Vedi M. PENNA, *Traducciones*, cit.

ulteriore approfondimento, che alla c. 118v del manoscritto una mano moderna ha voluto in un certo modo asseverare – se non la precedette – la stessa attribuzione. Accanto a una di quelle chiose riconducibili a don Íñigo, nella fattispecie quella relativa a *Purg.* XXX 115-117, è infatti presente la seguente annotazione “Letra autografa del Marques de Santillana, la de la nota marginál. G.”¹⁵.

Come si vede, la postilla è in castigliano e presenta un elemento lessicale significativo, non solo per formulare una datazione, ma anche per orientarci circa la sua paternità e la sua eventuale autorevolezza e affidabilità. Mi riferisco all’aggettivo *autógrafo*, registrato per la prima volta dalla Real Academia Española solo nel 1843¹⁶ e di cui nel *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE) della stessa Academia troviamo le prime due attestazioni negli scritti del bibliofilo ed erudito José Bartolomé Gallardo (1776-1852), che nel 1835 fa uso dell’espressione *borrador autógrafa* e poi nel 1838 pronuncia un discorso, *Propuesta sobre la Biblioteca Nacional de Cortes*, in cui parla di *manuscrito autógrafa*¹⁷.

Sulla base dei dati offertici dalla Real Academia, possiamo ipotizzare che la postilla attestante l’identificazione della mano del Santillana sia da attribuirsi a un erudito, che si firma con una G – probabile iniziale del cognome – e che dovette operare almeno a partire dal secondo quarto del XIX secolo. Questi, che – continuo a ipotizzare – avrà avuto accesso o direttamente al fondo Osuna o alla sezione manoscritti della Biblioteca Nacional, potrebbe aver maneggiato documenti in cui doveva figurare in modo inequivoco la scrittura autografa, appunto, del Santillana. Verrebbe da pensare, quanto all’identità dell’erudito, allo stesso Gallardo il cui lavoro bibliografico è alla base dell’*Ensayo de una Biblioteca Española de libros*

¹⁵ P. CALEF, *Il primo Dante*, cit., p. 43.

¹⁶ Vedi J. COROMINAS – J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano*, Madrid, Gredos, 1980-1991.

¹⁷ Ancora nel CORDE abbiamo riscontro di altre attestazioni nel 1842 (Ramón Mesonero Romanos, *creación autógrafa*), 1844 (Braulio Fox, *carta autógrafa*) e 1847-1857 (Antonio Alcalá Galiano, *una carta suya autógrafa*). *Autógrafas*, al plurale, figura sempre nell’opera di Mesonero Romanos nel 1837. Dell’aggettivo maschile non si hanno altri riscontri, stando al CORDE, fino al 1863, quando lo ritroviamo in *Boceto natural* di Gustavo Adolfo Bécquer, come tecnicismo filologico ormai perfettamente integrato in un contesto narrativo. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [on line]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> (ultima consultazione 2 giugno 2014).

raros y curiosos, pubblicato poi da J. Sancho Rayón e M. Zarco del Valle¹⁸ – dove figurava in appendice anche un *Índice de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* –, se non fosse che la Biblioteca acquisì la collezione del Duca di Osuna (in cui si sarebbe conservata la biblioteca di Guadalajara e da cui proviene il nostro manoscritto), soltanto nel 1884¹⁹, oltre trent’anni dopo la morte di Gallardo, avvenuta nel 1852. Una seconda ipotesi è che possa trattarsi dell’illustre arabista, ispanista e storico Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897), già membro della Real Academia de la Historia, bibliofilo e bibliografo esertissimo tanto da essere considerato in quest’ambito “el oráculo de su tiempo” e da vedersi affidare nel 1864 il catalogo dei manoscritti spagnoli della Biblioteca Imperial y Pública dall’allora Duca di Osuna²⁰, la cui intera collezione libraria – tra cui il nostro manoscritto – venne più tardi acquistata dalla Biblioteca Nacional. Questo avveniva, lo abbiamo detto, nel 1884; quindici anni più tardi Mario Schiff annunciava il suo ‘ritrovamento’ e c’è da domandarsi, come già ventilavo, se la postilla dell’anonimo erudito non fosse già presente nel codice. Certo l’ispanista italiano non vi fa alcun cenno, ma chissà che quella postilla non sia stata invece contestuale al riconoscimento, ipotizzando magari che Schiff, che nel 1899 aveva poco più di trent’anni, potesse aver avuto ancora modo di chiedere un parere al vecchio Gayangos, scomparso nel 1897; ma su questa ipotesi occorre evidentemente ancora lavorare.

Ad ogni buon conto, che le chiose in questione debbano attribuirsi a Santillana è evidente anche quando si esamini il piccolo *corpus* dantesco che il Marchese dovette riunire nella propria biblioteca. La stessa scrittura e lo stesso tipo di segni presenti nel nostro manoscritto e a lui attribuiti si rintracciano, infatti, in due codici contenenti, l’uno, la traduzione spagnola del commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri (BNE ms. 10207) e, l’altro, la traduzione di poco più che sette canti del commento

¹⁸ J. B. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos formado con los apuntamientos de Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por M.R.Zarco del Valle y J. Sancho Rayón*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863.

¹⁹ P. CALEF, *La prima traduzione*, cit., p. 3.

²⁰ Cfr. M. CARRIÓN GÚTIEZ, *D. Pascual de Gayangos y los libros*, in “Documentación de las Ciencias de la Información”, VIII (1984), pp. 71-90, in particolare pp. 84 e s. Sull’attività di Gayangos si veda P. ROCA, *Noticias de la vida y obra de Pascual de Gayangos*, in “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1 (1897), pp. 544-565.

all'*Inferno* di Benvenuto da Imola (BNE ms. 10208), entrambi provenienti dal fondo Osuna e molto probabilmente dalla biblioteca del Marchese²¹.

Sulle tracce dei suoi stessi segni di lettura veniamo, insomma, ricondotti a una serie di volumi che rappresentano la proiezione materiale dell'interesse che don Íñigo nutrì per la *Commedia*. Incrociando i dati in possesso circa la consistenza dei fondi della biblioteca di Guadalajara e circa il *modus operandi* di Villena, che traduceva la *Commedia* per il Marchese, possiamo osservare che di e su Dante, nell'ambiente di Santillana, circolavano o erano presenti i seguenti materiali²²:

- Il ms. 10186 (*olim* Ii-110) della Biblioteca Nacional, con il testo italiano noto come *Mad* e diversi paratesti alla *Commedia* (rubriche, apparati scoliastici, etc.), nel quale si riversò la traduzione castigliana di Enrique de Villena; proveniente dal fondo Osuna.
- [Un secondo modello italiano, cui Villena ricorre per la sua traduzione²³].
- Il ms. 10207 (*olim* Ii-122) della Biblioteca Nacional, con la traduzione castigliana completa del commento di Pietro Alighieri alla *Commedia*; codice quattrocentesco con scrittura della prima metà del secolo; proveniente dal fondo Osuna²⁴.

²¹ M. SCHIFF, *La bibliothèque*, cit.; C. ALVAR, *Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV*, in "Anuario Medieval", II (1990), pp. 23-41; C. ALVAR, *Traducciones y traductores*, cit., p. 343; M. KERKHOF (a cura di) in Íñigo López de Mendoza Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 272, n. ; P. CALEF, *Il primo Dante*, cit., p. 43 e pp. 166-167.

²² Indico tra parentesi quadre i materiali di cui possiamo solo supporre la presenza nell'ambiente di Santillana e dei suoi collaboratori. Non indico, neppure per via ipotetica, un codice con la traduzione catalana di Andreu Febrer del 1429, poiché Santillana sembra averne avuto solo notizia, quando nella lettera al conestabile di Portogallo (1466 *ad quem*), afferma "Mossen Febrer fizo obras nobles, e algunos afirman aya traído el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en la orden de metrificar e consonar". Vedi *Prohemio y carta in MARQUÉS DE SANTILLANA, Poesías completas*, a cura di M. Kerkhof e Á. Gómez Moreno, cit., p. 653.

²³ Per cui vedi già J. A. PASCUAL, *La traducción de la D.C., atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Inferno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974. ; M. CICERI, *Enrique de Villena traduttore*, cit.; P. CALEF, *Il primo Dante*, cit.

²⁴ Vedi J. M. ROCAMORA, *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del E. S. Duque de Osuna*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1882, n° 109; G. GRESPI, *Traducciones castellanas de obras latinas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Madrid,

- [Un codice con il commento originale di Pietro Alighieri da cui si eseguì la traduzione, nel caso che fosse eseguita su committenza di Santillana].
- Il ms. 10208 (*olim* Ii-123) della Biblioteca Nacional, recante la traduzione del commento di Benvenuto da Imola ai primi sette canti e parte dell’ottavo dell’*Inferno*; proveniente dal fondo Osuna.
- Il ms. 10196 (*olim* Ii-23) della Biblioteca Nacional, contenente la traduzione del commento al *Purgatorio* di Benvenuto da Imola²⁵, firmata nell’*explicit* dal traduttore, Martín González de Lucena, uomo al servizio di Íñigo López de Mendoza; proveniente dal fondo Osuna.
- [Almeno un codice con il commento originale di Benvenuto da Imola di cui Martín González de Lucena poté servirsi per realizzare la sua traduzione].

Ora, per comprendere perché l’interesse di Santillana per Dante – e Dante in quel momento in Spagna vuol dire la *Commedia*²⁶ – si strutturi necessariamente inglobando il commento, per realizzare una lettura di testo e paratesto, occorre tenere presenti due aspetti.

In primo luogo, è da considerare che la *Commedia* nel suo diffondersi porta con sé inevitabilmente un corredo di paratesti; essa, infatti, nel suo stesso contesto si offre immediatamente al commento, tanto che l’attività

Biblioteca Nacional, 2004, *s. v.* Dante; J. M. VALERO MORENO, *Pietro Alighieri en Castilla: tradición textual y tradición cultural. En torno al romanceamiento castellano del Commentum a la Commedia de Dante Alighieri*, in “La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all’informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale”, a cura di M. N. MUÑIZ et al., Barcelona - Firenze, Universitat de Barcelona - Franco Cesati Editore, 2007, pp. 89-123.

²⁵ Per i mss. 10207, 10208, 10196 descritti in SCHIFF, *La bibliothèque*, cit., pp. 303-319, si veda ora il *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, Tomo II, pp. 847-849.

²⁶ Su questo vedi C. ALVAR, *Notas*, cit. pp. 33 e ss. e ID, *Traducciones*, cit. p. 340, assai esplicito riguardo al fatto che parlare di Dante in Spagna nel XV secolo voglia dire parlare della *Commedia*, se non addirittura delle prime due cantiche: “es tan escaso el influjo [de la *Comedia*] y tan limitado al *Inferno* y al *Purgatorio*, que –salvo en contadas ocasiones– ha sido desestimado por los críticos. Y, con mayor motivo, la *Vita Nuova* o las *Rime* han quedado siempre al margen; de las demás obras, ni se habla”.

commentaristica nasce a ridosso della prima diffusione del poema. A prescindere, poi, dalle coordinate spazio-temporali relative tra opera e pubblico, la necessità del connubio tra la *Commedia* e il commento è affremato in modo inequivocabile dal poeta Osip Mandel'stam, nelle cui suggestive parole Saverio Bellomo riconosce la migliore epigrafe per il *corpus* dei commenti danteschi:

Il commento (esplicativo) è parte integrante, strutturale, della *Commedia*. La nave portento è uscita dal cantiere con piccole conchiglie già appiccicate alla carena. Il commento sguscia fuori dal chiacchiericcio della strada, dalle dicerie della gente, dalle tante bocche della calunnia fiorentina. È un commento inevitabile, come l'alcione che si libra dietro il vascello batjuškoviano²⁷.

Sul piano filologico, poi, Andrea Mazzucchi riepiloga chiaramente come gli stessi studiosi moderni e contemporanei delle lettere italiane e di Dante abbiano sottolineato – talvolta persino *obtorto collo* – l'inevitabilità dell'esegesi dantesca, per arrivare alla condivisa affermazione di Claudio Giunta: “La *Commedia* è forse l'unica grande opera letteraria occidentale che *non può* essere letta senza un commento”²⁸.

In seconda battuta, si può immaginare, seguendo le considerazioni di Carlos Alvar, quale impatto potesse avere il capolavoro dantesco a distanza di circa un secolo dalla sua redazione in area castigliana:

Las dificultades de la *Commedia* eran muchas tanto por la utilización de la alegoría, como por el empleo de una forma métrica desconocida en la Península Ibérica: ni el endecasílabo italiano se había empleado hasta entonces, ni el terceto encadenado constituía un tipo de estrofa que tuviera arraigo en nuestra tradición medieval.

Al lector castellano del siglo XV debía parecerle el libro de Dante un rarísimo producto por su lengua vulgar (frente al latín), por el contenido

²⁷ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova, Il Melangolo, 1994, pp. 149-1150, citato da S. BELLOMO, *L'edizione dei testi: i commenti letterari*, in ID., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 403-418, p. 416, ripreso poi da A. MAZZUCCHI in apertura della sua *Introduzione al Censimento dei commenti danteschi*. cit., Tomo I, p. XXI.

²⁸ C. GIUNTA, *Perché continuiamo a leggere la Commedia*, in “Nuova rivista di Letteratura Italiana”, XII 1-2 (2009), pp. 269-281, citato da A. MAZZUCCHI, *Ibidem*.

moral que se desprendía del uso alegórico, ajeno a los modelos franceses, por la forma métrica utilizada... La presencia del verso llevaba a pensar en una obra de ficción; la lengua, en una obra poco profunda. La lectura del texto desmentía esta impresión inicial, y como es previsible, producía inquietud y desconcierto entre el público: era más seguro recurrir a los comentarios en latín²⁹.

Il testo originale, secondo Alvar, poteva persino restare confinato al margine, tanto che degli imitatori di Dante, cui apre il cammino il Marchese di Santillana con la *Comedieta de Ponza* e con l'*Infierno de los enamorados*, si può persino dubitare che abbiano letto direttamente la *Commedia*³⁰.

Venendo ora a Santillana, i materiali che ci sono pervenuti ci consentono di ricostruire la lettura che egli fece di Dante e ci mostrano, da un lato, che il Marchese si procurò quanti più paratesti alla *Commedia* poté reperire (un codice precedentemente chiosato, alcuni commenti, la traduzione), dall'altro che si cimentò direttamente con il testo dantesco e molti elementi concorrono a mostrarci che si confrontò più volte con il testo italiano.

Il codice madrileno, infatti, venne preparato, prima che vi fosse riversata la traduzione, con la numerazione delle terzine; a sua volta la traduzione in prosa di ciascuna terzina venne numerata e disposta nella carta corrispondente, per quanto possibile – dal momento che i margini del codice erano occupati da due apparati di chiose latine – a fianco della terzina originale. Il risultato è quello di un'edizione testo a fronte, dato che il codice si mostra corredato di quanto occorre per una lettura assistita del testo italiano.

Le chiose e i segni di lettura che il Marchese ha lasciato nel ms. 10186, poi, si riferiscono quasi sempre inequivocabilmente al testo italiano. Questo avviene sia quando Santillana appone la sua sigla per marcare un passo (alle carte 3v e 15v, per es.), sia quando vuole esprimere il suo ap-

²⁹ C. ALVAR, *Traducciones y traductores*, cit., p. 340.

³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 341, e J. GUTIÉRREZ CAROU, *Dante en la poesía de Diego de Burgos*, in *AHLM. Actes del VII Congrès*, a cura di S. Fortuño Llorens e T. Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. 2, 1999, pp. 209-221, e ID. *Referencias a Dante en el Cancionero de Baena*, in "Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani", a cura di G. Ruffino, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, vol. 6, 1998, pp. 639-650.

prezzamento per uno o più versi (“nota maravillosa opinión” alla c. 7r, per es.), sia in quelli che si rivelano essere tentativi di traduzione.

D’altro canto, le tracce dello stesso Marchese nei mss. 10207 e 10208 della Nazionale di Madrid mostrano come egli abbia di fatto proceduto alla lettura di un macrotesto articolato su più volumi.

Ma questo emerge anche quando si considerino più da presso le chiose ai margini della *Commedia* nel manoscritto madrileno. Come si sa, queste sono rintracciabili sin dalla prima carta originale (c. 2) e si fanno più rade nella terza cantica³¹, dove oltre all’ultima segnalata da Mario Schiff relativa a *Par.* XVI 43-48 (c. 158r) è forse possibile rintracciarne un’altra relativa a *Par.* XXXI 7 (c. 188v)³². Tali chiose, come è possibile osservare nell’edizione di Schiff³³ e come sopra accennavo, corrispondono a diverse tipologie. Talora il Marchese si limita ad apporre la propria sigla accanto ad alcune terzine (*Inf.* II 88-90, V 100-102, V 103-105, V 121-123 e *passim*), altre volte manifesta più esplicitamente il suo apprezzamento estetico per alcuni passi, con espressioni come “Nota mirabil loor de Beatriz a Dante” o “Nota grant ssabrosia”, altre volte si cimenta con la traduzione di qualche verso, altre volte ancora interviene riprendendo alcuni contenuti informativi delle chiose latine presenti nello stesso manoscritto, altre, infine, rimanda di fatto con le sue annotazioni a altro materiale scolastico o commentaristico³⁴ non immediatamente reperibile nel ms 10186. Su quest’ultimo tipo di intervento intendo soffermarmi.

In relazione a *Inf.* I 105, per esempio, il Marchese interviene sull’espressione *feltro e feltro* di *Mad* annotando “Entre Almaña e Ytalya, que son dos vyllas llamadas asý Feltro e Feltro”. Egli si allontana così dalla chiosa latina già presente nel manoscritto, che recita “Iste qui venturus est nascetur ex humilis et vilibus parentibus”³⁵. Avevo già segnalato la prossimità della chiosa di Santillana al commento di Pietro Alighieri (la cui prima redazione recita “*cuius natio erit inter feltrum et feltrum*. Dicunt quidam: hoc est in partibus Lombardiae et Romandiola, inter civitatem

³¹ Il che si armonizza perfettamente con il quadro che descrive Carlos Alvar circa la ‘consistenza’ di Dante e della sua stessa *Commedia* in area iberica, per cui vedi sopra.

³² P. CALEF, *Il primo Dante*, cit, pp. 44 e ss.

³³ M. SCHIFF, *La première traduction*, cit., pp. 288-304, poi ripubblicate in M. SCHIFF, *La bibliothèque*, cit., p. 288-302.

³⁴ P. CALEF, *Il primo Dante*, cit, p. 44

³⁵ *Ini*, pp. 30 e 44.

Feltri et montem Feltri”³⁶; ma aggiungo ora che il riscontro si fa ancora più stringente e significativo quando si consulti la traduzione castigliana del commento di Pietro Alighieri (ms. 10207, c. 7r): “Algunos disponen en las partes de Lo[m]ba[r]dia e Romagna esto es entre la çibdad de Feltro e Monte Feltro”.

Altro passo di particolare interesse è *Purg.* VI 13-15 (c. 71r), dove Santillana mette un segno di richiamo sul termine – si badi bene – italiano *negò*³⁷ e riporta a margine la nota “*Anegò*. Este ffue Tarrlato de Piedra Mala, natural de la çiuat de Areço, el qual sse anegó en Arnno río”. Per questa sua chiosa, Santillana poté attingere la variante rispetto a *Mad* – che legge *negò* –, da un altro testimone della *Commedia*, ma più probabilmente da un commento, poiché da un commento dovette derivare anche il contenuto della sua chiosa in castigliano, che differisce da quella latina a sua volta presente nel manoscritto madrileno. La chiosa latina infatti recita:

“Iste fuit Gucius de Petra Mala, qui dum ordinasset quamdam cavalcatam contra quosdam de Bustolis, inimicos suos manentes in terra Laterine, ipsi Bustoli cum gente Florentinorum agressi fuerunt eum, qui fugiendo in Alnum flumen cecidit et necatus est”³⁸

e, come si è già osservato, non poteva fornire l’informazione *natural de la çiuat de Areço* a Santillana. Un interessante riscontro è rintracciabile nel commento di Benvenuto da Imola, che recita:

Et ad sciendum, quis fuerit iste innominatus, debes scire, quod in civitate Aretii ex nobilibus de Petra Mala fuit unus dominus *Tarlatus* antiquus, qui genuit Angelum primogenitum (...). Ex dicto Tarlato natus est alius filius nomine *Zutius* (...). Hic, cum Tarlati gererent bellum cum Bostolis nobilibus de Aretio, (...) equus fortis transportavit ipsum in Arnum, et suffocatus est in quodam pelago. (...) Dicit ergo bene: e l’altro, scilicet, aretinus, che *annegò*, scilicet, in flumine Arni.³⁹

³⁶ Per l’esattezza una certa affinità si registra anche con i commenti del Maramauro e del Serravalle, dei quali tuttavia non si conosce una circolazione in area iberica.

³⁷ Si tratta della lezione di *Mad* per *annegò* del v. 15.

³⁸ Chiosa, questa, vicina alla prima redazione del commento di Pietro Alighieri.

³⁹ Vedi *I Commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI. Archivio italiano*, a cura di P. Proccaccioli, Roma, Lexis progetti editoriali, 1999 [CD-rom].

Anche in questo caso, segnalo che un riscontro più stringente è rintracciabile nella traduzione del commento di Benvenuto da Imola, tradotto, lo abbiamo detto, da Martín González de Lucena per Santillana. Il ms. 10196 della Nazionale di Madrid, alla carta 11v b, presenta la variante *anmegò* e commenta come segue:

e l'altro ... quiere desir este aretino fue noble de Tarlatis de Areço dicho [Çiaçio] e fue estrenuo en armas e entonces los Tarlates avian guerra con los Bastulos que eran fuera del castillo de Querendina de lo qual este mancebo cavalgo e fiso dentro el agua su guerra mas como discurriese el cavallo llevolo a Arrno e abnegose ende este fue fijo del conde Guidon el Novesuelo que fue a la guerra de Bibiena.

Più complesso è il caso di *Purg.* XIX 26, dove il Marchese interviene a colmare una lacuna di *Mad* ed è dunque evidente che attinge a una variante. Il testo della Vulgata, così come stabilito da Giorgio Petrocchi, legge *quand'una donna apparve santa e presta*, mentre il nostro manoscritto reca *quando una dona santa e presta*, con omissione del verbo. Santillana aggiunge immediatamente prima del verso successivo, sul rigo, *m'aparesçió*⁴⁰, avendo evidentemente presente la lezione corretta, anche se questa volta traduce direttamente il segmento mancante, collocandolo sostanzialmente a fine verso⁴¹. La traduzione di Villena del v. 26 è *quando una dueña paresçió santa e presta*, dove la presenza di *paresçió* potrebbe non dipendere necessariamente dall'integrazione di Santillana, quanto piuttosto dalla lezione del secondo modello, dato che gran parte della tradizione ha *parue*⁴². A rigor di logica, poi, tenendo conto che don Íñigo può aver operato sul codice prima e dopo l'intervento di Villena, potrebbe aver desunto la variante testuale dalla stessa traduzione. Anche in questo caso, però, pur intervenendo in castigliano, è evidente che Santillana opera sul testo originale italiano.

In relazione a questo punto, ricordiamo che il Marchese in più di un'occasione tenta di tradurre alcuni passi della *Commedia* e non è possibile operare una ricostruzione puntuale della cronologia relativa fra le postille di Santillana e la traduzione di Villena, anche se il raffronto tra il tentativo di traduzione del Marchese e la soluzione adottata da Villena

⁴⁰ In castigliano ma nell'interlineo del testo italiano.

⁴¹ Vedi anche M. SCHIFF, *La bibliothèque*, cit., p. 298: "L'oublì du mot *apparve*, dans le vers 26, n'avait pas échappé à don Íñigo de Mendoza".

⁴² Cfr. G. PETROCCHI in Dante Alighieri, *La Commedia*, cit., III, p. 316

lasciano ipotizzare che la gran parte di queste chiose siano precedenti alla stesura della traduzione; il che mostra ancora una volta che Santillana si misurò direttamente con il testo italiano⁴³.

Altrove Santillana cita una sua fonte latina. Siamo alla c. 74r (*Purg.* VII 61-99), dove nel margine inferiore, senza alcun segno di richiamo nel testo della *Commedia*, il Marchese ha annotato “Claudianus dicit quia presencia ffamam minuit”, postilla che non ha riscontro alcuno nel madrileno, ma che egli avrebbe potuto trarre dal commento di Benvenuto da Imola⁴⁴, che recita “che accolti tra essi già nella lama, idest, quam si essetis congregati cum eis intra illam planitiem cavata, ad denotandum, quod fama istorum interdum magis sonat a longe, quam a prope, iuxta illud Claudiani: minuit praesentia famam”⁴⁵. L’interesse di tale circostanza sta anche nel fatto che non si ha notizia di una traduzione castigliana del commento di Benvenuto alla terza cantica e forse proprio in assenza di una traduzione del commento il Marchese è costretto a consultare e a citare il commento latino. Questa supposizione rafforza l’ipotesi che negli altri casi Santillana lavorasse con le traduzioni dei commenti. Possiamo inoltre congetturare che l’ipotetico manoscritto latino del commento di Benvenuto posseduto da Santillana fosse completo, ma che la traduzione della terza cantica non fosse stata realizzata.

Alla c. 140r abbiamo un’ulteriore evidenza del fatto che il Marchese ricorresse ai commenti nella sua lettura della *Commedia*. Qui infatti, in corrispondenza della terzina *Par.* VII 25-27, troviamo la postilla “Adán non naçió”. In *Mad* non si ha alcuna chiosa precedente a questa terzina, pertanto possiamo supporre che Santillana avesse utilizzato o il commento di Pietro Alighieri o quello di Benvenuto da Imola⁴⁶. Si veda quanto

⁴³ Cfr. SCHIFF, *La première traduction*, cit.; ID, *La bibliothèque*, cit.; P. CALEF, *Il primo Dante*, cit.

⁴⁴ Si veda anche Giovanni Bertoldi da Serravalle, il cui testo è ancora più vicino alla postilla di Santillana: «*Lama*. vallis cavata. Vult dicere hic, quod fama illorum maior est a longe quam de propinquo; *quia presentia minuit famam, dicit Claudianus*» (*Purg.* VII 85-90).

⁴⁵ Vedi il CD-rom I commenti danteschi, cit.

⁴⁶ Dal momento che non si ha notizia di una traduzione castigliana del commento di Benvenuto alla terza cantica, il Marchese avrebbe potuto consultare anche in questo caso l’originale. L’informazione riferita dal Santillana figura, comunque, anche nei commenti dell’Ottimo, che per esempio dichiara: “Adamo, il quale non nacque”, e similmente intervengono Francesco da Buti e Giovanni Bertoldi da Serravalle; tuttavia,

sostenuto nella prima redazione del commento di Pietro Alighieri: “virtus obedientiae ad proficuum hominis, primo, per Deum fuit intentata ut frenum ad hoc ut meritum consequeretur homo, dico *Adam, qui non natus est*, sed *plasmatus*”. Analogo il contributo in merito del commento di Benvenuto “*Quell’uom*, scilicet, *Adam, che non nacque*, nam primus homo natus est nec de viro nec de muliere, scilicet *Adam*.”⁴⁷.

A conclusione di quanto esposto possiamo considerare come il manoscritto rechi i segni di una lettura attenta, puntuale e articolata della *Commedia*, lettura per la quale il Marchese si serve di diversi paratesti. Alla luce di questo ritengo possa essere fruttuoso insistere sull’osservazione del codice proprio come libro di lettura di Santillana, con uno sguardo alle ricadute che il testo di Dante ha potuto avere nelle opere di Santillana. Quelle chiose, infatti, potrebbero metterci sulla traccia di sottili, ma significative, relazioni intertestuali.

qui come negli altri casi, ho privilegiato i commenti di Pietro Alighieri e di Benvenuto da Imola, poiché la loro presenza nella Castiglia del Quattrocento è documentata.

⁴⁷ Anche in questo caso sarà utile verificare la traduzione castigliana del commento, nella fattispecie del commento di Pietro Alighieri (ms. 10207), ma al momento non mi è stato possibile trovare un riscontro.

QUE ME QUEREIS PERPÉTUAS SAUDADES:
UMA CADEIA POÉTICA ABERTA

António Fournier

Almourol

*Em duas voltas, contravoltas de mão,
amarrou a chata como quem assinava
o texto-travessia.
O remo da esquerda ciava.*

Tabuinha.

Pé ante pé, descida.

*Pedra sobre pedra, o Castelo,
enquanto o barqueiro seu texto repetia.*

Alexandre O'Neill

Em 1978 o poeta italiano Eugenio Montale teve a ideia de fazer traduzir para árabe o poema *Nuove stanze* retirado do livro *Le occasioni*, sua segunda colectânea poética. O aspecto particularmente original da iniciativa consistia no facto de a paternidade do texto dever permanecer secreta, ao passo que a tradução, atribuída a um poeta árabe desconhecido, seria por sua vez retraduzida para francês e sucessivamente para polaco, russo, checo, búlgaro, holandês, alemão, espanhol, antes de voltar finalmente à língua de partida, o italiano. Para Montale, fechada a sequência, o poema original tornar-se-ia completamente irreconhecível. O poeta afirma numa auto-entrevista:

- Chi sa, dice, che cosa tornerebbe a casa dopo questa galoppata di traduzioni. Un'altra cosa?
- Sì, certo un'altra cosa, dico.
- Forse migliore di quand'era partita. Tutto può capitare, non si sa mai¹.

¹ E. MONTALE, *Poesia travestita* (a cura di M. Corti e M. A. Terzoli), Novara, interlinea edizioni, 1999, p.7.

Os resultados desta sugestiva cadeia de transmissão estão reunidos no volume *Poesia travestita* e confirmam a afirmação de Cocteau segundo o qual quase nunca o curso de um rio é aprovado pela sua nascente. Bachtin, Genette e Berman já demonstraram quanto é lábil o confim entre versão e tradução. A traducibilidade, no fundo, não é mais do que uma das tantas propriedades relacionais presentes nos textos literários e activadas na relação dialógica que se instaura no interior de uma “moldura comum”² através das mais diversas formas: da citação ao plágio, da alusão à reminiscência, etc. A este propósito, parece manter-se actual a reflexão de Octavio Paz:

In teoria, solo i poeti dovrebbero tradurre poesia: nella pratica, succede raramente che i poeti siano anche buoni traduttori. Non lo sono, perché quasi sempre usano la poesia altrui come punto di partenza per scrivere una loro poesia. Il buon traduttore si muove nella direzione opposta: il suo punto di arrivo è un poema analogo, in quanto non identico, a quello originale. [...] *L'imitazione* è la sorella gemella della traduzione: si somigliano, ma non vanno confuse. Sono come Justine e Juliette, le due sorelle dei romanzi di Sade. La causa dell'incapacità di tradurre poesia che si riscontra in molti poeti non è di natura meramente psicologica, sebbene l'egolatria giochi il suo ruolo, ancorché funzionale: la traduzione poetica, secondo quanto mi accingo a dimostrare di seguito, è un'operazione analoga alla creazione poetica, solo che si svolge in senso inverso³.

O que significa exactamente este movimento oposto evocado pelo poeta mexicano a propósito da tradução? Ainda segundo Paz, “cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo. O sol cantado pelo poema azteca é diferente do sol do hino egípcio, embora se trate do mesmo astro.” Considerando cada língua como visão específica do mundo (“Da minha língua vê-se o mar”, diria Vergílio Ferreira) é fácil chegar ao conceito de estilo como síntese de algo que é culturalmente codificado e linguisticamente expresso. É esta a perspectiva de Fernando Gil ao afirmar que “o estilo de uma língua, relativamente aos estilos de línguas aparentadas, decorre da selecção que faz dos aspectos da

² U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p.80.

³ O. PAZ, *L'universalità del linguaggio*, in *Lettera internazionale*, n°83, 2005: [http:// letterainternazionale. it/testi_htm/paz_83.htm](http://letterainternazionale.it/testi_htm/paz_83.htm)

experiência e das figuras pelas quais os introduz discursivamente. O estilo representa assim um valor diferencial, no conjunto das línguas em questão⁴. Justamente por isso, quer seja entendido como marca individual quer como visão do mundo que enforma uma comunidade linguística, o estilo será sempre algo de intrínseco e em última instância intraduzível.

O problema da intraducibilidade é uma velha questão que não cabe aqui aprofundar. Mas gostaríamos de reflectir sobre ela a partir da forma do soneto. Como forma poética rigorosamente codificada, o soneto representa um filão bem delineado no interior da cultura literária ocidental. A sua difícil arte impõe ao poeta a constrição de exprimir uma série de interrogações sobre a sua experiência do mundo no interior de um esquema fixo, com os seus vários níveis – métrico, rímico e rítmico – bem definidos. Consideradas estas premissas, mais do que traduzir um soneto – o que meteria inevitavelmente em crise o delicado equilíbrio entre forma e conteúdo específicos de cada língua (é frequente citar-se a este propósito aquela passagem do *Convívio* de Dante em que se diz: “nulla cosa per legame musaico armonizzata si può transmutare senza rompere sua dolcezza e armonia”)⁵ – seria talvez preferível glosá-lo. Em suma, sendo uma forma comum a várias tradições poéticas, com o que sugere de regresso a uma ordem antiga, rigorosa e inactual, o soneto ganharia mais em ser imitado noutra língua, como variação sobre o mesmo tema. Como diz Bassnett-Mcguire:

In questa categoria rientrano le *versioni* in cui viene conservata la sostanza del testo di partenza, ma viene cambiata la forma, e le *imitazioni*, attraverso le quali, il traduttore produce un suo poema che ha in comune col testo originale e non sempre, solo il titolo e il punto di partenza⁶.

Tomemos como referência Luís de Camões, um dos maiores intérpretes desta forma poética, e figura forte, para citar Bloom, do cânone literário ocidental, equivalente a Dante para a literatura italiana, Cervantes para a espanhola ou Shakespeare para a inglês (os exemplos referir-se-ão justamente a estes âmbitos). Vejamos o conhecido soneto *Na ribeira do Eufrates assentado*,

⁴ F. GIL, *Modos da evidência*, Lisboa, INCM, 1998, p.173.

⁵ G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996, p.101.

⁶ S. BASSNETT-MCGUIRE, *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 1993, p.114.

cuja temática serve de modelo ao conjunto de textos que se seguirão:

Na ribeira do Eufrates assentado
discorrendo me achei pela memória
aquele breve bem, aquela glória,
que em ti, doce Sião, tinha passado.

Da causa de meus males perguntando
me foi: – Como não cantas a história
do teu passado bem, e da vitória
que sempre de teu mal hás alcançado?

Não sabes, que a quem canta se lhe esquece
o mal, inda que grave e rigoroso?
Canta, pois, e não chores dessa sorte.

Respondo com suspiros: – Quando cresce
a minha saudade, o piedoso
remédio é não cantar senão a morte⁷.

(Luís de Camões)

Seduto nella riva dell’Eufrate
mi vennero, parlando, alla memoria
del ben fugace l’esaltante gloria
e le ore, o dolce Sion, in te passate.

Dei miei mali mi furon domandate
le cause: “Perché mai cantar la storia
non vuoi del bene, che sul mal vittoria
ti ha dato, e tante gioie meritate?”

“Dimentica, chi ama: dal cuore esce
il male, anche il più grave e tormentoso.
Canta, dunque. Non piangere la sorte.”

Risposi, sospirando: “Quando cresce
il rimpianto invincibile, pietoso
rimedio non è il canto, ma la morte”⁸.

⁷ L. DE CAMÕES, *Rimas*, cura di A. Costa Pimpão, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 129.

Analisando a tradução italiana, parece errónea a transposição do último verso (“rimedio non è il canto, ma la morte”) que contradiz o original no qual o conceito de morte é expresso como único sujeito possível do canto (“remédio é não cantar senão a morte”). A tradução do decassílabo final deveria soar assim: “pietoso/rimedio è non cantare altro che morte”. Mas o que nos move aqui não é o desejo de propor uma versão correcta quanto a intenção de evidenciar o que já se disse sobre o facto que “traduzir um poema [...] significa antes de mais *escrever* outro”⁹. Na origem do suposto ‘mal-entendido’ estaria a interferência da própria tradição poética italiana: o tradutor parece ter identificado, no desenvolvimento do soneto camonianiano, um processo tendente, a nível semântico, à característica conclusão gnómica e pessimista dos poemas de Giacomo Leopardi. Nomeadamente no canto XXVIII, “A se stesso”, aqueles versos nos quais o poeta, perdidas as ilusões, declara com lucidez a morte do próprio coração, plenamente consciente do auto-engano e da vacuidade última da existência: “Or poserai per sempre,/Stanco mio cor”; “Al gener nostro il fato/ Non donò che il morire”.

Este pequeno exemplo serve para ilustrar como na realidade, no âmbito da tradução, o paradoxo borgesiano de matriz unamuniana, do *Pierre Menard, autor do Quixote*, é menos intelectual do que à primeira vista parecerá. Os processos mentais – as apropriações, os empréstimos, as interferências – que regulam mais ou menos conscientemente as relações de intertextualidade são de facto o verdadeiro território da tradução: a alusividade, quer a praticada por quem traduz quer a identificada por quem lê, enriquece o texto de chegada com um inevitável efeito de ressonância. Como afirma Gian Biagio Conte:

L'allusività può non esaurirsi in se stessa ma servire a mediare un rapporto emulativo nei riguardi della tradizione così rammentata. In tal caso, della tradizione essa mira a circoscrivere uno spazio limitato, prescelto per il confronto: si allude a un momento o a una forma conosciuti, non solo per recuperarli armonizzando la loro risonanza ad

⁸ L. DE CAMÕES, *Rime*, tradução de R. Averini, in *Estudos Italianos em Portugal n.º41*, Lisboa, Instituto Italiano di Cultura, 1979, p.147.

⁹ A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p.34 (tradução nossa).

un nuovo contesto, ma anche per superarli in un rapporto fatto di opposizione o di differenziazione, o almeno variando¹⁰.

Dito isto, é evidente que poderíamos remontar aos poetas coevos de Camões e encontrar idênticos materiais de confronto e discussão, ou então, considerando a forma específica do soneto, retroceder às próprias fontes da estrutura em que o poeta português se exprime com tanta força e graça conceptual. Encontraríamos certamente as mesmas ressonâncias que nos poemas de Camões, visto que temas como “a inevitabilidade da morte, a instabilidade da fortuna, o fluir do tempo, a brevidade da vida fugaz como um sopro e a sombra, caduca como uma flor, vã como um sonho”¹¹ são *topoi* poéticos já presentes no soneto petrarquista que, por sua vez, se tinha inspirado em “aquela incerteza espiritual, aquela nota melancólica e sentimental, que já ressoava na poesia provençal”¹².

Mas por algum lado é preciso começar e escolhemos Camões como nascente do rio que queremos aqui percorrer. É também o que faz a poetisa inglesa Elisabeth Barrett-Browning ao escrever os poemas de amor que reunirá e publicará em 1850 com o título de *Sonnets from the Portuguese*. Não querendo que o marido, o poeta Robert Browning, que se apaixonara por ela ao ler aqueles poemas, descobrisse que eram seus, fingiu com pudor vitoriano tê-los traduzidos das cartas de amor de uma cortesã do século dezasseis, uma certa Catarina, ao seu namorado, Luís de Camões. Desta forma, através do artifício da correspondência, a poetisa obtinha um duplo resultado: por uma lado, podia dar vazão à sua índole feminina, e por outro, submetia essa voz a outra, autorizada e masculina, de Luís de Camões. Todo o conteúdo dos *Sonnets from the Portuguese* está incluído no epistolário de amor a Browning, como a querer testemunhar que ela aceitava e confundia os amores, o verdadeiro e o literário, num ele pré-dominante. A linguagem poética podia exprimir a sua feminilidade, com a condição de, em transparência, se perfilar nitidamente a máscara masculina.

¹⁰ G. BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p.11.

¹¹ J. M. RUGGIERI SCUDIERI, *Primi contatti letterari fra Italia e Portogallo fino a Sá de Miranda in Relazioni fra l'Italia e il Portogallo. Memorie e documenti*, Roma, Reale Accademia D'Italia, 1940, p. 101 (tradução nossa).

¹² *Ivi*, p.101 (tradução nossa).

Tomando a forma do soneto e adaptando-a ao modelo inglês, é evidente que a poetisa procurou na *auctoritas* de um poeta canónico o passaporte para o mundo das letras. Mas o alegado parentesco reduz-se afinal a uma vaga inspiração temática, que é meramente funcional às intenções da escritora: conferir autoridade a própria voz poética. De resto, a alusão explícita não é a Camões mas sim a Teócrito¹³ e aos seus *Idílios e Epigramas*:

I thought once how Theocritus had sung
Of the sweet years, the dear and wished-for years,
Who each one in a gracious hand appears
To bear a gift for mortals, old or young:
And, as I mused it in his antique tongue,
I saw, in gradual vision through my tears,
The sweet, sad years, the melancholy years,
Those of my own life, who by turns had flung
A shadow across me. Straightway I was 'ware,
So weeping, how a mystic Shape did move
Behind me, and drew me backward by the hair;
And a voice said in mastery, while I strove, –
“Guess now who holds there?” – “Death”, I said. But, there,
The silver answer rang, – “Not Death, but Love.”

(Elisabeth Barrett-Browning)

Pensavo un giorno agli anni che Teocrito
Cantò, i desiderati anni, cari,
E par recare ognuno con benigna
Mano un dono ai mortali, a vecchi e giovani:
E assorta in quell'antica lingua errando
Scorsi in crescente visione fra il pianto
I cari tristi anni, i malinconici:
Gli anni della mia vita, il loro giro
D'ombra su me. E di colpo sentii –
Piangendo – una presenza arcana sorgermi

¹³ “Le Ore dal passo delicato,/le care, lentissime tra gli dei, ma desiderate/ esse giungono agli uomini, recando sempre qualcosa” in TEOCRITO, *Idilli e epigrammi*, a cura di B. Palumbo Stracca, Milano, Bur, 1993, pp. 264-265, in B. RIZZARDI PERUTELLI, *Aracne. La sfida femminile alla poesia vittoriana*, Urbino, Ed. Quattro Venti, 1999, p.62.

Dietro e afferrarmi pei capelli; e voce
Parlò potente mentr'io resistevo:
“Chi ti tiene? Indovina.” – “Morte”, dissi.
Ma un argento sonò, – “Non Morte: Amore”¹⁴.

Parece porém evidente que o verso “as I mused it in his antique tongue”, referindo-se a Teócrito, resume em si todo o processo de camuflagem: o encontro de um canto com outra voz e outra sensibilidade, noutra língua, e por conseguinte a imersão no mesmo rio. A conclusão feliz e inesperada do soneto inglês parece quase conter uma resposta polémica à conclusão disfórica do soneto português que se colocava não como canto de amor, mas de morte. Assim se confirmaria o que já foi notado por Biancamaria Rizzardi Perutelli: “a luta que Elisabeth Barrett-Browning combateu para entrar no cânone literário dominado pela voz masculina, dá-se a partir do interior da própria tradição”¹⁵.

Para além do motivo bíblico da anunciação que lembra o verso de Shelley (“The awful shadow of some unseen power” in *Hymn to Intellectual Beauty*)¹⁶, dir-se-ia que Barrett-Browning, para conquistar a sua voz feminina, quis deliberadamente afastar-se da sombra das conclusões pessimistas masculinas. Por outras palavras, parece ter procurado construir a sua voz às custas da voz de Camões. Esta específica modalidade de *poesia travestita* é classificada por Bloom com o nome de *clinamen*:

Clinamen, che è il fraintendimento o travisamento poetico vero e proprio; traggio la parola da Lucrezio, nel cui poema sta a significare uno “scarto” degli atomi, che in questo modo rende possibile dei cambiamenti nell’universo. Un poeta compie uno *scarto* dal suo precursore leggendo la poesia del precursore in modo tale da attuare un *clinamen* nei suoi confronti. Esso si manifesta nella sua propria poesia quale movimento correttivo, il che implica che il testo poetico precursore venne seguito accuratamente fino a un certo punto, dopo di che esso deve aver compiuto uno scarto, esattamente nella direzione che viene a prendere il testo poetico nuovo¹⁷.

¹⁴ E. BARRETT-BROWNING, *Sonetti dal Portoghese*, traduzione di R. S. Virgillito, Firenze, Libreria delle donne, 1986, pp. 2-3.

¹⁵ B. RIZZARDI PERUTELLI, *Aracne*, cit., p.45 (tradução nossa).

¹⁶ *Ivi.*, p. 64.

¹⁷ H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983, p.22.

Completamente diferente é o caso de Jorge Luis Borges, em *El hacedor*. O escritor argentino, que no soneto *Los Borges* regressa à genealogia familiar, nomeadamente aos avós portugueses, propõe no soneto seguinte – os dois textos formam “um díptico psicológico-espiritual inseparável”¹⁸ – um comentário literário à vida de Camões. Também ele, como Elisabeth Barrett-Browning, segue o esquema estrófico do soneto shakespeariano que ele conhecia certamente melhor que o lusitano, sendo Borges uma *criança literária* (Bloom) perfeitamente bilingue em espanhol e inglês:

A Luis de Camoens

Sin lástima y sin ira el tiempo mella
Las heroicas espadas. Pobre y triste
A tu patria nostálgica volviste,
Oh capitán, para morir en ella
Y con ella. En el mágico desierto
La flor de Portugal se había perdido
Y el áspero español, antes vencido,
Amenazaba su costado abierto.
Quiero saber si aquende la ribera
Última comprendiste humildemente
Que todo lo perdido, el Occidente
Y el Oriente, el acero y la bandera,
Perduraría (ajeno a toda humana
Mutación) en tu Eneida lusitana.

(Jorge Luis Borges)

A Luís de Camões

Senz'ira o compassione il tempo intacca
le spade degli eroi. Povero e triste
alla tua patria dolente tornasti,
o capitano, per morire in essa
e con essa. Nel magico deserto
di Portogallo il fiore s'era perso

¹⁸ J.-F. COELHO, *Borges scriptor de Camões*, in AA.VV., *Camoniana californiana. Comemorating the quadricentennial of the death of Luís Vaz de Camões. Proceedings of the Colloquium held at the University of California*, Santa Barbara, University of California, 1985, p.155 (tradução nossa).

ed il rude spagnolo, prima vinto,
ne minacciava adesso il fianco aperto.
Voglio sapere se di qua del fiume
ultimo tu comprendesti umilmente
che tutto il già perduto, l'Occidente
e l'Oriente, l'acciaio e la bandiera,
(straniero ad ogni umano
mutare) nell'Eneide lusitana¹⁹.

Borges inspira-se na célebre frase alegadamente proferida por Camões no seu leito de morte “morro com a pátria”, aludindo à anexação de Portugal à Espanha em 1580, na sequência do desastre de Alcácer-Quibir. É por conseguinte a memória do Camões épico que é convocada no interior de um poema lírico que é em todo o caso a “específica moldura estrutural de que [Borges] se serve para celebrar os autores e os temas que lhe são mais caros”²⁰. O poeta argentino soube colher de Camões certos núcleos temáticos como o clássico tema lírico do *pantarei* presente na metáfora da “ribera ultima” mas também a desilusão nacionalista manifestada pelo autor de *Os Lusíadas* no final da sua vida. Borges detém-se em particular na ideia do tempo como experiência de perda, compensada pela perenidade do canto, tema também esse caro ao poeta português, como nos lembra Eduardo Lourenço:

Fra questi due poli – possanza d'Eros, che platonicamente unisce tutte le forme della materia sollevandole fino a Dio – e onnipotenza dell'Oblio, che sembra smentire l'altra – s'iscrive, secondo Camões, l'esperienza personale del Tempo. Esperienza e non teoria o filosofia, perché il Tempo è risentito come realtà e vissuto con tutto l'essere, e non come oggetto di speculazione. [...] La visione del tempo è in Camões meno chiara, meno coerente che in Petrarca, ma più complessa. Il poeta dell'«Isola degli Amori» appartiene a un mondo cosciente della sua realtà, della sua bellezza, della sua energia tumultuosa. Egli stesso non è un intellettuale meditabondo e solitario, ma un lottatore impegnato, spada alla mano, nelle “querelles” della sua epoca. Il tempo non può presentare

¹⁹ J. L. BORGES, *El hacedor*, traduzione di F. Tentori Montalto, in *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1985, pp.1222-1223.

²⁰ J.-F. COELHO, *Borges*, cit., p.155 (tradução nossa).

unicamente questo aspetto nero: avrà, come l'uomo della Rinascenza, una specie di doppia faccia²¹.

A reflexão de Borges sobre a glória vã parte, portanto, quer dos aspectos biográficos do poeta português quer da história de Portugal: por exemplo, a fina flor da nobreza portuguesa perdida no “mágico desierto” é associada ao topos da flor da juventude perdida. Não deixa de ser curioso notar que tanto Elisabeth Barrett-Browning como Borges convocam a autoridade da tradição clássica (Teócrito a propósito de Camões lírico em Barrett-Browning, Virgílio chamado em causa na alusão à “Eneida lusitana” feita por Borges). Mas há também, como no caso da poetisa inglesa, outras alusões a um sistema poético mais vasto e universal: por exemplo, a forma de referir-se a Camões – “Oh capitán” – não pode deixar de lembrar o famosa poema de Walt Whitman, um dos poetas que Borges mais admirou.

A isotopia do rio de onde partimos manifesta-se também no poeta surrealista, Louis Aragon, o qual propõe em *Les yeux d'Elsa*, um denso diálogo intertextual com um soneto de Camões escrito quatrocentos anos antes. No prefácio, Aragon justifica a manipulação afirmando que o mesmo riacho da poesia corre dentro de todos os poetas (“Il y a ainsi une poésie du langage qui court comme un ruisseau secret à travers nos poètes”), e que todos os poetas imitam, embora nem todos o admitam, como ele faz²². Eis-nos chegados ao fulcro do discurso: toda a literatura é um comentário de um comentário que nunca se interrompe. Autorizado por Aragon e tomando à letra a mesma afirmação (“Tout le monde imite”), Carlos de Oliveira, poeta português, dialoga directamente com o soneto do poeta francês para repropor uma nova versão do poema camoniano em língua portuguesa. Trazido de novo para a língua original, outro poeta lusitano, Fernando Pinto do Amaral, quis reabrir já no século XXI o circuito que conduz a Camões, propondo também ele a sua versão sobre o tema. Eis os quatro poemas:

²¹ E. LOURENÇO, *Camões et le temps, ou la raison oscillante*, Parigi, 1972, pp.118-119, in L. DE CAMÕES, *Rime*, cit.

²² L. ARAGON, *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1959, p.11.

Que me quereis, perpétuas saudades?
Com que esperança ainda me enganais?
Que o tempo que se vai não torna mais,
E, se torna, não tornam as idades.

Razão é já, ó anos, que vos vades,
Porque estes tão ligeiros que mostrais,
Nem todos para um gosto são iguais,
Nem sempre são conformes as vontades.

Aquilo a que já quis é tão mudado,
Que quase é outra cousa; porque os dias
Têm o primeiro gosto já danado.

Esperanças de novas alegrias
Não mas deixa a Fortuna e o Tempo errado,
Que do contentamento são espias.

(Luís de Camões, 1598)

Imité de Camoës

Que cherchez-vous de moi perpétuels orages
De quels combats encore allez-vous me berner
Lorsque le temps s'enfuit pour ne plus retourner
Et s'il retournerait n'en reviendrait plus l'âge

Les ans accumulés vous disent bon voyage
Eux qui légèrement nous passent sous le nez
A des désirs égaux inégalement nés
Quand le vouloir changeant n'en connaît plus l'usage

Ce que je chérissais jadis a tant changé
Qu'on dirait autre aimer et comme autre douloir
Mon goût d'alors perdu maudit le goût que j'ai

Ah quel espoir trompé d'une inutile gloire
Me laisserait le sort ni ce temps mensonger
Qui guette mon regret comme un château la Loire.

(Louis Aragon, 1942)

Imitado de Aragon

Que me quereis, perpétuas miragens,
Com que sonhos ainda me abismais?
O tempo é um rio que não pára mais,
Nem se repetem as visões das margens.

Como se diz adeus a quem morreu,
Dizem adeus os anos já passados
A desejos iguais, desiguais
Se a vontade mudando os esqueceu.

Aquilo a que queria mudou tanto
Que é outro amor; e meu prazer dum dia
Maldiz o de hoje, ao novo desencanto.

Cada enganosa esperança em meu desejo
Passa por ela o tempo e queda, fria
Como Almourol a ver passar o Tejo.

(Carlos de Oliveira, 1950)

Imitado de Carlos de Oliveira

Que me quereis, perpétuas fantasias,
com que imagens ainda me iludis?
Desenha o rio do tempo mil perfis
e as suas águas correm fugidias.

Afastai-vos enfim, ó alegrias,
que os anos das memórias juvenis
deixam-me hoje na boca o infeliz
sabor com que a vontade altera os dias.

Tudo o que dantes fui se transformou
noutra coisa que é hoje o que não sou
e vai boiando à flor de cada hora.

A esperança, enquanto passa e me saúda,
leva consigo um sonho e fica, muda,
a contemplar o rio que me devora.

(Fernando Pinto do Amaral, 2004)

Confrontando os sonetos, não deixa de ser possível identificar no espaço exíguo permitido a uma forma que obedece a um esquema fixo e dá por conseguinte pouca margem de manobra, algumas alusões às respectivas culturas e contextos de enunciação. Por exemplo, será talvez possível identificar a veia surrealista de Aragon em versos como “Les ans [...] légèrement vous passent sous le nez”. Ou, por outro lado, no soneto de Carlos de Oliveira, considerando o tempo histórico em que foi publicado e o próprio perfil ideológico do escritor, somos tentados a ler os versos “meu prazer dum dia/ maldiz o de hoje, ao novo desencanto” como uma alusão velada ao desencanto do poeta em relação ao salazarismo.

É igualmente evidente o percurso feito por cada poeta para se libertar da *angústia da influência*, declinando cada um à sua maneira a temática proposta por hipertexto camoniano. Assim como Borges, também Aragon convoca elementos que aludem à história de Portugal, relacionados com Camões épico (“combats”/ “inutile gloire”). Também ele, como Borges, introduz a metáfora do rio. Desta forma, o seu soneto conclui-se com uma comparação que ambienta a temática à realidade francesa (“ce temps mensonger/ Qui guette mon regret comme un château [o faz com] la Loire.”). A alusão ao Loire parece assim duplamente motivada, quer pela metáfora do rio quer por uma específica notação etnocêntrica. Carlos de Oliveira não fica indiferente a esta alusão geográfica e, imitando a metáfora, conduz o seu soneto para uma conclusão que através do mesmo processo exemplificativo a traz de novo para território português. Ao fazê-lo, o poeta lusitano inverte também o sentido proposto pelo poeta francês, fazendo do castelo de Almourol (situado numa ilha a meio do Tejo) não a metáfora do tempo, mas a metáfora da resistência tenaz do Homem à passagem do tempo. É deste ponto de vista – o da contemplação da passagem do tempo – que se situa a ampliação disfórica com que Pinto do Amaral conclui por sua vez o seu soneto: é testemunha e paciente do “rio que me devora”.

Esta sugestiva cadeia poética formada por quatro poemas e por duas línguas – o português e o francês – oferecia um pretexto irrecusável: a possibilidade de alargá-la à língua materna do soneto, o italiano. Propusemos assim ao poeta Giancarlo Pontiggia o desafio de encarnar

pela primeira vez a substância poética proposta por Camões no corpo da língua italiana. Pontiggia é um poeta culto muito consciente da tradição e é também tradutor das línguas clássicas (Píndaro e Salústio por exemplo) e do francês (Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Céline, Bonnefoy). Era a pessoa certa para continuar o jogo poético. Eis o seu soneto:

Cieli, glorie, suoni: anse scure del tempo

*Car j'imité... Tout le monde imite.
Tout le monde ne le dit pas.*

Aragon

Cieli, glorie, suoni – anse scure del tempo
Che passa e passa, e non resta che poco:
Dov'è che siete, ora che brucia un fuoco
Più fievole dei pensieri che cento

Nubi sospingono dove vuole il tempo
E se anche torna, è come un cuoco
Che riscalda i suoi avanzi su un fuoco
Uguale, ma non tornano le cento

Tavole su cui stavano vini e pani,
Né le belle pietanze che allietavano
Gli anni che si disfano come grani

E si disfano le stanze in cui passavano.
Lettore, credimi, non c'è domani
Che il tempo non scardini con le sue

chiavi.

Como se pode constatar, Giancarlo Pontiggia fecha o poema com um verso anómalo formado por uma única palavra, que subverte propositadamente o esquema clássico do soneto. Não é seguramente desconhecido a Pontiggia o facto de na tradição do soneto ser possível o acrescento de um verso conclusivo ou mesmo de um dístico²³, mas a verdade é que a

²³ “Ha avuto successo, nel tempo, l'ampliamento del sonetto che consiste nell'aggiunta di un'appendice ai 14 versi dello schema normale. Questa può essere costituita da un

conclusão insólita em *enjambement* parece justamente deixar a sugestão das chaves (fechar com chave de ouro?) penduradas debaixo da porta do poema como convite aberto a reentrar no jogo. Era igualmente impossível recusar este novo desafio. Solicitámos assim ao poeta Albano Martins, também ele tradutor de autores clássicos além de italianos (Leopardi *in primis*), que continuasse a estafeta de um percurso poético iniciado por Camões há quase cinco séculos. O seu esplêndido soneto proposto em apêndice a este artigo é um novo convite a procurar incessantemente aquela “deslocação progressiva do sentido” desejada por Montale como forma de manter viva a própria poesia.

Tudo o que

Imitado de *Cieli, glorie, suoni: anse scure del tempo*, de Giancarlo Pontiggia

A glória, a loucura, o tempo dedicado
aos devaneios, aos anseios, a tentação
do poder, do mando, a ocasião
propícia ao enlevo – tudo o que

perto de nós, ao nosso lado, configura
as novas catedrais, as novas sinfonias
do desejo e da posse, a turbulência
das vozes recolhidas nas dobras

do tecido que o outono vai urdindo
com fervor à nossa volta, à custa
do orvalho das manhãs e da espuma

das marés – tudo, acredita, amigo,
se esvai num lance apenas, no salto
duma lebre ou no voo da perdiz.

12

de

Dezembro

de

2010

verso conclusivo, detto *ritornello* (...). La forma più importante è però quella trecentesca del *sonetto caudato*, la cui ‘coda’ è formata da un settenario in rima con l’ultimo verso delle terzine e da un distico a rima baciata”, P. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il mulino, 2002, pp.119-120.

TRADICIONES ENTRELAZADAS
EN LA OBRA DE LUIS CERNUDA;
DEL MITO A LA POESÍA Y VICEVERSA

Pablo Lombó

«En el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma
—ciertamente.»

José Gorostiza, Muerte sin fin

La percepción de una presencia que transita la realidad, o que impulsa la forma de concebirla, es el primer acercamiento del sevillano a la creación poética desde sus Primeras poesías. Al reconocer esa brisa esbelta, que «Es la atmósfera ceñida» o un aleteo sagrado, sucede la revelación de algo que está por suceder: «Así el fervor alerta / La indolencia presente.»¹. Pero, en el siguiente verso, no pasa nada; como siempre, «Verdes están las hojas». Cernuda conjuga una sensación interior y la apariencia de lo exterior mediante su percepción de las cosas; queda establecida, desde su primer poema, la ambigüedad entre el deseo y su ser objetivo. Desde la infancia (por lo menos así lo dice él mismo en varios poemas y en el Historial de un libro), distintas reflexiones sobre la naturaleza persiguen su ánimo: el tiempo sin término, el instante, la fugacidad de la vida, su hermosura... Cierta angustia lo impulsa a la creación porque, entre certezas efímeras e inasibles, reconoce «una realidad distinta y superior a lo humano»². Su gran sensibilidad lo acerca a la evidencia, la siente, la percibe y la desea: “A veces, por los claros / Del cielo, la amarilla / Luz de un edén perdido / Aún baja a las praderas” (“Cordura”, VII, RD, vv. 9-12); aparece súbita como un perfil del aire pero siempre se escapa la inmediatez del mundo y esto lo cansa excesivamente. Gran parte de la

¹ Vv. 11-12 del primer poema de L. CERNUDA, Primeras poesías, en La realidad y el deseo, México, FCE, 5ª ed., 1995. Remito siempre a esta edición con las letras RD y para indicar el libro sólo indico el número romano.

² Así define M. ZAMBRANO lo divino en su introducción a El hombre y lo divino, México, FCE, 2ª ed., 1973, p. 15. En adelante tan sólo indico la página.

poesía cernudiana está motivada por el cansancio –del tiempo, de lo efímero, de lo injusto–, que impulsa la búsqueda de la evidencia y después su captura, finalmente plasmada en un poema o balbuceo:

Estar cansado tiene plumas,
Tiene plumas graciosas como un loro,
Plumas que desde luego nunca vuelan,
Mas balbucean igual que el loro.

Estoy cansado de las casas,
Prontamente en ruinas sin un gesto;
Estoy cansado de las cosas,
Con un latir de seda vueltas luego de espaldas.
("Estoy cansado", III, RD, vv. 1-8)

5

El poeta busca ese latido sedoso que seduce los sentidos y luego los abandona, quiere (consciente y cansado de lo que lo limita) entender sus leyes, poseer sus ritmos.

Aunque ante el misterio de su propia existencia³ Cernuda reconoce una evidencia de aquello superior que percibe, la certeza de la muerte lo desconcierta todavía más y ocupa un lugar fundamental entre las preocupaciones, reflexiones y emociones de su poesía. Martínez Nadal destaca que los sentimientos – tristeza, desgana – “que motivan la conciencia de un tiempo en constante fluir y de una muerte cada vez más próxima rezuman por toda su obra”⁴. Sin embargo, a pesar de que “su aspiración a la eternidad naufragaba en la evidencia inexorable del tiempo y su destrucción”⁵, (sentimiento trágico de la vida, que comparte con Unamuno), Cernuda muestra también estremecimientos frente a la hermosura, la verdad, la justicia o el amor. La desaparición de sí mismo lo consterna y provoca en él un deseo de inmortalidad, manifiesto periódico en su poesía: “Algo inmenso reposa, aunque la muerte aceche...” (“Noche de luna”, VII, RD, v. 69). Cernuda quiere formar parte de lo incon-

³ Él mismo dice: “He venido no sé por qué; / Un día abrí los ojos: he venido”. “He venido para ver”, IV, RD, vv. 18-19.

⁴ M. NADAL, Luis Cernuda, el hombre y sus temas, Españoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda, el hombre y sus temas, Madrid, Hiperión, 1983, p. 275.

⁵ J. NEIRA y J. PÉREZ BAZO, Luis Cernuda en el exilio. Lecturas de Las nubes y Desolación de la Quimera, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p.78.

mensurable, anegar su espíritu y, en boca de Felipe II, expresa claramente su naturaleza dividida: “Que se exalta por sentirse inhumano, / Que se humilla por sentirse imposible” (“Silla del rey”, IX, RD, vv. 37-38)⁶. Según María Zambrano, “la deificación que arrastra por fuerza la limitación humana – la impotencia de ser Dios – provoca, hace que lo divino se configure en ídolo insaciable, a través del cual el hombre – sin saberlo – devora su propia vida; destruye él mismo su existencia” (p. 23). Esta necesidad sólo se apacigua con la muerte⁷, pero mientras la vida le palpita, Cernuda lleva a cabo una constante búsqueda de aquello, “Un no sé qué, una sombra” (“El viento de septiembre entre los chopos”, VI, RD, v. 5), que pueda darle cuerpo a su afán de eternidad y belleza.

A pesar de la consciente incapacidad para retener completamente la hermosura, puesto que “las palabras deforman nuestro corazón; son exageradas y olvidadizas como los hombres, y no es menos inútil confiar en unos que en otras”⁸, el poeta sevillano reconoce y presiente la hermosura románticamente, como “una manifestación de las leyes secretas de la Naturaleza que a no ser por su aparición quedarían eternamente ignoradas para nosotros”⁹. Quiere conocer más a fondo, profundamente, esa evidencia por la que se ha olvidado a sí mismo y de la que se siente parte: “Soy eco de algo; / Lo estrechan mis brazos siendo aire, / Lo miran mis ojos siendo sombra, / Lo besan mis labios siendo sueño” (“III. Esperé un Dios en mis días”, V, RD, vv. 9-12).

⁶ El segundo poema de *Donde habite el olvido* («Como una vela sobre el mar»), termina diciendo: “Contemplo sus olas y quisiera anegarme, / Deseando perdidamente / Descender, como los ángeles aquellos por la escala de espuma, / Hasta el fondo del mismo amor que ningún hombre ha visto” (V, RD, vv. 14-18).

⁷ “Única gloria cierta que aún deseo”, dice sobre ella Cernuda en el último verso de “Elegía española [II]” (VII, RD, v. 45). La expresión de esta necesidad también aparece en “La gloria del poeta” de *Invocaciones*: “La muerte únicamente / Puede hacer resonar la melodía prometida” (VI, RD, vv. 84-85).

⁸ L. CERNUDA, *El indolente*, en PC, t. II, p. 277.

⁹ Johann W. GOETHE, *Máximas y reflexiones*, en *Obras completas*, trad. de Rafael Cansinos Asséns, México, Aguilar, 1991, t. I, p. 352, núm. 183. Una idea similar aparece al final de “La visita de Dios”, en *Las nubes*: “Mira las tristes piedras que llevamos / Ya sobre nuestros hombros para enterrar tus dones: la hermosura, la verdad, la justicia, cuyo afán imposible / Tú sólo eras capaz de infundir en nosotros. / Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías / Como un sueño remoto de los hombres que fueron” (VII, RD, vv. 71-76).

La tradición católica

Uno de los senderos emprendidos por Cernuda para tratar de desvelar el eco de aquella realidad más alta que percibe es el del catolicismo, pero representado en la pregunta y el reclamo. Hablando sobre el hombre primitivo y sus primeros contactos con lo divino, María Zambrano afirma que:

la actitud que engendra la pregunta sólo puede surgir frente a alguien que haya aparecido, frente a una fuerza que haya dado la cara y tenga nombre. Así Job en el Antiguo Testamento; así las consultas a Apolo a través de sus oráculos. (p. 35)

Cernuda conoce solo la fe sin haber presenciado ninguna hierofanía, por lo que le da la espalda al Dios católico diciéndole directamente “Yo no te envidio, Dios; déjame a solas / Con mis obras humanas que no duran” (“La ruinas”, VIII, RD, vv. 59-60). La religión no le brinda consuelo, cosa que lo acerca más y más a la nada; a lo largo de su obra hay un reclamo ante determinado vacío en su ánimo, sobre todo a partir de *Las nubes*, aunque haya tenido reflexiones parecidas en poemas anteriores y las siga desarrollando en sus siguientes libros. Se ha señalado que la crudeza de la Guerra Civil española fue fundamental para que emprendiera esa búsqueda ante la soledad y la desesperación a partir de su exilio en 1938. De ese periodo son algunos de los poemas en donde el reclamo frente al abandono y la injusticia divinos se manifiesta más nítido:

Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?
Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido,
Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida.
 (“La visita de Dios”, VII, RD, vv. 57-59)

Textos similares muestran un claro rechazo por esa vía de comunión que no satisface la expresión cabal de su deseo, como el ya citado “Esperé un dios en mis días” (de *Donde habite el olvido*) o “Atardecer en la catedral” que, junto con “La visita de Dios” y “Cordura”, aparece formando una especie de ‘paréntesis católico de reflexión’ alrededor de

“Resaca en Sansueña (fragmentos de un poema dramático)”, que trata sobre el olvido de los dioses paganos¹⁰.

La reflexión y el desencanto alrededor del Dios cristiano también aparece en varios momentos del monólogo dramático “La adoración de los Magos”. Aparecen siete voces (Melchor –el poderoso a quien siguen los demás por su sueño–; un demonio; Baltasar; Gaspar; una tercera persona que expresa consenso entre los tres Magos: “Y quisimos ser hombres sin adorar a dios alguno”; un pastor ignorante y la inscripción que otorga a los Reyes un destino “más feliz que el de los dioses”) entre los cinco poemas¹¹ aportando a la vez características específicas de cada voz y diferentes miradas de una misma realidad abandonada, porque “Allá, sobre la lluvia, / Donde anidan estrellas, / Dios por su cielo mira / Dulces rincones grises” (“Cordura”, VII, RD, vv. 29-32). Ante esta sensación de abandono y liberación de lo humano también surge en Cernuda la “Alegría por la soledad”:

A solas, a solas,
Camino de la aurora,
Bajo las nubes cantan,
Blancas, solas, las aguas;
Y entre las hojas sueña,
Verde y sola la tierra.
(VII, RD, vv. 1-6)

5

María Zambrano observa que en la modernidad, “lo divino eliminado como tal, borrado bajo el nombre conocido de Dios, aparece, múltiple, irreductible, ávido, hecho ‘ídolo’, en suma, en la historia” (p. 23).

Tal vez, como otra forma para buscar la evidencia – frente al vacío del cristianismo y la realidad de la guerra –, Cernuda acudiera también al

¹⁰ En la primera parte del poema, el prólogo, Cernuda establece, mediante la hermosura física, un estrecho vínculo dramático entre la «gente clara y libre de Sansueña» y lo divino: “El aroma del mar vasto y denso suspende / Los mortales dormidos bajo un clásico encanto / Y modela los cuerpos con fuertes líneas puras, / Y en las venas infiltra las pasiones antiguas” (“I. Prólogo”, VII, RD, vv. 13-16). El vínculo evoca la leyenda de algo por surgir pero al final la profecía no se cumple, “Ninguna voz responde a la pena del hombre” (“III. Final”, VII, RD, v. 25). Lo divino espera inmóvil “el rescate de las aguas profundas”, al igual que en el cuento *El indolente* de 1929.

¹¹ “I. Vigilia”; “II. Los Reyes”; “II. Palinodia de la esperanza divina”; “IV. Sobre el tiempo pasado”; y “V. Epitafio”.

monólogo dramático que le permite expresar su deseo mediante la figura de sus héroes históricos. Exalta la grandeza del Palacio del Escorial, en “Silla del Rey” (de Vivir sin estar viviendo), y también, seis poemas más adelante, la figura del César para reflexionar sobre su propia existencia:

Conmigo estoy, yo el César, dueño
Mío, y en mí del mundo. Mi dominio
De lo visible abarca a lo invisible,
Cerniendo como un dios, pues que divino soy

Para el temor y el odio de humanas criaturas, 20
Las dos alas gemelas del miedo y la esperanza.
 (“El César”, IX, RD, vv. 16-21)

Sin embargo, no será en la historia en donde Cernuda buscará a los propios “ídolos”, sino en la historia literaria, en la tradición poética. En ella encuentra una evidencia mayor y su búsqueda alcanza momentáneamente la certeza deseada, puesto que “los dioses son huéspedes fugitivos de la literatura, la atraviesan con la estela de sus nombres, pero, con frecuencia, también la abandonan”¹².

La tradición aurisecular

Es, pues, tarea del poeta aferrar esta pulsión de revelaciones y ocultamientos; a través de la poesía es posible nombrar lo innombrable y alcanzar una cierta complicidad con la esfera de lo trascendental. Durante los años de la Guerra, el poeta se sumerge en el “miraje antiguo” de la tradición hispánica. En el dramático 1937, Cernuda escribe estas palabras, a propósito de la poesía de Luis de Góngora:

Tradición... No conozco palabra tan hermosa como ésta. Yo quisiera, al escribirla o al pronunciarla, que quienes la pronunciaran conmigo tuvieran esa vasta iluminación, esa comunidad inmensa y enfebrecida con la que nuestra raza y nuestra tierra ha sido, con los afanes y deseos de nuestros ilustres predecesores que yo entreveo gracias a ella en los siglos

¹² R. CALASSO, *La letteratura e gli dei... y los dioses*, trad. de Edgardo Dobry, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 11. En adelante sólo indico la página.

que se fueron. Si nosotros vivimos hoy, si nuestro esfuerzo de hombres vivos puede perdurar, una vez vueltos nosotros a la tierra que nos creó es gracias a esa gran palabra y al divino aliento que ella levanta.¹³

En su soledad, habitada por ausencias, como Quevedo, Cernuda vive “en conversación con los difuntos” y escucha con sus “ojos a los muertos”, concentrando su atención en la posesión de las formas de la propia tradición poética.

En su segundo libro de poesía se nota la destreza con que se apropia de los ritmos y de la prosodia de los grandes maestros de la palabra en lengua española. Y justamente en Egloga, Elegía, Oda [1927-1928] Cernuda “celebra fundamentalmente la realidad del mundo y la verdad de la belleza y se duele ante el paso del tiempo y el carácter inevitable de la muerte”¹⁴. Su anhelo encuentra una respuesta y la expresión de su deseo se manifiesta mediante el dominio absoluto de las formas poéticas, como en el caso de “Oda”, que representa una lección magistral de escritura:

La tristeza sucumbe, nube impura,
Alejando su vuelo con sombrío
Resplandor indolente, languidece,
Perdiéndose a lo lejos, leve, oscura.
El furor implacable del estío 5
Toda la vida espléndida estremece
Y profunda la ofrece
Con sus felices horas,
Sus soles, sus auroras,
Delirante, azulado torbellino. 10
Desde la luz, el más puro camino,
Con el fulgor que pisa compitiendo,
Vivo, bello y divino,
Un joven dios avanza sonriendo.
(II, RD, vv. 1-14)

¹³ L. CERNUDA, “Góngora y el gongorismo” (1937), in *Obra completa*, a cura di Derek Harris e Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002, vol. III, p. 137.

¹⁴ J. G. PONCE, “El camino del poeta”, in J. VALENDER (comp.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2ª ed., 2002, p. 77.

Curiosamente, Cernuda no utiliza la lira – de la Ode ad florem Gnidi o de las odas de fray Luis de León – para la suya¹⁵, sino la forma de la primera égloga garcilasiana, es decir que la estrofa anterior tiene, en total, 14 versos de dos medidas diferentes: dos tercetos endecasílabos, uno heptasílabo y otro endecasílabo, rematados por un verso de cada metro (7 y 11). Esta división también se nota en la rima consonante, los versos 1-6 mantienen un esquema idéntico (–ura, –ío y –ece); en los dos últimos versos (8-9) del terceto heptasílabo aparece una nueva rima (–oras) mientras que el séptimo mantiene el sonido –ece como enlace con la unidad anterior. Lo mismo sucede con el siguiente terceto, pero invertido, pues los dos primeros versos introducen otra rima nueva (–ino) y el duodécimo (–iendo) servirá de enlace con el pareado final, en donde se alternan los últimos dos sonidos (–ino e –iendo). Sin embargo la estructura sintáctica divide en tres partes la estrofa: dos unidades de cuatro versos (abriendo y cerrándola) y en medio de ambas una de seis, anuncio natural, exterior, para la aparición divina en el último verso. Los primeros cuatro versos describen cierta disposición del ánimo (“La tristeza sucumbe, nube impura, / Alejando su vuelo...”), anuncio interior, aviso de algo que está por venir. En la última parte Cernuda retrasa tres versos, mediante locuciones circunstanciales y una enumeración de adjetivos, la manifestación de un dios joven que avanza desde la luz hacia él¹⁶.

Los versos se sostienen en una columna acentual a la mitad de cada verso (sexta sílaba) y las imágenes de la estrofa aparecen en perfecta armonía con el ritmo y la sintaxis de las palabras. El color vocálico de la estrofa también ayuda a darle mayor cuerpo a las imágenes, en el primer

¹⁵ En donde sí utiliza la lira, pero con un pareado heptasílabo inicial, es en la primera estrofa de “Noche de luna”, en las *Las nubes*, que describe a la diosa a partir de los vv. 3 a 7: “Vida tras vida, fueron / Olvidando los hombres / Aquella diosa virgen / Que misteriosamente, desde el cielo, / Con amor apacible / Asiste a sus viglias / En el silencio dulce de las noches” (“Noche de luna”, VII, RD, vv. 1-7).

¹⁶ La aparición divina precedida de un anuncio luminoso y retrasada por elementos narrativos o descriptivos (tanto interiores como exteriores) sucede también en diversos textos cernudianos, pero es importante destacar su temprana narración *El indolente*, en donde hay dos apariciones en contextos muy diferentes: la de Aire (PC, t. II, pp. 277-278) y la de la estatua en el fondo del mar, como refiere Guitarra en las páginas 285 y 286. También en varios poemas dedicados a la muerte, como “Sentimiento de otoño”: “Hay formas transparentes por el valle, / Embeleso en las fuentes, / Y entre el vasto aire pálido ya brillan / Unas celestes alas” (VII, vv. 5-8).

verso aparecen tres “u” acentuadas para resaltar lo sombrío de la tristeza, que sucumbe, frente a la luminosidad de la aparición. Los dos heptasílabos que constituyen el centro (7-8) de la estrofa tienen distribuidas las 5 vocales entre sus sílabas (“Y profunda la ofrece / Con sus felices horas”); en el siguiente verso aparecen dos ecos, la anáfora (“sus [...], sus [...]”) y la rima (auroras), que recuerdan mucho el soneto, lleno de repeticiones vocálicas, de fray Luis de León:

Agora con la aurora se levanta
mi Luz; agora coge en rico ñudo
el hermoso cabello; agora el crudo
pecho ciñe con oro y la garganta.
(vv. 1-4)¹⁷

La distribución de sonidos cobra un enorme interés para sus versos, como el décimo que reproduce, con revuelo vocálico (e í á e a u á o o e í o) y ritmo melódico (3^a, 6^a, 10^a), el “Delirante azulado torbellino” al que se refiere.

De la fuente a las ruinas

Este delirio es uno de los elementos más representativos del contacto con lo divino, “en lo más hondo de la relación del hombre con los dioses anida la persecución” (M. Zambrano, p. 27). Los dioses persiguen al hombre pero, sobre todo, a las Ninfas, hijas de Nereo (descendiente de «los ancianos del mar») y Doris (hija de los titanes Océano y Tetis)¹⁸. La posesión de las ninfas significa la posesión de un conocimiento particular: “un saber líquido, fluido, al que el dios habría de imponer su metro” (Calasso, p. 37). Cernuda, en “El viento de septiembre entre los chopos”, dice que “Mi vano afán persigue / Un algo entre los bosques”

¹⁷ Poesías de fray Luis de León, ed. de Ángel C. Vega, Madrid: Saeta, 1995, pp. 568-569. En la nota al soneto, el editor dice: “de una factura y un arte sin igual en Castellano, y en el mundo entero [...] Bastaría este solo soneto para conquistarle a fray Luis el primer puesto entre los imitadores de Petrarca”.

¹⁸ “Fueron sin duda estos seres femeninos, cuya vida es enormemente prolongada, aunque no inmortal, quienes formaron durante siglos la cuadrilla más fiel que acompañaba la metamorfosis de los estilos poéticos desde la antigüedad” (CALASSO, p. 36).

(VI, vv. 3-4); en el siguiente libro, comparándose con “un dios enamorado”, “Scherzo para un elfo”, utiliza el vocativo para revelar que:

...quisiera, por este
Atardecer traslúcido,
Denso tal un racimo, 10
Trazarte huella o forma,
Pulsando ramas, hojas,
Tú con el viento en duda.
(VII, RD, vv. 8-13)

El conocimiento fluido, mutable, al que se refiere Calasso es la literatura, y más específicamente la poesía, que mana directamente de la fuente Castalia en el Parnaso (cuyo linaje es el de los 6, 000 ríos de la tierra, hijos de los titanes), manantial poético. Octavio Paz, al hablar de la poesía de Cernuda dice precisamente:

Verdad y error
una sola verdad
Realidad y deseo
una sola substancia
resuelta en manantial de transparencias ¹⁹ 70

En el poema “Vereda del cuco”, Cernuda confiesa que, después de haber bebido en ella, no pudo “Desertar la vereda / Oscura de la fuente” (VIII, RD, vv. 42-43). En la imagen del agua reconoce su deseo, tal como expresa en una de sus breves poéticas “La fuente”:

Al pie de las estatuas por el tiempo vencidas,
Mientras copio su piedra, cuyo encanto ha fijado 10
Mi trémulo esculpir de líquidos momentos,
Única entre las cosas, muero y renazco siempre.

Este brotar continuo viene de la remota
Cima donde cayeron los dioses, de los siglos
Pasados, con un dejo de paz, hasta la vida 15
Que dora vagamente mi azul ímpetu helado.
(VII, RD, vv. 9-16)

¹⁹ O. PAZ, “Luis Cernuda (1902-1963)”, de Días hábiles (1958-1961), en Obra poética I, 2ª ed., México, FCE, 1997, vv. 66-70.

Por un lado Cernuda, como creador (poeta-dios), quiere poseer la forma del eflo – su ninfa –; por otro, el agua, como su poesía, es la que quiere apropiarse de la forma de los dioses, ya que el influjo divino ha dejado de llegar hasta los humanos. Al fin y al cabo, dos imágenes de un mismo fenómeno poético.

La forma de la poesía del sevillano adquiere la forma del curso de su deseo, pero su deseo descubre nuevas influencias y propósitos poéticos al descubrir la poesía de Hölderlin:

La idea divina del mundo a que se alude en “Palabras antes de una lectura” es más evidente en los dos poemas que tratan el tema de los dioses antiguos, que Cernuda toma prestado de Hölderlin. Él mismo declara que aprendió del poeta alemán una nueva visión del mundo y una nueva técnica poética.²⁰

El poeta alemán adquirió plena conciencia, por experiencia propia, de que lo divino establecía una nueva relación con la humano y viceversa. Según Calasso, la exclusividad de la poesía de Hölderlin no es «la percepción de una nueva evidencia de los dioses antiguos [...], sino la indagación acerca de la diferencia que los dioses adquirieron al manifestarse a los modernos» (p. 47). Ya no son las mismas manifestaciones, sin embargo, con diferentes formas, continúa existiendo esa potencia; por eso, al examinar la forma de los dioses, Cernuda parece hablar también sobre su poesía:

... Lo divino subsiste,
Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses.
Por eso vive en mí este afán que no pasa,
Aunque pasó mi forma, aunque ni sombra soy...
 (“Desolación de la Quimera”, XI, RD, vv. 31-34)

En el verso 34 se puede ver claramente una reminiscencia de la letrilla gongorina, dedicada al marqués de Flores de Ávila, que trata sobre la fugacidad de la existencia:

Aprended, Flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,

²⁰ D. HARRIS, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 102-103.

que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mía aún no soy.²¹

Esta condición de la vida, el ir dejando se ser (dice Quevedo que somos “presentes sucesiones de difunto”), acerca a Cernuda hacia la nada, lo sagrado “que aparece en su máxima resistencia” (M. Zambrano, p. 187); desde Invocaciones declara:

Un suspiro no es nada,
Como tampoco es nada 10
El viento entre los chopos,
La bruma sobre el mar
O ese impulso que guía
Un cuerpo hacia otro cuerpo.
(“No es nada, es un suspiro”, VI, RD, vv. 9-14)

La nueva manifestación de lo divino le otorga un nuevo aspecto a la poesía del sevillano: “El reflujo de los antiguos dioses aparecerá como en complicidad y como instigador de aquella descomposición y recomposición de las formas que es la marca de la literatura más temeraria” (Calasso, p. 47). Por eso Cernuda rompe sus versos con encabalgamientos algo bruscos, construye asonancias deliberadamente, adquiere el ritmo discursivo del pensamiento²² y se acerca al poema en prosa, como en la reflexión que hace frente a la imagen de Paravicino, pintada por el Greco, en el último libro de *La realidad y el deseo*:

Yo no las veo ya, y apenas si ahora las escucho,
Gracias a ti, su dejo adormecido
Queriendo resurgir, buscando el aire
Otra vez. En los nidos de antaño
No hay pájaros, amigo. Ahí perdona y comprende; 45
Tan caídos estamos que ni la fe nos queda.

Me miras, y tus labios, con pausa reflexiva,

²¹ Luis de GÓNGORA, Letrillas, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, vv. 1-4, pp. 47-48.

²² Que el lenguaje obedezca al ritmo de las ideas “es una marcada característica de la poesía madura de Cernuda que empieza a notarse en el momento del descubrimiento de Hölderlin” (Derek Harris, p. 102).

Devoran silenciosos las palabras amargas
("Retrato de poeta", XI, RD, vv. 41-48)

Escoge (alternando versos de diferentes medidas, 10, 11, 14 y hasta 16 sílabas, sin ninguna disposición en las rimas) una especie de octavas reales, forma narrativa. La fuente ya no copia las estatuas abandonadas, sino los relieves de la nada: "Tan caídos estamos que ni la fe nos queda" (v. 46).

El novelista, médico y ensayista alemán, Gottfried Benn, escribió en *Drei alte Männer* que: "Quien ama las estrofas ama también las catástrofes; quien es partidario de las estatuas debe serlo también de los escombros"²³. Al leer por primera vez el primer verso del poema "A Luis Cernuda con unas siemprevivas", de José Ángel Valente²⁴, me detuve pensando que el propósito del español era describir el carácter iluminado de su compatriota: "La luz caía vertical sobre la piedra". Continué leyendo para descubrir el relato de la excursión que emprendieron "dos amigos ingleses y un hombre de tu tierra", hacia la tumba del sevillano en la Ciudad de México. El propósito de Valente no era mostrar, me di cuenta, la iluminación divina, sino la inmortalidad de Cernuda como poeta que llegó hasta los escombros, frente a otros "que han desaparecido entre las sombras".

²³ Citado por R. CALASSO, "Cicatriz de esmalte", en *Los cuarenta y nueve escalones*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 391.

²⁴ *Vuelta*, 261 (1998), p. 92.

JUEGO Y TEORÍA DEL DUENDE
DI FEDERICO GARCÍA LORCA
NELLE TRADUZIONI ITALIANE:
CONTESTO CULTURALE E INTRADUCIBILITÀ

Maria Isabella Mininni

Tra le numerose conferenze che Federico García Lorca pronunciò negli anni Venti e Trenta in Spagna e in Sud America, la più nota e la più diffusa in traduzione italiana è senza dubbio quella che il poeta lesse a Buenos Aires il 20 ottobre 1933 presso la Sociedad Amigos del Arte: il testo noto come *Juego y teoría del duende*¹ illustrava magistralmente all'entusiasta pubblico argentino l'"espíritu oculto de la dolorida España"² avvalendosi di un discorso che l'abbondanza di riferimenti culturali – resi talvolta oscuri e ambigui da accenni episodici e da ardite metafore – collocava assai lontano dalla "sencilla lección"³ a cui aspirava il granadino presentandosi agli astanti. Il *duende* che Lorca tentò di spiegare dinanzi alla sala gremita scongiurando "ese terrible moscardón del aburrimiento que ensarta todas las cabezas por un hilo tenue de sueño"⁴, era il principio e il motore dell'arte, estro e incanto da cui essa discende e propaga ma, soprattutto "verdadero estilo vivo", "sangre", "viejísima cultura", la "creación en acto" manifesta nella musica andalusa – gitana o flamenca – e nella *fiesta*

¹ La conferenza venne dapprima pubblicata nel 1946 con il titolo *Teoría y juego del duende* nell'edizione Losada delle sue *Obras completas* a cura di Guillermo de Torre e successivamente intitolata *Juego y teoría del duende* a partire dall'edizione delle *Obras completas* curata da Christopher Maurer (Madrid, Alianza, 1984).

² F. GARCÍA LORCA, *Juego y teoría del duende* in ID., *Obras completas*, a cura di Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1989, tomo III, p. 306. Da questa versione che d'ora in poi verrà indicata con la sigla *JTD* sono tratte tutte le citazioni dell'opera contenute nel presente lavoro.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

per antonomasia, il rito in cui la morte, immanente, trionfa nel crepuscolo dell'arena.

La conferenza bonaerense “deslumbrante ejercicio de prosa y de cultura, verdaderamente fastuoso”⁵ concepiva il *duende* come forza tellurica e misteriosa e lo metteva a confronto con l'angelo e la musa la cui natura orienta modalità di creazione distinte, esemplificate dal poeta attraverso il rimando alle molteplici forme d'arte, dalla musica alle arti plastiche, dalla letteratura popolare alle arti figurative: tuttavia il *duende* dionisiaco che Lorca propone, a differenza dell'angelo e della musa, non sovrasta né detta norme dal di fuori bensì abita l'artista o l'interprete che lo agisce e, anzi, quando c'è, li possiede divenendo un tutt'uno con essi proprio come accade a “los negros antillanos del rito lucumí, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara”⁶; in una intervista rilasciata ad Alberto F. Rivas nel 1933 Lorca insiste sul confronto tra *duende*, angelo e musa esaltando ancora una volta la potenza creatrice del *duende*:

Quando una morena baila, cuando Belmonte hacía prodigiosas suertes de capa, cuando Velázquez producía, sobre ellos divagaban el ángel y la musa. Pero ellos tenían duende. Sí señores, tener dende es lo más caro que puede ofrecer la vida a los intelectuales. El duende es ese misterio magnífico que debe buscarse en la última habitación de la sangre. El ángel ondula sobre la frente, guía y regala; la musa dicta, y en algunas ocasiones sopla. Pero esas cosas vienen del exterior; en cambio, el duende, ¡ah!, el duende, amigos, está en uno, en la sangre, en el alma. [...] Esas cosas que aparecen descalabradas en los poetas modernistas, son esfuerzos en procura del duende. Hay que buscar el duende; sin él habrá cosas buenas en la vida, pero no tan magníficas como teniéndole. Ese es el secreto del arte: tener duende.⁷

Per descrivere il ‘genio’ che scuote il corpo delle danzatrici, scorre tumultuoso nel sangue dei *cantaores* e guida il gesto esatto del torero nella *faena de capa*, Lorca tracciò nella sua conferenza un percorso accidentato

⁵ M. GARCÍA POSADA, *Prólogo* a F. GARCÍA LORCA, *Prosa*, in Id., *Obras completas*, a cura di M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, Tomo III, p. 13.

⁶ F. GARCÍA LORCA, *JTD*, cit, p. 310.

⁷ *Federico García Lorca y el duende*, in F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, a cura di A. del Hoyo (1989), cit., tomo III, p. 574.

offrendo all'ascoltatore del suo tempo – e al lettore del nostro – un racconto che affascina e commuove a patto però che se ne possa fruire nella piena consapevolezza del tema che in esso si sviluppa, cioè avvalendosi innanzitutto di una conoscenza diretta delle manifestazioni artistiche che il *duende* pervade.

Di fatto il limite del lettore 'abusivo' di questo difficile quanto celebre testo lorchiano – specificamente del lettore costretto a servirsi di una traduzione – risiede da un lato nell'accesso all'esperienza richiesta a chiunque possa e debba avvertire la comparsa del *duende* “con intuito eficaz”⁸ e dall'altro nell'inevitabile complessità originata dall'accumulo di elementi culturali – e colti – che impongono al destinatario un faticoso lavoro di disambiguamento.

Appare pertanto evidente che i traduttori di questo testo abbiano dovuto e debbano compiere uno sforzo di interpretazione nonché – in qualità di lettori privilegiati – di cooperazione testuale determinanti ai fini dell'adeguata ricezione da parte di un pubblico 'altro', non necessariamente informato e tuttavia desideroso di avvicinarsi a un'opera di grande interesse e notorietà.

Al di là delle complessità derivate dalla voce poetica lorchiana *Juego y teoría del duende* presenta infatti gli ostacoli propri di un testo fortemente connotato dal punto di vista culturale, punteggiato in tutta la sua seppur breve estensione di culturemi e *realia* che, come si vedrà, rendono spesso impossibile l'equivalenza nella versione tradotta e, conseguentemente lacunosa la fruizione da parte del lettore non specialista.

1. Lorca scrisse *Juego y teoría del duende* – forse la più emblematica delle sue conferenze – tra la fine di settembre e la prima metà di ottobre del 1933 a bordo del transatlantico *Conte Grande*, durante la traversata che lo conduceva *más allá del charco* a ricevere gli onori del successo che il suo *Bodas de sangre*, portato sulle scene dall'attrice Lola Membrives, aveva ottenuto a Buenos Aires⁹. Qualche giorno dopo l'arrivo nella capitale argentina, il 20 ottobre di quello stesso anno, Lorca pronunciò *Juego y teoría del duende* alla Sociedad Amigos del Arte, diretta da Bebé Sansisena de Elizalde, situata in calle Florida 659: la conferenza venne presieduta

⁸ F. GARCÍA LORCA, *JTD*, cit., p. 306.

⁹ Cfr I. GIBSON, *García Lorca. Biografía esencial*, Madrid, Península, 2001.

dall'ambasciatore spagnolo Alfonso Dánvila e si tenne dinanzi alla sala gremita da un pubblico impaziente di ascoltare e vedere di persona il famoso e apprezzato drammaturgo. Come era prevedibile Lorca conquistò l'anima dei *porteños* che accolsero con entusiasmo l'evento:

y ello porque, al discurrir sobre el duende, el poeta no sólo hablaba de su concepto de las fuentes del arte andaluz sino, en realidad, de su propio yo poético. Ello prestaba a esta conferencia un estremecimiento y hasta un escalofrío no tan presentes en sus otras charlas, y que se transmitían sin fallo al auditorio¹⁰.

Durante il lungo soggiorno americano protrattosi per sei mesi, alla prima lettura della conferenza ne seguirono altre che suscitarono di volta in volta lo stesso coinvolgimento emotivo da parte del pubblico: al Teatro Avenida della capitale argentina il 14 novembre, al teatro Colón di Rosario il 22 dicembre e al Teatro 18 de Julio di Montevideo in Uruguay il 6 febbraio 1934.

Juego y teoría del duende può senz'altro definirsi come una “sorta di pietra angolare delle riflessioni del suo autore sulla poesia”¹¹, secondo García Posada “encierra la más completa poética que Lorca escribió nunca”¹² tuttavia oltre che dall'esposizione della propria poetica, l'interesse e l'importanza della conferenza derivano anche dalla volontà di Lorca di dare a conoscere alcuni dei valori fondamentali dell'arte andalusa – in particolare musicale e coreutica – con l'intento di riscattarla dal facile e diffuso folclorismo e anzi offrendone aspetti talvolta trascurati o proponendo all'attenzione degli uditori – e poi dei lettori – figure della tradizione popolare di grande prestigio sconosciuti al pubblico straniero: da *La Malena* “vieja bailarina gitana” a Manuel Torre “gran artista del pueblo andaluz”, dal “maravilloso cantaor *El Lebrijano*” a Pastora Pavón “*Niña de los peines*, sombrío genio hispánico” fino a Lagartijo, Joselito, Belmonte e Cagancho, toreri di razza, tutti loro *endueñados*, abitati cioè da quel potere misterioso e inspiegabile che “sube por dentro, desde la planta de los

¹⁰ ID., *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grjalbo Mondadori, 1998, vol. 2, p. 272.

¹¹ E. DI PASTENA, *Postfazione* a F. GARCÍA LORCA, *Gioco e teoria del duende*, a cura di E. Di Pastena, Milano, Adelphi, 2007, p. 41.

¹² M. GARCÍA POSADA, *Prólogo*, cit., p. 11.

pies”¹³, irrompe furioso a travolgere i canoni di stile sfuggendo a ogni tentativo di classificazione estetica, senza “mapa ni ejercicio”¹⁴ utili a cercarlo; già nella sua *Introduzione* alla seconda edizione italiana di *Canti gitani e andalusi* Oreste Macrì affermava: “Posta, dunque, tale intuizione drammatica del demone dell’arte, è patente, per ciò stesso, il superamento dell’esteriorità folcloristica, dello spettacolo pittoresco, dell’inerte diletto turistico delle cose di Spagna”¹⁵.

Il *duende*, nella sua dimensione fisica, obbliga l’artista o l’interprete ad affrontarlo e a sfidarne la forza oscura e sfrenata: “Una bailarina española o un cantaor o un torero inventan, no resucitan, crean. Crean un arte único que desaparece con cada uno y que nadie puede imitar”¹⁶ afferma Lorca e precisa in un’intervista coeva della nota conferenza: “Yo llamo el ‘duende’ en arte ese fluido inasible, que es su sabor, su raigambre, algo así como un tirabuzón que lo mete en la sensibilidad del público. Este lo analizaré particularmente aplicado al arte español”¹⁷, quella stessa arte spagnola che scaturita dal duende “se manifiesta en un gesto, en un sonido, en una actitud, y, sobre todo, en un sentimiento, cuya forma y fondo sería larguísimo de explicar”¹⁸ aggiunge il poeta. Quel sentimento che Lorca definisce “larguísimo de explicar” racchiuso in un gesto, in un suono – nei *sonidos negros* del *duende* –, in un modo d’essere, si ravvisa nella significativa testimonianza del noto ispanista italiano Vittorio Bodini¹⁹ il quale spiegò come musiche mediocri o pessime possano risultare emozionanti se interpretate con *duende*; Bodini infatti nella sua succinta *Introduzione al flamenco* raccontò che dopo aver sentito dire in un ristorante di Madrid da un certo José Greco, gitano di Campobasso, che “il flamenco non è né un canto né un ballo, è una cosa dell’anima” reagì ricordando quanto segue:

¹³ F. GARCÍA LORCA, *JTD*, cit., p. 307.

¹⁴ *Ivi*, p. 309.

¹⁵ O. MACRÌ, *Introduzione alla II edizione*, I. *Demone e arte* [dicembre 1950], in F. GARCÍA LORCA, *Canti gitani e andalusi*, a cura di O. Macrì, Parma, Guanda, 2005, p. 24.

¹⁶ F. GARCÍA LORCA, *Elogio de Antonia Merve*, La Argentina, in ID., *Obras completas*, a cura di A. del Hoyo (1989), cit., tomo III, p. 479.

¹⁷ *Llegó anoche Federico García Lorca*, in *Ivi*, p. 556.

¹⁸ *Un rato de charla con Federico García Lorca*, *Ivi*, p. 363.

¹⁹ V. BODINI, *Introduzione al flamenco*, “Libera voce”, Lecce, 26 aprile 1947.

Ero in Puglia, nel mio paese. Era una di quelle notti estive, illuminate da una luna sinistra a forza di esser bianca, nelle quali non si può chiudere occhio per il caldo. Di tanto in tanto passava qualche carro, di pietre tagliate nelle cave... Al passare d'uno dei carri, dal cigolio delle ruote e della lanterna sospesa, si levava un canto stranissimo e inquietante; anzi non è un canto, è una successione di urli prolungati e modulati in modo ogni volta imprevedibile. La sola cosa che se ne poteva dire è che vi era dentro, come avvolta entro stracci neri, una pena disperata di vivere, di avere un cuore e non sapere che farsene. Che canzone è questa – mi chiedevo. Alzai il capo dal cuscino e stando attentamente in ascolto potei distinguere in quello straziante balbettio di parole: Faccetta nera... Che il flamenco rimanga una condizione dell'anima, lo dimostra il fatto che il flamenco resta flamenco senza chitarra, senza canto, senza ballo; basta un battere di palme, basta un gesto, un'espressione del viso... E la danza? Dov'è la danza? Niente, battono i tacchi... [...] I *cantaores* si raccolgono in se stessi, con la fronte abbassata e incominciano a tentare con battute di mano, dapprima incerte, cercando di suscitare in sé non il ricordo della musica, ma il suo stato d'anima. [...] Fino all'ultimo momento non si può dire se la cosa che si invita con il battere delle palme si manifesterà o no... se il fantasma risponde, dalle più remote sedi dell'anima si affacciano con una immediatezza bruciante le passioni dimenticate e presentite: amare, uccidere, disprezzare, adorare, morire, e gli oggetti giunco, fanale, riva, luna, fiore, crocefisso, sudario²⁰.

Lorca non ci descrive il *duende* e non ce ne offre alcuna definizione, si limita soltanto a riferire alcune impressioni originate dalla sua apparizione, a testimoniare la presenza o, al contrario, a denunciarne l'assenza: è il fruitore dell'esperienza a doverlo avvertire ed è il *medium* ispirato a concederne di volta in volta l'unicità nell'empatia.

2. Il testo della conferenza *Juego y teoría del duende* venne pubblicato per la prima volta in Argentina nel 1946 nell'edizione delle *Obras completas* curata da Guillermo de Torre²¹ che ne aveva ottenuto una versione imprecisa e lacunosa da Juan Guerrero Ruiz depositario dell'originale; quello stesso testo che recava il titolo di *Teoría y juego del duende* fu successivamente ripreso e pubblicato da Arturo del Hoyo²² nella sua edizione delle

²⁰ Testo riportato in O. MACRÌ, *Introduzione alla II edizione*, I. *Demone e arte*, cit., p. 26.

²¹ F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, a cura di G. de Torre, Buenos Aires, Losada, 1946.

²² ID., *Obras completas*, a cura di A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1954, vol. III.

Obras completas di Lorca uscita nel 1954 da Aguilar e riproposto nella versione difettosa fino alla ventunesima edizione datata 1980; dalla ventitreesima edizione Aguilar del 1986 il testo è stato invece sostituito con quello pubblicato da Christopher Maurer²³ per Alianza negli anni Ottanta e basato sulla copia dattiloscritta che il poeta lesse il 20 ottobre 1933 a Buenos Aires ora custodita negli Archivi della Fondazione García Lorca di Madrid; anche l'edizione curata da Miguel García Posada²⁴ per Galaxia Gutemberg nel 1997 è debitrice dell'edizione critica curata da Maurer, edizione che – rispetto alle stampe precedenti apparse per i tipi di Losada e Aguilar – presenta alcune varianti significative e restituisce il titolo corretto: *Juego y teoría del duende* appunto.

Per quanto attiene alle edizioni italiane del testo lorchiano disponiamo di quattro traduzioni pubblicate a partire dagli anni Cinquanta e curate rispettivamente da Carlo Bo (1954)²⁵, Yorick Gómez Gane (1996)²⁶, Rosa García Camarillo (1999)²⁷, Enrico Di Pastena (2007)²⁸. La versione adottata del testo di partenza non risulta essere la stessa per tutte le traduzioni: Bo e Gómez Gane si sono infatti serviti dell'originale lacunoso pubblicato da A. del Hoyo nelle edizioni Aguilar fino alla seconda metà degli anni Ottanta e lo si evince chiaramente – prima ancora di aver letto il testo – dal titolo che antepone 'teoria' a 'gioco'; la García Camarillo in una breve nota al testo dichiara di aver utilizzato la versione di Arturo del Hoyo ma non ne precisa la data di pubblicazione: il titolo *Teoria e gioco del duende* farebbe pensare quindi allo stesso testo tradotto da Bo e Gómez Gane tuttavia la sua versione risponde alle varianti con aggiunte e correzioni delle edizioni successive a quella di Maurer e dovrebbe pertanto correttamente intitolarsi *Gioco e teoria del duende* come la traduzione di Di

²³ ID., *Obras completas*, a cura di C. Maurer, Madrid, Alianza, 1984, vol. II.

²⁴ ID., *Obras completas*, a cura di M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, 1997, tomo III.

²⁵ ID., *Teoria e gioco del demone*, in ID., *Prose*, a cura di C. Bo, Firenze Vallecchi, 1954, poi raccolto in ID., *Impressioni e paesaggi*, Firenze, Passigli, 1993. Da questa edizione sono tratte le citazioni contenute nella disamina.

²⁶ ID., *Il duende. Teoria e giuoco*, a cura di V. Gómez I Oliver, trad. con testo a fronte di Yorick Gómez Gane, Roma, Semar, 1996.

²⁷ ID., *Teoria e gioco del duende*, a cura di R. García Camarillo, Milano, Ubulibri, 1999. Questo volume contiene numerosi testi lorchiani sul teatro, alcuni già pubblicati in Italia, altri inediti.

²⁸ ID., *Gioco e teoria del duende*, a cura di E. Di Pastena, Milano, Adelphi, 2007.

Pastena che nella sua nota all'edizione Adelphi afferma di aver adottato il testo pubblicato da García Posada posteriore com'è noto alla versione definitiva di Maurer.

E proprio Miguel García Posada, nell'introduzione al volume di prose lorchiane, a proposito di *Juego y teoría del duende* osserva:

Por los caminos quemados de este texto impar circulan, en mezcla abigarrada y única, Rimbaud y Felipe II, el cantaor Manuel Torre y el Conde de Lautréamont, la Niña de los Peines y el *In Record* de Tortosa, una trocacafo de Sevilla, Elvira *La Caliente*, y San Juan de la Cruz, los toros de Gerión y la cerámica de Teruel, Jorge Manrique y Lagartijo, Belmonte y santa Teresa de Jesús, las catedrales de Mallorca y Toledo y Eleonora Duse, la trágica italiana, etc. Espectáculo único, fiesta del lenguaje, celebración de la cultura, ritual de la poesía²⁹.

Si tratta di fatto di un testo singolare, eclettico e assai complesso che, come si è accennato in precedenza, presenta al traduttore eccezionali asperità, a partire dalla parola *duende* contenuta nel titolo stesso, termine che riassume il tema centrale trattato nelle pagine della conferenza.

Prima di procedere con qualche considerazione sulle versioni italiane pare pertanto opportuno accennare innanzitutto al significato che viene attribuito al termine *duende* in alcuni dizionari spagnoli e italiani:

(De *duen de casa*, dueño de la casa). m. Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales. [...]; *And.* Encanto misterioso e inefable. *Los duendes del cante flamenco*. || **andar** alguien **como un** ~, o **parecer un** ~. frs. coloqs. Aparecer en los lugares donde no se le esperaba. || **tener** alguien ~. fr. coloq. Traer en la imaginación algo que le inquieta. || 2. tener encanto, atractivo, etc.

[*Diccionario de la Real Academia*, 22ª ed., 2001]

m. Espíritu que, según el vulgo supersticioso, habita en algunas casas, causando en ellas trastorno y estruendo. [...] || **Tener uno duende**. fr. fig. y fam. Traer en la imaginación alguna cosa que le inquieta.

[*Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gili, 2ª ed., 1987]

²⁹ M. GARCÍA POSADA, *Prólogo*, cit., p. 13.

m **1**. Espíritu que la gente cree que habita en determinados lugares, causando ruidos, trastornos o haciendo travesuras. [...] **2** Personaje propio de los cuentos infantiles, en forma de hombrecillo viejo o de niño, que con sus travesuras altera, para bien o para mal, la vida de los hombres. **3** (*col.*) gracia o encanto especial. [...].

[*Diccionario del español actual*, Aguilar, 1999]

s. m. **1** spirito, fantasma, spettro **2** folletto, spiritello, gnomo **3** fascino, grazia, passione.

[*Dizionario di spagnolo*, Garzanti, 2009]

s. m. **folletto, spiritello**. • (*col.*) tener *d.*, avere un fascino speciale.

[*Il dizionario di spagnolo*, Zanichelli, 2005]

s. m. **1 folletto, spiritello**: *los duendes del bosque* i folletti del bosco **2** (*encanto, gracia*) **fascino**: *este artista tiene d. tocando la guitarra* questo artista ha fascino quando suona la chitarra

[*Il grande dizionario di spagnolo*, Zanichelli, 2012]

Appare evidente che tra le definizioni qui riportate soltanto il *Diccionario de la Real Academia* rinvia a quell' "encanto misterioso e inefable" di cui parla Lorca (con preciso riferimento a *los duendes del cante flamenco*), negli altri casi il significato rimanda a epifanie di varia natura restituite nella nostra lingua con immagini di spiritelli, gnomi e folletti che ben poco si addicono al 'genio' lorchiano dell'arte spagnola e non solo; peraltro i traduttori 'grazia' e 'fascino' sebbene più vicini alle sfumature che del termine si possono accogliere, non sono accettabili per la versione italiana del titolo né tantomeno per la resa delle numerose occorrenze della parola all'interno del testo. Trattandosi di un termine legato alla cultura di partenza privo di un traduttore nella lingua d'arrivo – in questo caso l'italiano – *duende* è dunque un caso di "equivalenza zero" secondo la definizione di Otto Kade³⁰, ovvero è un elemento culturale in traducibile che respinge qualunque tentativo di adeguamento soddisfacente. A riprova di ciò basti leggere la versione di Carlo Bo che traduce il titolo della conferenza con *Teoria e gioco del demone* vincolando il *duende* all'immagine fuor-

³⁰ Cfr. O. KADE, *Zufall und Gesetzmässigkeit in der Übersetzung*, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1968.

vante che ne discende salvo poi alternare nella traduzione del testo il termine ‘demone’ a ‘folletto’, ‘spirito’, ‘spirito folletto’ e utilizzare gli aggettivi ‘spiritato/a’, ‘indivolato/a’ per *enduendado/a* con l’inevitabile conseguente perdita del significato originario dell’espressione lorchiana. Si potrebbe obiettare che la scelta di Bo derivi da un tardivo rigurgito ‘purista’, tuttavia la decisione di mantenere in spagnolo altri termini quali *pases, manzanilla, faena de capa* e tutti gli inserti strofici, esclude questa ipotesi.

3. È indubbio che quella di Bo sia la versione italiana meno accettabile e più confusa del testo lorchiano in questione e tuttavia ancora circolante in una edizione Passigli del 2007. Il lavoro a tratti illeggibile di Bo sconcerta ancor più se si pensa che dal suo esempio derivò la rinascita dell’ispanismo italiano nel Novecento³¹. Lo studioso urbinato viene celebrato da amici e studiosi coevi come colui che permise ai lettori italiani di conoscere le figure più rappresentative della letteratura spagnola contemporanea e indicato come il critico indiscusso della poesia oltrepirenaica: “Carlino Bo cominciò ad arare un po’ tutto il terreno degli spagnoli, fu lui il primo a rivelare di fatto García Lorca e tutti gli altri”³² e “per quanto riguarda la letteratura in generale possiamo [...] affermare con la più ampia certezza che Bo aprì sulla letteratura francese e sulla letteratura spagnola. È stato il primo traduttore di Lorca: è lui che ce lo ha fatto conoscere per primo. [...] Bo ha tradotto autori spagnoli altrettanto e forse più che francesi”³³. Prolifico traduttore negli anni Trenta e Quaranta, Bo fu dunque il primo a introdurre Lorca nel nostro Paese e, ancora secondo Oreste Macrì, a dare impulso all’ispanismo nostrano in seguito alla Guerra Civile Spagnola e alla morte del poeta granadino:

Bo tradusse il celebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Dopo io tradussi *L’Ode a Salvador Dalí*, da una *plaque* che mi prestò lo stesso Bo; conteneva il testo spagnolo con la traduzione a fronte di Éluard. [...] Bo produsse velocemente i saggi sui maggiori poeti delle generazioni del modernismo ‘98 e del ‘25, cioè della generazione di Guillén, Lorca, Salinas, Alberti, ecc., che raccolse nei [...] *Lirici Spagnoli*³⁴; aveva un’amica spagnola che lo soccorreva in libri e notizie; modello delle scelte la famosa anto-

³¹ Cfr. l’intervista a Oreste Macrì (4 novembre 1981), in G. TABANELLI, *Carlo Bo. Il tempo dell’ermetismo*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 90.

³² Intervista a Alessandro Parronchi (7 novembre 1981), *Ivi*, pp. 139-140.

³³ Intervista a Giancarlo Vigorelli (giugno 1986-settembre 1988), *Ivi*, p. 262.

³⁴ C. BO, *Lirici spagnoli*, Milano, Corrente, 1941.

logia di Gerardo Diego, cui attinsi pur io, prestatami da Montale, che tradusse Guillén. Nel contempo Bo dedicò a Lorca una speciale antologia, che poi si ampliò fino all'opera poetica completa³⁵.

Di fatto, come giustamente ricorda Macri, Bo pubblicò la prima antologia italiana di liriche lorchiane nel 1940³⁶ cui seguirono altre edizioni aumentate e con testo a fronte³⁷ nel 1949³⁸ e nel 1959³⁹; di Lorca tradusse inoltre in quegli stessi anni il dramma teatrale *Yerma*⁴⁰ e curò un volume di prose⁴¹ che include oltre alle traduzioni di alcune conferenze⁴² tra le quali *Teoria e gioco del demone*, una scelta di brani da *Impressioni e Paesaggi*⁴³ e dalle *Prose postume*⁴⁴. Malgrado la profonda conoscenza del contesto spagnolo del primo Novecento e, più specificamente, dell'opera di Lorca, Bo non rese giustizia alla complessità della conferenza di Buenos Aires: la sua traduzione appare oggi uno sgraziato tentativo di avvicinamento alla brillante e suggestiva prosa poetica del testo lorchiano e non soltanto per l'abbondante presenza di cosiddetti 'falsi amici' (*recodos de cicuta*/gomiti di cicuta; *caudales*/capitali; *modistas literarios*/modiste letterarie; *vientos cargados de arena*/venti carichi di arena; *cintura de agua*/cintura d'acqua; *compás*/ compasso; *céfîros*/zaffiri) ma anche e soprattutto per la mancata contestualizzazione di termini la cui traduzione risulta tuttavia corretta (*caracola de Cádiz*/lumaca di Cadice; *el limo que todos conocemos*/il fango che tutti conosciamo; *grito degollado*/grido decapitato; *no hay mapa ni ejercicio*/non c'è né carta né esercizio; *hermoso como una tortuga romana*/bello come una tartaruga romana; *luchar a brazo partido*/lottare a forza di braccia; *erguir la cabeza*/tenere alta la testa; *las alacenas húmedas y los derribos*/gli armadi a muro umidi e le demolizioni; *faroles llenos de llamas*/fanali pieni di fiamme; [el to-

³⁵ Intervista a Oreste Macri, in G. TABANELLI, *Carlo Bo*, cit., pp. 90-91.

³⁶ F. GARCÍA LORCA, *Poesie*, a cura di C. Bo, Parma, Guanda, 1940.

³⁷ Per consultare i contenuti di tutte le edizioni di liriche lorchiane curate da Carlo Bo si veda U. BARDI, *Matériaux pour une bibliographie italienne de Federico García Lorca*, in "Bulletin Hispanique", vol. 63, n. 1-2, 1961, pp. 94-95.

³⁸ ID., *Poesie*, a cura di C. Bo, Parma, Guanda, 1949.

³⁹ ID., *Poesie*, a cura di C. Bo, Parma, Guanda, 1959.

⁴⁰ ID., *Yerma: 1934*, a cura di C. Bo, Milano, Rosa e Ballo, 1945.

⁴¹ ID., *Prose*, a cura di C. Bo, cit.

⁴² *L'immagine poetica di Don Luis de Góngora, Le ninne-nanne, Teoria e gioco del demone.*

⁴³ *La Certosa, Clausura, Monastero di Silos, Città perduta (Baeza), I crocifissi, Granata.*

⁴⁴ *Santa Lucia e San Lazzaro, Decollazione del Battista, Granata, Settimana Santa a Granata, Parole sul teatro.*

rero] *hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos*/fa dimenticare il fatto di avere costantemente il cuore vicino alle corna ecc.).

Le tre versioni successive a quella di Bo rispettano tutte l'intraducibilità della parola *duende* sia nel titolo sia nel corpo del testo anche se si registrano – salvo nella bella edizione del Di Pastena – numerose e diffuse incongruenze nel trattamento del prestito in generale, anche a livello tipografico: Rosa García Camarillo adotta la strategia straniante di Gómez Gane e di Di Pastena evitando di tradurre i numerosi termini spagnoli classificabili come *realia* ma esclude in modo arbitrario il corsivo per identificarli (*duende*, *manzanilla*, *muleta* e *banderilla* ma *seguriya*, *cazalla* e *faena de capa*) e non sempre usa gli esonimi disponibili nella lingua italiana (Cádiz/Cadice), inoltre riporta in originale i titoli delle opere a cui Lorca fa riferimento ma traduce in italiano le strofe della lirica popolare che corredano il testo della conferenza così come del resto fanno anche Gómez Gane e Di Pastena sebbene questi ultimi prestino maggiore attenzione ai singoli prestiti, tutti contrassegnati dal corsivo nelle loro edizioni.

La presenza delle interferenze lessicali tra spagnolo e italiano insidia con 'falsi amici' anche le versioni della García Camarillo e di Gómez Gane nella resa di verbi come *destacar* e *exprimir* tradotti rispettivamente con 'distaccare' e 'spremere' o di sintagmi quali "la muerte es un fin" con "la morte è un fine" laddove Lorca intendeva la morte come ultimo atto e non certo come 'scopo'.

Juego y teoría del duende è innegabilmente un testo che consente al traduttore di operare scelte arbitrarie dovute all'ermetismo e all'ambiguità delle metafore; a titolo di esempio si riporta qui di seguito un breve passaggio iniziale della conferenza con le diverse interpretazioni offerte dai traduttori italiani:

De modo sencillo, con el registro que en mi voz poética no tiene luces de madera, ni recodos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironía, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España. [JTD, p. 306]

Semplicemente, col registro che nella mia voce poetica non ha sfumature di legni, né gomiti di cicuta né pecore che improvvisamente diventano coltelli d'ironia, vedrò se riesco a darvi una modesta lezione sullo spirito nascosto della dolente Spagna. [Bo, p. 157]

In parole povere, con il registro che nella mia voce poetica non ha bagliori di zoccoli, né svolte di cicuta, né pecore che d'un tratto sono coltel-

li d'ironie, cercherò di darvi una semplice lezione sullo spirito occulto della dolente Spagna. [Gómez Gane, pp. 3-5]

Semplicemente, con il tono che nella mia voce poetica non ha riflessi di legno, né rientranze di cicuta, né pecore che all'improvviso diventano coltelli d'ironia, vedrò se posso farvi una semplice lezione sullo spirito occulto della dolente Spagna. [García Camarillo, p. 53]

In modo semplice, con il registro in cui la mia voce poetica non ha riflessi di legno, né frastagli di cicuta, né pecore che d'improvviso diventano coltelli d'ironia, vedrò se posso farvi una semplice lezione sullo spirito nascosto della dolente Spagna. [Di Pastena, p. 11]

Lo smarrimento del traduttore dinanzi alle ardite immagini lorchiane è in questo caso manifesto nella difforme interpretazione (se di 'interpretazione' è possibile parlare) dei *recodos de cicuta*, di volta in volta 'gomiti', 'svolte', 'rientranze' o 'frastagli' di erba velenosa.

Ma, come si è inteso sottolineare fin da principio, *Juego y teoría del duende* registra un elevato numero di elementi culturali che si rivelano intraducibili e che tuttavia riconducono con esattezza al contesto di riferimento e pertanto sono ineludibili e non negoziabili: è il caso ad esempio di termini come *cantaor/a*, *debla*, *cazalla*, *muleta*, di verbi come *torear* o di espressioni come *piel de toro* e *faena de capa*; altri elementi lessicali quali *estilo*, *manzanilla*, *toro* e *fiesta* acquisiscono poi nella specificità del testo significati ulteriori e spesso tra loro molto diversi: la *manzanilla* indica qui un vino bianco d'Andalusia e non la 'camomilla', primo significato del termine individuato invece da Gómez Gane; per quanto riguarda le parole *fiesta* e *toro/s* la loro valenza polisemica è racchiusa in questa asserzione offerta dallo stesso Lorca:

Creo que los toros es la fiesta más culta que hay hoy en el mundo; es el drama puro, en el cual el español derrama sus mejores lágrimas y sus mejores bilis. Es el único sitio adonde se va con la seguridad de ver la muerte rodeada de la más deslumbradora belleza. ¿Qué sería de la primavera española, de nuestra sangre y de nuestra lengua, si dejaran de sonar los clarines dramáticos de la corrida?⁴⁵

⁴⁵ *Diálogos de un caricaturista salvaje*, in F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, a cura di A. del Hoyo (1989), cit., tomo III, p. 685.

Fiesta dunque non è soltanto ‘festa’ ma ‘la festa’ per antonomasia, quella che in italiano viene indicata come ‘corrida’ limitandone il senso, e con *los toros* non ci si riferisce soltanto ai bovini da combattimento, ma ancora una volta allo spettacolo che noi definiamo con quel controverso termine il cui uso – l’unico possibile – da parte dei traduttori provoca inevitabili perdite di significato.

Testo pregno di riferimenti colti e popolari, *Juego y teoría del duende* non ha ancora conosciuto nel nostro paese traduzioni annotate, sebbene nel testo di Lorca l’assenza di definizioni del *duende* venga sostituita dalle “parafrasi intuitive”⁴⁶ che lo tratteggiano poggiando sulle numerose esemplificazioni spesso prive di aggancio referenziale per il lettore non specialista che fruisce del testo tradotto: “la conferenza, quando la si pensi rivolta a una platea straniera, non è affatto facile, per la ricchezza e, talvolta, la specificità dei rimandi culturali”⁴⁷ afferma Di Pastena e tuttavia sono proprio la “ricchezza” e la “specificità” dei riferimenti a consentire a Lorca di creare e sviluppare la sua lezione sullo “spirito occulto della dolente Spagna”; pertanto la mancanza di un adeguato apparato metatestuale rischia di impedire non soltanto la comprensione del testo bensì anche il piacere della lettura consapevole se è vero come è vero che in traduzione non è possibile godere soltanto della musicalità e della parola poetica dell’autore.

La tradizione popolare e quella colta si addensano nella conferenza bonaerense dove al rito della *Fiesta* si affianca quello della *romería de San Andrés de Teixido*, all’esibizione di Pastora Pavón in una *tabernilla de Cádiz* quella di una ignota anziana danzatrice di Jerez de La Frontera, all’evento episodico di Lutero quello della *flamenquísima* Santa Teresa de Jesús e così via. L’evocazione di figure note della cultura universale – da Socrate a Cartesio, da Bach a Paganini, da Cézanne a Baudelaire –, di celebri artisti e letterati spagnoli – da Goya a Cervantes, da Bécquer a Juan Ramón Jiménez – e di altri assai meno conosciuti ma non meno importanti⁴⁸, è sempre accompagnata da richiami esatti ma spesso enigmatici per i quali si rivelerebbe utile e vantaggioso il ricorso alla nota informativa o esplica-

⁴⁶ E. DI PASTENA, *Postfazione* a F. García Lorca, *Gioco e teoria*, cit., p. 35.

⁴⁷ *Ivi*, p. 39.

⁴⁸ Si tratta in particolare di artisti della tradizione popolare come Manuel Torre, Pastora Pavón, *El Lebrijano*, *La Malena*, di toreri quali Belmonte, Rafael *El Gallo*, Joselito, di scultori come Juan de Juni e Mateo de Compostela o pittori come Berruguete.

tiva che tenesse in considerazione la necessità da parte del lettore comune di entrare in contesto, di accedere alla conoscenza di realtà che appaiono altrimenti puro esercizio di erudizione in un testo che richiede invece di essere vissuto e sentito nel rispetto di quella corporeità sensibile che il *duende* di tutte le arti esige.

SUCIO Y DE ALGUNA MANERA LIGERAMENTE ATURDIDO.
LEOPOLDO MARÍA PANERO
Y LA PRÁCTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD.

Alessandro Obinu

En 1960 José María Castellet publica la antología titulada *Veinte años de poesía española (1939-1959)*¹, texto que, ampliado, reaparece pocos años más tarde, en 1965, con el título *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*². El estudioso catalano considera en los dos volúmenes la evolución de la poesía española como un proceso progresivo que pasa del simbolismo, en su versión hispánica, el modernismo, al realismo histórico, que coincide con lo que comunemente se identifica como poesía social. Representan esta última corriente temática sobretudo los poetas de la Generación de los años 50 como José Ángel Valente, Ángel González, Ángel Crespo, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma.

En 1970 Castellet publica una nueva antología, *Nueve novísimos poetas españoles*, colección de una nueva generación de poetas³. La obra despertó varias críticas y por mucho tiempo, señal de un interés que de todas formas suscitò la publicación porque, el crítico, en ese último trabajo, parece entonar la palinodia de sus concepciones poéticas anteriores. Si por un lado defendía la dependencia histórica, política y social del arte y de la literatura, ahora habla “de una relativa autonomía de los fenómenos estéticos frente a los procesos cambiantes de la historia”⁴. La nueva antología, en contra sus postulados primeros, se monta alrededor de los nombres de los poetas seleccionados. Los postulados teóricos del realismo crítico habían entrado en crisis en los poetas de los años 50 y, los novísimos, marcarán la ruptura definitiva. Pero no todo el mundo. Los jóvenes poetas que no

¹ J.M. CASTELLET, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

² Id., *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

³ Id., *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970,

⁴ Ivi, p.14.

se habían propuesto el mismo intento, o que no la percibían como propia, quedaron fuera de la nueva antología. Otra chispa, ésta, que procuró feroces y a veces banales críticas a la obra de Castellet que, de todas formas, identificaba y caracterizaba sus elegidos con unos rasgos precisos:

1. Ruptura con el realismo típico de la literatura de pos-guerra. Una toma de distancia debida principalmente a causas cronológicas. Todos los poetas presentes en la antología nacen después de la guerra civil. Nadie tiene recuerdos de la tragedia bélica que afectó España. Sus formación literaria no está basada en “*un humanismo literario*” sino en los *mass media*, radio televisión y prensa, y también cine y canciones.

2. Consecuentemente, se asiste a la creación de nuevas mitologías procedentes de los *mass media* (Vázquez Montalbán). En los textos aparecen nuevos protagonistas, préstamos del cine como Marilyn Monroe, del deporte, de la política – Che Guevara – y muchos de la música como los Rolling Stone, Patty Smith o David Bowie.

3. Frente a la línea “*contenutista*” de los poetas de la pos-guerra, los jóvenes poetas defienden la autonomía del arte y la autosuficiencia de la poesía, vista sobretodo como símbolo o signo y no como mansión literaria finalizada a la trasmisión de ideas y sentimientos.

4. Aspecto fundamental para la práctica de la intertextualidad es sus formación cultural, principalmente extranjera, Wallace Stevens, Yeats, Saint-John Perse, Pound, Eliot, los surrealistas franceses o autores sudamericanos como Octavio Paz. La tradición literaria española la ignoran voluntariamente, con las excepciones de las obras y el pensamiento de poetas como Vicente Aleixandre, Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma.

5. Otra y última característica es la total despreocupación hacia las formas tradicionales. Les caracteriza una escritura automática, el *collage* y nuevos experimentos lingüísticos (Azúa, Molina Fox), y desmitificación del lenguaje cotidiano (Panero, Moix)⁵.

Éstas diferencias con la poesía anterior, elencadas de ésta manera, podrían parecer como un verdadero manifiesto literario o una intención

⁵ J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La práctica intertextual de Veinte años de poesía española a nueve novísimos*, en AA.VV , *De sombras y de sueños. Homenaje a J.M Castellet*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p.246.

poética precisa. Escribe correctamente Castellet que los jóvenes poetas actúan una “*ruptura sin discusión*”, no se dirigen contra el hacer poesía de los predecesores con una actitud y una postura hostil y violenta. Simplemente, nacen y se forman “*de espaldas a sus mayores*”. Nada más. Elemento que, por un lado, desmorona con *nonchalance* la teoría del mismo Castellet sobre la autonomía de la nueva poesía por los procesos históricos. La imagen hollywoodiana que asalta la cotidianidad, la leyenda de Che Guevara son, de todas formas, procesos históricos y la nueva poesía es totalmente dependiente de ella. Así, versos como “*Soy un falo en coletas/y hay sangre en la nariz/y mi tejido se pudre/cuando las ratas mastican los huesos/y mi cianca de los ojos vacías/ver nada más que dolor*”⁶, podrían tranquilamente haber salido de la mano de Leopoldo María Panero y no lo son.

Nos recuerda Vázquez Montalbán:

cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya que la literatura se alimente de cine y canción. Los programadores de divorcio entre la cultura de élite y la cultura de masas morirán bajo el peso de la masificación de la cultura de élite⁷

La poesía novísima no fue la única tendencia existente pero sin duda fue la única que suscitó mayor interés, la única que movió unos cimiento que hasta aquel entonces se creían inamovibles. La recuperación de la tradición vanguardista, la metapoética y sobretodo el culturalismo irrompen en la sala de repente y sin aviso alguno, desvelando asombro en una tradición literaria española marcada todavía por trágicos acontecimientos. El culturalismo alude al hecho de que la nueva poesía alardea de lecturas y conocimientos de artistas europeos. La cita o, mejor dicho, las otras voces, se hacen ahora más presentes. Escribe Castellet:

En Gimferrer, la incorporación anónima de versos de otros poetas, representará, seguramente, una forma de nostálgico entronque con la propia experiencia cultural. En José María Álvarez, las abundantes y, a veces, desconcertantes y extensas citas que prece-

⁶ Versos extraídos de la canción de David Bowie *Unwashed and somewhat slightly dazed*, presente en el álbum *Space Oddity* del 1969.

⁷ I. RODRÍGUEZ DE ARCE, *Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero*, en “Revista electrónica de estudios hispánicos”, 2009, p.27.

den a sus poemas, operan a la vez como voluntad de inserción de su poesía en un contexto histórico, un poco a la manera en que ambientamos una habitación con *posters*, pero también para demostrar que las aparentes discontinuidades históricas tienen unos hilos que las unen y que son, precisamente, las contradicciones y las contraposiciones entre las distintas épocas. Vázquez Montalbán es el que hace una utilización menos histórico-literaria y más *pop* de sus collages: letras de canción, frases publicitarias, fragmentos de discursos, textos de manual de instrucciones, etc., quiere significar exactamente lo que son [...] y su fuerza mayor es, precisamente, la de la imperatividad que les confiere su inmediatez. En Panero, los collages proceden, principalmente, de recortes de periódicos o revistas y tienden más a la consecución de efectos sincrónicos que en sus compañeros⁸.

El culturalismo es, a fin de cuentas, práctica intertextual.

Para el teórico ruso Mijail Bajtin, y no sólo, el ser humano es inconcebible sin el otro, sin las relaciones que con el otro mantiene. En la formación de la conciencia individual el otro consiste en completar la visión de nuestro mismo. Vivir es dialogar con el otro instaurando lo que se define "*principio dialógico*". A la palabra denotativa, directa y autoral o, como diría Leopoldo María Panero, autoritaria, se opone la voz interactiva, la interacciones de voces, la palabra como la voz del otro. Cualquier voz que usemos, hoy más que ayer, nunca es neutra, sino que aparece ya configuradas con intenciones ajenas. Del principio dialógico bajtiniano nació el concepto de intertextualidad, término acuñado por Julia Kristeva al final de los años sesenta. El texto se entiende como un tejido de múltiples voces que nunca ha de ser considerado en soledad sino en una relación constante con uno o más textos.

Los éxitos de la intertextualidad pueden ser resumidos en tres puntos:

1. *Préstamo*, que ocurre cuando la intertextualidad supone similitud de lenguaje pero no incluye ninguna forma de interferencia o dialéctica entre las dos obras.

⁸ En AA.VV, *De sombras y de sueños. Homenaje a J.M Castellet*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p.256.

2. *Alusión*. El proceso intertextual está a un nivel más profundo, interesa el tejido verbal del subtexto y también su contexto. Conlleva una relación de cambio, o sea de no-identidad entre los contextos de las dos obras.

3. Por último, *la imitación*. Aquí los contenidos son similares y la dependencia del subtexto es tangente.

Todos elementos teóricos que nos sirven para comprender la escritura de algunos poetas de los años setenta, uno entre todos, Leopoldo María Panero, poeta que teoriza noblemente el proceso de renovación representado por lo *Novísimos* con estas palabras:

Yo creo que en este momento sólo hay dos rutas: una que parte del surrealismo y otra que nació en Mallarmé. El grupo de los Novísimos oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que no quiere decir nada, y algo que quiere decir nada. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo necesita ser reflexivo⁹.

El desarrollo de ésta poética que siente la necesidad “*de decir nada*” será el punto focal de toda la carga estética de Leopoldo María Panero. Una poética que, como subrayo muy a menudo el estudioso Túa Blesa, se erige como un “*no lugar*” y un “*no tiempo*”¹⁰. La escritura de Panero es desde el principio algo que, como afirma el mismo poeta parafrasando Jacques Derrida “*corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo*”. Su obra constituye una misión que tiene como objetivo la auto-infracción, el discurso de Panero surge de la fuente de la lengua e inevitablemente provoca que el hombre vaya más allá de sí mismo.

La estética del poeta madrileño se propone consumir las infinitas posibilidades del lenguaje en cuanto se presenta como una cíclica re-escritura de todo acto de lectura: “*Toda la literatura no es sino que una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo cor-*

⁹ I. RODRÍGUEZ DE ARCE, *Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero*, in “Revista electrónica de estudios hispánicos”, 2009, p.29.

¹⁰ T. Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, “Revista Tropelías”, 1998.

*rectores de pruebas*¹¹. Todo esto, como nos recuerda Túa Blesa, no ha de ser como un límite sino, una vez tomada conciencia del ya dicho, tiene que inducir a imprende el camino hacia el no-lugar de lo que queda de decir, de lo ignoto, dimensión buscada con afán por Panero.

Es a través el ejercicio constante de la intertextualidad que Panero emprende su camino. Son numerosos los casos en los que el lector se hunda en el texto del poeta gracias al contestante uso de epígrafis o al uso del cursivo, como si fuera un continuo ejercicio de reelaboración de páginas ajenas.

Panero se da cuenta de sus primeros pasos que para modelar su estética encuentra palabras “*que ya están ocupadas*”. Palabras ocupadas por otra voz. El poeta, según Panero, no es que un mero corrector de epítafios dentro de un sistema de citas.

El mismo Leopoldo María Panero no es Leopoldo María Panero. El no-ser del poeta es el *ser a través de* otros nombres, otros poetas que habitan la inmensa bibliografía personal del poeta: Costantino Kavafis, Fernando Pessoa y su heterónimos, Georg Trakl, François Villon, William Butler Yeats, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Guido Cavalcanti, Stéphane Mallarmé, Georges Bataille y muchos más.

Ese *ser a través de* se acerca a la concepción derridiana que concebía la escritura como una forma de olvido y ausencia. Ausencia en sentido absoluto, en su posibilidad intrínseca de ser iterabile al infinito yendo más allá del autor. Leopoldo María Panero concibe la escritura de la misma forma, la palabra del otro está despojada de un significado determinado, unívoco. Hace falta recordar los versos de su poema *La parábola del diccionario*:

Una palabra reenvía a otra palabra, un sentido a
otro sentido: el sentido se extiende como la
cabellera de una dama rubia, en la orilla,
tocando el mar y los barcos.

Es así que la palabra, para no morir en otra
palabra, se disuelve en ceniza.
[...]

¹¹L.M.PANERO, “Dos prefacios para un título” en *Dos relatos y una pervisión*, Madrid, Libertarias, 1984, p.12.

Preguntadle a un perro: ¿Qué es la locura?
y ladrará tres veces¹².

En Panero, los textos que emprenden la intertextualidad, fluyen numerosos en toda su obra y un elenco de títulos nos ayuda a entender la importancia, casi metódica, de esa práctica: *Homenaje a Conan Doyle (Así se fundó Carnaby Street, 1970)*, *20 000 leguas de viaje submarino (Tarzán traicionado, 1967)*, *Corrección de Yeats (Narciso en el acorde último de las flautas, 1979)*, *Escrito sobre un verso de Cavafis (El que no ve, 1980)*, *Lo que Stéphane Mallarmé quiso decir en sus poemas (Contra España y otros poemas no de amor, 1990)*, *A la manera de Trakl, La rosa de Mallarmé (Orfèvre, 1994)*, y muchos más.

Para Leopoldo María Panero, la lengua es “*un sistema de la muerte*” que gracias a los artificios retóricos y poético está capaz de re-interpretarse, re-eleborarse, re-escribirse, resuscitando y enseñando una nueva faceta de sí mismo con el intento, trámite la mano del poeta, de poder *decir nada*.

¹² En L.M. PANERO, *Poesía completa (1970-2000)*, Edic. de Túa Blesa, Visor Poesía, 2010, p.459.

ABATE CRAPULONE O CAVALIERE SQUATTRINATO: L'ARDUA SCELTA DELLA DAMA SPAGNOLA MEDIEVALE

Veronica Orazi

*Elena y María*¹ è la testimonianza medievale più datata del contrasto sul chierico e il cavaliere, sviluppatosi nel XII-XIII sec. in ambito mediolatino e volgare².

Come nelle altre attestazioni del contrasto, anche nel poemetto spagnolo tardo duecentesco³ le protagoniste discutono su quale dei due sog-

¹ Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, “*Elena y María*” (*disputa del clérigo y el caballero*). *Poesía leonesa inédita del siglo XIII*, in “*Revista de Filología Española*”, I (1914), pp. 52-96, ristampa in ID., *Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 119-160; ID., *Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, pp. 11-46; M. DI PINTO, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale* (“*Razón de amor*” e “*Elena y María*”), Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959, pp. 129-152; *Razón de amor. Tre contrasti spagnoli medievali*, a cura di M. Ciceri, Parma, Pratiche, 1995, pp. 107-137.

² Cfr. H. WALTHER, *Das Streuigedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Hildesheim, Olms, 1984; P.G. SCHMIDT, I “*Conflictus*”, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 157-169; P. STOTZ, “*Conflictus*”: *Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale*, in *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle origini*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 165-187; E. FRANCHINI, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001; sul tema specifico vid. E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1913, pp. 189-303; M. DI PINTO, *Due contrasti*, cit., pp. 77-105; J. FRAPPIER, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle*, in “*Cahiers de Culture Médiévale*”, II (1959), pp. 135-156; V. RUSSO, *Cavalliers e clerics*, in “*Filologia Romanza*”, VI (1959), pp. 305-332; G. TAVANI, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in “*Romanistisches Jahrbuch*”, XV (1964), pp. 51-84; C. OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen-Age*, Genève, Slatkine Reprints, 1974; V. ORAZI, *Riflessi di simbologia biblica nella “literatura de debate” spagnola medievale (sec. XIII)*, in AA.VV., *La Scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, a cura di F. Stella, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 359-391; T. ZOTZ, *El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas*, in *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI, 2006, pp. 165-220, specie pp. 210-220, (*El caballero, la dama y el clérigo: encuentros cortesanos*).

getti sia più degno d'amore, dimostrando come le versioni superstiti passino dalla dimensione cortese a un'atmosfera realistica e popolare, spia del cambiamento del pubblico destinatario, cui va imputato il mutamento di tono e prospettiva. Tra le testimonianze più antiche figurano l'*Altercatio Phillidis et Florae*⁴ (PhF), di matrice cortese; il *carmen buranum* n° 82⁵ (cb82), *Frigus hinc est horridum*⁶, di ascendenza goliardica; il *Romaricimontis Concilium* (RC, XII sec.)⁷; il piccardo *Jugement d'Amour* (JA; XII-XIII sec.).

³ Acefalo, acaudato e lacunoso, in *pareados* anisosillabici rimati o assonanzati, con una preponderanza di ottosillabi (cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., pp. 93-96.), contenuto in un quadernetto cartaceo di 25 cc., di misura e forma irregolare, di fattura semplice, tarlato e coi bordi consunti. Le misure oscillano tra 63x65 e 50x55 mm. e per questo R. Menéndez Pidal ipotizzò che fosse stato costituito con avanzi di carta (cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., p. 52). Funge da coperta un diploma del XIV sec., epoca cui risalirebbe anche la scrittura. I versi sono trascritti di seguito e il dettato, secondo l'unico testimone noto, mostra la trasposizione dei versi compresi nelle cc. 13v-18r, che devono essere collocati alla fine, cioè dopo la c. 25v. Secondo R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., p. 53, la trasposizione era presente già nel modello del piccolo codice. La datazione si deve a R. MENÉNDEZ PIDAL, “Elena y María”, cit., p. 78, con studio linguistico alle pp. 78-85 e glossario alle pp. 85-90; dal confronto della lingua del testo con il *Poema de Alfonso XI* lo studioso ipotizzò che l'autore del contrasto fosse leonese. La precisazione della data di composizione (1280) compare in R. MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas*, cit., p. 16, dove si ribadisce l'origine leonese dell'autore anonimo.

⁴ Pubblicata da Docen nel 1806; F. d'Aretin nei *Beiträge zur Geschichte und Literatur*, 7, 1806; in *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Map*, a cura di T. Wright, London, J. Bower Nichols, 1841, pp. 258-267; da B. Hauréau nelle *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale*, Paris, s.e., 1893, vol. VI, pp. 278 e ss.; da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 107-121; in *Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers*, a cura di A. Hilka e O. Schumann, Heidelberg, Carl Winter, 1941, vol. I: *Text*, 2: *Die Liebeslieder*, pp. 94-119. Cfr. M. DI PINTO, *Due contrasti*, cit., pp. 87-88; G. HUET, *Sur l'origine du poème de Phyllide et Flora*, in “Romania”, XXII (1901), pp. 536-541.

⁵ In *Carmina Burana*, cit., vol. I: *Text*, 2: *Die Liebeslieder*, pp. 64-66.

⁶ Cfr. quanto affermato dalla *doncela* nella *Razón de amor*: “por que eres escolar / quis quiere te devría más amar; / nunca odí de homne deçir / que tanta bona manera ovo en sí”; più oltre, riferendosi all'amato, dichiara: “es clérygo e non cavalero, / sabe mui<t>o de trovar, / de leyer e de cantar”; cfr. *Razón de amor...*, cit., vv. 82-85, 111-113. Si ricordi anche quanto affermava Guglielmo IX in uno dei suoi *vers*: “Donna non fai pechat mortal / qe ama cavalier leal; / mas s'ama monge o clergal / non es raizo: / per dreg la deuri' hom cremar ab un tezo”; ed. a cura di M. Eusebi, Roma, Carocci, 2006, pp. 41-42. G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., p. 52, sostiene che l'*Altercatio* è la fonte d'ispirazione del *Concilium* e del *carmen buranum* n° 82.

⁷ Pubblicata da G. Waitz in “Zeitschrift für deutsches Altertum”, VII (1849), pp. 160-167; W. MEYER, *Das Liebesconcil in Remiremont*, in *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissen-*

Le derivazioni successive ampliano il dialogo tra le due donne a scapito delle altre parti, come accade nel poema *Hueline et Aiglantine*⁹ (HA; primi del XIII sec.), dove l'introduzione è ridotta a sedici versi. Il tono si fa satirico e il chierico è un sacerdote, mentre il cavaliere è un diseredato (così già in *PbF* e *JA*), tratti realistici che culmineranno in *Elena y María* (*Elena*). Ormai il tema è connotato in senso concreto e si è allontanato dall'originaria componente colta, come confermano sia i due poemetti anglo-normanni *Blancheflour et Florence* (BF) e *Melior et Ydoine*¹⁰ (MY) sia la versione franco-italiana *Blancheflor et Florenssa*¹¹ (BFita), marcatamente satirica. Anche qui i chierici sono sacerdoti, il cui amore disonora l'amica¹², l'idealismo di un tempo è scomparso, della primitiva contestura raffinata non vi è più traccia e la contesa sui pregi e i difetti delle due figure cede il passo alla satira di costume¹³.

Allo stesso modo, il contrasto spagnolo si mostra ostile a entrambi i contendenti, riflesso dell'atteggiamento del pubblico borghese cui era rivolto, critico sia nei confronti del chierico incolto e accusato di concubinaggio, sia del cavaliere squattrinato e spaccone¹⁴. Anche in questo caso l'ideale cortese che pervadeva le composizioni più antiche, l'artificiosità

schaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 1914, fasc. 1; *Das Streitgedicht*, cit., pp. 216-218; C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 93-100.

⁸ Noto anche con il titolo *Florence et Blancheflor*. Il *Jugement* fu pubblicato da Barbazan e Méon nei *Fabliaux et contes des poètes français des XII, XIII et XIV siècles*, Paris, s.e., 1808, t. IV; da E. FARAL, *Recherches*, cit., pp. 251-269; da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 122-156.

⁹ Pubblicato da D.M. Méon nel *Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits*, Paris, s.e., 1823, vol. I, pp. 353-363; poi da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 157-167.

¹⁰ Entrambi pubblicati da P. Meyer in "Romania", XXIX (1908); e da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 167-183 e 183-196. Nel primo dei poemetti la vittoria è accordata al cavaliere, contrariamente a quanto accade in genere.

¹¹ Cfr. G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., pp. 65-77.

¹² *Ivi*, pp. 71-72.

¹³ G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., p. 84, allude ad altre tre attestazioni in cui è possibile cogliere il riflesso del tema ridotto a motivo topico e dunque irrigidito ormai nella cristallizzazione letteraria: il *Fablel dou dieu d'amour*, *Vénus la déesse d'amour* e *Flamenca*; proprio per l'allontanamento dalla struttura originaria del contrasto, di cui conservano solo una debole traccia, queste opere non verranno prese in esame.

¹⁴ G. TAVANI, *Il dibattito*, cit., p. 83. Secondo Reilly l'anonimo autore del dibattito difenderebbe *María*, l'amica del 'chierico', cfr. K.C. REILLY, *The Conclusion of "Elena y María" a Reconsideration*, in "Kentucky Romance Quarterly", XXX (1983), pp. 251-262; contrario all'ipotesi J. PERIVOLARIS, *Further Observations on the Conclusion of "Elena y María"*, in "La Corónica", XXII, 2 (1994), pp. 118-122.

retorica e la ricercatezza formale sono svaniti, il tono è popolare e l'alterco tra le fanciulle aderisce alla quotidianità vissuta.

Questo è quanto affiora da un primo approccio alle opere analizzate. Un esame più approfondito, però, consente di individuare i mutamenti che hanno interessato il contrasto nel corso di un secolo e mezzo, riportarne alla luce la struttura condivisa e la specifica articolazione delle singole attestazioni (nove testi, per un totale di 3.358 vv.), recuperando la grammatica compositiva del tema e identificando i rapporti tra i poemetti superstiti.

È opportuno in primo luogo isolare le sequenze costitutive del contrasto, sviluppate da ciascuna versione in modo differente, attraverso l'amplificazione o la sintesi, per adattare sia alla sensibilità e ai codici culturali dell'epoca e dell'autore sia alle finalità dell'opera. L'analisi dei testi e il loro raffronto svelano il processo evolutivo della struttura narratologica del *debate*, sottolineando le peculiarità di ogni attestazione, dell'ambito culturale che l'ha prodotta e delle circostanze storiche e socio-culturali da cui ha avuto origine. Questa prospettiva privilegiata consentirà di interpretare con maggiore lucidità l'ultima espressione del contrasto, appunto il poemetto spagnolo *Elena y María*, grazie ai dati apportati dallo studio strutturale e formale della tradizione precedente.

Così, dall'indagine narratologica delle attestazioni superstiti emerge lo schema strutturale soggiacente ai testi, composto da alcuni tratti costitutivi, articolati in una serie di micro-sequenze di estensione variabile, che si potrebbero schematizzare come segue, indicando tra parentesi tonde sia le parti accessorie, cioè non sempre e necessariamente presenti nelle testimonianze pervenuteci, sia la composizione specifica di ogni tratto rilevato:

(attacco giullaresco) + cornice (*topos* primaverile + *locus amoenus*) + 1^a parentesi descrittiva (fanciulle, ambientazione, pene d'amore) + contrasto (elogio > elogio + denigrazione) + 2^a parentesi descrittiva (fanciulle, cavalcature, corte/palazzo/paradiso d'Amore) + giudizio esterno + (duello) + verdetto

Purtroppo *Elena* è acefalo, come ricordato; tuttavia l'analisi dell'esordio delle altre opere costituisce una fase strategica e imprescindibile dell'indagine, perché consente di recuperare dati preziosi per lo studio del contrasto e della sua evoluzione nel tempo: come è noto, infatti, nell'esordio

si concentrano alcuni elementi chiave per l'inquadramento degli aspetti caratteristici dei diversi momenti di sviluppo del tema¹⁵.

L'attacco giullaresco

Solo tre attestazioni presentano un attacco di tipo giullaresco: *JA* (vv. 1-14) e l'adattamento franco-italiano *BFita* (vv. 1-22, che amplifica il passo), indirizzati ai chierici e ai cavalieri, i soli in grado di apprezzare il componimento; poi l'anglo-normanno *MY* (vv. 1-12, con l'invito a viaggiare per vivere avventure e conoscere popoli diversi), in cui l'autore anonimo narra un'esperienza personale riferita in terza persona, come avviene anche nella prima versione anglo-normanna *BF* (vv. 1-2).

La cornice

Di solito l'esordio presenta il tratteggio della cornice, con il *topos* primaverile (e una connotazione temporale), la descrizione del *locus amoenus* in cui ha luogo il contrasto e alcuni elementi accessori che variano da testo a testo.

Ciò si rileva in *PbF* (la scena si svolge all'alba, in primavera, quando i prati sono in fiore: vv. 1-3), in *RC* (in primavera, nel mese di aprile: v. 1), in *cb82* (con l'arrivo della primavera, quando sbocciano i fiori: vv. 1-6, 11-16), in *JA* (in una mattina di maggio: v. 15), in *HA* (a maggio, tra prati verdeggianti: vv. 1-2), in *BF* (tra prati fioriti e profumanti, vv. 3-6, col riferimento ai poteri taumaturgici della rugiada all'alba, vv. 7-12, che segna il grado massimo di dilatazione), in *MY* (una mattina di maggio, tra i fiori appena sbocciati: vv. 13-15), in *BFita* (al mattino: v. 23).

Il *locus amoenus* che fa da sfondo alla contesa è descritto in modo vario: in *PbF* le due sorelle passeggiano in un prato (vv. 4-8); in *cb82* si trovano tra colline fiorite, canti di uccelli, in un panorama ridente (vv. 21-26, 31-32); in *JA* si recano in un giardino per dilettersi (vv. 16-17); così anche in *HA* (vv. 3-4; vi sono un pino e una fonte, da cui scaturisce un ruscello, dove le due giovani si lavano vv. 7-10) e in *BFita* (vv. 24-28). In *BF* invece

¹⁵ Per il testo di *PbF*, del *RC*, del *JA*, di *HA*, di *BF* e di *MY* si cita dall'ed. in C. OULMONT, *Les débats*, cit.; per il testo di *cb82* da *Carmina Burana...*, cit., vol. I, 2. *Die Liebeslieder*, pp. 64-66; per il testo dell'adattamento franco-italiano *BFita* dall'ed. in E. FARAL, *Recherches*, cit.; infine per il testo di *Elena* dall'ed. in *Razón de amor*, cit.

è il poeta a entrare nel verziere (vv. 13-15); poi il poemetto anglo-normanno apre una parentesi prolissa, quasi un repertorio (vv. 16-92), che trasforma il testo in un collettore di elementi che fanno del giardino un luogo idilliaco¹⁶. Viene così descritto lo spazio ideale che fa da sfondo alle vicende narrate e l'analisi dell'esordio dei testi finisce per smentire l'ipotesi secondo cui le versioni volgari contrarrebbero le parti descrittive o di cornice, per insistere sostanzialmente sul dialogo tra le due fanciulle.

Solo due testi presentano tratti peculiari in questo punto: in *MY* l'autore si addentra nel bosco¹⁷ e udendo delle dame cantare (vv. 41-48) si avvicina al giardino per ascoltarne la conversazione (vv. 49-52); mentre un discorso a parte merita *RC*, dove manca l'ambientazione usuale e la scena si svolge in un monastero¹⁸: indicate le partecipanti all'assemblea¹⁹, che dovranno pronunciarsi seguendo i dettami della precettistica oviadiana²⁰, le monache sono convocate mentre si intonano canti d'amore (vv. 29-35) e il poemetto mediolatino, dopo l'esordio primaverile che lo accomuna alle altre attestazioni, si discosta dalla grammatica compositiva del tema, per seguire uno sviluppo indipendente sino alla prima descrizione.

Prima parentesi descrittiva

Le protagoniste

La struttura narratologica del tema mostra in questo punto una dilatazione, cioè una parentesi descrittiva che introduce le due protagoniste (omessa in *cb82* e *MY*). *RC* descrive la religiosa che presiede il conclave, di cui si esaltano le doti e si descrive l'abbigliamento (vv. 38-45). Anche in *PbF* si accenna alla bellezza delle due fanciulle (vv. 9-14) e alla loro rispettiva passione per il chierico e per il cavaliere (vv. 15-20), con un'anti-

¹⁶ Vi sono strumenti musicali che producono una melodia armoniosa (vv. 16-33), una sorgente che si divide in quattro ruscelli (vv. 34-36), pietre preziose dai prodigiosi poteri taumaturgici (vv. 37-51), alberi (vv. 52-72), un'incredibile varietà di volatili (vv. 73-92).

¹⁷ Egli cavalca (vv. 16-18), ode il canto degli uccelli del bosco (vv. 19-20); la giornata è tersa (v. 21), mentre ricorda le avventure che ha vissuto penetra nel fitto del bosco (vv. 22-29), finché non sa più dove si trova ma scorge un maniero bellissimo (vv. 30-40).

¹⁸ Ai vv. 2-14 sono descritte le modalità di svolgimento del concilio.

¹⁹ Solo le sorelle più giovani (vv. 15-19), mentre saranno escluse le monache attempate (vv. 20-22).

²⁰ Sotto la guida di una consorella, da tutte considerata edottissima in materia (vv. 23-28).

cipazione del motivo della disputa. *JA* insiste sull'alto rango delle giovani, simili per ceto e raffinatezza, di cui si descrivono nel dettaglio le vesti (vv. 18-32). In *HA* l'autore anonimo si limita a rivelare il nome delle due sorelle (vv. 5-6); mentre in *BF* oltre al nome se ne ricordano il nobile lignaggio e la giovane età (vv. 99-105). Infine *BFita* conferma la sua derivazione diretta da *JA* nella descrizione delle vesti delle fanciulle (vv. 29-42), presentando come la sua fonte la massima dilatazione di questo tratto.

Il luogo

Segue una nuova descrizione del luogo, più sintetica rispetto a quella del *locus amoenus* esordiale, in *PbF* (vv. 21-28: allusione alla brezza leggera, ai prati verdeggianti, a un fiume, a un pino), *JA* (vv. 33-36: il giardino, la valle, il ruscello, il prato), *BF* (vv. 93-96) e *BF* (vv. 43-46).

Gli effetti dell'innamoramento

Subito dopo, si accenna agli effetti della passione amorosa sull'animo delle fanciulle e alle pene d'amore che le due protagoniste si confidano (in modo più esteso in *PbF*, vv. 31-43; in maniera più concisa in *JA*, vv. 37-38; in *HA*, vv. 11-12; e in *BF*, vv. 97-98).

Il contrasto

Ha inizio quindi il contrasto vero e proprio. In *RC* e in *cb82* si tratta del raffronto tra i due tipi, sbilanciato a favore dei chierici. In *PbF* la disputa si articola invece in cinque scambi di battute (vv. 44-164), che diventano due in *JA* (vv. 91-146) e si riducono a uno in *HA* (precedono due brevi interventi interlocutori; vv. 17-18) e in *BF* (vv. 157-234). Tra i testi più tardi, *MY* presenta quattro scambi di battute (dopo l'intervento di due dame sconosciute; vv. 81-244), *BFita* tre (vv. 85-206) ed *Elena* quattro (ma essendo il testo acaudato manca l'ultima risposta; vv. 1-282, 349-402). Dunque, il dialogo tra le donne viene sviluppato maggiormente in *PbF*, *MY* ed *Elena*. Al di là dello spazio variabile che ogni attestazione concede al discorso diretto, però, si assiste all'evoluzione dell'immagine dei due antagonisti, rilevabile attraverso il raffronto testuale che consente di sottolinearne le sfumature anche tenui e la progressiva variazione di prospettiva, riflesso di una realtà a sua volta variegata e cangiante.

Il chierico

In *RC* il chierico è lodato per le sue doti morali (vv. 66-74²¹, 85-90, 137-140, 144-145, 190-191), ma già in *cb82* al contrasto vero e proprio si sostituisce un ritornello autocelebrativo (vv. 7-10, 17-20, 27-30, 37-40, 47-50, 57-60, 67-70), che ne ribadisce la perizia amatoria²², su cui si insiste nel raffronto tra i due sviluppato da *Thymus* e *Lapatium* (vv. 41-46, 51-56, 61-66). In *PbF* invece se ne esalta la posizione sociale (vv. 145-152) e l'agiatezza (possiede pietre preziose, dispone di bevande, miele, olioli), la cui descrizione riamanda per la prima volta ad aspetti materiali (egli però è ancora un uomo di lettere che celebra l'amica nelle sue composizioni: vv. 159-160). I testi volgari ritornano sulle doti morali: la cortesia (*JA*, vv. 91-106, 141-143; *HA*, vv. 25-28; *BF*, *BFita*, vv. 85-98), la cultura (*JA*; *BF*, vv. 157-168), l'avvenenza (*JA*; *BFita*, vv. 112-124, 117-118), la bontà (*JA*), l'abilità come amante (*HA*), la lealtà (*MY*, vv. 233-237), la dolcezza, la perfezione (*MY*, vv. 109-118), la generosità – e l'agiatezza – (*MY*, vv. 168-174; *HA*, vv. 174-187; *BFita* vv. 183-192, 197-202). Tuttavia questi elogi, almeno da una certa altezza, vengono strumentalizzati a fini parodici (in *HA* secondo i modi del coevo romanzo cortese oitanico). In *Elena* di questo genere di caratteristiche permane un vago accenno alla misura (vv. 47-48) e all'eloquio forbito del chierico, che per il resto è ricco e possiede vesti, cavalli, denaro (vv. 33-44), oro, argento, ma anche grano e vino, non gioca e non sperpera (vv. 1-6), non soffre la fame né il freddo, è generoso (vv. 171-94) e gode di una posizione sociale invidiabile (vv. 265-78). Il poemetto spagnolo, tra le attestazioni volgari più realistiche, esalta fino alle estreme conseguenze il dato concreto, che scandisce il dialogo tra le due sorelle.

Tutto ciò è confermato dal ritratto in negativo del chierico: se esso manca in *RC* e in *cb82*, in *PbF* si trova un'accenno di quanto *Elena* affermerà in modo netto: egli si rimpinza (vv. 63-66) e passa la vita nell'ozio (v. 119), la tonsura e l'abito ne fanno una figura tetra (vv. 111-116); tratti ripresi in altre versioni volgari, in cui l'irriverenza e l'auto-ironia di *PbF*, prive di quel retroterra culturale, cederanno il passo a un'espressività dura

²¹ Egli è affabile, amabile, cortese, misurato, fedele, esperto nell'arte d'amare, generoso (vv. 66-74); il suo amore è perfetto, privo di vizi (vv. 85-90); è buono, canta l'amica nei suoi versi (vv. 137-140); possiede un'infinita dolcezza e non può esservi piacere maggiore dell'esserne l'amante (vv. 144-145), poiché è leale e fidato (vv. 190-191).

²² Nel ritornello autocelebrativo (vv. 7-10, 17-20, 27-30, 37-40, 47-50, 57-60, 67-70).

e persino violenta nelle ultime derivazioni. Così accade in *BF* e *MY*, dove il chierico viene definito incostante e leggero; mentre altrove si insiste sulla sua avidità (*HA*, vv. 53-60, 87-94), sul suo amore infamante (*HA*, vv. 95-96, 120; *MY*, vv. 221-232) e persino su aspetti bassi (in *BF* è un folle, briccone, sporco, un *pork*, vv. 171-186; in *MY* è unto e sciocco, con una reminiscenza colta: incostante e leggero, non sa parlare d'amore, vv. 127-130). In tutti i testi volgari, poi, lo si accusa di non fare altro che pregare (*JA*, vv. 111-112; *MY*, vv. 159-166; *BFita*, vv. 145-150). *Elena* insiste anche in questo caso sugli aspetti materiali del suo corrompimento, ribadendone l'ingordigia, l'apatia (vv. 27-28), l'aspetto ripugnante e le miserie morali: l'avarizia (vv. 361-364), l'incapacità di distinguere tra bene e male (vv. 102-117), l'illecito concubinaggio (vv. 203-212, 213-220). Il quadro che ne deriva non è più espressione dalla volontà caricaturale, ma della satira di costume graffiante, che lascia poco spazio al riso, per esprimere una condanna netta.

Fra i testi più tardi, una delle due redazioni anglo-normanne si rivela particolarmente interessante: come accade per la cornice, che assume il *topos* primaverile e il *locus amoenus*, la fisionomia di *BF* è peculiare e si profila come repertorio di variabili compositive, senza però elaborare il materiale assunto ma affastellandolo, conservando gli elementi colti della tradizione, per poi prorompere nel contrasto in una serie di immagini basse e grottesche, sconfinanti spesso nell'insulto.

Sebbene tutti gli antecedenti di *Elena* facciano riferimento alla cortesia del chierico e alla nobiltà del suo amore, il contesto in cui questi aspetti sono inseriti e il tono con cui vengono descritti connotano il dettato in modo di volta in volta diverso. Come si è visto, in origine il chierico è un uomo di lettere, colto e cortese, formatosi sui classici e sulla Scrittura (riferimenti a Ovidio in *RC* e alla produzione bucolica in *PhF*, riflessi della simbologia biblica nella descrizione del *locus amoenus* e del palazzo d'Amore) nelle scuole dei monasteri e cattedrali prima e nelle università poi, per quanto egli potesse essere un goliardo, un *clericus vagans*. Da questa dimensione si passa a una realtà diversa e il personaggio muta, sulla spinta di istanze provenienti da un contesto nuovo, quello della borghesia in ascesa che chiedeva la rappresentazione dei propri ideali e per la quale la componente originaria di idealismo cortese non ha più alcun senso. Dall'autocelebrazione assoluta di *RC* si passa al raffronto divertito e ammiccante di *PhF*, in cui il chierico è ancora un uomo di lettere, che canta nei suoi versi l'amica. Più tardi, l'imporsi dell'elemento satirico implicherà

il riferimento parodico alla cortesia e alla cultura del chierico, di cui si enfatizzeranno le pecche in termini prima ironici, poi sarcastici e infine crudamente satirici. Tutto ciò finisce per enfatizzare i toni realistici dell'accusa, profilando una figura che ha perso la sua elevatezza culturale e persino morale.

Il cavaliere

Il cavaliere per contro è sempre valoroso (*RC*, vv. 110-113; *PbF*, v. 120; *JA*, vv. 116-118; *HA*, vv. 63-79; *BF*, v. 187; *MY*, vv. 65-66, 150-151; *BFita*, vv. 127-138; *cb82*, vv. 43-56, in cui è anche bello e galante); e oltre a ribadirne l'avvenenza (*PbF*, vv. 117-118; *JA*, v. 115; *BF*, v. 191) se ne sottolinea la generosità (*PbF*, vv. 67-76; *HA*, vv. 80-84; *BF*, vv. 199-201; *MY*, vv. 153-157; *BFita*, vv. 139-142) sempre più concreta, come dimostra l'elenco dei doni di cui fa omaggio all'amica. Nella sua descrizione appaiono alcuni tratti colti: la cortesia (*JA*, v. 115 e *MY*, vv. 67-68), la lealtà (*MY*, vv. 89-90) la dolcezza (*MY*, vv. 119-22), il prestigio sociale (*JA*, vv. 119-121; *BF*, v. 188; *MY*, vv. 87, 148), sebbene questi aspetti siano venati sempre più spesso di umorismo, in stridente contrasto con la deprecazione delle sue mancanze. Infatti in *RC* (vv. 80-84, 91-93, 152-157, 179-182) e *cb82* (vv. 34-36) egli viene descritto come un essere detestabile, un traditore incapace di amare, mentre in *PbF* (vv. 101-116, 136, 139, 140-144) è un diseredato costretto a cercare denaro in prestito per poter partecipare ai tornei; questa visione si ispessisce nelle successive derivazioni romanze, dove si dice che è costretto a impegnare ogni suo avere (*JA*, vv. 133-137; *HA*, vv. 119-173; *MY*, vv. 217-225; *BFita*, vv. 153-182) e si ricordano le ferite e le percosse riportate nelle giostre, che l'amica è costretta a curare (*BF*, vv. 229-234 e *MY*, vv. 182-205).

Elena, nel delineare il profilo di questo personaggio, ripropone i tratti aggressivi e veementi impiegati per il suo antagonista. La dimensione realistica, derivata dall'intento parodico che si rafforza con il cambiamento del pubblico, è esasperata nel poemetto, che esalta il valore del cavaliere (vv. 20-22, 25-26: piacente, attorniato da scudieri, cavalli, astori, abbigliato con vesti pregiate), la vita splendida che conduce a corte e la generosità nei confronti dell'amica cui dona abiti preziosi (vv. 70-98). In realtà, si dice subito dopo, egli è un miserabile che soffre la fame e il freddo, è povero in canna e non può permettersi doni per l'amata (vv. 49-68): magari finirà per rubare, lo prenderanno e lo impiccheranno (vv. 126-170). Come se non bastasse è dedito al gioco e dilapida quanto possiede, im-

pegnando persino il cavallo con i finimenti, le armi e gli abiti; infine l'autore anonimo rincara la dose accusandolo di combattere contro voglia (vv. 227-242). Non vi è alcun dubbio: la condanna del cavaliere è netta e decisa e la sua descrizione tratteggia il profilo di un diseredato che vive senza decoro né regole e soprattutto senza quell'agiatezza tanto importante per il ceto destinatario.

La tradizione testuale condivide molti elementi della descrizione di questa figura: in origine (in *RC* p.e.) gli vengono imputate pecche morali, mentre in seguito (già in *PbF*) lo si accusa di essere povero e sempre in cerca di qualcuno che gli presti denaro; tuttavia a quest'altezza il biasimo nei suoi confronti rimanda ancora alla mancanza di integrità morale, più che agli aspetti materiali. La svolta avverrà nei testi volgari, sorretti dall'attenzione per i tratti concreti, connessi con la vita quotidiana. In queste attestazioni infatti la nuova spinta ideologica si sovrappone all'eredità ormai in declino della componente cortese. Nei due poemetti anglo-normanni, ad esempio, si assiste all'irruzione del registro basso e persino del turpiloquio nel dialogo tra le due donne e il contrasto spagnolo esalta ulteriormente questo aspetto, prescindendo da ogni elemento riconducibile all'ambito della cortesia, ormai volatilizzatasi. *Elena* esaspera l'elemento realistico elencando oggetti, vesti e beni posseduti, sia dal chierico che dal cavaliere: di fatto il denaro e ciò che esso consente di acquisire assumono una posizione centrale, mentre per contro la mancanza di possibilità economiche priva i due dei beni più necessari, non degli abiti preziosi, degli oggetti pregiati, ma dell'indispensabile, mettendone a repentaglio persino la sussistenza. Allo stesso modo l'agiatezza si traduce nella possibilità di evitare la fame e il freddo e di disporre di una dimora calda e accogliente.

Sin dal primo approccio al testo antico-spagnolo, però, si coglie una differenza sensibile rispetto al resto della tradizione. La maggior parte delle attestazioni mantengono l'eredità colta, alludendo a cortesia, bellezza e bontà, sia pure come manifestazione puramente formale, via via impoverita e privata del suo significato originario sull'impulso della spinta parodica. Le testimonianze più sbilanciate verso il registro popolare (come le redazioni anglo-normanne, specie *BF*), pur presentando immagini ed espressioni forti, non annullano la componente erudita, spia dell'origine clericale del tema, ancora evidente nell'ambientazione e nella descrizione delle due protagoniste o della corte d'Amore. In *Elena* invece il dettaglio realistico pervade il testo, le parti descrittive si contraggono per la-

sciare spazio al bisticcio acceso tra le due donne. I pregi attribuiti ai due contendenti sono concreti, i difetti turpi e moralmente esecrabili e tratteggiati in tutta la loro bassezza. Come per il ritratto del chierico, il fulcro della descrizione è il realismo della satira di costume, che va oltre la parodia realizzata altrove nella commistione burlesca di tratti elevati e quotidianità vissuta. In entrambi i casi si insiste sui beni materiali, non più impiegati come omaggio cortese, ma segno dell'attaccamento fomentato dall'interesse. Le due figure sono ugualmente corrotte, sia in senso morale, come sottolinea l'accusa infamante di concubinage e il riferimento al vizio del gioco; sia in senso materiale, come dimostra la denuncia dell'avidità e dell'attaccamento agli oggetti più comuni da un lato e dell'indigenza e della costante ricerca di denaro dall'altro. Così, *Elena* finisce per staccarsi in modo deciso dal resto della tradizione, esaltando alcuni tratti preesistenti e attestandone altri inediti, secondo una connotazione specifica, imputabile alla dimensione storica da cui il poemetto si è originato.

A questo punto le protagoniste, non riuscendo ad accordarsi, decidono di chiedere un giudizio esterno e di appellarsi al dio Amore (o a un re, come in *Elena*) e dunque si mettono in cammino per recarsi da chi dirimerà la questione con autorevolezza indiscussa.

Seconda parentesi descrittiva

Si apre dunque una seconda parentesi descrittiva, eccetto in tre casi: in *RC*, dove è emessa subito la sentenza, che prevede il bando per le amanti dei cavalieri, il cui amore viene giudicato infamante (vv. 166-185, 195-234); in *cb82*, dove alla breve descrizione dei tratti caratteristici delle due figure segue l'invito ad amare i chierici (vv. 61-66); e in *MY*, che passa direttamente alla singolar tenzone tra due campioni.

Le fanciulle

La seconda descrizione si incentra sulle fanciulle, sul loro aspetto, sulle vesti (*PbF*, vv. 173-175, 229-232; *JA*, vv. 159-174; *HA*, vv. 244-249, 252-255; *BF*, vv. 248-261, 266-267; *BFita*, vv. 259-268, 273-276);

Le cavalcature

sulle cavalcature che montano (*PbF*, vv. 176-228; *JA*, vv. 175-194; *HA*, vv. 214-243, 250-251; *BF*, vv. 262-265; *BFita*, vv. 281-312, 317-342);

Il paradiso/palazzo/castello d'Amore (del re)

sul paradiso/palazzo/castello d'Amore (dello stesso Cupido in *PbF*, vv. 237-292²³; *JA*, vv. 195-212; *HA*, vv. 294-326; *BF*, vv. 271-306; *BFita*, vv. 411-418, 443-452). In *HA* due boscaioli conducono le donne al cospetto del dio (vv. 327-330), ma essendo il testo acaudato, si ignora l'esito della contesa. A parte la presenza dei boscaioli, frutto di una rielaborazione accessoria, la struttura narratologica del testo aderisce alla grammatica compositiva del tema: le frequenti descrizioni e il tono rimandano al retaggio cortese, già evolutosi in senso concreto rispetto ai testi mediolatini, in cui predominavano gli spunti elevati. *Elena* invece introduce in questo punto una breve descrizione della corte del re Oriol (dove vi si canta d'amore, si ignora il timore della morte, rispettivamente relitto cortese e riflesso biblico della Gerusalemme celeste vv. 289-300), cui segue l'elenco dei cortigiani (vv. 301-315: anche qui uccelli), interrotto da una lacuna; il poemetto riprende alla fine di una battuta di María, in cui la giovane insiste nella difesa dell'amico (vv. 317-321), come fa anche la sorella (vv. 321-333), ma un'altra lacuna ne tronca l'intervento.

Il giudizio esterno

Il dio Amore – o un re (come nel poemetto spagnolo) – acconsente a risolvere la contesa; in *Elena* le due protagoniste rivolgono un saluto al re Oriol, che accetta di dirimere la questione (vv. 337-346); Elena quindi pone il quesito al sovrano (vv. 347-402) e qui il frammento, acaudato, lascia la vicenda in sospenso.

Il duello

In alcune versioni il pronunciamento finale è preceduto dal duello tra due campioni (eletti tra gli uccelli della corte del dio), come avviene in *JA* (vv. 324-405), che per la frequenza e il tono delle descrizioni e per l'epilogo conserva ancora una vena cortese sebbene percorsa da spunti realistici, in *BF* (vv. 355-414) e *MY* (vv. 277-290, 339-388), dai toni satirici e popolari, nonostante siano presenti tratti descrittivi non esenti dal ricordo – indebolito – di una certa elevatezza formale e concettuale.

²³ Vi sono musica di strumenti, cori di vergini e fanciulli, canto di uccelli, aromi soavi, ninfe e fauni.

Il verdetto

In *PbF* il dio Amore sancisce la vittoria del chierico (vv. 293-316); il tratto più appariscente del testo è la frequenza e l'estensione delle descrizioni, che rivelano un retroterra colto, erede della tradizione clericale formatasi sui classici e sulla Scrittura; il tono è elevato e l'atmosfera evocata idilliaca. Al contrario, in tutte le attestazioni volgari il dio è circondato da una corte di volatili (*JA*, vv. 246-323²⁴; *BF*, vv. 340-354; *MY*; *Elena*, ecc.). In *BFita* (dove gli uccelli-cortigiani cantano d'amore e di cortesia, vv. 361-384²⁵, come anche in *Elena*) viene ribadita la posizione delle due sorelle (vv. 481-690). L'adattatore franco-italiano amplifica notevolmente il modello (per più di 300 vv.), insistendo sugli elementi realistici, conservando aspetti riconducibili all'origine cortese del tema, che però si traduce in un affestamento sgraziato, in cui l'armonia e l'equilibrio dei componimenti originari sono scomparsi, a favore della dimensione popolare e dell'intento ludico. Nel poemetto spagnolo – come si è detto – il testo si interrompe proprio durante la perorazione di Elena al cospetto del re a favore del cavaliere, dunque prima della sentenza. Altrove è sempre il chierico ad avere la meglio, tranne in *BF* (vv. 421-426), in cui a spuntarla è il cavaliere, fatto che consente di identificare i destinatari con il gruppo cui arride la vittoria, forse all'origine dell'intensificazione degli elementi realistici. Dal canto suo *BF* mostra un ulteriore allontanamento dalla dimensione cortese, configurandosi come rivisitazione inedita del materiale narrativo, che si traduce nel ricorso a un registro espressivo popolare e satirico.

Nel quadro che l'analisi narratologica del contrasto consente di delineare, il poemetto spagnolo, tutt'altro che banale scontro realistico tra le due amanti, trova il suo valore più elevato nel riflesso di un malessere sociale, che prende forma nella condanna dei chierici concubinari e dei cavalieri dediti al gioco d'azzardo, pervasa da elementi bassi, legati alla quotidianità. La vena satirica si ispessisce, esacerbandosi, come dimostra il modo in cui si apostrofano le due donne: la perorazione violenta prende il sopravvento, esplodendo nello scontro verbale duro. Tutti gli altri tratti sono ormai elementi accessori nelle derivazioni più tarde, funzionali all'intento parodico, confermato dall'opposizione tra componente colta e

²⁴ Sparviero, usignolo, falco, allodola, *gays*, *chardonereus*, oriole, *mauvis*, storno.

²⁵ L'usignolo, il rigogolo, la tortora, il *gai*, il merlo.

realistica, sviluppata per produrre una dissonanza che può risultare persino comica – a partire da *JA* e intensificatasi in seguito –. Nel tardo *Elena y María* questi aspetti non hanno più ragione di esistere, al contrario: se altrove si profilava l'aderenza alla quotidianità e un linguaggio spesso sconfinante nel turpiloquio, nel contrasto spagnolo si arriva a una veemenza allocutoria senza precedenti fra le attestazioni del tema.

Nel testo infatti predominano i tratti quotidiani, legati alla vita comune: non solo vengono sciorinati i beni materiali pregiati e preziosi, ma persino le 'cose', anche le più necessarie e concrete. La componente satirica diventa sferzante, si impone l'alterco dai toni aggressivi. La svolta decisiva in questo senso è evidenziata nell'attaccamento al denaro e agli oggetti, non più omaggio ma denuncia dell'avidità e dell'interesse. La brama di possesso, l'accumulo costituiscono la preoccupazione intima espressa nel poemetto, secondo un ideale borghese che richiede la rappresentazione dei propri valori, rispetto all'impianto colto privo di interesse in un simile contesto. Con il definitivo venir meno dell'artificiosità compositiva e del carattere erudito, i versi spagnoli e in misura minore le due versioni anglo-normanne manifestano la profonda alterità del proprio orientamento, connesso con il cambiamento del ceto destinatario. Alla contestura raffinata, al riflesso della simbologia biblica²⁶, si sostituisce la componente realistica dalla forte carica satirica. Una simile inversione di tendenza si spiega col mutamento del pubblico, cui ormai le raffinatezze delle descrizioni o l'inquadramento della vicenda in un *locus amœnus* di ascendenza bucolica non potevano interessare. Ed è proprio il contrasto spagnolo a confermare questo cambiamento, ancora più netto rispetto alle due attestazioni anglo-normanne o all'adattamento franco-italiano.

Al di là delle reciproche accuse imputate da ciascuna delle due donne all'amico dell'altra, però, due elementi si stagliano sullo sfondo aspro della contesa, caratterizzando in modo inconfondibile il testo iberoromanzo rispetto al resto della tradizione. Gli aspetti della diatriba dalle implicazioni concettuali di ordine morale – che vadano oltre la caricatura deforme – sono rappresentati dalla condanna dei chierici concubinari e dei cavalieri dediti al gioco d'azzardo, una duplice denuncia attorno alla

²⁶ La corrispondenza tra alcuni tratti della descrizione del palazzo del re o di Amore, presente in alcune attestazioni, e quella della Gerusalemme celeste della Bibbia è stata rilevata da C. OULMONT, *Les débats*, cit., pp. 9-11, 18.

quale ruota il messaggio testuale. Di fatto, lo spinoso problema dei *clerici concubinari* fu fonte nella società dell'epoca di scontri all'intero della Chiesa e di tentativi di repressione da parte di alcuni pontefici, per ridurre all'ordine il clero recalcitrante. A partire dal 1215 essi furono minacciati con sanzioni ecclesiastiche. Nella Penisola se ne decretò la scomunica, la sospensione, la perdita dei benefici e la sepoltura delle concubine in luogo sconosciuto, sin dal 1228-1230, anni in cui furono convocati i concili di Valladolid, Lérida e Tarragona e momento dell'arrivo in Spagna di Jean de Abbeville, legato pontificio incaricato di imporre l'applicazione della riforma promulgata dal IV Concilio Lateranense. Finché, vista l'inefficacia dei provvedimenti, Papa Innocenzo IV ne dispose la revoca nel 1251. Secondo la testimonianza della *Primera Partida* poi la gran parte dei chierici accusati continuò nel regime di concubinaggio, incorrendo in una notevole perdita di prestigio sociale²⁷, realisticamente riflessa in *Elena y María*.

D'altro canto anche la critica del cavaliere è connotata in modo specifico, riflesso della società dell'epoca. La povertà di questa figura, così spesso ricordata, è attribuita alla dissennatezza, alla vita disordinata e al vizio del gioco (vv. 130-156)²⁸, aspetto inedito, sconosciuto alle altre attestazioni. Questa pratica era di certo molto diffusa fra tutte le classi sociali, anche tra i cavalieri, non soltanto nella Penisola ma un po' ovunque, come dimostrano i continui divieti emanati dalle autorità. Va sottolineato però che in ambito ispanico l'esecrabilità del gioco d'azzardo in questo preciso momento storico (XIII-XIV sec.) è espressa chiaramente e ribadita con una certa frequenza, sia con la condanna generica, sia attraverso sanzioni giuridiche documentate. Alfonso X considerava il gioco dei dadi

²⁷ Cfr. *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América*, a cura di J. Tejada Ramiro, Madrid, s.e., 1859, t. 6, pp. 27-29, 49; P. LINEHAN, *La Iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975, pp. 25-26 e capp. 2-5; J. FERNÁNDEZ CONDE, *Aplicación de las reformas de la Lateranense IV en la Iglesia española*, in *Historia de la Iglesia en España. Edad Media*, Madrid, s.e., 1982, vol. II-2°, pp. 47-58. Cfr. anche J. MENÉNDEZ PELÁEZ, *El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía*, in "Studium Ovetense", XII (1984), pp. 27-39.

²⁸ Cfr. E. WOHLHAUPTER, *Zur Rechtsgeschichte des Spiels in Spanien*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, a cura di H. Fink, K. Beyerle e G. Schreiber, Münster in Westfalen, 1931, vol. III, pp. 55-128, specie alle pp. 97-107; e più in generale W. HARTUNG, *Die Spielente: Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1982.

basso e inadeguato a persone appartenenti al ceto elevato; nel suo *Libro de los juegos* alcune miniature ritraggono cavalieri intenti a scommettere le armi e il cavallo e persino gli abiti, cui il sovrano riservava pene severissime²⁹. Nella *Crónica de 1344* (cap. 438) si narra che in occasione dello scontro tra Sancho II e García a Santarem, Álvar Hãñez de Minaya si recò dal sovrano ammettendo di aver perduto al gioco il cavallo e le armi, chiedendo di esserne nuovamente provvisto per poter partecipare alla battaglia. Circa le disposizioni legislative, lo stesso Alfonso X commissionò al *Maestre Roldán* la compilazione del *Ordenamiento de las Tafurerías*, cioè il codice giuridico contenente la normativa sul gioco d'azzardo. Più tardi Alfonso XI stabilì che i cavalieri che avessero perduto ai dadi il cavallo e le armi sarebbero stati privati *del sueldo de un mes*³⁰. Anche la condanna del gioco assume dunque contorni più netti e definiti, radicando i versi spagnoli nella realtà storica dell'autore anonimo e del suo pubblico. In questo modo l'allusione alla dissennatezza del personaggio che si rovina scommettendo quanto possiede, persino ciò che gli è più necessario (il cavallo, le armi), acquisisce una valenza particolare. Non è casuale che questa micro-sequenza accessoria non compaia nelle altre attestazioni e si confermi una caratteristica peculiare del poemetto ispanico.

Elena y María, attraverso la condanna di queste due realtà socio-culturali dell'epoca, offre al lettore moderno un'ulteriore possibilità di decodificare il suo significato, aprendo uno spiraglio che consente di inquadrarne meglio il messaggio. Si capisce allora come questi versi non siano strutturati solo secondo un taglio realistico o un'impostazione aderente alla quotidianità dei personaggi ritratti e dei fruitori del testo: il contrasto conserva uno quadro vivido di quegli anni, riflesso di due piaghe sociali radicate nel mondo medievale, anche e specie in area ispanica. Da un lato il problema del concubinaggio dei chierici, che proprio allora e nella Penisola assunse proporzioni particolarmente gravi; dall'altro lato il costume del gioco d'azzardo che, diffuso anche altrove, sembra raggiungere l'apice in questo ambito linguistico-culturale proprio nel momento

²⁹ Cfr. G. MENÉNDEZ PIDAL, *Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", V, 4 (1951), pp. 363-380, ristampa in ID., *Varia medievalia*, Madrid, Academia de la Historia, 2003, vol. II, pp. 11-41; vid. anche ALFONSO X el Sabio, *Il libro dei giochi*, a cura di P. Canettieri, Bologna, 1996, pp. 15, 38, 67 e per le miniature pp. 82, 86.

³⁰ G. MENÉNDEZ PIDAL, *Cómo trabajaron*, cit., p. 375.

cui risalirebbe la redazione di *Elena y María*, come dimostrano le disposizioni legislative in materia.

Il testo dunque si rivela il prodotto di una realtà connotata in modo preciso e riflessa nei versi analizzati con estrema precisione. Dalla disputa antico-spagnola tra il chierico e il cavaliere traspasiano due problemi di ordine sociale delicati e complessi. Se per le attestazioni più antiche la derivazione dall'ambiente clericale si manifesta nell'espressione concettualmente elevata e nell'artificiosità retorica³¹, con le ultime derivazioni, e in modo del tutto particolare in *Elena y María*, i versi muovono dalla concretezza del quotidiano. Così, al cambiamento di prospettiva indotto dal mutamento del ceto destinatario e dalle specifiche coordinate storiche è imputabile il tratteggio di figure che delineano e precisano in modo davvero peculiare il profilo dei due soggetti antitetici ritratti nei versi spagnoli, calati nel loro tempo, testimonianza vivida di un ambiente e di un'epoca.

³¹ Si pensi alla descrizione del giardino in cui si svolge la disputa, connotata in senso scritturale, evocazione del Paradiso terrestre; oppure alla descrizione del palazzo d'Amore, riflesso – come accennato – della Gerusalemme celeste dell'Apocalisse.

“PERDIX DIABOLUS” E “PERDIX CREDULUS”:
IL SIMBOLISMO DELLA PERNICE
DALL’ESEGESI CRISTIANA AL *LIBRO DE LOS GATOS*
(CON UN’APPENDICE DI DON JUAN MANUEL)

Elisabetta Paltrinieri

Introduzione

Carlos Alvar sostiene che alla fine del regno di Sancho IV la narrativa breve spagnola smette di ispirarsi all’Oriente e dirige la sua attenzione verso le raccolte occidentali¹. In particolare, nel secolo XV, assistiamo ad una serie di eventi legati alla politica esterna della Castiglia – la battaglia di Aljubarrota del 1385, le cui conseguenze perdurano ancora a inizi del secolo XV, la conquista di Granada del 1492, la fine dello scisma d’Occidente nel 1417, il Concilio di Basilea (1431-1437), la conclusione della “Guerra dei Cent’anni” (1453), il matrimonio dei Re Cattolici (1469) e l’inizio del regno degli stessi a partire dal 1479 –, che si ripercuotono sulla cultura del centro peninsulare². In questo panorama si situa, secondo la maggior parte degli studiosi³, il *Libro de los gatos*⁴, traduzione

¹ “Con el siglo XIII se abandonaron las traducciones del árabe por un cambio en la política y en la cultura castellana: Sevilla es vencida por Toledo” (C. ALVAR, *Traducciones y Traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, p. 258).

² *Ibid.*

³ Situano la traduzione spagnola nel XV secolo, tra gli altri, H. OESTERLEY (“Die Narrationen des Odo de Ciringtonia”, in “Jahrbuch für romanische und englische Literatur”, IX, 1968, pp. 121-154) – il primo a rendersi conto che si tratta di una traduzione –, A. MOREL FATIO (in “Romania”, VII, 1873, p. 482) e P. GAYANGOS (*Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, “Biblioteca de Autores españoles”, Madrid, Rivadeneyra, 1860) – i quali, invece, la considerano un testo originale – e G.T. NORTHUP (“El Libro de los Gatos, a text with introduction and notes”, in “Modern Philology”, vol.5, n.4, 1908, pp. 477-554, edizione di cui mi avvalgo in questo contributo).

⁴ D’ora innanzi indicato con la sigla LG

spagnola delle *Fabulae*⁵ di Odo di Cheriton risalenti, molto probabilmente, al secolo XIII⁶. Molto si è discusso sul peculiare titolo della raccolta spagnola, senza giungere a una conclusione definitiva: già Gayangos, pur non essendosi accorto che si trattava di una traduzione, affermava che esso era “enteramente arbitrario, no habiendo en su contenido nada que lo justifique”⁷. In effetti, il vocabolo *gato*, sebbene interpretato dalla maggior parte della critica come simbolo dell’ipocrisia e della corruzione del clero, non è univoco. Seguendo il principio metodologico sancito da Origene per cui è possibile interpretare gli animali biblici in duplice accezione simbolica, positiva e negativa⁸, gli *enxiemplos* della raccolta attribuiscono a questo animale qualità contraddittorie: infatti, se nell’ *enxiemplo* IX il gatto rappresenta effettivamente i chierici ipocriti, nell’XI esso incarna il diavolo, nel XVI gli uomini di chiesa che approfittano della loro posizione ai danni degli ingenui, nel XXXIV coloro che usano un linguaggio osceno, nel XXXVII gli uomini semplici e buoni e, nel LVII, Dio⁹. Neppure le occorrenze del felino all’interno della raccolta sembrano giustificare il titolo poiché sono più numerosi i racconti in cui compaiono altri animali come la volpe, il lupo, il leone e il topo. Di qui il fatto che il termine *gatos* sia stato considerato come un errore paleografico per *quentos* (Northup, 1908, accettato da Morel-Fatio, Henríquez Ureña, Trend, Valbuena Prat, tra gli altri), una derivazione dall’aramaico *agadta* o dall’ebraico rabbinico *agada(h)*> narrazione, racconto, lezione (Zelson, 1930) o dall’arabo *qattu* (Burke, 1967) o *khatta* (Keller, 1953) o *qat*> opinione, giudizio decisivo (Sola-Solé, 1972), o ancora un’errata interpretazione dei termini latini *cati* (Taylor, 1989) o *catones*¹⁰ (Sola-Solé, 1972). Ipotesi, queste, difficilmente dimostrabili per due fattori fondamentali: a) la difficoltà di accettare un titolo arbitrario perché questi titoli non sono

⁵ D’ora innanzi indicate con la sigla OC

⁶ È importante sottolineare l’indeterminatezza che caratterizza le due raccolte citate: non si è certi né dell’identità del chierico inglese né della datazione della traduzione spagnola.

⁷ P. GAYANGOS, *Escritores en prosa* [...], cit., p.445

⁸ Cfr. M.P. CICCARESE, “*Perdix diabolus. L’esegesi patristica di Ger 17,11*”, in *Paideia cristiana. Studi in onore di Mario Naldini*, Roma, GEI,1994, p. 276, nota 4.

⁹ Di conseguenza, sicuramente non è come affermava Gayangos: “Acaso el autor entendía figuradamente por gatos á los que son blanco predilecto de su sátira” (*Escritores en prosa*, cit., p. ciii)

¹⁰ *Cati*: abbreviazione di *c[ivis] Atti[ce]* o simili; *Catones*: derivato da Catone.

usuali nella letteratura spagnola medievale¹¹; b) la traduzione pressoché letterale delle *Fabulae* di Odo di Cheriton, ad eccezione degli ampliamenti delle moralizzazioni finali che, nel LG, sono considerate opera del traduttore o copista spagnolo. Tali moralizzazioni, che in Odo di Cheriton si riducevano a poche righe, vengono infatti notevolmente estese nella traduzione spagnola al fine di criticare ferocemente sia i falsi religiosi, spinti a questo “mestiere” soltanto dalla cupidigia e dall’ambizione (*enxienplos* IV, X, XI, XXIV, XXVII, tra gli altri) sia i nobili, sovente alleati del clero nel derubare i poveri (*enxienplos* II, XX, XXVI, LI), riflettendo in tal modo la crisi della chiesa e quei conflitti sociali già ampiamente illustrati da OC nel secolo XIII e ancora estremamente attuali nella Spagna del XV.

È ovvio, quindi, che proprio su questi ampliamenti della seconda sezione¹² degli *exempla* si sia interrogata gran parte della critica, la quale ha evidenziato lo scostamento del traduttore rispetto alla sua fonte e ha pertanto attribuito al LG carattere di originalità. M.J. Lacarra¹³ ha inoltre constatato che la corrispondenza tra il manoscritto latino di OC e l’ordine seguito dal LG si interrompe proprio a partire dall’*enxienplo* XXI, ossia, dall’ultimo che amplifica considerevolmente la parte critica rispetto alla sua fonte, e si è domandata, perciò, se il traduttore castigliano abbia usato un manoscritto di OC diverso da quelli conosciuti, con passaggi critici più estesi. Quest’ipotesi è avvalorata anche dall’omissione, nella traduzione spagnola, di tutta la prima parte e della parte finale degli *exempla* della fonte latina. Pertanto, come afferma O.H. Bizzarri:

Contando con un solo manuscrito de la tradición, es más prudente, por ahora, hablar de diferencias entre ambas obras que de amplificación consciente por parte del traductor. En vista del estado del texto conservado, nos parece que no hay que descartar la posibilidad de que esta copia del LG derive de una que haya mezclado tradiciones

¹¹ Cfr. M.R. LIDA DE MALKIEL, “*Libro de los gatos o Libro de los cuentos?*”, in “*Romance Philology*”, V, 1951, pp. 46-49

¹² La prima parte è costituita dalla narrazione di un avvenimento – un aneddoto, ma più sovente una *fabula* impersonata da animali – dal quale si estrae un insegnamento, mentre nella seconda compare la lezione, sempre esplicita, che, attraverso parallelismi con il mondo degli umani, può essere applicata alla sfera sociale o a quella ecclesiastica.

¹³ “*El LG: hacia una tipología del ‘enxienplo’*”, in *Formas breves del relato*, Zaragoza, Casa de Velázquez, Departamento de Literatura española, Universidad de Zaragoza, 1986, p. 22

manuscritas distintas, y de ahí las diferencias planteadas en el mayor apego a su fuente en secciones diferentes del libro¹⁴.

Queste ipotesi mi hanno spinta a esaminare l'*Enxiemplo del caçador con las perdiçes* (IV) del LG per due ragioni fondamentali:

- a) È uno dei pochi *enxiemplos* che, pur appartenendo alla prima parte della raccolta, non presenta un ampliamento della moralizzazione finale;
- b) Il simbolismo relativo alla pernice che scaturisce dal racconto sembra attingere da una tradizione orientale e non occidentale.

Il simbolismo animale antico e medievale

Il simbolismo animale costituisce un importante capitolo del mondo delle rappresentazioni e delle allegorie della religiosità di società poco sviluppate¹⁵. La concezione simbolista del mondo fu preparata dalla esegesi delle origini, da Sant’Ambrogio, Sant’Agostino e Gregorio Magno che estesero il processo esegetico a quanto esisteva.

Compito della letteratura didattica fu dunque quello di chiarire agli ignoranti questo mondo di simboli. Vari generi letterari medievali vennero utilizzati a tale scopo: in primo luogo, i “bestiari”, basati essenzialmente sul *Fisiologo*, la cui materia venne diffusa, nel secolo XIII, da Vincent de Beauvais nel suo *Speculum naturale*. In seguito, le raccolte di *fabulae*, che assimilavano la tradizione esopica – sebbene sovente non avessero più nulla a che vedere con questo autore – presentando l’animale con un fine moralizzante. Infine, gli *exemplaria*, in cui l’animale era la rappresentazione dei vizi e delle virtù umane. In questo quadro s’inserisce il LG, testo che, per la maggior parte dei suoi *exempla*, attinge a queste tradizioni raccontando aneddoti e storie di animali il cui fine ultimo, esplicitato per l’appunto nella moralizzazione finale, è quello di criticare i vizi umani e, in particolare, quelli degli uomini di chiesa e dei “potenti”.

In queste forme narrative medievali, come si è detto, l’interpretazione antropologica degli animali è tutt’altro che monolitica. Per ragioni sociali o di nuova stilistica, i favolisti medievali a volte variano i significati espli-

¹⁴ Cfr. “*La crítica social en el Libro de los Gatos*”, in “*Journal of Hispanic Philology*”, 12, 1987, p. 13, nota 26.

¹⁵ E. MITRE FERNÁNDEZ, “*Animales, vicios y herejías (sobre la criminalización de la disidencia en el Medioevo)*”, in “*Cuadernos de historia de España*”, LXXIV, 1997, pp. 255-256

citi che assegnano alle bestie e le azioni delle favole tradizionali che hanno ereditato. Così gli animali non hanno sempre la stessa accezione: per costruire similitudini in un nuovo modo, un autore può scartare un animale e sceglierne un altro o sovrapporre un nuovo significato a quello vecchio senza abbandonare il metodo base di ragionamento. Nei bestiari, per esempio, un animale può normalmente significare varie cose: quel che conta sono le caratteristiche e l'azione¹⁶.

Questa possibilità d'interpretare gli animali in duplice o molteplice accezione simbolica, che si estende a tutto il Medioevo, è caratteristica costante anche dell'esegesi cristiana delle origini¹⁷ e non esclude nessuno, o quasi, degli animali¹⁸. Come afferma M.P. Ciccarese, “è assolutamente raro il caso in cui tutti gli animali sono assunti ‘in toto’ a significare un simbolo unitario, vuoi gli uomini, vuoi i demoni, vuoi le passioni”¹⁹. Inoltre, pur essendoci un simbolo per tutti gli animali, esistono anche più simboli per ciascun animale²⁰. Insomma, non esiste un significato rigidamente univoco²¹.

¹⁶ Cfr. A. C. HENDERSON, “*Medieval Beast and Modern Cages: the Making of Meaning in Fables and Bestiaries*”, in “Publications of Modern Language Association”, 97, 1982, p. 45. Tuttavia, alcuni animali – quelli più sfruttati –, nella maggior parte dei casi, incarnano un vizio o una qualità che lor riconosciamo ancor oggi. Per esempio, la volpe, la cui astuzia è messa in risalto già nel *Fisiologo*, quando si racconta che si finge morta per riuscire a catturare gli uccelli, o nel *Roman de Renart*, in cui è l'astuta conduttrice del carnevale; o ancora, il lupo, per Sant'Isidoro e Vincent de Beauvais, vorace e assetato di sangue, per Marie de France – che gli dedica la favola finale della sua raccolta – traditore, crudele e spaventoso per quanto lo si voglia educare.

¹⁷ Per esempio, il leone e il serpente simboleggiano sia Cristo sia il diavolo.

¹⁸ Perfino due bestie così domestiche e mansuete come la pecora e la colomba non sono esenti da interpretazioni negative (Cfr. M.P. CICCARESE, “*Il simbolismo antropologico degli animali nell'esegesi cristiana antica: criteri e contenuti ermeneutici*”, in “Annali di Storia dell'Esgesi”, 7, 1990, pp. 560-561)

¹⁹ *Ivi*, p. 546.

²⁰ Per esempio, il leone presenta una gran varietà di personificazioni: il persecutore, l'eretico, il superbo, ma anche il giusto, il popolo fedele, gli apostoli, i Giudei e i loro capi, i re e i potenti della terra ed è anche simbolo degli evangelisti, Marco, Matteo e Giovanni. Infine, simboleggia Dio, ma serve anche a significare il diavolo.

²¹ Già nel repertorio di simboli animali di Eucherio di Lione (V secolo), ad ogni animale corrispondono due o più simboli, di valenza diversa e spesso opposta, ciascuno corredato del proprio “testimonium scritturistico” (Cfr. M.P. CICCARESE, “*Il simbolismo antropologico degli animali nell'esegesi cristiana antica* [...]”, *cit.*, pp. 550-555)

E. in effetti, nel LG, oltre al gatto, anche altri animali rivestono simbolismi contraddittori: per esempio, la volpe viene associata al demonio che non ripaga mai l'uomo per quanto questi lo serva (*enxiemplos* XIV, L, LI), ma è vista come ingenua nel XL; e il lupo, che solitamente rappresenta gli avidi signori o i vescovi che approfittano dei semplici (*enxiemplos* II, XV, XX, XLVI), è lui stesso ingannato nell' *enxiemplo* XIV.

In questo senso, il simbolismo della pernice appare invece come un caso a sé stante²².

Quel diavolo di pernice da Geremia ai Bestiari medievali

Tale simbolismo, infatti, nella tradizione cristiana ha sempre una valenza negativa, demonologica²³ e, contrariamente a quello degli altri animali, è assolutamente univoco. Il primo riferimento alla pernice risale a Geremia (17:11): “Chi acquista ricchezze, ma non con giustizia, è come la pernice che cova uova che non ha fatte; nel bel mezzo dei suoi giorni egli deve lasciarle; quando arriva la sua fine, non è che uno stolto”²⁴. Qui in Germania, quindi, la pernice serve soltanto come termine di confronto, è simbolo dell'uomo che accumula ricchezze, ossia beni terreni che, in quanto tali, sono transitori come la vita stessa. Tuttavia, i più antichi esegeti cristiani leggevano il testo biblico nella traduzione dei Settanta, che presenta qualche variante, in particolare il verbo che apre la citazione – “*Gridò* (ἐφώνησεν) la pernice [...]” – m'uccello in unico protagonista – è lui che cerca di diventare ricco (di prole) attirando con il suo grido i piccoli altrui – e si sposta l'accento dall'ingiusto arricchirsi al furto

²² La pernice riveste una valenza positiva soltanto nella religione ellenica in cui veniva considerata simbolo di fertilità e associata a Zeus e ad Afrodite. M. BARBANERA (“*La pernice e il topos dell'artista assassino*”, in “*Antenor*”, Quaderni, Università degli Studi di Padova, Padova, 2012, pp. 281) afferma che, secondo il mito, Dedalo, invidioso di suo nipote Acale che aveva inventato la sega e il compasso, lo fece precipitare da una torre, ma Pallade lo trasformò in pernice: “La prontezza dell'intelligenza passò nelle ali e nelle zampe, il nome rimase quello di prima. E tuttavia quest'uccello non si innalza molto da terra... memore dell'antica caduta ha paura di andare in alto” (*Ibid.*).

²³ M.P. CICCARESE, (“*Perdix diabolus* [...]”, *cit.*, p.285, nota 33), afferma che probabilmente è andata perduta la produzione esegetica in cui si offriva un'interpretazione cristologica della pernice, confutata da Origene.

²⁴ *La Sacra Bibbia Nuova* riveduta sui testi originali (1994, edizione del 2006), a cura della Società Biblica di Ginevra (www.laparola.net).

dei figli degli altri. Il monito ai ricchi non è più inteso soltanto come condanna per l'accumulo generale di beni terreni, ma contro i soprusi che essi perpetrano per ottenerli²⁵. In questa versione, quindi, la pernice diventa simbolo dei ricchi ingiusti che, come dice Girolamo, “depredano le cose degli altri e senza pensare al giudizio di Dio si procurano ricchezze sconsideratamente, ma le devono abbandonare nel bel mezzo della vita, rapiti da morte improvvisa”²⁶. Di qui, il passo alla simbologia demoniaca dell'esegesi patristica è breve. Da Origene ad Agostino, la pernice è assunta come simbolo del diavolo seduttore²⁷: basandosi sul testo dei Settanta, gli esegeti si avvalgono del parallelo tra l'uccello che ruba i figli altrui e il diavolo che adesca gli uomini ingenui, che sono figli di Dioparagonano il ritorno finale dei perniciosi dai loro veri genitori a quello nella chiesa degli uomini ingannati dal diavolo. In particolare, Origene, spinto dalla sua polemica antieretica, si avvale degli antichi trattati di zoologia aristotelica per affermare che la pernice è un uccello astuto e ingannatore poiché imbrogliava il cacciatore per allontanarlo dal nido “presentandogli davanti e rotolandosi ai suoi piedi, e quando infine i piccoli sono riusciti a fuggire, lo beffa volandosene via”²⁸. La condanna origeniana dell'uccello, rincarata dalla descrizione dei suoi costumi impuri, è dettata da un consapevole rovesciamento di valori in ossequio al dato biblico e per correttezza dell'esegesi autenticamente cristiana. Allo stesso tempo, il grido della pernice viene interpretato come quello del diavolo, trovando in questo modo una spiegazione perfettamente coerente con l'interpretazione demonologica: “la pernice emette un richiamo particolare, quando imita la voce di un altro uccello, per ingannare i piccoli: così il

²⁵ Cfr. M.P. CICCARESE, “*Perdix diabolus* [...]”, *cit.*, p. 277.

²⁶ *Ivi*, p. 278. Quest'interpretazione ben si attaglia a non pochi degli *enxienplos* del LG, come il LIII – “Enxienplo del conde con los mercaderes” –, in cui un conte che aveva l'abitudine di depredare “a quantos pasauan por un camino”, quando viene scoperto, si traveste da monaco cistercense e riesce, in tal modo, a rubare le merci e a uccidere un gruppo di mercanti che si era fidato di lui per via dei suoi abiti bianchi. Segue la moralizzazione finale, come per tutti gli *exempla*: “Aquesto mismo façen algunos monjes e rreligiosos que vienen allos rricos e se façen ante ellos mui santos e, si pueden, lieuan dellos quanto han” (*El Libro de los Gatos* [...], *cit.*, p. 550).

²⁷ L'unico – e anche primo cronologicamente – autore a non identificare la pernice con il diavolo bensì con l'Anticristo è Ippolito, ma la sua rimane una interpretazione isolata (Cfr. M.P. CICCARESE, *Perdix diabolus* [...], *cit.*, p. 283).

²⁸ *Ivi*, p. 286. In nota, la studiosa riferisce che nel mondo antico “fuga della pernice” indica metaforicamente un astuto sotterfugio.

diavolo, parlando per bocca degli eretici, mediante false dottrine irretisce le menti dei più deboli degli uomini”²⁹, paragonati agli ingenui piccoli di pernice. È quindi Origene che determina la fortuna della simbologia “pernice = diavolo” e nessuno dopo di lui la mette in discussione. Lo seguono Agostino, Girolamo e anche Ambrogio “che inserisce il significato demonologico della pernice in un contesto tutto zoologico come l’*Esamerone*”³⁰:

E che dire dell’astuta pernice, che ruba le uova altrui, cioè di un’altra pernice, e le cova al tepore del suo corpo? Ma non può trarre guadagno dalla sua frode, perché, quando porta a spasso i pulcini, li perde, dato che questi, non appena odono la voce di colei che ha fatto le uova, l’abbandonano, e per un certo affettuoso istinto di natura raggiungono quell’altra, che hanno riconosciuto come la loro madre perché ne ha generato le uova, e fanno così comprendere che la prima è soltanto loro nutrice, la seconda, invece, la loro madre. Perciò la pernice si affatica invano, e vien punita con lo stesso prezzo della sua frode. Per questo anche Geremia dice: “Gridò la pernice, e riunì ciò che non aveva deposto”, cioè riunì le uova e si mise a schiamazzare, quasi facendo ovazioni per la riuscita del suo colpo mancino, ma essa si gioca il suo lavoro, perché, dopo tutta la sua fatica, alleva per un’altra quei pulcini, a cui lei stessa aveva dato il movimento col tepore di una prolungata premurosità. Suo imitatore è il diavolo che fa di tutto per rapire all’eterno Creatore le sue creature; e se pur riesce a racimolare alcuni incoscienti, privi della vivacità di un giudizio indipendente, tenendoli al calduccio delle lusinghe carnali, non appena giunga a quei piccoli la voce di Cristo, essi se ne partono e si rifugiano da quella madre, che con materna tenerezza, come un uccello, abbraccia i suoi pulcini³¹.

Da Origene, Ambrogio riprende anche il paragone “pernice = eretico”, affermando che la pernice-diavolo ha gridato *per principes haereticorum* e associando l’uccello ai personaggi negativi veterotestamentari³². Tale associazione, in seguito, diventa quasi automatica, tanto che Filastrio da Brescia ne fa l’introduzione al suo trattato antieretico per dimostrare che ogni eresia è ispirata dal diavolo, ma che sono tutte destinate

²⁹ M.P. CICCARESE, *Perdix diabolus* [...], *cit.*, p. 279.

³⁰ *Ivi*, p. 289.

³¹ Ambrogio, *Opere*, Torino, UTET, 1969: *Examerone* Sesta giornata, 13.

³² Cfr. M.P. CICCARESE, *Perdix diabolus* [...], *cit.*, p. 291.

ad estinguersi con il ritorno dal vero Padre. Per Girolamo, Ambrogio e altri, la pernice è quindi il diavolo e gli eretici sono i suoi portavoce. Tuttavia, è con Agostino che il simbolismo di questo volatile si impianta definitivamente in Occidente: con la sua affermazione che, come la pernice, alla fine anche l'eretico sarà beffato quando si scoprirà la *dementia* della sua dottrina, egli arriva addirittura ad identificarla con gli stessi eretici. Come questi, infatti, la pernice ha sempre voglia di battersi e per la sua aggressività finisce da sola nelle reti dei cacciatori come gli eretici finiscono battuti nelle stesse dispute che hanno provocato³³. Questa descrizione del comportamento della pernice deriva da Plinio così come anche quella di Cromazio di Aquileia, il quale racconta che, quando vede avvicinarsi qualcuno, la pernice si ricopre di foglie così come il diavolo nasconde la sua malvagità perché l'uomo non scopra il suo inganno. È quindi evidente che man mano questi antichi autori hanno attinto anche a fonti non esegetiche – i manuali di zoologia, per esempio –, per rincarare la dose di negatività da addossare al povero uccello. D'altronde, nel VI secolo ribadisce questi concetti anche Isidoro di Sevilla: la pernice, afferma, è un uccello furbo e sconcio – il maschio copula con un altro maschio – e falso, perché ruba e cova le uova di un altro, sebbene questo imbroglio sia vano perché alla fine, quando i pulcini sentono il richiamo del loro vero genitore, per una sorta di istinto naturale, abbandonano l'uccello che li ha cresciuti e ritornano da quello che li ha concepiti³⁴.

Segue Origene perfino il *Fisiologo*, sui cui principi – gli animali raffigurano non soltanto i vizi umani, ma gli stessi insegnamenti, morali o spirituali, della dottrina cristiana – si fonderà la simbologia dei “bestiari”. Dopo aver riportato la citazione di Geremia [17:11], dice infatti il passo relativo del testo:

[...] Il Fisiologo ha detto della pernice che cova le uova altrui e le fa schiudere: ma quando i piccoli sono diventati adulti, volano via, ciascuno secondo la sua specie, dai propri genitori, e la lasciano sola e confusa. Così anche il demonio rapisce la specie di coloro che sono piccoli nel senno: quando però sono pervenuti alla giusta misura dell'età, essi cominciano a riconoscere i loro genitori celesti, cioè Cristo e la Chiesa e i

³³ *Ivi*, p. 294.

³⁴ *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 268.

santi profeti e gli apostoli, e lo lasciano solo e confuso. Bene dunque il Fisiologo ha detto della pernice³⁵.

Come afferma M.P. Ciccarese, vale la pena di notare che questo testo “segue quella particolare linea esegetica che insiste sul furto più che sull’inganno da parte della pernice [...]. Invece l’interpretazione demonologica è tutta basata sull’inganno a spese dei ‘piccoli’, coloro che non hanno sufficienti capacità cognitive e devono aspettare di essere arrivati all’età giusta per riconoscere i loro genitori celesti, Cristo e la chiesa”³⁶, incoerenza spiegabile soltanto per influenza origeniana sul testo.

Tuttavia, mentre le più antiche versioni offrivano un’interpretazione soprattutto mistica, con il tempo essa diventa soprattutto moralista. Nel XII secolo, il *Bestiaire* di Philippe de Thaon³⁷, prima versione francese del *Fisiologo*, sviluppa il concetto del richiamo della voce paterna nel passaggio relativo alla pernice, associandolo al battesimo, in particolare al battesimo dei bambini:

La perdrix felunesse
Ki se fait larunesse,
Ki issi tolt al frunt
Ço qu’altre perdix punt,
Diable es en tel guise.
Ki tolt a sainte eglise
Ço qu’aveit baptizié,
Cume ses os merchié.
Mais quant li perdizel
Sunt parcreü oisel,
Qu’il enendent le pere
E la voiz de la mere,
Laissent lur nurette,
Vient a lur nature,
E cil kis at nuri
Se tient pur escharni:
Ço est tut ensement

³⁵ *Il fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975, p. 57.

³⁶ M.P. CICCARESE, *Perdix diabolus* [...], *cit.*, p. 291.

³⁷ Con questo autore si attesta per la prima volta il termine “bestiario”. Cfr. D. JAMES-RAOUL, C. THOMASSET, *Dans l’eau, sous l’eau: le monde aquatique au moyen âge*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 175

Quant crestiene gent
 Oent Dé en tel guise
 E voiz de sainte eglise,
 Qu'il guerpissent diable,
 Par semblant cuvenable,
 Ki se tient pur huni
 Quant se veit deguerpi.
 Saciez ço signefie
 Oisels de tel Baillie (vv. 1987-94)³⁸

Il secolo XIII è il periodo in cui la serie di testimonianze che riportano questa simbologia negativa della pernice è più consistente, e non soltanto nei vari Bestiari, poiché anche nel *Tesoro* di Brunetto Latini, al cap. XXXI del Libro quinto, si legge:

Pernice è un uccello che per bontà di sua carne sempre è cacciata per gli uccellatori. Ma molto sono peccatrici per lo calore della lussuria. Elle si combattono per le femine in tal maniera ch'elle perdono la conoscenza della sua natura. Ed usano li maschi insieme sì come con le femine. E si dicono molte genti, che quando le femine sono di calda natura, elle concepono di vento, che viene da lato del maschio. E sì dicono molti di loro malizie, ch'elle furano l'uova l'una dell'altra, e quando sono nate, udendo la voce della diritta madre, si si partono da quella che l'ha covate, e vanno sene con lei. E sappiate che la pernice fa il suo nido di spine e di piccoli stecchi, e le loro uova cuoprono di polvere. E spesse volte la madre tramuta li suoi figliuoli d'un luogo in un altro per paura del suo maschio, e quando alcuna s'approssima al nido loro, ella si mostra di presso e fa sembianza che non possa volare, infino a tanto che l'è allungata dal nido³⁹.

Tornando ai "bestiari", sempre nel secolo XIII, ripropone la stessa simbologia il *Bestiaire Divin*⁴⁰ del chierico Guillaume de Normandie, il

³⁸ *Le Bestiaire de Philippe de Thain*, Paris, H. Welter, 1900, pp. 73-74. Cfr. anche P.H.E. BENNET, "Some doctrinal implications on the *Comput and Bestiaire of Philippe de Thain*", in "Epopée animale, fable, fabliau: Actes du Colloque de la Société Renardienne", "Cahiers d'Etudes médiévales", 2-3, Rouen, Presses Universitaires de France, 1984, pp.95-106. La sottolineatura è mia.

³⁹ *Il Tesoro di Brunetto Latini*, volgarizzato da Bono Giamboni, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1839, vol. I, p.233

⁴⁰ *Le Bestiaire divin de Guillaume, Clerc de Normandie, trouvère du XIII siècle*, Caen, A. Hardel, 1852, cap. XXVII, p.155

quale, dopo aver affermato che la carne della pernice è ottima da mangiare, dice che essa è un uccello molto furbo: cova le uova d'altri, ma non ne trae alcun vantaggio perché una volta schiuse, i piccoli sanno riconoscere i loro genitori e abbandonano la falsa madre per quella vera lasciandola sola. Allo stesso modo il diavolo, quando ha rubato i figli di Dio e li ha nutriti di cattiverie, pensa di averne fatto figli suoi. Ma, quando questi ultimi sentono la voce di Dio "en l'iglise, leur dreite mere", ritornano a lui pentiti e sono ben accolti perché si è sempre in tempo per rientrare nel seno della chiesa che si rallegra maggiormente di un peccatore pentito che di novanta giusti⁴¹. E ancora, la ripropone il *Bestiaire d'Amours* di Richard de Fournival, il cui fine, molto meno edificante dei precedenti, è quello di dimostrare alla sua dama, attraverso l'esemplificazione delle qualità e dei difetti

⁴¹ XXVII. "De la perdrix": Pleist mei que de ymes vos die/D'un oisel ou moult a boisde:/ C'est la perdrix, que nos veon,/ Que nos si volentiers menjon;/ Si n'est pas nete neporquant;/ Einceiz est orde et mesfisant./ Si i a un moult mauves point,/ Quer le malle au malle se joint;/ Tant sunt ardant de grant luxure/ Qu'il oblient dreite nature./ La perdrix est moult traitresse;/ Quer, en guise de larronnesse,/ Emble et cove les autrui oes,/ Mes cest preu ne li vient a oes,/ Par le larecin qu'ele fait./ Or entendez comment ce vait./ Quant les autrui oes a covez,/ Et les perdriaux alevéz; Quant il oient, veient, et vont,/ Et que aperceus se sont;/ Quant il oient crier lor pere,/ O sa voiz qui n'est mie clere,/ De cele part aler s'angoissent;/ Quer par nature le quenoissent,/ Et bien entendent par le cri/ Cele lessen qui les norri;/ A lor dreite mere s'en vient;/ La fause mere remaint sole,/ Par son barat et par sa bole/ Pert la meitie de son aage;/ Si ne la tient mie por sage/ De sa peine que ele a mise/ Longuement en autri servise;/ Quer donc veit que tot son travail/ Ne li a valu un sol all./ Seignors, ci a essample bele,/ Qui tot le cuer me renovele./ Autresi comme la perdrix/ Qui a autri effanz norriz,/ Et puis au desrein les pert,/ Autresi trestot en apert/ Au deable, bien est reson,/ Quant il a generacion/ De Deu, nostre souverain pere,/ Emblez et norriz comme lerre,/ Es mauvestiez, es lecheries/ Es luxures, es beveries,/ Si en cuide fere ses fiz./ Quant longuement les a norriz,/ Et il oient la voiz lor pere,/ En l'iglise lor dreite mere,/ Donc sevent que traiz les a;/ Quer a lor pere les embla./ Mes puis que sa parole entendent,/ A lui viennent, a lui se rendent;/ Et il les receit et norrist,/ Soz ses eles les garantist./ Seignors, par fei, ce n'est pas dote,/ Ja n'iert de si mauves rote,/ Nul pecheor dolent cheitif,/ Se, tant cum il est sain et vif,/ Se veult retrere et repentir,/ Que il ne puisse a Deu venir./ Seinte iglise le deffendra;/ Soz ses eles le norrira,/ Quant a lui vendra a garant;/ Et li angres sunt plus joiant/ D'un pecheor qui s'umilie,/ Et se repent et merci crie,/ Si cum nos tesmoigne l'escrit,/ Que de nonante juste eslit,/ Qui n'ont mestier de penitance: Ce dist la Letre, sans dotance". Tale riferimento alla voce del Padre che parla attraverso la Chiesa è già presente nelle fonti latine del passo, come si è visto in Sant'Ambrogio. (*Bestiaire divin, cit.*, pp. 264-267).

degli animali, che non può non cedere alle sue istanze e alla passione che egli sente – o finge di sentire – per lei. Ecco il passo relativo alla pernice:

Aussi com il avient de la Pertrix, que quant ele a pus ses oes, si i vient une autre pertrix, si li emble, et les keuve et norrist tant con li pertriset sont parcréu, qu'il pueent bien jà voler avec les autres oiseaus. Et s'il oent lor vraie mere crier, qui les pust, il le reconnoissent bien au cri et lors guerpissent lor fausse mère qui les a norris et sivent lor vraie mere, toz les jors de lor vie. Li *ponres* et li *covers*, si sunt comparé a ii choses c'on trueve en amours : ce sont *prendre* et *retenirs*, car aussi c'uns oes pus est sanz vie et ne vit devant ce qu'il a esté covés, aussi li hom quant il est pris d'amors si est aussi com mors, ne vit devant çou qu'il est retenus com amis. Por ce di-jou que li prendre est le ponres, et li retenirs est li covers⁴².

Il tutto per richiedere alla dama di riscaldarlo sotto la sua ala, come una tenera madre, e di nutrire il suo amore per lei. A sua volta, la dama risponde che sarà più saggia e più vigile della pernice alla quale, se vengono portate via le uova, è perché non si prende il disturbo di covarle. Lei, invece, si curerà di reprimere certe cattive inclinazioni per conservarle, ossia si impegnerà a custodire le buone parole e le buone ragioni che Fournival le ha fatto intendere spiegandole la natura degli animali e che le hanno insegnato a preservare ciò che va conservato:

LA PERTRIX. Car jou ai entendu que quant la pertrix a pus ses oes, que une autre li emble ses oes et les keuve. Dont il me samble bien que ce est par aucune defaute qui en li est, por quoi ele ne puet mie endurer la paine dou couver, ou que il li samble que ele ne les puet perdre, que il ne repairent à son vrai cri. Et tout n'i ait nule de ces deus raisons, si sai-je tot de voir que nule bone ocoison n'i puet avoir por quoi ele ne les keuve. Car jà tant ne les amera que se ele les avoit couvez. Tout aussi puis-je dire de moi que se je ne me paine à çou que je me teigne priès, et recoupe aucunes volentez, ou aucunes contenancez, qui boenes ne soient mie, que mi oef me porroient bien estre emblé, çou est à dire les bones paroles et les bones resons que je ai entendues des natures d'aucunes bestes, qui bien m'apprendent que je garde ce que je ai à garder. Car jà mès compleindres ne m'i auroit mestier, que point de recovrier i eust, tout

⁴² RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiaire d'Amour. Suivi de la Réponse de la Dame*, Paris, A. Aubry, 1860, pp. 41-42/89-90.

l'ait la pertrix. Et sans faille encore n'est mie la pertrix si fole, come jou entenc que li Ostrisses est⁴³.

Tuttavia, la didattica religiosa che strumentalizza gli animali come modello di vizi e di virtù non è peculiare al solo ambito cattolico, ma si ritrova anche nella dissidenza. Infatti, al *Fisiologo* e al *Bestiaire d'Amours* si rifà anche il *Bestiario valdese*, traduzione volgare di un *Libellus* latino trasmesso in due codici del XV secolo e in due edizioni a stampa del XVI⁴⁴. Ecco il passo relativo alla pernice:

De la perdicz: La propiota de la perdiç es aytal que l'una hembla volentier li huo a l'autra; e si s'entrevenre que l'una hembre a l'autra e li filh naysan, adonca, canti li filh auvon la veraya mayre, reconoyson la vooç de la propia mayre e van a ley. Nos deven far enaysi que, cant nos auren auvi la vooç del propi engendrador, ço es de Christ, nos deven annar a luy vun grant desirier⁴⁵.

L'uccello che ruba e cova le uova altrui, in queste prime testimonianze, viene quindi sempre paragonato al diavolo che rapisce gli uomini finché questi non riconoscono i loro veri genitori celesti e lo abbandonano. È l'emblema del furto che consiste nel derubare gli altri dei propri figli⁴⁶.

⁴³ RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiaire d'Amour*, cit., p. 84/132. Si conoscono anche altri due "bestiari" francesi: quello di Gervaise (Cfr. P. MEYER, in "Romania", I, 420-43) e quello di Pierre le Picard (Cfr. Ch. CAHIER, in "Mélanges d'Archéologie", II, III, IV).

⁴⁴ Cfr. A.M. RAUGEI, *Bestiario valdese*, Firenze, L.S. Olschki, 1984, da cui cito il passo. La derivazione del *Bestiario valdese* dai due testi citati è evidente nella struttura bipartita di ogni capitolo dove, quasi sempre, dopo la descrizione della proprietà dell'animale, si introduce la moralizzazione con la rubrica *figura*. Secondo la Raugei, la trasmissione dei testi valdesi è "particolare e diversa da quella che ci ha consegnato la maggior parte dei testi medievali: ad eccezione dei codici contenenti le grandi traduzioni bibliche [...] si può supporre che per le altre opere di carattere didattico o catechetico la comunità valdese non ricorresse a quello che si configura come il 'tipo medio' di copista di professione, sovente scarsamente interessato ai testi trascritti [...]. Qui c'è invece una volontà precisa di conservare e tramandare il testo nell'integrità di tutte le sue parti, atteggiamento comprensibile solo ammettendo che nella maggior parte dei casi la trascrizione venisse effettuata da amanuensi 'improvvisati' all'interno della stessa comunità, barba o fedeli colti desiderosi di trasmettere con accuratezza un patrimonio di cui si sentivano eredi e depositari" (*Ivi*, p.20).

⁴⁵ *Bestiario valdese*, cit., cap. XIII, p. 180.

⁴⁶ Cfr. L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, II, Roma, Arkeios, 1994, il quale cita, a questo riguardo, anche Aristotele e Plu-

Basandosi su questa leggenda, i santi e gli antichi autori cristiani hanno fatto del povero uccello l'immagine emblematica di Satana che cattura le anime degli uomini figli della Chiesa di Cristo⁴⁷. Come abbiamo visto, una lunga serie di testi, dalla Bibbia al *Fisiologo* e al *Bestiario valdese*, attestano la perpetuità della tradizione, derivata dalle interpretazioni del passo citato di Geremia e dagli errori che si ritrovano nello *Speculum naturale* (sec. XIII) di Vincent de Beauvais in cui – rifacendosi a vari trattati, ma soprattutto a Plinio – si racconta come, per sfuggire al pericolo, la pernice si sdrai sul dorso dopo aver afferrato tra le sue zampe una zolla di terra che la nasconde agli occhi altrui; oppure, zoppichi, come se fosse stata ferita, per farsi inseguire dal cacciatore e portarlo lontano dal nido dove riposano le sue uova; o ancora, come il suo cervello, sciolto in acqua, guarisca dall'epilessia⁴⁸.

La pernice ingenua di OC e LG con un'appendice di Don Juan Manuel

Al secolo XIII, come si è detto, appartengono anche le *Fabulae* di OC. In esse, la pernice perde le sue connotazioni negative per diventare simbolo degli ingenui e chi, invece, riveste i panni dell'ingannatore è il cacciatore. I termini del confronto sono ribaltati: non è più l'uomo ad essere ingannato dal furbo uccello, ma è quest'ultimo che, credendo ingenuamente alla finta apparenza del cacciatore, si fa catturare e uccidere. Pertanto, la tradizione a cui OC sembra attingere non è più quella

tarco. M.C. HIPPAU nomina, tra quelli che perpetuano la tradizione sulla pernice: "Saint Épiphane, *In Physiologum*, chap. IX; Eustache, *Hexaëméron*; saint Ambroise, *Hexaëméron*, I, VI, ch.3; Cassiodore (lib. II *Variarum*); Isidore, *Origines*, XII, ch. 7 (*Bestiaire divin*, cit., nota 1, p.55), cui si possono aggiungere Sant'Epifanio, Eustazio e Cassiodoro.

⁴⁷ La reputazione del povero volatile non è stata migliore neppure in India, dove, tra le punizioni inflitte ai ladri di seta, vigeva quella di essere trasformati in pernici grigie o, se si trattava di seta tinta, rosse (Cfr.M.A. CHARMA, *Essai sur la philosophie orientale*, Paris, Hachette, 1842, p.56 nota); nel *Dictionnaire des symboles musulmans* di M. CHEBEL (Paris, A. Michel, 1995), si legge che, invece, nel mondo magrebino, arabo e persiano, la pernice è molto stimata e rappresenta sovente la metafora dell'amata. La poesia algerina la evoca sovente come frutto inaccessibile e raro bramato dall'innamorata. Nella poesia popolare della Cabilia, la pernice (*tasekkurt*) è il simbolo della femminilità graziosa e bella, fatto che spiega la passione con la quale gli estimatori ricercano le sue uova all'inizio della primavera. Così, al simbolismo della rinascita, si aggiunge qui quello del rinnovamento delle energie.

⁴⁸ Libro XVI, p. 206. Cito da *Le Bestiaire divin*, cit., p. 156, n.1

dell'esegesi cristiana antica o dei bestiari medievali e nemmeno quella degli antichi trattati di zoologia che insistevano tutti sulla furbizia e sull'inganno perpetrato dalla pernice. Il suo racconto serve unicamente come aggancio per la moralizzazione finale che non è più mistica né moralista, bensì soltanto morale: la pernice rappresenta qui semplicemente i sudditi ingenui di cui, in mala fede (“lacrimantur”), approfittano (“excoriant et perimunt”) vescovi, chierici e signori incarnati nella figura del cacciatore:

*Cap. VIII- De oculis calvi lacrimantibus et perdicibus*⁴⁹
Contra fictos iustos principantes

Quidam Caluus, habens oculos lacrimantes, interficiebat Perdices. Et ait vna: Ecce quam bonus homo [et] sanctus! Et ait alia: Quare dicis eum bonum? Et respondit: Non[ne] uides qualiter lacrimatur? Et respondit altera: Nonne uides qualiter nos interficiet? Maledicte sint lacrimae ipsius, quia lacrimando nos perimit!

Sic plerique episcopi, prelati, magnates, ut uidetur, bene orant, ele[m]osinas dant, lacrimantur; sed simplices et subditos ex[c]oriant et perimunt. Maledicte sint orationes et lacrimae talium!

Per ragioni di critica sociale, OC varia quindi il significato esplicito che la tradizione assegnava alla pernice e adatta il racconto alle condizioni contemporanee. Il metodo dell'allegoria mistica lascia il posto a una tendenza didattica e moralizzante con un'applicazione del racconto più specificamente sociale.

La sua traduzione spagnola, ossia il LG, in questo caso resta molto fedele all'originale. Al contrario di quanto avviene normalmente per gli altri *enxienplos* della raccolta, questo risulta addirittura più sintetico della sua fonte latina: viene omessa l'esclamativa finale della parte narrativa – *Maledicte sint lacrimae ipsius, quia lacrimando nos perimit!* – e non si riscontra neppure quell'ampliamento della moralizzazione considerato dalla critica peculiare della raccolta spagnola:

⁴⁹ L. HERVIEUX, *Les fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, IV, “Eudes de Cheriton et ses dérivés”, New York, Verlag, 1970, p. 184. G.T. NORTHUP, (“*El Libro de los Gatos*, cit., p. 504, nota) afferma che la parola *calvi* non è motivata: probabilmente è una lettura errata del latino.

*IV Enxienplo del Caçador con las Perdiçes*⁵⁰

Vn caçador andaua caçando perdiçes e auia malos ojos e llorauanle mucho. Dixo vna perdix alas otras: Catad que santo onbre es este! Dixo la otra perdix: Por que diçes que este onbre es santo? Rrespondio la otra: Non vees commo lora? E la otra rrespondio: Et tu non vees commo nos toma? Bien ansi es e ansi nos contessçe a muchos obispos e muchos perlados e a otros señores que paresçe que son buenos e façen grandes oraçiones con lagrimas, matando a los sus sujetos. E tomanles los que han a sinrraçon. Maldichas sean las lagrimas e las oraçiones delos tales.

È quindi evidente che il LG e la sua fonte non si sono più appoggiati alla tradizione esegetica cristiana⁵¹. Conseguentemente è anche venuto a cadere il simbolismo che legava la pernice al diavolo dimenticando la lunga serie di bestiari medievali che attingeva alla citazione di Geremia nella traduzione dei Settanta. In queste duue opere non si è neppure accolta l'esegesi di Girolamo, il quale considerava la pernice simbolo dei soprusi che i ricchi ingiusti perpetrano ai danni dei deboli per ottenere le loro ricchezze⁵², interpretazione, questa, che invece sarebbe perfettamente in linea con altri racconti della raccolta in cui gli animali sono, per l'appunto, metafore dei ricchi e dei potenti ingiusti (IX, XV, XLV ecc...). In OC e, conseguentemente, nel LG, questa simbologia viene invece ribaltata: la pernice non assume più quelle connotazioni negative che la facevano ingannatrice e ladra: al contrario, incarna coloro che, nelle tradizioni antecedenti, erano il bersaglio delle sue angherie, ossia degli ingenui che si lasciano ingannare dai ricchi e dai potenti (il cacciatore, in questo caso). Il principio della bivalenza simbolica degli animali sancito da Origene, nel caso della pernice, contrariamente a quello di altri animali della raccolta (per esempio, del gatto, le cui molteplici connotazioni simboliche nel testo hanno creato – e ancora creano – dubbi sul titolo della raccolta), non è rispettato qui come non lo era nell'esegesi biblica, ma l'immagine viene rovesciata: la pernice, che per gli esegeti cristiani aveva soltanto una valenza negativa, nelle *Fabulae* e nel LG continua a possederne una sola, ma diversa, chissà se in ricordo degli Gnostici, avversari di Origene, che

⁵⁰ Cito dall'edizione di G.T. NORTHUP (*“El Libro de los Gatos, cit., p. 504*)

⁵¹ Anche se le moralizzazioni finali di entrambe le opere si avvicinano maggiormente all'allegoria dell'esegesi che a una semplice applicazione più tipica della favola.

⁵² Cfr. M.P. Ciccarese, *Perdix diabolus, cit., p. 293.*

probabilmente avevano capovolto, trasformando in positiva, l'interpretazione negativa di questo volatile in alcuni testi andati perduti⁵³?

Fatto sta che OC, in questo caso, sembra rivolgere il suo sguardo non all'Occidente – non riscontriamo una favola simile nella tradizione antica –, ma piuttosto all'Oriente dove troviamo un racconto incentrato, per l'appunto, sull'ingenuità della pernice. Nel *Pančatantra* si narra infatti che una pernice e una lepre decidono di chiedere a un vecchio gatto di dirimere la loro disputa. La lepre lo sceglie come giudice perché vive sulle sponde del fiume, è devoto e dimostra compassione per tutte le creature e, sebbene la pernice dapprima rifiuti per via del famoso proverbio che recita “Non ti fidare di colui che si maschera da devoto. Nei luoghi santi dei pellegrinaggi si vedono molti devoti che non sono privi di gole e di denti”, alla fine accetta. Il gatto, per accattivarsi la fiducia dei due animali timorosi, si solleva su due zampe, chiude un occhio e finge di recitare le sue preghiere fissando il sole. Così, con la sua ipocrisia, riesce a farli avvicinare tanto da catturarli e ucciderli⁵⁴.

È risaputo che il *Pančatantra*, nel corso dei secoli, ricevette numerose traduzioni, tra le quali, quella in arabo, intitolata *Kalilah wa Dimnah*, venne a sua volta tradotta in castigliano nel 1251 sotto Alfonso X. Nonostante nella traduzione araba la pernice venga sostituita da un passero⁵⁵ e in quella spagnola da un usignolo⁵⁶, il racconto del gatto, della pernice e della lepre dovette circolare nella sua versione originale perlomeno nella Penisola Iberica, visto che l'Arcipreste de Hita, nel *Libro de Buen Amor*, dimostra di conoscerlo⁵⁷.

A sua volta, Don Juan Manuel, autore che tanto ha preso dalla narrativa orientale, inserisce il racconto delle pernici e del cacciatore come tredicesimo esempio – questa volta sì ampliandolo notevolmente – nel *Conde Lucanor*. *L'exemplo* si apre con la richiesta a Patronio, da parte del conte, di un consiglio su come agire con le persone che gli arrecano danno e dicono di farlo per necessità. La risposta del servitore è costituita dal rac-

⁵³ M.P. CICCARESE, *Perdix diabolus* [...], *cit.*, p. 285, nota 33.

⁵⁴ F. Edgerton, *The Pancatantra Reconstructed*, New Haven, American Oriental Society, 1924, II, pp. 40-44.

⁵⁵ Cfr. *Il libro di Kalila e Dimna*, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 165-167.

⁵⁶ Cfr. ABDALÁ BENALMOCAFFA, *Calila y Dimna*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 190-191.

⁵⁷ Cfr. G.T. ARTOLA, “*El Libro de los Gatos: An Orientalist's View of Its Title*”, in “*Romance Philology*”, IX, 1958, p.19

conto che, alla fine, viene applicato alla situazione contingente e conclusivo con il característico distico finale:

De lo que contesció a un omne que tomava perdizes

Fablava otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consegero, et díxole: -Patronio, algunos omnes de grand guisa, et otros que no lo son tanto, me fazen a las vegadas enojos et daños en mi fazienda et en mis gentes, et quando son ante mí, dan a entender que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, et que lo non fizieron sinon con muy grand mester et con muy grant cuyta et non lo pudiendo escusar. Et porque yo querría saber lo que devo fazer quando tales cosas me fizieren, ruégovos que me digades lo que entendedes en ello.

-Señor Conde Lucanor -dixo Patronio-, esto que vós dezides que a vos contesçe, sobre que me demandades consejo, paresçe mucho a lo que contesció a un omne que tomava perdizes.

El conde le rogó quel dixiesse cómo fuera aquello.

-Señor conde -dixo Patronio-, un omne paró sus redes a las perdizes; et, desque las perdizes fueron caídas en la ret, aquel que las caçava llegó a la ret en que yazían las perdizes; et assí como las yva tomando, matávalas et sacávalas de la red, et en matando las perdizes, dával el viento en los ojos tan reço quel fazia llorar. Et una de las perdizes que estaba biva en la red començó a dezir a las otras:

-¡Vet, amigas, lo que faze este omne! ¡Commo quiera que nos mata, sabet que a grant duelo de nós, et por ende está llorando!

Et otra perdiz que estava y, más sabidora que ella, et que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondiolo assí:

-Amiga, mucho gradescio a Dios porque me guardó, et ruego a Dios que guarde a mí et a todas mis amigas del que me quiere matar et fazer mal, et me da a entender quel pesa del mio daño.

Et vós, señor conde Lucanor, siempre vos guardat del que vierdes que vos faze enojo et da a entender quel pesa por ello porque lo faze; pero si alguno vos fizier enojo, non por vos fazer daño nin deshonra, et el enojo non fuere cosa que vos mucho enpesca, et el omne fuer tal de que ayades tomado serviçio o ayuda, et lo fiziere con quexa o con mester, en tales logares, conséiovos yo que çerredes el oio en [e]llo, pero en guisa que lo non faga tantas vezes, dende se vos siga daño nin vergüença; mas, si de otra manera lo fiziesse contra vós, estrañadlo en tal manera porque vuestra fazienda et vuestra onra sienpre finque guardada.

El conde tovo por buen consejo éste que Patronio le dava et fizolo assí et fallóse ende bien.

Et entendiendo don Iohan que este exiemplo era muy bueno, mandólo poner en este libro et fizo estos viessos que dizen assí:

Quien te mal faz mostrando grand pesar,
Guisa cómmo te puedas dél guardar⁵⁸

Come si può notare, anche in quest'opera di Don Juan Manuel, si cerca di "chiudere" il testo che si potrebbe prestare a diverse applicazioni⁵⁹. In questo compito ermeneutico, quindi, le moralizzazioni finali di OC e del *Libro de los Gatos* non differiscono dal *Conde Lucanor* – e nemmeno dal *Libro de Buen Amor*. Tuttavia, pur essendo responsabili di rendere espreso il significato dei racconti che le precedono, nelle prime due raccolte esse non hanno ancora nulla a che vedere con le preoccupazioni per l'onore e l'ordine stabilito, fondamentali, invece, nel *Conde Lucanor*. Nel LG, infatti, la seconda pernice permette soltanto di intuire ciò che Don Juan Manuel evidenzia nella sua versione: "pero en guisa que lo non faga tantas vezes, dende se vos siga daño nin vergüença; mas, si de otra manera lo fiziesse contra vós, estrañadlo en tal manera porque vuestra fazienda et vuestra onra sienpre finque guardada".

Conclusion

Il simbolismo della pernice è variato drasticamente nel passaggio dai bestiari medievali, ancora indottrinati dall'esegesi cristiana antica, alle raccolte di *Fabulae* di OC – e, conseguentemente alla loro traduzione spagnola del LG – e a Don Juan Manuel. Questi autori sembrano attingere le loro fonti in Oriente più che nell'Occidente cristiano. D'altronde, questo è il periodo in cui in Castiglia si porta a termine l'immenso lavoro di traduzione di Alfonso X che consegnerà all'Europa medievale gran parte delle opere arabe in cui è racchiuso, tra gli altri, anche il patrimonio culturale greco e indiano.

Infine, quantunque per la critica ciò che distingue il LG nella narrativa breve della Spagna medievale sono le moralizzazioni che interpretano

⁵⁸ DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, (ed. de J.M. Blecua), Madrid, Castalia, 1988, pp. 106-107.

⁵⁹ A. BIGLIERI, "Poética y sentido del Libro de los Gatos", in "Anuario Medieval", IV, 1992, p. 43.

ogni esempio, come si è visto, tale affermazione non può essere applicata all' *Enxiemplo del Caçador con las Perdiçes* poiché in esso non soltanto non si amplifica la moralizzazione finale rispetto alla sua fonte, ma addirittura se ne contrae la prima parte, ossia quella narrativa. Questo fatto, insieme all'omissione dei primi capitoli del manoscritto latino e al diverso ordine seguito dal LG rispetto alle *Fabulae* a partire dall'*Enxiemplo XXI*, portano a ipotizzare che la traduzione spagnola sia stata effettuata su un manoscritto di OC diverso da quelli finora conosciuti.

LA RICEZIONE SECENTESCA FRANCESE DEL TEMA DEL FINTO ASTROLOGO

Monica Pavesio

Nel suo articolo *Littérature et irrationalités au XVII^e siècle*, Pierre Ronzeau¹ identifica tre categorie generali di manifestazioni irrazionali presenti nelle *pièces* francesi del XVII secolo: le manifestazioni che turbano la ragione (follia, sogno, maghi, streghe); quelle che permettono un'esperienza al di fuori del campo della ragione (la ricerca spirituale, l'evasione); quelle che oggi sono considerate irrazionali, ma all'epoca appartenevano al campo della scienza (astrologia, alchimia, demonologia).

Nel XVII secolo, la rappresentazione della mentalità magica a teatro varia da genere a genere. I generi seri come la tragedia, *la tragédie à machine* e, in parte, la tragicommedia portano in scena, velato e sublimato dal mito, il fascino costante per il meraviglioso magico; i generi comici, forse più di quelli seri, riflettono concretamente gli atteggiamenti che si avevano all'epoca nei confronti della magia e delle pseudo-scienze ad essa collegate².

Noi qui limiteremo il campo della nostra indagine alle rappresentazioni teatrali dell'astrologia, direttamente collegata all'epoca alle scienze astronomiche, studiando la figura del finto astrologo e i suoi risvolti letterari, in alcune opere teatrali francesi secentesche che derivano da una *comedia* spagnola, *El astrólogo fingido* di Calderón. Cercheremo di illustrare come questo tema passi dal teatro spagnolo a quello francese, perdendo alcune delle sue caratteristiche originarie e acquistandone altre.

¹ P. RONZEAU, *Littérature et irrationalités au XVII^e siècle*, in "XVII^e siècle", 182 (1994), pp. 39-52.

² Si veda a questo proposito il volume di A. GUTIERREZ LAFFOND, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle en France*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

El astrólogo fingido

El astrólogo fingido, composta tra il 1623 e il 1625 dal celebre drammaturgo Pedro Calderón de la Barca, fu pubblicata per la prima volta nel 1633 a Saragozza, con privilegio del 1632, nella venticinquesima parte delle *Comedias de diferentes autores*, con il titolo de *El amante astrólogo*³, poi ripubblicata nel 1637 nella *Segunda parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*.

La scena è situata a Madrid e i protagonisti sono tre *galanes* (Don Juan, Don Diego e Don Carlos); due *damas* (María e Violante); Leonardo il padre di María; una servetta Beatriz e un servo Morón. Don Juan e María sono innamorati e s'incontrano tutte le sere segretamente; la servetta di María, Beatriz, racconta però stoltamente a Morón, il servo di Don Diego, la passione amorosa che unisce i due giovani e i loro incontri notturni. Innamorato anch'egli di María, e da lei sempre respinto, Don Diego accusa la giovane di amare un altro uomo. Per salvare la servetta, che si è lasciata sfuggire il segreto della padrona, Morón interviene dicendo che il suo padrone è venuto a conoscenza dell'amore tra i due giovani, grazie ai suoi poteri di astrologo. Da qui iniziano le peripezie di Don Diego, il finto astrologo, e del suo *gracioso* Morón per tenere in piedi una realtà fittizia che il servo ha creato per salvaguardare le persone che hanno rivelato il segreto.

Come affermano i critici calderoniani⁴, questa *comedia*, tipicamente barocca, riproduce la lotta tra la realtà e la finzione, creata da Don Diego e, senza mai addentrarsi in una critica contro le credenze popolari della sua epoca⁵, porta in scena la confusione che scaturisce da un'affermazione estemporanea del servo del protagonista.

Nella *comedia*, lo spazio dedicato all'astrologia è, in effetti, piuttosto limitato. Si tratta d'altra parte di una *comedia de capa y espada*, sottogenere comico e leggero della *comedia*, che affronta raramente problemi filosofici o critiche sociali. Tutta l'opera è una colossale *burla*, alla quale si aggiun-

³ E. W. HESSE, *The publication of Calderón's plays in the Seventeenth Century*, "Philological Quarterly", 27-I, 1948, pp.37-51.

⁴ A. PARKER, *The Mind and Art of Calderón. Essay on the comedia*, Cambridge, University Press, 1988, pp. 153-154.

⁵ La prima ad affermare che la comedia non vuole essere una critica alle credenze astrologiche fu E. LORENZ, *Calderón un die Astrologie* in "Romanistisches Jahrbuch", 12 (1961), pp. 265-277.

gono altri inganni minori attuati ai danni dei protagonisti⁶. Il titolo stesso evidenzia che ci troviamo davanti ad una finzione, che il protagonista non è un vero astrologo, ma sembra tale ad alcuni dei protagonisti dell'opera: a María, a suo padre, a Violante, al povero scudiero Otañez, che, bendato e legato a una palizzata, crederà, grazie al finto astrologo, di viaggiare nell'aria verso il suo paese natale.

Il drammaturgo spagnolo riprende, in chiave comica, un tema tipico, quello del falso astrologo, che era ricorrente nella letteratura della sua epoca⁷. Ciò nonostante, le conoscenze di Calderón sull'astrologia, che all'epoca era considerata direttamente collegata alla scienza astronomica, sono precise: come afferma Lorenz e conferma Valbuena Briones⁸, le sue competenze astrologiche si situano nella linea di Platone e San Tommaso d'Aquino, probabilmente grazie all'intermediazione dell'*Esfera del Universo* dell'astrologo Ginés de Rocamora y Torrano, che Calderón cita, insieme all'italiano Giovan Battista Della Porta⁹ nell'*Astrólogo fingido*¹⁰. *La Esfera del Universo* è un'opera fondamentalmente astronomica, con brevi ma ripetute incursioni nel campo dell'astrologia. Al pari dello spagnolo Rocamora, Giovan Battista Della Porta era famoso all'epoca per il suo libro *Magia naturale* del 1558, ritenuto oggi pieno d'inesattezze prive di basi scientifiche, ma appartenente a un'epoca, come abbiamo detto, che reputava la magia naturale e l'astrologia come scienze. Della Porta compose anche, nel 1606, una commedia, *L'astrologo*, forse fonte d'ispirazione per Calderón, con protagonista un falso astrologo che, con le sue finte arti, truffa gli incauti attratti dalla curiosità.

Tutta la vicenda è, come abbiamo detto, una colossale *burla* a tema astrologico, organizzata, suo malgrado, da Don Diego e dal suo servo

⁶ M. OPPENHEIMER, *The "burla" in Calderón's El astrólogo fingido*, in "Philological Quarterly", 27-III (1948), pp. 241-263.

⁷ Si veda: A. HURTADO TORRES, *La astrología en el teatro de Calderón de la Barca*, in AAVV., *Calderón. Actas del Congreso Internacional* in "Anejo de la Revista Segismundo", 6 (1981), pp. 925-937; F. G. HALSTEAD, *The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy*, in "Hispanic Review", 7-3 (1939), pp. 205-219.

⁸ E. LORENZ, *Calderón*, cit., p. 268; Prologo a P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, vol. II *Comedias*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 759. Utilizzeremo questa edizione per le citazioni.

⁹ Si veda il volume di P. PICCARI, *Giovan Battista Della Porta, il filosofo, il retore, lo scienziato*, Milano, Franco Angeli, 2007.

¹⁰ A. HURTADO TORRES, *La astrología*, cit., p. 930.

Morón. Individueremo ora i momenti chiave che caratterizzano la preparazione del personaggio fittizio del finto astrologo, per essere credibile agli occhi dei protagonisti della vicenda. Quattro sono i momenti salienti: gli studi che Don Diego asserisce di aver fatto per diventare astrologo; la preparazione astrologica che deve acquisire per rendere credibile il suo personaggio; la messa in atto delle nuove conoscenze acquisite nello scambio di opinioni con Leonardo, padre di María, e con gli altri personaggi; le motivazioni finali che portano allo scioglimento della *burla* e alla condanna dell'astrologia.

Nella *comedia* spagnola, gli studi immaginari di Don Diego si sono svolti in Italia, a Napoli, alle dipendenze di Giovan Battista Della Porta:

Llegué a Nápoles, adonde
Por mi dicha conocí
A Porta, de quien la fama
Contaba alabanzas mil;
Duró
dos años que estuve allí
aquesta amistad, y en ellos,
con estudiar y asistir,
llegué, no sé, si a saber
(estoy por decir que sí)
La Astología tan bien
Que pudiera competir
Con él mismo, a quien mil veces
Invidia y espanto di.
En este tiempo, envidiosos
Que quisieron deslucir
Su opinión le denunciaron,
diciendo dél y de mi
esto de los familiares;
y aunque salimos al fin
libres de aquella aflicción,
no lo pudimos salir
de la sospecha común¹¹.

La descrizione dell'apprendimento delle pratiche divinatorie, che è durato due anni sotto l'egida di uno dei più grandi maestri dell'epoca,

¹¹P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, cit., p. 142.

non è particolarmente dettagliata: Don Diego non si sofferma, infatti, sugli argomenti studiati, né sui campi dell'astrologia affrontati con Della Porta, ma introduce, immediatamente, la condanna da parte del popolo che è sfociata in una denuncia e nella decisione di non professare mai più le arti divinatorie apprese. I confini labili tra astrologia e magia, tra magia bianca e magia nera, la prima accettabile, la seconda condannabile, inducono Calderón a una certa prudenza nel trattare una materia controversa. Tutto deve rimanere a livello di *burla*, e non è il caso quindi di addentrarsi troppo in pratiche condannate dalla Chiesa.

Don Diego non si prepara, quindi, in alcuna maniera, al nuovo mestiere di astrologo, e quando incontra Leonardo, il vecchio padre di María, appassionato di astrologia, evita con lui ogni tipo di conversazione. Non sfoggia un linguaggio falsamente tecnico, anzi, cerca di limitare le menzogne che è costretto a proferire. È, infatti, disdicevole, nell'ambito del sistema di valori della *comedia* spagnola, che un nobile menta consapevolmente e inganni un suo pari¹². Don Diego non arriverà mai, dunque, ad agire in cattiva fede: la sua unica colpa è l'aver svelato il segreto in maniera inopportuna, a causa della gelosia provata nei confronti dell'amore di María per Juan, e l'essersi ritrovato, suo malgrado, a dover recitare un ruolo inventato per lui dal suo servo. La *burla* astrologica è stata un incidente, non premeditato, causato dalla gelosia, e Don Diego se ne scuserà nel finale. Nell'edizione di Saragozza della *comedia*, utilizzata come fonte dagli adattatori francesi, sarà proprio Don Diego, dopo aver giurato di non occuparsi mai più di astrologia, a consigliare a Leonardo di far sposare la figlia con il rivale Don Juan. Una *burla* improvvisata, dunque, portata avanti da un simpatico bugiardo; iniziata per gioco, all'interno di una *comedia* incentrata più sull'amore di Juan e María e sulla gelosia di Don Diego, che sulle vicende astrologiche. E se nella frustrazione amorosa finale di Don Diego vogliamo vedere una "condanna comica" del protagonista¹³, il finto astrologo viene punito più per aver mentito che per aver professato l'astrologia.

¹² Si veda J.M. LOSADA-GOYA, *L'Honneur au théâtre. La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle*, Paris Klincksieck, 1994.

¹³ Cfr. C. COUDERC, *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro espagnol del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 45-51.

Histoire du feint astrologue

L'approdo in Francia dell'intreccio calderoniano avviene in maniera inconsueta. Di norma, le *comedias de capa y espada* del grande drammaturgo spagnolo venivano adattate per il teatro francese e diventavano commedie o, più raramente, in tragicommedie¹⁴; *El Astrólogo fingido* approderà invece a teatro solo dopo essere stato trasformato in romanzo da una delle coppie di fratelli più in vista nel panorama letterario francese secentesco, Madeleine e Georges de Scudéry¹⁵.

Questo passaggio di genere avvenuto nel 1641, poco dopo la pubblicazione della *comedia*, ha generato delle modifiche, non solo, com'è logico, strutturali¹⁶, ma anche nel trattamento del tema dell'astrologia, con l'aggiunta di elementi che saranno alla base della successiva ricezione teatrale francese ed europea¹⁷.

Nella novella francese *Histoire du feint astrologue*, intercalata nel lungo romanzo *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, lo spazio dedicato all'astrologia è sensibilmente aumentato. La preparazione immaginaria del finto astrologo, un giovane marchese francese che si trova in Italia, si è svolta in Francia, alle dipendenze del grande astrologo Nostradamus. Non si tratta più di un racconto superficiale, ma di un lungo resoconto dettagliato dell'apprendistato che il Marchese, narratore in prima persona della vicenda, riporta con dovizia di particolari. Nostradamus gli avrebbe insegnato: "l'Astrologie, la Phisionomie et la Chiromancie"¹⁸. Quando il Marchese esprime qualche perplessità nel diffondere in paese le sue finte capacità astrologiche,

¹⁴ Si veda M. PAVESIO, *Una ricezione controversa: la comedia spagnola nella Francia del XVII secolo*, in AAVV., *Francia e Spagna a confronto*, a cura di S. Torresi, Macerata, EUM, 2010, pp. 137-156.

¹⁵ L'attribuzione del romanzo, che uscì sotto il nome di Georges, è ancora oggi oggetto di discussione. R. Galli Pellegrini nell'edizione curata da A. Arrigoni, che utilizziamo per le citazioni, lo attribuisce a Georges; i critici sono oggi più propensi a ritenerlo una delle opere di Madeleine, pubblicate con il nome del fratello. G. DE SCUDÉRY, *Histoire du feint astrologue in Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Introduction et notes à l'Épître et à la Préface par R. Galli Pellegrini, Établissement du texte, notes et fiches historiques par A. Arrigoni, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, vol. 1, pp. 404-454.

¹⁶ Per maggiori approfondimenti si veda M. PAVESIO, *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Dell'Orso, 2000, pp. 121-178.

¹⁷ Sulla ricezione francese ed europea dell'*Astrólogo fingido* si veda: M. PAVESIO, *Voyages des textes de théâtre à travers l'Europe: le cas de L'Astrólogo fingido de Calderón*, in AA.VV., *Reflets du Siècle d'Or espagnol. Modèles en marge*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, pp. 117-141.

¹⁸ G. de Scudéry, *Histoire du feint astrologue*, cit., p. 414.

l'amico lo rassicura, specificando quale sia il compito di un astrologo :

Vous répondrez comme les autres, poursuivit-il, tantost ouy et tantost non, soit favorablement ou funestement et du reste, Dieu la leur donne bonne, car enfin, un Astrologue ne demeure jamais garand de rien¹⁹.

Ma per riuscire a ingannare i suoi interlocutori, il Marchese deve acquisire una preparazione specifica in materia astrologica, narrata con maestria per ben tre pagine. Gli strumenti necessari sono elencati:

Un livre de centuries pour mon style, un almanach pour m'apprendre les noms de signes et des planètes ; et un autre qui traitait confusément de la matière de faire des horoscopes, de la sphère et de la chiromancie²⁰.

E al termine degli studi il Marchese può affermare, con soddisfazione, che conosce: “les deux Tropiques de Cancer et de Capricorne, et les deux Cercles Polaires, Artique et Antartique [...] le Zénith, l'Hemisphere [...]. Je sçavois dire encor [...] que Venus recevant les opposites radiations de Jupiter [...] ne presage que des desordres. Enfin je connoissois les Paralleles, l'Ecliptique [...]”²¹.

Nelle conversazioni con Léonard, il padre della protagonista, gli autori francesi superano il modello calderoniano, spingendo sul registro dell'ironia, grazie all'enumerazione da parte dell'astrologo di una serie di termini pseudo-scientifici. Tutti i personaggi cedono alla tentazione della magia, e ben presto il gioco scappa di mano all'abile marchese che viene additato dal popolo come un impostore.

Fin dall'esordio della *feinte* del finto astrologo, il Marchese cerca di differenziare i due termini di *astrologue* e *magicien*, che il servo e il popolo confondono con grande leggerezza. Un popolo brutale che – e qui gli Scudéry riprendono la *comedia* calderoniana – : “s'imaginoit que l'on ne pouvoit observer les Astres sans avoir commerce avec les demons: et ne sçavoit point mettre de différence entre l'Astrologie et les enchantemens²²”. Ben presto, il labile confine tra astrologia e magia porta il Marchese e i suoi aiutanti a confondere le arti magiche con le cono-

¹⁹ *Ivi*, p. 416.

²⁰ *Ivi*, p. 418.

²¹ *Ivi*, p. 418.

²² *Ivi*, p. 413.

scenze astrologiche: ecco quindi che una delle dame si reca dall'astrologo per poter vedere in uno specchio l'immagine dell'amante lontano e che il padre della protagonista si affida al marchese, affinché lo aiuti a trovare un anello scomparso.

Nel finale, il finto astrologo francese esce apparentemente vincitore. I personaggi protestano, ma il Marchese si difende brillantemente: in fin dei conti, ha accontentato tutti; ciascuno ha tratto vantaggio dalla sua finta scienza che ha portato alla conclusione di due matrimoni (in Calderón si sposavano solo i due protagonisti). L'unico a rimetterci è, semmai, lo stesso Marchese che, essendo straniero (la vicenda si svolge in Italia), dopo i fatti accaduti viene accusato dal popolo d'impostura e deriso per strada.

Alcuni cambiamenti si riscontrano, dunque, nel trattamento del tema astrologico nel primo adattamento francese della *comedia*. Gli Scudéry sfruttano maggiormente il tema, calcando la mano sugli effetti comici a esso collegati. Il ruolo di finto astrologo cade addosso al Marchese, come a Don Diego, ma mentre il secondo cerca in ogni maniera di uscirne, salvaguardando il proprio onore, il primo ne approfitta per divertirsi ai danni degli altri personaggi. Per Don Diego si tratta di un ruolo diffamante, indossato per necessità, per il Marchese di un ruolo divertente, portato avanti con maestria.

Il tema dell'astrologia è, in entrambe le opere, un meccanismo che origina situazioni comiche, ma gli Scudéry conducono un discorso univoco nei confronti di quella che nel Seicento era considerata una scienza, un discorso assente o appena accennato, nella *comedia*. Il Marchese condanna le forme inferiori e superstiziose dell'astrologia come le predizioni, gli oroscopi, la stregoneria che fanno parte delle arti magiche. D'altra parte la novella, dobbiamo ricordarlo, non è ambientata in Francia, ma in Italia, dove un giovane Marchese francese, ben conscio della superiorità e del buon gusto del suo popolo, prende in giro e condanna la credulità di un altro popolo nei confronti delle forme inferiori dell'astrologia, verso le quali lui stesso ha un atteggiamento scettico e di superiorità²³.

²³ R. Galli Pellegrino ha studiato il personaggio del Marchese in *La storia comica del Marquis François*, in *La Guirlanda di Cecilia, Studi in onore di Cecilia Rizzi*, Bari-Paris, Schena-Nizet, 1996, pp. 409-426.

Jodelet astrologue

L'astrologia e la magia interessano anche il teatro francese dell'epoca. Quando il tema del finto astrologo arriva in Francia, il teatro francese ha già una serie di falsi maghi e streghe: molti sono i personaggi che si travestono da maghi, per raggiungere il loro scopo, spesso amoroso, come Sélidore nella tragicommedia *Sélidore ou l'Amante victorieuse* di Léon Quenel (1639) o Francion ne *La Comédie de Francion* di Gillet de la Tessonerie (1642)²⁴. Anche il teatro italiano, che grazie alle numerose *tournées*²⁵ è ben conosciuto in Francia, ha nel suo repertorio una lunga serie di falsi maghi e astrologi²⁶.

Già adattatore di due *comedias* calderoniane²⁷, Antoine Le Métel d'Ouille individua, quindi, nell'*Astrólogo fingido* un tema di sicuro successo. E per sfruttare al meglio le potenzialità comiche dell'intreccio, già incrementate dagli Scudéry, il drammaturgo fa una scelta coraggiosa e inconsueta, rispetto ai suoi adattamenti precedenti, trasferisce il ruolo del falso astrologo dal padrone al servo. Modifica quindi l'intreccio, anche se in maniera meno invasiva di quanto si potrebbe pensare²⁸, per dare più spazio, come ha asserito Lancaster²⁹, a una delle più celebri *vedette* del teatro francese dell'epoca, l'attore Julien Bedeau, detto Jodelet, interprete del finto astrologo. Specializzato nel ruolo del servitore, Bedeau, grazie alla collaborazione con Scarron³⁰, aveva creato al teatro del Marais un tipo di *valet* molto apprezzato dal

²⁴ Si veda N. COURTÈS, *L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.

²⁵ Cfr. V. SCOTT, *The Commedia dell'arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville University Press of Virginia, 1990.

²⁶ Cfr. l'appendice conclusiva del libro di K. LEA, *Italian Popular Comedy. A Study in the commedia dell'arte*, Oxford, Clarendon Press, 1934.

²⁷ Si tratta de *L'Esprit follet*, adattamento de *La dama duende*, pubblicata nel 1642, e di *Les Fausses Vérités*, adattamento di *Casa con dos puertas*, pubblicata del 1643. *Jodelet astrologue* fu pubblicata nel 1646.

²⁸ Si veda la nostra introduzione all'edizione critica della *pièce*, da noi curata: A. LE MÉTEL D'OUVILLE, *Jodelet astrologue*, in *Théâtre complet*, Tome I, édition de M. Pavesio, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 365-511. Abbiamo utilizzato quest'edizione per le citazioni.

²⁹ H. C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, J. Hopking Press, 1932, vol. II, p. 434.

³⁰ La prima *pièce* di Scarron che porta in scena Jodelet è *Jodelet ou le maître valet*; in seguito, il drammaturgo scrisse per il celebre attore *Jodelet duelliste*.

pubblico³¹. Nel trasferimento del ruolo dell'astrologo dal padrone al servo, d'Ouille subisce, a nostro parere, anche l'influenza della commedia dell'arte, la cui maschera del servitore era specializzata in travestimenti. Molti sono i canovacci italo-francesi, nei quali Arlecchino s'improvvisa "astrologue"³².

Lo scambio di ruoli tra servo e padrone non può che portare a un abbassamento comico della vicenda. Essendo un *valet*, Jodelet ha più libertà di movimento e può sfruttare al meglio il ruolo di astrologo che gli è caduto addosso. Il racconto dell'apprendistato è però affidato all'abile padrone che prende in mano la situazione più volte, per salvare il servo e suffragare le sue affermazioni:

Puisque cet impudent a commencé, Madame,
À découvrir ici les secrets de mon âme,
Je veux tout avouer, et vous veux dire aussi
Le sujet qui m'oblige à le cacher ainsi.
Vous avez dans Paris autrefois vu paraître
Un qui dans ce métier était l'unique maître,
Qu'on appelait César, en cet art si fameux,
Qu'ainsi que dans un Livre il lisait dans les cieux;
Aussi ces feux brillants sont une tablature,
Capable de servir aux doctes d'écriture,
Pour connaître par là le soir et le matin,
Quel doit être leur bon ou leur mauvais destin.
Il savait quand la nuit tendait ses noires voiles,
Juger de l'avenir par le cours des étoiles,
Et sans lui voir en rien l'esprit embarrassé,
Ainsi que l'avenir, il savait le passé.
Il savait la vertu des pierres et des plantes,
Et par l'oblique cours des étoiles errantes,
Joint aux astres brillants cloués au firmament,
Faisait de nos destins un certain jugement³³.

³¹ Per approfondimenti C. COSNIER, *Jodelet: un acteur du XVII^e siècle devenu un type*, in "Revue d'Histoire littéraire de la France", III, (1962), pp. 329-352.

³² Citiamo, per esempio, *Arlequin feint astrologue, enfant, statue et perroquet* del Nouveau Théâtre Italien, *Arlequin astrologue* di de Lisle de la Drevetière, *Le valet astrologue* di Grandval, tutte collegate al teatro italiano. Si veda M. PAVESIO, *Calderón in Francia*, cit., pp. 170-178.

³³ A. LE MÉTEL D'OUVILLE, *Jodelet astrologue*, cit., p. 426.

D'Ouille descrive nei particolari le conoscenze di César, l'astrologo francese, maestro di Jodelet: non si tratta solo dell'astrologia, bensì, come nella novella, di una serie di conoscenze a essa collegate. César era il nome di battesimo del figlio di Nostradamus, che contribuì a diffondere il lavoro del padre, ma d'Ouille si riferisce qui al grande Michel, il cui nome fu spesso confuso con quello del figlio. Il "Livre" a cui fa riferimento il drammaturgo sono le famose *Centuries* (Lione 1555), le cui predizioni alimentarono fino ai giorni nostri la leggenda del grande astrologo francese. Il nome di Nostradamus si trovava già nella novella, in sostituzione dell'astrologo italiano Della Porta, presente in Calderón, ma d'Ouille lo cita in maniera ambigua, quasi a volerlo nascondere. D'altra parte, non si tratta più d'insegnare l'astrologia a un cavaliere, ma a un servo, che ne farà un uso maldestro per tutta la *pièce*. L'indeterminatezza del nome del maestro permette una più grande libertà nel trattamento delle arti apprese, che vanno, come si vedrà, dall'astrologia alla magia.

D'Ouille prosegue la descrizione dell'apprendistato, facendo subire al discorso del padrone uno slittamento dalla prima alla terza persona grammaticale:

Mais craignant que cet art n'engendrât des scrupules,
 Capables d'ébranler les esprits trop crédules,
 Qui pourraient de moi faire un mauvais jugement,
 Pour me mettre à l'abri de cet événement,
 Et tirer quand et quand profit de sa science,
 Je fis que mon valet en eût la connaissance.
 Il y prit tant de peine, et l'instruisit si bien,
 Qu'en peu moins de trois mois, il n'ignorait plus rien,
 Et de lui-même après s'est rendu si capable,
 Qu'en ce rare savoir il est incomparable³⁴.

In seguito, sfrutta, con maestria, la comicità derivante dalla parodia del sapere astrologico di Jodelet. Il servo degrada l'astrologia a livello popolare e superstizioso, e quindi comico, utilizzando una mimica e una gesticolazione caricaturale e un gergo pseudo-scientifico. Jodelet non ha bisogno di prepararsi al mestiere d'astrologo, perché ha già in sé tutte le attitudini necessarie per svolgere il compito:

³⁴ *Ivi* p. 427.

Je ne parlerai point qu'aussitôt je ne fasse,
 En fronçant le sourcil, quelque étrange grimace,
 Je tournerai les yeux, quelquefois de travers,
 Je saurai composer mille gestes divers, [...]
 Je n'eus pour me guider jamais verve ni muse,
 Je ne suis point docteur, je connais seulement
 Quelques signes cachés qui sont au firmament.
 Mais ceux que je ferai feront assez connaître,
 Qu'en ce rare métier, je veux passer pour maître.[...]

Même les ignorants en seront étonnés,
 Et chacun me verrait avec un pied de nez.
 Si l'on me fait parler, je ne pourrai rien dire,
 Vous savez bien, messieurs, qu'à peine puis-je lire³⁵?

L'equiparazione di Jodelet a uomo di scienza è ancora più comica, vista la sua ignoranza. Il servo gioca con l'astrologia, ma è consapevole dei suoi limiti e sa che potrebbe essere scoperto.

Quella che è ancora considerata da Calderón come una scienza, anche se da trattare con prudenza, visti i labili confini tra astrologia e magia, professata da un servo sciocco e ignorante diventa unicamente materia comica. Anche in Calderón, tutta la vicenda è una colossale *burla* a tema astrologico, ma non è l'astrologia che provoca il riso degli spettatori. La *burla* s'incentra, piuttosto, sulla rete di menzogne che il finto astrologo è costretto a tessere per mantenere in piedi una realtà fittizia, nata da un'affermazione estemporanea del servo. Nell'adattamento francese che, come abbiamo detto, subisce l'influenza della commedia dell'arte, due tipi di comicità scaturiscono proprio dall'utilizzo del tema della finta astrologia. La prima è una comicità burlesca che si basa sulla parodia da parte del servo del linguaggio astrologico; la seconda è una comicità di situazione che scaturisce dallo stupore dei personaggi per le presunte capacità di Jodelet e dallo sforzo che compiono per conciliare l'immagine del servo rozzo e ignorante con quella dell'uomo di scienza. Nell'incontro tra il finto astrologo e il vecchio padre della protagonista, anch'egli amante dell'astrologia, le due comicità, burlesca e di situazione, sono entrambe ben evidenziate:

³⁵ *Ivi* p. 439.

ARIMANT

Encore, que dis-tu de tous ces animaux,
Qu'on nous peint dans le Ciel? Ces hydres, ces taureaux,
Ces affreux scorpions, la chaude canicule,
Qui jusqu'aux intestins nous échauffe et nous brûle,
Le lion rugissant, l'ourse de Caliston³⁶...

JODELET

On les nomme à présent bien d'une autre façon.
Pour vous rendre savant dedans l'astrologie,
Il vous faut commencer par la mythologie,
Cette science est rare, et faut plus d'une fois,
Pour s'y rendre congru, suer dans le harnois³⁷.
L'étoile qui paraît à nos yeux la première,
Dessus notre horizon, s'appelle poussinière,
De mine mordicante, et d'un aspect hagar³⁸,
Excusez-moi, Monsieur, ce sont termes de l'art.
Mais pour cette heure ici, cela vous doit suffire,
Car je serais trop long, si je voulais tout dire³⁹.

Jodelet acquisisce un ruolo che recita con grandi capacità, arrivando a essere sovente meno ridicolo di quanto lo siano i personaggi che credono nella sua supposta scienza. La vicenda finisce felicemente: il falso astrologo non si pente, né viene condannato dai protagonisti o perseguitato dal popolo. Anzi, potrà sposare la servetta Nise e affermare ironicamente:

Et moi content aussi, je vous dis, en un mot,
Que je ne suis devin, astrologue, ni sot⁴⁰.

Il discorso di d'Ouille nei confronti delle forme superstiziose dell'astrologia è univoco, come asserisce Acaste, l'amico del protagonista, nel consigliare a Jodelet come interpretare il suo ruolo:

³⁶ Si tratta dell'Orsa maggiore, il vecchio Arimant nomina le costellazioni utilizzando un vocabolario preciso che Jodelet ridicolizza, nei versi successivi.

³⁷ L'*harnois* è l'armatura degli uomini d'armi. Jodelet unisce un'espressione seria e una triviale, per provocare il riso degli spettatori.

³⁸ Si tratta di due aggettivi che non possono essere utilizzati per qualificare una stella.

³⁹ *Ivi* p. 480-481.

⁴⁰ *Ivi* p. 540.

Fais tout ainsi qu'ils font pour acquérir renom,
 Il ne faut qu'un oui quelquefois et qu'un non,
 Pour duper l'ignorant sur ce qu'il vous confesse;
 Mais il le faut conduire avecque telle adresse,
 N'affirmant jamais rien, qu'on t'estime savant,
 Ceux qui parlent beaucoup rencontrent bien souvent.
 Les faiseurs d'almanachs, les devins, les bohèmes,
 Je mets tout en un rang, et tous les savants mêmes,
 Nul d'eux, quoiqu'on les croie habiles en leur art,
 Ne rencontrent jamais, si ce n'est par hasard⁴¹.

Non ci troviamo di fronte, tuttavia, ad una conclusione o a una presa di posizione da parte di d'Ouille. Il drammaturgo non vuole demistificare la magia, come d'altra parte non era nelle intenzioni di Calderón. La sua è un'opera comica, che sfrutta un tema di sicuro successo, perché direttamente collegato alla realtà dell'epoca; nella sua *pièce*, la credulità dei protagonisti non viene criticata, ma semmai ridicolizzata. Sotto quest'aspetto, d'Ouille dimostra di aver saputo interpretare correttamente la *comedia* calderoniana, spingendo maggiormente sul tema dell'ironia, che in Calderón era meno marcata, perché il nobile protagonista non poteva permettersi atteggiamenti sconvenienti nei confronti degli altri personaggi.

Due anni dopo, nel 1648, la *comedia* calderoniana, grazie all'intermediazione degli adattamenti degli Scudéry e di d'Ouille, verrà portata al successo in Francia dal più giovane dei fratelli Corneille, con *Le Feint astrologue*. Thomas Corneille riprenderà la distribuzione dei ruoli presente nella *comedia*, pur accordando alla figura del servo Philipin uno spazio maggiore, e svilupperà il discorso comico e parodico sulla falsa astrologia, già iniziato da d'Ouille.

La commedia di Thomas Corneille che ha, con la *pièce* di d'Ouille, più elementi in comune di quanti ne siano stati fino ad ora riconosciuti⁴², non è, come è stata erroneamente definita, “une démystification de la magie⁴³”. Nella *pièce* sono presenti gli stessi procedimenti comici

⁴¹ *Ivi*, p. 439-440.

⁴² Thomas Corneille nell'*Épître* della sua commedia segnala l'influenza della novella degli Scudéry, ma non l'apporto della *pièce* di d'Ouille. Anche i critici, che hanno studiato *Le Feint astrologue* non si sono soffermati sulle marcate somiglianze tra le due commedie.

⁴³ A. GUTIERREZ LAFFOND, *Théâtre et magie*, cit., p. 246.

associati al tema della finta astrologia, già illustrati nella commedia di d'Ouville, e assenti nella *comedia* di Calderón, senza che questi portino a una critica delle credenze astrologiche del tempo. Nessun intento di demistificazione si riscontra quindi in queste opere, né nell'originale spagnolo, né negli adattamenti francesi, ma semmai l'utilizzo di un tema fecondo e affascinante, generatore di situazioni comiche, che gli adattatori francesi hanno saputo sfruttare al meglio, spingendo sul registro dell'ironia.

LO SPLENDORE E LA MORTE:
LA CONFIGURAZIONE LETTERARIA DI GOA
IN GUIDO GOZZANO, TOMÁS RIBEIRO
E ALBERTO OSÓRIO DE CASTRO

Matteo Rei

I paragrafi a seguire vogliono integrarsi nella prospettiva di approfondimento che caratterizza i contributi compresi in questo volume, al cui interno le diverse culture e letterature romanze, raccolte intorno a uno stesso tavolo come personaggi del *Castello* di Calvino, sono chiamate a scoprire le loro carte, rivelando il canovaccio di intrecci, viluppi e nodi che ordisce la trama dei loro destini. Per questo la ricerca qui testimoniata si sviluppa, pur senza allontanarsi dall'ambito che a chi scrive specificamente compete, prendendo le mosse dalla configurazione letteraria accordata da uno scrittore italiano del primo Novecento a una realtà intimamente legata all'universo lusofono: la città coloniale di Goa. Un percorso di indagine che è parso giustificato dal fitto dialogo intertestuale che le pagine dell'autore in questione, Guido Gozzano, intrattengono con un testo cardine per l'identità culturale portoghese: il poema epico *Os Lusíadas* di Luís de Camões. A questo già considerevole motivo di interesse si è poi affiancata la possibilità di sviluppare un inedito confronto tra l'immagine che di tale realtà coloniale viene offerta dalla cronaca del poeta torinese e quella presente in opere pubblicate in Portogallo o nella stessa Goa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. A tale riguardo l'analisi si è dunque estesa alle *Jornadas* di Tomás Ribeiro (Coimbra, 1874) e alle composizioni poetiche riunite da Alberto Osório de Castro sotto il titolo *A Cinza dos Mirtos* (Nova Goa, 1906).

L'opera di Gozzano, per François Livi, invita il lettore "a un appassionante esercizio di decodifica". Un esercizio, si può aggiungere, che quasi inevitabilmente porta a far affiorare attraverso le maglie del testo la presenza di altri testi soggiacenti, ed è bene che tali rimandi sappia anche collocare all'interno dello scaltrito, talvolta malizioso processo di rielabo-

razione con cui l'autore adatta, mescola e assembla le tessere di un variegato mosaico, nella cui disposizione, come ricorda Mariarosa Masoero: "le reminescenze letterarie, prossime e lontane nel tempo e nello spazio, occultate ed esibite" risultano "sempre estranee alla fonte e innovate, ricreate, in un sapiente gioco di azione e reazione"¹.

Le "Lettere dall'India" raccolte dopo la morte dello scrittore nel volume *Verso la cuna del mondo* (1917) offrono, a questo proposito, un campo di indagine estremamente intrigante, un *mare magnum* che, seppur già attentamente scandagliato, forse non ha ancora rivelato tutti i suoi sommersi tesori. Se non mancano, quindi, gli stimoli per provare a tracciare, in tale ambito, la rotta di nuove letture e interpretazioni, il proposito, ben più modesto, di queste pagine è quello di richiamare l'attenzione su un unico momento del dialogo intertestuale sotteso all'intera opera, limitando il raggio d'azione allo scritto che costituisce il terzo capitolo della silloge postuma, in cui l'oggetto della descrizione è rappresentato da Goa, a inizio Novecento ancora, a tutti gli effetti, parte integrante dei possedimenti oltremarini portoghesi.

Occorre notare che il testo in esame non fu tra le prose indiane che per prime videro la luce, ma fece la sua apparizione solo quando la pubblicazione di un'iniziale serie di cronache, avvenuta su *La Stampa* nel corso del 1914, risultava interrotta da quasi un anno. Dopo mesi di silenzio, infatti, intervallati soltanto dall'apparizione isolata de *L'olocausto di Cawmpore*, toccherà proprio a *Goa: la Dourada* (che nel volume del '17 diverrà *Goa: «La Dourada»*) il compito d'inaugurare una seconda tornata di articoli ispirati all'India, accolti questa volta sulle pagine delle riviste *Bianco Rosso e Verde* e *La Donna*, tra il novembre del 1915 e il settembre dell'anno successivo².

¹ F. LIVI, *L'amore delle belle immagini: Gozzano e la cultura francese* in AA.VV. *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del Convegno Nazionale di Studi. Torino, 26-28 ottobre 1983, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, p. 12; e: M. MASOERO, *La biblioteca di Guido Gozzano* in EAD. *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, p. 9.

² Il testo di *Goa: la Dourada* fu pubblicato nel numero del 15 novembre-15 dicembre 1915 di "Bianco Rosso e Verde". Faranno seguito, sulla stessa rivista: *La città della favola: Agra, L'Impero del Gran Mogol e Glorie italiane all'estero – Gli orrori del paradiso*. In tutti e quattro i casi viene indicato il soprattitolo: *Lettere dall'India*. Le citazioni da *Verso la cuna del mondo* sono tratte da: G. GOZZANO, *Verso la cuna del mondo – Lettere dall'India*, Edizione a cura di Alida D'Aquino Creazzo, Firenze, Leo S. Olschki, 1984.

Non parrebbe da imputare a contingenze cronologiche, comunque, la naturalezza con cui Gozzano veste qui, con una punta d'ironico distacco, i panni del cronista di viaggio, né tanto meno il riverbero di motivi già emersi nelle cronache precedenti. È piuttosto il caso di riconoscere, nella lettera dedicata a Goa, l'operare del meccanismo raffinato e sapiente che accomuna, nel loro complesso, gli scritti gozzaniani di tema indiano, in cui i rimandi letterari, i dati autobiografici e le conoscenze enciclopediche s'intrecciano in quella che Piero Cudini ha felicemente definito "la finzione letteraria di un resoconto di viaggio"³.

Andare a Goa, perché? I perché sono molti, tutti indefinibili, quasi inconfessabili; parlano soltanto alla mia intima nostalgia di sognatore vagabondo. Perché Goa non è ricordata da Cook, né da Loti, perché nessuna società di navigazione vi fa scalo, perché mi spinge verso di lei un sonetto di De Hérédia, indimenticabile, perché pochi nomi turbavano la mia fantasia adolescente quanto il nome di Goa: Goa la Dourada. (p. 19)

Non è certo un caso che Gozzano, proprio dando inizio a uno dei suoi resoconti più profondamente intrisi di "finzione letteraria", esordisca sollevando un poco il velo sulla congiunzione di richiami intertestuali, dichiarati e non dichiarati, da cui scaturiscono tante delle sue pagine dedicate all'India. Lo fa, va detto, con il candore tutto apparente che si addice a un "rispettabile bugiardo"⁴, chiamando in causa Pierre Loti proprio laddove la presenza dello scrittore francese si fa più impalpabile e confessando che ad attrarlo a Goa è stata la memoria di un sonetto in cui, in realtà, non c'è alcun riferimento all'antico emporio portoghese sulla costa indiana. E al forbito rimando libresco è subito associato il ricordo giovanile, dal momento che, come sempre nel suo universo poetico, vita e letteratura si concatenano e s'intersecano, fino a confondersi.

Se, del resto, l'autore esibisce dal primo momento allusioni letterarie in parte fuorvianti, allo stesso tempo si esime dal denunciare il legame con testi che contribuiscono alla genesi della sua cronaca in modo più occulto, ma non meno decisivo. Testi che Gozzano preferisce sottacere, magari perché sprovvisti dell'accattivante alone di letterarietà evocato dai

³ P.CUDINI, *Prefazione* in: G. GOZZANO, *Un Natale a Ceylon e altri racconti indiani*, Milano, Garzanti, 1984, p. 17.

⁴ Si allude, naturalmente a: G. DE RIENZO, *Guido Gozzano – Vita di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983.

nomi di Loti e Hérédia (o, poco oltre, Camões) e la cui individuazione rimane quindi una sfida aperta per gli studiosi della sua opera.

Tra questi vi è senza dubbio l'ottavo volume (*L'Inde et l'Indo-chine*; 1883) della *Nouvelle Géographie universelle* di Élisée Reclus (1830-1905), pietra miliare degli studi geografici ottocenteschi, che fornisce al poeta abbondante materiale per la sua descrizione di Goa. Da Reclus Gozzano attinge (e sviluppa), ad esempio, la curiosa notizia secondo cui il corpo di San Francesco Saverio, conservato nella *Basílica do Bom Jesus*, sarebbe stato proclamato Viceré, così come i passaggi relativi alla descrizione del sontuoso monumento funebre del santo, in cui la corrispondenza pressoché letterale è incrinata solo dalla probabile disattenzione che lo porta a rimpiazzare il francese “jaspe” (diaspro) con “giada” (forse confondendo le parole francesi *jaspe* e *jade*)⁵.

RECLUS: Le palais de l'Inquisition, où régnaient autrefois les vrais maîtres du pays, n'est plus qu'un amas de débris; mais la cathédrale, église primatiale des Indes, existe encore, de même qu'une ancienne mosquée, transformée en couvent de Saint-François. Dans la riche église du Bom Jesus se voit le tombeau somptueux, jaspe, marbre et argent, qui renferme les restes de François de Xavier, l'apôtre des Indes. Le corps du saint fut officiellement déclaré “vice-roi des Indes et lieutenant général”; et c'est de lui que le véritable gouverneur était censé tenir ses pouvoirs; encore au commencement du dix-neuvième siècle, il allait les demander en

⁵ Le citazioni sono tratte da: E. RECLUS, *Nouvelle Géographie universelle: le terre et les hommes* – VIII *L'Inde et l'Indo-Chine*, Paris, Librairie Hachette, 1883, pp. 476-479. Nell'ampio, puntuale e dettagliato catalogo di fonti testuali che arricchisce l'edizione di *Verso la cima del mondo* curata da Alida D'Aquino Creazzo non si fa alcun riferimento all'opera di Reclus. A chi scrive non consta nemmeno che questa fonte si trovi segnalata in altre edizioni dell'opera o in altri studi sull'autore torinese.

Il ricorso all'opera di Reclus non è, d'altra parte, limitato alla cronaca dedicata a Goa. In *Golconda: la città morta*, che diviene poi *I tesori di Golconda*, tra i tesori del Sultano figura un elenco di pietre preziose (“Rubini dell'Oxus, zaffiri del Tibet, perle di Ceylon, diamanti di Sam-Bal-Pur e di Carmur, lapislazzuli di Bavacan”; p. 68) fedelmente ricalcato su quello stilato in una pagina di Reclus: “On parle toujours des ‘diamants de Golconde’ en souvenir des pierres précieuses que les souverains du Dekkan avaient entassées jadis dans leur trésor, Lapis-lazuli du Badakchan, rubis de l'Oxus, saphirs du Tibet, diamants de Sambalpour et de Karnoul, perles de Ceylan, brillaient alors sur les vêtements et sur les armes des princes mahométans dont on voit les tombeaux autour du rocher de Golconde”; *Ivi*, p. 507.

grande pompe à Bom Jesus avant de prendre possession de son gouvernement. (pp. 476-477)

GOZZANO: Formidabile come una fortezza il Palazzo della Santissima Inquisizione [...].

Ecco la Cattedrale, chiesa abbaziale delle Indie, moschea trasformata in tempio cristiano da San Francesco Saverio. Ed ecco la chiesa del Bom Jesù su di una piazza deserta, ombrata di palme. Visito la tomba del Santo, sontuoso mausoleo barocco di giada, di marmo, d'argento. Il corpo del Santo fu ufficialmente dichiarato Viceré delle Indie e Luogotenente generale; il vero governatore che giungeva dal Portogallo doveva chiedere il permesso alla salma idolizzata, e ancora al principio del secolo XIX egli veniva in gran pompa a questa chiesa prima di prendere il suo posto: il rito voleva che ritornasse a colloquio con le sante reliquie, prima d'ogni decisione importante... (pp. 27-28)

La trama di precisi rimandi intertestuali che lega lo scritto del poeta torinese all'opera del geografo d'oltralpe è, d'altronde, ben più fitta di quanto già non lascino supporre i brani sopraccitati. Così, il titolo di "Regina dell'Oriente, orgoglio dei figli di Luso", il modo di dire secondo cui "Chi ha visto Goa non ha più bisogno di veder Lisbona", lo stesso epiteto di "Goa Dourada": tutti questi elementi transitano pressoché inalterati dal testo francese a quello italiano⁶. D'altronde, al di là della puntuale ripresa di questi e di altri luoghi della *Nouvelle Géographie*, a richiedere una particolare attenzione sono forse soprattutto i passaggi

⁶ L'epiteto di "reine de l'Orient et l'orgueil des enfants de Lusus" viene presentato da Reclus come citazione tratta dal secondo canto del poema epico di Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ma va detto che questa formula non compare, letteralmente, nel poema di Camões ed è desunta invece da una versione prosastica francese della strofa 51 del canto riferito: "Goa conquise sur les infidèles deviendra la reine de l'Orient [...] et l'orgueil des enfants de Lusus"; L. DE CAMÕES, *Les Lusíadas, ou les Portugais*, traduction de J.B.J. Millié, revue, corrigée et annotée par M. Dubeux, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1862, p. 43. Quanto al modo di dire goese: "Quem viu Goa escusa de ver Lisboa" (o anche: "Quem foi a Goa não precisa de ir a Lisboa"), questo viene tradotto da Reclus: "Qui a vu Goa n'a pas besoin de voir Lisbonne" (p. 476). Si noti ancora che Gozzano chiama la città vecchia di Goa "Vielha Citade", curioso ibrido linguistico in cui parrebbero condensati il nome portoghese e la sua traduzione francese, affiancati in Reclus: "Une centaine de personnes vivent au milieu des ruines pour le service des églises: aux temps de sa prospérité la *Velha Cidade* ou "Vieille Cité" était peuplée de 200.000 habitants" (p. 477).

dell'opera di Reclus in cui Gozzano poteva cogliere, *in nuce*, quello che sarà poi il motivo dominante della sua cronaca, ovvero la celebrazione funerea della città in rovina: "Au milieu du dix-huitième siècle, Goa était une ville morte; maintenant elle n'est plus qu'une forêt de cocotiers au milieu de laquelle s'élèvent de nombreuses ruines, les tours et les coupoules d'une trentaine d'édifices religieux" (p. 476).

"A une ville morte", non a caso, è anche dedicato il sonetto di Hérédia che, prima con un rapido accenno, poi con la citazione integrale dei suoi quattordici versi, viene chiamato ad aprire e chiudere il testo. Ed è, a ben vedere, solo inserendosi sullo sfondo del motivo letterario della città morta che la citazione del componimento poetico francese arriva a integrarsi pienamente nell'ordito testuale, offrendo al lettore, complice o disattento, l'illusione che la "Morne Ville, jadis reine des Océans", le cui mura diroccate si addormentano al fruscio delle palme, sia proprio la Goa descritta da Gozzano e non già, come invece è di fatto, la Cartagena de Índias fondata da Pedro de Heredia, illustre antenato del poeta parnassiano⁷.

È il fascino melanconico delle rovine, d'inequivocabile matrice romantica, a impostare così il tono di tutta la prosa dedicata a Goa: "la più strana, la più triste delle città morte" (p. 25). E quando, tra i tanti edifici "cadenti, vuoti come teschi" (p. 27), il narratore si lascia attrarre da "un palazzo del Seicento, imponente, dalle grate panciute" (p. 25), e, interpellato invano il custode per sapere chi l'abbia fatto erigere, si arrende all'evidenza che di quel ricco e potente signore si è ormai persa ogni memoria, ecco che all'immagine delle rovine s'associa il motivo della transitorietà delle gloria terrena che ne è il più consueto corollario: "È

⁷ Il sonetto *A une ville morte*, recante l'inequivocabile epigrafe "Cartegena de Indias 1532-1583-1697" fu pubblicato nella raccolta *Les Trophées* (1893), all'interno della quale chiude il ciclo intitolato "Les Conquistadors". Gozzano fa abilmente leva sugli elementi che accomunano le due città coloniali: la memoria di un florido passato di commerci, gli edifici in rovina sotto il cielo dei tropici e, per l'appunto, le notti calde e calme che le vedono addormentarsi "sous les palmiers, au long frémissement des palmes"; J.-M. DE HÉRÉDIA, *Les Trophées*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur (ving-cinquième édition), s.d., p. 118. Gozzano suggella con la citazione integrale di un sonetto di Hérédia anche l'articolo *Il fotografo dei Tre Magi*, pubblicato il 7 gennaio 1914 su *Il Resto del Carlino* e in sede critica segnalato per la prima volta da Franco Contorbis. Si veda: G. GOZZANO, *Il fotografo dei Tre Magi* in F. CONTORBIS, *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, Edizioni L'arciere, 1980, pp. 126-131.

mai possibile che tre secoli possano annientare a tal segno ogni memoria del nostro passaggio sulla terra? E la memoria di uomini possenti, di dominatori temuti ed invidiati che empirono il mondo delle loro gesta e del loro nome, che il loro nome imposero con la croce e con la spada, scolpirono in marmo ed in ferro sui loro palazzi magnifici”(p. 26).

È un inno di morte, insomma, a riverberare dal primo all’ultimo paragrafo della prosa indiana, seppur tingendosi via via di nuove sfumature. Così, abbandonato il portico del palazzo barocco fatto erigere da qualche obliato *conquistador*, sono le “ruine religiose, più tristi delle ruine profane” (p. 27) a farsi avanti, e con esse il motivo, connaturato all’immaginario decadente, della vegetazione che favorisce e affretta lo sfacelo delle costruzioni umane⁸. Ed è su questo sfondo, nella “frescura ombrosa d’un frammento di volta a sesto acuto” (*Ibid.*), che il vagabondaggio attraverso le strade della vecchia Goa rivela i suoi presupposti programmatici, peraltro comuni a tutte le più riuscite pagine di Gozzano, quelli di una poetica, come riconobbe Montale, fondata sullo “choc”, che in questo caso è urto ricercato e assaporato di natura e civiltà, presente e passato, esotico e familiare⁹.

Sosto nella frescura ombrosa d’un frammento di volta a sesto acuto, rimasta in piedi per prodigio, perché sorretta da un solo muro superstite. La mia nostalgia s’illude per un attimo d’essere in una chiesa diroccata della Romagna o dell’Abruzzo. Ma tre scimmie oscene – vero simbolo apocalittico di Satanasso – occupano il vano dell’abside, una frotta di pappagalli minuscoli corre sulle quattro ogive; non l’edera, non la lucertola amica animano la pietra morta, ma uno strano rampicante dai fiori sogghignanti, e i camaleonti diabolici, dagli occhi strabici... Dall’alto un cocco ha introdotto nella chiesa una foglia immensa e l’agita lento, proiettando in terra l’ombra di una mano che benedica.

⁸ Nel suo ampio studio dedicato all’immaginario decadente, Jean Pierrot individua nelle opere di (tra gli altri) Zola, Verlaine e Huysmans, la presenza del motivo dell’elemento vegetale che “par sa force d’expansion, détruit tout sur son passage et transforme en ruine les constructions humaines”, in questi casi, segnala lo studioso: “le thème du vegetal s’associe de façon originale [...] au thème de la ruine”; J. PIERROT, *L’Imaginaire decadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 279-280.

⁹ Cfr. E. MONTALE, *Saggio introduttivo* in G. GOZZANO, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 7-15.

La malinconia della città morta è tutta nel contrasto di questo medioevo europeo, di questo passato nostro, sepolto sotto un cielo d'esilio, in una terra selvaggia. (p. 27)

È alla luce di suddetto “choc” che va interpretato, del resto, il richiamo intertestuale, già segnalato da Edoardo Sanguineti, alle pagine dedicate da Pierre Loti a Pondichéry. Dichiarando di aver provato, tra le macerie degli edifici religiosi di Goa, l'illusione di trovarsi in una chiesa diroccata delle provincia italiana, e descrivendo il proprio percorso attraverso le vestigia di un “passato nostro, sepolto sotto un cielo d'esilio”, Gozzano ha ben presente, infatti, la colonia francese celebrata da Loti, “cette vieille ville lointaine et charmante, où sommeille, entre des murailles lézardées, tout un passé français”, percorsa da “petites rues” che si potrebbero trovare “au fond de nos plus tranquilles provinces”¹⁰. Attraverso il filtro della Cartagena de Índias di Hérédia e della Pondichéry di Loti, il poeta torinese si trova così a evocare l'incanto peculiare delle vecchie città coloniali, in cui l'esotismo si stempera in nostalgia e il rigoglio della vegetazione tropicale convive con la “provinciale e romita tranquillità” che, a distanza di circa vent'anni, Alberto Moravia risconterà percorrendo le “strade deserte dai selciati erbosi” di un altro antico emporio commerciale portoghese: Macau¹¹.

Al contrasto, davvero capitale, tra “passato nostro” e “terra selvaggia” (e quindi alla sovrapposizione, giustamente additata da Sanguineti, di *exotique dans l'espace* ed *exotique dans le temps*)¹², fanno poi da corollario vari

¹⁰ P. LOTI, *L'Inde (sans les Anglais)*, Paris, Calman Lèvy, 1903, p. 213. Dall'opera di Loti proviene, d'altronde, anche l'interrogazione con cui si apre il resoconto gozzaniano (“Andare a Goa, perché?...”, con quanto segue): “Point d'étrangers non plus, ni de touristes: on ne passe pas par Pondichéry, et qui donc y vient pour y venir?” (p. 214); così come il motivo della *rêverie* esotica innescata dalla suggestione di un nome (“pochi nomi turbavano la mia fantasia adolescente quanto il nome di Goa: Goa la Dourada”): “Pondichéry!... De tous ces noms de nos colonies anciennes, qui charmaient tant mon imagination d'enfant, celui de Pondichéry et celui de Gorée étaient les deux qui me jetaient dans les plus indicibles rêveries d'exotisme et de lointain” (p. 212).

¹¹ A. MORAVIA, *Un giorno a Macao* in: *Viaggi: articoli 1930-1990*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 229-235 (cit. p. 230). Il testo era apparso originariamente sulla *Gazzetta del Popolo* del 12/05/1937.

¹² Si veda: E. SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966. Riguardo a Goa: «*La Dourada*», di particolare interesse è il capitolo *Le città morte* (pp. 149-164).

sottotemi che con accortezza Gozzano accenna, momentaneamente abbandona e poi riprende nello svolgimento della narrazione. Tra questi, quello dell'opposizione tra la decadenza presente di Goa e il suo glorioso passato (cui lo stesso epiteto di "Dourada" allude) s'impone all'attenzione fin dai primi passaggi, anche per via dell'irradiarsi di riferimenti intertestuali che, in questo caso, hanno per oggetto il poema epico cinquecentesco *Os Lusíadas* (1572) di Luís de Camões ("quanto sopravvive, ohimè, di tutta la grandezza coloniale dei giorni splendidi"; p. 22).

Con un abile espediente narrativo, Gozzano, che si raffigura nell'atto di navigare alla volta di Goa a bordo di una caravella a vapore "panciuta" e male in arnese, immagina di aver reperito, nella stiva dell'imbarcazione, "tra un casco di banane e una latta di conserve", "un'edizione arcaica sudicissima" del poema di Camões (pp. 20-21). Sarà questo il pretesto per un gustoso *excursus*, in cui al riepilogo rapido e un po' irriguardoso dell'opera fa seguito l'evocazione di Vasco da Gama, eroe dell'epopea camoniana.

Infatti, sfidando la credulità dei propri lettori, l'autore sostiene di aver affrontato la lettura del poema portoghese in lingua originale, grazie al provvidenziale aiuto di cuochi e sguatterri di bordo. Già Angela Casella, tuttavia, segnalava come il contatto con l'opera di Camões dovesse essere avvenuto in ben altro modo e riteneva probabile che il poeta torinese avesse letto *I Lusíadi* nella traduzione rimata di Felice Bellotti (1862), corredata da note esplicative e da un accurato riassunto del poema a cura di Giovanni Antonio Maggi. E, in effetti, il confronto dei due testi conferma la fondatezza di una simile indicazione, come si può notare, ad esempio, prendendo in considerazione l'episodio che chiude il paragrafo votato a Vasco da Gama¹³.

[...] forse le navi di Vasco seguivano questo stesso solco, avevano d'innanzi questo stesso orizzonte, quando l'esploratore giunse un'ultima volta alla terra della sua gloria e del suo tormento, già vecchio, misconosciuto, agonizzante, e – turbandosi la calma dell'Oceano Indiano per un maremoto improvviso – il morente impose coraggio alla ciurma allibita, gridando con voce ferma: Non temete! È il mare che trema d'innanzi a noi! (p. 23)

¹³ Cfr. A. CASELLA, *Le isole non trovate* in "Studi novecenteschi", luglio-settembre 1976, pp. 123-135.

A essere ripreso è qui un aneddoto cui il poema portoghese allude soltanto in due versi del secondo canto che, di per sé, rappresentavano una fonte troppe reticente perché lo scrittore potesse trarne partito: “Oh! Caso nunca visto e milagroso,/ Que trema e ferva o mar, em calma estando!” (Canto II, Stanza 47, vv. 5-6; così tradotti dal Bellotti: “Oh non mai visto caso e portentoso,/ Ribolle il mare, in calma essendo, e trema!”). Si dà il caso, tuttavia, che, tra le note esplicative posposte alla traduzione di Bellotti, ce ne sia una specificamente volta a chiarire il senso di questi due versi e in cui l’episodio ripreso in *Goa: «La Dourada»*, trasmesso dalle opere degli storiografi cinquecenteschi João de Barros e Fernão Lopes de Castanheda, si trova illustrato con dovizia di particolari¹⁴.

Fu dunque grazie alla traduzione del Bellotti che Gozzano entrò a contatto con quello che definisce uno dei “capolavori più completi che il Rinascimento abbia dato alla letteratura europea” (p. 22). Capolavoro che Gozzano, tuttavia, ammette di non saper leggere “senza un sorriso d’irriverenza” (*Ibid.*), l’irriverenza che lo porta a riconoscere, nei principali protagonisti del poema e nei diversi episodi che ne formano la trama, l’incedere ilare e trionfante, gli accostamenti striduli e la gravità posticcia di una mascherata carnevalesca.

¹⁴ Si veda: L. DI CAMOENS, *I Lusiadi*, tradotto dalla lingua portoghese da Felice Bellotti. Si premettono le memorie della vita e degli scritti del traduttore, ed in fine si aggiungono la vita di Luigi di Camoens e le dichiarazioni di alcuni passi dei Lusiadi – di Gio. Antonio Maggi, Milano, presso Carlo Branca, 1862. Nella “Dichiarazione” relativa al Canto II, Stanza 47, vv. 5-6, si legge: “Nel predire che il poeta fa fare da Giove le future imprese de’ Portoghesi, qui accenna a quello che accadde al Gama nella sua terza spedizione, il giorno 6 di settembre del 1524 verso l’alba. Il fatto viene riportato da Giovanni de Barros (*Asia. Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Década III*, Lisbona, 1516-1526) e da Ferdinando Lopez di Castagneda (*Historia do descobrimento e conquista da India por los Portugueses*, lib. V, cap. 71, Coimbra e Lisbona, 1551-1561). Giampietro Maffei (*Historiarum Indicarum*, lib. VIII) così lo descrive: ‘Giunto (Gama) presso Cambaya, repentinamente, essendo bonaccia grande, senza soffio di vento gonfiano dal profondo le onde, e quindi le navi barcollare, le giunture scricchiolare, scuotersi le impalcature. I marinai presi da subito spavento, credevano fuor di dubbio che l’armata avesse percorso nelle secche, nel sommo turbamento d’ogni cosa, altri calavano lo scandaglio, altri visitavano la sentina, altri dava mano al timone. I più saggi avvisavano come scampare, ed afferravano botti e tavole su cui aiutarsi nuotando. Da principio non era senza timore ed ansietà lo stesso capitano; ma poi avvedutosi essere tremuoto (di cui non è dubbio che si fa sentire anche da’ naviganti) rivolto con ilare volto ai compagni: Uomini, disse, coraggio! Atterrito dal venir nostro, trema l’Oceano di Cambaya”; pp. 410-411.

La figura dell'Ulisside portoghese è così grottesca, camuffata secondo l'ossessione classicheggiante del tempo: sembra di vedere gli stivali, il robone logoro d'un pirata medievale spuntare sotto la corazza, il casco clipeato delle reminescenze omeriche e virgiliane. [...] Ed ecco Didone camuffata da Ines de Castro [...] e il Ciclope, parodiato dal gigante Adamastorre. (*Ibid.*)

Libro “buffo”, ma “pieno di bellezze”, “viatico poetico [...] per il sognatore che naviga verso Goa leggendaria” (p. 23), il poema nazionale portoghese, con la sua mescolanza di religiosità cristiana e di mitologia antica, di epico e di grottesco, risulta, sotto questo aspetto, una lettura particolarmente congeniale al Gozzano “amatore dell’anacronismo e del paradosso” (p. 4), il primo poeta italiano che, secondo Montale, “abbia dato scintille facendo cozzare l’aulico con il prosaico”¹⁵. Alla rappresentazione di un Vasco da Gama a metà strada tra l’eroe omerico e il “pirata medievale” fa da *pendant*, d’altra parte, l’ecfrasi inserita a qualche paragrafo di distanza, in cui, finzione nella finzione, a essere evocata non è, come per *Os Lusíadas*, una specifica opera del passato, ma altresì una tela immaginaria, “di Velasquez o di Van Dyck”, artificiosamente composta accostando, in un abile *collage*, diversi elementi canonici del ritratto di famiglia secentesco, dominato dalla figura di “uno di quei *conquistador* mezzo mercanti, pirata, guerriero, esploratore che s’avanzano in tutta la pompa delle sete, delle piume, dei velluti [...]” (p. 26).

Illustre prototipo dei successivi *conquistadores*, Vasco da Gama è anche, per Gozzano, il legittimo rappresentante di un tempo leggendario, in cui non era del tutto smarrito “ogni senso della *cosa nuova* e dell’*avventura*” e si poteva ancora sognare di rivolgere le vele “alle *Terrae Ignotae*, alle *Insulae non repertae*” (p. 20), a uno, insomma, di quegli arcipelaghi favolosi, vagheggiati da cronisti e cartografi medievali, che già avevano offerto lo spunto per la poesia *La più Bella*, pubblicata sul mensile *La Lettura* nel luglio del 1913. Del resto, che il gioco dei rimandi non sia limitato, in *Goa: «La Dourada»*, ai testi di Camões o di Hérédia, ma coinvolga anche la stessa opera di Gozzano, lo dimostrano i numerosi addentellati con la sua produzione lirica, particolarmente frequenti, per citare un esempio, nel caso di un componimento come *La signorina Felicità*, sotto forme che vanno dal recupero pressoché letterale di alcuni sintagmi (con le “grate

¹⁵ E. MONTALE, *Saggio*, cit., p. 9.

panciute” di un palazzo diroccato di Goa che replicano quelle di Vill’Amarena e l’“odore d’inchiostro putrido” nella biblioteca del Padre Superiore a richiamare l’“odor d’inchiostro putrefatto” avvertito nelle sale della magione canavesana), all’analogia nell’allestimento di alcuni scenari (il solaio di Felicità e la stiva del Pedrillo), fino ad arrivare all’evocazione di “isolette strane [...] perdute nell’Atlantico selvaggio”, che anticipa discretamente, nella lirica inclusa ne *I colloqui*, il tema che conquisterà il proscenio in *La più Bella* e riverbererà ancora nella successiva cronaca goese.

Il richiamo all’opera di Camões ha in definitiva la funzione di addensare l’aura di mito e leggenda concentrata preventivamente intorno al nome di Goa, allorché il protagonista della cronaca non vi ha ancora messo piede. Si spiega così anche la svista, probabilmente intenzionale, commessa nel riepilogare la trama del poema epico, allorché il capitano della flotta portoghese non viene fatto sbarcare a Calecut, ma, come è facile prevedere, proprio a Goa (che invece fu conquistata da Alfonso de Albuquerque solo dodici anni dopo l’arrivo in India di Vasco da Gama). Componente principale delle pagine volte a rievocare la Goa dorata dei *conquistadores* cinque-seicenteschi, l’intertesto camoniano alimenta quindi un registro euforico destinato a tramutarsi, secondo uno schema ricorrente in *Verso la cuna del mondo*, nell’inevitabile disincanto che fa seguito all’effettivo contatto con una realtà fino a quel momento soltanto vagheggiata: il disincanto che accompagna, in questo caso, lo sbarco e il periplo attraverso le rovine della città morta.

Ancora una volta tocco l’ultimo limite della delusione, sconto la curiosità morbosa di voler vedere troppo vicina la realtà delle pietre morte, di voler constatare che le cose magnificate dalla storia, dall’arte, cantate dai poeti, non sono più, non saranno mai più, sono come se non siano state mai! (pp. 26- 27).

Vale la pena di ricordare, a questo proposito, la singolare ricerca che muove i passi di Gozzano nel suo itinerario per le strade, contornate di “palazzi cadenti” e “verzura selvaggia”, di Goa Vecchia (p. 27). Già i paragrafi iniziali introducono, infatti, il ricordo di un amico di gioventù che era solito ricevere francobolli, lettere e fotografie da un fratello missionario a Goa. Ed è proprio attorno alla figura evanescente del religioso che si organizza l’indagine di cui il narratore si fa carico dopo lo sbarco dal Pedrillo. Consultati infruttuosamente, ancora a bordo dell’imbarcazione,

alcuni monaci diretti al convento di Pangim (“Pandjim” nella grafia di Gozzano), sarà poi seguendo l’esigua traccia di un nome, Vico Verani (“il nome di un italiano non conosciuto mai”), che il viaggiatore giunto a Goa condurrà il suo itinerario di ricerca attraverso la “solitudine di piante e ruine” (*Ibid.*), fino al raggiungimento di una rivelazione che, inscritta in un simile scenario di desolazione e di melanconia, non può sorprendere: “Il padre alza il volto, mi fissa con occhi placidi: – È morto il 22 ottobre 1896” (p. 29).

Il connubio di splendore e morte che configura il testo in esame potrebbe così ridursi alla suggestione, di segno opposto, esercitata da due nomi: quello di Goa (“La Dourada”), alimento del vagheggiamento che precede l’approdo, e quello del missionario Vico Verani, oggetto di una *quête* che si conclude tra i registri della Direzione Ecclesiastica e sbocca nell’amara consapevolezza di “aver seguita la traccia di un morto nella città morta” (*Ibid.*). Alla fascinazione esotica subentra, in altri termini, la “ricerca delle cose defunte, tipica dell’itinerario gozzaniano” su cui, proprio a proposito di questo “capitolo paradigmatico” di *Verso la cuna del mondo*, già Edoardo Sanguineti richiamava giustamente l’attenzione¹⁶.

Alla conclusione infruttuosa della ricerca fa poi seguito la fuga “di gran corsa” verso Pangim, a bordo di un veicolo “che ricorda una bara o una bigoncia”, in una scena drammatica che si direbbe, nota Epifanio Ajello, “tratta da un romanzo gotico”¹⁷. E, quasi a volersi liberare dal sinistro contagio delle rovine, emerge ora la necessità di tuffarsi nel clima più vivace e concitato, che, secondo Gozzano, caratterizzerebbe la “Goa moderna”, città tratteggiata proprio attraverso la rapida accumulazione di elementi che molto genericamente alludono a questa sua presunta modernità (caffè, fanali a gas, persino un cinematografo!), cui si accosta una ben più dettagliata descrizione dei meticci indo-portoghesi che passeg-

¹⁶ E. SANGUINETI, *Guido Gozzano*, cit., p. 163. Il motivo della ricerca nella cronaca gozzaniana viene rilevato anche in un recente contributo di Roger Friedlein, che ne registra la presenza anche in altri due testi narrativi ambientati a Goa: *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi (in cui l’itinerario del protagonista tocca Goa nei capitoli conclusivi) e *Um estranho em Goa* dell’angolano José Eduardo Agualusa. Si veda: R. FRIEDLEIN, *A modernidade na escrita de Goa – um lugar de busca em José Eduardo Agualusa, Antonio Tabucchi e Guido Gozzano* in: V. JAECKEL (ed.), *Olhares litero-artísticos sobre a cidade moderna*, München, Martin Meidenbauer, 2011, pp. 23-35.

¹⁷ G. GOZZANO, *Nell’Oriente favoloso. Lettere dall’India*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori Editore, 2004, p. 128 (nota 164).

giano per le strade (basata, ancora una volta, su un preciso rimando all'opera di Reclus)¹⁸.

La serata trascorsa “nel modo più banale” a Pangim non rappresenta, d'altra parte, che una breve parentesi nel percorso di Gozzano, cui fa subito seguito il ritorno ai consueti toni crepuscolari, affioranti in una sequenza conclusiva che si direbbe appartenere alla più genuina iconografia romantica del viaggio. Dopo un bicchiere del liquore locale, per il “sognatore vagabondo” (p. 19) è tempo, infatti, di abbandonare il caffè fumoso e vocante, lasciarsi alle spalle giardini e lampioni a gas, allontanarsi solitario verso il mare e, giunto qui, lo sguardo volto alla Croce del Sud, ricordare e ripetere, nel silenzio rotto solo dal crepitio dei palmizi, i versi del sonetto di Hérédia per la patria lontana: versi scanditi, a suggellare il proprio itinerario, “come una preghiera sulla tomba della città defunta” (p. 30).

Ci si può ancora chiedere, prima di concludere, se sia da circoscrivere alla cronaca dello scrittore italiano una configurazione di Goa in cui ad affermarsi è l'accostamento stridente di ruderi desolati e memorie gloriose, toni funebri e aureo fulgore. O se, al contrario, tracce dell'allestimento di uno scenario analogo risultino reperibili, in anni non troppo lontani dall'apparizione di *Verso la cuna del mondo*, negli scritti di altri autori, a partire ovviamente da quanti, in madrepatria o nella provincia oltremarina, si trovarono a tracciare, in portoghese, i lineamenti di quello

¹⁸ Si confrontino i due brani. RECLUS: “Dans les villes, une part considérable des résidents se donnent comme d'origine européenne, mais, à l'exception des familles venues récemment du Portugal, toutes sont de sang mélangé. Les ‘blancs’ de Goa sont des mé-tis à front bas, aux yeux petits et toujours inquiets, aux bouches lippues; ils ont la poitrine étroite, les jambes grêles. [...] ils forment une population spéciale, celle des *topas* ou des ‘hommes à chapeau’, se distinguant à la fois des indigènes et des Européens nouveaux venus [...]”; p. 478. GOZZANO: “Passo in un caffè, tra questa folla numerosa, così diversa dalla corretta eleganza degli Inglesi e dalla grazia dignitosa degli Indu, folla di meticci portoghesi [...] che si chiamano pomposamente *Toumpas*, cioè ‘europei che portano il cappello’, ma che d'européo non hanno più nulla, con quelle spalle gracili, le gambe smilze, il volto olivigno, angoloso, dagli occhi vivi ma scimmieschi sotto la fronte depressa”; pp. 29-30. La curiosa definizione di *topas* o *toumpas* potrebbe trarre origine tanto da un tipo di copricapo in uso in Portogallo nel XIX secolo, chiamato “chapéu de tope”, quanto dal “topi”, cappello usato dagli indù della regione. Cfr. a tal proposito: E. DE QUEIRÓS, *A Ilustre Casa de Ramires*, São Paulo, Klick Editora, 1999, p. 80; e: V. DEVI / M. DE SEABRA, *Glossário in A literatura indo-portuguesa – Parte II: Antologia*, Lisboa, Junta de Investigações de Ultramar, 1971, p. 437.

stesso scenario coloniale. È quanto si tenterà ora, brevemente, di verificare, seppure restringendo il campo d'azione all'opera di due soli scrittori e rinunciando fin da subito a un rilevamento pur lontanamente esaustivo.

L'attenzione potrà innanzitutto soffermarsi, allora, sui due volumi che, con il titolo di *Jornadas*, il poeta tardo-romantico Tomás Ribeiro (1831-1901) pubblica a Coimbra tra il 1873 e il 1874, come risultato del viaggio e della permanenza in India in qualità di segretario generale del governo portoghese. Si può rilevare qui, infatti, una caratterizzazione ambivalente di Goa, "cidade morta" in cui si conservano le vestigia di una "glória enorme", sotto diversi aspetti assimilabile al ritratto che ne farà Gozzano. Tale caratterizzazione emerge con particolare nitidezza nei due componimenti poetici ("A Velha Goa" e "O Sino de Oiro") intercalati alla cronaca di viaggio, così come nei passaggi prosastici che immediatamente ne precedono e seguono l'apparizione. Convergono qui, infatti, i vettori semantici tesi a una raffigurazione in cui alle immagini del "jazigo régio", del "sarcófago imenso" o del "teatro deserto", si accostano quelle che, attraverso l'insistita allusione al cromatismo aureo, rimandano ai fasti della Goa coloniale, evocando un "turbilhão dourado" listato a lutto dalla nostalgia, che tuttavia rifulge ancora come un'aura d'oro sul "palmeiral funéreo" e si trasmette agli eroi delle grandi Navigazioni assopiti nei loro tumuli attraverso i rintocchi della campana della cattedrale, il "Sino de Oiro". Ed è proprio l'accorato richiamo della campana che dà qui corpo all'idea, poi gozzaniana, del "passato nostro, sepolto sotto un cielo d'esilio": "E quando, mais triste, o meu espírito se recolhia na concentração mística das grandes saudades, começaram de soar umas badaladas lentas e a largos intervalos num sino, que parecia chorar e conversar com o céu, à falta de humanidade que o ouvisse e compreendesse"¹⁹.

Un'idea destinata a ripercuotersi, del resto, con analoghi accenti, anche nei versi di Alberto Osório de Castro (1868-1946), che al "Sino de Oiro" come reliquia di un passato defunto e assediato da una natura selvaggia allude in vari passaggi della raccolta *A Cinza dos Mirtos*, pubblicata

¹⁹ Si veda: T. RIBEIRO, *Jornadas – Primeira Parte: Do Tejo ao Mandovoy*, Coimbra, Livraria Central de José Diogo Pires Editor, 1873 (in particolare pp. 400-402) e ID. *Jornadas – Segunda Parte: Entre Palmeiras (De Pangim a Salsete e Pondá)*, Coimbra, Livraria Central de José Diogo Pires Editor, 1874 (in particolare pp. 224-239). Le citazioni, come più sotto quelle di A. Osório de Castro, sono state adeguate alle norme ortografiche attualmente vigenti.

nel 1906 a Nova Goa. Assiduo lettore, come Gozzano, di autori quali Pierre Loti e Gabriele D'Annunzio (cui si devono diverse epigrafi della raccolta citata), il poeta decadentista portoghese, giunto a Goa in qualità di magistrato, è, al contempo, un attento lettore di scritti in vario modo concernenti la storia e le tradizioni di Goa, tra i quali sembra riservare un particolare interesse proprio alle *Jornadas* di Ribeiro, sviluppando alcuni dei *topoi* di decadenza che già riecheggiavano nell'opera dello scrittore tardo-romantico. Così alla nozione di esilio non riconducono, nelle sue liriche, soltanto i rintocchi della citata campana, ma anche, ad esempio, l'"amargura / Das vidas exiladas" attribuita alle discendenti dei coloni portoghesi, mentre l'accostamento (forse inevitabile nel caso di Goa) tra lo sfacelo delle costruzioni umane e il rigoglio della vegetazione affiora nitidamente nel sonetto "Velha Goa", in cui il poeta racchiude quello, tra i ritratti della colonia indiana inclusi nella raccolta, che maggiori affinità parrebbe presentare con lo stereotipo dell'urbe morta presente nelle pagine di Tomás Ribeiro e Guido Gozzano²⁰.

São ruínarias só, parasitas crescidas
Nos bastiões da muralha e o brasão do solar.
Só chama o *Sino de Ouro*, entre igrejas caídas,
Ao tigre que dormita e à cobra a rastejar.

²⁰ A. OSÓRIO DE CASTRO, *A Cinza dos Mirtos* in *Obra poética – Vol. I*, Introdução de José Carlos Seabra Pereira, Organização de António Osório, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004; in particolare: pp. 187-188 e p. 204.

“INTERPRETARE LE PAROLI”
O “PROFONDARE NE’ SENTIMENTI”?
A PROPOSITO DI UNA TRADUZIONE FRANCESE SETTECENTESCA
DELLO *SPACCIO DE LA BESTIA TRIONFANTE*
DI GIORDANO BRUNO

Laura Rescia

1. La diffusione del pensiero bruniano nella Francia dei secoli XVII e XVIII è stata a lungo studiata, seppure a tutt’oggi la critica non sia giunta a documentare con certezza il grado di effettiva influenza del pensatore italiano sui circoli intellettuali francesi dell’epoca. Il debito dei libertini francesi nei confronti del filosofo nolano sembra certo e tuttavia difficilmente definibile con precisione. Da un lato, infatti, l’apporto del suo pensiero all’elaborazione di teorie destinate a una larga fortuna sei e settecentesca, quale la teoria degli infiniti mondi o della trasmigrazione della materia, non è chiaramente scindibile da quello prodotto dalle dottrine spinoziane; inoltre, come già ricordava Garin, occorre considerare l’ipotesi che Bruno venisse evocato per il valore esemplare e simbolico del suo pensiero, più che per una reale e diretta conoscenza dello stesso¹. Per altro, la presenza di esemplari dei testi di Bruno, divenuti dopo la sua condanna estremamente rari², nelle biblioteche francesi settecentesche sono spesso da interpretarsi come indizio di interesse dei bibliofili, desiderosi di possedere un testo, prima ancora e ancor più di leggerlo³. Non

¹ E. GARIN, *Note e notizie* in “Giornale critico della filosofia italiana”, XXXVIII, 1959, pp. 288-290.

² R. STURLESE, *Bibliografia, censimento e storia delle antiche stampe di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki, 1987.

³ J. BALSAMO, *Le système et la mosaïque. Giordano Bruno et ses lecteurs français*, in « *Et mi feci far una vesta di panno bianco...me partì et andai a Paris* ». *Giordano Bruno e la Francia*, Atti della giornata di studi, Verona, 19 aprile 2007, a cura di R. Gorris Camos, Manziana, Vecchiarelli editore, 2009, pp. 15-33.

mancano tuttavia voci a favore di un più deciso contatto tra i motivi propri del pensiero bruniano e quelli che si andavano diffondendo e preparando nell'Europa dei libertini eruditi prima, dei *Philosophes* poi. Tale diretta influenza, che sarebbe reperibile nelle opere filosofiche francesi secentesche soltanto attraverso una paziente cartografia delle citazioni implicite del nolano⁴, con il procedere del secolo diventa crescente e meno celata, a testimonianza di una migliore comprensione della sua opera e di un clima intellettuale maggiormente spregiudicato. È quanto avverrebbe, secondo una recente lettura proposta da Bassi, a Pierre Bayle, il quale, dalla prima edizione del suo *Dictionnaire* del 1697 alla successiva riedizione di cinque anni più tarda, sembra mutare la sua posizione, muovendo da una iniziale sottovalutazione a un più articolato e preciso inquadramento del pensiero bruniano volto a mettere in luce “la complessa trama che innerva la filosofia del Nolano, l'intreccio e la ricchezza delle fonti che vivificano il suo dettato”⁵.

È in ogni caso indubbio che i dialoghi italiani, le cui stampe diventano difficilmente reperibili dopo il rogo di Campo dei Fiori, trasmigrarono in Europa attraverso il canale privilegiato delle traduzioni.

Una di queste ha ritenuto la nostra attenzione: si tratta della traduzione parziale⁶ dello *Spaccio de la bestia trionfante*, apparsa anonima in francese nel 1750, con il titolo *Le Ciel réformé*⁷. La traduzione fu destinata a una buona circolazione in Europa: nello spoglio effettuato da Nowicki⁸, nelle biblioteche francesi del secondo Settecento se ne contano almeno sei copie, mentre a tutt'oggi è possibile individuarne non meno di una ventina nelle biblioteche europee.

⁴ N. BADALONI, *Inquietudini e fermenti di libertà nel Rinascimento italiano*, Pisa, ETS, 2005, pp. 275-305.

⁵ S. BASSI, *Giordano Bruno nell'interpretazione di Pierre Bayle*, in «*Et mi feci far una vesta di panno bianco...*», cit., pp. 35-52; p. 52.

⁶ Sulle possibili cause dell'incompletezza della traduzione, cfr. L. RESCIA, *Le Ciel réformé di L.V. de Voungny (1750): Appunti su una traduzione parziale dello Spaccio de la bestia trionfante*, in «*Et mi feci far una vesta di panno bianco...*», cit., pp. 101-117; pp. 110-111.

⁷ LE / CIEL RÉFORMÉ / ESSAI / DE / TRADUCTION DE PARTIE / DU LIVRE ITALIEN, / SPACCIO / DELLA / BESTIA TRIONFANTE. / Demus alienis oblectationibus veniam, dum / nostris impetremus. Plin.../ L'AN 1000 700 50; d'ora in poi, *Ciel réformé*.

⁸ A. NOWICKI, *Bruno nel Settecento*, in “Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche”, vol. LXXX, 1969, pp. 199-230.

Avendo già avuto occasione di discuterne diffusamente gli aspetti bibliologici e l'interpretazione del paratesto⁹, vi faremo qui soltanto un rapido accenno, per soffermarci invece sul rapporto tra il testo originario e la traduzione. Dopo aver considerato gli stilemi del primo, alla luce della particolare concezione linguistica del suo autore, verificheremo quale sia l'atteggiamento di fondo del traduttore, per valutare come venga recepito il testo bruniano, in quale misura esso sia effettivamente compreso, o quanto invece, per incapacità linguistica o per prudenza, sottaciuto, tradito, censurato.

2. Lo *Spaccio de la bestia trionfante* è il primo dialogo morale di Bruno, scritto a Londra e pubblicato, come le prime tre opere cosmologiche¹⁰, nel 1584. Ciliberto¹¹ vi individua il punto d'arrivo di una lunga riflessione del filosofo, che sente di poter intervenire, dopo una speculazione interamente teoretica, anche su un piano etico-politico e religioso. La “nova filosofia” proposta in questo dialogo non poteva infatti eludere il presupposto di una religione civile e naturale. Vi si narra, come esplicita il suo autore, non “assertivamente” bensì in forma dialogica – e torneremo tra breve su questa premessa e sulle sue conseguenze linguistiche – della riforma del Cielo voluta da Giove per porre rimedio alla decadenza del mondo celeste: il padre degli dèi propone uno “spaccio” (ovvero l'espulsione) dei simboli negativi albergati nel cielo, da sostituire con nuovi simboli positivi. La riforma è volta a riportare il rapporto tra uomo e Dio al suo antico nesso naturale, interrotto dalla religione cristiana (e in particolare dalla riforma luterana): una *renovatio mundi* che può avvenire con l'emergere di una Verità fondata sulla teoria dell'eterno ritorno, e rivelata attraverso la *coincidenza oppositorum* e la consapevolezza della reciproca necessità dell'essenza divina e umana.

Composto da una “Epistola esplicatoria” indirizzata a Philippe Sidney e da tre distinti dialoghi, lo *Spaccio* bruniano viene tradotto nel 1750 soltanto limitatamente all'Epistola e ad una parte del primo dialogo: ma questa porzione è di per sé sufficiente ad anticipare i temi trattati nell'intera opera. L'importanza dell'Epistola, come è stato già evidenzia-

⁹ L. RESCIA, *Le Ciel réformé*, cit.

¹⁰ Si tratta de *La cena de le Ceneri*, *De la causa, principio et uno*, e *De l'infinito, universo e mondi*.

¹¹ M. CILIBERTO, *La favola dello Spaccio*, in ID., *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 242-273.

to¹², la rende uno dei fulcri semantici del testo stesso; essa contiene infatti indicazioni precise sull'atteggiamento da assumere per affrontarne l'ermeneutica:

E però priego e scongiuro tutti, che non sia qualch'uno di animo tanto enorme, e spirito tanto maligno, che voglia definire, donando ad intendere a sé et ad altri, che ciò che sta scritto in questo volume, sia detto da me come assertivamente¹³.

La forma dialogica è per Bruno quella che permette al lettore il confronto tra opinioni diverse, un metodo che presuppone la continua operatività del dubbio, permettendo di giungere all'essenza della verità, quella *mouelle* di rabelaisiana memoria:

e se tal volta avviene ch'egli [il lettore] non possa esser capace di questo, non si determine; ma reste in dubio, sin tanto che non vegna risoluto, dopo penetrato entro la midolla del senso¹⁴.

Lo *Spaccio* sarebbe dunque dichiaratamente un'opera aperta, che nella sua polifonia richiede l'interrogazione del lettore: e, come in tutte le opere bruniane, la sfida esegetica è tanto alta da rendere particolarmente arduo il passaggio traduttivo¹⁵. Per altro, come noto¹⁶, una delle chiavi

¹² *Ivi*, p. 254.

¹³ G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, in ID., *Opere Italiane*, testi critici e nota filologica G. Aquilecchia, introduzione e coordinamento generale N. Ordine, Torino, UTET, 2002; 2 voll; vol. II, p. 177; d'ora in poi, *Spaccio*.

¹⁴ *Ivi*, p. 178.

¹⁵ La rarità delle traduzioni delle opere italiane di Bruno può testimoniare, oltre ovviamente al rischio della diffusione delle sue idee, la difficoltà intrinseca alla *translatio* del suo discorso: non ne esistono di coeve e sono assai scarse quelle risalenti al XVII e XVIII secolo. Le uniche segnalate nel repertorio di Sturlese sono quelle de *Il Candelaio* (*Boniface et le pédant comédie en prose imitée de l'italien de Bruno Nolano*, Paris, chez Menard, 1633) e quelle dello *Spaccio* (*The Expulsion of the Triumphant Beast*, London, 1713, traduzione di J. Toland; e *Le Ciel réformé*, oggetto del presente studio). Per quanto riguarda le traduzioni francesi de *Il Candelaio*, anche in forma manoscritta, rimandiamo a A. PREDA, *De la Commedia au Livre, du manuscrit à la comédie en prose: le parcours français du Candelaio de G. Bruno*, in *Du spectateur au lecteur; imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, ed. L. Norman et alii, Fasano-Paris, Schena-P.U. de Paris Sorbonne, 2002, pp. 145-166 e a L. RESCIA, *Il Candelaio di G. Bruno nella Francia del primo XVII secolo: strategie traduttive e*

d'accesso alla filosofia dell' "Academico di nulla accademia" è il fatto linguistico, forma e sostanza del suo discorso essendo, per sua stessa esplicita e programmatica strategia, indissociabili. La compresenza e la varietà di registri linguistici e tipologie discorsive testimoniano della sua convinzione circa la necessità di compresenza di numerosi e complementari paradigmi filosofici. Figlio del Rinascimento, egli è convinto che la corrispondenza naturale (*physis*) tra essere e nome permetterebbe di ripristinare la comprensione tra gli uomini, e tra gli uomini e gli dèi: nel progetto complessivo di riforma celeste, una restaurazione linguistica sarebbe dunque necessaria tanto quanto una riforma etica e morale. L'uso del volgare per i dialoghi italiani risponderebbe proprio a quella ricerca di "naturalità" comunicativa, sola garante della riemersione di un originario, perduto nesso naturale. Se tale atteggiamento è valido per tutte le opere italiane, è proprio nello *Spaccio* che questa idea viene più chiaramente formulata:

Qua Giordano parla per volgare, nomina liberamente, dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere; non dice vergognoso quel che fa degno la natura; non cuopre quel ch'ella mostra aperto; chiama il pane pane, il vino, vino¹⁷.

Ritrovare il nesso originario tra la parola e la cosa rende lecito e anzi necessario utilizzare tutti i registri linguistici, non cedere all'imperativo sociale del pudore, e affermare la dignità di quanto risponde ai dettati

ricezione del testo, in "Horizonte", 10 (2007), Atti del convegno *Europa und die Romanische Welt*, XXIX Deutscher Romanistentag, Saarbrücken, 25-29 settembre 2005, pp. 133-151.

¹⁶ Sull'importanza della riflessione linguistica in Bruno esiste una ricca bibliografia, di cui segnaliamo in particolare: A. AQUILECCHIA, *L'adozione del volgare nei dialoghi londinesi di G. Bruno*, in "Cultura Neolatina" XIII (1953), 2-3, pp. 165-189; G. BARBERI SQUAROTTI, *Bruno e Folengo*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXV (1958), 409, pp. 51-60; P. BERTINI MALGARINI, *Giordano Bruno linguista*, in "Critica Letteraria", VIII (1980), 4, pp. 681-716; M. CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 208-232; G. BARBERI SQUAROTTI, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco editori, 1997; M. CILIBERTO, *Introduzione*, in ID., *Lessico di Giordano Bruno*, Roma, ed. dell'Ateneo & Bizzarri, 1979, 2 voll., pp. IX-XLV; sulle traduzioni di Bruno, cfr. *Giordano Bruno: testi e traduzioni*, Atti della giornata di studio, 3 ottobre 1994, Università degli Studi La Sapienza, Roma, Abilgraf, 1996.

¹⁷ *Spaccio*, p. 175.

della natura. Nessuna ipocrisia, dunque, e nessun timore di utilizzare la lingua allontanandosi dai dettati dei “grammatici”, ovvero dei pedanti:

a noi non conviene l'essere (quali essi sono) schiavi de certe e determinate voci e paroli: ma per grazia de dèi ne è lecito e siamo in libertà di far quelle servire a noi prendendole et accomodandole a nostro commodo e piacere¹⁸.

I filosofi possono riformare il linguaggio, allontanandosi dai significati prestabiliti dall'uso comune; il lessico bruniano è straordinariamente creativo, oltre a possedere una altissima densità allusiva: così la critica recente ha dimostrato come, nel *Candelaio* e nei primi dialoghi italiani, la ripresa del lessico cristiano, decontestualizzato e decostruito, risponda ad un preciso intento di distruzione della tradizione e ridefinizione di termini che recuperano una nuova e inattesa vitalità¹⁹.

Ma il livello lessicale non è l'unica sfida traduttiva dello *Spaccio*: il complesso periodare bruniano, gli effetti di amplificazione retorica, ottenuti soprattutto attraverso le serie sinonimiche e le accumulazioni, il ritmo ternario della sua sintassi, sono altrettanti banchi di prova per il traduttore francese, che, come constateremo, si trova ripetutamente confrontato con l'esigenza di trasferire la magmatica lingua italiana tardorinascimentale in un ordinato discorso improntato alle necessità della *claritas* della sintassi francese. Cercheremo ora di comprendere se la diffusione del *Ciel réformé* sia stata accompagnata anche da una effettiva *translatio* del pensiero bruniano.

3. Privo di *privilege*, del nome del traduttore e del dedicatario, dell'editore, dello stampatore e del luogo di edizione, *Le Ciel réformé* presenta i tratti tipici delle stampe clandestine. L'esemplare da noi esaminato ci ha fornito indizi a favore di una possibile stampa per i tipi dell'editore Prault: sappiamo inoltre che Laurent Prault (1726-1773), terzo figlio di Pierre, fondatore della *maison*, fu imprigionato nel 1752 per aver commerciato libri proibiti²⁰. Quanto al presunto traduttore, il nome di Louis

¹⁸ *Ivi*, p. 177.

¹⁹ Cfr. F. MEROI, *Cabala Parva. La filosofia di Giordano Bruno fra tradizione cristiana e pensiero moderno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 43-61.

²⁰ L. RESCIA, *Le Ciel réformé*, cit., pp. 104-105.

Valentin de Vouigny (1705-1754), oscuro canonico di Notre-Dame e consigliere al Parlamento di Parigi, fu fatto per primo dall'abbé de Raynal nell'anno stesso di pubblicazione del testo²¹: e quest'attribuzione venne di fatto ripresa da tutti i successivi repertori delle opere letterarie francesi da noi verificati. La nostra analisi²² del catalogo di vendita della sua biblioteca²³, avvenuta lo stesso anno della sua morte, ha rivelato, oltre ad una copia del *Ciel réformé*, una vasta sezione filosofica, in cui spicca l'*Apologie pour les grands hommes soupçonnés de magie* (1653) di Gabriel Naudé, nella quale il filosofo libertino riscatta Bruno dalla noiea di mago, sottolineandone in modo particolare lo spirito critico e di rivolta antiaristotelica. È ricco ma senza sorprese il settore teologico, mentre la sezione dedicata alle opere letterarie testimonia la capacità dell'ecclesiastico di leggere in lingua originale i testi fondamentali del canone italiano, tutti presenti nella sua biblioteca: da Dante a Petrarca, all'Ariosto e al Tasso, vi figurano anche il ciclo eroicomico del Tassoni e la *Filli di Sciro* di Bonarelli. De Vouigny dunque disponeva dei fondamenti della lingua italiana, oltre che di una copia del dizionario dell'Accademia della Crusca nella prima edizione del 1623: ma la sua traduzione dello *Spaccio* non può essere considerata alla stregua di un mero esercizio linguistico.

L'osservazione del paratesto ci ha consentito infatti di avanzare un'ipotesi diversa. La lettera dedicatoria che precede la traduzione, datata 20 giugno 1750, anch'essa priva di nome d'autore e indirizzata a un anonimo destinatario, si rivela ricca di sottintesi e impliciti, di formule dubitative circa l'effettiva empietà dei contenuti degli scritti bruniani. Lo *Spaccio* viene indicato come opera di non grande valore intrinseco, ma di estremo valore commerciale, in considerazione della rarità di esemplari disponibili: ma subito si precisa "seroit-ce donc la rareté qui en feroit seule le mérite? Il faut croire qu'il s'y joint celui de la singularité"²⁴. In cosa consista questa originalità non viene esplicitato, se non attraverso una denegazione: il libro non conterrebbe la satira contro la "Cour de Ro-

²¹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.* par M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, t. I (Nendeln/Liechtenstein, Kraus rep., 1968), lettre LXXIX, 5 octobre 1750, pp. 479-480.

²² L. RESCIA, *Le Ciel réformé*, cit., pp. 106-107.

²³ *Catalogue des livres de feu Monsieur de Vouigny, Conseiller au Parlement, Chanoine de l'église de Paris, Dont la vente se fera Cloître de Notre-Dame, près de la salle du Chapitre, & sera indiquée par Affiches*, Paris, Damonville, 1754.

²⁴ *Ciel réformé*, p. 5.

me”, come si è soliti pensare. Si tratterebbe invece di un “*Traité de Philosophie morale suivant un plan extrêmement bizarre, mais dans lequel la Ville Sainte n’est pas seulement nommée*”²⁵. Il traduttore giustifica quindi il suo lavoro con la necessità di provare la totale assenza di riferimenti irrispettosi nei confronti della Chiesa cattolica romana, assumendo dunque un atteggiamento di riabilitazione del testo e dell’autore; e ribadendo la necessità di una effettiva e diretta conoscenza del testo per poter procedere al giudizio sullo stesso: “*en fait de Livres, comme à bien d’autres égards, la prévention agit avec un empire trop souverain*”²⁶. Questo sicuro invito ad una metodologia intellettualmente rigorosa è contemporaneamente un ulteriore passo verso l’assoluzione di Bruno, implicitamente annoverato tra le vittime del pregiudizio.

Avvicinandoci al testo tradotto, ci appare evidente una tendenza traduttiva generalizzata, la contrazione del testo, con conseguente limitazione dello stilema della *varietas*, scelta fondamentale della scrittura bruniana.

Così, all’inizio del dialogo, con l’esposizione della teoria della *coincidentia oppositorum*, si verificano un’omissione e una riduzione, che annullano il doppio ritmo ternario e l’amplificazione della ripetizione:

Quello che da ciò voglio inferire è: che il principio, il mezzo et il fine; il nascimento, l’aumento e la perfezzione di quanto veggiamo, è da contrarii, per contrarii, ne’contrarii, a contrarii²⁷:

Ce que j’en veux conclure, c’est que le commencement, le milieu & la fin, la naissance et la perfection de tout ce que nous voyons se fait par les contraires dans tous les sens²⁸:

La tendenza alla riduzione delle accumulazioni può talvolta accompagnarsi a una parafrasi riduttiva che comporta delle perdite semantiche effettive, come nel passaggio seguente :

Cossì dunque lasceremo la moltitudine ridersi, scherzare, burlare e vageggiarsi su la superficie de mimici, comici et istrionici Sileni, sotto gli quali sta ricoperto, ascoso e sicuro il tesoro della bontade e veritade²⁹

²⁵ *Ivi*, p. 6.

²⁶ *Ivi*, p. 7.

²⁷ *Spaccio*, p. 198 (le sottolineature nelle citazioni del testo bruniano e della sua traduzione sono nostre).

²⁸ *Ciel réformé*, p. 15.

che nella versione francese recita :

Nous laisserons donc la multitude insulter & tourner en ridicule le masque sous lequel se trouve caché le trésor de la précieuse vérité³⁰

dove, con la semplificazione delle serie sinonimiche, si verifica l'omissione al riferimento dei Sileni, un motivo centrale nello *Spaccio*, e che sempre si accompagna al tema del rovesciamento dei vizi e delle virtù³¹.

È evidente il fatto che de Vouigny ritenga inutile e fastidiosa la ripetizione, perdendo in tal modo dei riferimenti extratestuali importanti. Così, laddove Bruno insiste:

prendasi per final nostro intento l'ordine, l'intavolatura, la disposizione, l'indice del metodo, l'arbore, il teatro e campo delle virtudi e vizi³²

nella riduzione di de Vouigny si legge:

qu'on prenne à coup sûr pour notre objet final l'ordre, le théâtre & le champ des vertus et des vices³³

dove svaniscono alcune allusioni al lessico della mnemotecnica dei luoghi, la cui importanza risiede nel riuso di un elemento della tradizione, qui il cielo tolemaico, che Bruno riprende e associa a nuovi contenuti³⁴.

Tale strategia traduttiva, tuttavia, è alternata con una posizione di maggior rispetto del dettato di partenza: talvolta, anche se in rari casi, il traduttore sembra arrendersi, inserendo un asterisco nel testo francese, e riportando a piè di pagina il testo italiano del quale non si sente capace di proporre un traduttore, ma che offre comunque all'attenzione del lettore.

Le riduzioni del linguaggio metaforico sono frequenti, come nel caso in cui Bruno, dopo aver indicato come si debba intendere la sua filosofia, conclude:

²⁹ *Spaccio*, pp. 173-174.

³⁰ *Ciel réformé*, p. 15.

³¹ Cfr. *Spaccio*, p. 173, n. 5.

³² *Spaccio*, p. 180.

³³ *Ciel réformé*, p. 25.

³⁴ Cfr. *Spaccio*, p. 180, n. 19.

in questo mezzo ogn'uno prenda gli frutti che può, secondo la capacità del proprio vase: che non v'è cosa sì ria, che non si converta in profitto et utile de buoni; e non è cosa tanto buona e degna, che non possa esser caggione e materia di scandalo a ribaldi³⁵.

La metafora del vaso è un elemento ricorrente negli scritti bruniani; di sicura derivazione biblica, esso allude all'essere umano, formato dalla terra³⁶; ma è altresì di probabile derivazione paolina³⁷, poiché, come noto, la metafora del vasaio e del vaso assume una rilevanza centrale nel dibattito sulla predestinazione, alludendo all'intervento divino nel determinare la differente inclinazione umana al bene e al male. In questo passaggio, Bruno, che avversa le teorie dei Riformati, riprende, innova e conferisce nuovo senso alla tradizione veterotestamentaria, sostituendo la qualità con la capienza dell'oggetto, e privando di logica ogni attribuzione qualitativa intrinseca, tutto essendo destinato a mutare, e la *coincidenza oppositorum* essendo applicabile non solo al divino ma anche all'umano. Il traduttore elimina la metafora, sostituendola con "suivant sa portée personnelle"³⁸: non essendo tale scostamento imputabile ad una difficoltà linguistica, è possibile che egli abbia voluto schivare un ambiguo, per quanto celato, riferimento alle Sacre Scritture. Questo sembra confermato in un'occasione testuale nella quale viene evitata una pericolosa citazione del Nuovo Testamento, e il conseguente parallelo tra Giove e Cristo, grazie alla traduzione dal latino: allorquando Giove allontana da sé Venere, nel testo bruniano si legge: "imputandogli la destra al petto, e ritenendola a dietro (come dicesse *Noli me tangere*)"³⁹, mentre il testo francese recita: "la repoussant avec aigreur, d'un ton qui paraissoit lui dire, gardez vous surtout de me toucher"⁴⁰.

La "censura" del traduttore sembra muovere nell'intento di conservare la semantica del testo bruniano, restituendone globalmente il senso fi-

³⁵ *Spaccio*, p. 180.

³⁶ *Genesi*, I, 7.

³⁷ Paolo, *Lettera ai Romani*, 9, 21: "O non ha forse il vasaio piena disponibilità sull'argilla, così da fare della stessa massa argillosa un vaso destinato a un uso onorifico e un vaso destinato a un uso banale?", *La Bibbia*. Nuovissima versione dai testi originali, a cura di A. Girlanda et alii, Milano, Ed. San Paolo, 1987, p. 1736.

³⁸ *Ciel réformé*, p. 24.

³⁹ *Spaccio*, p. 207.

⁴⁰ *Ciel réformé*, p. 82-83.

losofico, ma limando le parti trasgressive rispetto al dogma cattolico, come pure rispetto al comune senso del pudore. In numerosi passaggi, gli espliciti riferimenti alle parti genitali o ai lascivi abbracci vengono ridotti ad eufemismi: così nel testo originario Giove si lamenta dei segni del passaggio del tempo : “l’otricello della cornamusa mi s’allunga, e il bordon mi s’accorta”⁴¹; la sua doglianza si ammantava nella versione francese di una perifrasi: “je ne trouve rien que de flasque où j’aurais eu le plus d’envie de conserver de la fermeté”⁴².

Lo stesso Giove invita Cupido a non offendere più la vista degli abitanti del cielo “mostrando le natiche”⁴³ e de Vouigny si premura di restituire: “il affecte des démonstrations scandaleuses”⁴⁴.

È interessante constatare che, a distanza di poche righe da questo passaggio emendato, il testo bruniano si diffonde in un’esplicita parodia dell’amore petrarchesco, evocando la necessità per gli uomini di limitare la stagione degli amori, come avviene per gli animali, e aprendo ad un’apologia dell’amor naturale, che rende legittimo per l’uomo “aver tante moglie quante ne può nutrire e impregnare”, per non spargere “quell’omifico seme che potrebbe suscitare eroi”⁴⁵. Questo passaggio, ideologicamente assai più sovversivo del precedente, riecheggiando Lucrezio, ispiratore anche della visione dell’amore e del sesso del primo libertinaggio secentesco, viene invece tradotto quasi alla lettera, ad eccezione di “omifico seme”, restituito con un generico “ce qui”⁴⁶, a riprova della strategia di rimozione della visibilità di elementi ritenuti troppo espliciti, e a favore della trasmissione di contenuti meno visibilmente trasgressivi.

Non mancano nella traduzione francese sporadici casi di *faux sens* o *contresens*, che tuttavia si limitano a singoli lemmi:

gli numerati et ordinati semi della sua moral filosofia / des **Essais* de sa Philosophie morale⁴⁷

⁴¹ *Spaccio*, p. 211.

⁴² *Ciel réformé*, p. 87.

⁴³ *Spaccio*, p. 204.

⁴⁴ *Ciel réformé*, p. 74.

⁴⁵ *Spaccio*, p. 205.

⁴⁶ *Ciel réformé*, p. 75.

⁴⁷ *Spaccio*, p. 176; *Ciel réformé*, p. 19.

se voglio remirar alla gloria / je veux *jetter la vue sur la gloire⁴⁸

dell'util Pensiero, e Dispreggio del ben popolare / des bonnes pensées,
de l'*amour du bien public⁴⁹

In generale però de Vouigny si rivela un ottimo conoscitore del lessico filosofico bruniano.

È il caso del lemma *contrazzione*, che veicola un concetto polisemico, facendo riferimento alle diverse tipologie di *contractio* descritte da Bruno nel *Sigillus sigillorum*⁵⁰. Nello *Spaccio* si verificano due occorrenze di questo lemma: la prima è relativa alla descrizione della costellazione del Pegaseo Cavallo, ove è inserito nella sequenza seguente: “ecco il Furor divino, Entusiasmo, Rapto, Vaticinio e Contrazzione che versano nel campo de l’Inspirazione”⁵¹, dove va dunque interpretato come una particolare forma di concentrazione delle facoltà interiori, corrispondente alla quarta specie di *contractio* descritta nel *Sigillus sigillorum*. In questo passaggio, il traduttore riduce la sequenza da sei a quattro termini, restituendone tuttavia il nucleo semantico con precisione: “se voit l’enthousiasme, l’inspiration, l’extase, la prophétie”⁵².

Nella seconda occorrenza del termine, relativa alla costellazione del Capricorno, esso appare come il terzo della sequenza “Eremo, Solitudine, Contrazzione”⁵³ e deve dunque essere inteso come ripiegamento interiore, che, nella tipologia bruniana, va ricondotto al primo tipo di *contrazione loci effectum*; la variante semantica non sfugge al traduttore, che propone dunque l’ineccepibile traduce *retraite*⁵⁴, dimostrando tutta la sua competenza.

Intervenendo a proposito della traduzione, Bruno ammoniva coloro che si fossero limitati alla superficie della parola, rischiando una fine asinesca⁵⁵:

⁴⁸ *Spaccio*, p. 172; *Ciel réformé*, p. 14.

⁴⁹ *Spaccio*, p. 189; *Ciel réformé*, p. 42.

⁵⁰ Cfr. <http://giordanobruno.signum.sns.it/bibliotecaideale/14SigilliTOC.php>

⁵¹ *Spaccio*, pp. 190-191.

⁵² *Ciel réformé*, p. 44.

⁵³ *Spaccio*, p. 193.

⁵⁴ *Ciel réformé*, p. 49.

⁵⁵ Sul simbolo dell’asino e sulla sua doppia valenza, presente in particolare nella *Cabala del cavallo pegaseo*, cfr. N. ORDINE, *Introduzione*, in G. BRUNO, *Opere italiane*, cit., vol.I, pp. 115-120; F. MEROI, *Cabala Parva*, cit, pp. 50-54; p. 107-108.

come quelli interpreti che traducono da uno idioma a l'altro li paroli: ma sono gli altri poi che profundano ne' sentimenti, e non essi medesimi⁵⁶

ricordando inoltre che

Le filosofie e le leggi non vanno in perdizione per penuria d'interpreti di paroli, ma di que' che profundano nei sentimenti⁵⁷.

Il traduttore del *Ciel réformé* può a giusto titolo inserirsi tra i “*profondatori* di sentimenti”: pur incorrendo talvolta in errori, riducendo la forza espressiva del testo o appiando lo stile esuberante di Bruno, egli riesce in quello che sembra il suo intento di veicolare la filosofia del Nolano, filtrandone il testo per limitare i possibili rischi di censura laddove si evidenzia una palese infrazione del dogma cattolico o delle *bienséances*, così contribuendo a trasmettere l'eredità bruniana all'epoca dei Lumi.

⁵⁶ G. BRUNO, *La cena de le Ceneri*, in ID., *Opere italiane*, cit., vol. 1, p. 447.

⁵⁷ G. BRUNO, *De la causa, Principio et uno*, in ID., *Opere italiane*, cit., vol.1, p. 674.

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES SAVANTES AU XV^E SIÈCLE

G. Matteo Roccati

Le recensement présenté ici constitue la suite d'un travail précédent consacré au XIV^e siècle¹. Le but reste le même : fournir une liste aisément consultable des titres traduits et permettant de se rendre compte des tendances de fond. Les mêmes critères ont été appliqués pour parvenir à un tableau maniable, même si le nombre de titres traduits a augmenté sensiblement². Ont été retenues les traductions qui ont un intérêt pour préciser les tendances de la culture "savante" de l'époque, révélatrices des exigences intellectuelles des milieux dont elles émanent, "exigences intellectuelles" au sens large, par rapport à la tradition latine, mais aussi à la culture humaniste italienne ou aristocratique espagnole. En d'autres termes ont été retenus les ouvrages traduits en tant que tels, en raison de leur intérêt propre, en tant qu'œuvres d'un "auteur". Restent exclues les adapta-

¹ *Les traductions françaises savantes au XIV^e siècle*, in *Rifrazioni letterarie nelle culture romanze*, a cura di G. DEPRETIS, Università degli Studi di Torino, Trauben ("Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Strumenti letterari", 2), 2012, pp. 195-203. Les traductions sont identifiées par la référence à *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles). Etude et répertoire*, Sous la direction de Cl. GALDERISI, vol. 2 : *Le Corpus Transmédié : Répertoire, "purgatoire", "enfer" et "limbes"*, tome 1 : *Langues du savoir et Belles Lettres A-O* ; tome 2 : *Les langues du savoir et Belles Lettres P-Z ; les langues romanes, germaniques et sémitiques suivies des supercherries, du « purgatoire », de l'« enfer » et des « limbes »*, Turnhout, Brepols, 2011 : dorénavant *TM*. L'identification des œuvres dans ce répertoire n'étant pas entièrement normalisée, si le renvoi au numéro d'ordre (premier chiffre : renvoi à l'œuvre traduite / deuxième chiffre : renvoi à la traduction) n'est pas suffisant, j'ajoute le renvoi à la page du volume II, sans spécifier le tome, la pagination étant suivie.

² Dans l'*Index des traductions par siècle* de *TM* plus de 600 entrées sont recensées pour le XV^e (pp. 1526-1535), l'augmentation concerne surtout les textes hagiographiques.

tions, les traductions fragmentaires³, les compilations, en particulier historiques⁴, les très nombreuses traductions de textes bibliques et apocryphes, hagiographiques et religieux, les traités de théologie⁵ ou les *Vies de Jésus Christ*, ainsi que les traductions liées à un usage “utilitaire” – lexiques et textes de grammaire⁷, de morale pratique, médicaux, scientifiques, astrologiques ... –, enfin les œuvres composées au XV^e siècle, traduites par l’auteur lui-même⁸ ou par d’autres⁹, et qui ont circulé sous ces différentes formes, significatives d’un phénomène de diglossie plutôt que de traduction au sens de diffusion d’un texte au-delà de sa forme première¹⁰.

Comme au siècle précédent, la traduction d’œuvres appartenant à la culture latine reste prédominante, souvent par l’intermédiaire de l’Italie humaniste. Le mouvement de traduction, en continuité avec les années précédentes, se poursuit au début du XV^e siècle avec le travail de Laurent de Premierfait, Nicolas de Gonesse, Jean Courtecuisse. Ensuite, même s’il n’y a pas de solution de continuité, il reprend de manière massive dans la seconde moitié du siècle avec les traductions de Jean Lebègue, Louis de Beauvau et son cousin Jean, Sébastien Mamerot, Charles Soillot et surtout Jean Miélot, Jean Wauquelin et Vasque de Lucène, puis Guillaume Tardif, Jean Duchesne et Robert Gaguin. Les traductions émanent

³ Avec quelques exceptions, mais on n’a pas retenu par exemple les extraits de l’*Alexandris* de Gautier de Châtillon (TM 234).

⁴ Par exemple les traductions de l’*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (TM 270), intégrées généralement dans des compilations plus vastes ou résultat d’adaptations et abrègements.

⁵ Tel le *Fortalium fidei* d’Alphonse de Spina (TM 127) ou le *Compendium theologiae veritatis* de Hugues Ripelin (TM 316).

⁶ Plusieurs traductions, notamment par Jean Aubert, Guillaume le Menand et Jean Mansel, de la *Vita Christi* de Ludolphe le Chartreux (TM 380), ainsi que la traduction par Jean Galopes des *Meditationes vitae Christi* (cfr. TM 1172).

⁷ Tels l’*Aalma* (TM 98) et le *Donat* (TM 61).

⁸ Comme le *Traité sur le passage en Terre Sainte* d’Emmanuel Piloti (TM 515).

⁹ Le *De vita curiali* (TM 116) et le *Dialogus familiaris amici et sodalis* (TM 117) d’Alain Chartier, la nouvelle de *Floridan et Elvide* de Nicolas de Clamanges (TM 401), les *Invectives contre la secte de vanderie* de Jean Tinctor (TM 349).

¹⁰ Certaines exceptions se justifient essentiellement pour montrer l’étendue des intérêts d’un traducteur connu par ailleurs (comme pour les traductions de certaines œuvres de saint Bernard ; en revanche les traductions anonymes des sermons n’ont pas été retenues : TM 154, 155).

des milieux liés à la cour royale et aux cours régionales, en particulier de Bourgogne et d'Anjou, et concernent des œuvres de nature historique ou qui traitent de questions – le bon gouvernement, la vraie noblesse – débattues dans les milieux aristocratiques auxquels elles s'adressent : le but est de rendre accessibles les textes, en latin, en italien, en castillan, qui jouissent d'une autorité certaine dans la culture de l'époque. La comparaison entre les traductions du *De bello gallico* par Duchesne et Gauguin est emblématique de l'opposition désormais bien nette entre les cultures dans la seconde moitié du XV^e siècle, entre la cour de Bourgogne et la cour royale : d'un côté nous avons un compilateur qui n'hésite pas à utiliser les œuvres historiques antérieures (*Faits des Romains*, *Chronique de Baudouin d'Avesnes*), de l'autre un humaniste préoccupé de restituer le texte original. A noter enfin, dans le dernier quart du XV^e siècle, l'apparition de traductions conçues pour l'impression et s'appuyant sur des textes imprimés qui circulent en latin et en allemand.

L'ordre de présentation suivi est approximativement chronologique¹¹, mais en réunissant les travaux d'un même traducteur et éventuellement en indiquant en note d'autres traductions du même texte¹². Les impressions incunables sont indiquées lorsqu'elles permettent d'apporter quelques précisions¹³. J'indique schématiquement le traducteur, l'auteur et le titre de l'œuvre traduite, le dédicataire ou le milieu de production, la date.

Laurent de Premierfait, Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes* (*De casibus virorum illustrium*)¹⁴, Jean de Berry

1^{ère} version, 1400 (*TM* 178, p. 372)

2^{ème} version, 1409 (*TM* 178, pp. 372-373)

Id., Cicéron, *Le livre de vieillesse* (*De senectute*), Louis de Bourbon, 1405 (*TM* 51, pp. 163-164)

Id., Boccace, *Decameron* (à partir de la version latine par Antonio d'Arezzo), Jean de Berry, 1411-1414 (*TM* 977, pp. 1161-1162)

¹¹ Les datations sont purement indicatives, empruntées souvent au site *Arlima* (<http://www.arlima.net/>). Les traductions qu'il n'est pas possible de dater ni de regrouper sont rejetées à la fin de la liste.

¹² Je signale aussi au passage d'éventuelles traductions dans d'autres langues.

¹³ D'après le catalogue en ligne de la British Library : *Incunabula Short Title Catalogue* (*ISTC* : <http://www.bl.uk/catalogues/istc/>).

¹⁴ Traduit en anglais par Lydgate (*Falle of Princes*).

- Id., Cicéron, *Livre de vraye amitié (De amicitia)*, Jean de Berry, 1416 (TM 52, pp. 165-166)
- Id., Ps.-Aristote, *Livre de Yconomique*, révision de la traduction de Nicole Oresme, Simon du Bois, 1418¹⁵ (TM 5, pp. 65-66)
- Id., Tite-Live, [*Histoire romaine*], révision de la traduction de Pierre Bersuire (TM 93/3)
- Id. ?, Ps.-Sénèque, *Des remedes des cas de fortune (De remediis fortuitorum)*, attribué à Laurent de Premierfait dans l'impression de Paris, Antoine Vérard, 1499-1503 (TM 79/III, pp. 225-226)
- Nicolas de Gonesse, Valère-Maxime, *Faits et paroles memorables* (complète la traduction de Simon de Hesdin des *Facta et dicta memorabilia* ; utilise les commentaires de Dionigi di Borgo San Sepolcro et Luca da Penne ; intègre Plutarque, *De cobibenda ira*, dans le texte latin de Simone Athumano, revu par Coluccio Salutati¹⁶)¹⁷, Jean de Berry, 1400-1401 (TM 94/1)
- Anonyme, Boccace, *Des nobles et claires dames (De mulieribus claris)*, 1401 (TM 179)
- Guillaume de Tignonville, *Dicts moraux des philosophes (Placita philosophorum moralium antiquorum)*, avant 1402¹⁸ (TM 445)
- An., Ps.-Aristote, *Le livre de phisonomie que li princes des philosophes Aristotes fit et ordonna pour l'amour du roy Alixandre (Physiognomonie, extrait du Secretum secretorum)*, 1402 (TM 457, p. 765¹⁹)
- Jean Courtecuisse, Martin de Braga, *Senèque des IIII vertus (De quatuor virtutibus)*, Jean de Berry, 1403 (TM 383, p. 674)
- Simon de Courcy, Giacomo da Milano, *Aiguillon d'amour divin (Stimulus amoris fausement attribué à saint Bonaventure)*, Marie, fille de Jean de Berry, 1406 (TM 1107)
- Gilles Deschamps, Gilles de Rome, *Le Livre du gouvernement des princes (De regimine principum)*, 1420 (TM 244, pp. 473-474)

¹⁵ TM, p. 66, signale aussi une autre traduction, anonyme.

¹⁶ TM 23, pp. 92-93.

¹⁷ Traduits en espagnol par Ugo de Urries (1467).

¹⁸ Imprimé à Bruges par Colard Mansion en 1477-1484 (ISTC id00274500), puis à Paris par Antoine Vérard, 1486 (id00275000). Traduits en anglais par Stebin Scrope et Antoine Wydville et en occitan (cfr. *Dictionnaire des lettres françaises*, publié sous la dir. du card. G. GRENTE, *Le Moyen Age*, éd. entièrement revue et mise à jour sous la dir. de G. HASENOHR et M. ZINK, Paris, Fayard, 1992 (dorénavant DLF), p. 647 ; TM, p. 752).

¹⁹ TM signale aussi une autre version.

- Jean de Rouvroy, Frontin, *Stratagèmes (Stratagemata)*, Charles VII, 1425 (TM 66, pp. 195-196)
- Id. ?, Végèce, *Aucuns notables extraitz du livre de Vegece (Epitoma rei militaris, extraits)*, avant 1450 (TM 96, p. 260)
- Bertrand de la Broquière, Jean Torzelo, *Advis sur la conqueste de la Grece et de la Terre Sainte*, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, après 1440 (TM 983, pp. 1168-1169)
- Anjorant Bourré, Cicéron, *Livre des offices (De officiis)*, 1442-1474²⁰ (TM 54, p. 169)
- An., Gilles de Rome, *Le livre du regime des princes (De regimine principum)*²¹, 1444 (TM 244, p. 474)
- Jean Wauquelin, Geoffroy de Monmouth, *Le roman de Brut (Historia regum Britannie)*, 1444-1445 (TM 237, p. 462)
- Id., Edmond de Dynter, *Chronique des ducs de Brabant (Chronica nobilissimorum ducum Lotharingiae et Brabantiae ac regum Francorum)*, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1447-1452 (TM 213, pp. 428-429)
- Id., Gilles de Rome, *Le livre du gouvernement des princes (De regimine principum)*, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1450 (TM 244, pp. 474-475)
- Jean Lebègue, Leonardo Bruni, [*De la guerre punique*] (*Commentarii de bello punico primo*), Charles VII et Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1445²² (TM 363, pp. 647-648)
- Jean Miélot²³, *Miroir de la salvation humaine (Speculum humanae salvationis)*, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1449 (TM 500, pp. 821-822²⁴)
- Id., Buonaccorso da Pistoia, ou da Montemagno, *Controversie de noblesse (De nobilitate)*, cour de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1449²⁵ (TM 186)

²⁰ Imprimé à Lyon par Jean de Vingle en 1493-1494 (ISTC ic00615700) et Claude Dayne en 1496-1497 (ic00615800).

²¹ Cfr. O. MERISALO, *De la paraphrase à la traduction : Gilles de Rome en moyen français* (« *De regimine principum* »), in *Traduction et adaptation en France à la fin du Moyen âge et à la Renaissance*, actes du colloque organisé par l'Université de Nancy II, 23-25 mars 1995, éd. par Ch. BRUCKER, Paris, H. Champion, 1997, pp. 107-119, en particulier pp. 109-118.

²² Imprimé à Paris en 1486-1487 (ISTC il00250000) et 1488-1489 (ISTC ib01255000).

²³ Traducteur aussi de textes non identifiés (TM 495, 496) et de vies de saints (TM 564, 595, 609, 747, 786, 794).

²⁴ TM signale plusieurs autres traductions.

²⁵ Imprimé à Bruges par Mansion en 1476 (ISTC im00846200).

- Id., *Le debat entre trois chevalereux princes* (Lucien de Samosate, douzième *Dialogue des morts*, version latine de Giovanni Aurispa), Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1449-1450 (TM 379, p. 668²⁶)
- Id., Denys le Chartreux ou Jacques de Gruytrode, *Miroir de l'ame pecheresse* (*Speculum aureum anime peccatricis*), cour de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1451 (TM 203, p. 416)
- Id., Pierre de Blois, *Consolation des desolez* (*De XII utilitatibus tribulationum*), 1451²⁷ (TM 436, p. 744)
- Id., Gérard de Vliederhoven, *Traitté des quatre dernieres choses advenir* (*Cordiale de quatuor novissimis*), cour de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1455 (TM 192, pp. 400-401²⁸)
- Id., Guillaume Adam ?, *Advis directif pour faire le passage d'oultremer* (*Directorium ad passagium faciendum ad Terram Sanctam*), Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1455/1457²⁹ (TM 207/2)
- Id., Ps.-Guillaume de Conches, *Moralitez* (*Moralium dogma philosophorum*), Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1456 (TM 459, p. 769)
- Id., Mathieu de Cracovie ?, *Traité de la science de bien mourir* (*Ars moriendi*), Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1456³⁰ (TM 1160)
- Id., Benvenuto da Imola, *Romuleon* (souvent attribué à Roberto della Porta), Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1460 (TM 150, p. 341)
- Id., Giovanni da Mortegliano, *Breve compilation des histoires de toute la Bible* (*Summa de aetatibus*), 1463 (TM 351, p. 630)
- Id., Cicéron, *Épître que Tulle ..., sur les devoirs d'un gouverneur de province* (*Epistola ad Quintum fratrem*), Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, 1468 (TM 55, p. 170)
- Id., Boccace, *Genealogie des dieux, livre XIV* (*Genealogiae deorum gentilium*, livre XIV, chap. 2-3), 1468 (TM 180, pp. 376-377)
- Id., *Épître que saint Bernart envoya à Raimont chevalier seigneur du Chastel saint Ambroise*

²⁶ TM signale aussi une autre traduction.

²⁷ TM signale aussi une autre version française en évoquant la question, toujours ouverte, de la langue originale du texte.

²⁸ TM signale aussi une traduction très amplifiée par Thomas le Roy, 1482.

²⁹ Le DLF, p. 819, signale aussi la traduction d'une autre *Descriptio Terre Sancte*.

³⁰ Imprimé à Bruges par Mansion en 1477-1484 (ISTC ia01121800), puis à Lyon en 1491-1492 (?) (ISTC ia01121900).

- (*Epistola de cura rei familiaris ad Raimundum*), 1468 ? (TM 219, p. 435)³¹
- An., *L'Ystoire du fort roy Alexandre*³² (*Julii Valerii epitome*), 1450-1460 (TM 26, p. 100)
- Louis de Beauvau, Boccace, *Roman de Troyle (Filostrato)*, attribué à Pétrarque), 1453-1455³³ (TM 979, pp. 1163-1164)
- Gonçalve de Vargas, Diego de Valera, *Traité de noblesse (Espejo de veradera nobleza)*, 1454-1459³⁴ (TM 999, p. 1191)
- Sébastien Mamerot, *Chronique martinienne* (Martin de Troppau, *Chronicon pontificum et imperatorum*), Louis de Laval, 1458 (TM 384, p. 676)
- Id., Benvenuto da Imola, *Romuleon*, Louis de Laval, 1466 (TM 150, p. 341)
- An., Enea Silvio Piccolomini, *Disputacion de Aenee Silvian touchant la misere des curiaux* (*De curialium miseris*), 1458-1477 (TM 109, pp. 287-288)
- Vasque de Lucène, Juan Rodríguez de la Cámara ó del Padrón, *Triumphe des dames (Triunfo de las donas)*, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, 1459-1460 (TM 1000, p. 1192)
- Id., Quinte-Curce, *Faiç et conquestes d'Alexandre (Historia Alexandri)*, intégrée en particulier avec Plutarque, version latine de Girolamo di Guarino da Verona), Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, 1468 (TM 20, pp. 89-90; TM 81, pp. 230-231)
- Id., Xénophon, *Traité des faiç et haultes prouesses de Cyrus (Cyropedia)*, version latine de Poggio Bracciolini), Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, 1470 (TM 38, pp. 115-116)
- Id., saint Bernard de Clairvaux, *De l'amour de Dieu (De diligendo deo)*, Marguerite de York, troisième femme de Charles le Téméraire (TM 152, p. 344)
- Pierre Crapillet, Anselme de Cantorbery, *Cur Deus homo*, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, avant 1460 (TM 135, p. 320)
- Id., Hugues de Saint-Victor, *De arrha animae*, Philippe le Bon, duc de Bourgogne,

³¹ TM signale aussi deux autres traductions.

³² Suivie d'une traduction de l'*Epistola Alexandri ad Aristotelem*.

³³ Cfr. G. BIANCIOTTO, *Naissance (avortée) d'un genre : le roman sentimental* (« Roman de Troyle », « Livre de Thezeo », in *Tra Italia e Francia. In honorem Elina Suomela-Härmä*, curaverunt E. GARAVELLI, M. HELKKULA et O. VÄLIKANGAS ; adjuvante M. URSIN, Helsinki, Société néophilologique, 2006, pp. 25-40 ; sur la fortune dans les littératures anglaise et espagnole, voir p. 30, 37.

³⁴ Imprimé à Paris par Vérard, 1497 (ISTC ia01051000).

- traduction inachevée, avant 1460 (TM 314/6)³⁵
- An., Boccace, *Livre de Thezeo* (*Teseida*), avant 1460³⁶ (TM 980, pp. 1165-1166)
- Guillaume Coquillart le père³⁷, Flavius-Josèphe, *L'histoire de Josephus* (*Guerre des Juifs, De bello iudaico*), Reims, 1460-1476³⁸ (TM 12, p. 75)
- An., Flavius-Josèphe, *Les anciennetez des Juifs selon la sentence de Josephus* (*Antiquitatum Iudaicorum libri*) (TM 11, p. 74)
- Guillaume Rippe (?), *Therence en françois* (*Térence, Comediae*), avant 1466 (TM 92, pp. 249-250)
- Jean de Beauvau, Dion Chrysostome (ou de Pruse), *Discours sur la guerre de Troie* (traduction de la version italienne de Francesco Filelfo du *De Ilio non capta*), 1466-1472 (TM 10, p. 73)
- Id., Luis de Angulo, *Traité de la figure et de l'ymaige du monde* (*De figura seu imagine mundi*), Louis XI, 1479 (TM 378, p. 667)
- Charles Soillot, Xénophon, *Hiéron* (version latine de Leonardo Bruni), Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, 1468 (TM 37, p. 115)
- Jean L'Orfèvre, Enea Silvio Piccolomini, Antonio Beccadelli Panormita, *Faits et dits de Alphonse roy d'Arragon et de Naples* (*De dictis et factis Alphonsi regis*), 1469-1476, cour des ducs de Bourgogne (TM 108, p. 286)
- An., Virgile, *Livre de la royne Dido* (extrait de l'*Enéide*, chant IV), avant 1472 (TM 97, p. 264)
- An., Végèce, *Regulae belli* (*Epitoma rei militaris*, livre III, chap. 26), vers 1472 ?³⁹ (TM 96, p. 259)
- Jean Duchesne, César, *Les commentaires de César* (*De bello gallico*), Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, 1473 (TM 50, p. 162)
- An., Enea Silvio Piccolomini, *Du remede de mauvais amour* (*De remedio amoris*), après 1476 (TM 111, p. 291)

³⁵ Deux autres traductions : TM 314/7 et /8.

³⁶ Cfr. G. BIANCIOTTO, *Naissance (avortée) d'un genre, cit.*

³⁷ Auteur aussi de la traduction d'un extrait du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et du *De infelicitate principum* de Poggio Bracciolini (cfr. TM, p. 75).

³⁸ Imprimé, s'il ne s'agit pas d'une autre version, par Vérard en 1492 (ISTC ij00489000).

³⁹ Cfr. ELEC, *Éditions en ligne de l'École des chartes*, F. DUVAL et F. VIELLIARD, *Miroir des classiques* (en ligne : <http://elec.enc.sorbonne.fr/miroir/vegece/traduction/para=regulaebelli-generales.html>).

- An., Enea Silvio Piccolomini, *Proverbes (Proverbia)* (TM 112, p. 292)
- An., Boèce, *Livre de Boece de consolation de phylosophye (Consolatio philosophiae)*, imprimé à Bruges, Mansion, 1477⁴⁰ (TM 181/15)
- Julien Macho, Rodrigo Sánchez de Arévalo, *Miroir de vie humaine (Speculum vitae humanae)*, impression de Rome, 1468), imprimé à Lyon, 1477 (TM 1183)
- Id., *Le Miroir de la redemption de l'umain lignage (Spiegel menschlicher Behaltmiss)*, imprimé à Bale, 1476, traduction du *Speculum humanae salvationis*), plusieurs impressions à Lyon, puis Paris, à partir de 1478 (TM 500, p. 824)
- Id., *Esopé* (traduction du recueil de Heinrich Steinhöwel, impression 1476-1477), imprimé à Lyon, 1480 (TM 41, p. 121 ; 83, pp. 240-241 ; 241, p. 468)
- An., Cicéron, *Oraison pour Marcellus (Pro Marcello)*, avant 1480-1490 (TM 56, p. 171⁴¹)
- An., Pierre Bersuire, *Liber de reductione fabularum et enigmatum poetarum* ou *Ovidius moralizatus*, commentaire de Copenhague, 1480 (TM 432, p. 740)
- Guillaume Tardif⁴², Poggio Bracciolini, *Les faceries de Poge (Liber facetiarum)*, Charles VIII, 1480-1492 (TM 241, p. 468)
- Id., Lorenzo Valla, *Les apologues (Facetiae morales - Fables d'Esopé)*, Charles VIII, après 1490 (TM 361, p. 645)
- Id., *Art de bien mourir (Ars bene moriendi)*, Charles VIII, imprimé à Paris, Vérard, 1492⁴³
- Id., Pétrarque, *Dits des sages hommes (Rerum memorandarum libri, extraits)*, Charles VIII, v. 1493 (TM 420, p. 729)
- Colard Mansion, *Le dyalogue des creatures (Dialogus creaturarum)*, Philippe de Crève-coeur, seigneur d'Esquerdes, 1482 (TM 206, p. 419)
- An., *Le dyalogue des creatures moraligié (Dialogus creaturarum)*, imprimé à Gouda, Leeu,

⁴⁰ ISTC ib00813900. Réimprimé par Vérard, 1494 (ISTC ib00814000).

⁴¹ TM signale également d'autres traductions contenues dans le même manuscrit : Pline le Jeune, *Oraison a la loenge de Traianus*, et deux textes de Pier Candido Decembrio et de Giovanni Aurispa. Pour la date du manuscrit et pour une traduction castillane, cfr. S. MARZANO, *Le « Pro Marcello » de Cicéron en France au XV^e siècle : le ms. La Haye, KB, 76 F26*, in « Le Moyen Français », 62 (2008), pp. 79-98, en particulier pp. 80-85.

⁴² Tardif a peut-être aussi traduit le *Polybistor* de Solin (cfr. DLF, p. 646), mais il pourrait s'agir d'une confusion avec l'édition du texte latin (ISTC is00617000).

⁴³ Cfr. DLF, p. 646 ; ISTC ia01122000, qui indique trois autres impressions incunables (ia01123000, ia01123250, ia01123300).

1482 (TM 206, p. 419)

- An., Virgile, *Le livres des Eneydes*, imprimé à Lyon, Le Roy, 1483⁴⁴ (TM 97, p. 262)
- An., Pierre Bersuire, *Cy commence Ovide de Sulmonen son livre intitulé le Metamorphose puis Bible des poetes (Liber de reductione fabularum et enigmatum poetarum ou Ovidius moralizatus)*, imprimé à Bruges, Colard Mansion, 1484⁴⁵ (TM 432, pp. 740-741)
- Robert Gaguin⁴⁶, César, *Le livre des commentaires Cesar sur le fait des batailles de Gaule (De bello gallico)*, Charles VIII, 1485⁴⁷ (TM 50, p. 162)
- Id., Pico della Mirandola, *Conseil prouffitable contre les ennuyes et tribulations du monde (Epistola ad nepotem Franciscum)*, 1498⁴⁸ (TM 347, pp. 625-626)
- Octovien de Saint-Gelais, Enea Silvio Piccolomini, *L'ystoire de Eurialus et Lucesse vrays amoureux selon pape Pie (De duobus amantibus Euryalo et Lucretia)*, avant 1488⁴⁹ (TM 110, p. 289)
- Id., Ovide, *Les epistres d'Ovide (Epistulae heroidum)*, Charles VIII, 1490-1493 (TM 73, p. 209)
- An., Alain de Lille, *Les paraboles maistre Alain en françoys (Liber paraboliarum)*, Charles VIII, vers 1490 (TM 119/3)
- Antithus [Faure ?], Enea Silvio Piccolomini, *L'Ystoire des deux vrays amans Eurial et la belle Lucesse (De duobus amantibus Euryalo et Lucretia)*, imprimé à Lyon vers 1490⁵⁰ (TM 110, pp. 289-290)
- An., Orose, *Le premier (second) volume de Orose (Historiae adversus paganos)*, imprimé à Paris, Vérard, 1491 (TM 71, pp. 201-202)
- Jean Fleury, Boccace, *Traité tres plaisant et recreable de l'amour parfaite de Guiscardus et*

⁴⁴ Traduit en anglais dès 1490 par William Caxton.

⁴⁵ ISTC io00184000. Réimprimé par Vérard en 1493-1494 (ISTC io00184200) et 1498-1499 (ISTC io00184300).

⁴⁶ A propos d'une traduction de la *Troisième décade* de Tite-Live attribuée à Gaguin (ISTC ig00298500), voir ELEC, F. DUVAL et F. VIELLIARD, *Miroir des classiques*: Ab Urbe condita libri CXLII, T. Livius / Traduction de Pierre Bersuire / D. Les gestes romaines, remaniement anonyme de la troisième décade (avant 1509) (<http://elec.enc.sorbonne.fr/miroir/titlive/traduction/para=bersuire.html>).

⁴⁷ Imprimé à Paris par Vérard en 1486 (ISTC ic00027500), 1488 (ic00028000)

⁴⁸ ISTC ip00640500, ip00640600.

⁴⁹ Imprimé par Vérard, 1493 (ISTC ip00686300).

⁵⁰ ISTC ip00686290, réimprimé en 1494-1495 (ip00686350) et, par Jean de Vingle, en 1494-1497 (ip00686400).

Sigismunde fille de Tancredus prince des Solernitiens (Liber de amoribus Guiscardi et Sigismundae, traduction latine par Leonardo Bruni de Boccace, *Decameron*, IV, 1 : *Ghismonda e Guiscardo*), imprimé à Paris, Vérard, 1493 (TM 978, pp. 1162-1163)

Pierre Riviere, Sebastian Brant, *La nef des folz du monde (Narrenschif* dans la version latine de Jacob Locher, *Stultifera navis*), 1497 (TM 1003, pp. 1204-1205⁵¹)

An., Boccace, *De la genealogie des dieux (Genealogiae deorum gentilium)*, imprimé à Paris, Vérard, 1498 (TM 180, p. 377)

Jean Lodé, Plutarque, *Discours de Plutarque sur le mariage de Pollion et Eurydice (Coniugalium praecepta*, d'après la traduction latine de Carlo Valgulio), 1499 (TM 21, pp. 90-91)

Simon Bourgoin, Pétrarque, *Triumphes*, fin XV^e s.⁵²

Id., Plutarque, *Vie des hommes illustres (Vitae parallelae*, traduction de Leonardo Bruni et Donato Acciaiuoli, éd. Rome, 1470), fin XV^e s. (TM 22, pp. 91-92)

Id., Ps.-Plutarque (Donato Acciaiuoli), *Vie d'Hannibal*, fin XV^e s. (TM 470, p. 780⁵³)

Gilles Sibille (?), Térence, *Comediae*, fin XV^e s. (TM 92, p. 250)

An., Boèce, *Boece de confort remanié (Consolatio philosophiae)* (TM 181/14)

An., Sénèque, *Epistre de Senecae a Lucille (Epistulae ad Lucilium*, 91) (TM 88, p. 246)

⁵¹ ISTC ib01094000, ib01095500. TM signale aussi deux autres versions par Jehan Droyn (Drouyn) (ISTC ib01095000, ib01096000 ?) et Jean Bouchet ; du premier également *La nef des folles du monde selon les cinq sens de nature* de Josse Bade, de la toute fin du siècle (cfr. ISTC ib00005200, ib00005250).

⁵² Cfr. G. PARUSSA, *Simon Bourgoin traducteur de Pétrarque*, in *Tra Italia e Francia. In honorem Elina Suomela-Härmä*, cit., pp. 345-356, en particulier p. 347. Cfr. TM 985, pp. 1172-1173. De Pétrarque existent aussi deux versifications anonymes de la traduction de l'*Historia Griseldis* (TM 419/5 et /6).

⁵³ TM signale également une traduction anonyme.

Stampato presso Maja - Torino