

# VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XVI, Fasciculus 1-2  
Piliscsabæ/Budapestini, anno Domini MMXV

Redigit

GYÖRGY DOMOKOS

Ad redigendum consilio adiuverunt

ANIKÓ ÁDÁM	(Hungaria)
GIUSEPPE FRASSO	(Italia)
ZOLTÁN G. KISS	(Hungaria)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Hispania)
ÉVA MARTONYI	(Hungaria)
ELVIRA PATAKI	(Hungaria)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Hungaria)



Balassi Kiadó • Budapest

Editorial correspondence should be addressed to  
VERBUM, PPKE BTK Romanistics, Ambrosianum 225  
P. O. Box 1, H-2087 Piliscsaba 3. Hungary  
Fax: (+36 26) 375 375 ext. 2987,  
E-mail: [domokos.gyorgy@btk.ppke.hu](mailto:domokos.gyorgy@btk.ppke.hu)  
[www.verbum-analectaneolatina.hu](http://www.verbum-analectaneolatina.hu)

Published by  
Balassi Kiadó  
H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.  
E-mail: [balassi@balassikiado.hu](mailto:balassi@balassikiado.hu)  
[www.balassikiado.hu](http://www.balassikiado.hu)

Each volume is available at  
Balassi Könyvesbolt  
H-1137 Budapest, Katona József u. 9-11.  
Tel.: (+36 1) 212 0214

Please send your order to  
H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.  
E-mail: [balassi@balassikiado.hu](mailto:balassi@balassikiado.hu)

ISSN 1585-079X

Printed in Hungary

# INDEX

## ARTES

IMRE MAJOROSSY

„Propre en grant biauté“: Das wunderschöne Ross, das die umfangreiche  
Liebe darstellen soll 7

MICHELE COLOMBO

La presenza della Bibbia nell'opera di Bonvesin da la Riva 20

VIKTOR KANÁSZ

Contributions to the diplomatic activity of the Hungarian Kingdom  
between 1452 and 1453 27

GYÖRGY DOMOKOS – KATALIN RENÁTA ERŐS SSND

Ercole Pio e le indulgenze di Eger 43

## CRITICA

ÉVA MARTONYI

Rive Sud/Rive Nord: À propos du dialogue entre Mustapha Chérif  
et Jacques Derrida 59

EDIT BORS

À propos de la mixité générique: L'exemple des contes autobiographiques  
(Maryse Condé) 70

HELGA ZSÁK

Reflets du pouvoir et de la société dans les *Caractères* de La Bruyère 81

ZSOLT ADORJÁNI

Das Motiv der Liebesnahrung bei Apuleius, Gottfried, Petrarca  
und da Ponte 90

MICHELE SITÀ

Gli arancini di Montalbano: Sensazioni, atmosfere e peculiarità di alcuni  
personaggi di Andrea Camilleri 102

ZSUZSANNA BALÁZS

Il teatro dell'*io antitetico*: Lo sdoppiamento dell'*io* nel teatro di Luigi  
Pirandello e in quello di William Butler Yeats 116

SIMONA BRAMBILLA

Lettere di Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio 129

HENRIETT KÉRI	
La représentation du moi vieillissant chez Annie Ernaux et Benoîte Groult	166
ELVIRA PATAKI	
Des tilleuls mutiles aux <i>Lacrimae rerum</i> : Le Virgile de la <i>Vie de Henry Brulard</i>	174
LINGUISTICA	
MICHELE PAOLINI	
Definizione lessicografica e definizione scientifica: Il problema della selezione contestuale e circostanziale	203
MÁRTON GERGELY HORVÁTH	
Propositions disloquées dans le français parlé	219
BÁLINT HUSZTHY	
Conservatività come caratteristica fonologica in sincronia: Geminazione preconsonantica in italiano meridionale	243
RECENSIONES	263
ABSTRACTS	271

ARTES



IMRE MAJOROSSY

„PROPRE EN GRANT BIAUTÉ“

Das wunderschöne Ross,  
das die umfangreiche Liebe darstellen soll\*

1. Einleitung

Obwohl die einzigartige Pferdefigur weitgehende Aufmerksamkeit seitens der Literaturwissenschaftler erwecken müsste, stehen nur wenige Untersuchungen über die höfische Kurzerzählung unter dem Titel *Le vair palefroi*<sup>1</sup> aus der Feder von Huon le Roi zur Verfügung. Der seltsame sogar wunderschöne Auftritt des Rosses ruft auf, eine Untersuchung durchzuführen, die sich über die vereinfachte Erläuterung einer Liebesgeschichte hinaus erstreckt. Als vernünftiges und demütiges Wesen spielt das Pferd in der Liebesaffäre die Rolle des treuen Knechts, der sich fallweise in die Handlung einmischt, um dem Lauf der Geschichte eine neue Richtung zu geben. Er nützt den einzigen richtigen Moment und ihm gelingt, sich der Bewachung zu entziehen, den festlichen Ritterzug zu verlassen und damit zu ermöglichen, dass sich die jungen Hauptfiguren wieder treffen und heiraten können.

Die Fähigkeit, als aktiver Zeuge am Liebesabenteuer beteiligt zu sein und die dabei auftauchenden Schwierigkeiten zu lösen, wirft die Identitätsfrage auf. Es ist zu vermuten, dass das Ross nicht nur eine außerordentlich empfindliche und treue Gestalt ist, sondern es gilt auch als *bon et souef*. Die vollkommene Bedeutung dieser Adjektive soll hinter den Antworten auf die folgenden Fragen stecken:

\* Der vorliegende Beitrag ist mittlerweile im folgenden Buch des Autors erschienen: *Bittersüße Begegnungen: Grenzüberschreitende Liebesbeziehungen und Freundschaften im Schatten der Kreuzzüge*, Berlin: Frank und Timme, 2015: 17-30.

<sup>1</sup> Huon le Roi: ‚Le Vair Palefroi‘ in: S. Méjean-Thiolier & M.-F. Notz-Grob (eds.): *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, Paris: Librairie Générale Française, 1997: 504–577; im Weiteren: ‚Palefroi‘, mit Zeilennummern.

- Wie ist das Ross, über die Farben hinaus, zu beschreiben?
- Aufgrund welcher geheimen Fähigkeit kann sich das Ross im Liebesfall auskennen?
- Aufgrund welcher geheimen Fähigkeit kann sich das Ross im Liebesfall auskennen?

## 2. *Animal ex machina*

Abgesehen von einer einleitenden Beschreibung taucht das Wunderpferd erst nach langem Warten auf:

et de riche color ;  
 La samblance de nule flor  
 Ne color c'on seüst describe  
 Ne savroit pas nus hom eslire  
 Qui si fust propre en grant biauté.<sup>2</sup>

Der kaum durchführbare Vergleich seiner Farben und der der Blumen rechtfertigt die Aussage über die unmögliche äußerliche Beschreibung des Pferdes, das gerade erfahren hat, wie der Onkel des jungen Ritters diesen enttäuscht hat.<sup>3</sup> Dies ist eine der zwei Szenen (die des Ausleihens des Pferdes miteinbezogen),<sup>4</sup> in denen sich der Dramatismus durchsetzt. Die zweite, die der nächtlichen Erkennung wird später stattfinden.

Zwischen dem Landgut von Guillaume und dem Schloss der Dame erstreckt sich ein Wald,<sup>5</sup> der unausweichlich zu durchqueren ist, wenn sie sich treffen wollen:

<sup>2</sup> Palefroi: 173–177.

<sup>3</sup> ‚Ha ! las – dist il – con sui trahis / Et enseigniez et deceüs !‘, Palefroi: 812–813.

<sup>4</sup> ‚Comment celui envoierai, / Chose de qoi puist avoir aise / Qui me fet estre a tel mesaise ?‘, Palefroi: 866–868.

<sup>5</sup> Offensichtlich dient die Kapelle der Initiation in die weiblichen Reife. „Die Initiation findet im Wald, jenseits der vertrauten Welt in einem bestimmten Haus statt. Dort werden die Initiationsrituale, wie Beschneidung, Tätowierung usw. vorgenommen. [...] Dieses Haus verwandelt sich allmählich in eine Tempelanlage, in der sich an einem abgeschiedenen Ort, wie ursprünglich in der Kammer des Männerhauses, heilige Gegenstände oder das Allerheiligste befinden.“ – M. Metzeltin & M. Thir: *Erzählgenese*, Wien: Eigenverlag 3 Eidechsen, 1996: 65.



Par la forest soutaine et bele,  
 Ou le sentier batu avoir  
 [...]
 Le chemin truevent si estroit  
 Que dui ensamble ne pooient  
 Aler, [...] <sup>6</sup>

Wenn weitere höfische Erzählungen<sup>7</sup> in Erinnerung gerufen werden, ist die Rolle des Waldes leicht zu erkennen. Er steht fast immer für einen Übergang zwischen zwei Zuständen und gilt oft als Initiationsort.<sup>8</sup> Als Hürde, die jedes Mal zu überwinden ist, trennt der Wald die Einsamkeit und die Liebe des Ritters voneinander. Für die Dame bedeutet er die Grenze zwischen den Hoffnungen und der Vergangenheit, die jedoch nicht überschritten worden wäre, wenn ihr Onkel und die Gefolgschaft sie nicht dazu zwingen würden.<sup>9</sup> Der schmale Weg und die nächtliche Dunkelheit<sup>10</sup> sollen die unglaublichen Ereignisse vorhersagen. Wenn die Geschichte als eine Darstellung eines modernen Liebesfalles betrachtet

<sup>6</sup> Palefroi: 188–189; 978–980a.

<sup>7</sup> Z. B.: Jaufréroman oder die *Quête du Graal*.

<sup>8</sup> „Der Ritus der Initiation wurde immer nur im Walde vollzogen. Das ist ein beständiger, unveränderlicher Zug dieses Ritus in aller Welt. Wo es keinen Wald gibt, führt man die Kinder zum Beispiel in ein Dickicht.“ – W. Propp: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (übersetzt von Martin Pfeiffer), München & Wien: Carl Hanser, 1987: 65. „Der Wald und der Garten sind häufig auch die Orte der Liebesinitiation (cf. die Laube in der altfranzösischen Dichtung Aucassin et Nicolette; der von einer hohen Mauer umschlossene Liebesgarten im Roman de la Rose des Guillaume de Lorris; Gabriele D’Annunzio, *La pioggia nel pineto*).“ – Metzeltin & Thir: *Erzählgenese, op.cit.*: 66. Im Jaufréroman handelt der Held wie folgt: „E laisa-l cami per on venc, / E vi un carairon qe tenc / Ves un bosc espes e folat.“ Nach dem Zweikampf mit dem schwarzen Ritter wird die Furcht vor der Dunkel des nächtlichen Walds durch den Sturm noch gesteigert, der der Initiation des jungen Ritters in die Ritterschaft beiträgt: „E casun fouzers et tempesta / Tota la nuit, e plou e trona / Tro al jorn, [...]“ – „Le Roman de Jaufré“, in: R. Nelli & R. Lavaud (eds.): *Les troubadours I*, Bruges: Desclée de Brouwer, 1960: 5178–5181; 5448–5450a (Zeilennummer).

<sup>9</sup> Um die Trennungsidee zu vervollständigen fügt Patricia Harris-Stäblein hinzu: „Les volets du tryptique courtois, le chevalier idéal, la dame idéale et la richesse sont ainsi séparés par la forêt.“ – P. Harris-Stäblein: „Le rôle de la bête dans la structuration dynamique des fabliaux : Du vair palefroi“, in: G. Banciotto & M. Salvat (eds.): *Épopée animale, fable, fabliau* (Actes du IV<sup>e</sup> Colloque de la Société Internationale Renardienne), Paris: PUF, 1981: 577. Ohne jegliche Erklärung oder Argumentation stellt sie fest: „Une sorte de gris, ni bleu ni vert, le vair est traditionnellement associé à la sexualité idéale féminine comme la couleur des yeux de Vénus et d’autres belles dames.“ (*ibid.*: 576).

<sup>10</sup> Es sollte nicht vergessen werden, dass es mitten in der Nacht ist: „Après la mienuit leva / La lune, qui bien esclaire / Tout environ l’air et les cieus ;“ – Palefroi: 933–935. Marie-Luce Chénierie fügt hinzu: „La qualification de la forêt enhermie, pereilleuse, obscure, tenebreuse (v. 1025-1075-

würde, würde eine Stellung ohne Weiteres für die Liebenden genommen werden, was das jeweilige Publikum bemächtigt, Hoffnungen zu nähren.

Das Ereignis, das wirklich alles verändert, tritt plötzlich ein. In der mangelhaften Überwachung erkennt das Ross den einzigartig angemessenen Moment zu entfliehen und die Dame zu befreien. In welchem Seelenzustand die ermüdeten Ritter der Gefolgschaft sind, wird in der umliegenden Beschreibung deutlich:

Traveilliez les ot et lassez  
 Ce qu'il orent petit dormi,  
 Auques en furent amati,  
 Plus pesaument en chevauchioient  
 Que viel et ancïen estoient.<sup>11</sup>

– was auch für den Ritter gilt, der die Dame aufwecken muss:

Et la pucele aloit menant  
 Li plus sages c'on ot eslit.  
 Mes cele nuit ot en son lit  
 De repos pou assez eü.  
 Le sommeil l'a si deceü  
 Qu'il a tout mis en oubliance,  
 Quar de dormir a grant voillance.<sup>12</sup>

Das Pferd kennt sich im Gegenteil dazu sofort aus:

Li vairs palefrois savoit bien  
 Cel estroit chemin ancïen,  
 Quar maintes foiz i ot alé.<sup>13</sup>

Dabei ergreift das Pferd die Initiative und mischt sich in die Liebesaffäre ein, was seinem einzigartig, auch in seiner Erscheinung zum Ausdruck kommenden

---

1076), au lieu du courage viril, souligne la faiblesse féminine et la chance de celle qui garde en même temps quelque chose des déplacements magiques de la fée : Mien escient, c'est une fee (v. 1181) s'écrite la guete devient l'apparition au clair de lune.<sup>6</sup> – M.-L. Chênerie: „Ces curieux chevaliers tournoyeurs...“, *Romania* 97, 1976: 327–368, p. 360.

<sup>11</sup> Palefroi: 988–992.

<sup>12</sup> Palefroi: 998–1004. Wie deutlich ist, betonen zahlreiche Wörter das Alter der Ritter, das der Unfähigkeit zur Ehe gleicht.

<sup>13</sup> Palefroi: 1021–1023.

Dasein zu verdanken ist. Das Geschick und die Schlaueit stehen den Gefahren dem schmalen dunklen Weg im Wald gegenüber. Auf das Ziel des Umwegs wird zwar nicht hingewiesen, aber Gott ist mit dabei: „La demoisele ne convoie / Nus se Dieus non ;“<sup>14</sup> Dieses transzendente Mitwirken Gottes macht das Abenteuer noch rätselhafter, lässt seinen Ausgang im Schatten, zugleich stellt es ein glückliches Ende in Aussicht. Aus anderen Gründen als die Ritter, ist auch die Dame erschöpft, und fühlt sich verloren,<sup>15</sup> was vorerst kein schönes Ende der Erzählung verspricht. Diese gedämpfte und erbitterte Stimmung prägt den Bauernhof des enttäuschten Guillaume,<sup>16</sup> die sich plötzlich ändert, als der Wächter das treue Tier erkennt:

Et cil le vair palefroi voit ;  
 Bien l'a connut et ravisé,  
 Mes ainz l'ot assez remiré.<sup>17</sup>

und den Kernsatz ausspricht: „La damoisele, triste et mate, / Seur vostre vair palefroi siet ;“<sup>18</sup> Demgegenüber bleibt ihm die Dame unerkannt, sie scheint für ihn sogar eine Fee zu sein:<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Palefroi: 1052–1053a

<sup>15</sup> Wie zum Beispiel: „Le chemin truevent si estroit / Que dui ensamble ne pooient / Aler [...]“ 978–980a; „La pucele se conduisoit / Si que de rien ne li nuisoit / Fors que l'amor et la tristrece.“ 1005–1007; „La pucele est en grant destroit“ 1018; „[...] molt ert ombrages / En cele part li granz boschages, / Que molt parfons estoit li vau.“ – 1027b–1029. Dieser Zustand bleibt nach der Flucht unverändert: „La pucele molt adolee, / Qui en la sente estoit entree, / Sovent se regarde environ, / Ne voit chevalier ne baron, / Et la forest fu pereilleuse, / Et molt obscure et tenebreuse, / Et ele estoit toute esbahie / Que point n'avoit de compaignie. / Sele a paor, n'est pas merveille,“ 1071–1079.

<sup>16</sup> „Sachiez ne l'oserioie fere, / Ne nului metre en cest repere, / Fors par le congié mon seignor ;“ – Palefroi: 1143–1145.

<sup>17</sup> Palefroi: 1154–1156. Zum Thema Erkennung lohnt es sich Michel Pastoureau zu zitieren: „La civilisation médiévale est une civilisation de la marque. Tout lieu, tout bâtiment, tout meuble, tout objet, tout outil et instrument, voire tout animal, porte d'une manière ou d'une autre une marque qui dit qui il est, d'où il vient, à qui il appartient, ce qu'il convient d'en faire.“ – M. Pastoureau: *Figures et couleurs (Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales)*, Paris: Le Léopard d'or, 1986: 56.

<sup>18</sup> Palefroi: 1174–1175.

<sup>19</sup> Die Erscheinung von jemandem, der dem Umfeld völlig fremd ist, erinnert uns an Aucassin, wie Yasmina Foehr-Janssens bemerkt: „De la même manière que le guetteur (qui appartient du reste aussi au personnel poétique de la chantefable), les petits pastoureux assimilent Nicolette la fugitive à une fée. L'errance sylvestre d'une jeune beauté révélée par la clarté lunaire suffit, semble-t-il, à certains témoins subtils pour déceler les indices du merveilleux [...] et une pucele vint ci, li plus bele riens du monde, si que nos quidames que ce fust une fée et que tos cis bos en esclarci (XXII,

Mien escient, c'est une fee  
 Que Dieus vous a ci amenee  
 Por restorer vostre damage  
 Dont si avez pesant corage ;<sup>20</sup>

Durch die Erwähnung von Gott öffnet sich eine neue Perspektive, da die mögliche Beteiligung einer höheren gar transzendentalen Gewalt bislang nicht einmal in Betracht gezogen worden war. Die einzigartige Schönheit, die prächtige Kleidung, der aufgeregte Seelenzustand sowie der rätselhafte Auftritt der Dame bei dunkler Nacht sollen auf den Wächter solch eine starke Wirkung ausüben, dass er sich nichts anderes vorstellen kann, als einen göttlichen Eingriff. Allerdings lässt sich das unerwartete Ereignis durch eine einzige Figur erklären, und zwar das Ross. Seine Initiative, die sich darauf richtet, die Gefolgschaft zu verlassen und die Dame zu dem erbitterten Guillaume zu führen, offenbart seinen eigentlichen Charakter, der in der Tat als transzendental betrachtet werden kann, indem das Ross irgendwie nicht völlig zu dieser Welt gehört und deswegen mit menschlicher Vernunft nicht erfassbar ist. Dieses Rätsel über den Charakter des Pferdes kommt auch in den Sätzen des Wächters zum Ausdruck. Sein unglaublicher Auftritt, seine Farben, welche die Schönheit der Blumen übertreffen, dürften eine überraschende Lösung bieten.

### 3. *Vielfältige und versteckte Hinweise*

Nach dem schlaun und mutigen Eingriff kann die Beschreibung des Rosses nicht mehr als mittelalterliches rhetorisches Übertreiben betrachtet werden. Im Gegenteil: Nun taucht die Frage auf, ob die Beschreibung zum Beginn der Erzählung nicht als ein deutlicher Hinweis über das Dasein des Tieres gilt? In der Tat ermöglicht dem Wächter die außergewöhnliche Farbe, das Pferd zu erkennen. Seine durch Überraschung geprägte Äußerung („Que Dieus vous a ci amenee“)<sup>21</sup> lässt etwas Undenkbares vermuten und soll sogar auf ein göttliches Eingreifen hinweisen.

---

33–35). L'exemple du Vair Palefroi : appuyé sur celui de la chantefable nous invite à proposer une définition de cet être littéraire (je ne parle pas ici de la dimension folklorique ou ethnographique du personnage) : il s'agirait d'une femme qui apparaît dans la pleine lumière du désir amoureux et affirme, par sa solitude, n'être gouvernée que par lui.“ – Y. Foehr-Janssens: „La chevauché merveilleuse : Le Vair Palefroi ou la naissance d'une fée“, *Reinardus* 13, 2000: 79–95, pp. 84–85.

<sup>20</sup> Palefroi: 1181–1184.

<sup>21</sup> Palefroi: 1182.

Bevor dieser undenkbare Zug enthüllt wird, lohnt es sich aus einem anderen Gesichtspunkt einen Blick auf die Erzählung zu werfen. Wenn die Geschichte aufs Wesentliche vereinfacht wird, bleiben nur drei Figuren, die durch drei Tätigkeiten gekennzeichnet werden können: Der Ritter Guillaume, der in der Dame verliebt ist; die Dame, die sich dem äußeren Willen der älteren Männer unterwerfen müsste; und das Ross, das die Liebenden verbindet. Mithilfe dieser vereinfachten Übersicht der üblichen Geschichte über den Zusammenstoß der Liebe mit dem väterlichen Willen kann das Dasein der Figuren gesehen werden. Vor allem gilt das, wie folgt, für das Ross.

Wenn die dem nächtlichen Zug vorangehende Szene analysiert wird, können die Gedanken der enttäuschten und erbitterten Liebenden jeweils parallel gesehen werden. In beiden herrscht die Sehnsucht vor, die in diesem Moment eher bitter und perspektivlos scheint. Die Gedanken kreisen um den/die Andere(n), der/die eben nicht da ist. Das Einschreiten des Pferdes dürfte so verstanden werden, als ob es ihre Bitterkeit erkannt und sich gefühlt hätte, zum Eingreifen aufgefordert zu werden. Trotz der negativen Erfahrungen der Begegnungen, die früher immer wieder von Entdeckung durch andere bedroht waren, weckt gerade das Pferd die Erinnerungen der Dame. Die ersten Augenblicke fallen zunächst auf das Tier, dann auf die Dame:

Mesires Guillaume l'oi,  
Molt durement s'en esjoï ;  
Son palefroi a conneü,  
Qu'il avoit longuement eü ;  
La pucele voit et avise ;<sup>22</sup>

Dank dem Erkennen blüht auch die Liebe wieder auf:

Si vous di bien qu'en nule guise  
Nus plus liez hom ne peüst estre.  
[...]  
Si l'a par la destre main prise,  
Besie l'a plus de .XX. foiz ;  
El n'i mist onques nul defoiz,  
Quar molt bien l'a reconneü.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Palefroi: 1205–1209.

<sup>23</sup> Palefroi: 1210–1211; 1214–1217.

Wie vermutet, belohnen sich die Liebenden mit Liebesvergnügen,<sup>24</sup> wobei das Ross jedoch nicht mehr dabei ist. Es zieht sich zurück und zeigt sich nicht mehr.<sup>25</sup> Zweifellos gilt die Erkennungsszene als zweiter dramatischer Höhepunkt, in dem Emotionen allen negativen Umständen entgegenstehen.

Der Parallelismus zwischen der Erscheinung des Rosses und der neuerlich aufblühenden Liebe deutet auf die frühere Rolle des Pferdes hin. Denn die Liebe ist sowohl zum Beginn als auch gegen Ende der Erzählung erlaubt, aber dazwischen verbindet nur das Ross die voneinander willkürlich getrennten Liebenden. Dieses Tier dürfte einen rätselhaften gemeinsamen Zug mit der Liebe aufweisen. Die Lösung kann hinter der kaum beschreibbaren Farbe stecken. Mit seinem Benehmen ist das wunderbare Pferd fähig, das Liebesgeheimnis zu enthüllen, das sonst kaum wahrzunehmen ist. Im Falle eines Pferdes muss das Adjektiv *vair* eine einschränkende Bedeutung haben: Apfelschimmel oder schlicht und einfach: wechselbar wie das in der *La vie de Saint Gilles* steht.<sup>26</sup> Die Lösung steckt in dieser Wechselhaftigkeit und in der Tatsache, dass es nie möglich ist, die Farbe genau zu bestimmen.<sup>27</sup> Ohne eine umfangreiche Studie über die Natur der Liebe zu entwerfen, darf festgestellt werden, dass diese Unmöglichkeit auch

<sup>24</sup> Marie-Luce Chênerie schreibt die erfüllte Liebe der Großzügigkeit von Guillaume zu: „Si Guillaume est récompensé, c'est qu'il a donné par amour son palefroi; si ce beau cheval a montré la même assurance que la monture d'un chevalier errant, c'est qu'il a par maintes foiz hante(e) la voie (v. 1021-1045-1069-1087-1100-1107-1129) : il n'y a pas d'utopie romanesque; la Providence, amie de Jeunesse, d'Amour et de Largesse, depuis le début, avait veillé au dénouement (v. 1236, 1320-1).“ – CM.-L. Chênerie: ‚Ces curieux...‘, *op.cit.*: 361.

<sup>25</sup> „[...] l'union des jeunes accomplie, il disparaît du conte.“ – P. Harris-Stäblein: ‚Le rôle...‘, *op.cit.*: 582. Dieses Verschwinden könnte die vorliegende Auslegung ungültig machen, aber das ist nicht der Fall. Der Charakter des Rosses ist ergänzungsbedürftig: Es steht für die Liebe, die sogar immer frei bleibt. Nachdem die Beziehung der Liebenden durch eine kirchlich genehmigte Verbindung im Sakrament der Ehe unauslöslich und öffentlich gemacht wird, verliert das Ross seine äußere Existenzberechtigung. In der Liebe lebt es weiter, im Herzen der Liebenden.

<sup>26</sup> „Il nen ad n'or n'argent od sai, / Cheval ne mul ne palefrei; / Il n'en porte ne veir ne gris, / Meis povres dras de petit pris; / Meis Deus ki est riches d'aveir / Lui truverat sun estuveir.“ – G. de Berneville: *La vie de Saint Gilles*, Paris: Firmin Didot, 1881, vv. 643–648.

<sup>27</sup> „Vair (varius) est encore plus valorisant, comme pour les yeux humains, vairs, c'est-à-dire, clairs, mais surtout brillants et vivants, ce qui dispense de préciser la dominante.“ – A. Planche: ‚De quelques couleurs de robe‘, *Le cheval au Moyen Age (= Sénéfiance 32)*, 1992: 411. (Auf der Seite 411 ist die Anmerkung 29 falsch, weil sich das Zitat im Vair Palefroi und nicht in Fierabras befindet.) Michel Pastoureau behauptet, diese Farbe habe keine positive Bedeutung in der Heraldik: „On l'utilise pour connoter le mensonge, la fausseté, ou la trahison. Ce sont naturellement sa bichromie (donc son caractère impur) et son étymologie (> varius) qui lui font jouer ce rôle en héraldique imaginaire.“ – M. Pastoureau: *Figures et...*, *op.cit.*: 200. Diese Anmerkungen können deutlich machen, warum der Wächter bei der Erscheinung der Dame so verwirrt ist.

die Liebe betrifft. Es besteht also eine rätselhafte Ähnlichkeit zwischen dem Pferd und der Liebe, die solange nicht enthüllt wird, bis die emotionelle Beziehung zwischen dem enttäuschten Ritter und der verbitterten Dame wieder aufblüht. In diesem Sinne stellt das Ross durch seine abwechslungsreiche und unfassbare jedoch anreizende und wunderschöne Farbe die Liebe schlechthin dar, die „vairs et de riche color“<sup>28</sup> und deren Erscheinung mit jener der Blumen nicht einmal vergleichbar ist.<sup>29</sup> Es ist unmöglich, das Pferd zu beschreiben („c'on seüst descrire“),<sup>30</sup> da niemand über solch eine „grant biauté“<sup>31</sup> verfügt. Auf den ersten Blick scheint sich die Liebe durchzusetzen, dann zu scheitern, aber später, als das Pferd auftaucht und sich die Liebenden erkennen, blüht sie wieder auf. Sie gilt offensichtlich als Gottes Gnadengeschenk: „Que Dieus vous a ci amenee“.<sup>32</sup> In der übriggebliebenen Erzählung wird die geistliche Annäherung zweierlei Weise betont. Der Ritter Guillaume unterstreicht zunächst die kanonische Ehe. Dabei kann eine bloß christliche Tradition vermutet werden, vielmehr steht aber dahinter ein felsenfester Wille, sich nie mehr von der Dame trennen zu müssen:

Li chevaliers sant trestorner  
 Se fet maintenant espouser  
 Et par bon mariage ajoinde :  
 Ne sont pas legier desjoinde  
 Et quant la messe fu chantee,  
 Grant joie ont el palais menee  
 Sejant, puceles, escuier.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Palefroi: 173.

<sup>29</sup> „La samblance de nule flor / Ne color c'on seüst descrire“ Palefroi: 174–175.

<sup>30</sup> Palefroi: 175b.

<sup>31</sup> Palefroi: 177b.

<sup>32</sup> Palefroi: 1182.

<sup>33</sup> Palefroi: 1247–1253.

Erst danach tritt Guillaume als Sieger auf, und lädt die feindliche Herren zu sich ein:

Mesire Guillaume fist joie  
Molt grant, con cil qui de sa proie  
Estoit molt liez en son corage.<sup>34</sup>

Der Sieg des jungen Paares wird durch die Anrede noch deutlicher hervorgehoben, die gleich vor dem Ausklang steht und den Erfolg Gott zuschreibt. Er hätte ihnen nämlich seine Gunst gewährt, ihre Liebe zu unterstützen. Der Ausdruck zeugt von der göttlichen Teilnahme, die zu Ewigkeit zu erinnern und aufzuzeichnen ist.

Seignor, ainsi Damedieu plot  
Que ces noces furent estables,  
Qui a Dieu furent couvenables.<sup>35</sup>

Durch diese geistliche Anmerkung nimmt die Erzählung einen didaktischen Zug an. Zugleich wird die emotionelle Liebe ebenfalls auf geistiger und sogar geistlicher Ebene zugelassen, in der kirchlichen Vorschriften entsprechenden, kanonischen Ehe. Die vorausgesetzte Tatsache, dass sich Gott selber in die Liebesaffäre zugunsten der Jugendlichen einmischt, vervollkommnet den Erfolg des Rosses und sichert das Engagement von Guillaume.

<sup>34</sup> Palefroi: 1313–1315. Bemerkenswert ist, wie Ausdrücke „proie“ und „liez en son corage“ den Standpunkt des Siegers betonen. Jean-Claude Bibolet hebt den heftigen Einsatz der Wörter *cuer* et *corage* hervor: „Mais à propos de cuer, il est impossible d'ignorer corage, qui se présente douze fois. Corage est, on le sait, un composé de cor avec le suffixe -age, qui – ou bien a une valeur proche de zéro (Il est employé alors comme un élargissement phonétique destiné à donner plus de corps au mot, par exemple vis / visage), – ou bien donne au mot dérivé une valeur d'ensemble : « le corage est dans ce cas l'ensemble des dispositions du cœur et dont le cœur est le centre. »“ – J.-C. Bibolet: „Guillaume, as-tu du cuer ?“ ou « Cuer » dans *Le Vair Palefroi*, in: *Le « cuer » au Moyen Age. Réalité et sénéfiance* (= *Sénéfiance* 30), 1991: 45–46.

<sup>35</sup> Palefroi: 1320–1322. „Aussi est-ce justice que la jeunesse triomphe et la mort des deux vieillards n'est pas affligeante ; elle n'est qu'un retour à l'ordre voulu par Dieu.“ – H. Legros: „Les amours des vieillards et leur cortège de vice“, in: *Vieillesse et vieillissement au Moyen-Age* (= *Sénéfiance* 19), 1987: 161.



Die Einladung für die alten Ritter stellt eine tiefgreifend christliche Geste, eine Art Versöhnung dar. Trotz des eventuell ausbrechenden Konflikts prägt die positive Initiative die nachträgliche Stimmung,<sup>36</sup> dank deren der Onkel und der Vater der Dame aufs Verhindern der Ehe verzichten und diese sogar akzeptieren:

Le mariage en voit desfet,  
 Nul recouvrier n'i puet avoir.  
 [...]
 Graer covint le mariage  
 A l'ancien, vousist ou non,  
 Et li vieus au fronci grenon,  
 S'en conforta plus biau qu'il pot.<sup>37</sup>

Auch wenn sie nicht zufrieden sind, versöhnen sich die alten sowohl mit der neuen Lage als auch mit Guillaume, der „bien fu de princes et de contes“.<sup>38</sup> Das Glück des jungen Ehepaars vervollkommnet sich erst nach einigen Jahren,<sup>39</sup> als Guillaume und seine Frau das Erbe übernehmen. Allem Anschein nach wird ihr zurückhaltendes Benehmen mit einer materiellen Belohnung belohnt. Die Reihenfolge der Ereignisse (zunächst die kanonische Ehe, dann das Vermögen) dürfte eine moralische Botschaft übermitteln, indem die gegenseitige Anerkennung, die Beachtung gegenüber älteren Personen und nicht zuletzt die kanonische Ehe durch irdisches Vermögen belohnt werden. Im Gegenteil zur Vermutung einer peinlichen Überraschung im Laufe des Besuchs der alten Ritter spielt die Szene eine beträchtliche Rolle im christlichen Kontext der Erzählung. Die Versöhnungsinitiative, die kaum anders betrachtet werden kann, als eine bewusste Nachfolge Jesu,<sup>40</sup> übermittelt eine unmissverständliche Botschaft.

<sup>36</sup> Es lohnt sich, jene Wendungen zusammenzustellen, die das höfische Benehmen von Guillaume zum Ausdruck bringen: „amistié grande / Mesire Guillaume vous mande“ (1289b–1290); „Quant a l'ostel furent venu, / Richement furent receü“ (1311–1312); „Mesire Guillaume fu preus, / Cortois et molt chevalereus;“ (1323–1324).

<sup>37</sup> Palefroi: 1305–1306; 1316–1319.

<sup>38</sup> Palefroi: 1327.

<sup>39</sup> „Ainz le tiers an, ce dist li contes, / Morut li anciens, sanz faille; Tout son avoir li rent et baille; / [...] / Après ala la mort requerre / Son oncle, qui molt estoit riches, / [...] / Ains tint la terre toute cuite.“ – Palefroi: 1328–1330.

<sup>40</sup> Zum Thema Versöhnung reicht aus, einige Kernsätze von Jesus in Erinnerung zu rufen: „Liebt eure Feinde; tut denen Gutes, die euch hassen.“ Lk 6,27b; „Selig, die Frieden stiften; / denn sie werden Söhne Gottes genannt werden.“ Mt 5,9; „[...] geh und versöhne dich zuerst mit deinem Bruder [...]“ Mt 5,24b.

Die vermehrten geistlichen Anmerkungen und Hinweise stellen eine tiefgreifende christliche Auffassung dar, die einerseits auf die kanonische Ehe Wert legt, andererseits der jüngeren Generation wohlgesinnt ist.

Anhand der Generationsfrage soll die vorliegende Analyse vervollständigt werden. Aus erweiterter Sicht ist es anzunehmen, dass die Erzählung eine textualisierte Fassung des uralten Ritus ist, im Laufe dessen der alte König abgesetzt werden muss, um den Weg der jüngeren Generation frei zu machen. Um diesen Wechsel durchzuführen, soll die Abschlusszene eine friedliche Lösung vorlegen, die der Zusammenarbeit der Jugendlichen und der Älteren zu danken ist. So kann der Machtwechsel friedlich, ohne die Aufopferung des alten Herrschers stattfinden. Aus einer weiteren Sicht kann die Liebesgeschichte auch als Initiationsverfahren des Guillaume in die Ritterschaft betrachtet werden. Auch wenn er von Anfang an ein Ritter ist, erreicht er nur durch die Ehe die Vollmitgliedschaft unter den Rittern. Dabei wirkt das Ross bei dem Initiationsverfahren mit, wie das so oft die Rolle der Tiere ist.<sup>41</sup> Welche Auslegung wir auch immer übernehmen, was überwinden die Jugend, die wahre Liebe und die christliche Praxis, je nach Interpretation.

#### 4. *Schlussbetrachtung*

Das Hauptanliegen der höfischen Kurzerzählung über das Ross dürfte nicht in der allzu unkomplizierten Geschichte stecken, sondern in ihren außergewöhnlichen Figuren. Wie deutlich geworden sein sollte, wird die Frage nach dem wahren Charakter des Tieres durch seine wunderschöne Erscheinung aufgeworfen. Auch wenn das Ross, im Gegenteil zu mehreren anderen mittelalterlichen Erzählungen,<sup>42</sup> sprachlos bleibt und es sich nur gelegentlich zeigt, weist es mehrere Züge auf, die auch für die Liebe gelten. Nach dieser Vermutung und den ausführlichen Erklärungen zufolge dürfte das wunderbare Pferd, das für die Liebesaffäre besonders sensibel ist, eine Art Verkörperung der abstrakten Liebesidee sein, die *c'ôn*

<sup>41</sup> „Das Tier wird zu einem Helfer, das dem Initianden hilft, den Übergang in die neue Lebensphase zu finden. In der Diskurswelt des Märchens wird dieser Übergang dargestellt als Hilfe, die bestimmte Tiere wie Vogel – insbesondere Schwan –, Wolf, Pferd oder Hirsch als Transporteure in eine andere Welt leisten. Pferd und Hirsch sind die Tiere par excellence, die den Weg ins Jenseits, in die initiatische Welt kennen und dahin unaufgefordert die Initianden führen.“ – Metzeltin & Thir: *Erzählgenese, op.cit.*: 72.

<sup>42</sup> Das berühmteste Tier ist der Papagei in den *Novas del Papagay*.

bekanntlicherweise nicht *seüst describe*.<sup>43</sup> Selbst die Tatsache, dass es unmöglich ist, sein Dasein wahrzunehmen, schafft die Ähnlichkeit mit der Liebe, die hinter den Geschehnissen steckt und die Erzählung deutlich mitprägt. Als schlaues, vernünftiges und sogar höfisches Tier, mischt sich das Ross gerade im richtigen Moment ein und verschwindet dann, da seine Anwesenheit nicht mehr nötig ist. Nachdem die Ehe geschlossen wurde, soll die Liebe unwiderruflich unter den Jugendlichen herrschen, die keinen äußerlichen Übermittler mehr benötigen.

In einem Zeitalter, als die emotionelle Liebe und die kanonische Ehe oft im Gegensatz gestellt wurden, legt das Werk von Huon le Roi einen soliden Ausgleich zwischen den Werten dar.<sup>44</sup> Guillaume müsste sich bei der Kreuzung von ehrlichen Emotionen, offiziellem Engagement, unzureichendem Vermögen und auseinandergehenden Generationen auskennen. Nur mit der Hilfe des wunderbaren Pferdes kann es gelingen, für die fast aussichtslose Situation eine Lösung zu finden. Die Stellung der Ehe kommt in einer unausweichlichen Veränderung zum Vorschein, die sinngemäß eine schwere Krise auslöst. Für solche, durch den bevorstehenden Machtwechsel auftretende Krisen bietet die Erzählung einen friedlichen Lösungsvorschlag. In der textualisierten Fassung eines uralten Ritus stellt sie eine Möglichkeit zum sanften Übergang von einer Generation zur anderen, der sich nur im Zeichen der beachteten und ausgeübten christlichen Tugenden vollziehen kann. Ausschließlich diese Tugenden können das Glück des jungen Paares und den Verzicht der älteren gewährleisten. Die Erzählung bietet ein Beispiel dafür, den tragischen Konflikt abzuwenden und den Übergang im Sinne des Christentums zugunsten der Liebe durchzuführen. Ihre Werte dürften schließlich harmonisiert werden können.

<sup>43</sup> Palefroi: 175b.

<sup>44</sup> „Das poetische Programm einer solchen Harmonie von Liebe, Ehe und Herrschaft konnte als eine Kritik an der adligen Ehepraxis, speziell an dem unpersönlichen Charakter vieler Eheverbindungen, verstanden werden, vielleicht auch als eine Auseinandersetzung mit der christlichen Ehelehre, sie so wenig über die Liebe zwischen den Eheleuten zu sagen hatte.“ – J. Bumke: *Höfische Kultur II.*, München: DTV, 1992: 560.

MICHELE COLOMBO

LA PRESENZA DELLA BIBBIA NELL'OPERA  
DI BONVESIN DA LA RIVA\*

Nell'offrire pochi anni fa una rassegna degli studi su Bonvesin da la Riva,<sup>1</sup> Raymund Wilhelm, sulla scorta dell'osservazione continiana secondo cui "quale autore in volgare" il poeta milanese "è eminentemente un traduttore",<sup>2</sup> sottolineava come rivesta "una particolare importanza", nella considerazione dei suoi *vulgaria*, "il problema delle fonti".<sup>3</sup> Tra esse, mi pare, risultano di speciale importanza quelle bibliche, dal momento che in tutta la vasta produzione del maestro milanese, indirizzata, come lo stesso Wilhelm sottolinea poco oltre, all'ammaestramento del pubblico, l'aspetto dell'edificazione religiosa gioca un ruolo centrale.<sup>4</sup>

Considerando nel suo insieme la produzione bonvesiniana, si può notare che la presenza di riferimenti alla Bibbia appare fortemente disomogenea. Al gradino più basso della scala si possono collocare opere come la *Disputatio rose cum viola*, nella quale, pur essendo naturalmente ben riconoscibile una prospettiva religiosa

\* Questo lavoro è stato realizzato durante un soggiorno presso la Universität des Saarlandes finanziato da una borsa di studio per ricercatori esperti (*Forschungsstipendium für erfahrene Wissenschaftler*) della Fondazione Alexander von Humboldt e anticipa, con qualche rielaborazione, l'uscita della voce su Bonvesin in corso di stampa nel *Dizionario biblico della letteratura italiana*.

<sup>1</sup> Non ha tutti i torti Gy. Domokos: *La sintassi volgare di Bonvesin dra Riva*, Milano: CUSL, 2008: 1, n. 1, nel sostenere la denominazione che l'autore medesimo si attribuisce nella propria opera, cioè "Bonvesin dra Riva"; la quale, italianizzata, giustificherebbe un "Bonvicino della Riva" o "della Ripa" (un tempo identificata con la Ripa di Porta Ticinese, tesi che oggi non gode di molto credito: M. Leonardi, "Introduzione", in: Bonvesin da la Riva: *Libro delle Tre Scritture*, ed. M. Leonardi, Ravenna: Angelo Longo, 2014: 9). È d'altronde comprensibile l'adozione della forma milanese del nome ("Bonvesin") e la sostituzione, nell'indicazione di provenienza, della preposizione "della", corrispettiva di "dra", con "da" o "dalla" o, nella forma attestata nei *vulgaria* bonvesiniani, "da la", visti i paralleli di Giacomo da Lentini, Panuccio dal Bagno, ecc.

<sup>2</sup> *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini, vol. I, Milano & Napoli: Ricciardi, 1960: 667.

<sup>3</sup> R. Wilhelm: "Introduzione. Nuove tendenze negli studi bonvesiniani", in: *Bonvesin da la Riva. Poesia, lingua e storia a Milano nel tardo Medioevo*, atti della giornata di studio (Heidelberg, 29.06.2006), edd. Id. – S. Dörr, Heidelberg: Winter, 2009: 1–15, p. 9.

<sup>4</sup> Wilhelm: "Introduzione", *op.cit.*: 10.

cristiana (per esempio nell'assunto centrale: l'umiltà che trionfa sulla superbia), il testo scritturale gioca un ruolo trascurabile.<sup>5</sup> All'opposto si situano invece il *Vulgare de passione sancti Iob*, che nella sua parte centrale costituisce un vero e proprio volgarizzamento del libro di Giobbe (1-2 e 42,10-17), e la sezione centrale del *Libro delle tre scritture*, il *De scriptura rubra*, che racconta la passione di Cristo armonizzando le testimonianze evangeliche ed amplificandole. Nello spazio delimitato dai due estremi si collocano i casi in cui dalla Bibbia si attingono ora brevi citazioni ora racconti esemplari esposti con maggiore ampiezza. A sé va invece considerato il *De quinquaginta curialitatibus ad mensam*, un galateo da tavola in volgare che trova la giustificazione stessa del proprio genere letterario nei versetti del libro dei Proverbi (23,1-2).<sup>6</sup> Non per caso, precetti da tavola si leggono anche nello *Splanamento de li Proverbii de Salamone* di Girardo Patecchio (vv. 145-148), che si presenta appunto come un volgarizzamento dei Proverbi: “Ki siede a l'altrui mensa, umelmentre ne stea, / no guarde ça e là, que se toia o se dea: // né non se dé irar s'el fides ad altrui / servi de qualqe caisa mieg qe no fi a lui” (‘Chi è invitato a pranzo si comporti umilmente, senza badare a che cosa si tolga o si dia né adirandosi se a un altro fosse servito qualcosa di meglio che a lui stesso’).<sup>7</sup>

La gamma di testi scritturali presi in considerazione da Bonvesin è decisamente ampia, sia per l'Antico Testamento, serbatoio di prelievi che spaziano dal Pentateuco ai libri storici a quelli sapienziali e ai profeti, sia per il Nuovo: ai Vangeli, che naturalmente rivestono un ruolo centrale e tra i quali è privilegiato Matteo, si affiancano gli Atti degli Apostoli, diverse tra le lettere (non solo paoline) e l'Apocalisse. Gli esempi migliori di una simile varietà sono offerti dai distici latini della *Vita scolastica* e dal *Libro delle tre scritture*, certo le opere di Bonvesin più studiate per quanto riguarda le fonti. Nella prima sono stati identificati riferimenti a Genesi, Esodo, Salmi, Proverbi, Isaia, Matteo, Luca, Filippesi, Ebrei e Giacomo.<sup>8</sup> Nel secondo, soppesando le fonti, si apprezza una “massiccia presenza [...] di echi poetico-sapienziali (dai *Salmi* alla *Sapienza*, dal *Siracide* ai *Proverbi*, da *Qoèlet* al *Cantico dei Cantici*), una minor frequenza di richiami ai testi profetici e, soprattutto, la decisa prevalenza di riferimenti neotestamentari”, tra i quali,

<sup>5</sup> Sulle fonti del *vulgare* si veda M. Corti: “Il genere ‘disputatio’ e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva”, *Strumenti critici* 7, 1973: 197-185.

<sup>6</sup> “Quando sederis, ut comedas cum principe, diligenter attende, quae apposita sunt ante faciem tuam, et statue cultrum in gutture tuo, si avidus es”. Per comodità le citazioni bibliche si rifanno alla *Nova Vulgata* consultabile in rete all'indirizzo <vatican.va>.

<sup>7</sup> *Poeti del Duecento*, ed. Contini, vol. I, *op.cit.*: 566.

<sup>8</sup> Cfr. *Quinque claves sapientiae*, ed. A. Vidmanová-Schmidtová, Teubner: Leipzig, 1969: 37-102 e la recensione di R. McClure pubblicata in *Gnomon* 45, 1973: 623-626, p. 625.

naturalmente, l'Apocalisse gioca un ruolo speciale nella descrizione della città celeste offerta dalla *Scriptura aurea*.<sup>9</sup>

Oltre ad affiancarsi, Antico e Nuovo Testamento possono anche intrecciarsi, come accade, peraltro in maniera non sorprendente, nel *De scriptura rubra* (S2 181–183), dove a Cristo in croce sono fatte pronunciare parole tratte da Lam 1,12:<sup>10</sup> “Perzò diseva Criste: ‘Oì voi ke andei per via / venì e si guardei s’el è dolor ke sia, / s’el è il mondo angustia sì grand com è la mia’” (‘O voi che passate per la via, venite e guardate se c’è dolore, se c’è nel mondo angoscia grande come la mia’).<sup>11</sup> Oltre che dai libri canonici, Bonvesin attinge anche dagli apocrifi: è il caso dell'*exemplum* del *Vulgare de elymosinis* dove si narra la carità del padre di Maria, Gioacchino, solito dare i due terzi dei propri guadagni in elemosina (B 329–348), che deriva dal vangelo apocrifo dello pseudo Matteo o da quello della natività di Maria, mediati probabilmente dal capitolo sulla natività di Maria della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze o dallo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais.<sup>12</sup> Le citazioni dalla Bibbia e dagli apocrifi sono a volte esplicite, come nel luogo del *Vulgare de passione sancti Iob* (O 313–315: “Perzò san Polo recuinta in lo divin sermon / k’el n’è mester intrar in l’eternal mason / per via de molte angustie, de tribulation” ‘Perciò san Paolo afferma nella sacra Scrittura che è necessario entrare nella dimora eterna per mezzo di molte angosce e tribolazioni’), che riprende verosimilmente 2Cor 4,17–5,4,<sup>13</sup> o nel verso del *Vulgare de elymosinis*

<sup>9</sup> M. Leonardi: “Introduzione”, *op.cit.*: 25 (alle pp. 261–273 l'*Indice dei luoghi biblici*).

<sup>10</sup> “O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus”.

<sup>11</sup> Tutte le citazioni dalle opere volgari sono tratte da Bonvesin da la Riva, *I volgari. Testi del ms. Berlinese*, ed. A. M. Gökçen, New York: Peter L., 1996 e Bonvesin da la Riva, *I volgari. Testi dei mss. Trivulziano 93 (vv. 113–fine), Ambrosiano T. 10 sup., N. 95 sup., Toledano Capitolare 10–28*, ed. A. M. Gökçen, New York, Peter L., 2001; non si sono tuttavia riprodotti i puntini sottoscritti impiegati da Gökçen per indicare lettere foneticamente caduche e le maiuscole a inizio verso. I versi sono preceduti dalla sigla che identifica il componimento, pratica che data da A. Mussafia: “Darstellung der altmailändischen Mundart nach Bonvesin’s Schriften”, in: Id., *Scritti di filologia e linguistica*, edd. A. Daniele & L. Renzi, Padova: Antenore, 1983: 247–84 (originalmente nei *Sitzungsberichte der wiener Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 59, 1868: 5–40).

<sup>12</sup> Cfr. *Evangelia apocrypha*, ed. C. Tischendorf, Lipsiae: Avenarius et Mendelssohn, 1853: 53, 106; Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. G. P. Maggioni, vol. II, Firenze & Milano: Sismel Edizioni del Galluzzo & Biblioteca Ambrosiana, 2007: 1006; Vincentius Bellovacensis, *Speculum quadruplex*, vol. IV, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1965 (= Duaci, ex officina Baltazaris Belleri, 1624): 194 (VI 64).

<sup>13</sup> “Id enim, quod in praesenti est, leve tribulationis nostrae supra modum in sublimitatem aeternum gloriae pondus operatur nobis, non contemplantibus nobis, quae videntur, sed quae non videntur; quae enim videntur, temporalia sunt, quae autem non videntur, aeterna sunt. Scimus enim quoniam, si terrestris domus nostra huius tabernaculi dissolvatur, aedificationem ex Deo habemus domum non manufactam, aeternam in caelis. Nam et in hoc ingemiscimus, habitationem

(B 393), che parla della “legenda” di “san Matheo”, cioè probabilmente degli Atti di Matteo.<sup>14</sup> Più spesso, in ogni caso, le fonti sono riconoscibili solo in filigrana, come nel passo del *De scriptura aurea* (S3 113–114: “La claritae de l'Altissimo ghe lux a tal bailia / ke sol illò no astove ni altra lux ke sia” ‘La chiarezza dell'Altissimo vi risplende con tale forza che lì non c'è bisogno del sole o di qualsiasi altra luce’), dove si descrive la città celeste con parole di Apc 21,23.<sup>15</sup>

Nell'intendere il modo di riferirsi alla sacra Scrittura di Bonvesin, è fondamentale tenere presente il fatto che molto spesso la fruizione dei libri canonici e apocrifi è mediata dalla letteratura cristiana antica o medioevale, o perlomeno si intreccia strettamente ad essa: al caso già menzionato dell'episodio del Vangelo dello pseudo Matteo attinto da Jacopo da Varazze o Vincenzo di Beauvais si può aggiungere per esempio che il riferimento alla carità di Tobia contenuto nella *Vita scolastica* (vv. 253–254: “econtra miserans, quoniam dabat ipse, Thobias / gaudia nunc factus celica dives habet”) tradisce senz'altro una relazione con i versi 2093–2094 del *Tobias* di Matteo di Vendôme (“nomine, re similes pax celica, pax in idipsum / pascit et occasum non habitura quies”), una parafrasi in distici elegiaci del libro biblico.<sup>16</sup> Il legame è certificato dall'aggettivo *celica*, “riferito alla pax di cui gode Tobia nell'aldilà”, che ricorre tanto nella *Vita* quanto nel *Tobias*, mentre “non compare nel passo corrispondente della Bibbia”.<sup>17</sup> Un simile nesso tra Bibbia e letteratura cristiana non è puramente estrinseco, ma esprime il nucleo ideale della poesia di Bonvesin. Essa ha il suo centro, si può dire, nella considerazione commossa della misericordia di Dio, contemplata specialmente attraverso la figura della Vergine Maria: da tale sorgente discendono le due correnti tematiche principali, vale a dire l'esposizione di sentenze morali e il racconto di storie edificanti, allo scopo di indirizzare l'uomo a rispondere all'amore divino con il dono di sé. Sia la Bibbia sia opere come i *Dialoghi* di san Gregorio o le

---

nostram, quae de caelo est, superindui cupientes, si tamen expoliati, non nudi inveniamur. Nam et, qui sumus in tabernaculo, ingemiscimus gravati, eo quod nolumus expoliari, sed supervestiri, ut absorbeatur, quod mortale est, a vita”.

<sup>14</sup> Cfr. G. Contini: “Saggio d'un'edizione critica di Bonvesin da la Riva”, in: Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932–1989)*, ed. G. Breschi, vol. I, Firenze: Edizioni del Galluzzo – Fondazione Ezio Franceschini, 2007: 331–400, p. 355 (originamente nelle *Memorie del regio istituto lombardo di scienze e lettere. Classe di lettere, scienze morali e storiche* 24, 1935: 237–272).

<sup>15</sup> “Et civitas non eget sole neque luna, ut luceant ei, nam claritas Dei illuminavit eam, et lucerna eius est Agnus”.

<sup>16</sup> Cfr. *Quinque claves sapientiae*, ed. Vidmanová-Schmidtová, *op.cit.*: 57; *Matheus Vindocinensis: Opera*, ed. F. Munari, vol. II, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1982: 249.

<sup>17</sup> P. Garbini: “Sulla ‘Vita scolastica’ di Bonvesin da la Riva”, *Studi medievali* 31, 1990: 705–737, p. 713.

*Vitae Patrum* sono dunque per Bonvesin repertori di massime ed *exempla* da cui è possibile ricavare il materiale proposto all'ammaestramento del pubblico di laici cui si rivolge. Ciò non significa, tuttavia, una confusione tra fonti scritturali e non: benché accostate, esse sono ordinate in una precisa gerarchia, cronologica e logica, come si deduce osservando gli esempi di carità del *Vulgare de elymosinis* (B 313–1048), la cui serie, aperta dalla menzione di Tobia, prosegue con le figure neotestamentarie di san Gioacchino, della vergine Maria, di Lazzaro resuscitato da Gesù e di Tabità resuscitata da Pietro (Act 9,36–42); la trafila biblica e pseudobiblica è chiusa dall'accento già menzionato agli Atti di Matteo, dopodiché è la volta dei santi (Martino, Eustachio, Alessio, Eufrosina, Bonifacio; tra gli ultimi due si incunea la storia dell'ortolano, anch'egli peraltro “sancto lemosiner” di cui si legge nelle *Vitae Patrum*: B 473–540), cui tengono dietro esempi privi di un riferimento biografico preciso.<sup>18</sup>

Un buon modo per osservare l'impiego bonvesiniano del materiale scritturale è considerare il *Vulgare de passione sancti Iob* in rapporto alla fonte: del libro sapienziale vengono volgarizzate solo le sezioni narrative, tralasciando invece del tutto i discorsi del protagonista, dei suoi tre amici, di Eliu e di Iahve. Mentre degli interventi degli ultimi due non si trova alcuna traccia, gli scambi tra Giobbe, Elifaz, Bildad e Zofar sono riassunti in una sola quartina: “Lo di seten san Iob a lor prend a parlar / et illi consego insema prenden a rasonar: / zascun de lor monstrava grand doia in so parlar; / san Iob in zo k'el disse no fiva olzudho peccar” (O 225–228; ‘Il settimo giorno san Giobbe comincia a parlare loro ed essi insieme a lui iniziano a discorrere: ciascuno di loro mostrava un grande dolore nel proprio discorso; san Giobbe non era sentito peccare in ciò che disse’). La sintesi si spiega non tanto per ragioni di estensione testuale, quanto perché la sezione centrale del libro biblico problematizza la figura di Giobbe mostrando le sue domande e il suo lamento verso Dio: in Bonvesin, al contrario, san Giobbe (santo già secondo Tobia 2,12 e 15 nella lezione della *Vulgata*)<sup>19</sup> è presentato come figura esemplare della virtù della pazienza, che non deflette mai dalla sua rettitudine.<sup>20</sup> Si è passati insomma dalla Scrittura all'agiografia, in forza della necessità

<sup>18</sup> Cf. G. Contini: “Saggio d'un'edizione critica di Bonvesin da la Riva”, *op.cit.*: 354–358; Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari*, ed. G. Contini, Roma: Società Filologica Romana, 1941: LXIX–LXX n. 76.

<sup>19</sup> Invece che la *Nova Vulgata*, si veda qui *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, ed. R. Gryson, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007: 678: “hanc autem temptationem ideo permisit Dominus evenire illi ut posteris daretur exemplum patientiae eius sicut et sancti Iob”, “nam sicut beato Iob insultabant reges ita isti parentes et cognati eius et inridebant vitam eius”.

<sup>20</sup> Si veda C. Beretta, “Bonvesin da la Riva e l'*exemplum* di Giobbe”, in: *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. V (*Dal Medioevo al Rinascimento*), ed. P. Gibellini, Brescia: Morcelliana, 2013: 117–150.



di rivolgersi a un pubblico per il cui orizzonte culturale la disputa con Dio sarebbe stata inattuabile.

Ciò nonostante, si può affermare che Bonvesin sia tutto sommato un traduttore fedele del dettato biblico: solo di rado si possono riconoscere delle vere e proprie modifiche della fonte, come nei versi del *De scriptura rubra*, dove, per una semplificazione non esente da antisemitismo, la flagellazione e l'oltraggio della corona di spine sono addossati agli Ebrei invece che ai soldati romani (S2 49–116), contro Mt 27,26–31, Mc 15,15–20 e Io 19,1–3.<sup>21</sup> Di norma però la Bibbia è seguita da presso, e il volgarizzatore si limita a proporre dei tagli e degli ampliamenti: per i primi, oltre al caso già menzionato del *Vulgare de passione sancti Iob*, si possono citare i versi sulla resurrezione di Lazzaro nel *Vulgare de elymosinis*, dove l'episodio è solo richiamato alla memoria del pubblico, per concentrarsi sui motivi che indussero Gesù a operare un miracolo tanto grande:

Per le lemosine anchora e per l'ospitalia / fo resustäo Lazaro e tragio de tenebria,  
/ lo qual era fraëllo de Marta e de Maria, / le que albergavan Criste con söa  
compania. // Entrambe con Criste avevano mirabel amistae, / sovenzo l'alber-  
gavano e ghe fevan caritae, / mangiar e beve ghe devano per bona voluntae,  
/ perzò Criste a entrambe ghe fé tal pïetae. // Perzò li presi de quelle, k'eran sì  
caritevre, / intese Iesù Criste signor meraveievre, / e dé al so fraël resustamento  
plasevre / a Lazaro k'era morto dé vita retornevre (B 357–368 'Ancora per le  
elemosine e l'ospitalità fu risuscitato e strappato alla tenebra Lazzaro, il fratello  
di Marta e Maria, che ospitavano Cristo e i suoi discepoli. Entrambe avevano  
una speciale amicizia con Cristo, lo ospitavano spesso e gli usavano carità, gli  
davano da mangiare e da bere per bontà, perciò Cristo fece a entrambe un tale  
atto di pietà. Per questo Gesù, signore meraviglioso, ascoltò le preghiere delle  
sorelle, che erano così caritatevoli, e concesse a loro fratello una risurrezione  
ricca di gioia, a Lazzaro che era morto diede il ritorno della vita').

I casi di amplificazione si possono dividere in due tipi fondamentali. Uno è la rielaborazione di contenuti già esposti (*expolitio*), come accade – per restare al racconto della passione di Cristo – nella scena della flagellazione (S2 49–64): alla prima quartina, dove si espone il fatto accennando all'accanimento degli aguzzini e ai lividi provocati dai colpi, ne seguono tre che amplificano la scena, narrando

<sup>21</sup> Si veda in proposito anche Bonvesin, *Libro delle Tre Scritture*, ed. Leonardi, cit: 153 n., dove il curatore nota che il poeta in più luoghi “insiste sulla responsabilità collettiva del popolo” ebraico per la passione e morte di Cristo.

che i persecutori “pur sempre ghe devano e tuto lo maxarava” (S 64 ‘continuamente lo percuotevano e lo coprivano tutto di lividi’), che “le carne quas parivano sì negre com coldera” (S 55 ‘le carni apparivano nere quasi come una caldaia’) e che “lo sangue da le soe membre in terra ghe gotava” (S 62 ‘il sangue dalle sue membra gocciolava in terra’).

L’altro tipo di ampliamento è l’inserito di materiale per così dire integrativo della fonte: uno dei casi più eclatanti, e che pone Bonvesin in nutrita compagnia, è la lunga esposizione del dolore di Maria sotto la croce e del suo lamento rivolto al figlio (S2 213–340), cui fa seguito, dopo la quartina della consegna della donna a Giovanni, la risposta consolatoria di Gesù (S2 345–388). Una simile amplificazione ha il fine di favorire l’immedesimazione del pubblico nella passione di Cristo, secondo un modello risalente almeno a san Bernardo e largamente diffuso dal francescanesimo.<sup>22</sup> In altri casi le aggiunte possono invece mostrare scopi didattici, come nella quartina che segue la flagellazione (S2 65–68: “La pena k’el portava trop era angustiosa / e no è meraveia s’ell’era tormentosa: / per quel ke la soa carne molto era vigorosa / perzò la söa pena tanto fo plu angustiosa” ‘La pena che sopportava era molto angosciosa e non fa meraviglia se era tormentosa, perché il suo corpo era molto vigoroso, perciò la sua pena gli diede tanto più travaglio’),<sup>23</sup> o esortativi, come nella chiusa del racconto della corona di spine: “Mai no è hom il mondo ke no dovesse esse molle / a suspirar e a planze olzando coté parole, / ni far pro ghe devrave li versi dre viole, / de Iesù Criste olzando la passion sì folle” (S2 89–92 ‘Non c’è nessuno al mondo che non dovesse sciogliersi a sospirare e piangere udendo tali parole, né gli dovrebbero giovare le melodie delle viole mentre ascolta la passione così folle di Gesù Cristo’).<sup>24</sup>

Una sostanziale fedeltà alla fonte, con libertà di amplificazione, dunque: e, considerato quanto si è detto, non sorprenderà sapere che si tratta dello stesso atteggiamento adottato da Bonvesin quando ha a che fare con modelli non biblici, come i *Dialoghi* di san Gregorio o la *Vita* latina di sant’Alessio.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Cfr. Bernardus Claraevallensis: “Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus”, in: *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. CLXXXII, Paris: Migne, 1854: 1133–1142; M. Gragnolati: *Experiencing the afterlife. Soul and Body in Dante and Medieval culture*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2005: 98–109; Bonvesin, *Libro delle Tre Scritture*, ed. Leonardi, *op.cit.*: 173 n.

<sup>23</sup> Per luoghi paralleli in S1 e S3 si veda Bonvesin, *Libro delle Tre Scritture*, ed. Leonardi, *op.cit.*: 157–158 n.

<sup>24</sup> Luoghi paralleli in Bonvesin, *Libro delle Tre Scritture*, ed. Leonardi, *op.cit.*: 160 n.

<sup>25</sup> Cfr. il *Vulgare de elymosinis* (B 541–604) in paragone con Gregorius magnus, *Dialogi*, ed. U. Moricca, Roma: Tipografia del Senato, 1924: 56–57 e le osservazioni di R. Wilhelm: *Bonvesin da la Riva. La Vita di Sant’Alessio. Edizione secondo il codice Trivulziano* 93, Tübingen: Niemeyer, 2006: 2–6.

VÍKTOR KANÁSZ

CONTRIBUTIONS TO THE DIPLOMATIC  
ACTIVITY OF THE HUNGARIAN KINGDOM  
BETWEEN 1452 AND 1453\*

The Hunyadi era is one of the most extensively investigated periods in the history of Hungary. Although a large amount of literature is dedicated to the campaigns of János Hunyadi and the reign of his son, King Matthias I, a survey of new evidence may improve or even modify our understanding of the era. Recently, some as yet unknown documents surfaced in the State Archives of Milan. Through investigating these letters, which were written between 1452 and 1453, we can refine our knowledge of the history of this period, and, in particular, of the diplomatic relations between the Hungarian Kingdom and the towns in Northern Italy.

*The Hungarian Kingdom and Europe in the middle of the 15th century*

The one and a half decade between the death of Vladislaus I (1444) and Matthias Hunyadi's ascension to the throne (1458) is one of the most troubled periods in the history of Hungary. The north-western part of the kingdom was controlled by the Bohemian Brethren under the leadership of Jan Jiskra, Frederick III invaded significant amount of lands in Sopron, Vas and Moson counties, and the Ottoman attacks became permanent in the south.<sup>1</sup> Although the kingdom had a legitimately crowned ruler in Ladislaus V, the infant king, living under the guardianship of Frederick III, could not exercise his power. In 1446, therefore, the diet elected the country's *homo novus*, János Hunyadi as the governor of the kingdom during the king's infancy.<sup>2</sup>

\* I would like to express my gratitude to the Vestigia Research Team as well as to Kornél Szovák and Péter Alexa for their help throughout my research.

<sup>1</sup> I. Bariska: *A Szent Koronáért elzálogosított Nyugat-Magyarország 1447–1647*, Szombathely: Vas Megyei Levéltár, 2007: 29.

<sup>2</sup> A. Kubinyi: *Matthias Rex*, Budapest: Balassi Kiadó, 2008: 14.

Unfortunately, Hunyadi's governance was far from being successful: in 1448 he suffered defeat from the Ottomans at Kosovo Polje, he was not able to beat Jiskra, nor break the power of his chief enemy, Ulrich of Celje, whose influence extended to Western Hungary and Slavonia. Moreover, his increasing influence became more and more tedious for the aristocrats of the kingdom. Meanwhile, there were continuous negotiations with Frederick III on the release of Ladislaus V, but it was only the rebellion of the Austrian estates, led by Ulrich von Eyczing, which resulted in success. Returning from his imperial coronation in Rome in 1452, Frederick was besieged at Wiener Neustadt by the Austrian and Bohemian estates, thus he was forced to hand the king to Ladislaus' uncle, Ulrich von Celje on the 4th of September.<sup>3</sup> Ladislaus V received the homage of the Hungarian delegation in Vienna.<sup>4</sup>

Subsequent to these events, Hunyadi had to renounce the position of governor, but was appointed as captain general (*supremus capitaneus regie maiestatis in regno Hungariae consitutus*) instead with the result that he continued to manage the royal domains and their revenues as well. Furthermore, the aristocrat received the hereditary title of count of Bistrița.<sup>5</sup> The administration was also reorganized: the newly established privy chancellery (*cancellaria*) was led by the pro-Habsburg archbishop, Dénes Szécsi of Esztergom, while Hunyadi's supporter, János Vitéz headed the grand chancellery.<sup>6</sup> Mainly due to Hunyadi's resistance, however, the king was not able to consolidate his power, which remained in the hands of the aristocrats. The reform plans of Vitéz were fruitless too.<sup>7</sup>

Under these internal circumstances it is not easy to judge the kingdom's foreign policy. Since the Turks appeared at the southern borders of the kingdom in 1390,

<sup>3</sup> Pii Secundi pontificis maximi commentarii I., Textus, textum recensuerunt atque explicationibus, apparatu critico indiceque nominum ornauerunt I. Bellus & I. Boronkai, Budapest: Balassi Kiadó, 1993: 63. (1.25.)

<sup>4</sup> A. Áldásy: 'A magyar országgyűlés követsége V. Lászlóhoz 1452 október havában', *Századok* 7, 1910: 554–562, p. 554.

<sup>5</sup> E. Mályusz: *A magyar rendi állam Hunyadi korában*, Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1958: 50.

<sup>6</sup> It has recently been demonstrated that the chancellor used the name Zrednai instead of Vitéz, (K. Pajorin: 'Vitéz János vezetéknévéről', in: Zs. Tamás (ed.): *Ritók Zsigmondné Szalay Ágnes 70. születésnapjára*, Budapest: Balassi Kiadó, 2001: 18–19). The latest literature refers to him as 'János Zrednai Vitéz', see I. Kristóf: *Egyházi középréteg a késő középkori Váradon*, Pécs: Pécsi Történettudományért Kulturális Egyesület, 2014: 59.

<sup>7</sup> A. Kubinyi: 'Vitéz János: a jó humanista és rossz politikus', in: R. Nagy Mézes (ed.): *A magyar történelem vitatott személyiségei 2*, Budapest: Kossuth Kiadó, 2003: 7–30, p. 16.

the Ottoman issue had played a definitive role in Hungarian foreign policy.<sup>8</sup> As a consequence, diplomatic talks had always been aimed at surveying the partner's capability to assist against the Ottomans, while decision-makers had always taken into consideration whether, in case of an Ottoman attack against Hungary, a hostile state could take advantage of the kingdom's weakness or not.

It was also a significant problem that, due to his infancy, the king was not able to govern, so the control over foreign policy was in the hands of such powerful aristocrats as Ulrich von Celje and János Hunyadi. Similarly to the aristocratic leagues, the diplomatic relations between the states changed very frequently. In addition to the Ottomans and the Bohemian Hussites, the main challenge was Frederick III's open ambition to obtain the control over the Hungarian Kingdom.

### *Hungarian foreign policy in the first part of the 1450s*

The Hungarian Kingdom had numerous bonds even with the most distant countries of Christian Europe of that time. I do not aim to cover all states Hungary had diplomatic relations with, only the most relevant ones will be surveyed here.<sup>9</sup>

Hungary's most important economic and diplomatic partner was the neighbouring Holy Roman Empire. Connections, between Germany and Hungary were, however, ambivalent. Frederick III persistently and tenaciously strove to obtain Austria, Bohemia and Hungary, and, in order to accomplish this goal, he kept archduke Sigismund of Austria and Ladislaus V under his guardianship. The rebellion of the Tyrolese estates forced him to release Sigismund in 1446, but Ladislaus kept staying in his court. In 1452, Frederick was crowned as emperor in Rome by Pope Nicholas V.<sup>10</sup> Ladislaus V was attempted to be abducted already

<sup>8</sup> P. Fodor: 'A Szimurg és a sárkány: az Oszmán Birodalom és Magyarország (1390–1550)', in: I. Zombori (ed.): *Közép-Európa harca a török ellen a 16. század első felében*, Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség (METEM), 2004: 9–35, p. 9.

<sup>9</sup> Despite its active anti-Ottoman policy I do not intend to discuss the case of Burgundy here. See S. Csernus: 'Jehan de Wavrin krónikája: angol történelem, francia történetírás és kereszties hadjárat. Burgundiak az Al-Dunán (1444–1445)', in: A. Györkös & G. Kiss (eds.): *Francia–magyar kapcsolatok a középkorban (Speculum Historiae Debreceniense 13)*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013: 127–149; A. Györkös: 'V. László francia házassági terve: diplomáciai fordulat 1457-ben?', in: A. Györkös & G. Kiss (eds.): *Francia–magyar kapcsolatok a középkorban, op.cit.*: 271–287.

<sup>10</sup> M. Jászay: *Velence és Magyarország, egy szomszedság küzdelmes története*, Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1990: 132; Carvajal was member of the emperor's escort for a short time, cf. L. G. Canedo: *Don Juan de Carvajal: un espanol al servicio de la Santa Sede: cardenal de Sant'Angelo legado en Alemania y Hungría: 1399?–1469*, Madrid, 1947: 128.

in Rome, and later in Florence, but these efforts succeeded only one year later in Wiener Neustadt. Frederick III, who was always in short of money, aimed to take as much advantage of the complicated Hungarian situation as he could. With the king and the Holy Crown of Hungary kept in his own court, he had all the opportunities to profit from the crisis.

The diplomatic relations between the numerous principalities of the Italian peninsula were far from transparent, as signalled by their frequent hostility and quick reconciliations. The Papal States, the Kingdom of Naples, Florence, Milan and Venice were the most powerful of them, but the Holy Roman Empire and France were also concerned with the peninsula's issues, which manifested in their recurring interference in Italian politics.

The papal throne was occupied by Nicholas V between 1447 and 1445. In this period, the papacy's policy was defined mainly by two factors: the pope was the head of the universal church and, at the same time, the leader of the Papal States.<sup>11</sup> Therefore he had to represent his interests both in the Italian and the universal Christian diplomacy simultaneously. The expulsion of the Ottomans from Europe was one of his chief goals. In order to achieve this, he needed a strong Kingdom of Hungary, for which he was willing to take measures as well, among others, through his legates.<sup>12</sup> This special attention is demonstrated by the numerous bulls and briefs related with Hungary, or the notes of Pope Pius II that often mention Hungarians.<sup>13</sup>

In spite of their significant economic connections, the political relations between Hungary and Venice, the era's most important commercial centre, were rather cold.<sup>14</sup> This was aggravated by the city-state's expansive policy, which made

<sup>11</sup> A. Kubinyi: 'Diplomáciai érintkezések a Jagelló kori magyar állam és a pápaság között (1490–1526)', in: A. Kubinyi (ed.): *Főpapok, egyháziak, intézmények és vallásosság a középkori Magyarországon*, Budapest: Magyar Egyháztörténeti Munkaközösség (METEM), 1999: 107–122, p. 107.

<sup>12</sup> P. E. Kovács: 'A Szentszék, a török és Magyarország a Hunyadiak alatt (1437–1490)', in: I. Zombori (ed.): *Magyarország és a Szentszék kapcsolatának 1000 éve*, 1996: 97–117, pp. 100–101; G. Nemes: 'Elszálasztott lehetőségek. VII. Kelemen pápa és II. Lajos országainak belpolitikája (1523–526)', *Egyháztörténeti Szemle* 4, 2014: 3–19, p. 3.

<sup>13</sup> See G. Nemes (ed.): *Brevia Clementina. VII. Kelemen pápa magyar vonatkozású brévéi (1523–1526)*, Budapest–Győr–Róma: MTA–PPKE 'Lendület' Egyháztörténeti Kutatócsoport & Győri Egyházmegyei Levéltár, 2015; Pii Secundi pontificis maximi commentarii... *op.cit.: passim*.. For more on this relationship, see J. Marton: 'Enea Silvio Piccolomini's Contacts with Hungary', in: P. E. Kovács & K. Szovák (eds.): *Infima Aetas Pannonica: Studies in Late Medieval Hungarian history*, Budapest: Corvina Kiadó, 2009: 194–225.

<sup>14</sup> Gy. Székely: 'Magyarország és Buda városa Velence és Genova között a 14–15. század fordulóján', *Tanulmányok Budapest múltjából* 23, 1991: 9–19, p. 10.

it the largest state in northern Italy. Between 1418 and 1420 Venice occupied some Dalmatian towns which were under Hungarian supremacy. Moreover, since 1403 Venice had been refusing to pay the annual 7000 ducates laid down in the treaty of Turin, thus the relation of the two states deteriorated during the reign of Sigismund of Luxemburg.<sup>15</sup> The Hungarian king tried to hamper Venice's economy with a commercial blockade. He also launched a campaign against the Republic without any permanent success.<sup>16</sup> Although a lot of Hungarian immigrants lived in the Republic,<sup>17</sup> the formerly important commercial relations became insignificant.<sup>18</sup> Nevertheless, the city-state always paid particular attention to Hungarian affairs. This is not surprising at all, taken into consideration that the *Signoria* traditionally possessed the area's most extended diplomatic system.<sup>19</sup>

As one of Europe's most important commercial towns and cultural centres,<sup>20</sup> Florence maintained commercial interests from Constantinople to Mallorca.<sup>21</sup> However, in the 1450s an important change occurred in the foreign policy of the city-state. Up to that point, as the ally of Venice, Milan was one of Florence's most significant enemies, but in 1452 Milan and Florence entered into an alliance. Although nominally it was a republic, Florence was led by Cosimo Medici, who did not hold any official titles. Seeing the increasing power of Venice, Cosimo supported Francesco Sforza in obtaining Milan.

Although the Florentine presence in Hungary has been well-known for a long time, recent research has unearthed some important witnesses of Hungarian–Florentine relations.<sup>22</sup> Florence had good connections with the Hungarian sovereigns already in the Angevin era, and the relations flourished on during the reign of

<sup>15</sup> W. von Stromer: 'Zsigmond császár Velence elleni kontinentális zárzata és a nemzetközi kereskedelmi utak áthelyeződése', *Századok* 4, 1987: 638–659, p. 642.

<sup>16</sup> See, from recently, P. E. Kovács: 'Zsigmond isztriai hadjárata', in: L. Pósn & L. Veszprémy (eds.): *A hadtáp volt maga a fegyver. Tanulmányok a középkori hadszervezet és katonai logisztika kérdéseiről*, Budapest: Zrínyi Kiadó, 2013: 227–252.

<sup>17</sup> Zs. Teke: "'Ongaria"-beli bevándorlók a középkori Velencében', in: G. Klaniczay & B. Nagy (eds.): *A középkor szeretete. Történeti tanulmányok Sz. Jónás Ilona tiszteletére*, Budapest: ELTE BTK Közép- és Korajkori Egyetemes Történeti Tanszék, 1999: 447–451, p. 447.

<sup>18</sup> Zs. Teke: *Velencei–magyar kereskedelmi kapcsolatok a XIII–XV. században (Értekezések a történeti tudományok köréből 86)*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979: 58.

<sup>19</sup> D. Kosáry: *Magyar külpolitika Mohács előtt*, Budapest: Magvető Kiadó, 1978: 5.

<sup>20</sup> See V. Breidecker: *Florenz oder „die Rede, die zum Auge spricht“: Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.

<sup>21</sup> M. M. du Jourdin: *Európa és a tenger* (tr. by J. Rácz), Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2013: 109.

<sup>22</sup> See for example. J. Koltay-Kastner: *Olasz–magyar művelődési kapcsolatok*, Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1941: 25–26.

Sigisimund.<sup>23</sup> Trade played a crucial role in the strengthening of the links between the two countries. Although it was not vital for Florence to be present on the Hungarian market, several Florentine families settled all over the kingdom.<sup>24</sup> Amongst the Florentine families the Scolari took the lead, particularly Filippo Scolari (Pipo Ozorai), who represented the influence of Florence.<sup>25</sup> The peak point of the Florentine diplomatic activity in Hungary was around the 1420s. Later, the relations between the two states deteriorated as a result of the death of Pipo Ozorai and the imprisonment of some Florentine merchants.<sup>26</sup> Around the end of Sigisimund's reign, the relations consolidated, but they could not reach their former intensity even in the 1450s.<sup>27</sup>

Milan, another important city-state of northern Italy, was one of the major centres of the renaissance during the regency of the Visconti family. It did not have remarkable diplomatic and commercial bonds with Hungary, and the relations between the two states were peaceful.<sup>28</sup> Milan's traditional opponent was Florence, which was trying to countervail the power of Milan in alliance with Venice. However, it all changed in 1450 when, with the death of Filippo Maria Visconti, the family's male line died out. Milan was proclaimed to be a republic,

<sup>23</sup> E. Csukovits: 'Nagy Károly ivadékai. Az Anjou-ház Firenze levelezésében', in: A. Györkös & G. Kiss (eds.): *Francia–magyar kapcsolatok a középkorban*, op.cit.: 117–126, pp. 119–121.

<sup>24</sup> D. Huszti: *Olasz–magyar kereskedelmi kapcsolatok a középkorban*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1941: 108; K. Prajda: 'Andrea di Filippo Scolari váradi püspök és a firenzeiek a Zsigmond-kori Erdélyben', in: Zs. Kovács & J. Orbán (eds.): *Tűgülő horizont. Tanulmányok a fiatal művészettörténészek marosvásárhelyi konferenciájának előadásából*, Marosvásárhely & Kolozsvár: Maros Megyei Múzeum & Erdélyi Múzeum-Egyesület & Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány, 2013: 2–32, p. 21.

<sup>25</sup> K. Prajda: 'Egy firenzei szomszédság a Zsigmond kori Magyar Királyságban', in: Á. Tóth, I. H. Németh & E. Szívós (eds.): *A város és társadalma. Tanulmányok Bácskai Vera tiszteletére*, Budapest: Hajnal István Kör & Társadalomtörténeti Egyesület, 2011: 441–449, p. 441. For a prosopographical database of the merchants, see K. Arany: 'Firenzei kereskedők, bankárok és hivatalviselők Magyarországon (1370–1450). Pozopográfiai adattár', *Fons* 3, 2007: 483–549.

<sup>26</sup> K. Prajda: 'A Magyar Királyság és a Firenzei Köztársaság diplomáciai kapcsolatai a Zsigmond-korban', in: A. Bárány & L. Pósan (eds.): *Causa unionis, causa fidei, causa reformationis in capite et membris. Tanulmányok a konstanzi zsinat 600. évfordulója alkalmából*, Debrecen: Print-Art Press, 2014: 161–175, p. 171.

<sup>27</sup> Zs. Teke: 'Firenze külpolitikája és Zsigmond (1409–1437)', in: F. Pitti & Gy. Szabados (eds.): *Magyaroknak eleiről. Ünnepi tanulmányok a hatvan esztendősk Makk Ferenc tiszteletére*, Szeged: Szegedi Középkorász Műhely, 2000: 559–568, p. 568.

<sup>28</sup> This relationship is well illustrated by the entry of Sigismund to Milan in 1431, which, despite the careful preparations, was virtually neglected by duke Visconti. in: P. E. Kovács: 'Ceremonia és politika, Zsigmond bevonulása Itáliában 1431–1433', *Történelmi Szemle* 3, 2013: 351–380, p. 353.



but the fiancé of the former sovereign's daughter, Francesco Sforza, managed to seize power in the affluent city-state. Sforza's ambitions against Venice were supported by Frederick III and, influenced by Cosimo, Florence too.<sup>29</sup>

This was followed by the establishment of a strong alliance between Florence and Milan apparently against Venice. As a consequence, Venice attempted to isolate Milan and Florence through negotiations with the Kingdom of Naples and the Holy Roman Empire. It was essential to the two city-states to find new alliances. They managed to win the French Kingdom and contacted with most powerful aristocrat of the Hungarian Kingdom, János Hunyadi. As a result, Venice launched a war against the two cities, but, fearing of the consequences of a possible French intervention, they signed a peace treaty in the Spring of 1454 in Lodi. After their reconciliation, the three city-states and the pope founded the Holy League against the Ottomans, which brought about a period of relative peace in northern Italy until the French campaign in 1494.

### *The delegation of 1452–1453*

Until recently, Hungarian scholars knew only the fact that in 1452 a delegation was sent by the Hungarian estates to Frederick III with the participation of Ágoston archbishop of Győr, László Bátmonostori Töttös royal master of the cup-bearers and Albert Vetési. The delegation arrived in Florence in early April, but the emperor did not want to receive them, and the mission had to return without success.

Vilmos Fraknói was the first to write about the Milanese diplomatic mission, and his account serves as the basis of later references. According to him, "Vetési at that time [in 1452 – V. K.] did not return to his chapter. He entered to the service of János Hunyadi, became the secretary of the governor,<sup>30</sup> and, in the Spring of the next year [1453 – V. K.] he received another diplomatic assignment to Milan. There, after the death of the last member of the ducal family of the Viscontis, Francesco Sforza seized power. As he did not receive the imperial confirmation of emperor Frederick III, he instinctively strove to win the Hungarians and the Austrians, who opposed Frederick's rule. He entered into negotiations with them in 1452. He sent Jacobus Delbene to János Hunyadi, and Hunyadi's response was

<sup>29</sup> Aeneas Silvius Piccolomini, the later Pope Pius II, as a diplomat of Frederick, tried to assert the interests of his sovereign, but only with little success. *Pii Secundi pontificis maximi commentarii...*, *op.cit.*: 53. (1.19.)

<sup>30</sup> He was addressed as "Secretarium nostrum" in the quoted letter.

delivered by Albert Vetési, who was invested with full authority to establish the alliance.”<sup>31</sup> Fraknói added in a note that “the original copy of the letter of commission, written on the 20th of April in 1453, can be found in the State Archives in Milan.”<sup>32</sup>

The letter cited by Fraknói is still kept in the archives of the city, together with some other evidence, of which, seemingly, the renowned 19th-century historian was not aware. A total of 11 letters can be linked to the diplomatic mission.

There are two letters from 1452: the first was written on the third Sunday of Lent “in castro nostro Sennegk”<sup>33</sup> by Ulrich von Celje. As for its genre, it can be considered as a letter of instruction.<sup>34</sup> We can read in the document that Ulrich von Celje was sending his secretary, Andreas “cum plena informatione [...] in maxima confidentia et distrectione” to Francesco Sforza in order to negotiate with him.

The other letter was written in the name of the governor, János Hunyadi, on the 1st of March in Vienna.<sup>35</sup> It is also a letter of instruction, probably dictated by János Vitéz, who was responsible for the diplomatic letters of Hunyadi.<sup>36</sup> The governor promised that he was going to send back the emissary of Sforza, Antonius de Magnis Bellamo, with the final proposal to Milan, after having reached an agreement with Ulrich von Celje. In other words, the governor was to send his answer to Milan only after reaching a common position with Ulrich von Celje.

The first letter of instruction from the year 1453 was issued on the 9th of March in Innsbruck, by archduke Sigismund of Austria.<sup>37</sup> The archduke informed the addressee that he had received the reply to one of his former letters from the envoys of Francesco Sforza, in which the sender had asked Sigismund to let his and Ladislaus V’s delegates pass freely through Sigismund’s territories, including Ulrich von Celje’s diplomats as well.

The next letter of the governor was written on the 20th of April, the Friday before Saint George’s day in Buda.<sup>38</sup> János Hunyadi announced that he had read

<sup>31</sup> V. Fraknói: ‘Mátyás király magyar diplomatái: Vetési Albert, harmadik közlemény’, *Századok* 5, 1898: 385–404, p. 389.

<sup>32</sup> *Idem.* Translation by Judit Skumát.

<sup>33</sup> It is bound to be one of their estates in Lower-Styria, Saneck (today Žovnek, Slovenia).

<sup>34</sup> Archivio di Stato di Milano [hereinafter ASMi], Sforzesco/642/1452.

<sup>35</sup> ASMi, Sforzesco/642/1452.

<sup>36</sup> F. Szakály: ‘Vitéz János, a politikus és államférfi (Pályavázlat – kérdőjelekkel)’, in: *Vitéz János emlékkönyv. Esztergom évlapjai. Annales Strigonienses*, Esztergom: Balassa Bálint Társaság, 1990: 9–38, pp. 20–21.

<sup>37</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/novembre.

<sup>38</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/aprile. The transcript of the letter can be found in the Appendix.

the letter of Francesco Sforza, carried by Jacobus Delbene, and the answer was going to be delivered by Albert Vetési “utrisque iuris doctorem secretarium nostrum”, who enjoyed full authorization. Hunyadi sent another letter on the same day, again from Buda, reporting that he had audited the Florentine delegates and Delbene, then sent Albert Vetési to Milan with the Florentine delegates.<sup>39</sup> Curiously enough, Fraknói made use of only the first letter, which does not mention the Florentine delegates, scholars, therefore, did not take into consideration their presence.<sup>40</sup>

On the 8th of May Ulrich wrote a letter in Vienna, announcing that he was sending his counsellor, Friedrich Lamberger to negotiate with Francesco Sforza.<sup>41</sup> Soon, again in Vienna, another letter was issued by him, which contains the same report.<sup>42</sup>

The content of other North Italian letters connected to the diplomatic activity in question, was less important from the point of view of the Hungarian issues. On the 3rd of July 1453 Franciscus vicecomes announced in a letter, issued in Cremona, that the Hungarian delegates had already begun their journey, but the rest of the letter is not relevant to our investigation.<sup>43</sup> The next letter, written by Delbene, was also dated on the 3rd of July 1453 in Cremona,<sup>44</sup> just as the one from the 9th of July.<sup>45</sup> The writer of the latter, Franciscus, who was probably identical with the author of the previous letter, reported that the Hungarian and Florentine delegates were waiting for Sforza’s reaction in certain cases.

The following two documents can be considered as one.<sup>46</sup> It was dated on the 22nd of July already in Milan, which means that the delegates were already there.<sup>47</sup> The writer of the letter, Angelus informed Sforza that he was to answer to the

<sup>39</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/aprile. The transcript of the letter can be found in the Appendix.

<sup>40</sup> Fraknói also published the Hungarian translation of the letter. V. Fraknói: ‘A Hunyadiak és a Jagellók (1440–1526)’, in: S. Szilágyi (ed.): *A magyar nemzet története IV.*, Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., 1895: 122.

<sup>41</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/maggio.

<sup>42</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/maggio.

<sup>43</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/luglio.

<sup>44</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/luglio.

<sup>45</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/luglio; I am very grateful to Hajnalka Kuffart for her support in the interpretation of the Italian letters.

<sup>46</sup> Only one of the two letters is dated, and its writer calls himself “Angelus”. The second document must be a postscript as the address is substituted by a “Datum ut litteris” formula, and the signature is “Idem Angelus sy”.

<sup>47</sup> ASMi, Sforzesco/642/1453/luglio.

Hungarians. Piero de Posterna<sup>48</sup> notified the sovereign that the delegate was going to stay until he gets an answer from the duke.

These letters definitely refine our knowledge by revealing several important facts: on the one hand, we can learn the names of the delegation's (1452) participants, while on the other hand, they make it evident that not only the delegates of Milan, but those of Florence as well came to Hungary in the year 1453. Moreover, it is very likely that the Italian mission had been sent jointly, which means that the same people represented the interests of both Milan and Florence.<sup>49</sup> It would not have been a unique case in the age that one delegate represented more legal entities. In these cases delegates received separate letters of instruction from each commissioner.<sup>50</sup> It is particularly noteworthy that we cannot find any signs hinting at the irreconcilable antagonism between Hunyadi and Ulrich von Celje. What is more, it seems as if the two aristocrats had sent their delegates together, after having agreed on a common standpoint.<sup>51</sup>

The letters also uncover important details of the mechanism of the diplomatic missions. In 1453 the Italian delegates went first to archduke Sigismund. A reference to a previous letter suggests that Sigismund and Francesco Sforza had already been in contact before. The envoys arrived in Innsbruck at the beginning of March.<sup>52</sup> They asked for the permission of the archduke to ensure free passage to them as well as to the diplomats of the king and Ulrich von Celje. After receiving the permission, they continued their way to Hungary.

The delegation arrived in Buda around the middle of April, where, instead of Ladislaus V, they had talks with János Hunyadi. This definitely indicates who was in fact in possession of power in the kingdom. Jacobus Delbene handed over Sforza's letter to the captain, and the answer was delivered by Albert Vetési to Milan. Besides this letter, another was issued at the chancellery of Hunyadi on the

<sup>48</sup> Uncertain reading.

<sup>49</sup> It is probable that Aenas Silvius Piccolomini referred to this delegation, when he mentioned a certain merchant from Venice ("de Florentino mercatore") on the 17th of April. R. Wolkan (ed.): *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini (Fontes Rerum austriacarum 68)*, 3/1, Wien: Hölder, 1918: 144.

<sup>50</sup> B. Iványi: 'Adalékok a nemzetközi érintkezéseink történetéhez a Jagelló-korban. I. közlemény', in: A. Komáromy (ed.): *Történelmi tár*, Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1906: 139–197, p. 164.

<sup>51</sup> For the refutation of the traditionally accepted antagonism of the Garai–Celje League and the Hunyadi family, see T. Pálosfalvi: 'Tettes vagy áldozat? Hunyadi László halála', *Századok* 2, 2015: 383–441.

<sup>52</sup> Innsbruck was Sigismund's seat. H. Bachmann: 'Innsbruck', in: F. Huter (ed.): *Handbuch der historischen stätten Österreich II. Alpenländer mit Südtirol*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1966: 455–461, p. 457.

20th of April, which clarifies that the delegation consisted not only of the envoys of Milan, but of Florence as well. Hunyadi sent Vetési to Milan with this delegation. Then, the delegates left for Vienna, where they arrived at the beginning of May. Here they visited Ulrich von Celje, who also sent his counsellor, Friedrich von Lamberger to Milan, most probably in the company of the returning Italian delegates. On the 3rd and 9th of July they were in Cremona, but by the 22nd of July they had arrived in Milan.

These letters make it clear who the most powerful decision-makers in Hungarian foreign policy were; it was not by coincidence that the delegation negotiated with János Hunyadi and Ulrich von Celje, instead of Ladislaus V. It seems, however, that they did not pay a visit to Dénes Szécsi, archbishop of Esztergom, palatine László Garai and Miklós Újlaki, voivode of Transylvania.

We do not know of the exact purpose of the delegation. Nevertheless, we may assume that, due to the growing crisis in Italia, Milan and Florence intended to seek for new alliances against Venice and Frederick III. It has been demonstrated that Hungary was a perfect ally, as the kingdom had a bad relationship with Frederick III and Venice, while its most influential aristocrat, Hunyadi, used to reside in the court of the late duke of Milan, Filippo Maria Visconti, from December 1431 until the end of 1433, where he had the opportunity to learn Sforza as well.<sup>53</sup> It seems that the Hungarian diplomacy did not easily give up its efforts to cross the emperor's plans, since we are aware of another Hungarian delegation to Italy. The delegation, commissioned by Ladislaus V, left Vienna on the 22nd of July in 1453 and headed to the papal court. The members of the mission included Simon of Treviso, *lector* of Esztergom, provost Simon of Klosterneuburg, Petrus, parson of Krems and two Austrian nobles. When they arrived in Rome on the 26th of August, the delegates started to take steps against the emperor again, demanding the withdrawal of a bull edicted by pope Nicholas V in favour of Frederick III.<sup>54</sup>

It is possible that the envoys of the two aristocrats travelled together for a while in the mission to the pope, since the king's delegation had received the letter of

<sup>53</sup> In his work, published in 1916, Arisztid Oszvald was not yet sure that Hunyadi had resided in Milan (A. Oszvald: *Hunyadi ifjúsága*, Budapest, 1916: 63–65), but the investigations of the following decades proved this suspicion, see F. Banfi: 'Hunyadi János itáliai tartózkodása', *Erdélyi Múzeum* 39, 1934: 261–272, p. 267; M. Jászay: *Párhuzamok és keresztveződések. A magyar–olasz kapcsolatok történetéből*, Budapest: Ciceró Kiadó, 2000: 131–132; P. Engel: 'Hunyadi pályakezdése', in: E. Csukovits (ed.): *Honor, vár, ispánság*, Budapest: Osiris Kiadó, 2003: 512–526, p. 517.

<sup>54</sup> V. Fraknoi: 'Mátyás király és Simon patraszi érsek', *Századok* 29, 1895: 495–506; 500–501; N. C. Tóth: *Az esztergomi székeskáptalan a 15. században I. A kanonoki testület és az egyetemjárás*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Támogatott Kutatócsoportok Irodája, 2015: 58. I am very grateful to Norbert C. Tóth for calling my attention to these dates.

instruction on the 11th of March, while the delegate of Hunyadi did so only a few days earlier, on the first of March, and, furthermore, their goals were the same. In addition, the letter of the governor written in 1452 fits smoothly into the itinerary of János Hunyadi, published by Pál Engel, which shows that Hunyadi was in Vienna at the beginning of March.<sup>55</sup>

A detailed discussion of the delegates can also turn out to be rewarding. One of the most frequently mentioned delegates in the letters is Jacobus Delbene. The Delbene family was one of the most ancient Florentine families.<sup>56</sup> The clan, thanks to the activity of Jacopo di Francesco Delbene, became one of the most important commercial families of Florence until the middle of the 14th century. As far as we know, Bene di Jacopo Delbene was the first member of the family who contacted with Hungarians. In 1376 we find him as a delegate in Buda, where he died soon after his arrival.<sup>57</sup> Another member of the family who can be associated with Hungary was the father of Jacopo, Filippo Delbene, who worked for the local agency of the Spini bank in Hungary already in 1405.<sup>58</sup> Besides his commercial activity, he also undertook important diplomatic tasks as the delegate of the pope, Sigismund and Florence, therefore, among others, he participated in the resolution of the above mentioned conflict between Venice and Sigismund. He died before 1433, but his son, Jacopo, continued the family tradition. At the end of the 1430s, he worked as the “comes camerarum salium” (count of the salt chamber) of Szeged,<sup>59</sup> later he received the same title in Maramureş (Máramaros) and Székesfehérvár.<sup>60</sup> He obviously knew the affairs in Hungary thoroughly, and, thank to his position in the government, he had contacts to Hunyadi, which made him an ideal envoy for the Florentines.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> P. Engel: ‘Hunyadi János kormányzó itineráriuma (1446–1452)’, *Századok* 5, 1984: 974–997, p. 986.

<sup>56</sup> K. Prajda: ‘Egy firenzei sírköve a középkori Budán. Bene di Jacopo del Bene szerencsétlenül végződött követjárása’, in: Á. Tóth (ed.): ‘*És az oszlopok tetején liliumok formáltattak vala*’. *Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*, Budapest: Centrart, 2011: 53–59, p. 29.

<sup>57</sup> His tomb is still visible in Buda. K. Prajda: ‘Egy firenzei sírköve...’, *op.cit.*: 29.

<sup>58</sup> K. Arany: *Firenzei kereskedők, bankárok...*, *op.cit.*: 502.

<sup>59</sup> K. Arany: *Firenzei kereskedők, bankárok...*, *op.cit.*: 503.

<sup>60</sup> I. Draskóczy: ‘Olaszok a 15. századi Erdélyben’, in: I. Draskóczy (ed.): *Scripta manent. Ünnepi tanulmányok a 60. életévét betöltött Gericz József professzor tiszteletére*, Budapest, 1994: 125–136, p. 129; J. Mihályi: *Máramarosi diplomák a XIV. és XV. századból V.*, Máramaros-Sziget, 1900: 313; Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Diplomatikai Levéltár (hereinafter “DL”) 55199.

<sup>61</sup> Neither his ancestry nor his profession meant an obstacle, as it is not the only case in the age when counts of the salt chamber received diplomatic tasks; see B. Iványi: *Adalékok a nemzetközi érintkezéseink történetéhez...*, *op.cit.*: 42.

Albert Vetési originated from a noble family of modest wealth in Szatmár county,<sup>62</sup> and, according to the letters, he began his studies in Vienna, which he later continued in Padua, where he graduated as doctor of both laws.<sup>63</sup> In 1433 he participated in the escort of Sigismund to Rome.<sup>64</sup> In 1446 he became canon in Transylvania,<sup>65</sup> and later, in 1451, he received the title of the bishop's vicar.<sup>66</sup> It could be his first opportunity to meet the governor, who was the voivode of Transylvania. In 1452 he participated in the mission heading to Frederick III and the pope,<sup>67</sup> and although the assignment was not successful he became the secretary of Hunyadi.<sup>68</sup> According to Fraknói, he was still in Milan in January 1454.<sup>69</sup> Although we do not know when did he return home, in 1455 he was already in Hungary.<sup>70</sup> During the regency of Matthias he was assigned as bishop of Veszprém<sup>71</sup> and he became one of the most important diplomats of the king, visiting Rome several times.<sup>72</sup> His career before and after the year 1453 proves that thanks to his excellent education, language skills, his relations to Hunyadi and his previous Italian missions, he was able to fulfil his commissioners' expectations as a delegate.

<sup>62</sup> E. Fügedi: *Uram, királyom...*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1974: 39.; P. Rainer: 'Vetési Albert püspök származása, családja, rokonsága', in: J. Gécz (ed.): *Vetési Albert (1410 k.–1486), Vetési László (15. század második fele)*, Vár ucca tizenhét, 1998: 71–78, p. 76.

<sup>63</sup> P. Erdő: *Egyházzog a középkori Magyarországon*, Budapest: Osiris Kiadó, 2001: 134.

<sup>64</sup> E. Csukovits: *Középkori magyar zarándokok*, Budapest: História & MTA, 2003: 164.

<sup>65</sup> J. Makkay: 'Vetési Albert veszprémi püspök', in: J. Gécz (ed.): *Vetési Albert...*, *op.cit.*: 13.

<sup>66</sup> V. Fraknói: *Mátyás király magyar diplomatái...*, *op.cit.*: 388.

<sup>67</sup> Their letter of instruction was issued on the 11th of March 1452 in Pozsony, cf. J. Teleki: *Hunyadiak kora Magyarországon I–XII.*, 1852–1857. II.: 209.

<sup>68</sup> Frederick was not even willing to receive them in Florence. He undertook to pay the services of Miklós, bishop of Nyitra in the name of the prelate on 3 July at the Apostolic Chancellery in Rome. J. Lukcsics, P. Péter & T. Fedeles (eds.): *Cameralia Documenta Pontificia de Regnis Sacrae Coronae Hungariae (1297–1536) I.*, Budapest & Rome: Gondolat Kiadó, 2014: 356.

<sup>69</sup> V. Fraknói: *Mátyás király magyar diplomatái...*, *op.cit.*: 388.

<sup>70</sup> J. Makkay: *Vetési Albert...*, *op.cit.*: 13.

<sup>71</sup> About his activity in Veszprém see G. Dreska & B. Karlinszky (eds.): *Monumenta Ecclesiae Vesprimiensis 1437–1464. A Veszprémi Érseki és Főkáptalani Levéltár középkori oklevelei*, Veszprém: Veszprémi Főegyházmegye, 2014, and L. Solymosi: 'Konfliktuskezelés Vetési Albert egyházi és Újlaki Miklós világi földesúr birtokain', in: T. Kleinstenitz & I. Zombori (eds.): *Litterarum radices amarae, fructus dulces sunt. Tanulmányok Adriányi Gábor 80. születésnapjára*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015: 49–64.

<sup>72</sup> A. Kubinyi: 'Mátyás király és a magyar püspökök', in: *Főpapok, egyháziak, intézmények és vallásosság a középkori Magyarországon*, Budapest: Magyar Egyháztörténeti Munkaközösség (METEM), 1999: 69–88, p. 79. Pope Pius II also mentions one of his visits in Rome: Pii Secundi pontificis maximi commentarii... *op.cit.*: 557. (11.25.)

The German Friedrich Lamberger was one of Ulrich von Celje's dependent *familiars*. As we have seen, he represented his lord as delegate. He participated in the rebellion against Hunyadi in the Spring of 1457;<sup>73</sup> however, later he went over to the side of Matthias, who denominated him as castellan of Csáktornya and Štrigova.<sup>74</sup> In 1464, he pawned to him the whole estate of Csáktornya for 24000 golden forints, with all of its appendices.<sup>75</sup> He held the title of the master of the doorkeepers between 1466 and 1468.<sup>76</sup>

We do not know further data about Zoanne de Voirago, Piero de Posterna and Anthonius de Magnis Bellano, beyond those in the letter.

The above presented letters broaden our knowledge about Hungary with numerous pieces of information on the first part of the 1450s. They shed light upon the details of the mechanism of the diplomatic missions between the Hungarian Kingdom, Milan and Florence. They also offer additional information over Albert Vetési and Jacobus Delbene, and ensure insight into the early career of Friedrich Lamberger, a renowned diplomat of the future. We learn that not only Milan, but Florence allied with the Hungarian Kingdom too, which is perfectly in accordance with the new northern Italian political system, created by Francesco Sforza and Cosimo Medici. Above all, the delegation demonstrates perfectly that the two leaders of Hungarian diplomacy in the first half of the 1450s were János Hunyadi and Ulrich von Celje, who even preceded the palatine, the archbishop of Esztergom and the voivode of Transylvania. Apparently, the two figures, if their interests required, could take a common stand in the field of foreign affairs.

The goal of these further investigations is to explore and publish documented sources in the State Archives of Milan related to Hungary.

<sup>73</sup> A. Kubinyi: *Mátyás király*, Budapest: Vince Kiadó, 2001: 22.

<sup>74</sup> DL 15794.

<sup>75</sup> DL 15945.

<sup>76</sup> DL 16577, 32814.; Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Királyi Könyvek 4.396/b (Magyar Kancelláriai Levéltár, Libri regii 4. tomus) 381–383.



*Appendix*

János Hunyadi to Francesco Sforza [Buda, 20th of April of 1453]

Imprint of a seal on paper

*Address:* Illustrissimo principi, domino Francisco Sforzia vicecomiti duci Mediolano, Papie Anglieque comiti ac Cremone domino nobis honorando.

Illustrissime princeps, domine nobis honorande! Accepimus litteras vestre dominationis per egregium Iacobum Delbene, oratorem vestrum nobis presentatas et contenta earum intelleximus, quibus diligenter intellectis venerabilem et egregium Albertum utriusque iuris doctorem secretarium nostrum incontinenti cum plena tractandi et concludendi facultatis potestate in factis eidem vestre dominationi peroptime notis erga ipsam vestram dominationem transmisimus. Datum Bude feria sexta proxima ante festum Beati Georgii martiris, anno Domini millesimo CCCC L tercio

Johannes de Hwnyad perpetuus comes Bystriciensis etc. ac supremus capitaneus regie maiestatis in regno Hungarie constitutus

János Hunyadi to Francesco Sforza [Buda, 20th of April of 1453]

Imprint of a seal on paper

*Address:* Illustrissimo principi, domino Francisco Sfforcia vicecomiti duci Mediolani, Papie Anglieque comiti ac Cremonae domino, domino nobis honorando.

Illustris princeps, domine nobis honorande! Accepimus litteras vestre illustris dominationis per egregium Iacobum Delbene, oratorem illustris communitatis Florentie utriusque Iacobum exaudivimus, quo exaudito litterisque intellectis in factis vestre illustris dominationis notissimis venerabilem Albertum utriusque iuris doctorem nostrum secretarium ad vestram illustrem dominationem cum omni plenitudine facultatis cum vestra illustri dominatione ac Florentinorum communitate seu cum hiis, qui ex ipsa communitate ad id faciendum missi fuerint, disponendi et agendi, tamquam si nos praesentes essemus, transmisimus, placeat igitur in referendis parte vestra, vestra illustri dominatio, eidem plenissimam fidem tamquam nobis adhibere. Datum Bude feria sexta proxima ante festum Beati Georgii martiris, anno Domini millesimo quadringentesimo Lmo tertio

Johannes de Hunyad comes perpetuus Bystriczensis etc. supremus capitaneus regie maiestatis in regno Hungariae constitutus

GYÖRGY DOMOKOS – KATALIN RENÁTA ERŐS SSND

## ERCOLE PIO E LE INDULGENZE DI EGER

Il personaggio di Ercole Pio, governatore di Eger per conto di Ippolito d'Este negli anni 1508–1510 è stato trattato in un saggio precedente,<sup>1</sup> con speciale riguardo al suo arrivo in Ungheria e all'incontro con il re Vladislao II nella città di Nagyszombat (Tirnavia, oggi: Trnava, Slovacchia). I documenti che rimangono su di lui continuano ad essere oggetto di studio ed analisi per l'interesse particolare storico-culturale e linguistico. Nel presente intervento vorremmo mettere in evidenza un aspetto finora non esplorato: la proposta di Ercole Pio al Cardinale Ippolito per ottenere dal Papa i privilegi di poter vendere le indulgenze.

Sostanzialmente Ercole Pio intendeva portare avanti la prassi di indire indulgenze giubilari e di crociata, che in Ungheria esisteva sin dalla metà del Trecento. Già nel Quattrocento nel territorio della diocesi di Eger, a Kassa (oggi Košice, Slovacchia) e anche a Eperjes (oggi Prešov, Slovacchia) era stato possibile ottenere i privilegi, pagando una parte delle somma ricavata alla Santa Sede, ed un'altra parte ad un'opera pia (che poteva essere la guerra contro gli infedeli o altro obiettivo, indicato dal Papa nella sua bolla).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gy. Domokos: 'La peste e il pardo. Testimonianze di Ercole Pio, agente di Ippolito d'Este in Ungheria negli anni 1508–1510', *Quaderni Estensi* 6, 2014, in corso di stampa; in lingua ungherese: id.: 'A pestis és a gepárd: Ercole Pio, Estei Hippolit egy ügynökének beszámolója Magyarországról, 1508–1510', in: Gy. Domokos, N. Mátyus & A. Nuzzo (eds.): *Vestigia. Mohács előtti magyar források olasz könyvtárakban* [*Vestigia. Fonti ungheresi in biblioteche italiane*], Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2015: 185–196.

<sup>2</sup> In questa sede diamo solo un elenco delle indulgenze indette in Ungheria, mettendo in evidenza soprattutto le occasioni che possono essere collegate ad Eger o alla città di Eger. Per una bibliografia più completa sul tema rimandiamo alle seguenti opere fondamentali: N. Paulus: *Geschichte des Ablasses am Ausgange des Mittelalters, III*, Paderborn, 1923; R. W. Shaffern: *The Penitents treasury. Indulgences in Latin christendom, 1175–1375*, Scranton & London: University of Scranton Press, 2007; A. Lépicier: *Les indulgences, leur origine, leur nature, leur développement, II*, Paris, 1903; J. Sümegi: 'Adatok a penitencia és a búcsúk történetéhez a középkori Magyarországon [Dati per la storia della penitenza e delle indulgenze nell'Ungheria medievale]', in: J. Sümegi & I. Zombori (ed.): *Hermann Egyed Emlékkönyv* [*Volume in ricordo di Egyed Herman*], Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség (METEM), 1998: 101–153.

Il privilegio consisteva sostanzialmente nel poter ottenere le indulgenze (perdono dei peccati cioè parziale proscioglimento della penitenza) da parte dei fedeli senza il pellegrinaggio penitenziale a Roma. In origine, il riferimento a questa possibilità era legato alla situazione particolare di Terra Santa, o alle guerre locali che impedivano il passaggio dei pii penitenti. Tra i primi a chiedere questa facoltà troviamo nel 1349 la regina Elisabetta, madre di Luigi il Grande d'Angiò che scrive al Papa Clemente VI ma non ottiene il privilegio, riferito al convento di Santa Maria di Óbuda.<sup>3</sup> Poco dopo, assieme agli abitanti dell'isola di Mallorca, i membri della famiglia reale di Inghilterra, anche la regina d'Ungheria otterrà però la possibilità di ottenere le indulgenze senza compiere il pellegrinaggio.<sup>4</sup>

Nel 1450 il Papa permette ormai a tutte le Cattedrali di poter indire le indulgenze giubilari ai fedeli che le visitano compiendo le azioni prescritte anche senza l'obbligo di recarsi a Roma. Non ne troviamo traccia, ma in questo anno sicuramente anche Eger, sede arcivescovile sin dal XI secolo, doveva godere di questa possibilità.<sup>5</sup> Il governatore del Regno d'Ungheria, János Hunyadi chiede al Papa Nicola V la possibilità di ottenere l'indulgenza per tutti gli abitanti del regno, con riferimento al pericolo turco: la concessione indicava le cattedrali di Fehérvár e di Várad (oggi Oradea, Romania) come i luoghi a cui i pellegrini dovevano recarsi.<sup>6</sup> La somma da pagare consisteva idealmente nella metà dei costi del pellegrinaggio a Roma, ed andava depositata nelle casse collocate nelle cattedrali. Questo provvedimento, esteso a tutti i regnicoli, precede la prassi degli altri regni d'Europa, e il Papa concede all'Ungheria tutta la somma ricavata ai fini della guerra contro il Turco. Successivamente fu il cardinale Giovanni d'Aragona,

<sup>3</sup> Á. Bossányi: *Regesta supplicationum. A pápai kérvénykönyvek magyar nyelvű vonatkozásai, Avignoni korszak I. [Riferimenti ungheresi nei Registri delle suppliche. Periodo avignonese I.]*, Budapest: Stephaneum nyomda, 1916: 196.

<sup>4</sup> G. Borsá: 'A török ellen Magyarországon hirdetett 1500. évi búcsú és az azzal kapcsolatos nyomtatványok [Le indulgenze indette in Ungheria contro il Turco nel 1500 e le stampe ad esse collegate]', in: *Az Országos Széchényi Könyvtár évkönyve [Annali della Biblioteca Nazionale Széchényi]*, 1960: 241–279, p. 242. D. Webb: 'Pardons and pilgrims', in: R. N. Swanson (ed.): *Promissory notes on the treasury of merits: Indulgences in late medieval Europe*, Leiden: Brill Academic, 2006: 241–275, p. 253; *Magyar Országos Levéltár, Diplomatikai Fényképgyűjtemény [Archivio Nazionale Ungherese, Collezione Fotografica Diplomatica]* (in seguito: "DF") DF 291 937. Originale: *Archivio Segreto Vaticano, Registra Vaticana* (in seguito: "ASV Reg. Vat.") Vol. 144. fol. 191r. Edizione: A. Theiner: *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia I*, Roma, 1860: 791.

<sup>5</sup> ASV Reg. Vat. 393. fol. 221r–222r. Regesti: P. Lukcsics: 'XV. századi pápák oklevelei [Diplomi pontifici del XV secolo]' in: *Monumenta Hungariae Italica II*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1938: 1–399, 287.

<sup>6</sup> S. Kovács V.: *Magyar humanisták levelei, XV–XVI. század [Lettere di umanisti ungheresi dei secoli XV–XVI]*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1971: 144–145; ASV Reg. Vat. 391. fol. 251v–253r. Regesti: P. Lukcsics: *XV. századi pápák oklevelei, op.cit.: 277.*

zio materno di Ippolito d'Este, che nel 1479 in veste di legato papale organizzò le indulgenze in Ungheria.<sup>7</sup> A godere degli introiti sembra fosse re Mattia Corvino che poteva ordinare l'apertura delle casse anche senza l'approvazione del Cardinale.<sup>8</sup> Nel 1481, anno dell'occupazione della città di Otranto da parte dei Turchi, il papa concede di nuovo l'indizione delle indulgenze in Ungheria.<sup>9</sup> Non si conoscono tutti i luoghi privilegiati, ma probabilmente Eger non era tra questi.

Nel 1500 l'indulgenza giubilare viene indetta ormai sotto Vladislao II salito al trono dopo la morte di Mattia Corvino. Alessandro VI invia Gaspare, vescovo di Cagliari in Ungheria e Polonia per organizzare questa campagna.<sup>10</sup> Interessante notare l'intervento del re che vieta ai cittadini di recarsi a Roma in pellegrinaggio, forse proprio con l'obiettivo di aumentare le entrate realizzate tramite le indulgenze, visto che l'alleanza dei principi cristiani a sostegno della guerra antiturca stenta a formarsi.<sup>11</sup> Gli ultimi documenti relativi all'incasso delle somme ricavate dal tesoro del re sono dell'anno 1503.<sup>12</sup>

Oltre alle indulgenze giubilari periodiche, di radici veterotestamentarie, i papi indicano anche indulgenze propriamente per le crociate. Sappiamo di una tale relativa all'Ungheria già dell'anno 1467, indetta da Lorenzo Roverella, vescovo di Ferrara, come legato. Essa fornì a Mattia Corvino i mezzi per affrontare la guerra contro la Boemia, con la scusante dell'eresia ussita.<sup>13</sup> Dopo l'avanzata turca dell'anno 1474, il Papa tramite Gabriele da Verona indice un'altra indulgenza per la crociata contro gli infedeli.<sup>14</sup> Da questa occasione in poi le indulgenze giubilari e quelle per le crociate si fondono nella terminologia.

<sup>7</sup> V. Fraknói: *Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római Szent-székkal a Konstanzi zsinattól a mohácsi vészig* [Relazioni ecclesiastiche e politiche tra l'Ungheria e la Santa Sede dal Concilio di Costanza alla battaglia di Mohács] II., Budapest: Szent István Társulat, 1902: 159. DF 292 603, DF 270 519.

<sup>8</sup> DF 270 519.

<sup>9</sup> A. Theiner: *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia*, II., Roma, 1860: 477-479; V. Fraknói: *Magyarország egyházi és politikai... op.cit.*: 161-162. In quest'anno sicuramente si potevano ottenere le indulgenze a Kassa (Košice). *Magyar Országos Levéltár, Diplomatikai Levéltár* [Archivio Nazionale Ungherese, Archivio Diplomatico] (in seguito: "DL") DL 45 866, DL 95 123, DL 45 870.

<sup>10</sup> G. Borsa: *A török ellen meghirdetett...*, *op.cit.*: 245-246. In questa occasione si potevano ottenere le indulgenze nell'arcidiocesi di Eger a Kassa (Košice), Bártfa (Bardejov) ed Eperjes (Prešov). DL 65 989, DF 216 501, DL 74 975.

<sup>11</sup> Ivi, 249.

<sup>12</sup> DF 235 516.

<sup>13</sup> V. Fraknói: *Magyarország egyházi és politikai...*, *op.cit.*: 133-137.

<sup>14</sup> DF 292 579. Originale: ASV Reg. Vat. 663. fol. 332r-336v. In questo anno si poteva ottenere le indulgenze a Kassa (Košice). DL 60 833.

Le indulgenze per la fabbrica della Basilica San Pietro sono contemporanee all'inizio dei lavori, cioè datano dal 1506 in poi.<sup>15</sup> La bolla *Salvator noster* di Giulio II del 12 febbraio 1507 prometteva l'indulgenza piena a tutti coloro che davano 10 soldi per la costruzione della più grande chiesa della cristianità. Dalla pubblicazione della bolla *Et si ex commissio nobis* del 4 novembre 1507 il privilegio era ottenibile a tutti, non solo a coloro che compivano il pellegrinaggio a Roma. La raccolta delle somme era stata affidata al frate francescano Girolamo Tornelli, e dove i frati vivevano in Europa, essi annunciavano l'indulgenza.<sup>16</sup>

Del periodo seguente al fatto finora inedito che stiamo per presentare, si conosce l'occasione del 1513 che, organizzata dal Cardinale Tamás Bakócz in qualità di legato apostolico, sfocia nella rivolta contadina di György Dózsa per motivi sociali che non sono argomento del presente saggio.<sup>17</sup>

La funzione di governatore di Eger (Agria) portava la responsabilità ecclesiastica, amministrativa, militare ed economica per una diocesi enorme che comprendeva anche gran parte dell'odierna Slovacchia. Le fonti che ci rimangono dell'attività di Ercole Pio sono soprattutto le sue lettere ed alcuni documenti amministrativi: annotazioni nei libri di conto, contratti di decime, ecc. Nei due anni in cui Ercole Pio riveste l'ufficio di governatore di Eger, 1508–1510, nonostante gli sforzi compiuti, i risultati non sono floridi. Da una parte, l'attività agricola risente della siccità e dei lunghi inverni, dall'altra l'incombente pericolo turco costringe i magnati del paese a provvedere secondo la quota stabilita all'esercito della nazione. Intanto sappiamo che Ercole Pio arriva in Ungheria col mandato di procurare la maggiore possibile quantità di soldi per Ippolito d'Este. Da qui i suoi provvedimenti, le sue trattative per ridurre le spese: ridurre il numero dei militari addetti alla guardia dei castelli di Eger e Szarvaskő, ridurre l'approvvigionamento di cibi e vini, ridurre il numero dei soldati da mettere a disposizione del re.

Per quanto riguarda la funzione ecclesiastica, Ercole Pio è più un gestore che un pastore: le sue comparse in funzioni pubbliche sono quelle strettamente ne-

<sup>15</sup> L. Pastor: *The history of the popes from the close of the Middle Ages VI*, London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1901: 464. La bolla papale indicava Kassa (Košice) come luogo per ottenere i privilegi.

<sup>16</sup> G. Borsa: 'A római Szent Péter bazilika építése javára hirdetett búcsú magyarországi terjesztésére készült nyomtatványok (1508–1509) [Stampe per la diffusione delle indulgenze indette a favore della costruzione della Basilica San Pietro di Roma]', in: *Az Országos Széchenyi Könyvtár évkönyve [Annali della Biblioteca Nazionale Széchenyi]* 1963–1964: 179–186, p. 179.

<sup>17</sup> DF 256 830. Edizione: A. Fekete Nagy, V. Kenéz, L. Solymosi & G. Érszegi: 'Monumenta rusticorum in Hungaria rebellium anno MDXIV', in: *Publicationes archivi nationalis Hungarici, II., fontes 12.*, Budapest: Akadémiai kiadó, 1979: 1–727, pp. 32–54.

cessarie: riunisce il capitolo per presentarsi, prende parte alle processioni. Gli grava però molto l'impegno preso dagli arcivescovi precedenti ad Ippolito d'Este: la costruzione di una grande cattedrale, le cui rovine si trovano tutt'ora all'interno del castello di Eger. Usa questo fatto in una circostanza alquanto strana: il re Vladislao II, in mancanza di soldi nel periodo precedente all'incoronazione del figlio a Praga come re della Boemia, bussava alle porte di tutti i magnati per chiedere "prestito", in verità, per estorcere una specie di tassa supplementare per sostenere le spese della corte. Il capitano János Székely arriva a Eger nel marzo del 1509 con la richiesta esplicita di portare a Buda 4.000 ducati d'oro dalle entrate della ricca diocesi. Lo scaltro governatore non può negare di avere dei soldi (in Ungheria tutti sanno che Eger funge come una fonte d'oro per gli Estensi): fa quindi vedere una cassa appositamente preparata con 2.000 ducati, dicendo che si tratta però del "tesoro di San Giovanni", i soldi destinati alla costruzione del "sanctuario", la cattedrale. Così se la cava con un pagamento di 500 ducati. Dalla lettera che descrive le tortuose trattative tra Ercole Pio e János Székely veniamo a sapere l'ordine esplicito di Ippolito d'Este riguardo all'impresa:

Hora per ragionare del sanctuario che non importa pocho a quanto me comanda Vostra Signoria che faccia | dimostratione grandi del santuario e effetti moderati che questo medesimo havea io terminato come per l'altro | mio Gli scrissi, ma poi sono ito sul loco e voluto diligentissimamente investigare di tutti.<sup>18</sup>

Praticamente quindi Ercole Pio dovrebbe operare vistosamente ("fare grandi dimostrazioni") ma non spendere in questa costruzione ("effetti moderati"), che tanto Ippolito non pensa più di ritornare nella sua sede considerata solo fonte di guadagno. I problemi si pongono quando, proprio nel sopralluogo Ercole si rende conto della situazione che si è creata:

<sup>18</sup> Archivio di Stato di Modena, Cancelleria ducale, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b.4/6.5 (lettera di Ercole Pio a Ippolito d'Este del 27 marzo 1590), f4v. Le trascrizioni che qui vengono pubblicate per la prima volta, sono state uniformate nella grafia all'uso moderno (per quanto riguarda gli apostrofi, gli accenti) ma non si è intervenuti sulle forme latineggianti, strane ma riconoscibili, come per esempio *cho*, *cha* al posto del moderno *co*, *ca*. Per le minuscole e maiuscole si adopera l'uso dell'ortografia moderna, così anche per distinguere *quella* pronome dimostrativo da *Quella* in senso di 'Lei', e *gli* nel senso di 'ci' o 'gli' riferito ad oggetto o terza persona da *Gli* usato (anche encliticamente) riferito all'interlocutore. Le citazioni recano il riferimento al foglio e la divisione interna in righe. Per mettere in evidenza le correzioni della stessa mano del Pio si usano: i segni > < per le parole o lettere cancellate; i segni < > per le parole o lettere ulteriormente inserite in margine o tra le righe.

Trovo | in effecto che non è possibile stare sul mezzo, né sul moderato in questa fabrica, perché gli è a ter|mine che conviene o finirla o lassarla stare >fine< e questo è che tuto lo edificio è fa|cto di tuffo tanto tristo e tenero che l'aqua e nevi e freddi tutto lo macerano, gli | legni che vi sono posti drento per armaglie sono di prezio di più di 600 fiorini cum la ma|nufactura che Vostra Signoria non vide mai tanta poltronìa dispesa consumata, e chi non la co|pre tutta insieme gli muri tutti se ruinano e li legni se marciscono, di modo che chi lo | lassa cossì ultra il rumore grandissimo che ne sorgerà e il biasmo, sarà poi ancho di dop|pio danno perché volendo lavorargli sarà forza rifare quello muro che sarà ruinato | e guasto, e rinovare tutte le armature che sarà altra tanta spesa e poi bisognerà ogni | modo fare anche ^quello^ che gli è hora da fare, il che a volere finire importa 4000 ducati de | spesa. Siché, Signore mio, non scio io stesso ove dare del capo, ma viemi voglia di maledire | che ne è stato causa, perché molte volt e me ne sono cum destreza querelato cum Messer Thadeo | dicendogli che havria potuto e forse dovuto fare meno e passare più temperamente | questa fabrica cum non lassarla mai destituta, ma ne ancho s'accelerata. Rispon|demi havere facto ogni cosa per quanto ha extimato fare il meglio, e se non l'havesse fac|to che lo farebbe, siché, Signore mio, siamo a termini >que< come si è quando un pazo | ha gitata la pietra nel pozzo, benché non sia sì audace che questo dica per bias|mo di esso Messer Thadeo, quale in vero existimo sia stato fidelissimo servitore e havere | facto sì in in questo come in ogni altra cosa il tutto per il meglio, ma dicolo perché | quando mi vegio stretto, in questo pegalo, né vegiogli modo da uscirne, ne patisco cruciato | mirabile, sì per non potere suppeditare alle voglie di Vostra Signoria nata a spendere gloriosamente il | suo, come ancho perché non gli vegio quando bene io volessi il modo, essendo lo anno tristo come è, potere fare tanto.<sup>19</sup>

Praticamente si rende conto che la fabbrica della cattedrale, abbandonata dal suo predecessore in questo ufficio, Taddeo Lardi, è una catastrofe: se non si copre almeno con un tetto, tutto l'investimento fatto verrà deteriorato: il legname ("armaglia, armature"), la pietra troppo molle ("triste tufo") e anche il lavoro già fatto. Forse avendo individuato il responsabile della spesa inutile in Messer Taddeo, Ercole si ripensa ed aggiunge presto che non è veramente colpa del vecchio quello che è successo, perché Lardi comunque era ed è un buon servitore del suo signore. La cosa che è più da temere comunque è il *rumore* o *biasmo*, cioè la notizia che ne potrà nascere, ad aumentare il malcontento diffuso contro il

<sup>19</sup> *Ibid.*



prelato straniero. Curioso il modo in cui si esprime a questo proposito Ercole Pio: la costruzione cominciata a ritmo accelerato e abbandonato sembra *una pietra lanciata nel pozzo da un pazzo*, con la quale immagine rende l'idea dell'irreversibilità e della brusca fine dell'opera. Ercole Pio non trova proprio la via di uscita: *non scio ove dare del capo*, cioè 'non so dove rivolgermi', o come si esprime un po' più avanti, *mi vegio stretto in questo pegalo, né vegiogli modo da uscirne, ne patisco cruciato | mirabile* cioè 'mi vedo stretto in questo pelago e non ci vedo neanche il modo di uscirne: ne soffro tantissimo'.

Sempre in questa lettera, del 27 marzo, veniamo a conoscere un'altra trovata del governatore. Gli si presentano davanti i soldati per la paga della veste che gli spettava una volta l'anno. Ercole Pio con un discorso che intende essere molto persuasivo, cerca di convincere queste persone ad accettare una paga inferiore di 4 fiorini, per destinarli alla costruzione della cattedrale. Vedendo però l'ostinazione di questa dura gente, Ercole deve abbandonare la sua idea di usare come scusa la costruzione della chiesa anche contro di loro.

Quanto ho io facto hoggi cum questi soldati venuti qua hoggi per denari come di sopra ho scripto | per levargli gli quatro fiorini hanno per la veste, fingendo chiedergli per la fabrica | di questa chiesa, e non per privargli per sempre, e qui ho dicto tante parole in persuadergli a | questo ch'io era seccho, facendo e dicendo il tutto per volere dare principio a non dar|geli più, ma sempre sono stati obstinatissimi, vegiendosi su questo vantaggio del | rumore che si vocifera che cavalcaranno tutte le gente del regno, talmente ch'io | non ho potuto fare quanto desiderava, facendo però sempre tutto cum modo che non | si possono dolere di parola alcuna.<sup>20</sup>

Notiamo la parola *fingere* che per Ercole Pio sembra essere normalissima: praticamente nella lettera confessa di aver voluto ingannare i soldati con la scusa della cattedrale, per di più se ne vanta quando afferma che gli si era quasi seccata la gola nel discorso fraudolento. E la cosa che lo trattiene è di nuovo solo l'apparenza, il *rumore che si vocifera che cavalcaranno tutte le gente del regno*, cioè la 'notizia che percorrerebbe tutto il regno'.

La prossima notizia che ci giunge circa la costruzione mal ridotta è una lettera del 24 agosto 1509, che Ercole Pio invia al segretario del Cardinale Ippolito, Tommaso Fusco. Veniamo a sapere che ha deciso di trovare i soldi per la costruzione facendo una lettera circolare ai membri del capitolo, soluzione che gli consente

<sup>20</sup> Ivi, f6r.

di non dover affrontare gli argomenti contrari degli ungheresi, come sarebbe in un sinodo diocesano, sempre pericoloso per la resistenza dei locali contro gli stranieri.

Vedrà ancho Vostra Signoria la co|pia delle lettere ch'io mando al Signore scritte per tutta la diocesi agriense per vedere | di exigere qualche soldo <in comutatione del synodo> senza strepito, in aiuto di Sua Signoria Illustrissima >d< per la fabrica | di questa chiesa, quale tutta cede a danno suo, e non gli fabricando maggior | danno sariagli, perché non pare che questi Ungari guardino ad altro che a potersi | dare libello, ma precipuamente circa la fabrica prefata Vostra Signoria Le vederà e cre|do che cognoscerà cum quanta arte e industria io gli sia processo, acciò al|cuno non possa insurgere contro noi come minatiavano volere fare, secundo che | per le mie prime lettere io scrissi al Signore circa questa parte del sinodo, et essa me rispose piacergli che'l synodo si facesse per evitare scandali, non di meno col mezo | di queste lettere ho >op< operato che'l sinodo non si è celebrato e ciascuno senza un | strepito al mondo ha pagato voluntieri o fincto pagare voluntieri, perché non hanno | sapiuto ove attaccharsi, e spero si acogliessero forse 500 ducati senza ru|more che meglio è assai che mille cum rumore, né la fabrica di quella | chiesa per pacto alcuno si pò intromettere, chi non volesse ruinare e questo è ve|ro come lo Evangelio. MandoLe acciò il Signore cognosca che forse ^ogni^ altro non ha|vria sapiuto provvedere a questo come ho facto io.<sup>21</sup>

Da qui capiamo che nei sei mesi non si è fatto ancora nulla, se non a parole: la continuazione dell'opera figura nel testo ancora nel modo condizionale, ed è pure caratteristica la parte finale della citazione: Ercole dice di mandare questa informazione per dimostrare la sua abilità davanti al suo signore. La sua *industria* ha funzionato: con la lettera che manda in copia, ha ottenuto che *ciascuno senza un | strepito al mondo ha pagato voluntieri o fincto pagare voluntieri*, cioè i parroci della diocesi hanno contribuito di propria volontà alla costruzione della cattedrale che non si può sospendere.

Forse l'imminente inverno fa balenare infine la grande idea ad Ercole Pio: come i frati a Buda,<sup>22</sup> si potrebbe ottenere il privilegio della piena indulgenza per la

<sup>21</sup> Archivio di Stato di Modena, Cancelleria ducale, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b.4/6.7 (lettera di Ercole Pio a Tommaso Fusco del 24 agosto 1509) fiv.

<sup>22</sup> Le indulgenze in Ungheria sono state indette da Leone X con una bolla del 26 settembre 1508, quindi il fatto è ancora recente. Essa si rivolgeva al vicario generale francescano dell'Ungheria, e

diocesi di Eger. Ormai l'accento non si pone più sulla stessa bottega abbandonata da riprendere; ripete le stesse cose di un mese prima: se, come nell'inverno precedente, non si copre la fabbrica, si sciupa tutto e si sparpaglia anche il denaro speso in lavoro. Tanto vale allora fare la lettera circolare ogni tre anni senza bisogno di affrontare le discussioni sinodali che ha fruttato anche in questo anno 500 ducati e fare almeno una copertura della parte conclusa, così si potrà stare tranquilli per un po' di anni. Però, Ippolito potrebbe anche guadagnarci ottenendo dal Papa il privilegio – certamente destinando la metà del ricavato alla fabbrica di San Pietro. La vendita delle indulgenze in una diocesi vasta come quella di Eger, con città grandi come Eger e Kassa, non può che portare vantaggi.

Circa la fabrica del sanctuario, Vostra Signoria Illustrissima havrà visto quello io habia operato | per ritrovare denari a tale effecto senza strepito ma che se habia a dividere | la spesa in quatro anni, come Ella scrive, facendo coprire le mura, dicoGli | che'l caso non sta nelle mura di tuffo, quanto che nella struttura di | legnami che vi hanno posto drento e inanti la mia venuta e poi, quale è di sorte | che chi volesse computare la compra di legnami ultra quelli si sono habiuti nelli | boschi di Vostra Signoria qui, e le conducte di essi, che questi poveri suoi jubagioni<sup>23</sup> ne re|stano disfacti, daria spesa di più di 3000 ducati, ultra che gli architecto|ri >sono< erano convenuti a pretio per Messer Thadeo in 600 fiorini, de quali già ne |hanno habiuto e al tempo suo e al mio più di 500 e chi non finisce hora | almeno di coprirla, loro se reputariano assoluti, dicendo che per loro non man|chasse, e già si perderiano quelli 500 ducati e altri vini e frumenti e bovi e sali e agneli habiuti per tale computo, poi tutti quelli legnami posti in opera si strugire|bono<sup>24</sup> questo verno <essendo ancho stati il passato verno discoperti> che saria danno di più di 6000 ducati a Vostra Signoria, computata|gli ogni cosa, ultra che saria un clamore, un strepito per tutto il regno | in vergogna e danno di Vostra Signoria che saria pegio che perdere 10000 ducati e da|no sino nella anima, ma poträsse vedere coprirlo e poi lassarlo cossì | qualche tempo senza spendergli, e fia ogni modo quel medesono, ben vedrò [f 4r] il tutto fare che sia possibile, facendo quello che la forza ci sforza solo

---

prescriveva che un terzo della somma ricavata era destinata alla fabbrica di San Pietro e due terzi alla guerra antiturca. Tale attività dei frati negli anni 1508–1509 è testimoniata da quattro documenti rimasti, due dei quali sono di Buda, uno di Küllöd e uno di Praga. Il testo della bolla: A. Theiner: *Vetera monumenta historica Hungariam...*, II. *op.cit.*: 578–579. I documenti che attestano la vendita delle indulgenze: DL 21 859, DL 82 293, DL 93 743, DL 37 855.

<sup>23</sup> Notiamo il prestito effimero *jubagione* 'servo della gleba' dall'ungherese *jobbágy*.

<sup>24</sup> *si strugirebono* = 'si distuggerebbero'

e più non. Né | bisogna ancho che Vostra Signoria pensi come La scrive di concedermi ch'io poria subsidio carita | tivo, perché qui non si pò quello che si vuole e credalo a me, basta che cum questo modo ch'io ho io trovato del scrivere quelle lettere synodale come a Lei ne ho mandato copia, | spero che ogni terzo anni lo anno del synodo gli successori miei potranno fare | qualche acquisto et utile a Vostra Signoria <come ho facto io hora forse di 500 ducati> e fia senza rumore e strepito e più spesso, et a bene potria vedere e ciò fare cum ogni in dustria che Nostro Signore nella Diocese | concedesse quella auctoritate che hanno in questo regno gli frati minori in Buda | di absolutione plenaria et amplissima per la fabrica di San Pietro, e cum questo | modo procedere cum Sua Beatidune promettergli di dargli la mitate del acquisto per dicto San Pietro, il resto fosse concesso a Vostra Signoria per questa chiesa proponendogli la | di dare la mitate sarà facile ottenere e fia di grandissimo utile a Quella, e | che due o tre volte lo anno fosse licito a Vostra Signoria proporre plenaria abso|lutione di ogni peccato exceptis reservatis e fargli ancho ponere quelli se si | potesse in dui o 3 o 4 lochi in questa diocese ove a Lei paresse, | specialmente qui in Agria, a Cassovia e in quelli lochi che qui disotto ponero et | a quelli tempi perché ne cercharò informatione e che Vostra Signoria o il governatore suo facesse la | ellectione delli collectori ponendo excommunicatione gravissima poi alli collectori | di integra satisfactione , acciò ancho quelli non si potessero ingannare. Vostra Signoria usi | ogni modo per ottenere questo <per qualche anno> che gli fia utile grandissimo et honore | non pocho e quanto più presto La può cerchi la expeditione e mandila, | né gli perdi tempo. Questo è quanto a me pare, rimettendomi a Lei.<sup>25</sup>

L'impressione complessiva è che tale lettera tende ad ingrandire il danno verosimile senza l'intervento proposto. Balza all'occhio che un personaggio come Ercole Pio conti tra l'utile perso anche la fatica dei servi della gleba. Veniamo a sapere quale poteva essere la controproposta di Ippolito: fare i lavori a poco a poco, dividendo le spese di anno in anno, il che, secondo Ercole, è impossibile: il *tuffo* (sarà la pietra calcarea bianca della zona del Bükk) e il legname si perderebbe tutto. Ormai il danno possibile viene stimato di 3.000 ducati, ed aggiunge anche un dato interessante: il costo degli *architectori* che non necessariamente va inteso come architetti, ma come semplici capomastri o muratori della costruzione che hanno già percepito 600 ducati e 500 in anticipo, da Ercole stesso. La lettera fa

<sup>25</sup> Archivio di Stato di Modena, Cancelleria ducale, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b.4/6.9 (lettera di Ercole Pio ad Ippolito d'Este del 17 settembre 1509), ff 3v-4r.

capire che oltre la paga i costruttori avevano una remunerazione in beni naturali: vino, frumento, buoi, agnelli, sale. Sommando il tutto, Ercole riesce a dimostrare che se Ippolito non segue il consiglio del suo governatore, avrà un danno di 6.000 ducati, a non contare, di nuovo, la vergogna, il *clamore*, lo *strepito per tutto il regno*. E qui che scatta la grande proposta: oltre il *subsidio caritativo* che potrebbe fruttare nella diocesi, sì e no, 500 ducati, chiedere *la auctoritate di absolutione plenaria et amplissima per la fabrica di San Petro*. In questo modo (anche dando la metà per la fabbrica di San Pietro), estendendo la possibilità a 3-4 luoghi che Ercole propone, *fia di grandissimo utile a Quella*, ‘sarà di grande profitto per il Signore’.

Nella stessa lettera troviamo un riferimento che fa intuire: Ippolito d’Este in una sua lettera (andata dispersa) probabilmente ha dato licenza di utilizzare 1.500 ducati per i lavori di salvaguardia dell’edificio incompiuto. Questa somma però da una parte non basta per l’opera, dall’altra non è a disposizione per le note circostanze. Quindi, Ercole Pio ha occasione di ricalcare la proposta: il Cardinale deve trattare con “Nostro Signore”, il Papa in persona, al fine di ottenere i privilegi.

Ch’io non habia a tenere più di 1500 ducati per bisogni di questa chiesa, | sapia Vostra Signoria Illustrissima che gli pericoli che ponno sorgere di hora in hora <a questi tempi> sono | tali che ancho 3000 né 4000 potriano speditare per le enormisissime [sic!] | spese...<sup>26</sup>

Da questo brano citato evinciamo un elemento nuovo: Ercole Pio ritiene che l’edificio della cattedrale incompiuta sia anche fonte di pericolo se i lavori non saranno conclusi. Certamente, qui il gioco non è tanto sul luogo sacro da edificare per il bene spirituale degli abitanti della città, bensì di una scusa per raccogliere soldi senza perdere la credibilità per il crollo dell’opera. Le entrate della diocesi peraltro sono difficili da stimare. Infatti, i libri di conto (in parte pubblicati da Péter E. Kovács e catalogati compiutamente da Hajnalka Kuffart)<sup>27</sup> non contengono gli anni 1509–1510, un fatto curioso collegabile, forse, con la morte abrupta del Pio, avvenuta durante il suo ritorno, ancora in Tirolo.

Nell’ottobre del 1509 Ercole Pio torna sul tema ancora più esplicitamente.

<sup>26</sup> Ivi, f6v.

<sup>27</sup> P. E. Kovács: *Estei Hippolit püspök egri számadáskönyvei (1500–1508) [I libri di conto di Eger del vescovo Ippolito d’Este (1500–1508)]*, Eger: Heves Megyei Levéltár Nyomdája, 1992. H. Kuffart: ‘Bevezetés Estei Hippolit számadáskönyveihez [Introduzione ai libri di conto di Ippolito d’Este]’, in: Gy. Domokos et al.: *Vestigia...*, *op.cit.*: 47–82.

Vostra Signoria non se scordi sollicitare cum ogni diligentia ottenere da Nostro Signore quelle indulgentie | e concessioni per questa fabrica, perché in vero altrimenti Gli sarà una grandissima | spesa, e trovai io a tal termino lo edificio secundo per l'altre mie Gli ho | scripto, che non è stato in mia mano potere moderare il spendere. Chi non havesse | voluto danneggiarsi di più di 3000 ducati, ultra il biasmo grande ne sarebe | sorte e ultra che questi nobili havriano facto decemilia turbationi nelle | decime, perché sono in queste parti homini che hanno rotonda la consientia, né | curano interdicti né excommunicatione. Pure seguito io parcamente sia | possibile e sapia Vostra Signoria che cum quel modo ch'io trovai di quelle lettere synodale | di cui mandai la coppia, se ne ha avanzati quella più di ducati 700, | ma bisognarebbe ogni anno potere fare cossi, niente di meno ottenendosi questo ju|bileo alli tempi e lochi per me advisati a Vostra Signoria per Hymbro, farà grandissimo | utile che altramente spenderà molti migliara di ducati; né pensi fare altramente che non si può, e creda tutto quello Gli ricordo io, perché ad [f 3r] ogni minima cosa procuro diligente examino ove si spende l'honore et utile di Vostra Signoria. Chi non vedesse la grandezza dello edificio e la manufactura de tanti legni non lo | potrebbe credere, poiché siamo qui, bisogna seguitare almeno sino che sia coperto, poi si pote | riposare qualche tempo; ma questo iubileo se sollecciti e farà gran ricovero a Vostra Signoria Illustrissima.<sup>28</sup>

Da una parte abbiamo conferma del fatto che l'edificio in via di costruzione deve essere enorme: infatti anche i modesti resti che ora si vedono, dopo secoli di assedi e trascuratezza, hanno del grandioso. Dall'altra parte balza all'occhio l'immediatezza con cui il governatore rinvia alla sua proposta non ancora esaudita, anzi, va anche nello specifico: parla di *jubileo*, *concessioni* ed *indulgentie*. Notiamo con stupore il rimprovero che il nobile italiano fa agli ungheresi che *hanno rotonda la consientia*, siccome non si curano degli interdetti e delle scomuniche – mentre lui sta appunto convincendo il suo signore ad ottenere un privilegio religioso con il solo fine di ridurre le spese dell'arcivescovo assente dalla sua sede da più di un decennio... Le altre sue idee, la riduzione delle spese, la lettera sinodale non hanno fruttato granché, perciò si ricorre alla maniera veloce, si direbbe, “alla moda” per velocizzare le entrate.

<sup>28</sup> Archivio di Stato di Modena, Cancelleria ducale, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b.4/6.10 (lettera di Ercole Pio ad Ippolito d'Este del 26 ottobre 1509), ff 2v-3r.

Ippolito d'Este, a quanto pare, non vuole o non può ottenere questo privilegio per la sua diocesi lontana di Eger. Ercole Pio, il quale resta saldo nella convinzione che potrebbe costituire una soluzione a tutti i mali, ritorna sull'argomento in un'ultima lettera, scritta da Eger il 4 febbraio 1510, l'anno in cui verrà poi richiamato a Ferrara, perdendo la vita durante il tragitto.

Cossì L'ho pregata a sforzarsi di ottenere da Nostro Signore quelle gratie in questa diocesi per la fabrica | di questa chiesa, cum dare la mitate a San Pietro, per indurlo più facile alla dimanda | e gli mandai gli lochi ove dovea fare ponere questi indulti et a quali tempi. | Se lo farà, fia grandissimo Suo utile, perché Gli vanno grandissimi denari.<sup>29</sup>

Ercole scrive ormai senza mezzi termini le condizioni che propone di ottenere. Ippolito dovrebbe ottenere, con la scusa della costruzione della cattedrale della sua sede arcivescovile, Eger, il privilegio di vendere "indulti", offrendo al Papa la metà delle entrate, per indurlo a rilasciare più volentieri il permesso. Passato l'inverno, intanto veniamo a sapere che nonostante abbia speso 1100 ducati, il cantiere manca ancora di tetto, perché ne parla al futuro: quando l'edificio sarà coperto, per alcuni anni non creerà problemi al signore. Aggiunge che gli *indulti* sono un buon affare: *vanno grandissimi denari*. Ormai, pochi anni prima di Lutero, nella mentalità del governatore di Eger, assistiamo proprio alla prassi che verrà messa alla berlina dal Protestantesimo.

Il progetto di Ercole Pio di procurare il privilegio delle indulgenze per la cattedrale di Eger rispecchia la prassi ordinaria e la mentalità dell'epoca. La sua proposta avanzata nella lettera del marzo del 1509 non è da considerare un'iniziativa straordinaria: sin dalla seconda metà del Quattrocento abbiamo in Ungheria dei dati secondo cui qualche chiesa ha ottenuto la possibilità di conferire l'indulgenza plenaria: come prima attestazione possiamo accennare al 19 gennaio 1460, quando papa Pio II aveva prosciolto da ogni atto di penitenza coloro che nelle feste di San Giorgio e San Gherardo visitavano la cattedrale di Csanád, nonché a coloro che recavano aiuto nel restauro dell'edificio distrutto dall'invasione ottomana.<sup>30</sup> Da questa occasione fino al 1526 otto chiese in Ungheria avevano ottenuto l'indulgenza plenaria al di fuori dell'anno del giubileo, tra cui la chiesa di Székesfehérvár

<sup>29</sup> Archivio di Stato di Modena, Cancelleria ducale, Carteggio ambasciatori, Ungheria, b.4/6.12 (lettera di Ercole Pio ad Ippolito d'Este del 4 febbraio 1510), f6r.

<sup>30</sup> DF 292 416. Originale: ASV Reg. Vat. vol. 475. fol. 145r-145v.

ben quattro volte.<sup>31</sup> In queste richieste notiamo, come caratteristica comune, che ad avvanzarle sono personaggi dei ceti più elevati della società: il sovrano, la regina o un alto prelato. Un'altra caratteristica comune risulta il fatto che (eccezion fatta per le chiese di Székesfehérvár e di Esztergom) ad ottenere il privilegio erano sempre edifici ecclesiastici deteriorati per attacchi nemici o incendi, allo scopo di ottenerne il restauro. Ercole Pio si rivolge perciò a pieno diritto al Cardinale Ippolito d'Este per chiedere questo sostegno alla costruzione della cattedrale di Eger. Anche la questione sollevata dal governatore nella sua lettera di settembre non è lontana dal carattere delle indulgenze giubilari. In Ungheria, infatti, le somme ricavate con tale mezzo erano quasi senza eccezione da destinare alla guerra contro i Turchi, ma in altri paesi dell'Europa troviamo dei casi in cui una parte della somma così ottenuta in occasione del giubileo veniva utilizzata per la costruzione di una chiesa, come nel caso di Glasgow, nel 1475.<sup>32</sup>

Quindi, le due proposte di Ercole Pio seguono la prassi dell'epoca: Poiché era già data la possibilità di procurare tramite il conferimento delle indulgenze parte delle spese per la costruzione di una chiesa, e nel caso specifico si trattava inoltre di una cattedrale di notevole importanza, non sorprende il fatto che il governatore di Eger spingesse Ippolito ad ottenere il privilegio più alto, cioè la possibilità di poter elargire le indulgenze plenarie.

<sup>31</sup> Chiesa della Vergine Maria di Székesfehérvár (1485): J. Lukcsics: *Monumenta Romana episcopatus Vesprimiensis III, 1416–1492*, Budapest, 1902: 298. Edizione: A. Theiner: *Vetera munumenta...*, II, *op.cit.*: 504–505. 1490: A. Theiner: *Vetera munumenta, II, op.cit.*: 534–535. 1493: J. Lukcsics: *Monumenta Romana episcopatus Vesprimiensis IV, 1492–1526*, Budapest, 1907: 13. 1519: J. Lukcsics: *Monumenta Romana...*, IV, *op.cit.*: 266–268. Chiesa della Vergine Maria del paese di Sant'Elisabetta e il convento di San Giorgio di Kaprina (1484): A. Theiner: *Vetera munumenta...*, II, *op.cit.*: 490–491. Chiesa di Sant'Elisabetta di Kassa (Košice) (1494): J. Sümegi: 'Adatok a penitencia és a búcsúk történetéhez a középkori Magyarországon [Dati per la storia della penitenza e delle indulgenze nell'Ungheria medievale]'; in: J. Sümegi & I. Zombori (eds.): *Hermann Egyed Emlékkönyv, op.cit.*: 120. Cattedrale di Veszprém (1504): J. Lukcsics: *Monumenta Romana...*, IV, *op.cit.*: 141. Cattedrale di Zagabria (1510): DF 257 110, DF 232 396. Cappella dell'Immacolata Concezione della Vergine Maria di Esztergom (1513): DF 237 250.

<sup>32</sup> ASV Reg. Vat. 573. fol. 42. Edizione: A. Theiner: *Vetera munumenta hibernorum et scotorum historiam illustrantia*, Roma, 1864: 474–476.



# CRITICA



ÉVA MARTONYI

RIVE SUD/RIVE NORD

À propos du dialogue  
entre Mustapha Chérif et Jacques Derrida

De nos jours, les limites du littéraire étant devenues plus floues, la pratique de la compréhension et de l'interprétation des oeuvres nécessite de plus en plus de circonspection. L'étude de la littérature contemporaine, en général, et des littératures francophones en particulier, doit prendre en charge les figurations plus hétérogènes et ayant parfois un rapport spécial avec le réel. Une sorte d'appel se fait entendre qui nous concerne, nous-autres littéraires, d'appréhender, d'une façon plus diversifiée et par des moyens qui correspondent mieux aux exigences du monde contemporain, des configurations des oeuvres analysées. Ce qui nous intéresse ici-même particulièrement c'est dans quelle mesure les auteurs ressentent la nécessité d'inscrire tout ce qui apparaît dans l'imagination individuelle et collective dans l'ensemble des grandes questions de la confrontation du monde de l'islam et celui du monde occidental.

Force est de constater qu'à l'heure actuelle, par la lecture voire relecture de quelques textes incontournables, nous pouvons mieux cerner le champ de notre compréhension et d'interprétation des oeuvres littéraires. C'est pour cette raison qu'avec mes réflexions – parfois bien fragmentaires et partielles – je souhaite contribuer à élargir notre horizon, celui des chercheurs et enseignants des cultures et littératures francophones. Je pense que ceci est d'autant plus indispensable que les mots clés, si souvent utilisés, tels *dialogue*, *connaissance de l'autre*, *diversité*, notions englobées dans celles bien insaisissables de la *mondialisation*, voire de la *globalisation*, risquent, de nos jours, de perdre leur véritable signification.

Le point de départ de mon analyse est le livre signé par Mustapha Chérif et intitulé *L'Islam et l'Occident, Rencontre avec Jacques Derrida*<sup>1</sup>. La rencontre a eu lieu en 2003, à l'Institut du monde arabe, lors du colloque sur *L'avenir des civili-*

<sup>1</sup> M. Chérif : *L'Islam et l'Occident. Rencontre avec Jacques Derrida*, Paris : Odile Jacob, 2006, éditions barzakh, Alger, 2006.

sations, organisé à l'occasion de l'Année de l'Algérie en France. Les années qui ont suivi la publication de ce texte ont été marquées non seulement par la disparition du philosophe français, en 2004, mais aussi par bien de bouleversements survenus dans le monde arabe. Pourtant, il nous semble justifié de pouvoir remonter dans le temps afin de revivre un moment privilégié du passé, une sorte *d'arrêt sur l'image*, réalisé par l'enregistrement (plus précisément la retranscription) des paroles des deux interlocuteurs.

Le nom de l'auteur algérien du livre n'est pas inconnu. Mustapha Chérif, philosophe et islamologue, spécialiste du dialogue des cultures, des religions et des civilisations, a publié et continue à publier plusieurs livres et il prend souvent la parole dans les médias, en France et ailleurs. Ses livres, publiés jusqu'à nos jours, s'occupent sans exception de l'islam et du monde occidental. En voici quelques titres : *Culture et politique au Maghreb*, 1989, *L'islam à l'épreuve du temps*, 1991, *Orient-Occident*, 2004, *L'islam et la modernité*, 2000, *L'islam tolérant ou intolérant ?* 2006, *L'islam et l'Occident*, 2006, *Rencontre avec le pape*, 2011, *La propriété de notre temps*, 2012, *Le coran et notre temps*, 2012, en préparation pour 2012, *Le dialogue des cultures, enjeux et perspectives*. Ces ouvrages ont paru soit en France, soit à Alger, il y en a qui ont été traduits en langues étrangères et ont connu, par conséquence, une distribution assez large.

En 2003, Mustapha Chérif a invité Derrida à un colloque algéro-français sur le thème *L'avenir des civilisations*. Comme il précise :

ce colloque avait pour but, en hommage aux grandes figures du dialogue des civilisations au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de tenter d'interroger ce grand philosophe sur les difficultés de notre temps, de l'entendre esquisser, à un large public, quelques éléments de réponses à des questions essentielles de notre sombre époque. De rappeler la nécessité de se tourner vers un avenir commun, fait de partage et d'interconnaissance et non point d'inégalités et d'incompréhensions<sup>2</sup>

On peut noter d'emblée le ton de ce discours : l'époque contemporaine est qualifiée comme *sombre*, mais l'auteur ne manque pas d'exprimer un certain optimisme, dont la condition sine qua non serait de construire un avenir commun, fait de *partage* et d'*interconnaissance*. Nous allons constater qu'il tient à mener un véritable dialogue avec son interlocuteur célèbre, afin de formuler, du moins en principe, des conditions d'un parcours, par lequel le monde de l'Occident et de

<sup>2</sup> M. Chérif : *L'islam et l'Occident*.cit. : 36. (Par la suite seulement la pagination sera indiquée entre parenthèses après chaque citation.)

l'Orient puissent arriver à une espèce de paix et de réconciliation. Utopie ? Malheureusement, les événements survenus depuis l'enregistrement de ce dialogue n'ont pu démontrer un grand progrès sur ce chemin.

Le livre intitulé *L'Islam et l'Occident* contient alors la transcription d'une rencontre. Le mot *rencontre* qui figure en tant que sous-titre, peut désigner à la fois la rencontre personnelle, déroulée effectivement dans une salle devant un public mais aussi, en connaissant la prise de position de l'auteur, la rencontre spirituelle. Il s'agit, dans les deux sens, d'un véritable *dialogue* au cours duquel chacun peut développer ses idées et chacun écoute patiemment l'autre. En même temps qu'ils ressentent tous les deux la nécessité d'une solidarité voire même d'une amitié pour pouvoir répondre aux grandes questions de l'époque, il devient d'emblée tout à fait évident qu'ils présentent leurs idées sous deux angles différents : l'un du point de vue du philosophe *attaché à l'islam* et l'autre de celui d'un philosophe *areligieux*.

Avant d'entrer dans la lecture détaillée du livre, nous tenons à remarquer que le tout dernier chapitre est présenté sous forme de postface reproduisant, sous le titre *De la rive Sud, adieu à Derrida* le discours que Mustapha Chérif a prononcé, après la disparition du philosophe français, à l'occasion de la rencontre mondiale organisée par le Collège international de Philosophie, à Paris en 2004. Le volume est complété par une bibliographie (partielle) sous le titre : *Derrida et la rive Sud*. Puis, Mustapha Chérif ne manque pas de remercier le philosophe Jean-Luc Nancy d'avoir relu son texte et de remarquer que Derrida n'a pas eu l'occasion de l'authentifier à cause de sa maladie qui allait bientôt s'aggraver et qui a fini par provoquer sa mort. Cette remarque est d'autant plus importante que l'on connaît la longue relation amicale et professionnelle des deux philosophes, Derrida et Nancy.

Par ailleurs, nous savons que les relations concrètes et spirituelles de Mustapha Chérif avec Jacques Derrida ne s'arrêtaient pas à ce dialogue rapporté dans le livre en question, car deux ans plus tard un autre volume a été publié à la maison d'édition Actes Sud. En 2008, sous le titre *Derrida à Alger, Un regard sur le monde* un ouvrage collectif rend hommage au philosophe disparu<sup>3</sup>. Parmi les auteurs on trouve plusieurs personnalités de France, Jean-Luc Nancy, Hélène Cixous, mais aussi des philosophes venant des États Unis, du Brésil, de l'Égypte, etc. On y mentionne aussi le colloque ayant eu lieu en Algérie, en 2006, sous le titre *Sur les traces de Derrida* dont ce volume est, en quelque sorte, la prolongation.

Le dialogue des deux philosophes est présenté sous une forme assez particulière. Il ne s'agit pas d'un entretien donné à lire simplement comme une série de

<sup>3</sup> *Derrida à Alger. Un regard sur le monde*. Collectif, Actes Sud, Sciences humaines, Arles, 2008.

questions-réponses. Chaque question posée à Derrida est précédée d'un développement assez détaillé des idées présentées du point de vue de Moustapha Chérif, auxquelles le philosophe français répond, lui aussi, par un développement bien élaboré. Chaque réponse de Derrida est précédée d'une remarque concernant son attitude, son sourire, etc. Cette construction permet de lire le livre comme un scénario, en même temps qu'un ouvrage savant portant sur une sorte de confrontation des idées. Le lecteur peut ainsi avoir l'impression d'être présent à leur échange de vues, poursuivre personnellement le dialogue qui se déroule de vive voix devant ses yeux.

Dans son introduction, intitulée *L'Amitié avant tout*, Mustapha Chérif esquisse la problématique du lien entre l'Orient et l'Occident. Cette relation est marquée par l'intolérance, la méconnaissance et l'absence de dialogue. D'après lui, les questions concernant la politique devront être discutées en premier lieu, mais aussi celles de la religion, de l'islam en l'occurrence, questions qui gagnent de plus en plus d'importance dans le monde d'aujourd'hui. « Les injustices, d'un côté, les réactions irrationnelles de l'autre, ont ainsi mis en scène une tragédie planétaire de la haine » – dit-il (p. 15). Un peu plus loin, il précise de la façon suivante son point de vue fortement lié à l'aspect du religieux, plus précisément à l'islam : « Alors que l'occident classique a été judéo-islamo-chrétien et gréco-arabe, on a fait croire qu'il n'a été que gréco-romain et judéo-chrétien. Les fils d'Abraham tombent parfois dans le piège de la confrontation au moment où ils doivent vivre ensemble » (pp. 15–16). En contraste à la sienne, la position de Derrida en tant que *non-religieux* est également rapportée par Mustapha Chérif : « ... je voulais poser les questions sur sa démarche de penseur 'non-religieux' qui tente de reprendre, en philosophe, en dehors d'une perspective de croyance, des problématiques de la religion. Il était pour moi ce penseur qui ne méprise pas la religion et qui a inauguré un discours nouveau : il reprend à la religion des questions qui touchent au domaine du spirituel, il s'interroge sur la religion, mais d'une façon *areligieuse, purement rationnelle* » (pp. 19–20). C'est également dans cette introduction qu'il désigne le philosophe français en tant qu'une personne de la rive Sud. Il dit ceci : « ... Jacques Derrida est de la rive Sud, son regard appréhende l'islam et la culture musulmane sans les préjugés extérieurs » (p. 20).

Le premier chapitre a pour titre *L'avenir des civilisations*. L'auteur rappelle les conditions du colloque et les thèmes principaux abordés. Le chapitre suivant, sous le titre *Le débat*, entre dans le vif du sujet, mais sert aussi d'une deuxième introduction, avant d'entamer le véritable dialogue. Le titre suivant, *Le vécu, le souvenir, comme algérien*, suggère l'essentiel de la question qui va être abordée, celle de l'identité, de l'un et de l'autre des interlocuteurs. Le chapitre commence

par les mots de Derrida : « ... Je voudrais parler aujourd'hui comme Algérien (me répondit-il avec un sourire) » (p. 53). Il suit une assez longue réponse, qui reprend les éléments aujourd'hui déjà bien connus de la biographie de Derrida. Né juif d'Algérie, de nationalité française, à l'âge de dix ans il a perdu la citoyenneté française et il fut exclu de l'école française, car il faisait partie, pendant le régime de Vichy, des soi-disant juifs indigènes (*ibid.*). Il appelle cet épisode « L'un des tremblements de terre algérien de (s)on existence » (*ibid.*). Mais cette fois-ci, le philosophe français y ajoute une véritable profession de foi : « Je veux parler ici, aujourd'hui, comme Algérien, comme Algérien devenu Français un moment donné, ayant perdu sa citoyenneté française, et l'ayant retrouvée. Parmi toutes les richesses culturelles que j'ai recues, que j'ai héritées, ma culture algérienne est parmi celles qui m'ont le plus fortement soutenu » (p. 54). La question suivante de Chérif porte également sur son identité juif franco-maghrébin, judéo-arabe. Voici la réponse de Derrida telle qu'elle a été reprise par l'auteur :

Sans hésitation il me répondit : L'héritage que j'ai reçu de l'Algérie est quelque chose qui a probablement inspiré mon travail philosophique. Tout le travail que j'ai poursuivi, à l'égard de la pensée philosophique européenne, occidentale, comme on dit gréco-européenne, les questions que j'ai été amené à lui poser depuis une certaine marge, une certaine extériorité, n'auraient certainement pas été possibles si, dans mon histoire personnelle, je n'avais pas été une sorte de l'enfant de la marge de l'Europe, un enfant de la Méditerranée, qui n'était ni simplement français ni simplement africain, et qui a passé son temps à voyager d'une culture à l'autre et à nourrir les questions qu'il se posait à partir de cette instabilité, qui a marqué le tremblement de terre de ma vie dont je parlais à l'instant. (pp. 55-56)

Puis il conclut : « Une généalogie judéo-franco-maghrébine néclaire pas tout, loin de là, mais pourrais-je rien expliquer sans elle, jamais ? » (p. 57)

La question suivante porte sur son rapport à la langue arabe. « Avec franchise et clarté il me répondit : La langue arabe, cet ailleurs, m'était inconnue ou interdite par ordre établi » (p. 57). Puis la question de l'identité du point de vue de l'apprentissage de la géographie et de l'histoire de l'Algérie est évoquée. « Pour nous, dès l'enfance, l'Algérie c'était aussi un pays, Alger une ville dans un pays, en un sens trouble de ce mot » (p. 59). A propos de l'histoire enseignée à l'école, il remarque :

Pas un mot sur l'Algérie, pas un seul sur son histoire et sur sa géographie. La communauté à laquelle j'appartenais aura été trois fois dissociée : elle fut

coupée, d'abord, et de la langue et de la culture arabe et berbère, plus proprement maghrébines, elle fut coupée, aussi, de la langue et de la culture françaises, voire européennes, qui étaient pour elle un pôle éloignée, hétérogène à son histoire, elle fut coupée enfin, ou pour commencer, de la mémoire juive, et de cette histoire et de cette langue qu'on doit supposer être les siennes, mais qui à un moment donné ne le furent plus. Du moins de façon spéciale, pour la plupart de ses membres et de façon suffisamment vivante et intérieure. La spécificité arrogante, la brutalité traumatisante de ce qu'on appelle la guerre coloniale, la cruauté coloniale, certains, dont moi-même, en ont fait l'expérience des deux côtés, si on peut dire. (pp. 59-60)

Le chapitre suivant, sous le titre *Orient-Occident. Unité et différences*, contient également quelques idées intéressantes sur les deux aspects du dialogue qui nous intéressent : celle de l'identité vue des origines maghrébines et, en deuxième lieu, celle de l'avenir de l'Orient et de l'Occident vu non seulement du point de vue de la religion, mais aussi de la politique. Derrida : « Je suis d'accord avec vous sur la nécessité d'engager une déconstruction de la construction européenne au sujet de l'islam » (p. 65). En faisant allusion aux fécondations réciproques philosophique du grec, de l'arabe et du juif, une responsabilité de retrouver ces sources lui semble primordial : « [...] je n'opposerais pas l'Orient et l'Occident, surtout quand il s'agit de l'Algérie. D'abord, la culture arabe et musulmane ou arabo-musulmane de l'Algérie et du Maghreb est aussi une culture occidentale. Il y a des islams, il y a des occidents » (*ibid.*). En abordant les questions de l'altérité, de l'universel, de la sécularisation et de la laïcité Chérif mentionne la démocratie universelle. En réagissant à cette problématique, Derrida donne une réponse qui résume brillamment, en quelques mots, sa doctrine politique : « ... la démocratie est le seul système politique, modèle sans modèle, qui accepte sa propre historicité, c'est-à-dire son propre devenir, qui accepte son autocritique, qui accepte sa perfectibilité » (p. 69). Et c'est justement cette notion de perfectibilité qui lui permet de reprendre et rediscuter les questions de scientisme, de laïcisme et du capitalisme abordées dans le chapitre suivant intitulé *Injustices et dérives. Ce tryptique*, désigné par Chérif en tant que *figure de l'Occident moderne* et qui lui semble être *source de déséquilibre et de problèmes profonds*, doit être également faire l'objet d'une analyse approfondie. Derrida qualifie le scientisme en tant qu'allégation positiviste du pouvoir scientifique une mauvaise chose. Le laïcisme appelle, pour lui, sa propre transformation : « Je crois que la laïcité aujourd'hui doit être une laïcité plus rigoureuse avec elle-même et plus tolérante avec les cultures religieuses en offrant la possibilité pour les



pratiques religieuses d'être assurées librement, sans confusion et sans équivoque». (pp. 81–82). C'est ici qu'il enchaîne sur les questions de l'État, l'État-nation, l'autonomie et l'hétéronomie des personnes etc., en disant ceci : « Je ne m'oppose pas pour autant et frontalement à la nécessité de l'État » (p. 83). Car : « L'État peut être le garant de la laïcité ou de la vie des communautés religieuses » (p. 84).

Sous le titre *Séparation ou lien*, les questions de la foi musulmane sont évoquées. L'islam se veut, d'après le philosophe algérien, être un « engagement à l'égard du mystère, fidélité au Message révélé, [...] le rapport au mystère reste au cœur de la foi du musulmane » (p. 90). Il s'adresse alors à son interlocuteur : « Que peut dire la philosophie aujourd'hui au sujet de la question du mystère ? » (p. 90) Derrida, dans sa réponse, ne souhaite pas reprendre une ancienne discussion sur le mystère, il revient plutôt à sa distinction entre la foi et la religion. « ... il y a les religions que j'appelle abrahamiques, qui sont la religion juive, la religion chrétienne, la religion musulmane, avec leur fonds ou tronc commun » (p. 91). Il a d'ailleurs discuté ses questions dans son ouvrage *Foi et savoir*<sup>4</sup>. « Par conséquent je crois qu'il n'y a pas de contradiction entre sécularisation politique et rapport à ce que vous appelez le mystère de la vie, c'est-à-dire le fait de vivre ensemble dans la foi. L'acte de foi n'est pas une chose miraculeuse, c'est l'air que nous respirons » (p. 93).

Les interlocuteurs s'engagent, à partir de ce moment, dans la discussion des grands problèmes de l'actualité politique. La discussion est de très haut niveau et très intéressante, elle montre surtout la perspicacité des vues de Derrida concernant l'avenir de notre monde en disant : « Le progrès est total ou il n'est pas », titre du dernier chapitre et la conclusion sera : « L'autre différent est indispensable à notre vie ». L'auteur ne manque pas de prononcer un plaidoyer de son pays, l'Algérie, qui occupe une position géostratégique privilégiée de carrefour étant un pays arabe, musulman et méditerranéen (p. 120).

Pour revenir au volet politico-historique, il faut noter que l'évocation de la guerre d'Algérie n'occupe pas une place très importante tout au long de l'entretien Chérif-Derrida. Par contre, la question de l'Europe semble être de plus en plus au centre de leurs interrogations. Derrida a une vision très nette sur l'état actuel de l'Europe, son importance dans le contexte de la globalisation.

Le dialogue rapporté dans le volume s'achève sur le ton d'une véritable fraternité, des mots de la fin sont prononcés par Derrida : « A mon tour de vous redire ma gratitude de m'avoir associé à vos travaux et à cette discussion. Je suis très sensible au fait de nous retrouver *entre Algériens*, comme vous avez dit, je tiens à

<sup>4</sup> J. Derrida : *Foi et savoir*, texte déjà publié en 1996, réédité dans une collection de poche, Paris : Seuil, 2000.

ce qui me reste d'algérien, me reste et me garde algérien» (p. 129–130). Les paroles de la conclusion, les mots de la clôture finale convergent autour de la question philosophique d'actualité mais suggèrent aussi une portée plus générale.

Les thèmes abordés lors de la rencontre embrassent plusieurs domaines dont l'importance nous paraît aujourd'hui encore plus marquée qu'il y a une dizaine d'années. Nous n'en avons signalé que quelques-uns, tels l'identité, la religion, la démocratie – tout en reconnaissant qu'il y en avait bien d'autres, se réunissant dans un réseau compliqué et multidimensionnel des problématiques actuelles.

Or, l'interconnection du personnel et du collectif est évident, tout au long du livre. Pour ce qui est de la sphère de l'intime, du personnel, les biographes de Derrida n'omettent pas de souligner son importance. Depuis son retour dans son pays natal et l'apparition de son fameux mot-valise *nostalgérie*, Derrida n'a cessé d'évoquer ses liens avec son pays d'origine, l'Algérie. Ces éléments de sa biographie sont rentrés dans l'énorme masse d'informations dont nous disposons actuellement sur sa vie et sur sa carrière. Or, malgré tout, des lacunes existent, forcément. Tous ces biographes soulignent combien le processus de reconnaissance de ses racines n'était pas une chose facile. Récemment, Benoît Peeters évoque également, dans sa biographie de Derrida, paru en 2011, le fait que longtemps, dans les propos publics du philosophe, l'Algérie et la judéité ont été passées sous silence. Or, plus les années passent, plus Derrida assume ses origines et leur accorde une place dans ses écrits et sa pensée<sup>5</sup>.

Mais, comme pour beaucoup de choses, une ambivalence plane sur ses révélations. Il fallait attendre assez longtemps pour pouvoir lire certains témoignages. Aujourd'hui, les textes incontournables comme *Le monolinguisme de l'autre*<sup>6</sup>, ou *Circonfessions*<sup>7</sup>, des textes d'une sincérité extraordinaire, nous aident à mieux comprendre l'impact des éléments biographiques. Peeters cite de nombreuses sources (documents écrits et sonores, correspondance, etc.) en rapport avec les problèmes d'identité de Derrida. Par exemple, la difficulté qu'il a parfois ressentie à cause de l'accent pied-noir qui était celui de son enfance et de son adolescence et qui n'a pas totalement disparu. Peeters cite Derrida : « ... Je n'ai pas un rapport très heureux à cet accent<sup>8</sup> ». Puis *Le monolinguisme de l'autre* est résumé par Peeters comme le livre dans lequel Derrida raconte son histoire à un journaliste, celle d'un

<sup>5</sup> B. Peeters : *Derrida*, Paris : Flammarion, 2010.

<sup>6</sup> J. Derrida : *Le monolinguisme de l'autre*, Paris : Galilée, 1996.

<sup>7</sup> J. Derrida : *Circonfessions*, éditées en 1993 par les éditions Des Femmes.

<sup>8</sup> B. Peeters : *Derrida*. «Note 65. *Le bon plaisir de Jacques Derrida*, émission de Didier Cahen, France Culture, mars 1986.»

petit Juif d'Alger qui ne se sentait ni Français, ni Juif, celle d'un étudiant désargenté qui s'efforçait de franchir les barrières psychologiques et sociales du monde des intellectuels parisiens<sup>9</sup>.

Non moins significatif est la remarque formulée à propos de la parution de *Circonfession* – accueillie non sans réserves par la presse. Dans *Le Nouvel observateur*, le 14 mars 1991 on pouvait lire ceci : « Avec ce récit fulgurant, où l'impossible autobiographie le dispute au roman d'apprentissage, le philosophe (l'écrivain ?) nous donne une de ses plus magnifiques réussites<sup>10</sup> ». Peeters cite également d'autres remarques des journalistes et des critiques exprimant les mêmes impressions souvent mitigées à propos des révélations biographiques du philosophe<sup>11</sup>.

Benoît Peeters rédige, parallèlement à la biographie de Jacques Derrida, ses carnets qu'il a publié sous le titre *Trois ans avec Derrida*<sup>12</sup>. L'auteur retrace, jour par jour, comment il a avancé dans son travail, comment il arrive à réunir les documents, rencontrer les personnes avec qui Derrida a maintenu des relations les plus diverses. Dans ce livre aussi, d'intéressants commentaires retiennent notre attention. Par exemple, voici une première remarque : « La question algérienne fut centrale et douloureuse pour Derrida, Bourdieu et bon nombre d'autres, comme elle avait été, une génération plus tôt, pour Albert Camus. Derrida mit des années à l'aborder dans son oeuvre<sup>13</sup> ». Puis une deuxième notation :

Derrida Algérien (comme on dit Camus Algérien) c'est une des dimensions que ma biographie devra mettre en lumière. S'il a beaucoup écrit de sa petite enfance (l'exclusion du Lycée en 1942, le rapport à la langue française et à l'arabe, etc.) il n'est que furtivement question de la guerre d'Algérie dans son oeuvre. Pour lui – semblable sur ce point à presque toute sa génération – elle est restée quasiment indicible. Je suis pourtant de plus en plus persuadé que c'est l'une des sources fondamentales de toute sa pensée<sup>14</sup>.

Il convient alors de revenir sur les éléments d'une biographie, voire même d'une autobiographie sous-jacente, que l'on peut dégager dans l'oeuvre de Derrida. On a l'impression que toutes ces manifestations éparpillées à travers les textes, les

<sup>9</sup> B. Peeters : *Derrida, op.cit.* : 553.

<sup>10</sup> *Ibid.* : 540–541.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 541.

<sup>12</sup> B. Peeters : *Trois ans avec Derrida, Les carnets d'un biographe*, Paris : Flammarion, 2010.

<sup>13</sup> B. Peeters : *Trois...*, *op.cit.* : 36.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 207.

documents divers, y compris les documents sonores, témoignent de l'importance du personnel, de l'intime ce qui permet d'esquisser un roman de formation et/ou roman de filiation, en filigrane. Il serait donc intéressant de reprendre systématiquement, avec les moyens de la critique littéraire, les éléments biographiques et en reconstituer une formule (des formules) de la narration biographique qui correspond(ent) à ceux donnés à lire dans tous les textes (interviews, documents personnels, enregistrements, etc. ). Nos connaissances de la littérature ne pourront que gagner par ce travail systématique.

Du point de vue littéraire, c'est avant tout le topos du *retour ou pays natal*, après l'émigration forcée ou choisie qui est significatif. C'est d'ailleurs un topos reconnaissable dans la plupart de la littérature maghrébine. On le retrouve chez Albert Memmi, Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar, pour ne mentionner que les plus grands auteurs du canon littéraire. Or, ce topos va de pair avec la quête de l'histoire collective, de préférence celle de toute une communauté. Retrouver ses racines, construire son identité, s'inscrire dans la structure générale des événements passés et actuels, forment les grands sujets proposés par les écrivains maghrébins. Ces auteurs, mais aussi beaucoup d'autres, illustrent ainsi un désir de décentrement et de remise en question du rapport entre écriture romanesque et écriture de l'histoire<sup>15</sup>.

En même temps, si nous prenons *le cas Derrida*, ce qui rapproche cette narrativisation de l'aspect (auto)biographique des productions littéraires, en général, c'est justement le fait que tout n'est jamais dit, il reste toujours des lacunes, des silences. On a l'impression que ce sont toujours les mêmes éléments de la narrativisation (plus ou moins consciente, comme toute narrativisation) qui reviennent, autour des noeuds : construire l'identité à travers la langue, la religion et la carrière, éléments qui sont répétés d'un texte à l'autre. Les formules de l'expression semblent être figées une fois pour toutes. Ainsi, un véritable roman de formation accomplie se dégage, un roman qui finit par la réussite, la gloire internationale. Et n'oublions pas que les photographies personnelles rendues publiques, une iconographie du passé – dès l'enfance et l'adolescence jusqu'à l'âge de la réussite – renforcent la naissance d'une mythologie personnelle, faisant partie de nos connaissances actuelles du *phénomène Derrida*. Ce n'est pas un hasard si Peeters intitule l'un des chapitres de la biographie *L'Internationale Derrida*.

Ainsi, même si l'importance de cette rencontre s'est estompée depuis, nous pouvons, aujourd'hui, en tirer peut-être d'autres conclusions que les participants,

<sup>15</sup> Cf. B. Chikhi : *Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris : L'Harmattan, 1996.

le public, l'audience et les lecteurs de l'époque ont pu en tirer. Au delà des réflexions politiques, géopolitiques du moment, au delà du caractère utopique des manifestations des interlocuteurs, concernant l'avènement d'une démocratie universelle, nous pouvons replacer le dialogue dans un contexte culturel touchant de plus près nos études littéraires.

En guise de conclusion, nous pouvons constater que le texte du volume intitulé *L'Islam et l'Occident* qui s'est inscrit dans le sujet plus général du colloque intitulé *Algérie-France, hommage aux grandes figures du dialogue des civilisation* et qui s'est tenu à l'Institut du monde arabe à Paris les 26 et 27 mai 2003 nous offre plusieurs thèmes à revisiter. Tout d'abord, à propos de la différence Nord/Sud, vue à travers la raison et la foi, la démocratie universelle et la mondialisation, l'européanisation, l'américanisation, etc., nous concernent tous, même en dehors de la sphère géopolitique et géostratégique des deux rives de la Méditerranée.

Parallèlement à cette prise de conscience, nous, lecteurs contemporains, nous ne pouvons pas nous empêcher de dégager les fils d'une (auto)biographie du philosophe Derrida. Car les problèmes soulevés au début du troisième millénaire, l'époque déjà chargée de signes prémonitoires de conflits très graves entre le monde musulman (extrémiste) et le monde occidental convergent vers un espoir indéniable, du moins d'après les interlocuteurs en questions. Nous ne souhaitons pas aborder la recherche des racines et filiations de cette vue escathologique de l'avenir de l'humanité, car ce qui nous a intéressés ici c'est l'interprétation de l'aspect individuel (narrativisé) et du discours collectif. Tout ceci prouve qu'il n'y a pas de ligne de démarcation trop stricte entre le personnel et le collectif, l'intime et le public.

EDIT BORS

À PROPOS DE LA MIXITÉ GÉNÉRIQUE:  
L'EXEMPLE DES CONTES  
AUTOBIOGRAPHIQUES (MARYSE CONDÉ)

Le terme genre, pris dans son acception habituelle, paraît réduire le texte littéraire à une seule catégorie générique, aussi Adam & Heidman (2004 : 62) proposent-ils de le remplacer par le terme généricité qui est « la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes ». Dans cette approche, le texte n'appartiendrait pas à un seul genre mais il serait éventuellement en relation étroite avec d'autres genres, sur le plan de la production ainsi que sur le plan de la réception. L'étude des genres consisterait ici en la mise en évidence des « orientations génériques<sup>1</sup> » d'un texte, en suivant trois plans distincts, celui de la production, celui de la réception-interprétation et celui de l'édition. Pour Adam & Heidmann (2004) la généricité affecte les plans de la textualité<sup>2</sup> et de la transtextualité (cf. Genette 1987), et inversement, ces plans expriment la généricité de façon variée.

Dans *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance* de Maryse Condé (cf. Condé, 1999), on voit que l'indication générique est fournie essentiellement par des éléments péritextuels (cf. Genette 1987), tels que le titre, le sous-titre, la table des matières et les intertitres. Sur la couverture du livre, le sous-titre (*Contes vrais de mon enfance*) pose d'emblée le problème de la mixité générique entre le conte et l'autobiographie, tout comme la table des matières et les intertitres (les titres des contes) qui semblent introduire une dimension imaginaire. On étudiera ici, en particulier, le phénomène de la mixité générique en s'interrogeant sur les possibilités de se raconter à travers les contes. De quelle manière le conte, par sa structure plus ou moins schématique (principes de progression et de transfor-

<sup>1</sup> Cf. Adam & Heidmann (2009 : 14) : « Un texte relevant généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie – son appartenance – mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent – sa participation à un ou plusieurs genres – en tenant compte des points de vue tant auctorial qu'éditorial et lectorial. »

<sup>2</sup> Adam & Heidmann (2004 : 68) définissent la textualité en tant que « forces centripètes qui assurent l'unité et l'irréductible singularité d'un texte donné ».

mation, présence d'éléments obligatoires tels que le héros, l'intrigue, une tâche à accomplir, le combat, la victoire, etc.) modifie et enrichit la construction d'un récit de soi ?

### 1. *L'autobiographie dans les contes*

Contrairement à Malena (2004), qui définit *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance* comme un cycle de nouvelles et argumente en faveur d'un pacte autofictionnel, nous pensons que le pacte autobiographique (cf. Lejeune 1975) apparaît déjà dans le sous-titre, *vrai* désignant le souci de la vérité, *mon enfance* faisant référence à l'histoire d'une personne réelle. A part les éléments indiqués dans le sous-titre, d'autres principes défendant la thèse de la participation autobiographique s'observent tout au long de l'écriture de Condé, entre autres, la rétrospection, le souci de vérité, l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, et la distance entre le temps des événements racontés et le temps de la narration (cf. Lecarme & Lecarme-Tabone 1999). Tout ceci a bien sûr des conséquences importantes sur la texture micro-linguistique, notamment sur l'emploi de la première personne qui revêt un caractère spécifique dans les textes autobiographiques.

#### 1.1. Stratégie autobiographique classique

Chaque autobiographie est censée saisir le moi dans son développement, de comprendre, d'expliquer soi-même en mouvement, en changement perpétuel. Le moi n'étant pas une entité stable, n'appartient pas au passé, mais représente la personne qui parle dans le présent de soi-même dans le passé, de soi-même inexistant, disparu au fil des années. La référence du pronom personnel « je » est donc ambiguë : le « je » se réfère d'une part au moi narrateur, d'autre part au moi textuel (au moi qui subit les événements racontés) (cf. Renza 1980). Dans l'autobiographie, cet écart d'identité n'est pas senti comme insurmontable, en fait, les deux « je » sont fusionnés, et ce fusionnement est assuré, pour reprendre les termes de Starobinski (1970), par une constance pronominale qui est le support commun de la réflexion présente et de la multiplicité des états révolus. C'est-à-dire, c'est la première personne qui est employée dans le registre du discours où le moi actuel (le moi qui commente et qui dialogue) apparaît, et dans le registre du récit (en combinaison avec le passé simple ou l'imparfait) où l'autobiographe garde une

certaine distance vis-à-vis de son énoncé, de son moi passé en se considérant plutôt comme une troisième personne, distincte de son moi actuel. Au niveau de l'énonciation, c'est cette constance pronominale qui permet à l'autobiographe de passer aisément d'un plan d'énonciation à l'autre, comme le dit Maingueneau (1994 : 44) : « Grâce aux je on glisse constamment d'un plan d'énonciation à un autre. Ce je s'interprète, en effet, de deux façons : tantôt comme personnage du « récit », tantôt comme éléments du discours du narrateur. » Considérons maintenant deux exemples tirés de *Paradis perdu* :

- (1) Si je n'appréciais pas les autres jeannettes qui me le rendaient bien, j'adorais les cheftaines. Surtout l'une d'entre elles : cheftaine Nisida Léro qui cachait des trésors d'affection dans sa poitrine de jeune fille de très bonne famille, malheureusement montée en graine. J'ignore ce qu'elle est devenue et lui souhaite tout le bonheur du monde avec la tralée d'enfants qu'elle désirait à l'époque. J'étais son chouchou. Elle m'asseyait sur ses genoux et me dorlotait. Ma mémoire garde l'image d'une mulâtresse très brune, une ombre de moustache, un nez aquilin. Je prenais plaisir à coiffer son opulent chignon toujours à deux doigts de crouler sur ses épaules. (Condé 1999 : 59)

Dans ce passage, où se mêlent discours et récit, le « je » est combiné, d'une part, à l'imparfait pour raconter un souvenir se situant au niveau du récit. L'imparfait présente ici un emploi particulier : il supporte notamment des séquences syntaxiquement autonomes qui font le tissu de l'autobiographie. Comme le fait remarquer Jaubert (1993 : 201) : « Si avec l'imparfait on glisse si aisément des pensées d'autrefois à la conscience actuelle, c'est qu'il offre à la fois une image de passé et une vision intérieure des événements passés. [...] Loin de traduire un passé se racontant tout seul, comme le passé simple, l'imparfait met les énoncés sous contrat subjectif. » L'imparfait est donc le temps autobiographique par excellence : il est apte à exprimer des souvenirs vagues, fragmentaires d'un point de vue interne. Ces imparfaits sont employés en chaîne et fonctionnent comme temps principal du récit. Or, la texture du récit est interrompue par des passages au présent et au passé composé grâce auxquels on glisse, imperceptiblement, d'un plan à l'autre, du récit au commentaire. Bien que ce procédé soit moins fréquent que dans les autobiographies classiques (par exemple chez Gide) on trouve d'autres



occurrences de commentaire au présent ou au passé composé, surtout en position finale. Comme dans (2)<sup>3</sup> :

- (2) Je ne touchai à aucun plat. Ni au vivanot grillé. Ni aux christophines au gratin. Ni à la salade de pourpiers. Pour finir, une servante posa devant moi un ramequin rempli de crème de chocolat. [...] J'hésitai, infiniment honteuse de céder à la gourmandise en un moment pareil. Enfin je me décidai. J'allais comme à regret me saisir de ma cuiller quand, rapide, l'autre servante m'enleva la crème et la rapporta dans les profondeurs de la cuisine. Je restai mofwase.

Pourquoi à plus de cinquante ans de distance, l'image de ce ramequin bleu liséré d'or empli d'un délice onctueux auquel je n'ai pas pu goûter passe et repasse devant mes yeux, symbole de tout ce que j'ai désiré et n'ai pas obtenu ?  
(Condé 1999 : 62–63)

L'apparition du passé composé (combiné au pronom « je ») s'explique par son élasticité (cf. Jaubert 1993 : 196) : le passé composé « ancré dans le présent, s'étire cependant aussi loin qu'on voudra vers le passé ». L'emploi du passé composé dans l'autobiographie a ceci de particulier qu'il permet de commenter les événements du passé à partir de la perspective du présent : « Le passé simple objective les faits dans leur chronologie (c'est la vertu de l'aspect global) ; le passé composé, quant à lui, traduit une vision rétrospective : un bilan se dresse à partir du présent » (cf. Jaubert 1993 : 195). La perspective du présent est d'autant plus importante que l'autobiographe construit ses souvenirs à partir de son présent et son passé est considéré dans son déroulement : c'est un passé en devenir (« past-in-becoming »), qui se dirige vers le présent (cf. Olney 1980). L'univers dans lequel l'autobiographie prend naissance est le lieu de rencontre d'un monde déjà inexistant (le monde qui est raconté n'existe plus que dans l'esprit de l'autobiographe) et du monde réel : l'expérience du passé et la perspective du présent se manifestent simultanément dans l'œuvre autobiographique, sous forme de narration et de commentaire.

La manifestation simultanée de ces deux perspectives s'observe aussi dans l'emploi des verbes de remémoration. Les verbes de remémoration, qui, tout en séparant deux univers, traduisent la difficulté ou parfois l'impossibilité de la reconstruction des souvenirs. Les verbes de remémoration fonctionnent dans

<sup>3</sup> L'empreinte du français des îles se manifeste, entre autres, dans les noms des aliments propres aux Antilles : par exemple christophine, sorte de cucurbitacée souvent préparée en gratin ou vivanot grillé (poisson local, orthographié aussi comme vivaneau) (cf. Walter 2007).

l'autobiographie comme des marqueurs énonciatifs ayant pour fonction de séparer les espaces sémantiques (cf. Adam, 1990) «maintenant» et «alors». Ils s'observent aussi dans l'exemple (1), où la formule «ma mémoire garde l'image de + N» est employée à l'intérieur du conte, mélangée au récit, tandis que, dans (3), cet emploi se limite à une position finale, séparée du corps du récit. Soit un exemple tiré de *A nous la liberté* ?:

- (3) Je glissai la main entre ses seins qui avaient allaité huit enfants, à présent inutiles, flétris, et je passai toute la nuit, elle agrippée à moi, moi roulée en boule contre son flanc, dans son odeur d'âge et d'arnica, dans sa chaleur.  
C'est cette étreinte-là dont je veux garder le souvenir. (Condé 1999 : 119)

## 1.2. Stratégie autobiographique novatrice

A l'opposé des prédécesseurs, la question de remémoration n'est pas au centre de l'écriture de Condé quoiqu'elle soit consciente des défaillances de la mémoire autobiographique. Il suffit d'évoquer l'épigraphe empunté à Marcel Proust : «Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui». Cette idée rime avec les concepts de la psychologie de la mémoire que nous résumons brièvement ici. La mémoire autobiographique, qui est à la base de toute activité autobiographique, repose sur la mémoire épisodique (cf. Schacter 1996) qui permet au locuteur de rappeler les événements du passé d'une manière subjective et de construire son passé personnel en se déplaçant mentalement dans le temps. L'apparition des souvenirs personnels se fait d'une manière fragmentaire et s'accompagne souvent d'éléments imaginaires de manière à compléter les lacunes de la mémoire. Ce faisant, la mémoire ne nous trompe pas, au contraire, elle ne fait qu'interpréter l'expérience vécue. Dans cette optique, il n'existe pas de souvenirs purs, non interprétés : tout souvenir, même fragmentaire, est une forme reconstruite du vécu. A la lumière des recherches psychologiques, le problème de la vérité, question souvent posée à propos des textes autobiographiques, doit être examiné sous un angle différent : en rejetant le mythe des souvenirs fonctionnant comme des images fidèles de la réalité, on doit reconnaître que les souvenirs, par nature, ne sont pas des comptes rendus fidèles des événements vécus dans le passé, au contraire, ils subissent des interprétations subjectives même au moment de leur codage, et plus tard, au moment de leur reproduction (cf. Schacter 1996). Cette transformation provoque des déformations, influencées par nos désirs, nos besoins, nos attitudes, et par les schémas préexistants qui déterminent, tant sur le

plan individuel que social, les manières de reconstruire les expériences vécues. Les souvenirs racontés sont, en conséquence, complétés et reformulés. La force des schémas est aussi variable : même à l'intérieur du même texte, on trouve des parties plus structurées, qui forment un véritable récit, et des parties moins structurées, parsemées de réflexions personnelles et formulés avec une liberté et légèreté apparentes. L'autobiographie est donc, d'une part, un récit personnel qui est produit à l'aide d'outils langagiers et qui suit un scénario strict formé de micro-récits (enfance, adolescence, amours, amitié, travail, conflits, l'histoire et l'individu, etc.) se structurant selon une dramaturgie préalable, d'autre part, elle est considérée comme un texte narratif ouvert, réécrit et réinterprété, et qui est, par conséquent, sujet à des déformations subjectives.

Que conclure, alors, de ces remarques sur le traitement des souvenirs ? D'une manière générale, autobiographie et conte semblent moins contradictoires qu'au premier abord, vu la qualité imaginaire intrinsèque de toute écriture autobiographique. Plus particulièrement, l'autobiographie chez Condé, au lieu d'essayer de reconstruire des souvenirs vagues et fragmentaires, se concentre plutôt sur quelques événements phare de la jeunesse, mis en récit sous forme de contes autonomes. La mise en récit des souvenirs suppose un travail de remémoration tel qu'il est décrit par Conway et Rubin (cf. Schacter 1996). Ces deux auteurs postulent l'existence de trois structures hiérarchiques : au sommet, se situent les périodes de vie qui se mesurent en années ou en décennies, au milieu, sont rangés les événements généraux et au niveau inférieur, surgissent les événements particuliers qui se mesurent en minutes ou en heures. Lors de l'évocation de l'histoire personnelle, on se sert de tous les niveaux : le niveau supérieur a pour rôle de situer le souvenir général dans le temps et de retrouver le souvenir particulier. Pourtant, dans l'album autobiographique, on trouve le plus souvent le niveau des événements généraux, ce qui s'explique par le fait que la majorité des événements particuliers se fondent dans la généralité et deviennent, au fil du temps, des événements généraux. En revanche, chez Maryse Condé, l'autobiographie est constituée d'événements particuliers, sur lesquels sont basés les contes, ayant résisté au processus de généralisation.

## 2. Les contes dans l'autobiographie

La participation du conte se manifeste aussi au niveau compositionnel, notamment, le conte est un outil de la mise en récit des souvenirs. Dans chaque conte, l'organisation compositionnelle présente une certaine schématisation et universalité : même agencement de séquences et de macro-propositions, présence d'éléments (fonctions chez Propp) identiques tels qu'une tâche à accomplir (appel ou envoi du héros chez Propp) (cf. Adam 1994) suivie d'une mise à l'épreuve et d'une leçon à apprendre. Peu importe que le protagoniste échoue (dans *Bonne fête maman* ou *Yvelise*) ou triomphe (dans *Chemin d'école*), chaque dénouement contribue à son développement moral qui se résume, dans certains cas, en une morale.

### 2.1. Principes d'organisation compositionnelle

Pour atteindre plus rapidement les points qui nous intéressent, nous nous permettrons de passer en revue quelques principes d'organisation compositionnelles empruntés à Adam (2001). Plus particulièrement, tout récit doit respecter le principe de la progression vers une fin, de la succession temporelle, de l'unité thématique, de la transformation des prédicats, du procès (unité de l'action) et de la mise en intrigue. Ce dernier est présenté sous forme de schéma quinaire composé de cinq moments de procès à l'intérieur de la séquence<sup>4</sup> narrative. Ainsi, la séquence narrative est composée de cinq macro-propositions telles que Situation initiale (Pn<sub>1</sub>), Complication (Pn<sub>2</sub>), Actions ou Évaluation (Pn<sub>3</sub>), Résolution (Pn<sub>4</sub>), Situation finale (Pn<sub>5</sub>). Cette séquence narrative de base peut éventuellement être complétée par une macro-proposition évaluative finale Pn<sub>Ω</sub> (Morale) ayant pour fonction de tirer quelques conclusions des expériences relatées. Parallèlement au niveau macro-linguistique, d'autres mécanismes micro-linguistiques (emploi des temps verbaux, des pronoms personnels, etc.) doivent être pris en considération afin d'assurer une meilleure compréhension de l'organisation compositionnelle des contes.

<sup>4</sup> La séquence, unité constituante du texte, est constituée de macro-propositions, elles-mêmes constituées de propositions (structure hiérarchique) Les séquences prototypiques sont les suivantes : narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogale (cf. Adam 2001).

## 2.2. Analyse séquentielle de *Leçon d'histoire*

Si nous avons porté notre choix sur *Leçon d'histoire*, c'est parce qu'il représente le prototype de l'organisation compositionnelle de *Le cœur à rire et à pleurer*. Comme dans les autres contes, d'ailleurs, on y trouve une structure schématique : le récit commence par une Situation initiale (Pn1) plutôt détaillée et composée de souvenirs généraux (cf. Schacter 1996). Au niveau micro-linguistique, tout au long de cette première macro-proposition, le temps principal est l'imparfait qui a pour but de préparer la véritable mise en intrigue. La première macro-proposition s'étend de l'incipit (« Souvent [...] ») jusqu'au moment de l'introduction de la Complication (Pn2) par un marqueur textuel de transition (« Un soir [...] ») :

- (4) Seule, je m'amusais comme je pouvais, Je sautais à cloche pied dans les allées [...] A voix haute, avec de grands gestes, je me racontais des histoires. Un soir au milieu de mes jeux solitaires, une petite fille surgit de la noirceur. Blondinette, mal fagotée, une queue de cheval fadasse dans le dos. Elle m'apostropha en créole :

Ki non a-w<sup>5</sup> ?

(Condé 1999 : 41)

L'exemple est intéressant : il impose de prendre en compte le passage des souvenirs généraux au niveau des souvenirs particuliers (Schacter 1996). Il n'y a rien d'étonnant à ce que dans Pn2 le temps principal de la narration soit désormais le passé simple qui permet de placer l'événement au premier plan. On y trouve aussi une séquence dialogale enchâssée, la Complication étant développée à partir du dialogue de deux enfants. On voit que le conflit inévitable est déclenché par les paroles créoles, porteuses d'interdits et des non-dits socio-culturels. Le conflit sous-entendu s'accompagne ici d'un conflit intérieur du protagoniste qui consiste en l'acceptation ou le refus de la situation conflictuelle. On comprend mieux alors l'évident malaise que ressent le personnage face à cette tâche à accomplir : « En même temps, j'étais trop heureuse de trouver une partenaire de mon âge même si elle me commandait comme à sa servante » (cf. Condé 1999 : 42). Faute d'avoir accompli la tâche, le personnage se sent obligé de se mêler, dans Pn3 (Actions), à un jeu humiliant et brutal, ce qui correspond à une mise à l'épreuve :

<sup>5</sup> « Comment t'appelles-tu ? » (cf. Condé 1999 : 137).

- (5) Pendant plus d'une semaine, elle fut fidèle au poste et je me livrai sans protester à ses sévices. Après qu'elle eut manqué m'éborgner, je finis par protester, lassée de sa brutalité :
- Je ne veux plus que tu me donnes des coups.
- Elle ricana et m'allongea une vicieuse bourrade au creux de l'estomac :
- Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse.
- J'eus la force de m'éloigner d'elle. (Condé 1999 : 42)

La Résolution (Pn4) se compose de deux phases consécutives : dans la première phase, le protagoniste cherche à demander une explication à ses parents (séquence narrative enchâssée) qui refusent de parler du sujet pénible du passé esclavagiste, dans la deuxième phase, en acceptant « l'absence du méta-discours communautaire » (cf. Chivaillon 2002), elle se réfugie dans le mutisme. Faute d'aide, le protagoniste échoue, bien que provisoirement, étant incapable d'accomplir la tâche de découvrir les non-dits de son passé. La Situation finale (Pn5) (« Les jours suivants [...] Ni les femmes de sa famille. ») termine en un seul paragraphe le récit, en effet, il ne contient que quelques éléments racontés brièvement, tels que le retour sur la place et le rendez-vous manqué. Ce conte est accompagné d'une courte Morale (PnΩ) formulée ultérieurement par la narratrice en vue d'attribuer une signification, si magique que cela paraisse, aux expériences vécues :

- (6) Aujourd'hui, je me demande si cette rencontre ne fut pas surnaturelle. Puisque tant de vieilles haines, de vieilles peurs jamais liquidées demeurent ensevelies dans la terre de nos pays, je me demande si Anne-Marie et moi, nous n'avons pas été, l'espace de nos prétendus jeux, les réincarnations miniatures d'une maîtresse et de son esclave souffre-douleur. (Condé 1999 : 44)

La leçon à apprendre a été donc reportée à plus tard, et la question du passé esclavagiste réapparaîtra surtout dans *Chemin d'école*. C'est dans ce conte-là que la chute se transformera en victoire : le protagoniste, grâce à une tâche à accomplir (faire un exposé sur un livre guadeloupéen) et une aide (lecture de *Cases-Nègres* de Joseph Zobel) sera capable d'apporter une réponse personnelle aux questions identitaires.

### 3. Conclusion

On aura vu que la participation du conte se manifeste d'une part dans le choix de quelques éléments évoquant l'univers du conte (appel ou envoi du héros, mise à l'épreuve, obstacle et aide), d'autre part, dans une quête identitaire aussi bien individuelle que collective. Simultanément aux fonctions narratives, l'agencement des macro-propositions se produit selon un schéma répétitif : la Situation initiale et la Complication sont longuement exposées, alors que les macro-propositions Actions, Résolution et Situation finale sont brièvement développées et elles sont accompagnées (ou non) d'une Morale formulée ultérieurement par la narratrice. Les potentialités génériques du conte, nous semble-t-il, correspondent parfaitement à la stratégie autobiographique que suit *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance* dans la mesure où l'autobiographe, après avoir soigneusement sélectionné les épisodes de son passé, ne se concentre que sur quelques événements phare de son enfance. Ce faisant, elle semble respecter les traditions classiques de l'écriture autobiographique : la rétrospection, le souci de vérité, l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage et l'alternance des espaces sémantiques « maintenant » et « alors ».

#### Références bibliographiques

- Adam, Jean-Michel (1990) : *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga.
- Adam, Jean-Michel (1994) : *Le texte narratif*. Paris : Nathan.
- Adam, Jean-Michel (2001) : *Les textes : types et prototypes*. Paris : Nathan.
- Adam, Jean-Michel & Heidmann, Ute (2004) : « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) ». *Langages* 153 : 62-73.
- Adam, Jean-Michel & Heidmann, Ute (2009) : *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la Neuve : Academia Bruylant.
- Chivaillon, Christine (2002) : « Mémoires antillaises de l'esclavage ». *Ethnologie française* 32 : 601-612. <http://jstor.org/stable/40990499>. Page consultée le 30 janvier 2013.
- Condé, Maryse (1999) : *Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*. Paris : Robert Laffont.
- Genette, Gérard (1987) : *Seuils*. Paris : Seuil.
- Jaubert, Anne (1993) : Le déploiement littéraire du temps verbal In : Carl Vetters (ed.) : *Le temps, de la phrase au texte*. Lille : Presses Universitaires de Lille. 193-204.
- Lecarme, Jacques & Lecarme-Tabone, Éliane (1999) : *Lautobiographie*. Paris : Armand Colin.
- Lejeune, Philippe (1975) : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

- Maingueneau, Dominique (1994) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod.
- Malena, Anne (2004) : « Playing with genre in Condé's Autofiction ». *Journal of West Indian Literature* 12 : 154–169. <http://www.jstor.org/stable/230019744>. Page consultée le 10 janvier 2013.
- Olney, James (1980) : « Some versions of memory/some versions of bios. The ontology of autobiography ». In : James Olney (ed.) : *Autobiography : Essays theoretical and critical*. Princeton, NJ : Princeton University Press. 236–268.
- Renza, Louis A. (1980) : « The veto of the imagination : A theory of autobiography ». In : James Olney (ed.) : *Autobiography : Essays theoretical and critical* Princeton, NJ : Princeton University Press. 268–295.
- Schacter, Daniel L. (1996) : *Searching for Memory. The brain, the mind, and the past*. New York : Basic Books.
- Starobinski, Jean (1970) : « Le style de l'autobiographie ». *Poétique* 3 : 257–265.
- Walter, Henriette (2007) : *Le Français d'ici, de là, de là-bas*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.



HELGA ZSÁK

## REFLETS DU POUVOIR ET DE LA SOCIÉTÉ DANS LES *CARACTÈRES* DE LA BRUYÈRE

Le XVII<sup>e</sup> siècle fut marqué par la dualité entre excès, volonté de paraître infinie du monde baroque et rigueur, maîtrise classique. Des philosophes du début du siècle à Pascal, ainsi que chez le Cardinal de Retz et le duc de La Rochefoucauld l'homme, en proie à ses passions souvent excessives, est peint fragile, pécheur, « en état déplorable de la nature corrompue par le péché<sup>1</sup> », selon La Rochefoucauld et également exhorté à la maîtrise et la constance. Mais parallèlement à l'observation individuelle, les penseurs le considèrent dans sa relation à autrui, et prolongent la réflexion sur la situation de l'homme en société.

Pendant, l'affirmation de L. Van Delft sur le moraliste classique, que « la République intéresse moins que les salons<sup>2</sup> » semble comporter une exception dans ce siècle à l'inspiration morale si riche. La Bruyère décrit et chatie aussi brillamment les passions qui animent les hommes, les sujets et le détenteur du pouvoir. La peinture satirique des mille artifices des courtisans et du Souverain s'accompagne d'injonctions à la mesure, à la tempérance. Mais La Bruyère semble dépasser d'audace les autres moralistes et sa pensée politique semble plus perçante en ce siècle qui voit la naissance de l'Etat de droit en France. Le destinataire de sa critique et de ses messages est aussi bien le simple lecteur, l'homme de cour, que le Roi lui même, que l'auteur exhorte à limiter son pouvoir et à se mettre au service de ses sujets. En cela il fait peut être écho aux sources antiques, à Aristote mais aussi au Léviathan de Hobbes, paru en 1651, précurseur de la pensée d'une république parlementaire. La Bruyère, de manière très démocratique, s'adresse à tout « honnête homme », désireux de le devenir et le rester. De la démesure des ambitions, des passions découlent les dissensions tant au niveau de la société

<sup>1</sup> F. de La Rochefoucauld : *Réflexions ou sentences et maximes morales et réflexions diverses*, éd. Laurence Plazenet, Paris : Champion, 2002, préface.

<sup>2</sup> L. van Delft : « Qu'est ce qu'un moraliste ? », in : *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, XXIX<sup>e</sup> Congrès, Montréal, 1977 : 6.

que de l'individu. Le bonheur serait à rechercher dans la pratique de la vertu qui ne dépendrait que de soi, de son seul mérite, et ce, pour tout individu de l'échelle sociale y compris le Souverain. Cette acuité des vertus fondatrices d'une harmonie intérieure et sociale s'accompagne d'une largesse d'esprit qui perçoit et décèle également la misère du « peuple », dont il peint pour la première fois des croquis précurseurs non seulement des Lumières mais du réalisme de Zola, et dont le sort est inséparable de celui de la société harmonieuse.

La réflexion sur les régimes politiques fut amorcée dès l'Antiquité. Aristote distingue les « constitutions droites<sup>3</sup> » en vue de l'intérêt commun et leurs déviations, qui servent des intérêts particuliers. Parmi les premières il mentionne la monarchie, l'aristocratie et la polittie. Chez le philosophe grec, l'homme a une tendance naturelle à la sociabilité, c'est un « animal politique », qui ne s'accomplit pleinement que dans lors de la réunion et l'échange avec autrui, il ne peut s'épanouir que dans la société.

Dans les temps modernes, la réflexion sur la gouvernance, les passions et le rôle du Souverain fut prolongée par le Prince de Machiavel en 1531 et l'ouvrage de Jean Bodin sur *Les Six livres de la République* publié en 1576. Dans la pensée de Bodin, « l'État souverain est plus fort que les lois civiles et doit être uniquement soumis aux lois naturelles et divines. » La monarchie peut être tempérée par les États Généraux. La pensée politique se tourne vers une critique du pouvoir absolu. Un philosophe jésuite du début du siècle suivant, A. Suarez dans son *De Legibus*, (1613) suggèrera que le Souverain confère son pouvoir au peuple.

Les pensées sur les formes politiques furent prolongées par les théoriciens de la première moitié du siècle, période qui voit véritablement la naissance de l'État de droit en France. L'avènement de Richelieu et sa volonté de remplacer une monarchie féodale par un absolutisme royal suscite la naissance d'ouvrages de réflexion sur les formes de gouvernances, ainsi le livre de G. de Balzac sur *Le Prince* de 1631<sup>4</sup>, le *Traité de la Souveraineté du Roi* de Le Bret de 1632<sup>5</sup>, ou le *Testament Politique*<sup>6</sup> de Richelieu. Les moralistes déconseillent les passions violentes aux souverains mais leur pensée n'a pas de profondeur politique et sociale. Ainsi N. Coeffeteau dans son *Tableau des Passions Humaines* décrit les méfaits de la colère chez Né-

<sup>3</sup> Aristote : *Les Politiques* IV, 2, 1289-a, éd. J. Tricot, Paris : Vrin, 1962.

<sup>4</sup> J. L. Guez de Balzac : *Le Prince*, Paris, 1631, in : *Oeuvres*, 2 volumes, A. Moreau : Paris, 1834.

<sup>5</sup> C. Le Bret : « De la Souveraineté du Roi », 1632, in : *Les Oeuvres de Messire Cardin Le Bret*, Rouen, 1689.

<sup>6</sup> Armand-Jean du Plessis, cardinal et duc de Richelieu : *Testament Politique*, Amsterdam : H. Desbordes, éd. 1688.

ron et Caligula<sup>7</sup>, ou le Père Senault mentionne les souverains soumis à leurs passions en les condamnant<sup>8</sup>, mais jusqu'à Bossuet les exhortations concrètes sont invisibles, La Rochefoucauld même, frondeur confirmé, ne consigne dans ses Maximes que des réflexions générales sur la nature et les passions humaines. Les critiques du pouvoir sont formulées par des écrivains, poètes, philosophes.

Vers le milieu du siècle paraît le *Léviathan* (1651) de Hobbes, ouvrage précurseur de la république parlementaire. La réflexion politique prend un nouvel essor. Hobbes, dans son *Léviathan* décrit un état de nature beaucoup plus pessimiste que ne l'avait fait Aristote. Dans sa conception, autrui n'est présent que sous la forme d'une menace constante, mortelle parfois. L'état naturel de l'homme est un « état de guerre, conséquence nécessaire des passions des hommes ». La sociabilité aristotélicienne disparaît, et la nécessité des États naît du calcul raisonnable d'une renonciation individuelle au pouvoir<sup>9</sup>. Pascal dans ses *Trois Discours sur la Condition des Grands*, publié par Nicole en 1670, semble avoir repris cette idée pragmatique des dirigeants comme « usurpateurs nécessaires », qui ne se trouvent à leur poste que par « hasard ou naissance<sup>10</sup>. »

La pensée politique et sociale de La Bruyère approfondie, pertinente et équitable, inspirée peut être de la vertu de sociabilité d'Aristote ainsi que des penseurs modernes évoqués est parsemée dans les différents chapitres des *Caractères*. Précepteur du petit fils du Grand Condé, puis secrétaire, sa position d'intellectuel parmi les Grands lui avait offert une place privilégiée pour observer la société de son temps, et son oeuvre, rédigée entre 1688 et 1696 est un reflet précis et critique de la Cour de Louis XIV et de ses sujets dans des portraits et réflexions spirituels et ironiques.

L'auteur raisonne à l'intérieur du principe monarchique, mais nuance le rôle du Souverain. Il lui attribue des devoirs, des tâches, afin d'estomper son pouvoir absolu ou sa tendance à l'exercer. Sa conception du pouvoir est basée sur une réciprocité du Roi envers ses sujets, entaillant le dogme du pouvoir royal absolu :

<sup>7</sup> N. Coeffeteau : *Tableau des Passions Humaines de leurs causes et de leurs effets*, Paris : Th. Lozet, 1648 : 201.

<sup>8</sup> J. F. Senault : *De l'Usage des Passions*, Paris : Camusat, 1641 : 465.

<sup>9</sup> Notons que quelques siècles plus tard Bergson sera tout autant pessimiste sur les relations humaines : « L'origine de la guerre est la propriété individuelle, [...] la guerre est naturelle », in : *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1929.

<sup>10</sup> B. Pascal : *Pensées sur la Justice, Trois Discours sur la condition des Grands*, éd. M. Escola, Paris : Flammarion, 2011 : 248.

Il y a un commerce ou un retour de devoirs du souverain à ses sujets et de ceux-ci au souverain<sup>11</sup>.

Il semble que dans cette réciprocité, l'on trouve un reflet de la nécessité aristotélicienne de la vie civique. L'auteur n'attribue pas que le pouvoir au monarque mais des tâches à effectuer, comme pour tout homme de devoir. Il place l'autorité des lois au dessus de celle du Prince. L'harmonie règnerait dans cette société, la bonté du Souverain en serait un fondement :

Quelle heureuse place que celle qui fournit dans tous les instants l'occasion à un homme de faire du bien à tant de milliers d'hommes<sup>12</sup>.

Le Souverain doit posséder des vertus afin de gouverner équitablement, son règne serait tissé de qualités :

Que de dons du Ciel ne faut il pas pour bien régner. [...] Le coeur ouvert, sincère et dont on croit voir le fond, une égalité d'humeur, [...] ne faire jamais de menaces ni reproches, ne point céder à la colère, [...] un esprit de droiture et d'équité<sup>13</sup>.

L'auteur illustre le rapport du Roi à ses sujets par une apologie pastorale, le berger devrait guider son troupeau à l'abri :

[...] le berger soigneux et attentif est debout auprès des brebis, [...] il les suit, il les conduit, il les rassemble [...] Quels soins, quelle vigilance, quelle servitude<sup>14</sup> !

Dans la pensée politique de l'auteur le bon souverain rallie les coeurs naturellement par ses vertus, sa gouvernance est source de paix et de puissance :

<sup>11</sup> La Bruyère, Jean de : *Les Caractères*, par Robert Garapon, Paris : Classiques Garnier, 1962, Du Souverain &28, p. 222.

<sup>12</sup> Du Souverain &30.

<sup>13</sup> Du Souverain &35.

<sup>14</sup> Du Souverain &29.

Un Souverain [...] fait d'une cour une seule famille unie parfaitement sous un même chef dont l'union et la bonne intelligence est redoutable au reste du monde<sup>15</sup>.

L'attention bienveillante et ferme du Roi mène à la bonne entente intérieure. Son royaume peut devenir, sous sa gouvernance, aussi chaleureuse et solidaire qu'une famille, (« Nommer un Roi père du peuple est moins faire son éloge que l'appeler par son nom ou faire a définition<sup>16</sup> ») la nécessité de la création d'un État, entrevu chez Hobbes se teinte d'un bienveillance aristotélicienne envers les vertus humaines et sociales :

Si les hommes ne sont point capables sur la terre d'une joie plus naturelle, plus flatteuse et plus sensible que de connaître qu'ils sont aimés, et si les rois sont des hommes, peuvent ils trop acheter le coeur de leurs peuples<sup>17</sup> ?

L'homme ne semble s'épanouir pleinement que grâce à l'attention, à l'amour des autres et le Souverain même est compris dans cette réciprocité. A l'exemple de Bossuet<sup>18</sup>, mais seul parmi les autres moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, La Bruyère attribue des tâches au Souverain, des règles qui assurent l'harmonie de la société.

Si La Bruyère façonne les devoirs de l'autorité royale, en revanche il se montre beaucoup plus critique avec les Ministres, les « Grands » du royaume, « caméléons » qui « se font prier longtemps » et surtout « qui divisent (ceux) qui étaient unis<sup>19</sup> ». Son réalisme lui fait entrevoir l'incompétence, la nuisance même de cette classe, flatteurs du Roi, insatisfaits de leur position. Ces réflexions sur les « Grands », les puissants, semblent plus proches de la conception de Hobbes, chez qui « l'homme est un loup pour l'homme ». Les conflits et même les guerres proviennent des dissensions et de l'envie exacerbé des hommes :

<sup>15</sup> Du Souverain &35.

<sup>16</sup> Du Souverain &27.

<sup>17</sup> Du Souverain &31.

<sup>18</sup> La Bruyère attribue audacieusement des devoirs au Souverain, comme l'avait fait Bossuet, dans le *Sermon sur le mauvais riche* (1662) à la suite d'une famine dévastatrice : « C'est aux sujets à attendre c'est aux Rois à agir », *Sermon sur le mauvais riche* de J. Bossuet, Paris : Firmin Didot, 1841, t. II, p. 124. Chateaubriand écrira sur les sermons de Bossuet que « Jamais les rois ont-ils reçus de pareilles leçons ? », *Génie du Christianisme*, in : *Oeuvres Complètes du Vicomte de Chateaubriand*, Paris : Furne, 1834.

<sup>19</sup> Du Souverain &14, p. 214.

Si content du sien on eut pu s'abstenir du bien de ses voisins, on avait pour toujours la paix et la liberté<sup>20</sup>.

Il lance aussi un appel audacieux contre la guerre, dont les ravages sévissaient dans la France de Louis XVI. Cette prise de position et cet avertissement annoncent déjà les encyclopédistes du siècle suivant, prompts à dénoncer les injustices et les excès. Mais l'envie se faufile dans la vie quotidienne également. L'auteur esquisse le lien entre l'avidité des biens et dénonce les démesures engendrées par l'argent. Par ses portraits, il réussit mieux que tous les moralistes à peindre la suffisance des Grands, des riches, la timidité des pauvres en des tableaux accomplis. L'utilisation du procédé rhétorique du parallèle dans la description de Giton, le riche et Phédon, le pauvre souligne le pouvoir corrompateur de l'argent, qui influence le caractère même de l'homme :

Giton se croit des talents et de l'esprit. Il est riche [...] Phédon court et vole pour rendre de petits services [...] Il est pauvre<sup>21</sup>.

Ses descriptions réalistes de misères sont poignantes et annoncent la sensibilité de Zola :

Il y en a qui dans leur opulence ont mangé la nourriture de centaines de familles [...] Il y a une espèce de honte d'être heureux à la vue de certaines misères des misères<sup>22</sup>.

Pareil rélisme ne se décelait que dans le *Sermon sur le Mauvais riche*<sup>23</sup> de Bossuet :

Ils meurent de faim, oui, Messieurs, ils meurent de faim dans vos terres, dans vos châteaux.

Cet appel simple et courageux de l'Évêque de Meaux trouve son premier écho chez La Bruyère moraliste. La société devrait être unie, sous le regard et l'action bienveillants du Souverain, dont la tâche serait de veiller à cette harmonie et

<sup>20</sup> Du Souverain &9, p. 216.

<sup>21</sup> Des Biens de Fortune &82–83, p. 144.

<sup>22</sup> De l'Homme &8.

<sup>23</sup> Sermon sur le Mauvais riche, 1662.

à l'épanouissement mutuel de ses sujets. L'envie peut corrompre cet idéal et les dérèglements des passions sont dépeints de manière saisissante dans une société où ambition et individualisme obscurcissent le devoir envers autrui et l'auteur le rappelle en des descriptions dont le réalisme vise à frapper les esprits.

Un semblable désordre caractérise les hommes dans la poursuite des honneurs, et la quête de l'intérêt personnel :

On se trouve à tous moments entre celui que l'on cherche à aborder et cet autre que l'on feint de ne pas connaître<sup>24</sup>.

La Rochefoucauld avait également déjà peint l'homme en proie à une passion envahissante, « l'amour propre, (qui était) le plus grand de tous les flatteurs<sup>25</sup> ». Le moraliste décelait même l'intérêt personnel sous la modération<sup>26</sup>, la bonté, qui n'est « ordinairement que de la complaisance ou de la faiblesse<sup>27</sup> ». Pascal mentionnait également les « puissances trompeuses<sup>28</sup> » que sont l'imagination, la coutume et l'amour propre. La Bruyère atténue ces pessimismes teintés de jansénisme et prolonge cette réflexion vers les devoirs concrets de l'homme en société. La poursuite des honneurs vains devrait céder la place au travail et au seul mérite :

Celui qui aime le travail assez de soi-même<sup>29</sup>.

L'éloge du mérite et du travail occupent une place prépondérante dans la pensée de l'auteur. La deuxième moitié du siècle, à l'image de la société changeante, voit la promotion des personnages littéraires modestes, qui par leur labeur ou mérite voient s'ouvrir devant eux des perspectives d'ascension sociale, ainsi les suivantes des comédies de Molière aux conseillers des tragédies de Racine. De Dorine<sup>30</sup> à Narcisse<sup>31</sup> les vertus bourgeoises du travail commencent à être reconnus, mais c'est sans doute La Bruyère qui a déployé le plus amplement les mérites de ces

<sup>24</sup> De l'homme &131, p. 269.

<sup>25</sup> F. de La Rochefoucauld : *Réflexions...*, *op.cit.* : &563.

<sup>26</sup> « La modération [...] est une vaine ostentation de la force de notre esprit », *ibid.* : &18.

<sup>27</sup> *Ibid.* : &481.

<sup>28</sup> Pascal, B. : *Pensées sur la Justice, Trois Discours sur la condition des Grands*, éd. M. Escola, Paris : Flammarion, 2011, &83.

<sup>29</sup> De l'Homme &102, p. 259.

<sup>30</sup> Molière : *Tartuffe*, Paris : Hatier, 2001.

<sup>31</sup> J. Racine : *Britannicus*, Paris : Hatier, 1995.

vertus. Les valeurs de l'assiduité et du mérite remplacent celles de la naissance ou de l'héroïsme en cette seconde partie du siècle et l'auteur perçoit déjà le rôle qu'elles prendront :

Les hommes devraient employer les premières années de leur vie à devenir tels par leurs études et leur travail que la république elle-même eut besoin de leur industrie [...] qu'ils fussent comme une pièce nécessaire à tout son édifice et qu'elle se trouvât portée par ses propres avantages à faire leur fortune ou à l'embellir<sup>32</sup>.

Le travail semble avoir une valeur intrinsèque, le mérite, valoir plus de prix que naissances, fortunes et relations :

Se faire valoir par des choses qui ne dépendent point des autres mais de soi seul, ou renoncer à se faire valoir<sup>33</sup>.

La quête des honneurs et des désirs illimités génère la division et les conflits, le mérite, le travail sont sources de vertu, de sagesse, d'unité. La véritable vertu se suffit à elle-même et peut être en cela l'auteur rejoint La Rochefoucauld, qui pensait que

La parfaite valeur est de faire sans témoins ce qu'on serait capable de faire devant tout le monde<sup>34</sup>.

Mais la Bruyère est plus optimiste concernant la nature humaine, selon lui, la modération, le travail et la modestie assurent à l'Homme une vie paisible et sereine :

Il est aussi difficile de trouver un homme vain qui se croie assez heureux qu'un homme modeste qui se croie trop malheureux<sup>35</sup>.

Les vertus du travail et du mérite sont immuables, la mort même ne les surmonte pas, comme chez le couvreur, qui s'applique à bien faire :

<sup>32</sup> Du Mérite, &10.

<sup>33</sup> Du mérite personnel, &11, p. 51.

<sup>34</sup> F. de La Rochefoucauld : *Réflexions...*, *op.cit.* : &216.

<sup>35</sup> De l'Homme &133.



La mort est un inconvénient jamais un obstacle<sup>36</sup>.

Moraliste aux idées politiques, La Bruyère conseille au Souverain l'amour et le soin de ses sujets, s'inspirant peut être de l'idée de l'épanouissement naturel de l'homme en société. Il décrit avec acuité les dissensions et les malheurs causés par les intérêts individuels, l'ambition de l'homme social, sa volonté de paraître, en des portraits réalistes, jamais peints si précisément par les moralistes et attribue au Roi de tâches à effectuer, à l'exemple de Bossuet. Estompant le pessimisme de certains de ses prédécesseurs, il prône les vertus du travail, du mérite individuel, non comme simples moyens d'ascension, mais comme valeurs qui confèrent paix intérieure et sociale en une apologie de l'être, et une vision philanthropique qui annonce déjà le siècle des Lumières.

<sup>36</sup> Du Mérite &16.

ZSOLT ADORJÁNI

DAS MOTIV DER LIEBESNAHRUNG  
BEI APULEIUS, GOTTFRIED, PETRARCA  
UND DA PONTE\*

Nachlebenforschung kann manchmal verschlungene Pfade gehen. Denn abgesehen von geraden Fällen, bei denen die Sachlage bereits in der Überschrift als πρόσωπον τηλαυγές hervorleuchtet oder durch anderweitige Indizien (Zitat aus dem Lehntext, Enthüllungen und Selbstinterpretationen des Autors außerhalb des betreffenden Werks, usw.) dingfest gemacht werden kann, ist es kaum möglich, das Hypothetische in verschiedensten Abschattierungen von diesem Forschungsbereich zu verbannen. In Wahrheit wäre dies auch nicht wünschenswert, denn so käme es zu einer beträchtlichen Verarmung des Begriffs „Nachleben“, dessen Erforschung sich auch etwas verrätselten Fällen widmen sollte, wobei dem Wahlverwandtschaftlichen, das Texte über erhebliche zeitliche und gattungsmäßige Entfernung hinweg zu verbinden vermag, größerer Spielraum zufällt. Manchmal kann eine direkte Beeinflussungslinie philologisch gar nicht ausgemacht werden, trotzdem ist die motivisch-ästhetisch-gesinnungsmäßige Übereinstimmung festzuhalten als Dokument einer merkwürdigen Kontinuität in der Geschichte und den Werken menschlichen Geistes. Um dies dem Gegenstand gemäß etwas poetischer auszudrücken: Auch die Sterne sind objektiv gesehen voneinander fast unbeschreiblich entfernt, doch erscheinen sie vom Gesichtspunkt des menschlichen Betrachters her auf dem nächtlichen Himmelsgewölbe in zusammenhängende Sternbilder versammelt. Diese Gebilde zu untersuchen und zu beschreiben, ist vollkommen rechtens, auch dann, wenn man dabei die Frage nach der Ursache, die die Sternformationen hervorgebracht hat, dahingestellt sein lässt. Mit diesen Vorerwägungen im Kopf, die einer *captatio benevolentiae* und zugleich einer methodologischen Rechtfertigung der Behandlung dienen sollen, möge man folgende Ausführungen lesen, in denen die Textpassagen,

\* Während der Arbeit an diesem Aufsatz genoss ich die Förderung durch das János-Bolyai-Forschungsstipendium der Ungarischen Akademie der Wissenschaften sowie durch ein Tübinger Postdoktorandenstipendium der Alexander-von-Humboldt-Stiftung (Bonn).

die vier verschiedenen Zeitaltern und literarischen Gattungen zugehören, auf ihr gegenseitiges Verhältnis hin untersucht werden sollen.

Der am Ende des 12. Jh.s schreibende Gottfried von Strassburg erzählt in seinem Versroman *Tristan*, wie sich das Liebespaar in eine Minnegrotte (V. 16700: *la fossiure a la gent amant*) zurückzieht, um von einem zu irdischem Paradies hochstilisierten *locus amoenus* umgeben einzig und allein der Liebe zu frönen. Gottfried muss allerdings – um dem etwas zweifelnden Vorwitz seines Publikums Genüge zu leisten – die ganz alltäglich-praktische Frage beantworten, an was für Speise die beiden selbstvergessenen Liebesklausner gezehrt haben sollten, um ihre vegetativen Lebensfunktionen aufrechterhalten zu können.

Genouge nimet hier under  
virwitze unde wunder  
und habent mit vrâge grôze nôt,  
wie sich Tristan unde Îsôt,  
die zwêne geverten  
in dirre wüeste ernerten.  
des wil ich sî berihten,  
ir virwitze beslihten:  
sie sâhen beide ein ander an,  
dâ generten sî sich van.  
der wuocher, den das ouge bar,  
das was ir zweier lîpnar;  
si enâzen niht dar inne  
wan muot und minne.  
die geliebe massenîe  
die was ir mangerîe  
in mæzlichen sorgen. (V. 16807–16823)<sup>1</sup>

„Manche werden dabei wundergenommen und von törichter Neugierde geplagt, und quâlen sich mit der Frage ab, wie konnten sich Tristan und Isolde, die beiden Liebesgefährten, in dieser Wüste ernâhren. Dafûr gebe ich ihnen Auskunft und beschwichtige ihren Vorwitz: Sie sahen einander an, davon nâhrten sie sich. Die Fûlle, die ihre Augen trugen, dies war der Nâhrstoff fûr ihrer beider Leib. Sie âßen drinnen sonst nichts als nur Liebesfreude und Minne. Dem Liebespaar bereitete ihr Lebensunterhalt wenig Sorge.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Zitiert nach G. von Strassburg: *Tristan* II, R. Krohn & F. Ranke (Hrsg.), Stuttgart: Reclam, 1985<sup>3</sup>.

Das sogenannte Speisewunder hat Gottfried seiner Vorlage, dem Werk des anglo-normannischen Dichters Thomas, entnommen, wobei er es durch eine *dilatatio materiae* ausweitete und darin eine bedeutsame Akzentversetzung vornahm.<sup>2</sup> Während bei Thomas die Absage an die Speise einer vollkommenen Selbstvergebenheit der Liebenden entspringt, kommt bei Gottfried die Liebe einer Speise gleich, die daher nicht vergessen wird, sondern sich aufgrund der Selbstgenügsamkeit des Paares erübrigt.<sup>3</sup> So steigert sich der Waldleben des Paares, wie es in einem früheren Stadium der epischen Entwicklung geschildert wird, zu einem Wunschleben mitten in einem irdischen Paradies. Dabei kommt im Unterschied zu Thomas den Augen der Liebenden eine entscheidende Rolle zu. Kolb erwähnt als Parallelen und mutmaßliche Quellen dieser immateriell-geistigen Ernährung je einen Passus aus einer altfranzösischen Venus-Allegorie und der sog. *Wiener Genese*.<sup>4</sup> Die beiden Belegstellen sind höchst relevant, indessen kommt in keiner

<sup>2</sup> So R. Gruenter: ‚Das wunnecliche tal‘, in: Ders.: *Tristan-Studien* (Hrsg. von W. Adam), Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag, 1993: 126, 131–132 (= *Euphorion* 55, 1961: 341–404), der darin „den Formelbestand der spätantiken und mittelalterlichen Paradiesbeschreibung“ sieht. Vgl. auch dens., ‚Der paradus der Wiener Genesis, Euphorion‘ 49, 1955: 121–144, 126, 143, wo die „satietas sine fame“ als eine „Predigttradition bei Beschreibern der Jenseitsfreuden“ festgelegt wird. Auch nach F. Ranke: ‚Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds *Tristan*‘, in: A. Wolf (Hrsg.): *Gottfried von Strassburg*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973: 1–24, hier 16 [= *Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft*, Geisteswiss. Kl. 2. 2, Berlin 1925, 21–39]), der die Partie als allegorische Gleichsetzung des Minnehauses mit einem Kirchengebäude und als Sublimierung der Liebe zu einer Art Religion interpretiert, stammt das Motiv aus dem Bereich „frommer Klausner und Eremiten, die sich in der Einöde ohne jede leibliche Nahrung in ständigem Gebet und Psalmensingen allein am Schauen Gottes gesättigt haben“. Zu diesem eremitischen Ideal vgl. auch T. Tomasek: *Die Utopie im „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985: 154–155. J. Schwietering zufolge (‚Der *Tristan* Gottfrieds von Strassburg und die Bernhardtische Mystik‘, in: ders. *Mystik und höfische Dichtung im Hochmittelalter*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960: 1–35, hier 19–20.) sei aus dem Speisewunder der Nachhall der *Hohelied*-Predigten Bernhards von Clairvaux herauszuhören („mystische Einswerdung gegenseitiger Speisung“). Vgl. auch das kontrastive Bild bei Dante *Par.* 2. 11–12: „[...] pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo“ (gleichsam „fames sine satietate“).

<sup>3</sup> Vgl. Ranke (Anm. 2) 4f. Er weist auch darauf hin (4 Anm. 4), dass bei Béroul und Eilhart, die eine primitiv-ältere Stufe des Stoffes vertreten, die Liebenden mehr als zwei Jahre lang als Waldgänger von Wurzeln und Kräutern sowie durch Jagd ihr kümmerliches Leben fristen. Übrigens sieht Thomas keinen Widerspruch darin, den sonst liebesbetörten Tristan hin und wieder auch jagen zu lassen, um nicht allein von der Liebe leben zu müssen. Gottfried beteuert im Gegenzug, dass das Abrichten des Bracken zur Jagd nur dem Zeitvertreib und nicht dem Lebensunterhalt dient (V. 17261–17270). Vgl. auch H. Kolb, *Der Minnen hus. Zur Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds *Tristan**, in: A. Wolf (Hrsg.): *Gottfried von Strassburg*, *op.cit.*: 305–333, hier 305.

<sup>4</sup> Kolb (Anm. 3) 321 f.: WG 483–486: „den der stanch in chumet, / neheines mazzes in gezimet. / er ist der wunne so sat, daz er ezzen nemach“; *Venus* 253. 3 f.: „Quant il ont faim, cascuns baise un flor, / la puis n’aura ne faim ne soif le ior“. Vgl. Shakespeares *Venus and Adonis*, wo die klagende

das Motiv des Blickes vor. Krohn verweist auch auf das Mysterium des seine Ritter durch den bloßen Anblick erquickenden Grales in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, wobei doch das Moment der interpersonellen, sinnlichen Liebe bewusst ausgeklammert wird.<sup>5</sup>

Die Vorstellung des von den Augen des/der Geliebten wechselseitig gesogenen Nährstoffs scheint letztendlich auf die mittelalterliche Lehre von *quinque lineae* (oder *gradus*) *amoris* zurückzugehen, bei der der Blick (*visus*) in einer taxonomischen Darstellung jene Umgangsform darstellt, die die Entfaltung der Liebe erst möglich macht.<sup>6</sup> Dass Gesehenwerden sowie Anblicken für eine seelische Aufregung verantwortlich ist, begegnet bereits in der Antike auf Schritt und Tritt.<sup>7</sup> Scheint doch das Auge als liebeserweckendes Organ eine anthropologische Konstante zu sein, die unabhängig von Zeit und Kultur ihre Verbreitung gefunden hat. Wenn die Liebe an den Blicken entbrennt, so ist es nur folgerichtig, dass die Liebe auch später durch den Blick der Augen in Erscheinung tritt.<sup>8</sup> So kann man das Motiv des außerordentlich wirksamen Liebesblicks bei Gottfried<sup>9</sup> gut

---

Venus die Macht ausmalt, die Adonis auf die Tierwelt ausüben könnte, wäre er noch am Leben. Die Tiere würden sich ihm als einem zweiten Orpheus zahm-erbötig erweisen und die ihn ernährenden Vögel sich an seiner Schönheit laben (V. 1104: „He fed them with his sight, they him with berries“). Zur Aufzählung ähnlicher (nicht erotischer) Speisewunder (Zehren von Geruch, Wasser und Feuer) im Gegensatz zum keine Sättigung bietenden Liebesblick vgl. Petrarca *Canz.* 191, 10–13.

<sup>5</sup> G. von Strassburg: *Tristan* III, R. Krohn (Hrsg.), Stuttgart: Reclam, 1991<sup>3</sup>: 238 ad 16807ff. Zu der Gesinnungsähnlichkeit sowie auch dem Unterschied Wolframs und Gottfrieds vor dem Hintergrund der häretischen Frömmlichkeitslehren ihrer Zeit vgl. H. Bayer: *Gralsburg und Minnegrotte. Die religiös-ethische Heilslehre Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Strassburg*, Berlin: Schmidt Verlag, 1978, der im Speisewunder – sicher zu einseitig – das Konzept des immateriellen Labsals der Katharer erblicken will (185). G. Weber (*Gottfrieds von Strassburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200* I, Stuttgart: Metzler Verlag, 1953: 76–82) sieht das Speisewunder in antithetischem Analogieverhältnis zur christlichen Eucharistie. Für ein ausgewogeneres Bild vom Unterschied der Gral- und Tristan-Welt vgl. H. de Boor: „Die Grundauffassung von Gottfrieds *Tristan*“, in: A. Wolf (Hrsg.): *Gottfried von Strassburg, op.cit.*: 25–73, hier 57–58. (= *DVjs* 18, 1940: 262–306).

<sup>6</sup> Vgl. E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen & Basel: Francke Verlag, 1993<sup>11</sup>: 501–502, der das Motiv auf den Einfluss des Kommentars des Aelius Donatus zu Terenziens *Eunuchus* zurückführt.

<sup>7</sup> Zu einer eingehenden Analyse vgl. Zs. Adorjáni: *Auge und Sehen in Pindars Dichtung (Spudasmata 139)*, Hildesheim: Georg Olms, 2011: 39–58.

<sup>8</sup> Für ein besonders eindrucksvolles Rezeptionsbeispiel vgl. Hölderlins lakonisch-verschlüsselte Verwendung des Motivs als eines zweiten Glieds einer Schluss-Priamel im Gedicht *Andenken*: „Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen“ (V. 58). Wenn dem Auge Liebe entströmt, so kann der Bildlogik zufolge auch die personifizierte Liebe Augen haben.

<sup>9</sup> Vgl. auch V. 1116–1118: „swâ liep in liebes ouge siht, / daz ist der minnen viure / ein wahsendiu stüre“.

verstehen. Markant aber an dessen Verwendung ist der leibliche Ernährungsgehalt der Liebe, der dem Auge innewohnt und durch den Blick auf eine mysteriöse Weise (Emanation der innewohnenden Wirkkräfte?) dem Körper zugute kommt („sie sahen beide ein ander an, / da generten si sich van“), so dass er eine Stoffzunahme und dadurch eine physikalische Restauration (*wuocher* aus dem Stamm des Verbes *wachsen*)<sup>10</sup> erfährt.<sup>11</sup> Liebe und Nährstoff, Seele und Leib berühren sich also in dieser Vorstellung der nährenden Augenweide.<sup>12</sup>

Eineinhalb Jahrhunderte später beginnt Petrarca ein Sonett in seinem *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*) mit folgendem Bilde:

<sup>10</sup> Das Wort bedeutet im Mittelhochdeutschen in erster Linie ‚Frucht‘, ‚Ertrag‘ (vgl. BMZ IV 452 f. s. v.). Zur ‚wuocherhaften‘ Minne nebst vegetativen Metaphern vgl. Gottfried: *Tristan*, V. 11863–11870.

<sup>11</sup> Auch die Verslegende *Gregorius* Hartmanns von Aue enthält ein ‚Nahrungswunder‘: Hier wird das ähnliche alimentäre Paradoxon, wie der an einen öden Felsen gekettete Büsser überleben kann, durch Gottes Eingriff erklärt, der Gregorius sich von dem Wasser eines Tümpels am Leben erhalten lässt (V. 3114–3136). Ein proleptischer Verweis auf das Speisewunder scheint mir die Schlusssatzung des Prologs zu sein, Leben und Sterben der Protagonisten sei ein *brôt* für das Publikum: Wie Tristan und Isolde durch Liebe erquickt werden, so wird auch der Leser durch die Lektüre ihres Schicksals erlabt (V. 233–240: Dass ihr Tod paradoxerweise in der Dichtung als Brot weiterlebt, erinnert an das Mysterium des letzten Abendmahls). Allerdings muss hier das Brot, da auf das literarische Werk bezogen, metaphorisch verstanden werden, wie auch seine Wirkung geistiger Art ist. Das Motiv der Selbstgenügsamkeit begegnet auch bei der Beschreibung des Hündleins Petitcreiu, des Geschenks Tristans an Isolde (V. 15889: „ouch enâz noch entrank nicht“), das F. Wessek (*Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Strassburg „Tristan und Isolde“*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1984: 447) für eine Spiegelung der Tristan-Minne, somit einen Hinweis auf die Minnegrotte-Szene erachtet (allerdings stellt das wundersame Hündlein ein Mittelding zwischen einem Lebewesen und Automaten dar).

<sup>12</sup> Die Antithese „Seele–Körper“ erinnert an zwei Stellen des Plato: in *symp.* 211 D vergisst man über dem staunenden Anblick der Schönheit des Eromenos, Nähr- und Trinkstoff zu sich zu nehmen, in *Phaidr.* 259 B–C sind kunstliebende Menschen bereit, eher Hungers sterben, als sich des Gesangs der Musen zu entschlagen (aus ihnen entsteht dann das Geschlecht der Zikaden, die ähnlich bis zu ihrem Tode ohne Nahrung und Getränk nur singen). Für eine Allusion vgl. auch Long. 2. 7. 4–5 καὶ οὐτὲ τροφῆς ἐμμενῆμην οὐτὲ ποτὸν προσφερόμην (sc. Philetas). Auch Plato meint also, dass die Seele in etwas Geistigem vollkommen aufgehen kann, er hält aber die strenge Dichotomie „Seele–Körper“ aufrecht, so dass der Körper über der seelischen Hingabe vernachlässigt werden (*symp.* 211 D) oder sogar versterben muss (*Phaidr.* 259 C). Bei Gottfried wird der Gegensatz durch den nährenden Liebesblick, der sowohl an dem Seelischen als auch dem Leiblichen teilhat, überbrückt – ein prägnanter Unterschied, der verbietet, in Platon den Gewährsmann Gottfrieds zu erblicken. Dieser platonischen Antithese bleibt am ehesten das *Herzmære* Konrads von Würzburg verhaftet. Durch die vollkommene Hingabe an die Liebe für ihren verstorbenen Mann und die radikale Absage an leibliche Nahrung stirbt die Protagonistin der Verserzählung gleichsam einen „Liebestod“.

Pasco la mente d'un sì nobil cibo,  
 Ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove,  
 Che, sol mirando, oblio ne l'alma piove  
 D'ogni altro dolce, et Lethe al fondo bibo.<sup>13</sup>

„Ich sättige meine Seele mit einer so edlen Speise, dass ich Ambrosia und Nektar Jupiters nicht beneide, dass über bloßem Zuschauen eine Vergessenheit von jedem anderen Süßen in mein Herz rieselt und ich den Lethe-Fluss vollauf austrinke.“

Das Motiv der Speise (*pasco-cibo-dolce*) und zusätzlich auch das des Getränks (*piove-bibo*), gekoppelt mit dem des Blickes (*mirando*), setzen die Stelle in unmittelbare Parallele zum Gottfried-Passus. Während aber bei Gottfried der Nahrungsgehalt der Liebe real ist, schreibt Petrarca der Liebe eine geistige Macht zu, die ihn jeder himmlischen und irdischen Speise vergessen lässt – ähnlich wie bei Thomas d'Angleterre. Da im Gedicht von der zweiten Strophe an die Stimme und die Worte der Geliebten in den Vordergrund rücken, liegt es nahe, in dieser Struktur eine Andeutung der ersten beiden Stufen der *quinque lineae amoris* zu sehen, was die Nähe zum mittelalterlichen Denkgut unterstreicht.

Keinem Opernliebhaber wird weiterhin entgehen, dass die Beschreibung der Liebesnahrung auch in der Arie Ferrandos in Mozarts Oper *Così fan tutte* (1789–1790) anklingt:

Un'aura amorosa del nostro tesoro  
 Un dolce ristoro al cor porgerà:  
 Al cor che nudrito da speme d'amore  
 Di un'esca migliore bisogno non ha.

„Eine Liebesausstrahlung unseres Schatzes wird dem Herzen eine süße Erfrischung gewähren: dem Herzen, das genährt durch die Hoffnung der Liebe keine bessere Speise nötig hat.“<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Canz.* 193, 1–4. Zitiert nach der kritischen Ausgabe von G. Savoca: *Francesco Petrarca: Rerum vulgarium fragmenta*. Firenze: Olschki, 2008. In *Canz.* 191 hält die fast transzendente Macht der Liebe das Ich am Leben (3 f.: *felice* in ursprünglich-lateinischer Bedeutung als ‚heil‘ oder ‚ertragreich‘; vgl. oben ‚wocherhaft‘ in Anm. 10) und enthält ihm paradoxerweise die Sättigung vor (14) (*retractatio* des *Tristan*-Speisewunders?).

<sup>14</sup> Das vollständige Libretto in deutscher Übersetzung vgl. in der Reclam-Ausgabe: W. A. Mozart: *Così fan tutte. Komische Oper in zwei Aufzügen*, hrsg. von W. Zentner, Stuttgart: Reclam, 1992 (Ferrandos Arie auf Seite 36).

Hierbei kommt die Ethopoie der beiden Liebenden und ihre Geliebten auf die Probe Stellenden vorzüglich zum Ausdruck. Gugliemo beklagt sich über seinen Heißhunger, Ferrando entgegnet ihm aber mit den oben zitierten Worten, der Erfrischung des Herzens durch Liebesglück (eine Hoffnung auf Liebe gewährt bereits schon Liebesfreude) komme keine alltäglich-irdische Speise gleich, auf die also der Liebende getrost verzichten kann. Selbstverständlich ist hier die Verweigerung der Nahrung eine nicht ganz ernst zu nehmende Pose. Anders als bei Gottfrieds Protagonisten, ist Ferrando durch keinen äußeren Umstand dazu gezwungen, sich der Diät der Liebe zu unterziehen. Nichts verbietet, um eines Gedankenspiels willen anzunehmen und sich vorzustellen, dass er sich doch, nachdem er seine Arie zum Besten gegeben hatte, in der Gesellschaft Gugliemos in einem gemütlichen Wirtshaus an einem herzhaften Schmaus gütlich getan haben dürfte. Dies wäre aber eine nichts weniger als idealistische Vorstellung, wie die einer hinter den Kulissen rauchenden Königin der Nacht in Bergmanns berühmter *Zauberflöte*-Inszenierung. Auf der Bühne bleibt der Gegensatz zwischen Gugliemos biederer Vielfrässigkeit und Ferrandos schlankem Idealismus gleichwohl bestehen.

In diesem Kontext kann also die dem Herzen gewährte, geistige Nahrung als ein vollauf zufrieden stellender Ersatz für jede körperliche Speise verstanden werden. Somit wird die idealistische Haltung des lyrischen Ich des Petrarca-Sonetts aus einer ironischen Perspektive rekontextualisiert. Denn während bei dem Renaissance-Dichter die Liebe nur auf metaphorisch-geistiger Ebene einer Speise gleichkommt, hat sie in dieser Arie – wie auch bei Gottfried – tatsächlich eine leiberfrischende Wirkung. Statt des Vergleichs mit der Götterspeise bei Petrarca lässt da Ponte Ferrando gemeinhin sagen, dass er sich eine bessere Speise (*un esca migliore*) nicht wünschen kann. Für den eindeutigen Ausdruck des Sehens bei Petrarca (*mirando*) hat man bei da Ponte die andeutungsvolle Wendung *aura amorosa*, die perfekt eine Vergegenständlichung geistiger Inhalte ausdrückt und sogar als eine verallgemeinernde Interpretation des Liebesblicks aufgefasst werden kann: Der Odem der Liebe ist eine mysteriöse Ausstrahlung, von der man gleichsam angeweht wird, deren Quelle (Mund, Haut, Blick?) trotzdem unbestimmbar bleibt. Darüber hinaus könnte man darin eine witzige Anspielung auf die Adressatin der Sonette, Laura, gleichsam einen festlegenden Hinweis auf das benutzte Vorbild, erblicken.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Zur Überblendung von ‚Laura‘ und ‚l’aura‘ vgl. Petrarca *Canz.* 194 (*Un’ aura amorosa* wäre gleichsam eine Kombination des Incipit der beiden nachfolgenden Sonette). Für die aufschlussreiche Klärung des Verhältnisses da Pontes zu Petrarca bin ich Herrn PD Dr. László Jónácsik



Das Motiv des Erfrischt-Werdens durch Liebesblick begegnet aber bereits in der Antike auf dem Höhepunkt der berühmten Geschichte von Amor und Psyche in den *Metamorphosen* (oder nach Augustinus im *Goldenen Esel*) des Apuleius aus dem 2. Jh. n. Chr.:

sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem formosum deum formosae cubantem, cuius aspectu lucernae quoque lumen hilaratum increbruit et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat. At vero Psyche tanto aspectu deterrita et impositi animi, marcido pallore defecta tremensque desedit in imos poplites et ferrum quaerit abscondere, sed in suo pectore; quod profecto fecisset, nisi ferrum timore tanti flagitii manibus temerarii(s) delapsus evolasset. Iamque lassa, salute defecta, dum saepius divini vultus intuetur pulchritudinem, recreatur animi. (5. 22. 2–13)<sup>16</sup>

„Als sich aber beim Hinhalten des Lichtes die Geheimnisse des Bettes aufgetan haben, sieht sie [Psyche] die allerzähmste und allersüßste Bestie, Cupido selbst, jenen schönen Gott, wie er da schön lag, und auch das Licht der Lampe war durch seinen Anblick erfreut und leuchtete plötzlich heller, wie auch das

---

(Budapest) zu großem Dank verpflichtet. Vgl. auch seine Monographie: L. Jónácsik: *Poetik und Liebe. Studien zum lieslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch“*, Frankfurt: Peter Lang, 1998: 362 Anm. 7 (zum Petrarkismus da Pontes in *Figaros Hochzeit* als unlegbarer Tatsache). Zu Da Pontes Belesenheit in klassischer italienischer Literatur, darunter auch Petrarca, vgl. K. Kramer: „Da Ponte’s „Cosi fan tutte“, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philologisch-Historische Klasse‘ 1973: 3–27, hier 7.

<sup>16</sup> Zitiert nach R. Helm (Hrsg.): *Apulei Platonici Madaurensis opera quae supersunt I: Metamorphoseon libri XI*, Stuttgart & Leipzig: Teubner Verlag, 1931 (repr. 1992). Im Unterschied zu Helm und im Anschluss an E. J. Kenney: *Apuleius: Cupid & Psyche*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990: 169 ad loc. akzeptiere ich die Konjektur des Lipsius *novacula(m) p{r}aenitebat*, weil so eine kühnere und gesuchtere Personifikation entsteht, die dem Rasiermesser gleichsam ethische Hemnisse unterstellt (vgl. Kenney 1990, 169 ad loc.: „the joyful reaction of the lamp is complemented by the abashment of the knife“). So ist auch das Wegfliegen des Messers (*evolasse*) als eine zur Tat gewordene Folge dieses Schamgefühls (*acuminis sacrilegi ... paenitebat ~ timore tanti flagitii*). P. Grimal (*Apulei Metamorphoseis* IV, 28–VI 24 [Le conte d’Amour et Psyché]. Édition, introduction et commentaire, Paris: Presses Universitaires de France, 1976<sup>2</sup>, 79 ad loc.), C. Moreschini (*Il mito di Amore e Psyche in Apuleio. Saggio, testo di Apuleio, traduzione e commento*, Napoli: M. D’Aurea, 1994: 209 ad loc.) und M. Zimmerman & S. Panayotakis (et alii): *Apuleius Madaurensis Metamorphoses*, Books IV 28–35, V & VI 1–24 *The tale of Cupid and Psyche: Text, Introduction and Commentary*, Groningen: Egbert Forsten, 2004: 273–274 nehmen sich der Überlieferung (*novacula praenitebat* mit *acuminis sacrilegi* als *gen. qualitatis*) an, wodurch aber dem Genitivattribut *acuminis sacrilegi* eine bloße ornamentale Funktion zukommt.

Rasiermesser sich seiner frevelhaften Schneide schämte. Psyche aber sank von fahler Blässe überkommen und zitternd auf ihre Knie darnieder, erschrocken wie sie war und ihrer Geistesgegenwart verlustig bei diesem großartigen Anblick, und suchte den Stahl zu verbergen, doch nicht anderswo als in ihrer eigenen Brust, was sie gewiss auch getan hätte, wäre nicht der Dolch wegen der Furcht vor so großer Missetat aus den mutwilligen Händen hinuntergeglitten und weggeflogen. Sie war schon ganz ermattet und heillos erschöpft, als sie aber immer wieder die Schönheit des göttlichen Antlitzes betrachtete, erwachsen ihrer Seele neue Kräfte.<sup>6</sup>

Die Beschreibung stammt aus der Szene, in der Psyche auf das böswillige Anstiften ihrer neidischen Schwestern danach trachtet, ihren nie gesehenen, aber für ein Ungeheuer gehaltenen Buhlen zu ermorden, beim Lampenlicht aber statt eines Ungetüms den leibhaften Gott der Liebe entdeckt. Ihrer seelischen und körperlichen Ohnmacht wird einzig durch den Anblick des Gesichts des Gottes abgeholfen. Die Ähnlichkeit zu Petrarcas Beschreibung liegt auf der Hand, aber es gibt auch zwei Unterschiede. Während bei Apuleius der männliche Gott von einer sterblichen Frau bestaunt wird, ist es bei Petrarca umgekehrt: der sterbliche Mann schöpft Seelenstärkung aus dem Anblick der fast göttlichen Geliebten. Außerdem schläft Amor, seine Augen sind geschlossen, so kann nur sein Gesicht (*vultus*) als Gesehenes die beruhigende Wirkung auf Psyche haben.<sup>17</sup> Doch dieser scheinbare Unterschied erweist sich letzten Endes als etwas Verbindendes, denn auch bei Petrarca ist das (weibliche) Gegenüber ausgeblendet, es sieht nicht, sondern wird gesehen.<sup>18</sup> Ähnlich wie das lyrische Ich im Gedicht Petrarcas wird Psyche *animi* (Lokativ), d.h. in ihrer Seele erfrischt (mit der Zurückkehr des *animus*, das Gegenteil von *impos animi* [Genitiv], kehrt allerdings auch ihr physisches Wohlbefinden, das Gegenteil von *lassa* und *salute defecta*, zurück).<sup>19</sup> Dieser Nachdruck auf dem Seelischen ist ein prominenter *conchetto* des Sophisten, dessen er sich in der Psyche-Geschichte mehrfach bedient, indem er auf den metaphysischen Gehalt der Bedeutung des Namens der Psyche anspielt. Man hat es hier mit einer allegorischen Kurzdarstellung der Geburt der Liebe zu tun,

<sup>17</sup> Allein Hypnos kann es bewerkstelligen, seinen Geliebten Endymion mit offenen Augen schlafen zu lassen, um sich des daraus strömenden Reizes nicht begeben zu müssen (Athen. 13. 17 mit Likymnios aus Chios als Gewährsmann).

<sup>18</sup> Auch Petrarca verwendet den Begriff *volto* im Vers 8 des Sonetts in derselben Bedeutung.

<sup>19</sup> Zur Apuleius' Verwendung von *recreari* und zur Verbindung des Verbes mit (Gottes)schau vgl. Zimmerman (Anm. 16) 275 ad loc.

indem sie (*amor*) sich der Seele (*psyche*) bemächtigt.<sup>20</sup> Wenn allerdings diese Bedeutungsebene ausgeblendet wird, kann die seelische Erfrischung leicht zu einer Leibesstärkung umgedeutet werden, zumal in der Beschreibung des Zustands der Psyche auch körperliche Symptome vorkommen (*marcido pallore defecta, tremens, lassa* und *salute defecta*). Dieser Sinnesänderung im neuen Kontext wird durch das Verb *recreatur* Vorschub geleistet. Denn *recreare*, mit *crecere* und *ceres* verwandt,<sup>21</sup> hängt ursprünglich mit stofflicher Nahrung (*ceres*) und materiellem Wachstum (*crecere*) zusammen. Da spukt schon Petrarcas prägnanter Begriff *cibo* herum, wobei die seelische Erfrischung zu einer körperlichen Metapher des seelischen Vorgangs abgewandelt wird.

Es ist Zeit zu versuchen, die vier Stränge, die die untersuchten vier Textstellen darstellen, zusammenzuziehen. Man wird dabei den Bereich des Hypothetischen leider nicht verlassen können. Alle vier Textstellen stammen aus Werken verschiedener Gattungen, wenn auch alle den thematischen Schwerpunkt der außerordentlichen Liebe (bei Apuleius, Gottfried und Petrarca aus enkomiaistischer Perspektive, bei da Ponte–Mozart als Persiflage) gemeinsam haben. Apuleius ist mit seinen literarischen Werken, darunter den *Metamorphosen*, erst am Ende des dreizehnten oder am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts wieder ans Licht der Bekanntheit getreten, nachdem den Mönchen von Monte Cassino in Süd-Italien eine Apuleius-Handschrift (oder Handschriften) nach Norditalien entführt worden war(en).<sup>22</sup> Boccaccio und Petrarca sind dann im vierzehnten Jahrhundert

<sup>20</sup> Diese Gleichsetzung von Psyche und menschlicher Seele geht letzten Endes auf den spätantiken Mythographen Fulgentius zurück, der darauf eine allegorische Ausdeutung der Erzählung aufbaut (vgl. Keeney [Anm. 16] 16 f.). Das „Märchen“ ist allerdings eine komplexe Einheit, die jedem Versuch, sie unter eine einfache Formel zu subsumieren, widersteht. Zu einer ausgewogenen und bündigen Darstellung der möglichen Einflussbereiche (platonischen Hintergrundes sowie klassischer Mythologeme) vgl. Grimal (Anm. 16) 6–21.

<sup>21</sup> Vgl. A. Walde & J. B. Hofmann: *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch I*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1982<sup>5</sup>, s. v. *creo/creco* und *Ceres*. Die assoziationsmäßige Verbindung der beiden Konzepte wird durch eine Horazstelle (*carm.* 3. 4) bestätigt, an der *altum Caesarem* (V. 37) mit *recreatis* (V. 40) parallellisiert wird (die Musen lassen den Kaiser seelisch sowie auch physisch gedeihen).

<sup>22</sup> J. H. Gaisser: *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass. A Study in Transmission and Reception*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2008: 61–75. Diese Handschrift(en) war(en) – wohlgermerkt – weder mit F (Codex Laurentianus 68. 2), unserem besten Apuleius-Kodex, identisch, der von Zanobi da Strada um 1350 von dem Benediktinerkloster nach Florenz transportiert worden war (früher wollte man Boccaccio die Entführung zuschreiben), noch mit  $\phi$ , der eine Abschrift des später entstellten F darstellt und auch von Boccaccio vermutlich um das Jahr 1339 in Neapel gelesen und mit Randnotizen versehen worden war (er dürfte gleichzeitig mit F nach Florenz gebracht worden sein).

jeweils mit einer Apuleius-Handschrift in Berührung gekommen und haben dieselbe – wie von ihren eigenhändigen Annotationen bezeugt wird – eifrig studiert.<sup>23</sup> So ist nicht unwahrscheinlich, dass Petrarca sein seelisch-metaphorisches „Speisewunder“ Apuleius’ Psyche-Erzählung nachempfunden hat. Gottfried seinerseits konnte aber aus chronologischen Gründen der Text der *Metamorphosen* kaum vertraut gewesen sein,<sup>24</sup> obwohl er sicher ihren doppelbödigen, zur allegorischen Deutung anregenden Charakter genossen hätte. Was jedoch Petrarca betrifft, könnte er neben Apuleius auch Gottfrieds Werk gekannt haben. Angesichts der großen Ähnlichkeit der Gottfried-Stelle und des Petrarca-Sonetts liegt es nahe, dass der italienische Dichter bei der Metapher des *cibo* unmittelbar auf das *Tristan*-Mythologem des Speisewunders zurückgriff, das ihn dazu anregte, den im Apuleius-Text angelegten Suggestionen zum größeren Nachdruck und zum anschaulichen Eigenleben zu verhelfen. Da er durch seine Dichtung eine feste Tradition an Bild- und Denkstrukturen für spätere europäische Liebeslyrik schuf,<sup>25</sup> ist es höchst wahrscheinlich, dass Lorenzo da Ponte, der für das Textbuch von *Così fan tutte* keine konkrete literarische Vorlage hatte und daher mit dem

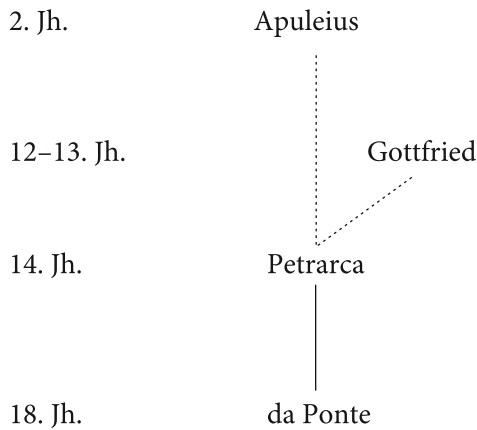
<sup>23</sup> Gaisser (Anm. 22) 77–82 (Petrarca und *Vat. Lat.* 2193) und 93–99 (Boccaccio und  $\Phi$ ). Vgl. auch R. H. F. Carver: *The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 2007: 124–127 für den Beweis einer eingehenderen Beschäftigung Petrarcas mit Apuleius, als die er selbst zugeben wollte.

<sup>24</sup> Carver (Anm. 23) 61–107 hält eine frühere Diffusion (12. Jh.) des Apuleius-Romans im Südfrankreich für möglich. Doch die wenig auffälligen Anklänge an Apuleius in der Literatur der Zeit setzen keine unmittelbare Kenntnis des Apuleius-Textes vor und lassen sich etwa durch den Einfluss des Resümées des Fulgentius erklären. Die französische höfische Verserzählung *Partonopeu de Blois*, mit der Melusine-Legende verwandt, kommt der *histoire*, stellenweise sogar dem *discours* des Psyche-Märchens am nächsten, so dass eine unmittelbare Kenntnis des Apuleius-Romans erwogen werden muss (94–101). Die Inversion der Geschlechterrollen (statt Psyche der junge Prinz Partonopeu, statt Amor die schöne Melior) gemahnt zufälligerweise an Petrarcas Perspektive. Wenn Apuleius in Frankreich des 12. Jh.s gelesen wurde, könnte ihn auch Gottfried gekannt haben? Dürfte er mit dem Speisewunder Petrarca vorausgegangen sein, indem er eine physische Deutung der *recreatur-animi*-Phrase wagte? Es ist nicht ausgeschlossen, diese Annahme ist aber ein Rattenkönig aller in diesem Aufsatz vorgetragenen Hypothesen.

<sup>25</sup> Für eine unmittelbare Nachwirkung der *cibo*-Metaphorik im Sonettenzyklus *Astrophil and Stella* Sir Philip Sidneys vgl. Sonett 71, 14: „But ah, Desire still cries, ‘give me some food’“; Sonett 79, 13: „Breakefast of Love“ (sc. „sweet kisse“); Third Song 8: „Love’s daintie food“; Sonett 87, 2: „Stella food of my thoughts, hart of my hart“; Sonett 88, 7 f.: „Cannot heavn’s food, once felt, keepe stomakes free / From base desire on earthly cates to pray“; Sonett 106, 5 f.: „Where is that dainty cheere / Thou toldst mine eyes should help their famisht case?“. Zitiert nach W. A. Ringler (Hrsg.): *The Poems of Sir Philip Sidney*, Oxford: Oxford University Press, 1962. Zum anderweitig mächtigen Blick der Stella, der Astrophil bei einer Tjost zum Sieg verhilft, vgl. Sonett 41, 13 f.: „Stella lookt on, and from her heavenly face / Sent forth the beames, which made so faire my race“. Das Motiv hat seinen Ursprung in den mittelalterlichen Arthus-Romanen; vgl. Hartmann von Aue „Erec“ V. 934–938:

Kernbestand italienisch-europäischer Literatur frei schalten und walten konnte,<sup>26</sup> ein Motiv der petrarkischen hohen Liebe in die Feder geflossen ist. Er dürfte dies vorsätzlich in einem Werk untergebracht haben, das eben diese Liebe mit leichter Ironie auf die Schraube gestellt sein lässt.

Dieses Abhängigkeitsverhältnis als Ergebnis unserer Untersuchung kann anhand folgenden Stemmas veranschaulicht werden, das man – ist man genealogischen Spekulationen abhold – auch ohne die verbindenden Linien als reine Phänomenologie eines erotischen Motivs, gleichsam als literarisches „Sternbild“ betrachten kann:



„und als er [Erec] dar zuo an sach / die schoenen frowen Êniten, / das half im vaste striten. / wan dâ von gewan er dô / siner krefte rehte zwô“.

<sup>26</sup> Bezüglich literarischer Vorlagen für das Sujet vgl. Jürgen von Stackelberg, *Figaro, Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Da Pontes Libretti und deren Vorlagen. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte von Mozarts Opern, Wien: Praesens, 2008, 75–85 (vor allem Ovids Erzählung von Eos und Kephalos [*Met.* 7. 714–756] sowie eine Episode in Ariosts *Orlando furioso*). Aus älterer Literatur vgl. Kramer (Anm. 15) 8–17, der die Parallelen noch besser ausgearbeitet hatte.

MICHELE SITÀ

## GLI ARANCINI DI MONTALBANO

Sensazioni, atmosfere e peculiarità  
di alcuni personaggi di Andrea Camilleri

### *Il protagonista scorbutico*

Andrea Camilleri, pur avendo raggiunto tardi il successo, è diventato in pochi anni uno degli scrittori italiani più letti e più amati, molti suoi libri sono stati tradotti in varie lingue raggiungendo e conquistando consensi anche al di là dei confini italiani. Buona parte di questo successo è certo dovuta al commissario Salvo Montalbano, un personaggio ingombrante, egocentrico, imperfetto che si è però accaparrato la simpatia di numerosi lettori, è diventato un fortunato personaggio televisivo, si è trasformato addirittura in un fumetto. Camilleri ha più volte affermato che, dopo i primi due romanzi che vedevano come protagonista questo scorbutico ed alquanto eccentrico commissario si sarebbe voluto fermare, avrebbe posto in qualche modo fine all'attività investigativa di questo invadente e straripante commissario. Accade spesso, tuttavia, che personaggi ingombranti come Montalbano comincino poi a ricattare gli scrittori, il commissario divenne pian piano indispensabile, quasi come se, con uno spalvaldo sorriso, si presentasse al cospetto dello scrittore per chiedergli cosa mai potrebbe fare senza di lui. Il successo ottenuto e la richiesta dei lettori obbligarono quindi Camilleri a continuare, cosicché il nostro commissario divenne protagonista non solo di romanzi ma anche di una fortunata serie di racconti brevi, alcuni pubblicati addirittura, come si faceva un tempo, su vari quotidiani o riviste. *Gli arancini di Montalbano* (pubblicato nel 1999, che è anche l'anno della prima apparizione della famosa serie TV a lui dedicata)<sup>1</sup> è proprio una di queste raccolte di racconti brevi, ed è proprio in queste raccolte che vengono a galla, con forza, una miriade di

<sup>1</sup> Si veda anche G. Marrone: *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, Roma: Rai-Eri, 2003.

personaggi secondari che trovano un loro spazio, fornendo anch'essi, in maniera indubbia, la chiave del successo di Camilleri.<sup>2</sup>

La Sicilia è una terra di grandi narratori, da sempre ha saputo raccontare se stessa e i suoi abitanti partendo da quel che aveva, partendo dall'umanità, dalla semplicità, dalla generosità, dalla miseria e creandovi intorno personaggi che assumevano le rughe e le fatiche della terra stessa che calpestavano. Così è stato per Verga, De Roberto, Capuana,<sup>3</sup> Tomasi di Lampedusa, fino ad arrivare a Brancati, Pirandello e Sciascia, e così continua questa lunga tradizione, trovando in Camilleri un degno prosecutore, capace di delineare con pochi significativi tratti la psicologia, le figure e gli ambienti dei suoi personaggi e delle sue storie. Così Camilleri si gettò dentro quella che Sciascia definiva la migliore gabbia che esista per uno scrittore, ovvero il giallo, facendo sua, al tempo stesso, quella che era una ferma convinzione di Pirandello, ovvero che se da un lato la lingua esprime il concetto, dall'altro il dialetto esprime il sentimento.

### *L'italiano stropicciato*

Non si può discutere di Camilleri e dei suoi personaggi senza ascoltarli parlare, senza tendere le orecchie verso quella lingua che non è italiano e non è dialetto, si tratta di un sapiente miscuglio dei due, in una sorta di gioco linguistico che costringe all'attenzione e, tuttavia, riesce ad essere compreso da tutti. Qualcuno lo ha definito un "italiano bastardo",<sup>4</sup> qualcun altro un "italiano sporco",<sup>5</sup> si potrebbe pensare che si tratti di un vezzo letterario, una smanceria regionale da cui talvolta l'autore si lascia prendere la mano, ci si accorge invece del perfetto equilibrio con cui i vari personaggi si intrecciano e comunicano tra loro, si resta colpiti dalla naturalezza viva con cui questi si esprimono e dal modo diretto e spudorato con cui vengono narrati i fatti stessi. Il dialetto rende le storie ed

<sup>2</sup> Interessanti saggi sul successo e la diffusione dell'opera di Camilleri sono raccolti in AA.VV.: *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo: Sellerio 2004.

<sup>3</sup> Nel racconto *Come fece Alice* ci sono dei chiari riferimenti a questi autori, che si ritrovano qui a rappresentare i nomi di alcune strade: via Verga, vicolo Capuana e vicolo De Roberto. Il richiamo assume un valore simbolico, d'altronde, con dei nomi così, "come ti potevi sbagliare?", A. Camilleri: *Gli arancini di Montalbano*, Milano: Mondadori, 2006: 190.

<sup>4</sup> M. Pistelli: "Montalbano sono". *Sulle tracce del più famoso commissario di polizia italiano*, Firenze: Le Càriti Editore, 2003: 23.

<sup>5</sup> P. Mauri: 'Montalbano un commissario con la lingua molto sporca', *La Repubblica*, 14 luglio 1998.

i personaggi più vivi, rende le descrizioni più colorate e aiuta il lettore a farsi un'idea migliore e più precisa dei personaggi che si trova di fronte. Le prime atmosfere che si respirano sono quindi quelle paesane, quelle genuine di chi ci parla nella sua lingua, di chi non solo ci vuole narrare un fatto ma, dentro questo fatto, ci vuol fare addirittura entrare, accompagnando il racconto con aggettivi ed espressioni che diventano sempre più familiari, così familiari che ci sembra di aver stretto un rapporto di amicizia tale con il narratore ed i suoi personaggi, da poter dialogare con loro utilizzando un codice comune. I testi di Camilleri sono quindi una fucina di parole che vengono modellate sui personaggi, dando loro la forma che più gli si addice. Il caso limite è rappresentato da Catarella, il suo personaggio è costituito nella sua quasi totalità sul suo modo di parlare, in pratica la lingua si personifica e traccia i segni caratteriali di chi la utilizza. Il lettore che non capisce quel che dice Catarella viene subito rassicurato, si tratta di un personaggio che neanche i suoi colleghi e compaesani riescono a capire fino in fondo, così esagerato e fuori misura nel suo modo di esprimersi sgrammaticato che, immancabilmente, rende ironica ogni sua uscita. Nonostante ciò nel racconto *Catarella risolve un caso* viene dato spazio a questo personaggio che, nonostante i suoi ragionamenti contorti, accompagnati da una lingua altrettanto contorta, riesce a suggerire a Montalbano la soluzione di un intricato caso. Il dialetto è quindi la forza stessa della narrazione, sarà così che una notte buia diventa una notte "tinta", o ancora peggio una notte "accupusa", che non solo è buia ma rende cupi anche i personaggi che la vivono, arrecando una sensazione di angoscia. Spesso le parole assumono una forza maggiore quando si rivestono di dialetto, in tal modo essere nervoso non è nulla rispetto a quando uno si sente prendere dal "nirbùso", così come i semplici pensieri sembrano essere qualcosa di annacquato rispetto ai "pinsèri", ed una donna ha di certo meno fascino rispetto ad una "fimmina". L'elenco potrebbe andare avanti, sono molti anche i verbi che si ripetono con forza e costanza, ad esempio una luce non si accende semplicemente ma si "addruma", mentre sarebbe troppo facile sedersi, molto meglio "assettersi", così come ci si sente subito più comodi se, invece che stendersi, si prova a "stinnicchiarsi" sul divano. La lingua di Montalbano è un italiano stropicciato, non vuole essere elegante, il suo compito primario è quello di raggiungere lo scopo, vuole delineare le cose, sottolinearle, ingigantirle per renderle ancor più visibili. Spesso anche i personaggi vengono descritti a suon di dialetto, ci possiamo quindi trovare di fronte a qualcuno che ha gli "occhi a pampineddra", socchiusi come se fossero una piccola foglia arrotolata, oppure di fronte a qualcuno che invece di essere intontito è "intordonuto" o, peggio ancora, "ammammaloccutu" ovvero stupefatto e sbalordito, anche se magari parla così poco da poter essere definito



un “mutangolo”. Gli esempi possono essere molteplici, tuttavia quest’assaggio è sufficiente a far capire quanto il dialetto sia parte integrante e indispensabile dei racconti di Camilleri, dispensando atmosfere e tratteggiando personaggi che, come già avveniva per Pirandello, desiderano essere ascoltati e si trovano racchiusi all’interno di un fantasioso recinto. È proprio tramite il dialetto che i personaggi libereranno il loro modo di essere più vivo e sincero.

### *La forza dei personaggi minori*

I venti racconti presenti all’interno della raccolta *Gli arancini di Montalbano* sono un contenitore incredibilmente variegato di personaggi,<sup>6</sup> alcuni potrebbero essere definiti minori, appena accennati, ma nonostante siano poco importanti per lo svolgimento stesso della storia, riescono comunque ad offrire un contributo rilevante all’insieme. Sono come una sfumatura di colore che completa un quadro dandogli, con un piccolo tocco, l’incredibile capacità di suscitare emozioni e di creare un amalgama suggestivo di sensazioni.

Nel racconto *La prova generale* ci troviamo di fronte ad un giallo insolito, dove gli eventi criminosi, le faide tra famiglie e gli omicidi sono solo sullo sfondo. Quel che interessa qui a Camilleri è proprio portare in primo piano quel che di solito rimane nascosto, quella notizia che leggiamo sul trafiletto di un giornale e che, in un comune giallo, potrebbe passare inosservata.<sup>7</sup> Ma partiamo dai quattro personaggi che stanno intorno a Montalbano, sono tutti contrassegnati da qualcosa di insolito: abbiamo un ladro settantenne, un usuraio che, in realtà, non entra mai nella storia, per poi concludere con una coppia di anziani coniugi che, in giovane età, calcarono le scene teatrali e fecero qualche piccolo ruolo nel cinema. Capita spesso, nei racconti di Camilleri, che il commissario Montalbano venga svegliato da una telefonata, si tratta di un commissario che ama fare le cose con calma, ama dormire, ama incredibilmente mangiare, è attratto dalle belle donne e diventa scorbutico se viene interrotto in una di queste piacevoli occupazioni. Se quindi Montalbano viene svegliato nel bel mezzo della notte da quel ladro settantenne, pur se si tratta di un personaggio che gli suscita simpatia, di un ladruncolo che non è mai stato violento ed ha, in fondo, una sua umanità, ebbene nonostante

<sup>6</sup> Sulla caratterizzazione dei personaggi di Camilleri si veda anche S. Demontis: *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*, Milano: Rizzoli 2001.

<sup>7</sup> Cfr. anche l’interessante intervista dialogo con Andrea Camilleri proposta da Marcello Sorgi: *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo: Sellerio, 2000.

tutte le attenuanti Montalbano non sarà certo di buon umore. Si tratta di un commissario ricco di umanità e pieno di difetti, ma la cosa che più colpisce è come Camilleri sappia mescolare sapientemente tra loro queste due caratteristiche. Il settantenne ha visto qualcosa di strano che vorrebbe comunicare a Montalbano che, con grande calma, prima di partire, si prepara un bel caffè, decide però di riempirne un thermos e di portarlo al ladro che lo ha convocato. Per questo motivo Montalbano arriverà tardi, non ama la fretta Montalbano, tuttavia una bella sfumatura dialettale ci mostrerà che anche il ritardo ha qualcosa di positivo: il commissario arriverà infatti non con un po' di ritardo ma con "tanticchia" di ritardo. Ma veniamo agli altri personaggi, l'usuraio che non entra mai in scena è il vicino di casa della coppia di anziani signori e, pur non avendo una parte attiva nel racconto, viene descritto con parole offensive e dure, tanto che "a suo confronto un maiale ingrassato per essere scannato pareva un figurino, un indossatore di moda".<sup>8</sup> Montalbano non era mai riuscito ad incastrarlo e, nel suo modo diretto di intendere la giustizia, se il ladro settantenne fosse andato a rubare a casa sua il commissario, senza battere ciglio, avrebbe dato la sua approvazione, ne sarebbe stato felice. Ma quel che fece sobbalzare il ladro fino ad indurlo a chiamare Montalbano fu l'aver trovato la porta di casa dei due anziani coniugi aperta, tanto che sbirciando al suo interno si vedeva la donna sul letto, come morta, ed il marito che si puntava la pistola alla tempia. Quando il ladro settantenne ritornerà sul luogo assieme a Montalbano la scena che gli si presenta davanti è capovolta, vede l'uomo che pare morto, disteso sul letto, e la donna con la pistola alla tempia. Nessun omicidio, ma Montalbano non riesce a dormire di fronte a simili avvenimenti, tanto da arrovellarsi il cervello per capire cosa stia dietro simili comportamenti. Qui entra in gioco l'umanità di Montalbano che, con una scusa, entra nelle vite di questi due anziani coniugi e scopre il sentimento profondo che li accomuna, una vita trascorsa insieme sul palcoscenico, senza mai separarsi. Ora la vecchiaia li pone di fronte alla morte ed al timore, forte e inaccettabile, di doversi separare, ma anche di fronte al desiderio, tenace e delicato, di poter morire insieme. Per questo si erano messi a fare le prove della loro morte, come un ultimo malinconico e drammatico spettacolo. La parola "guardarsi" non era sufficiente per descrivere l'amore attento e tenero che li accomunava, i due anziani si "taliavano", il loro sguardo che si incontra è come se raccontasse tutti gli anni trascorsi insieme, quelli che la gente non conosce, quelli che il mondo non si ferma a guardare, quelli che il vicino di casa neanche potrebbe immaginare. Sullo sfondo del racconto, quindi, i crimini ordinari, completamente offuscati da questa storia gettata lì, in

<sup>8</sup> A. Camilleri: *Gli arancini di Montalbano*, *op.cit.*: 8.

maniera sussurrata e nascosta, fino a quando gli occhi di Montalbano, dopo vari mesi dall'accaduto, si soffermano su quel trafiletto di giornale a cui si accennava prima: si riportava la notizia di due anziani attori, lei morta nel sonno, lui morto subito dopo, il cuore aveva ceduto mentre si precipitava al telefono per chiamare aiuto.

### *Un commissario curioso e irriverente*

Montalbano indaga quindi non solo su delitti ma anche su casi strani che hanno attirato la sua attenzione, il suo carattere forte impregna ogni racconto e la sua curiosità diventa la curiosità del lettore stesso. Le descrizioni dei personaggi sono spesso colorite, ma al tempo stesso riescono ad essere brevi e lapidarie. Nel racconto dedicato a *La pòvira Maria Castellino*, neanche Montalbano vuol credere alle sue orecchie quando la vittima gli viene presentata, in modo conciso e al tempo stesso sentenzioso, come “Una buttana. Di settantanni”.<sup>9</sup> Anche le persone che vengono interrogate presentano caratteri alquanto essenziali, il marito della signora uccisa “mostrava sul collo rughe oramà millenarie”,<sup>10</sup> il preside del liceo, prima cliente e poi amico dell’anziana donna, “era un omo sicco ed elegante”,<sup>11</sup> tuttavia quando si arriva alla conclusione delle indagini è Montalbano stesso a diventare di poche parole, a disinteressarsi immediatamente del caso. Fa così anche nell’occasione in cui il preside del liceo, ormai messo alle strette e sentendosi scoperto, piomba di colpo sulla poltrona, comincia a balbettare che non poteva più restituire alla signora i soldi che questa le aveva prestato, che non poteva permettersi di essere denunciato, ebbene è proprio in quel momento che, senza voler ascoltare oltre, “Montalbano si susì, nisci fora dalla porta, principiò a scinniri le scale”.<sup>12</sup> Altre volte ancora il caso viene addirittura considerato concluso prima della confessione del colpevole, nel racconto *Stiamo parlando di miliardi* Montalbano, dopo aver spiegato come sono andate le cose si rivolge sbrigativamente al collega: “E ora Mimì, sbrogliatela tu”.<sup>13</sup> Può inoltre capitare che il commissario si rifiuti di incontrare il colpevole, anche se il caso è risolto è possibile che la persona sia troppo meschina per essere degna persino di un solo sguardo. Ciò avviene ne

<sup>9</sup> *Op.cit.* : 21.

<sup>10</sup> *Ibid.*: 33.

<sup>11</sup> *Ibid.*: 23.

<sup>12</sup> *Ibid.*: 37.

<sup>13</sup> *Ibid.*: 181.

*La traduzione manzoniana*, che si conclude proprio con Montalbano che afferma, in maniera decisa, di non voler neanche vedere quel tipo che era pronto a sfregiare una donna. Per far confessare i colpevoli il commissario riesce spesso a far saltare loro i nervi, attua delle vere e proprie “farfanterie”, dei piccoli tranelli accompagnati da affermazioni talvolta volutamente provocatorie, come accade verso la fine de *Il gatto e il cardellino*, quando Montalbano fa notare al marito della signora uccisa il fatto di essere parecchio più giovane di lei, affermazione che lo farà scattare dalla “seggia”. Il commissario sembra tornare sui propri passi, ovviamente l’età non c’entra nulla se c’è l’amore, ma poi incalza con veemenza: “Quando si è maritato, lei era praticamente uno spiantato, vero?”<sup>14</sup> Si tratta di un commissario irriverente, non solo verso gli assassini ma anche nei confronti dei suoi superiori, certo deve adattarsi ed accettare le loro direttive, ma tra il Questore, i giornalisti e i politici non si trova granché bene, odia i giochi di potere e detesta ancor di più i compromessi. Montalbano non si lascia mai ingannare dalle apparenze, dalle ricostruzioni troppo semplicistiche, ha un grande intuito che lo porta ad agire controcorrente, ad andare contro l’opinione comune, talvolta anche contro l’evidenza. Se la ricostruzione non “quatra” il commissario è pronto anche a sacrificare il sonno, a dormire col “sonno leggero dei gatti”,<sup>15</sup> pronto a saltare in piedi in caso di necessità. Ciò avviene ad esempio in *Sostiene Pessoa*, laddove Montalbano si ritrova avvolto in una vicenda che stimola la curiosità e lo spinge a trascorrere la notte in una casa isolata, quella stessa casa in cui è stato trovato il cadavere di un latitante di mafia. Il latitante era stato giustiziato a casa di suo padre, tutto faceva pensare ad un regolamento di conti, ma perché era sparito anche il padre dell’uomo ucciso? Eccolo tornare a casa il padre, in silenzio, raccolto nella sua drammatica tristezza, mentre Montalbano sonnecchiava al buio, sapendo che se la sua intuizione era giusta l’uomo sarebbe tornato. Anche in questo caso la figura del padre racchiude dentro sé una tragica, disperata e penosa umanità, la sua “voce di vecchio, bassa, senza tremore”,<sup>16</sup> comincia a rivelare al commissario come sono andati i fatti. Montalbano ispira fiducia e sa riconoscere il tormento angoscioso di un padre che non aveva mai voluto credere alle presunte affiliazioni mafiose del figlio, ma come comportarsi di fronte ad una risata di scherno di colui che era carne della sua carne, “era una risata parlante, ca diciva tutta la virità [...] ca iu non aveva mai vulutu crìdiri”.<sup>17</sup> Quando suo figlio parla,

<sup>14</sup> *Ibid.*: 49.

<sup>15</sup> *Ibid.*: 60.

<sup>16</sup> *Ibid.*: 61.

<sup>17</sup> *Ibid.*: 62.

con grande freddezza e distacco, delle persone che ha ucciso, quando le nomina come delle cose, compreso un “picciliddro” di nove anni, anche lui ammazzato da quell’uomo, ebbene proprio in quel momento il padre si sente accecato dal dolore, prende la pistola e lo uccide. Camilleri a questo punto non si accontenta di aver fatto risolvere il caso a Montalbano, il racconto ha una coda quasi intollerabile, difficile da accettare. La vita di quel padre non aveva più senso, il vecchio aveva deciso quindi di morire lì, a casa sua, sparandosi con la stessa pistola di suo figlio, seduto proprio lì, dove il figlio si trovava quando lui lo uccise. Fu così che l’uomo chiese a Montalbano di uscire, di andar via, confidando sul fatto che potrà capire l’importanza di questa sua richiesta... e il commissario decide di assecondare la supplica di quel pover’uomo.

I casi strani che attirano la curiosità del commissario sono molti, spesso i racconti partono proprio da ciò che il commissario osserva, come un funerale in un giorno di pioggia, in cui dietro al carro vi è una sola persona (*Il gioco delle tre carte*), oppure la strana storia di quel tipo che non buttava via niente, si trattava di un ragioniere che aveva costruito una gigantesca cantina in cui conservava qualsiasi cosa in delle enormi botti (*Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili*). Quando la polizia viene chiamata dal ragioniere per il furto di una scatola di tappi di birre la curiosità di Montalbano non può che prendere il sopravvento e, quasi come una sfida con se stesso, il commissario cercherà di venire a capo della matassa. Ci si incuriosisce anche per molto meno, ad esempio vedendo un uomo vestito di nero che passeggia in spiaggia la mattina presto (*La revisione*), ma questa ed altre curiosità vengono considerate dai suoi colleghi, talvolta, come una cosa “stramma”. Eppure è proprio questa sua inarrestabile curiosità che lo porta a scovare il male, quel male che si annida spesso in persone o associazioni che dovrebbero diffondere il bene (come avviene in *Amore e fratellanza*) o dentro le mura domestiche, come in *Sequestro di persona*, dove però alla fine, a vincere, è l’amore.

### *Montalbano e l’amore difficile*

Il commissario Montalbano lo si conosce non solo per il suo intuito e per la sua umanità, ma anche per il suo difficoltoso rapporto di coppia. Camilleri ha voluto affibbiargli un rapporto a distanza, lei in Liguria e lui in Sicilia, si vedono poco e sempre di fretta, lui spesso è sfuggente, spesso è costretto a scappare via e, com’è facile immaginare, i litigi con Livia, sua eterna fidanzata, sono all’ordine del giorno. Un rapporto d’amore difficile quindi, Montalbano non ama le piccole

smancerie, non ama dedicare troppo tempo a viaggi di piacere, visite di cortesia, al massimo un bel ristorante, ma spesso anche lì finisce in un'ennesima lite. Capita che lo chiamino d'urgenza in Sicilia, oppure le sue vacanze diventano delle scuse per indagare su qualche caso, o ancora proprio non gli va di allontanarsi troppo dalla sua Sicilia, come in *Un caso di omonimia*, in cui piuttosto che andare a New York con Livia il commissario decide di accettare, addirittura, l'invito per Natale del vicequestore. Queste scelte lo portano spesso a complicarsi la vita, a volte con delle inutili bugie, così ingenuie come quelle di un bambino, altre volte cacciandosi involontariamente in qualche storia strana. Un Montalbano solitario si ritrova quindi, ad un paio di giorni da Natale, a girovagare, anzi meglio a "tambasiare" per le strade di Palermo, finché non finisce a mangiare da solo in un'osteria, quando al locale arriva una chiamata per lui. Chi può mai sapere che lui si trova lì, sicuramente è un errore, ma la curiosità di Montalbano lo spinge ad andare al telefono, dove gli dicono di non fare scherzi, ormai ha preso già una parte dei soldi, deve quindi portare a termine il lavoro... e che sia un lavoro pulito. Esisteva in quei luoghi uno con il suo nome, un Montalbano killer che, probabilmente, non si era presentato all'appuntamento telefonico. Il commissario non resiste, si reca quindi all'indirizzo che gli hanno dato al telefono e si trova in una villa ad agire esattamente come un killer, scavalca il davanzale, cerca di non farsi vedere, poi si accorge che la cosa ha dell'assurdo e decide di andar via, ma ahimé proprio in quel momento viene bloccato: "sentendosi assuppare di sudore per la vrigogna, Montalbano capì d'essere stato arrestato dai carabinieri"<sup>18</sup>. Queste cose strane che gli accadono il commissario, ovviamente, vorrebbe condividerle con la persona amata, ma Livia vede la vita in modo diverso, se quindi al telefono Montalbano le racconta quanto avvenuto lei, per tutta risposta, gli inveisce contro dicendogli che è il solito egocentrico, come se fosse lui l'unico Montalbano sulla faccia della terra. Altro motivo di lite con Livia era lo strano indugiare del commissario nel leggere i giornali, non solo la cronaca, spesso e volentieri si soffermava sui necrologi, dove anche questa volta indugia e scopre che, la sera precedente, un certo Montalbano Giovanni era stato investito ed era morto. C'è poi un racconto abbastanza particolare ("*Salvo amato...*" "*Livia mia*") in cui Montalbano aiuterà a risolvere un caso a distanza. Si tratta di una serie di epistole tra il commissario e Livia, laddove il tono confidenziale e la struttura stessa della lettera ci presentano in modo più diretto i due protagonisti. Anche se si parla di un delitto c'è sempre una parte della lettera in cui troviamo sentimentali scambi di dolcezza, ma anche gelosie e qualche piccolo attrito. Salvo è un uomo contraddittorio, ama molto Livia ma

<sup>18</sup> *Op.cit.* : 69.

non riesce a starle vicino, sente il bisogno di confidarsi con lei, ma è anche pronto a mentire per non farsi sgridare, per non ammettere le sue mancanze. Già non è facile per un commissario di polizia avere un rapporto tranquillo con la propria metà, figuriamoci se questo rapporto è a distanza e, ancor di più, se ci si ritrova un carattere come quello di Montalbano.

### *Montalbano rimprovera Camilleri*

Il commissario Montalbano, come già si è avuto modo di notare, è un personaggio dal carattere vigoroso e straripante, ha certo molti difetti, ma la sua forte personalità lo porta spesso a comunicare, talvolta a litigare con lo stesso Camilleri. Questo rapporto tra autore e personaggio sembra ricordare Pirandello, in particolare nel racconto *Montalbano si rifiuta* abbiamo una vera e propria ribellione da parte del protagonista, non si tratta quindi di un personaggio che va a chiedere semplice udienza all'autore, qui il personaggio si rifiuta letteralmente di collaborare, di seguire i suoi dettami. Montalbano in questo racconto per la prima volta non si sente a suo agio, succedono delle cose strane che attirano la sua attenzione, ma stavolta non ritrova le sue atmosfere, il commissario sente che quegli eventi non sono nelle sue corde. Solitamente la curiosità del commissario veniva catturata da situazioni particolari su cui lui riusciva ad avere sempre il controllo, l'umanità la si riusciva a trovare non solo tra i suoi colleghi ma anche, molto spesso, nello sguardo degli stessi indagati, di coloro che erano stati in qualche modo avvinghiati in qualche brutta storia. Il commissario stavolta è stato gettato dentro questa trama senza alcun preavviso, non si sente nella sua pelle, come se lo avessero messo in una storia che non è la sua, come se Camilleri avesse cambiato le carte in tavola e gli avesse sostituito lo scenario senza avvertirlo. Montalbano è completamente spaesato, già nelle descrizioni si capisce che qualcosa sembra essere fuori posto: al commissariato stanno interrogando un anziano signore, in realtà tinteggiato in maniera fosca e truce come un "vicchiazzu fituso", pare abbia approfittato di una bambina che ora si trova in coma. I colleghi di Montalbano sembrano alquanto aggressivi nei confronti del vecchio, basta che Montalbano si allontani e questi si scagliano con violenza contro l'anziano. Quando il commissario va in trattoria per mangiare viene interrotto e, proprio sul più bello, viene richiamato in ufficio: il vecchio, di fronte all'ennesima tortura, pare voglia confessare. Il personaggio Montalbano cerca di fare mente locale e di riprendere in mano la situazione, mentre torna a casa sa già che il giorno dopo dovrà parlare coi suoi colleghi e far tornare tutto alla normalità, così non si può lavorare, così la

storia lui non riesce a gestirla. Ma le forzature dell'autore Camilleri nei confronti del suo personaggio non finiscono qui, il povero Montalbano vorrebbe andarsene a casa tranquillo e mettersi a dormire, ma appena varcata la soglia ricostruisce qualcosa che ha visto durante il tragitto, si trattava di una donna che era stata presumibilmente rapita. Il commissario esce di nuovo, trova la macchina dei malviventi di fronte ad una casa disabitata e decide di entrare. Gli assalitori stanno cucinando qualcosa, il commissario senza farsi vedere cerca la ragazza in giro per la casa e la trova morta, nuda, amputata, senza gli occhi, una visione terribile che mai si sarebbe aspettato di vedere. Mentre torna indietro sente i malviventi parlare, pare che stiano cucinando polpacci ed occhi fritti, Montalbano non sa più come comportarsi, corre in macchina, prende una tanica di benzina, carica la pistola, poi improvvisamente si ferma, come bloccato. Decide di andare verso una cabina telefonica lì vicino, deve fare assolutamente una telefonata, all'altro capo del telefono risponde un

sittantino che, nella nottata romana, stava battendo a macchina, si susì di scatto, andò al telefono preoccupato. Chi poteva essere a quell'ora? [...]

Montalbano sono. Che fai?

Non lo sai che faccio? Sto scrivendo il racconto di cui tu sei protagonista. Sono arrivato al punto in cui tu sei dintra la macchina e hai messo il colpo in canna.<sup>19</sup>

A quel punto Montalbano, più scorbutico del solito, gli fa capire che deve assolutamente ascoltarlo, se lo ha chiamato è perché questo racconto non gli piace proprio: “non voglio entrarci, non è cosa mia”.<sup>20</sup> Camilleri a quel punto si dimostra comprensivo, dice che la colpa è di certa critica che lo accusa di scrivere storie troppo rassicuranti, dicono che è ripetitivo ed altro ancora, quindi ha deciso di fare questa piccola deviazione di genere. Montalbano a questo punto si fa ancora più duro, dice allo scrittore che lui è padrone di scrivere anche altre storie simili, “ma allora t'inventi un altro protagonista. Sono stato chiaro?”.<sup>21</sup> La perentorietà di Montalbano mette fine al racconto, dimostrando come Montalbano voglia essere padrone di se stesso e delle sue storie, è un commissario particolare, certo è vero che è un po' egoista, ma se ci fa simpatia in fondo non è solo per la sua grande umanità, al lettore piace la sua schiettezza, piace il suo essere genuino e sincero, pur con tutti i suoi difetti.

<sup>19</sup> *Op.cit.* : 136.

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Ibid.*: 137.



### *Montalbano e il cibo*

Si è già accennato al fatto che il mangiare abbia un ruolo importante per Montalbano, si tratta di un momento conviviale da gustare senza interruzioni e interferenze, meglio ancora se si tratta di piatti tipici della tradizione siciliana, piatti che lo riportano alla sua infanzia e risvegliano in lui una miriade di ricordi. Montalbano è un burbero sentimentale, ha una visione romantica della vita ed ha una concezione della giustizia tutta sua, adattata alla sua terra, adattata alle persone che la abitano e ai loro tempi. Il cibo fa parte di questo suo modo di concepire la vita, ne è uno dei momenti centrali, un momento in cui si può riflettere, curiosare tra i pensieri, lasciarsi andare a qualche risata e mettere da parte, per un attimo, tutte le preoccupazioni. Certo in qualche occasione il mangiare è anche causa di distrazione, capita quindi che “l’odore delle briosche càvude, appena tirate fora dal forno”<sup>22</sup> possa sviare la sua attenzione, ma Montalbano ha bisogno di questi momenti come l’aria che respira.

Non è quindi un caso che il racconto *Gli arancini di Montalbano* dia il titolo ad un’intera raccolta e, oltre a ciò, si presenti come racconto di chiusura della raccolta stessa. All’inizio si narra di una nuova e terribile “azzuffatina” tra Salvo e Livia, un litigio che terrà lontani i due anche il giorno di capodanno. Come sorprendersi, in fondo il commissario è uno spirito libero, non sempre capisce i motivi di questi litigi ma, quasi sempre, torna da lei come un bambino che vuol farsi perdonare per una marachella. Per la notte di capodanno riceve quindi moltissimi inviti, non aveva però voglia di unirsi a feste di famiglia non sue né a persone che gli ricordassero il lavoro e l’ufficialità, non sarà un caso che il collega Mimì, stizzito dal rifiuto di Montalbano, gli risponda che “la virità vera è che a tia piace mangiare solo”.<sup>23</sup> Non aveva tutti i torti Mimì, Montalbano ama mangiare in silenzio e tranquillità, ma quando gli arriva l’invito della cameriera, che ha finalmente entrambi i figli in libertà e non, come spesso accadeva, in carcere, Montalbano non sa resistere, il menù a base di arancini risveglia in lui arcaiche memorie e indescrivibili gusti dell’anima. Tuttavia le cose si complicano, uno dei figli della cameriera si mette nei guai ed il commissario, per potersi godere gli arancini in santa pace farà di tutto per scagionare il ragazzo, vittima di un disguido. Il richiamo forte di quegli arancini, fatti secondo l’antica tradizione, viene dimostrato con la coinvolgente e passionale descrizione della ricetta stessa: “Adelina ci metteva due giornate sane sane a prepararli”, la carne

<sup>22</sup> *Ibid.*: 71.

<sup>23</sup> *Ibid.*: 266.

deve còciri a foco lentissimo per ore e ore con cipolla, pummadoro, sedano, prezzemolo e basilico. Il giorno appresso si prepara un risotto [...] ci si impastano le ova e lo si fa rifriddàre. Intanto si còcino i pisellini, si fa una besciamella, si riducono a pezzettini 'na poco di fette di salame e si fa tutta una composta con la carne aggrassata, triturata a mano con la mezzaluna (nenti frullatore, pi carità di Dio!). Il suco della carne s'ammisca col risotto. A questo punto si piglia tanticchia di risotto, s'assistema nel palmo d'una mano fatta a conca, ci si mette dentro quanto un cucchiaino di composta e si copre con dell'altro riso a formare una bella palla. Ogni palla la si fa rotolare nella farina, poi si passa nel bianco d'ovo e nel pane grattato. Doppo, tutti gli arancini s'infilano in una padeddra d'oglio bollente e si fanno friggere fino a quando pigliano un colore d'oro vecchio. Si lasciano scolare sulla carta. E alla fine, ringraziannu u Signiruzzu, si mangiano!<sup>24</sup>

Come resistere ad un simile richiamo, quegli arancini dovranno essere suoi a tutti i costi, meglio risolvere il caso, e farlo alla svelta. Camilleri permette al commissario di mangiare degli ottimi piatti durante le sue avventure, egli stesso dice che si tratta di una specie di rivincita, permette quindi al suo commissario di gustarsi molti di quei piatti che lui, lo scrittore stesso, vorrebbe trovarsi di fronte. Montalbano i piatti che si trova di fronte li deve gustare in silenzio, li deve assaporare con lentezza, la cucina è un'arte da rispettare, per questo motivo il commissario va su tutte le furie quando viene interrotto. Le pietanze, inoltre, non sono fatte solo di odori e di sapori, anche l'occhio vuole la sua parte: non si tratta tuttavia né di una cucina eccessivamente raffinata né, soprattutto, di una cucina avara di contenuti. Altro punto di contrasto con Livia era proprio il differente modo di intendere la cucina, Salvo non pensa certo che Livia non sappia cucinare, tuttavia, com'egli nota ne *La pazienza del ragno*, la cucina di Livia tendeva al dissapito, era quindi leggermente insipida, poco condita, troppo leggera, insomma, Livia non è che cucinasse nel vero senso della parola, piuttosto "alludeva" alla cucina. Il rapporto tra cucina e territorio è forte e caratterizzante, senza i piatti tipici siciliani Montalbano non sarebbe lo stesso.

<sup>24</sup> *Ibid.*: 266–267.

### *Conclusione*

Camilleri è riuscito a creare della atmosfere coinvolgenti con un linguaggio diretto e semplice, i suoi testi si leggono con facilità, sembra di sentire i loro dialoghi, sembra di vedere questi personaggi che, non a caso, hanno dato vita a numerose rappresentazioni, televisive e non. Montalbano non è solo un commissario scontroso, sa essere molto ironico, sa sdrammatizzare e mostrare il lato positivo dei fatti, ma sa anche commuoversi senza farsi vedere, suggerendo al lettore una sorta di empatia con i personaggi, non solo con le vittime ma spesso anche con gli stessi autori di un crimine. La Sicilia ci viene offerta in tutte le sue sfaccettature, viva e umana, colorata e a tratti fosca, si tratta di una terra che offre uno scenario perfetto per queste storie, non è un caso che Montalbano, nelle sue brevi trasferte, senta il bisogno forte di rientrare nella sua cittadina, come se a stare troppo fuori gli mancasse l'aria. I personaggi sono tutti figli di questa terra, sono personaggi che un commissario non siciliano non potrebbe capire, sono persone intrise in quei paesaggi, disegnate con un pennello speciale che delinea con spontaneità i tratti di ognuno di loro. La forza dirompente di Montalbano e il suo carattere fuori dagli schemi hanno conquistato il mondo dei lettori, quel personaggio imperfetto, ingombrante, egocentrico e talvolta persino antipatico è entrato nei cuori della gente, ciò non solo per come è stato creato dalla penna di Camilleri, ma anche per come talvolta vi si è ribellato.

ZSUZSANNA BALÁZS

## IL TEATRO DELL'IO ANTITETICO

Lo sdoppiamento dell'*io* nel teatro di Luigi Pirandello  
e in quello di William Butler Yeats

Maschere, maschere... Ciascuno si racconta la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori.<sup>1</sup> (Pirandello, *L'umorismo*)

L'influenza di Luigi Pirandello sul poeta e drammaturgo anglo-irlandese, William Butler Yeats, riceve ingiustamente poca attenzione e si menziona raramente tra i moltissimi impulsi che avevano influito su Yeats. Quest'ultimo, di fatto, si riferisce pochissimo all'autore girgentino nelle sue opere e scritti autobiografici rispetto alle allusioni fatte agli scrittori da lui considerevolmente differenti nello stile e distanti nel tempo: per esempio Dante, Castiglione, Keats, Landor e Shelley. Pirandello era contemporaneo di Yeats ed ha costruito un'ideologia del teatro molto simile a quello del drammaturgo irlandese, un teatro basato sulla maschera e sulla disintegrazione e sui tormenti dell'*io*. E, infatti, l'influenza di Luigi Pirandello su Yeats viene menzionato innanzitutto in relazione ai drammi di quest'ultimo, specialmente *L'attrice regina*, *Le parole sul vetro della finestra*, *L'unica gelosia di Emer*, *La morte di Cuchulain* e *L'uovo d'arione*. Michael McAteer nel suo libro, *Yeats and European Drama*, propone una comparazione di *Sei personaggi* di Pirandello con *L'attrice regina* di Yeats, e lui ugualmente fa riferimento ad alcuni dei drammi yeatsiani su Cuchulain paragonandoli all'*Enrico IV* e a *Sei personaggi*. Però, mentre McAteer fornisce delle idee rilevanti riguardanti il ricorso dei due drammaturghi alle tecniche della *commedia dell'arte*, io in questa tesi, invece, analizzerò alcuni drammi dei due autori da un'altra e nuova prospettiva, in quanto io sostengo che la concezione pirandelliana della *persona* e il suo *personaggio* sia

<sup>1</sup> Cita E. Lauretta: *Luigi Pirandello: Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano: Mursia, 1980: 148.

sostanzialmente analoga all'idea yeatsiana di *self*<sup>2</sup> e il suo *anti-self*<sup>3</sup> (*io* e *anti-io*). I drammi proposti per illustrare il mio argomento sono due commedie di Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore* e *l'Enrico IV*) e due drammi di Yeats (*Lacque d'ombra* e *Lattrice regina*).

Questo saggio, inoltre, rivela la presenza dell'*io* e dell'*anti-io* nella relazione tra maschera e pazzia sia nelle commedie di Pirandello che in quelle di Yeats, e dimostra che questo legame si manifesta prima di tutto in quei caratteri i quali, o esplicitamente o implicitamente, recitano il ruolo del cosiddetto *Stage Manager* (Capocomico).

Il primo incontro di Yeats con il teatro di Pirandello risale ad una memorabile rappresentazione teatrale dell'*Enrico IV* a Dublino, nell'Abbey Theatre. McAteer ritiene che sia questo spettacolo che aveva richiamato l'attenzione di Yeats sulle tecniche del girgentino, specialmente sull'uso delle maschere. McAteer spiega che il carattere di Pirandello indubbiamente ha fatto un'impressione profonda per via della recita stupenda di Lennox Robinson nel ruolo principale dell'Enrico IV, in una produzione di Dublin Drama League del dramma, nell'Abbey Theatre nel 1924.<sup>4</sup> Secondo Robert Hogan e Richard Burnham, quello spettacolo era una delle recite più raffinate avvenute nel teatro moderno irlandese.<sup>5</sup> Questa influenza persistente era dovuta al fatto che nella figura di Enrico IV si concentrava la sostanza dell'idea pirandelliana della maschera dell'uomo, un'idea che ha mandato avanti l'interpretazione yeatsiana della maschera.

Yeats, in una lettera del 1930 ad Olivia Shakespear, scritta a Rapallo, spiega l'effetto della sua nuova barba sui suoi amici, ma così facendo, in realtà, si riferisce, menzionando Pirandello, all'idea secondo cui nell'uomo convivono più *io* e gli amici (gli altri) vedranno in lui un'altro uomo al posto di quello che lui stesso vede nello specchio. Yeats scrive: "if Pirandello is right, my friends, taking their impulse from my appearance, which they see so much more steadily than I can, will connect me with something reckless and dashing"<sup>6</sup> – si tratta di un'idea che ci si avvicina alla concezione pirandelliana di *persona-personaggio* e quella yeatsiana di *self-anti-self*.

<sup>2</sup> Per alludere al *self* yeatsiano userò anche i termini 'io' e 'io ordinario'.

<sup>3</sup> All'*anti-self* mi riferirò anche con i termini 'maschera', '*Daimon*', 'io mascherato', 'io straordinario' e 'io antitetico'.

<sup>4</sup> Cfr. M. McAteer: *Yeats and European Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010: 112. Tutti i riferimenti italiani al libro di Michael McAteer, Richard Ellmann, Nicholas Meihuizen e al volume intitolato *The Collected Plays* sono le mie traduzioni.

<sup>5</sup> Cfr. *idem*.

<sup>6</sup> Cita *idem*.: 'Se Pirandello ha ragione, i miei amici, trattando il loro impulso dalla mia apparenza, che essi possono vedere meglio di me, mi legheranno a qualcosa di spericolato e affascinante.'

La base dell'affinità tra le concezioni dei due drammaturghi sta nel fatto che sia la *persona* pirandelliana che l'*io* yeatsiano, pur essendo fortemente legati e integrati l'uno nell'altro, sono in qualche modo subordinati al *personaggio* e, nel caso di Yeats, alla maschera dell'uomo, dunque all'*anti-io*. Come al centro del mondo pirandelliano sta il *personaggio*, in modo analogo, al centro del teatro yeatsiano sta l'*anti-io* (una sorta di *io* straordinario). Tutti e due i termini (il *personaggio* e l'*anti-io*) designano una creazione più eccezionale dell'*io* ordinario in quanto sono state create dall'autore. Paolo Di Sacco afferma che nel teatro di Pirandello, il *personaggio* è generato dall'autore,<sup>7</sup> e in modo simile, come Richard Ellmann sottolinea, "the opposite (*anti-self*, mask) seems to be the artist's own creation".<sup>8</sup> Poiché l'*io* mascherato è la creazione dell'autore, il primo (l'*anti-io*) è legato all'arte e, dunque, risulta essere più eccezionale dell'*io* ordinario. Paolo Di Sacco sostiene che "il personaggio abbia una sostanziale, organica affinità con la persona. Persona e personaggio si distinguono solo perché vivono in ambiti diversi: l'uno nel mondo sensibile, l'altro nel sistema dell'arte."<sup>9</sup>

Sia nel caso di Pirandello che in quello di Yeats si tratta, dunque, di due poli opposti, ma fortemente integrati l'uno nell'altro. Il *personaggio* e l'*anti-io* sono le cosiddette '*second-self*' dell'*io*. In più, Nicholas Meihuizen sottolinea che "the *Daimon* (*anti-self*) comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and *Daimon* feed the hunger in one another's hearts".<sup>10</sup> Dunque l'*io* straordinario cerca il suo opposto, cerca l'*io* ordinario, e questa geminazione antitetica risulta più evidente per Yeats nella distinzione tra la natura quotidiana e l'arte,<sup>11</sup> una caratteristica che distinguerà gli attori dai *personaggi* in *Sei personaggi*, tutta la *dramatis personae* dell'*Enrico IV* dalla figura di Enrico, ma anche la *dramatais personae* de *L'attrice regina* da Decima, e i marinai de *L'acque d'ombra* da Forgael.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Cfr. P. Di Sacco: *L'epopea del personaggio: uno studio sul teatro di Pirandello*, Roma: Lucarini, 1984: 24.

<sup>8</sup> R. Ellmann: *Yeats: The Man and the Masks*, London: Faber and Faber, 1961: 201. 'L'opposto (*anti-io*, maschera) sembra essere la creazione dell'artista stesso.'

<sup>9</sup> P. Di Sacco: *L'epopea del personaggio...*, *op.cit.*: 33.

<sup>10</sup> N. Meihuizen: 'Doubling Desire: The Yeatsian Daimon', *Literator* 23, 2002: 73-83, p. 74. Il *Daimon* (*anti-io*) viene non come il simile al simile ma cercando il suo stesso opposto, perché uomo e *Daimon* nutrono la fame nel cuore dell'uno l'altro.'

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> Secondo McAteer, ne *L'attrice regina* ogni singolo carattere cerca il suo opposto o il suo *io* antitetico, e i caratteri diventano comici o tragici in quanto essi siano in grado di diventare il loro *anti-io* oppure non riescono a farlo (cfr. M. McAteer: *Yeats and European Drama*, *op.cit.*: 189) e rimangono nel loro *io* originario. Da questo punto di vista, si può dire che non è soltanto Decima che raggiunge il suo opposto diventando regina da una prostituta, ma anche la Regina che

Il parallelo più rilevante tra *persona-personaggio* e *io-anti-io* sta nel fatto che essi vivono in ambiti diversi: la *persona* pirandelliana e l'*io* di Yeats sono legati alla vita ordinaria, mentre il *personaggio* pirandelliano e l'*anti-io* o la maschera di Yeats si legano all'arte e al sogno. Ellmann spiega che per Yeats l'*anti-io* nasconde sempre una personalità artistica, e questo vuol dire che quelli che indossano una maschera sono quasi sempre in qualche modo attori eccellenti, e dunque artisti che creano il loro micro-teatro nei drammi. La *persona*, invece, non riesce mai a raggiungere il suo *anti-io*, e per questo motivo non vede neanche l'eccezionalità del *personaggio* mascherato. La personalità artistica del *personaggio* o dell'*anti-io* significa che l'uomo è composto, in realtà, di due uomini. C'è l'uomo insignificante, creato da Dio o formato dalla società o semplicemente esiste nella nascita, e c'è l'uomo significativo formato dall'*io* dell'autore.<sup>13</sup> Per questa personalità artistica, i *personaggi* pirandelliani e le maschere yeatsiane sembrano vivere in ambiti diversi rispetto alle *persone* e all'*io* quotidiano.

In *Sei personaggi*, gli attori, pur essendo professionali, sono uomini ordinari, mentre i sei *personaggi*, pur parendo ordinari a prima vista, sono eccezionali, quasi misteriosi, uomini dell'arte vera e nuova che non fa più parte del teatro tradizionale. Gli attori fanno soltanto un "giuoco d'arte" che non è vero, è soltanto la finzione dell'arte vera e propria rappresentata dalla recita dei *personaggi*.

La figura del *personaggio* visto come un attore eccellente si incontra anche nell'*Enrico IV* di Pirandello e ne *Lattrice regina* di Yeats. Enrico IV è la maschera dell'Ignoto nel dramma che lui stesso si assume in una cavalcata in cui gli accade un incidente tragico per cui diviene pazzo. Sono passati venti anni dal giorno dell'incidente (era caduto dal cavallo battendo la testa), ma, in realtà, come Enrico stesso conferma nel dramma, da certi anni soltanto finge di essere pazzo per poter osservare la pazzia degli altri. Di conseguenza, da un paio di anni, lui fa l'attore. Nel dramma, afferma Di Nolfi, riferendosi a Enrico, che quest'ultimo "è diventato con la pazzia, un attore magnifico e terribile!"<sup>14</sup> E, di fatto, Marco Ariani giunge alla conseguenza che "solo l'attore e il pazzo sanno che la follia è saggezza e la saggezza è follia, [...] si potrebbe legittimamente concludere che Enrico IV sembra pazzo soltanto perché è un "attore magnifico e terribile" che non ha trovato altro palcoscenico che quello della villa."<sup>15</sup> Sono soltanto Belcredi

---

dal suo stato maestoso si ritira in uno stato estremamente modesto, quello di una monaca, e così anche lei raggiunge il suo opposto. Gli altri, invece (inclusi Nona, Septimus, il Primo Ministro, il Capocomico, e gli altri attori), non cambiano, e non possono uscire dal loro *io*.

<sup>13</sup> R. Ellmann: *Yeats: The Man and the Masks*, op.cit.: 33.

<sup>14</sup> L. Pirandello: *Teatro*, a cura di Marco Ariani, Torino: Società Editrice Internazionale, 1994: 190.

<sup>15</sup> *Ibid.*: nota 48.

e Di Nolli che percepiscono il suo inganno e il suo gioco, ma in realtà non osano fare nulla perché hanno paura di questo attore terribile che con la sua superiorità mentale (la quale sembra pazzia per le *persone* del dramma) domina ogni singolo momento del dramma.

Similmente all'Enrico IV di Pirandello, anche Decima ne *L'attrice regina* di Yeats ha una personalità artistica che la pone ad un livello diverso e superiore a quello delle *persone*. Il sogno di Decima è quello di diventare una grande regina e per questo non vuole recitare la parte della moglie di Noè che ha più di trent'anni, perché lei desidera rappresentare il ruolo della Regina: "The moment ago as I lay here I thought I could play a queen's part, a great queen's part; the only part in the world I can play is a great queen's part."<sup>16</sup> Nona, però, essendo soltanto una *persona*, un'attrice ordinaria, non apprezza le capacità di Decima e le domanda: "You play a queen's part? You that were born in a ditch between two towns and wrapped in a sheet that was stolen from a hedge?"<sup>17</sup> Né Nona né il suo amante (il marito di Decima, Septimus) possono vedere la sua grandezza e la sua genialità, percepiscono soltanto il suo comportamento strano. Qui Decima domina gli altri con la sua furberia e l'arte di inganno che culminerà alla fine del dramma quando Decima riesce a raggiungere il suo scopo, e diventa l'attrice regina. Decima sa cogliere l'opportunità e si accorge del fatto che la vera Regina non ha voglia di recitare il ruolo della regina del dramma che gli attori dovrebbero portare sulla scena alle dodici. La Regina vuole assomigliare in tutto a Santa Octema e indossa l'abito di monaca, mentre c'è Decima piena di passione per diventare la regina, e di conseguenza cambiano posto, o meglio, Decima diventa la regina e la ex-regina si ritira per poter vivere la vita modesta delle monache. Alla fine del dramma sia Septimus che il Primo Ministro si accorgono dello scambio, ma l'attrice regina fa sí che tutti rimangano zitti, accettino lo scambio e le obbediscano in tutto. La sua era un vero gioco delle parti, un'arte di inganno con cui è riuscita a superare quelli che non potevano raggiungere la loro maschera, e così lei realizza il proprio sogno: la maschera della regina.

Ne *Lacque d'ombra* quello che lega il protagonista, Forgael all'arte sono i simboli della sua magia, e dunque la sua arpa e la sua capacità di utilizzare l'incanto con l'aiuto dei quali riesce ad ingannare i suoi marinai e poi la regina (Dectora), la quale Forgael ruba da un'altra nave uccidendo il marito della regina. L'arpa e

<sup>16</sup> W. B. Yeats: *The Collected Plays*, New York: Macmillan, 1968: 259. 'Un momento fa, cantando qui, ho pensato che io potessi recitare il ruolo della regina, quello di una regina grandiosa; il solo ruolo che io posso recitare è quello di una regina grandiosa.'

<sup>17</sup> *Ibid.*: 260. 'Tu reciti il ruolo della regina? Tu che sei nata in un fosso da mala fanciulla tra due borghi, impacchettata in un lenzuolo rubato da una siepe?'



l'incanto costituiscono la sua arte e sono gli attributi della sua personalità eccezionale che gli altri non capiscono. Forgael aspira a trovare una donna che viva eterno (un 'Ever-living woman') che gli uccelli gli avevano promesso, e poi con quella donna desidera arrivare a un paese magico alla fine del mondo "[w]here no child's born but to outlive the moon".<sup>18</sup> Questo paese simboleggia il suo scampo dalla via quotidiana, ma i marinai non vogliono seguirlo perché pensano che lui li conduca alla morte, non possono comprendere la complessità della sua eccezionale personalità, ma hanno paura del mezzo della sua magia, dunque, dell'arpa il suono della quale li costringe ad obbedire a Forgael in tutto. Vorrei mettere a fuoco il fatto che alla fine del dramma, Forgael e la regina riescono a intraprendere il viaggio verso quel paese, verso il loro sogno, mentre i marinai ritornano e dunque rimangono nella vita ordinaria e quotidiana, così negando di poter una volta diventare *personaggi*, e assumere la loro maschera, il loro *anti-io*.

Ne *Lacque d'ombra* anche la regina sembra avere la capacità di raggiungere il suo *anti-io*, anche se soltanto alla fine del dramma. Forgael sente i messaggi che vengono da certi osservatori persistenti che sopravvivono la luna ("lasting watchers that outlive the moon")<sup>19</sup> e quelli lo invitano nel loro paese per diventare immortale. Forgael vede gli uccelli nel cielo che circolano sopra la sua nave e sa che gli vogliono comunicare un messaggio. I marinai, invece, pensano che gli uccelli e il comportamento di Forgael siano segni sinistri e per questo vogliono ucciderlo. La sola persona che gradualmente capisce il protagonista è la regina rubata dall'altra nave e il cui marito è stato ucciso perché Forgael voleva che la regina amasse lui e lo accompagnasse al paese degli immortali. La regina, Dectora, sta per comprendere i processi, e dice che Forgael sicuramente possiede una magia che chiama a sé il demone (*Daimon*).<sup>20</sup> Questo è il più evidente riferimento all'*anti-io* di Forgael nel dramma alla fine del quale Forgael si pente di aver rubato ed ingannato Dectora e vuole recarsi al paese magico da solo, ma a questo punto Dectora già insiste nell'andare con lui perché ha capito che Forgael ha una personalità magica, straordinaria. Di conseguenza, si può dire che alla conclusione del dramma anche Dectora si avvicina al proprio *anti-io* e diventa anche lei un *personaggio*, mentre i marinai ritornano alla loro vita quotidiana e non partecipano alla trasformazione del sogno in realtà vera e propria.

Il secondo parallelismo da considerare tra il *personaggio* pirandelliano e l'*anti-io* di Yeats è che il *personaggio* pirandelliano risulta più vivo della *persona*, e in

<sup>18</sup> *Ibid.*: 180.

<sup>19</sup> *Ibid.*: 102.

<sup>20</sup> *Idem*.

modo analogo, anche l'*anti-io* di Yeats sembra essere più vivo dell'*io* ordinario, cosa che ci conduce alla questione della realtà o del vero legati alla maschera. I *personaggi* risultano essere più vivi e reali delle *persone* proprio perché i *personaggi* hanno la capacità di indossare la maschera del loro *io*, e dunque possiedono l'energia *daimonica*, e così appartengono alla realtà, invece di appartenere all'illusione della realtà come lo fanno le *persone*.

In *Sei personaggi* la Figliastro e il Padre non sono soddisfatti della recita degli attori proprio perché essi non hanno questa capacità eccezionale, dunque l'energia del *Daimon* che, però, loro tutti possiedono. In questo dramma una delle indicazioni di scena spiega il motivo per cui i *personaggi* sono più vivi e di conseguenza anche più reali:

il mezzo più efficace [...] sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca [...]. I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.<sup>21</sup>

Di conseguenza, quello che aiuta loro ad essere più vivi e veri è appunto la maschera intesa sia come un mezzo teatrale sia come l'*anti-io* dell'uomo.

I sei *personaggi* appartengono ad una realtà vera e propria, mentre gli attori e il Capocomico soltanto all'illusione della realtà. Il Padre spiega che essi hanno più diritto di vivere che gli attori, i quali appartengono soltanto ad una verità volgare, e questa loro realtà volgare è soltanto l'illusione della realtà.<sup>22</sup> È per questo che il Padre si scandalizza quando gli attori chiamano la loro recita un'illusione: "L'illusione? Per carità non dicano l'illusione! Non adoperino codesta parola, che per noi è particolarmente crudele!"<sup>23</sup> Il Padre attira l'attenzione al fatto che gli attori (le *persone*) credono che essi (i *personaggi*) "non (abbiano) altra realtà fuori di questa illusione",<sup>24</sup> ma in effetti, sono gli attori che non possiedono altra realtà fuori del loro "giuoco d'arte".

<sup>21</sup> L. Pirandello: *Teatro, op.cit.*: 108.

<sup>22</sup> *Ibid.*: 104.

<sup>23</sup> *Ibid.*: 156.

<sup>24</sup> *Idem.*

Per quanto concerne la questione della realtà, il momento cruciale del dramma è quando il Padre mette in dubbio l'identità del Capocomico:

Il Padre. [...] Mi sa dire chi è lei?

Il Capocomico (turbato, con un mezzo sorriso). Come, chi sono? – Sono io!

Il Padre. E se le dicessi che non è vero, perché lei è me?

Il Capocomico. Le risponderai che lei è un pazzo!<sup>25</sup>

Questo brano merita una particolare attenzione per due motivi. È qui che il Padre punta sull'identificarsi della *persona* con il *personaggio*: sono il doppio, gli opposti dell'uno l'altro, ed è per questo che il Padre domanda se il Capocomico sia lui. Nel *personaggio* è compreso anche la sua parte quotidiana, non artistica, dunque, la *persona*, e analogamente anche l'*anti-io* di Yeats comprende l'*io* ordinario dell'uomo. Poi, dall'ultima frase del Capocomico si evince che le *persone* veramente non comprendono quello che sta succedendo e la semplicità della loro personalità e della loro mente si manifesta nel fatto che sia il Capocomico che gli attori pensano che i *personaggi* siano pazzi e non al contrario. È di nuovo il Padre che verbalizza la sostanza della loro questione della realtà: “[u]n personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre ‘qualcuno’. Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser ‘nessuno’”.<sup>26</sup> Dunque si può dire che il loro *Daimon* ha davvero portato compiutezza nella loro vita e così sono riusciti a diventare più vivi e reali degli attori, mentre quella degli attori è rimasta vuota e quotidiana.

In modo analogo a Pirandello, Yeats ugualmente riteneva che soltanto attarveso la maschera che uno poteva avvicinarsi alla realtà. Anche ne *L'acque d'ombra* e ne *L'attrice regina* quello che agli altri caratteri sembra essere soltanto un'illusione, un'anormalità o un'assurdità, diventa la vera realtà per i *personaggi*, una realtà di cui le *persone* non si accorgono perché non hanno la maschera, cioè la capacità eccezionale necessaria. In tutti i due drammi yeatsiani il sogno apparentemente impossibile e irreali dei *personaggi* (Forgael: arrivare in un paese dove gli uomini sopravvivono la luna, e dove l'uomo diventa immortale; Decima: diventare una regina anche se lei viene da una famiglia poverissima, ed è nata in un fosso tra due borghi) diventa realtà. Sia Forgael che Decima vivono nella realtà del loro sogno che, almeno per loro, diventa la sola realtà che esiste, e per la loro passione,

<sup>25</sup> *Ibid.*: 156–157.

<sup>26</sup> *Idem.*

tramite la loro capacità di indossare una maschera del loro *io* ordinario, riescono a raggiungere il loro sogno che rinforza il loro *anti-io*.

Ellmann sostiene che ne *L'attrice regina* Yeats insiste sul legame tra realtà e sogno e che il sogno è una forza guida nella vita.<sup>27</sup> Decima continuamente canta una canzone che suggerisce la realizzazione del suo sogno, e che invita gli altri a girare e danzare perché lei ha trovato la sua passione: “Wherefore spin ye, whirl ye, dance ye, / Till Queen Decima’ found her fancy.” Questa frase diventa una sorta di formula magica che rende il desiderio di Decima una realtà raggiungibile nella sua mente, e per questo, per questa infinita passione e l’entusiasmo vivace, alla fine si accorge del fatto che è veramente diventata regina. Decima aveva da bambina la fissa idea che lei fosse nata per indossare una corona e quando la ottiene nessuno osa a contraddirla proprio per quello che Pirandello menziona in relazione al vero. Anche in questo dramma, alle *persone* mancano le idee fisse: il Capocomico accetta passivamente la fine della prova, il Primo Ministro non insiste troppo sulla rappresentazione della storia di Noè, Nona accetta di rappresentare la moglie di Noè al posto di Decima, Septimus ammette la caparbietà di sua moglie, Decima. È soltanto quest’ultima che insiste veramente sulle proprie idee, perché è solo lei che ha una identità vera e propria anche se questa identità è il suo opposto, la maschera della regina che alla fine diventa la sua sola e verissima realtà.

Un altro parallelismo tra le commedie di Pirandello e i drammi di Yeats sta nel fatto che il *personaggio* che raggiunge la sua maschera è sempre la figura dello *Stage Manager* (il capocomico) che, però, non è mai quel carattere al quale questo nome è originariamente dato dall’autore nella *dramatis personae*. Lo *Stage Manager* in questi drammi (inteso, dunque, nel senso implicito) diventa una figura dominante, anzi, un maestro dei pupazzi, e quasi un’oppressore crudele e indifferente tramite il suo *anti-io* e la sua capacità di allontanarsi dalla vita quotidiana.

La maschera è indispensabile per diventare una personalità dominante sia nelle commedie di Pirandello sia nei drammi di Yeats. Yeats in *Per Amica Silentia Lunae* porta come esempi un santo e un uomo politico: San Francesco e Cesare Borgia: essi “riuscirono a diventare personalità dominanti e creative passando dallo specchio alla meditazione su una maschera”.<sup>28</sup> Yeats aggiunge che quando questo pensiero si fece strada nella sua mente, non fu più in grado di vedere

<sup>27</sup> R. Ellmann: *Yeats: The man and the Masks*, op.cit.: 176.

<sup>28</sup> W. B. Yeats: *Per Amica Silentia Lunae*, a cura di Gino Scatasta, Bologna: Il cavaliere azzurro, 1986: 44.

altro nella vita.<sup>29</sup> Tali personalità creative e terribili (nel senso grandioso e anche spaventoso per quanto riguarda la propria peculiarità, stranezza e superiorità intellettuale) sono presenti anche nei drammi qui trattati: in *Sei personaggi*, i *personaggi* gradualmente riescono a persuadere il Capocomico il quale alle fine cerca di accontentare i *personaggi* e obbedisce a loro quasi in tutto, anzi, a volte difende loro invece dei suoi attori; nell'*Enrico IV*, è soltanto indossando la maschera del re della Germania che l'Ignoto può dominare tutta la corte ed ogni singola *persona*; ne *Lacque d'ombra* Forgael domina i marinai con l'aiuto della sua arpa e tiranneggia la regina con l'aiuto dell'incanto (simboli della sua maschera); e infine, ne *L'attrice regina* è Decima che regge l'andamento e la sorte della prova, e sembra che tutti dipendano dalla sua volontà, anzi, Decima diventa la regista del suo dramma personale.

I *Sei personaggi* e *L'attrice regina* meritano una particolare attenzione perché in essi vi è un carattere che possiede il nome 'Capocomico' (*Stage Manager* nel dramma di Yeats), ma, sorprendentemente, non sono loro gli *Stage Manager* veri e propri di questi due esempi del teatro nel teatro. In *Sei personaggi* sono i sei *personaggi* che diventano i veri e propri capocomici. E tra i *personaggi* quello più importante è la Figliastra, la quale, secondo Ariani, “[d]ei sei personaggi [...] è quella che ha più aggressività esibizionistica, la tensione più violenta a rappresentarsi”.<sup>30</sup> Dunque è lei che con la sua personalità violentemente e appassionatamente eccentrica emerge anche dagli altri *personaggi* – è soltanto lei che ride impietosamente della recita degli attori così attirando l'attenzione alla loro mancanza di passione artistica. In modo analogo ad Enrico IV, anche lei mostra una pazzia finta, o meglio, una pazzia lucidissima, segno della sua genialità e del suo *io antitetico*. È il Padre (il quale biologicamente non è suo padre) che dichiara l'inclinazione della Figliastra alla pazzia:

Il Capocomico (irato). Silenzio! Si credono forse in un caffè-concerto? [...] Ma dica un po', è pazza?

Il Padre. No, che pazza! È peggio!<sup>31</sup>

La Figliastra, dunque, appare una vera e propria attrice tragica caratterizzata da una pazzia lucida, e in più, lei è spinta dalla vendetta: vuole rivedere, rivivere la scena tragica nella casa di Madama Pace e vuole vendetta per la morte del suo

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> L. Pirandello: *Teatro, op.cit.*: nota 89.

<sup>31</sup> *Ibid.*: 114.

vero padre, della Bambina e del Figlio (quest'ultimo viene ucciso dal Giovinetto alla fine del dramma come parte della recita così dimostrando agli attori e al Capocomico che si tratta di realtà): "È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena!"<sup>32</sup> Per la sua volontà di recitare quella scena, sembra che sia la Figlistra a dare dei comandi e dei consigli agli attori e anche al Capocomico. La sua dominazione s'inizia veramente nell'atto II, all'inizio del quale lei dirige la preparazione della scena facendo attenzione ad ogni singolo dettaglio; poi, incessantemente contraddice al Capocomico ostacolando così prima la prova del *Giuoco delle parti*, poi anche la prova della loro scena. Anche il Capocomico stesso punta su questo comportamento della Figlistra: "Oh guarda! Ma insomma, dirige lei o dirigo io?"<sup>33</sup> E, infatti, dirige lei. Ad un certo punto lei stessa dichiara che anche nel passato aveva tiranneggiato tutti.<sup>34</sup> Verso la fine del dramma, una delle indicazioni di scena attribuisce alla Figlistra una 'virtù magica' con cui può convincere sua madre a rappresentare la parte a lei assegnata nella scena. Di conseguenza, questa Figlistra apparentemente pazza, domina i suoi pupazzi (inclusi anche gli altri *personaggi*) con questa sua virtù magica che assieme al suo comportamento eccentrico diventa un segno inequivocabile del suo *io* mascherato.

Si può dire che in *Sei personaggi*, la gerarchia dei caratteri, per quanto riguarda il livello della loro eccezionalità, comincia con la Figlistra per la sua virtù magica, poi tocca agli altri cinque *personaggi*, e alla fine alle *persone*, dunque, agli attori e al Capocomico. Sia i *personaggi* che gli attori vedono la Figlistra come pazza, e in modo analogo anche i *personaggi* insieme vengono considerati pazzi dagli attori. Ma nella questione della pazzia vi è un rovesciamento spiegato dal Padre: "Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè di crearne di verosimili, che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere."<sup>35</sup> Con queste parole il Padre intende affermare che si parla di pazzia quando uno crea una cosa verosimile solo per farla sembrare vera e reale, perché una cosa tale, pur parendo reale, non lo è. Dunque il Padre rovescia la prospettiva: sono pazzi gli attori perché vogliono creare l'illusione della realtà, mentre essi, i sei *personaggi*, sono normali in quanto rappresentano la realtà vera e propria senza finzione.

<sup>32</sup> *Ibid.*: 118.

<sup>33</sup> *Ibid.*: 143.

<sup>34</sup> *Ibid.*: 126.

<sup>35</sup> *Ibid.*: 111.

*Lattrice regina* di Yeats ugualmente presenta un carattere che porta il nome 'Stage Manager' e un *personaggio* che gli toglie il ruolo. Similmente ad Enrico IV e alla Figlistra, anche Decima è considerata pazza dagli altri, perché si vede il demone nei suoi occhi che, per le persone quotidiane, sembra un segno sinistro. Nona, quando Decima le toglie le forbici, dichiara addirittura che Decima sta soltanto fingendo di non essere interessata, e che lei è una pazza che ucciderà o Nona o se stessa, e poi si rivolge al Capocomico chiedendogli invano di intervenire: "O, she has taken my scissors, she is only pretending no to care. Look at her! She is mad! Take them away from her! Hold her hand! She is going to kill me or to kill herself. [To Stage Manager] Why don't you interfere? My God! She is going to kill me."<sup>36</sup> Questo brano evidenzia due cose: il fatto che Decima sembra una pazza per Nona solo perché si comporta in modo strano e sembra accettare passivamente che Nona le aveva tolto suo marito Septimus; ma il brano allude anche all'inerzia del carattere dello *Stage Manager* che, però, non è in grado di dirigere perché Decima lo opprime: "She is doing it all to stop the rehearsal, out of vengeance; and you stand there and do nothing."<sup>37</sup> E, invero, Decima domina tutto il dramma, diventando così il vero capocomico, e rende la prova impossibile per due motivi: per eliminare il suo nemico Nona, escludendola dal gruppo degli attori, e per realizzare il suo sogno. Come la Figlistra, anche lei è spinta dalla vendetta e dalla passione che la rende pazza agli occhi degli altri, ma che è una caratteristica fondamentale della sua maschera.

Possiamo dire che in questi drammi i *personaggi* i quali fanno il loro teatro, e dunque una sorta di arte, fanno anche il capocomico di tutta la trama. I *personaggi* dei drammi trattati sono, in realtà, tragici attori-pazzi e costringono gli altri caratteri a partecipare al loro teatro orribile. Questo teatro orribile si basa sull'oppressione delle *persone* da parte dei *personaggi*. L'oppressione e la dominazione degli altri è un aspetto rilevante nel sistema yeatsiano dell'*anti-io*. Yeats ribadisce che l'impulso antitetico può divenire un fanatismo e un terrore, che prima di tutto opprime l'ignorante e anche l'innocente.<sup>38</sup> Pare che Yeats suggerisca qui la caratteristica dell'*anti-io* secondo cui esso può trasformarsi in terrore. È questo teatro dell'orrore che si manifesta in *Sei personaggi*, nell'*Enrico IV*, ne *Lattrice regina* e, in una certa misura, anche ne *Lacque d'ombra*.

<sup>36</sup> W. B. Yeats: *The Collected Plays*, op.cit.: 264.

<sup>37</sup> *Idem*. 'Lei sta facendo tutto questo per porre una fine alla prova, spinta dalla vendetta; e tu stai qui non facendo nulla.'

<sup>38</sup> Cita D. A. Ross: *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Fact on File, 2009: 427.

I discorsi precedenti potevano delucidare che esistono delle affinità considerevoli tra il drammaturgo girgentino e Yeats, e intendono illustrare che quello che affascinava il drammaturgo irlandese in Pirandello era l'idea della maschera, la quale costituiva la base di un teatro rivoluzionario, e dunque del teatro dell'*io antitetico* che ha posto fine alla ragione d'essere del teatro tradizionale sia nel caso di Pirandello che in quello di Yeats. Il teatro dell'*io antitetico* si basava sull'idea della differenza tra *persona* e *personaggio* in Pirandello, e tra l'*io* e l'*anti-io* in Yeats tra i quali il *personaggio* e l'*anti-io* rappresentavano la maschera dei primi. Inoltre, il teatro dell'*io antitetico* intendeva mettere in luce la graduale scomparsa di questi uomini eccellenti, straordinari dalla società moderna. Queste concezioni sono assai complesse e elaboratissime in tutti e due gli autori e celebrano la superiorità della maschera, dell'*io antitetico* il quale risulta altamente artistico, eccezionale e più vivo perché spinto dalla passione, caratterizzato da una spontaneità e autenticità, pur parendo spesso meramente una pazzia del carattere che indossa la maschera del suo *io*. Si può dire che oltre ai *personaggi* rappresentati nei drammi anche i loro creatori risultano essere personalità eccezionali: Pirandello e Yeats elaboravano la concezione della destituzione dell'*io* basata su una coscienza divisa, ma anch'essi vivevano in una personalità e coscienza complessa in cui vi era una continua lotta tra le diverse parti del loro *io*. Pirandello, perciò, si considera spesso un uomo 'fuori di chiave' che, secondo lui stesso si scopre nella grottesca situazione d'essere contemporaneamente "violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario".<sup>39</sup> Si tratta, di conseguenza, di una lotta tra gli opposti, e per questo Enzo Lauretta conclude che l'uomo 'fuori di chiave' è allo stesso tempo "violino e contrabbasso, e perciò né violino né contrabbasso".<sup>40</sup> In questa prospettiva si può dire che analogamente a Pirandello, anche Yeats era un uomo 'fuori di chiave' insieme a tutti i *personaggi* complessi e straordinari creati dai loro due: tutti erano sia il loro *io* e l'opposto dell'*io*, la maschera (sia violino che contrabbasso), ma per via della continua lotta tra le due, non erano né il primo né l'ultimo, ma tutti i due insieme, l'*io* integrato nella maschera e viceversa – una divisione che rende l'esistenza dell'uomo uno stato elevato ed eccezionale. Yeats non a caso rammenta le linee di un suo vecchio diario in cui confessa: "Credo che la felicità dipenda esclusivamente dalla forza con cui si assume la maschera di un'altra esistenza, dal rinascere come qualcosa che è diverso dal proprio io, qualcosa che si crea in un attimo e si rinnova in eterno."<sup>41</sup>

<sup>39</sup> L. Pirandello: *Lumorismo*, Torino: Garzanti, 1995: 189.

<sup>40</sup> E. Lauretta: *Luigi Pirandello...*, *op.cit.*: 148.

<sup>41</sup> W. B. Yeats: *The collected plays*, *op.cit.*: 45.



SIMONA BRAMBILLA

## LETTERE DI GIULIO PERTICARI A GIAN GIACOMO TRIVULZIO\*

### 1. Introduzione

Presso la Biblioteca Trivulziana di Milano si conserva, con segnatura Triv. 157, 1, 3–11, un contenuto gruppetto di lettere inviate, a partire dall'ottobre del 1813, da Giulio Perticari, genero di Vincenzo Monti, al marchese Gian Giacomo Trivulzio, bibliofilo, collezionista e animatore di numerose importanti imprese editoriali nella Milano dei primi dell'Ottocento, su tutte le poderose edizioni del *Convivio* dantesco.<sup>1</sup>

Esse sono note da tempo e sono state copiosamente segnalate da Angelo Colombo, che ne ha trascritti alcuni degli stralci più significativi, pubblicando in forma integrale quella del 1 dicembre 1814, relativa agli studi su Fazio degli Uberti e Poliziano (n° II);<sup>2</sup> in virtù del fatto che vi è aggiunto un breve biglietto di Monti, è stata recentemente oggetto di edizione e di ampio commento da parte di Luca

\* Ringrazio Giuseppe Frasso, Angelo Colombo, Paolo Pedretti, Marzia Pontone e Massimo Rodella per la lettura del contributo; Brunella Paolini per l'aiuto che mi ha prestato durante la sua stesura.

<sup>1</sup> Per le edizioni del *Convivio*, cfr. R. Murari: 'Giulio Perticari e le correzioni degli Editori milanesi del "Convivio"; con documenti inediti', *Giornale dantesco* 5, 1898: 481–502; A. Colombo: *La philologie dantesque à Milan et la naissance du "Convito"*. *Culture et civilisation d'une ville italienne entre l'expérience napoléonienne et l'âge de la Restauration*, I–II, Lille: Presses universitaires du Septentrion, 2000; Id.: 'Gian Giacomo Trivulzio e Vincenzo Monti studiosi ed editori del "Convivio" di Dante (Milano, 1826–1827)', in: Id.: *"I lunghi affanni ed il perduto regno"*. *Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007: 183–214; V. Monti: *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del "Convito" di Dante* (a cura di A. Colombo), Bologna: Commissione per i testi di lingua, 2012; G. Frasso & M. Rodella: *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte. In appendice: La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi a Gian Giacomo Trivulzio*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

<sup>2</sup> A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 263 n. 81, 264 nn. 85 e 87, 266 nn. 93 e 95, 267 n. 97, 273–274 e n. 117, 275–276 n. 122; II, *Appendice V*, 676–678 n° 1.

Frassinetti anche quella del 2 ottobre 1820, che contiene, tra l'altro, una serie di interessanti spunti su Dante (n° X): essa era stata precedentemente pubblicata da Bezzola, e per qualche stralcio dallo stesso Colombo:<sup>3</sup> di entrambe, per mere ragioni di completezza, riproduco in ogni caso il testo. Brevi stralci di due lettere (n° V–VI) hanno pubblicato anche Giorgio Varanini e Luigi Banfi,<sup>4</sup> e ampio ricorso a loro, con edizione di stralci a volte anche considerevoli, è stato fatto nella recente tesi di dottorato dedicata da Paolo Pedretti alla figura di Gian Giacomo Trivulzio.<sup>5</sup>

Le lettere mostrano come i rapporti tra Perticari e Trivulzio siano stati molto più intensi di quanto non facesse presagire l'indagine sulla progettata (e incompiuta) edizione del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti e provano con tutta evidenza che essi non si sono esauriti nella corrispondenza epistolare, ma hanno presto dato avvio a un proficuo scambio di libri e documenti tra Pesaro e Milano.<sup>6</sup> A questi dev'essersi poi certamente aggiunta una frequentazione più intensa della biblioteca di Trivulzio durante il soggiorno milanese di Perticari nell'autunno 1821, ritardato di vari mesi rispetto al progetto iniziale a causa della sua nomina a giudice supplente del tribunale di Pesaro (n° IX) e almeno in parte dedicato allo studio di Dante, proprio con il supporto dei codici e delle antiche edizioni di Trivulzio (n° X).

La conoscenza di Trivulzio deve aver d'altra parte aperto la strada anche a quella di Daniele Francesconi e di Carlo Rosmini, benché i rapporti di Monti con quest'ultimo fossero tutt'altro che pacifici: è soprattutto Rosmini che Perticari ricorda in numerose sue lettere (cfr. n° III, V–X).<sup>7</sup> A sua volta, egli mostra invece di essersi impegnato altrettanto assiduamente per favorire le relazioni di Trivulzio con Pietro Odescalchi, di passaggio da Milano per recarsi a Vienna nell'estate del 1819 (n° VIII): nell'incontro, come subito si affretta a precisare, Trivulzio potrà riverire non soltanto l'"egregio cultore de' buoni studii, e raro e verissimo lume de' gran Signori di Roma", ma anche "il direttore del Giornale Arcadico", la recente impresa editoriale in cui Perticari stesso è coinvolto in prima fila.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> L. Frassinetti (ed.): *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*, Milano: Cisalpino, 2012: 453–457 n° 326, con rimandi ai precedenti contributi di Bezzola e Colombo.

<sup>4</sup> G. Varanini, L. Banfi & A. Ceruti Burgio (eds.): *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, III, Firenze: Olschki, 1985: 12 n. 3.

<sup>5</sup> P. Pedretti: *Letteratura e cultura a Milano nel primo trentennio dell'Ottocento: Gian Giacomo Trivulzio editore e bibliofilo* (dissertazione di dottorato), Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 2011–2012: 215 (n° VI), 215 n. 983 (n° V), 264 (n° I), 268 n. 1262 (n° II).

<sup>6</sup> A questo proposito, cfr. A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 272.

<sup>7</sup> Per un rapido profilo biografico di entrambi, cfr. L. Frassinetti (ed.): *Primo...*, *op.cit.*: 487 e 524.

<sup>8</sup> Per l'Odescalchi, cfr. L. Frassinetti (ed.): *Primo supplemento...*, *op.cit.*: 468; per il *Giornale Arcadico*, cfr. invece ora la messa a punto di M. Sartore: *Tra filologia ed erudizione: un'indagine*

È però sul piano degli scambi letterari che questa corrispondenza appare particolarmente stimolante. Quanto a Fazio degli Uberti, sappiamo che Gian Giacomo Trivulzio si era interessato all'edizione delle sue liriche, in vista di un loro possibile inserimento in un'ampia antologia di lirici dei primi secoli, almeno dalla primavera del 1812, come testimonia una sua lettera a Francesco del Furia, bibliotecario della Laurenziana,<sup>9</sup> e vi lavorava assiduamente durante l'estate del 1813, secondo un'importante lettera scrittagli da Monti il 20 luglio di quell'anno. Presto Peticari, che intanto stava raccogliendo anche le liriche di Poliziano, avrebbe invece manifestato l'intenzione di pubblicare il *Dittamondo*, progetto editoriale subito sostenuto con entusiasmo da Trivulzio, poiché esso avrebbe trovato una collocazione strategica, se stampato a Milano, nella polemica antiflorentina e anticruscante condivisa con lo stesso Monti. Alla sua lettera del 20 luglio Monti allega l'elenco delle liriche di Fazio contenute in un codice di proprietà di Peticari, attuale manoscritto Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, V.E. 1147,<sup>10</sup> e utili all'edizione cui Trivulzio sta attendendo, integrato da quello delle poesie di Poliziano che ancora mancano al genere per la raccolta cui a sua volta si sta dedicando.<sup>11</sup> Tale elenco corrisponde a quello, autografo di Peticari,

---

sugli articoli del "Giornale Arcadico" (1819–1848) (dissertazione di laurea specialistica), Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 2012–2013, lavoro a partire dal quale è in preparazione un articolo dello stesso autore. Paolo Pedretti mi informa che le copie di tre lettere di Trivulzio a Pietro Odescalchi si conservano a Milano, Archivio della Fondazione Trivulzio, Codici sciolti, cod. 2.046, fasc. IX (8.2.1827; 7.12.1829; 25.8.1830). L'originale della prima è presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Autografi Ferrajoli, Raccolta prima, vol. XX, cc. 562r–563v. Testimonia la disponibilità di Peticari a svolgere commissioni per il Trivulzio la breve lettera n° VII, in cui si fa riferimento a un "Sig.<sup>r</sup> Palagi" che può forse essere identificato con il pittore e architetto bolognese Pelagio Palagi, sul quale cfr. V. Monti: *Epistolario* (a cura di A. Bertoldi), I–VI, Firenze: Le Monnier, 1928–1931: V, 448–449.

<sup>9</sup> P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 270–271 (lettera di Trivulzio a Del Furia del 9 maggio 1812), ma sull'intera vicenda cfr., più in generale, le pp. 270–277, con ampi affondi documentari.

<sup>10</sup> Il manoscritto, già appartenente ad Annibale Degli Abati Olivieri, alla sua morte, insieme ad altri pezzi, andò a costituire il primo nucleo del fondo librario della Biblioteca Oliveriana, dove gli fu assegnato il numero 34, fin quando Peticari, membro del gruppo dei commissari della Biblioteca, nel 1813 ottenne di poterne entrare in possesso in cambio di un suo codice contenente la *Naturalis Historia* di Plinio. Non compreso nell'insieme dei volumi del Peticari venduti dai suoi eredi all'Olivieriana nel 1891, pervenne alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II nel 1946: T.M. Guarnaschelli: 'Notizia di un codice acquistato dalla Biblioteca Nazionale di Roma', *La Bibliofilia* 47, 1945: 26–32; Fazio degli Uberti: *Rime* (a cura di C. Lorenzi), Pisa: ETS, 2013: 100–101, 127, 178, 209 n. 117. Questo elenco, pubblicato di seguito, è stampato anche in P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 273.

<sup>11</sup> "Secondo le mie promesse, ecco la nota delle poesie di Fazio degli Uberti esistenti nel codice Peticari, e l'altra di quelle che nel detto codice mancano del Poliziano. Nell'una vedrete ciò che

attualmente conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano sotto la segnatura Triv. 157, 2, ed è in effetti più verosimile che a stenderlo sia stato proprio Perticari e non Monti, che all'altezza del 20 luglio risiedeva a Pesaro insieme alla figlia e al genero, e che si sarà quindi limitato ad allegarlo alla sua lettera, spedendo poi entrambi i documenti a Milano. Sul piano cronologico, dunque, benché oggi collocato nella raccolta dopo la prima lettera di Perticari a Trivulzio (n° I, del 3 ottobre 1813, segnata Triv. 157, 1), esso è anteriore di qualche mese, e nell'edizione dei documenti qui pubblicati verrà anteposto alle lettere.

Delle otto liriche in esso elencate secondo l'ordine con cui si presentavano nel manoscritto del Perticari, appartengono in realtà a Fazio solo *S'i' savessi formar quanto son begli, l' guardo in fra l'erbettè per li prati, Di quel possi tu ber che bevè Crasso, Lasso, che quando immaginando vegno e Io guardo i crespi e i biondi capelli*, rispettivamente indicate come terza, quarta, quinta, sesta e ottava nell'elenco.<sup>12</sup> Perticari mostra di considerare inedite *S'i' savessi formar quanto son begli e Di quel possi tu ber che bevè Crasso*, mentre rimanda alle precedenti edizioni di Jacopo Corbinelli, Agostino Gobbi e Giovanni Lami per *l' guardo in fra l'erbettè per li prati* e alla Giuntina del 1527 per le due restanti, aggiungendo, per *Io guardo i crespi e i biondi capelli*, anche un richiamo al catalogo del Bandini, che per primo l'attribuì a Fazio.<sup>13</sup>

---

a voi abbisogna per l'edizione del vostro Fazio, per l'altra conoscerete ciò che Perticari attende dalla vostra cortesia per l'edizione del suo Poliziano. Egli ha pronte su le canzoni di Fazio diverse note che illustrano parecchi luoghi oscurissimi di quel poeta: e queste pure, se le desiderate, si manderanno. Né questo solo, ma qualunque altra cosa risguardi il vostro divisamento, e sia in potere del Perticari, il quale nessuna cosa tanto desidera, quanto il potervi dare alcun segno della sua gratitudine" (lettera di Monti a Trivulzio del 20 luglio 1813; V. Monti: *Epistolario...*, *op.cit.*: IV, 129 n° 1721).

<sup>12</sup> Cfr. Fazio degli Uberti: *Rime...*, *op.cit.*: rispettiv. 320–332 n° IV, 393–403 n° XI, 438–447 n° XVIII, 472–483 n° XXII, 307–319 n° III per le edizioni dei testi, e 178–184, 208–221, 229–234, 244–263, 163–177 per lo studio della loro tradizione manoscritta. Contengono copie di queste liriche e di altre poesie di Fazio, preparatorie all'edizione, i manoscritti Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1911 e 1916, in buona parte autografi del Perticari: cfr. *ivi*, 95–96 n° 115–116.

<sup>13</sup> Cfr., in ordine cronologico: *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Impresa in Firenze per li heredi di Filippo di Giunta nell'anno del Signore M.D.XXXVII A di VI del mese di Luglio: 103r–104v, 122r–124r; *La Bellamano. Libro di messere Giusto De Conti, romano senatore Per M. Iacopo de Corbinelli, gentilhomio Fiorentino restaurato*, In Parigi, Per Mamerto Patissonio Typografo Regio, 1589: 68v–70r; *Scelta di sonetti, e canzoni De' più eccellenti Rimatori d'ogni Secolo All'Illustrissimo Signor Conte Gio. Niccolò Tanari. Parte prima, che contiene i Rimatori antichi, del 1400, e del 1500, fino al 1550*, [a cura di A. Gobbi], In Bologna, per Costantino Pisari, 1709: 106–108 e la seconda edizione accresciuta dell'opera, stampata nel 1718, alle pp. 108–111; G. Lami, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur*, Liburni, Ex Typographio Antonii Sanctinii & Sociorum, 1756: 186; A.M. Bandini, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, V, Florentiae, s.e., 1778: col. 60.

Per quanto invece riguarda Poliziano, l'elenco risponde in maniera speculare a un altro elenco precedentemente inviato da Trivulzio a Peticari per informarlo dell'insieme di liriche poliziane in suo possesso e oggi conservato, insieme allo scioglimento delle abbreviazioni per i testimoni in esso impiegati, presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro;<sup>14</sup> partendo da questo, il nostro elenco segnala le "rime del Poliziano, che mancano fra le raccolte dal Peticari" (in tutto, 19 liriche), cui segue una lista di rispetti (altri 51 componimenti, elencati in ordine alfabetico), per i quali Peticari precisa che "avendo osservato, che il codice Chigiano, il Laurenziano, e il mio non si accordano nel numero e nell'ordine dell'ottave spicciolate ho creduto bene di qui sottoporre la nota delle ottave da me raccolte: onde se per avventura il Sig.<sup>r</sup> March.<sup>e</sup> Triulzi ne avesse d'inedite possa coll'usata sua gentilezza indicarlo".

Le sigle che accompagnano la prima lista si possono agevolmente sciogliere grazie alle abbreviazioni contenute nell'elenco del Trivulzio: la sigla "C.R." che si affianca alle liriche numerate I-VI, IX-XV, XVII e XIX rimanda all'importantissimo Riccardiano 2723,<sup>15</sup> principale collettore di rime del Poliziano e certamente alla base di questi riscontri, dal momento che i componimenti numerati I e XIV sono in realtà due parti smembrate di un unico canto carnascialesco non riconducibile al Poliziano (*O cielo o terra o vo' turba mortale*), trasmesso dal codice Riccardiano a c. 77r;<sup>16</sup> la sigla "C.B." affiancata al componimento IX indica invece una cinqueantina contenente canzoni a ballo di Lorenzo de' Medici e di Poliziano.<sup>17</sup> Fatto salvo il canto carnascialesco di cui si è appena parlato, ecco il riscontro degli altri testi con l'edizione curata dalla Delcorno Branca: II-IV, XIII e XV = Rispetti *LXI*, *XL*, *LXXVI*, *XXXVIII* e *XCIII*; V = Rime dubbie 7; VI, XI e XIX = Appendice 1, 22 e 24 (e cfr. *LXXXVI*); VII e XVIII = Rime varie *CXXVI* e *CXXVIII*; IX e XVII = Canzoni a ballo *CXV* e *CXIV*. Il numero X è in realtà una ballata di Lorenzo de' Medici, mentre i numeri VIII, XII e XVI, non riconducibili a Poliziano e in parte già discussi da Giorgio Rossi

<sup>14</sup> Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1925, fasc. II, ins. 10, 14, ff. 3r-4r; questo primo elenco è pubblicato da P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 261-263, e cfr. anche n. 1240.

<sup>15</sup> D. Delcorno Branca: *Sulla tradizione delle Rime del Poliziano*, Firenze: Olschki, 1979: 31-57; Angelo Poliziano: *Rime* (a cura di D. Delcorno Branca), Firenze: Accademia della Crusca, 1986: 48-54.

<sup>16</sup> D. Delcorno Branca: *Sulla tradizione...*, *op.cit.*: 41, 49 e n. 47; Angelo Poliziano: *Rime...*, *op.cit.*: 80-81 n. 2.

<sup>17</sup> *Canzone a ballo composte dal Magnifico Lorenzo de Medici et da m. Agnolo Politiano, & altri autori. Insieme con la Nencia da Barberino, & la Beca da Dicomano composte dal medesimo Lorenzo. Nuovamente ricorrette*, Firenze, [eredi di Bernardo Giunta], 1568.

nella sua appendice alla seconda edizione delle liriche dell'Ambrogini curata dal Carducci, vengono segnalati anche dalla Delcorno Branca nel suo ampio studio preparatorio all'edizione.<sup>18</sup>

La seconda lista, priva di riferimenti a testimoni manoscritti, riunisce invece questi componimenti (il riscontro è sempre sull'edizione della Delcorno Branca): I-II, V-XXI, XXIII-XXVIII, XXXI-XLII, XLIV-XLVI, XLVIII-LI = Rispetti XXIII, I, XXXVI, IV, VII, X, XV, XXVII<sup>8</sup>, XXVII<sup>14</sup>, XXVII<sup>10</sup>, XXVII<sup>13</sup>, XXVII<sup>5</sup>, XXVII<sup>2</sup>, XXVII<sup>5</sup>, XXVII<sup>11</sup>, XXXIII, XI, XXIV, XXV, XXVIII, III, IX, XXVI, XXX, XXVII<sup>7</sup>, XXXVII, V, XXXV, XXXII, XXVII<sup>1</sup>, XXXI, VIII, XII, XXVII<sup>4</sup>, VI, XXVII<sup>16</sup>, XXVII<sup>3</sup>, XIV, XXVII<sup>12</sup>, XIII, XXVII<sup>9</sup>, XXVII<sup>6</sup>, XXXIV, XXIX; III-IV, XXII, XXIX-XXX, XLIII = Rime dubbie 2, 4, 6, 3, 1, 5; XLVII = Appendice 45 (e cfr. LXXXV). Dei manoscritti citati da Peticari nella nota introduttiva all'elenco, il codice Laurenziano, ancora sulla scorta delle abbreviazioni di Trivulzio, è identificabile con l'attuale Laurenziano Pl. XL 44 (*La*<sub>1</sub>); il Chigiano corrisponde al codice Londra, British Library, Additional 16439 (*L*); il codice di sua proprietà è invece probabilmente, secondo la Delcorno Branca, una copia delle liriche contenute nel manoscritto 1383 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, altro importante testimone di liriche del Poliziano (*Ps*), e attualmente conservata, nella stessa Oliveriana, sotto la segnatura 1912, fascicolo II, inserto *b* (*Ps*<sub>4</sub>), alle cc. 16-30.<sup>19</sup>

Trivulzio tiene presto fede alla promessa di venire in aiuto a Peticari su Poliziano, perché, come vedremo tra poco, proprio con un ringraziamento per i materiali inviategli dal marchese si apre la prima lettera che Peticari gli indirizza, quella del 3 ottobre 1813 cui si è già accennato (n° I); ad essa Peticari allega, presumibilmente trascrivendole per intero, le otto canzoni di Fazio contenute nel suo manoscritto, cui aggiunge un commento alla settimana.<sup>20</sup>

Riguarda Fazio, ma questa volta il *Dittamondo*, anche l'ampia parte iniziale della lettera n° II, del 1 dicembre 1814: in essa Peticari elenca i fondamenti della progettata edizione, cioè il cosiddetto codice Antaldiano (attuale Castiglioni, 12 della Biblioteca Nazionale Braidense), il Cesenate, manoscritto ottenuto grazie a Bartolo-

<sup>18</sup> Cfr. G. Carducci (ed.): *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Bologna: Zanichelli, 1912<sup>2</sup>: 781-783, 795, 802-803 n° IV (VIII); 783, 795, 803-805 n° V (XVI); D. Delcorno Branca: *Sulla tradizione...*, *op.cit.*: 60-61 e n. 73, 78-79 (X); 47 n. 40, 78 n. 17 (VIII); 140 (XII); 170 (XVI); Angelo Poliziano: *Rime...*, *op.cit.*: 160, 163 n. 2, 177 (X); 164 (XII).

<sup>19</sup> Cfr. D. Delcorno Branca: *Sulla tradizione...*, *op.cit.*: 17 e n. 27, 149-150 (*Ps*); 143-148 (*L*); *ad ind.* (*La*<sub>1</sub>); Angelo Poliziano: *Rime...*, *op.cit.*: 30-32 (*La*<sub>1</sub>); 55-60 (*L*); 74-78 (*Ps*); 78-79 (*Ps*<sub>4</sub>).

<sup>20</sup> Peticari aveva pubblicato su *Il Poligrafo* 3/30, 25 luglio 1813: 465-471 il commento a *Io guardo i crespi e i biondi capelli*.

meo Borghesi, intimo amico di Peticari e con lui coinvolto nella fondazione della Sempemania Accademia dei Filopatridi, oltre che in molte imprese letterarie, e le uniche due stampe antiche (Vicenza 1474 e Venezia 1501), diffondendosi soprattutto nel descrivere il testimone appartenuto all'Antaldi, considerato di notevole importanza anche da Monti. Non manca tuttavia di avanzare una precisa richiesta a Trivulzio circa "que' canti, ove dicesi della vecchia Cavalleria", e in particolare "i romanzi di Tristano, e di Lancillotto, che al tutto mancano e nella mia Città, e nelle vicine", e di cui sa essere ricca la biblioteca del marchese. Come sappiamo, la richiesta andrà a buon fine: ai primi di gennaio del '15, infatti, Monti assicura il genero che Trivulzio metterà a disposizione la sua biblioteca, iniziando proprio dalla "Tavola Rotonda di Lancillotto", e che presterà la sua collaborazione per far eseguire ricerche nella Biblioteca Ambrosiana, che porteranno presto, grazie all'aiuto di Pietro Mazzucchelli, al rinvenimento degli attuali codici Ambrosiani D 80 sup. ed E 141 sup.<sup>21</sup>

Queste prime due lettere mostrano tuttavia che, a quest'altezza, all'interesse per Fazio si mescola in Peticari, precedendolo, quello per le liriche di Poliziano, che già da tempo erano guardate con attenzione a Milano, perché su di loro, fin dall'autunno 1808, si stava impegnando proprio Trivulzio, il quale nella primavera del 1811 aveva già allestito l'importante codice Trivulziano 1035, oggi disperso, contenente copia dei già citati codici Chigiano (oggi London, British Library, Add. 16439 = *L*), Laurenziano Pl. XL 44 (= *La*<sub>1</sub>) e Riccardiano 2723 (= *R*), come ha ampiamente messo in luce Paolo Pedretti, al cui contributo rimando per la relativa documentazione.<sup>22</sup> Dalla corrispondenza di Monti sappiamo che, almeno dall'aprile del 1813, anche Borghesi era impegnato in quest'edizione, e che il marchese Trivulzio si era a sua volta reso disponibile a far avere le liriche inedite del Poliziano conservate in codici di sua proprietà,<sup>23</sup> cosa che puntualmente fece

<sup>21</sup> Per l'incompiuta edizione del *Dittamondo*, cfr. sopr. A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 265–266, cui mi permetto di aggiungere alcuni miei contributi, con bibliografia progressa: 'Il "Dittamondo" di Fazio degli Uberti nell'edizione progettata da Giulio Peticari', in: M. Ballarini, G. Barbarisi, C. Berra & G. Frasso (eds.): *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, I–II, Milano: Cisalpino, 2008: I, 433–456 (a p. 443 la citaz. a testo); 'Filologia e questioni di lingua tra Vincenzo Monti e Giulio Peticari', in: S. Brambilla & M. Fiorilla (eds.): *La filologia dei testi d'autore*, Firenze: Cesati, 2009: 197–221; *La Crusca nei margini. Edizione critica delle postille al "Dittamondo" di Giulio Peticari e Vincenzo Monti*, Pisa: ETS, 2011.

<sup>22</sup> P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 249–269, in part. pp. 249–261; per la progettata edizione delle liriche di Poliziano, cfr. anche A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 262–263, e Angelo Poliziano: *Rime...*, *op.cit.*: 78–79.

<sup>23</sup> "Una sola lettera vostra ho ricevuto da Roma, quella in che mi mandaste un saggio della traduz[ion]e di Quinto Calabro, e mi avisaste alcuni scritti inediti di Dante e del Poliziano. Alla

come prova una sua lettera a Monti del 27 luglio 1813, nella quale si dichiarò disponibile a far trascrivere per Perticari tutte le liriche di Poliziano in suo possesso, anticipando intanto l'invio di due sonetti e di una lauda, oggi puntualmente conservati presso la Biblioteca Oliveriana, e allegando varie informazioni bibliografiche.<sup>24</sup> Così, il 3 ottobre dello stesso anno (n° I) Perticari ringrazia Trivulzio di avergli "aperti i suoi letterari tesori", alludendo in particolare ad alcune "poesie del Poliziano tratte dal Codice de' Riccardi", di nuovo il Riccardiano 2723, delle cui liriche Trivulzio mostra dunque di essere stato tramite a Perticari, e agli altri materiali appena ricevuti, cioè i due "sonetti attribuiti al Bellincione, ed al Poliziano restituiti" (*El sole avea già l'ombra e le paure e Pietosi amici, udite a quel ch'io sono*)<sup>25</sup> e la "lauda impressa pe' Giunti", cioè *Vergine santa immacolata e degna*, nel 1578 stampata dai Giunti nella *Scelta di laudi spirituali*;<sup>26</sup> in particolare, per il sonetto *El sole avea già l'ombra e le paure*, riprende le indicazioni su un codice Modenese trasmessegli dal Trivulzio, cui ne affianca altre relative a un manoscritto Bussetano citato dall'Affò nella *Prefazione* alla sua edizione dell'*Orfeo*.<sup>27</sup> Ancora in base all'Affò, che segnala di aver rinvenuto altre liriche

---

qual lettera non solo feci risposta ma vi annunziai inoltre la cortese offerta fattami da questo Sig[no]r C[on]te Trivulzi mio amico di tutto quello d'inedito ch'egli possiede del Poliziano, ove sia vostro pensiero il far pubbliche le vostre belle scoperte. Sul quale proposito, ora che le lettere non corrono, come le passate, il pericolo di smarrirsi, mi farete sapere la vostra mente" (lettera di Monti a Borghesi del 7 aprile 1813: L. Frassinetti (ed.): *Primo supplemento...*, *op.cit.*: 327 n° 337); "Venendo, siccome spero, ad effetto la mia intenzione, vi porterò io stesso le cose inedite del Poliziano promesse dal Trivulzi, intorno alle quali anche Giulio mi ha scritto" (lettera di Monti a Borghesi del 28 aprile 1813: V. Monti: *Epistolario...*, *op.cit.*: IV, 120 n° 1707); "Su le cose inedite del Poliziano ho già scritto a Borghesi, e per chiudere in poche molte parole, se il Trivulzi mi osserverà la promessa, io ti porterò tutto quello d'inedito, ch'egli ha raccolto di quello scrittore" (lettera di Monti a Perticari del 28 aprile 1813: *Ibid.*: IV, 119 n° 1706).

<sup>24</sup> P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 263-264, con analitici rinvii ai materiali inediti conservati presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro.

<sup>25</sup> Cfr. G. Carducci (ed.): *Le Stanze...*, *op.cit.*: 786 e n. 1, 788, 795; Angelo Poliziano: *Rime...*, *op.cit.*: 182.

<sup>26</sup> *Scelta di laudi spirituali di diversi eccellentissimi e divoti autori antichi e moderni*, in Firenze, nella stamperia de' Giunti, 1578: B2r-B2v.

<sup>27</sup> *L'Orfeo. Tragedia di messer Angelo Poliziano*, Tratta per la prima volta da due vetusti Codici, ed alla sua integrità, e perfezione ridotta, ed illustrata dal reverendo padre I. Affò [...] e dato in luce dal P. L. A. di Ravenna M.O., In Venezia, Appresso Giovanni Vitto, 1776: 13: "Portò il caso, che quasi nel tempo stesso il Signor Dottor Buonafede Vitali di Busseto mio grande maestro, e strettissimo amico fece acquisto d'un altro Codice antico, nel quale hanno Rime Jacopo Corso, Antonio Tebaldeo, [...] il nostro Poliziano [nota a: Quattro sono i Sonetti che in questo Codice vanno sotto nome del Poliziano. Uno però il qual comincia *Il sole avea già l'ombra, e le paure* viene dal Crescimbeni nel Vol 3 de Comentarj pag. 207 attribuito a Bernardo Bellincione]. Il manoscritto Vitali è l'attuale



di Poliziano in un manoscritto Laurenziano e di averne rintracciate quattro in uno appartenente al “dottor Vitali da Busseto”,<sup>28</sup> Perticari avanza poi un’ulteriore richiesta, pregando Trivulzio di fargli avere, se possibile, notizie anche su questi componimenti.

Se da questa lettera possiamo dedurre che, anche per Perticari, la ricerca delle liriche di Poliziano doveva essere in fase piuttosto avanzata già nell’autunno del 1813, dalla successiva (n° II) dobbiamo però concludere che all’altezza del 1 dicembre 1814 l’edizione non doveva procedere con quell’alacrità che Trivulzio e Monti probabilmente si erano augurati: Perticari infatti giustifica il proprio ritardo nel portare a termine il lavoro con il fatto di aver “contratto un credito col Cavaliere Strocchi”, che da tempo gli ha promesso “alcune considerazioni, già da molti anni da lui pensate, nè però ancora poste in iscritto”. Attualmente, aggiunge, il suo incarico di viceprefetto a Faenza lo tiene lontano dagli interessi letterari; conclude che in ogni caso occorrerà attendere ancora, poiché non “vi è sacrificio ch’io non facessi alla stima, ed all’amicizia, che mi stringe ad un letterato così buono e gentile, com’è lo Strocchi”.<sup>29</sup>

Nella prospettiva della polemica antiflorentina cui si è già accennato, quel che più interessa, tuttavia, è la precisazione che viene subito dopo: “Bisognerà ch’io lasci adunque, che i Messeri da Firenze mi prevengano in questa nuova edizione: la quale però spero che non chiuderà pienamente il passo a chi ne tentasse una nuovissima”. Il richiamo è certamente all’edizione delle *Rime* curata da Vincenzo Nannucci e Luigi Ciampolini, che esce a Firenze proprio nel 1814.<sup>30</sup> Anche per Poliziano, dunque, almeno secondo il desiderio di Trivulzio (che probabilmente coincide con quello di Monti), l’edizione messa in cantiere si sarebbe dovuta stampare, e presto, a Milano, di nuovo in aperta contrapposizione a Firenze. Trivulzio del resto ha buone ragioni per voler dare un’accelerazione all’impresa, dato che da una lettera di Monti dell’8 febbraio 1814 sappiamo che ha già fatto avere a Perticari le liriche inedite che gli aveva chiesto;<sup>31</sup> giusto due mesi dopo, l’8 di aprile, è Monti

---

codice Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 201 (*Pr*); su di esso cfr. Angelo Poliziano: *Rime...*, *op.cit.*: 69 e n. 2, 70–71.

<sup>28</sup> Oltre a quanto segnalato alla nota precedente, cfr. *L’Orfeo...*, *op.cit.*: 2 n. c: “Nella Biblioteca Chisiana molte Rime del Poliziano videro il Crescimbeni, ed il Serassi. Io ne ho vedute altre inedite in un Codice della Laurenziana in Firenze. Se ne trovano pure nella Riccardiana, ed altrove”.

<sup>29</sup> Sulla figura di Dionigi Strocchi, cfr. L. Frassinetti (ed.): *Primo supplemento...*, *op.cit.*: 48.

<sup>30</sup> *Rime di Mr. Angelo Poliziano*, con illustrazioni dell’abate V. Nannucci e di L. Ciampolini, I–II, Firenze, Carli, 1814.

<sup>31</sup> “Ti accludo le poesie inedite del Poliziano che chiedesti al Trivulzio” (lettera di Monti a Perticari dell’8 febbraio 1814: V. Monti: *Epistolario...*, *op.cit.*: IV, 155 n° 1747). La Delcorno Branca

a sollecitare il genero.<sup>32</sup> Sollecitazione che si comprende bene se si fa un passo avanti di qualche altro mese: il 13 luglio dello stesso anno, parecchi mesi prima della nostra lettera, Monti chiede infatti a Ferdinando Marescalchi di accettare la dedicatoria dell'edizione, ma Marescalchi rifiuta.<sup>33</sup> Come per Fazio, anche per Poliziano, però, Peticari delude le speranze milanesi, senza portare a termine il lavoro, nonostante un'ulteriore sollecitazione da parte di Trivulzio, il quale, scrivendogli il 14 novembre 1814, oltre a ringraziarlo tardivamente per l'invio dei materiali relativi a Fazio, gli comunica nuove informazioni utili al lavoro su Poliziano.<sup>34</sup> L'uscita a Firenze dell'edizione Ciampolini comporta poi probabilmente

---

individua nei testi del codice Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1916 (*Ps5*: Angelo Poliziano: *Rime...*, *op.cit.*: 79–80), fascicolo I, ins. e, n° 9, materiali relativi a Poliziano inviati da Trivulzio a Peticari, ma su questi e altri materiali inediti conservati presso la Biblioteca Oliveriana si veda ora il citato contributo di Pedretti, *sopr.* pp. 264–267.

<sup>32</sup> “E giunto, quando che sia, il momento di rivederci, io spero che tu pure avrai portato a buon termine la traduzione di Filostrato, e messa in punto la compita edizione delle cose volgari del Poliziano” (lettera di Monti a Peticari dell'8 aprile 1814: V. Monti: *Epistolario...*, *op.cit.*: IV, 156 n° 1748).

<sup>33</sup> “Il conte Giulio Peticari mio genero, bell'ingegno e senza dubbio uno de' migliori de' nostri giorni, ha preparata una compita edizione di tutte le cose volgari del Poliziano, con una aggiunta da un sessanta e più pezzi inediti cavati parte dalla Chigiana e parte da un preziosissimo codice del Quattrocento. Ei vorrebbe porre in fronte a quest'opera un nome caro alle Muse, né io so vederne alcuno più bello del vostro né libro più degno di questo onore. Avete voi il cuore disposto a concederlo? Mio figlio ignora la dimanda che ve ne faccio: ma se voi la esaudite, io sono ben certo di consolarlo, e di aggiugnergli forti stimoli a darne cosa perfetta”; “Quanto alla edizione del Poliziano null'altro soggiungo se non che il dedicante è persona che, posta in signoril condizione, null'altro cercava che un nome caro alle lettere, ed elevato nel tempo stesso. Ma io intendo il valore della modesta vostra ripugnanza, e più non ne parlo. Ben m'assicuro che se un giorno avverrà che il Peticari vi si faccia conoscere di persona, voi l'amerete, lo stimerete e il riceverete lietamente nella vostra grazia” (lettere di Monti a Marescalchi del 13 e 20 luglio 1814: *Ibid.*: IV, 165 n° 1755 e 167 n° 1757).

<sup>34</sup> “Se le varie vicende ora politiche ora domestiche, togliendomi a' più soavi studi, mi hanno anche ritardato il piacere di poter coltivare l'amicizia, di cui ella mi onora e che infinitamente desidero, non è però ch'io abbia cessato giammai di nutrire la più viva gratitudine che mi ha ispirato la sua cortesia verso di me, che anzi si è in me accresciuta la brama di poterle in qualche modo dimostrare la servitù mia. Gratissime mi furono le canzoni di Fazio da lei mandatemi, arricchite del dotto Comento ad una di esse che dimostra assai chiaramente il sommo suo genio e valore in sì fatti studi, e del quale ella mi permetterà ch'io possa far buon uso a suo tempo. Ma assai più caro mi fu l'intendere com'ella siasi spontaneamente accinta alla difficile impresa d'emendare, spiegare ed illustrare il maggior poema di Fazio, dandogli così una nuova vita [...]. Mi lusingo ch'ella non avrà deposto il pensiero di pubblicare tutte le cose volgari del Poliziano non ostante che una edizione se ne mediti a Firenze, anzi perciò stesso ella sarà più impegnata a pubblicarle, giacchè nessuno potrà meglio fare di lei che è a un punto fornita e di codici e di sana critica e di buon gusto. Non so s'ella abbia ricevuto pochi sonetti da alcuni testi falsamente forse attribuiti al Poliziano che le

il definitivo arenarsi dell'impresa: dopo la morte del Peticari, analogamente a quanto accade per il *Dittamondo*, sarà Maggi a impegnarsi su Poliziano dapprima con un insieme di osservazioni all'edizione Ciampolini inserite nella *Proposta*, quindi attraverso la collaborazione con l'editore Silvestri per l'allestimento di una nuova edizione delle *Rime*, che vedrà la luce solo nel 1825.<sup>35</sup>

Ultima sollecitazione di un qualche interesse contenuta nella lettera n° II è la nota relativa all'apprezzamento per Sebastiano Ciampi, e in particolare per la sua recente edizione delle liriche di Cino da Pistoia. Gli altalenanti rapporti di Ciampi con Monti e Trivulzio, tuttavia, sono noti da tempo, sicché basterà qui l'avervi rapidamente accennato.<sup>36</sup>

Proseguendo nell'analisi delle lettere, la n° III, del 1 marzo 1817, vede Peticari impegnato nel far dono a Trivulzio della copia di "una canzone inedita dell'antichissimo Pier delle Vigne" contenuta in un manoscritto appartenuto a Fulvio Orsini, attuale codice Vat. lat. 3213, e nel promettere di inviargli, traendole dallo stesso manoscritto, anche alcune liriche attribuite a Fazio. Peticari tace sull'identità della persona che gli ha procurato questi materiali, che sappiamo però essere di nuovo Bartolomeo Borghesi; quanto alla lirica, si tratta di *Amore in cui disio et ho speranza*.<sup>37</sup>

---

mandai tempo fa per mezzo del Cav. Monti. Colla stessa occasione avrà avuto anche una Canzone che comincia *Io son costretto poi che vuole amore* ch'io congetturai essere d'alcuno dei Medici, benchè trovasi stampata in qualche edizione delle Stanze del Poliziano, ed a lui perciò sia data dal Padre Affò nell'Illustrazione all'Orfeo. Ora in un codice Laurenziano che ho fatto trascrivere per molte rime antiche che in esso contengonsi, ho trovato la detta canzone come opera di Piero de' Medici. Questa notizia potrà servirle per la edizione del Poliziano" (lettera di Trivulzio a Peticari del 14 novembre 1814: M. Pelaez: 'Notizia degli studi di Giulio Peticari sul "Dittamondo"', *Atti della R. Accademia Lucchese di scienze, lettere ed arti* 29, 1898: 273-360, pp. 313-315 n° VIII). A questa canzone Trivulzio dedica particolare attenzione: cfr. P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 268, 426-430 n° XXXVI.

<sup>35</sup> Cfr. sopr. *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, III/2, Milano, Imperial Regia Stamperia, 1824: CII-CX, CLXXIX-CXCVIII; *Poesie italiane di Messer Angelo Poliziano*, prima edizione corretta e ridotta a buona lezione, Milano, Silvestri, 1825.

<sup>36</sup> Cfr. in partic. L. Frassinetti (ed.): *Primo supplemento...*, *op.cit.*: 392-393, e il recente contributo di G. Frasso: "Altero sempre [...] spesse volte ingrato". Niccolò Tommaseo da Milano a Firenze', *Studi di erudizione e di filologia italiana* 4, 2015. Per il lavoro di Ciampi su Cino, cfr. *Memorie della vita di messer Cino da Pistoia*, raccolte ed illustrate dall'ab. S. Ciampi, Pisa, Ranieri Prosperi, 1808; *Vita e poesie di messer Cino da Pistoia*, novella edizione rivista ed accresciuta dall'autore abate S. Ciampi, Pisa, Capurro, 1813; *Poesie di messer Cino da Pistoia novellamente date in luce con la giunta delle inedite*, confrontate tutte diligentemente con più testi a penna e con le edizioni antiche e corredate di note ed illustrazioni da S. Ciampi, Supplemento o sia parte sesta, Pisa, Ranieri Prosperi, 1814.

<sup>37</sup> Borghesi aveva spedito a Peticari la canzone di Pier delle Vigne insieme ad alcune liriche di Fazio allegandole alla sua lettera del 4 gennaio 1817, che si legge in Pelaez: 'Notizia degli studi...'

Alludono invece a un “bel codice membranaceo scritto da copiatore sanese intorno il principio del 400” le due lettere successive del 24 settembre e 24 ottobre 1817 (n<sup>o</sup> V e VI). Come apprendiamo dalla prima, Peticari ne è appena entrato in possesso, e subito si impegna a trascriverne la lauda *Per l'umeltà che 'n te, Maria, trovai* per farne dono a Trivulzio, al quale promette di spedire anche la copia degli altri testi, se, come si augura, dovessero risultare ancora inediti. Egli precisa di aver trascritto il testo “con tutta fede”, modificandolo “soltanto nelle parti dell'ortografia”; ma, dettaglio di un certo interesse per verificare il suo modo di procedere, tiene comunque a segnalare ordinatamente in margine le lezioni originali.<sup>38</sup>

Traendola dallo stesso manoscritto, un mese dopo (n<sup>o</sup> VI) trasmette a Trivulzio l'ottava iniziale di un poemetto sulla “passione di Cristo” che dubita sia di Bernardo Pulci, chiedendogli un aiuto nell'identificazione dell'autore, poiché sa che “di questo Pulci ella possiede un nobilissimo codice”: si tratta in realtà della *Passione* di Niccolò di Mino Cicerchia.<sup>39</sup> A Milano il problema viene preso in carico, perché nel margine inferiore della missiva si rinvengono due righe di mano del Mazzucchelli che, oltre a menzionare una “passione di Cristo” in ottava rima contenuta in un codice appartenente al pittore Giuseppe Bossi, segnato con il numero 89,<sup>40</sup> registrano anche due signature coeve, “B 526” e “B 530”, che il

---

*op.cit.*: 328–329 n<sup>o</sup> XII e ora anche in M. Sartore: *Un sodalizio umano e letterario. Il carteggio tra Giulio Peticari e Bartolomeo Borghesi (1804–1822)* (dissertazione di laurea triennale), Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2010–2011: 96–97 n<sup>o</sup> 23. Sull'invio della canzone a Trivulzio, cfr. A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 266–267 e nn. 95 (che chiarisce, attraverso il rimando a una lettera di Monti a Peticari del 22 marzo 1817, come Trivulzio conoscesse già questo testo) e 98 (dove illustra, in base a una lettera di Peticari a Borghesi, il coinvolgimento di quest'ultimo) e P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 283 e n. 1361. La lirica è edita in C. di Girolamo (ed.): *I poeti della scuola siciliana*, II, *Poeti della corte di Federico II*, Milano: Mondadori, 2008: 276–284; per la biblioteca di Fulvio Orsini, cfr. P. De Nolhac: *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris: Vieweg, 1887 (= Genève & Paris: Slatkine-Champoin, 1976): 310–311, 392 per il codice qui segnalato.

<sup>38</sup> Un rapido accenno a questa raccolta di laudi in A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 266–267; per la lauda citata, cfr. invece G. Varanini, L. Banfi & A. Ceruti Burgio (eds.): *Laude cortonesi...*, *op.cit.*: III, 57–58 n<sup>o</sup> 9.

<sup>39</sup> A. Cioni: *Bibliografia della poesia popolare dei secoli XIII a XVI*, I, *La poesia religiosa. I cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, Firenze: Sansoni Antiquariato, 1963: 29–30, 32–35; G. Varanini: *Cantari religiosi senesi del Trecento. Neri Pagliaresi. Fra Felice Tancredi da Massa. Niccolò Cicerchia*, Bari: Laterza, 1965: 309–379; A. Andreose: *Cicerchia, Niccolò di Mino, Passione*, in: *TLION* ([www.tlion.it](http://www.tlion.it), ultima consultazione in data 19 marzo 2015).

<sup>40</sup> Cfr. *Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese. La di cui vendita al Pubblico Incanto si farà il giorno 12 Febbrajo 1818*, Milano, Dalla Tipografia di Giov. Bernardoni, 1817 (rist. anast. con una *Nota critica* di P. Barocchi alle pp. I–XVII, Firenze: SPES, 1975): 238: “Passione

confronto con la bozza preparatoria dell'inventario di divisione della biblioteca di casa Trivulzio, compilata dallo stesso Mazzucchelli nel 1816, consente di attribuire a due manoscritti passati nella biblioteca della figlia di Gerolamo Trivulzio, Cristina (1808–1871), “uscita dal palazzo Trivulzio quando quest’ultima, nel 1824, andò sposa al principe Emilio Barbiano di Belgioioso”.<sup>41</sup> La segnatura “B 530” corrisponde a un codice contenente “Li Pianti, li dolori e le pene portate e recitate dalla vergine Maria”, descritto nell’inventario di divisione a c. 69r;<sup>42</sup> esso entrò a far parte di un gruppo di circa 120 codici oggetto di alienazione da parte della famiglia Belgioioso “quando ormai la raccolta era passata ai coniugi Maria Belgioioso e Ludovico Trotti”, acquistati da Ulrico Hoepli nell’inverno del 1885 e da lui messi in vendita a Milano l’anno successivo:<sup>43</sup> come ha documentato Cesare Pasini, reca infatti nell’inventario Hoepli il numero 43 bis.<sup>44</sup> La segnatura “B 526” corrisponde invece nell’inventario di divisione a un codice contenente, tra l’altro, proprio una *Passione* in ottava rima;<sup>45</sup> non identificato da

---

di Cristo in ottava rima, che comincia: *O increata Maestà d’Iddio* ec. Cod. Cart. del sec. XV. in fol.” Il codice Bossi fu quindi impiegato da Luigi Razzolini nella sua edizione del poemetto del 1878: G. Varanini: *Cantari religiosi...*, *op.cit.*: 564, e cfr. qui, n. 49. Sulla figura di Giuseppe Bossi, cfr. S. Brambilla: ‘Scheda minima per la biblioteca di Giuseppe Bossi. Con una postilla sul “Trattatello in laude di Dante” del Boccaccio’, *Libri & Documenti* 39, 2013: 179–200, con bibliografia progressa.

<sup>41</sup> La bozza si conserva nel codice Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 150 suss., sul quale si veda, anche per una ricostruzione analitica della divisione delle due biblioteche, C. Pasini: ‘Dalla biblioteca della famiglia Trivulzio al Fondo Trotti dell’Ambrosiana (e l’“inventario di divisione” Ambr. H 150 suss. compilato da Pietro Mazzucchelli’, *Aevum* 67/3, 1993: 647–685 (p. 550 per la citaz. a testo). Ringrazio Massimo Rodella per avermi segnalato l’inventario e, più in generale, per la consueta generosità con la quale ha seguito la stesura di queste pagine.

<sup>42</sup> Il manoscritto Ambrosiano H 150 suss. registra infatti, nella sezione relativa ai “Manoscritti del Museo Trivulzio Piede B”, cioè ai codici poi passati a Cristina di Belgioioso, a c. 69r: “N° 530. Li Pianti, li dolori e le pene portate e recitate dalla vergine Maria dinanzi dal suo fiolo meser Jesu christo nella sua passione innanzi la morte e dopo la soa morte. La quale passione e divisa in diece parte. In fine di mano diversa, ma antica: Johannis et fratrum hospitum puteij Iste liber est mei Johannis et fratrum de Cassano hospitum puteij etc. Cod. Cart. del Sec. XV. in 4°”.

<sup>43</sup> *Raccolta di Manoscritti con Miniature dal Secolo X° in avanti già appartenenti al Marchese Carlo Trivulzio (in parte con note storiche-letterarie dello stesso) ed ora acquistati e messi in vendita dalla Libreria Antiquaria di Ulrico Hoepli*, Milano, Hoepli, 1886.

<sup>44</sup> Pasini: ‘Dalla biblioteca...’, *op.cit.*: 682 (e cfr. p. 662 per la citaz. a testo).

<sup>45</sup> Cfr. Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 150 suss., c. 68v: “N° 526. La Passione di N.S. Gesù Cristo in ottava rima con figure. Cod. in Perg.<sup>a</sup> mutilo, con unita La Vita della gloriosissima Vergine Maria in terza rima forse del Cornazzano di stampa antica del Sec. XV. mutila. Segue un foglio in Perg.<sup>a</sup> del Canzoniere del Petrarca, Una Laude facta ad Laude della Vergine Maria, e Proverbia fratris Jacoponi de Tuderto Moralia plena sententiis in carta del Sec. XV. con varie stampe di poco conto del Sec. XVIII. in 4°”.

Pasini, è tuttavia riconoscibile, almeno in parte, nell'attuale codice V 36 sup. della Biblioteca Ambrosiana, come illustrerò più analiticamente in altra sede.<sup>46</sup>

Anche a Pesaro, d'altra parte, sul testo di questa *Passione* si continua a lavorare,<sup>47</sup> tanto che Peticari ne fa l'oggetto di un importante articolo inserito nel primo numero del neonato *Giornale Arcadico*: accantonata la possibile paternità di Pulci, avanza qui però il nome di Boccaccio.<sup>48</sup> Attribuzione del tutto infondata, ma che, proprio grazie alle ampie argomentazioni da lui addotte, ha curiosamente tenuto campo per molto tempo, complice la conferma del Razzolini nella sua edizione del 1878.<sup>49</sup> Sin qui le due lettere. Ma va aggiunto che il manoscritto deve aver destato gli interessi del marchese, che riuscì ad accaparrarselo: corrisponde infatti all'attuale codice Triv. 535.<sup>50</sup>

Scambi di libri in direzione contraria documenta anche un breve biglietto (n° IV), privo di data ma con tutta probabilità scritto poco prima del 24 agosto 1817:<sup>51</sup> in questo caso si tratta però, verosimilmente, di edizioni a stampa,

<sup>46</sup> Sul codice cfr. A. Marinoni: "La Passione di Cristo" in un ms. sconosciuto dell'Ambrosiana, in: *Studi in onore di Carlo Castiglioni prefetto dell'Ambrosiana*, Milano: Giuffrè, 1957: 459-465. Per l'interessamento congiunto di Trivulzio e Peticari alla *Passione* del Cicerchia, ma senza il riconoscimento del codice, cfr. anche P. Pedretti: *Letteratura e cultura...*, *op.cit.*: 214-218.

<sup>47</sup> Materiali inediti legati alle indagini di Peticari sul poemetto si conservano infatti a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1912, fasc. II, ins. c: "Quaderno di carte 25 contenente 'La Passione di Cristo scritta secondo il codice Peticari, e corretta colle varianti del codice Varmiglioli, e di quello di Classe'" (E. Viterbo: *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, LII, Firenze: Olschki, 1933: 213).

<sup>48</sup> G. Peticari: 'Intorno un antico poema tribuito a Giovanni Boccacci', *Giornale Arcadico* 1, genn.-marzo 1819: 1-32.

<sup>49</sup> *La passione del N.S. Gesù Cristo. Poema attribuito a Giovanni Boccacci*, pubblicato per cura del cav. ab. L. Razzolini, Bologna, Romagnoli, 1878 (= Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968): XII-XXV; G. Varanini: *Cantari religiosi...*, *op.cit.*: 540-541, 563-564.

<sup>50</sup> Se ne veda l'analitica scheda di Marzia Pontone in: *Manus on line*, CNMD 197721 ([www.manus.iccu.sbn.it](http://www.manus.iccu.sbn.it), ultima consultazione in data 17 marzo 2015), con ampia bibliografia progressiva (colgo l'occasione per ringraziare Marzia Pontone per l'aiuto prestatomi in alcune ricerche preparatorie a questo lavoro); cfr. inoltre, in partic., G. Varanini: 'Un terzo laudario cortonese', *Studi e problemi di critica testuale* 6, aprile 1973: 69-71; Id.: 'Il Manoscritto Trivulziano 535. Laude antiche di Cortona', *ibid.* 8, aprile 1974: 13-72, sopr. pp. 13-29; G. Varanini, L. Banfi & A. Ceruti Burgio (eds.): *Laude cortonesi...*, *op.cit.*: III, specie pp. 11-24.

<sup>51</sup> La testimonianza di una lettera di Trivulzio a Peticari del 24 agosto 1817 farebbe infatti pendere per una datazione di poco precedente ad essa: "Dal Cav. Monti mi fu recato a suo nome, unitamente al Pataffio, un esemplare delle Rime antiche" (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1925, fasc. I, ins. 7, n° 3).

come lascia supporre l'unico volume cui Peticari si riferisce in maniera esplicita, un'edizione napoletana del *Pataffio*, cioè la stampa Chiappari.<sup>52</sup>

Merita infine un rapido accenno, benché sia già stata ampiamente commentata da parte di Luca Frassinetti,<sup>53</sup> la lettera n° X (2 ottobre 1820), che mostra Monti e Peticari coinvolti ormai a fondo nell'impresa della *Proposta*. Peticari ringrazia Trivulzio delle “dolcissime lodi ch'ella ha date al mio libro sopra Dante, e sulle origini del sermone Italo”, cioè al suo trattato *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno al volgare eloquio*, e dichiara di non temere gli attacchi degli “Anonimi firentini”.<sup>54</sup> Ma soprattutto confessa di aver “voglia di faticare sopra Dante un po' più utilmente che finora non ho fatto, nè potuto fare”, dal momento che “in niuno luogo troverei soccorsi tanto meravigliosi quanto i Codici, e le edizioni di codesta sua Biblioteca”. Commenta poi la lezione *la rivestita carne allelujando* proposta da Trivulzio per *Purg.* XXX 15, e propone di dedicargli una lettera su un'altra lezione dantesca (*che di tratti pennelli avian sembiante*, *Purg.* XXIX 75) nel successivo volume della *Proposta*. Per tutto questo, rimando senza dubbio all'esaustivo commento di Frassinetti.

L'edizione delle lettere data qui di seguito disegna dunque un primo quadro di quanto delle relazioni Peticari-Trivulzio, e degli scambi librari tra i due, sia possibile ricostruire partendo dalla corrispondenza del primo conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano. A questa andrà necessariamente aggiunta un'ulteriore indagine, in direzione inversa, presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro, per verificare eventuali ulteriori apporti di Trivulzio: di questo lavoro, che ho già avviato, spero di poter dare presto conto.

<sup>52</sup> Brunetto Latini, *Il Pataffio. Il Tesoretto*, Napoli, Chiappari, 1788 [ma 1799]. La Biblioteca Trivulziana conserva, con segnatura Triv. L 2786, un esemplare di questa edizione intonso e privo di ex-libris o note di possesso, ma certamente riconducibile alle collezioni della famiglia Trivulzio, come mi segnala Marzia Pontone, che ringrazio.

<sup>53</sup> Cfr. qui, n. 3 su questa lettera, cfr. anche A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 273-274 e n. 117.

<sup>54</sup> Sul polemico libello contro la *Proposta* uscito prima anonimo, poi con l'attribuzione al nome fittizio di Farinello Semoli, cfr. sopr. A. Colombo: *La philologie...*, *op.cit.*: I, 276 e n. 123; N. Tommaso: *Il Peticari confutato da Dante* (a cura di L. Tremonti), Roma: Salerno Editrice, 2009: XI-LVIII, in partic. alle pp. LIV-LVI.

## 2. Edizione

Nell'edizione dei testi, rispetto ortografia e punteggiatura degli originali, anche riguardo al trattamento di maiuscole e minuscole; inserisco i segni di accento e apostrofo quando mancanti; sciolgo tra parentesi tonde le rare abbreviazioni con *titulus* sovrapposto, ma conservo quelle, comunissime, con lettera sovrapposta; rendo in corsivo i passi sottolineati; mantengo la divisione in capoversi, inserendo "a capo" anche in presenza di spazi bianchi sul rigo corrispondenti a cambi di contenuto.

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 2.

Capoversi delle canzoni di Fazio degli Uberti esistenti nel codice Perticari.

- I *Non veggi mai che cosa fosse Amore.*  
Canzone a quel che mi sappia inedita.
- II *Sopra il tristo amor carnale.*  
*I' vorre' innanzi stare in mezzo un fango.*  
Anche di questa non mi è nota edizione alcuna.
- III *Delle bellezze della sua donna.*  
*S'io sapessi formar quanto son belli.*  
Come l'altre.
- IV *Della primavera.*  
*Se guardo infra l'erbette per li prati.*  
Questa canzone presenta nel nostro codice alcune varianti: ella è stata pubblicata primamente dal Corbinelli nella *bella mano* a carte 130: poi dal Gobbi nella sua raccolta t. I: finalmente dal Lami nel catalogo della Riccardiana carte 186.
- V *Canzone che Fazio mandò a Carlo Imperadore sopra l'avarizia e l'inganno.*  
*Di quel possa tu ber che bevve Crasso.*  
Inedita.
- VI *Sopra la fortuna.*  
*Lasso che quando imaginando vegno.*  
Edita nella raccolta del 1527 fatta per li Giunti a carte 103. Le varianti che presenta il nostro codice sono così belle, che a giusto titolo possono appellarsi correzioni.



## VII Sopra la liberalità.

*Veggendo quasi spenta ogni larghezza.*

Inedita.

## VIII Della bellezza della sua donna.

*I' guardo i crespi ed i biondi capelli.*

Edita pel Giunta l'anno 1527 come d'incerto: scoperta essere di Fazio dal Bandini, che ne parlò nel Catalogo Laurenziano t. V pag. 60, e corretta in alcuni luoghi dal mio codice.

Rime del Poliziano, che mancano fra le raccolte dal Perticari.

- I           A te Giove eterno sia. C.R.  
 II          Bramosa voglia, che il mio cor tormenta. C.R.  
 III         Chi si diletta in giovanile amore. C.R.  
 IV         Costei ha privo il ciel d'ogni bellezza. C.R.  
 V          Donne mie io potrei dire. C.R.  
 VI         Fra tutte l'altre tue virtù amore. C.R.  
 VII        I' son costretto poichè vuole amore. Ven. 1516. Mil. 1519.  
 VIII       Il sole avea già l'ombre e le paure. Sonetto.  
 IX         Io vi vuo' pur raccontare. C.R.C.B.  
 X          In mezzo d'una valle è un boschetto. C.R.  
 XI         I' seminai 'l campo, ed altri il mieta. C.R.  
 XII        La notte è lunga a chi non può dormire. C.R.  
 XIII       Non potrà mai tanta vostra durezza. C.R.  
 XIV        O cielo, o terra, o voi turba mortale. C.R.  
 XV         Passo senza dormir le notti tutte. C.R.  
 XVI        Pietosi amici udite a quel ch'io sono. Sonetto.  
 XVII       Una vecchia mi vagheggia. C.R.  
 XVIII     Vergine santa immacolata e degna. Lauda.  
 XIX        Vorrei saper per qual ragione e' sia. C.R.<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Le liriche I-VI, IX-XV, XVII, XIX sono affiancate dal segno “+” nel marg.sin.; le liriche VII-VIII, XVI, XVIII dal segno “-”.

Avendo osservato, che il codice Chigiano, il Laurenziano, e il mio non si accordano nel numero e nell'ordine dell'ottave spicciolate ho creduto bene di qui sottoporre la nota delle ottave da me raccolte: onde se per avventura il Sig.<sup>r</sup> March.<sup>e</sup> Triulzi ne avesse d'inedite possa coll'usata sua gentilezza indicarlo.

Si avvisa, che per minore incommodo si descrivono queste ottave per ordine di alfabeto confondendole assieme, e togliendole a' componimenti, a cui appartengono. È necessario però, che se ve n'ha alcuna ignota, si avverta di segnare il componimento, da cui è tolta, e il luogo in cui va riposta.

- |       |  |
|-------|--|
| I     | Allorchè morte arà nudata e scossa         |
| II    | Amor bandire e comandar mi fa              |
| III   | Amor non vien se non da gentilezza         |
| IV    | Che crudeltà sarebbe che t'amassi          |
| V     | Che fai tu Eco mentr'io ti chiamo: amo     |
| VI    | Che meraviglia s'ì son fatto vago          |
| VII   | Chi vuol veder lo sforzo di natura         |
| VIII  | Costei per certo è la più bella cosa       |
| IX    | Da poi ch'ì vidi 'l tuo leggiadro viso     |
| X     | Egli è nello infradue pur troppo stato     |
| XI    | Egli è pur meglio e più a Dio accetto      |
| XII   | Egli ha deliberato e posto in sodo         |
| XIII  | E non ti diè tanta bellezza Iddio          |
| XIV   | E però donna rompi a un tratto il ghiaccio |
| XV    | E priegati umilmente che tu degni          |
| XVI   | E se potessi un dì solo soletto            |
| XVII  | E se tu pur restassi per paura             |
| XVIII | Fammi quanto dispetto far mi sai           |
| XIX   | Gli occhi mi cadder giù tristi e dolenti   |
| XX    | I dolci accenti del cantar ch'ì sento      |
| XXI   | Ì ho sentito il tuo crudo lamento          |
| XXII  | Ì mi dorrò di te dinanzi amore             |

- XXIII I' mi sento passar infin nell'ossa  
XXIV I' non ardisco gli occhi alto levare  
XXV Io arei di già un'orsa a pietà mossa  
XXVI Io benedisco ogni benigna stella  
XXVII Io vi debbo parere un nuovo pesce  
XXVIII Il tempo fugge, e tu fuggir lo lassi  
XXIX Lasso me lasso oimè! che deggio fare  
XXX Mentre negli occhi tuoi risplende il sole  
XXXI Non creder donna per esser crudele  
XXXII Non m'è rimaso del cantar più gocciola  
XXXIII Non son gli occhi contenti e consolati  
XXXIV Or credi tu ch'io sempre durar possa  
XXXV O trionfante sopra ogni altra bella  
XXXVI Non son però sì cieco ch'io non vegga  
XXXVII Pietà donna per Dio deh! non più guerra  
XXXVIII Pur mille volte ben trovata sia  
XXXIX Quel che non si conosce e non si vede  
XL Questa fanciulla è tanto lieta e frugola  
XLI Questo mio ragionare è un evangelo  
XLII Sa ben che non è degno che tu l'ami  
XLIII Se mille volte amor mel comandassi  
XLIV Se non arai a sdegno il nostro amore  
XLV Se tu guardassi a parola di frati  
XLVI Solevan già col canto le sirene  
XLVII Tapino a me quando la vidi prima  
XLVIII Tu lo pasci di frasche e di parole  
XLIX Tu sè de' tuoi begli anni ora sul fiore  
L Visibilmente mi si è mostro amore  
LI Voi vedete ch'io guardo questa e quella.

## I

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Pesaro, 1813 ottobre 3

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 1.

Indirizzo: "Al Nobile Signore | Sig.<sup>r</sup> Marchese Giacomo Trivulzi | Milano".

Chiarissimo Sig.<sup>r</sup> Marchese

La molta gentilezza colla quale mi ha Ella aperti i suoi letterarj tesori<sup>a</sup> m'ha riempito di confusione insieme, e di gratitudine. E le farei scusa della insufficienza mia nel ringraziarnela, se non conoscessi che gli animi gentili trovano in loro stessi il prezzo della lor cortesia, ed hanno quindi per soverchio ogni officio di riverenti parole.

Le Poesie del Poliziano tratte dal Codice de' Riccardi sono tutte bellissime a modo che non lasciano<sup>b</sup> dubitare se siano nate d'un sì gran padre. E leggiadra è pure la Lauda impressa pe' Giunti, ed eleganti sono i due Sonetti attribuiti al Bellincione, ed al Poliziano restituiti. Che anzi in quanto quello che incomincia *Il Sole avea già l'ombre, e le paure*, trovo che la fede del Codice Modonese è confortata pel testimonio del Codice Bussetano citato dal P. Affò nella Prefaz.<sup>e</sup> all'Orfeo: chè pur egli ridona a M. Angelo questo sonetto male dal Crescimbeni al Bellincione donato.

Ora mercè il di lei favore la raccolta di queste poesie sarebbe al suo termine, se non ne mancassero alcune, che sò esistenti, ma quasi dispero di rinvenire. L'Affò n'assicura d'aver<sup>c</sup> letti egli stesso altri inediti componimenti *in un Codice della Laurenziana in Firenze*: (Pref. all'Orf. not. 2) e di aver veduti quattro Sonetti del nostro M. Angelo nel MS del dottor Vitali da Busseto, terra del Piacentino. Per quante diligenze<sup>d</sup> abbia fatte praticare nella Biblioteca fiorentina non mi è venuto fatto di trovarvi cosa non pubblicata: e non ho trovata persona che sappia dirmi o<sup>e</sup> del Codice, o del Vitali; e se questo sia<sup>f</sup> più vivo, o se quello più esista. Se quindi alcuna di queste cose fosse a Lei nota, mi farebbe grazia singolarissima<sup>g</sup>

<sup>a</sup> *t* corr. su *s*.

<sup>b</sup> Segue *a* depenn.

<sup>c</sup> Scritto *d'averne*, con *ne* depenn.

<sup>d</sup> *e* finale corr. su *a*.

<sup>e</sup> *o* ins. nell'interl. sup.

<sup>f</sup> *s* corr. su altra lett.

<sup>g</sup> *a* finale corr. su *e*.

significandolo: e così porrebbe il colmo ed alla mia riconoscenza, ed a' meriti suoi verso questo<sup>h</sup> gran Principe de' letterati del secolo quartodecimo.<sup>i</sup>

Le invio intanto le otto Canzoni di Fazio degli Uberti esistenti nel mio codice; e saranno esse<sup>j</sup> una scarsa retribuzione del di Lei larghissimo dono; nè per questo sarò da imputare: che anzi così imiterò i santi capuccini che co' loro benefattori rimeritavano uno stajo di frumento con un piattello d'erbucce. A queste aggiungo un mio Comento sulla Canzone settima di Fazio, che è la più intricata, e la meno poetica di tutte l'altre sue sorelle. Che se questa piccola mia fatica troverà grazia, porrò mano<sup>k</sup> alla illustrazione delle altre canzoni ancora, ed avrò a sommo pregio il poterle a Lei offerire.

Non lascerò in somma alcuna via, onde mostrarle quanta gratitudine le professi per l'onore fattomi de' suoi doni, e della sua corrispondenza, e quanta stima io nudra pe' rari talenti, e per la nobil'indole della S. V., a cui in particolar modo mi raccomando.

di Pesaro a' 3 d'8bre 1813

Dev.º Ob.º Ser.º  
Giulio Perticari

<sup>h</sup> o corr. su altra lett.

<sup>i</sup> Da corr. in *quintodecimo*.

<sup>j</sup> esse corr. su *queste*.

<sup>k</sup> m corr. su altra lett.

## II

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Pesaro, 1814 dicembre 1

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 3.

Indirizzo: "A S. Eccellenza | Il Sig.<sup>f</sup> Marchese Gio: Giacomo Trivulzio | Milano".

Ill.mo e Chiariss.<sup>o</sup> Sig.<sup>f</sup> M.se

Il prezzo più squisito ch'io trarrò da' miei sudori sopra Fazio sarà quello del sospirato onore della di Lei amicizia. E l'ultima lettera sì cortesemente inviatami me n'è il più dolce ed aperto testimonio: onde e la ringrazio con tutto lo spirito, e la prego a volermi confortare del suo soccorso in questo selvaggio camino pel quale mi sono messo, nulla fidando nelle mie forze, e tutto sperando nel valore, e nella benignità di chi mi ha dato consiglio ed animo a tanta impresa. Veracemente ella è questa una soma di ben altre spalle, che delle mie: e ogni dì più me ne grava il peso: e mi si accresce il timore di rimanerne infranto. Nè mi sgomento ancora: chè anzi vò più forte lottando parte colla oscurità delle cose, parte colla ignoranza mia, e più d'ogni altro col fastidio che nasce dalla servilissim'arte dello Scoliaсте. Ma non per questo ha cessato in me la speranza di venirne a capo: e benchè abbia tocca con mano la ragione, onde lasciarono questo lavoro come disperato tutti coloro che finora il tentarono, pure mi confido di non averli a imitare.

Il codice Antaldiano, che si fa il fondamento della mia emendazione è mirabilmente bello, ed ancora cor(r)etto per quanto il concede la difficoltà delle cose, e de' nomi, e delle strane novelle, ond'è pieno a rifiuto questo benedetto Poema. Egli è scritto da un Pisano p(er) nome Duccio Tosi nel a.d. 1398: cioè di età sincroa quasi all'autore; e per la sua bellezza, e per la famiglia nobilissima, cui pertiene può credersi che fosse l'esemplare stesso, che possedea quella madonna de' Malespini, di che ragiona l'Uberti:<sup>a</sup> la quale fu moglie al Conte di Montefeltro in Urbino. Questa mia opinione penso di poter chiarissima dimostrare, quando avrò a dar contezza di questo Codice. In tanto a soccorso del mio lavoro m'è giunta da Reggio l'edizione del 1474, la quale come quella del 1501, quasi non serve ad altro, che a mostrare in ogni verso la necessità della presente emendazione. Da un altro bel MSS poi ottenuto dalla Biblioteca Malatestiana di Cesena viene una meravigliosa conferma a tutte le varianti dell'Antaldiano: e comechè pertenga al secolo decimoquinto, e sia di molto laidi caratteri, pure è accurato d'assai, e ne assegna lezioni tutte rinnovate, e piene di ragione e di perfetta bellezza grammaticale.

<sup>a</sup> *Uberti* corr. su un'altra parola, forse *autore*.

Ma tutto questo non basta, s'ella, chiariss.<sup>o</sup> Sig.<sup>r</sup> M.se, non mi schiude i nobili tesori della sua Biblioteca, senza de' quali forse dovriano rimanersi povere molte parti della mia Chiosa. E specialmente que' canti, ove dicesi della vecchia Cavalleria; di che tanto cantano i romanzi di Tristano, e di Lancillotto, che al tutto mancano e nella mia Città, e nelle vicine. Onde sarà pur forza ch'io stanchi la di Lei cortesia, perchè le piaccia di permettere, che alcuno per me rimescoli in quelle rarissime carte: e ne tragga quel lume, senza cui il bujo del Dittamondo non saria penetrabile.

Circa le cose volgari del Poliziano non sò veramente che dire. Sarebbero forse già pubblicate, s'io non avessi contratto un credito col Cavaliere Strocchi: e s'egli non avesse mancato di satisfarlo.<sup>b</sup> Poichè ho fermato con lui di non dare a luce queste poesie, senza sottoporvi<sup>c</sup> col suo nome alcune considerazioni,<sup>d</sup> già da molti anni da lui pensate, nè però ancora poste in iscritto. Ma forse le civili vicissitudini, e l'ufficio di V.<sup>e</sup> Prefetto, ch'egli tiene in Faenza, gli hanno tolto<sup>e</sup> quell'ozio, sul quale aveva fondate le sue promesse, secondo le quali egli dovea in termine di due mesi mandarmi 'l lavoro. Ed ecco già da quella parola sono corsi quindici mesi: ed ancora la bella speranza è delusa. Ma bisogna soffrirlo: poichè non mette bene che questa impressione manchi del fregio di questo nome chiarissimo. Nè vi è sacrificio ch'io non facessi alla stima, ed all'amicizia, che mi stringe ad un letterato così buono e gentile, com'è lo Strocchi. Bisognerà ch'io lasci adunque, che i Messeri da Firenze mi prevengano in questa nuova edizione: la quale però spero che non chiuderà pienamente il passo a chi ne tentasse una nuovissima. Tale fiducia almeno mi si pone nell'animo al vedere quanto grame siano molte cose de' Fiorentini d'oggi: e parlo così dell'universale, scorrendo de' libraj, e de' volgari editori: giacchè vi sono eccettuazioni molte da farsi: ed una principalissima in favore del Profess.<sup>e</sup> Ciampi, che nella edizione di Cino ha vinta al certo la speranza del potere far meglio. Spero nondimeno che i nuovi impulsi per me dati agl'indugi dello Strocchi faranno che il Poliziano, se non più sollecito vada almeno di passo eguale all'Uberti.

Ma in tanto non si stanchi ella dall'accordare il favor suo a me, ed alle fatiche mie: che da lei presero incitamento, e da lei attendono vigore, ove la forza m'abbandonasse: poichè nulla temo, mentre avrò de' pari suoi che mi facciano spalle.

<sup>b</sup> Prima *a* corr. su altra lett.

<sup>c</sup> Un segno di abbreviazione curvo sopra l'ultima *o*.

<sup>d</sup> *i* finale corr. su *e*.

<sup>e</sup> Prima *t* corr. su altra lett.

Deh! quando potrò conoscerla di persona, ed ammirare d'appresso quelle doti, che la fanno sì cara al mio cuore, e sì celebre per le bocche de' dotti Italiani! Le giuro che niuna conoscenza ho mai con maggior calore bramata, nè da alcuna amicizia mi terrò del pari onorato. A questa gratissi.<sup>o</sup>,<sup>f</sup> e riverente<sup>g</sup> mi raccomando: e me le offero

di Pesaro 1 Xbre 1814

D.mo Ob.mo Servitor vero  
Giulio Perticari

<sup>f</sup> *issi.*<sup>o</sup> corr. su *o.*

<sup>g</sup> *t* corr. su *d.*



## III

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Pesaro, 1817 marzo 1

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 4.

Indirizzo: "A Sua Eccellenza | Sig.<sup>f</sup> M.se Gian-Giacopo Trivulzio | Milano".

Chiariss. Sg.<sup>f</sup> M.se ed ami(co)

Ho ricevuto dalla Vaticana una Canzone inedita dell'antichissimo Pier delle Vigne: che le invio siccome cosa di sua piena ragione. Molte altre vecchie ed ignote rime mi<sup>a</sup> si dice che si contengono in quel volume: che già fu del grande Fulvio Ursino: alcune<sup>b</sup> delle quali vi si tribuiscono a Fazio. Ed io cercherò ogni maniera di trascriverle: onde mostrarle almeno in parte quanto l'osservanza e la gratitudine che le debbo siasi accresciuta per le tante cortesie, ond'ella m'ha ricolmo.<sup>c</sup> Nè certo dal mio viaggio in Roma potrò ottenere frutto più desiderato.

Mi raccomandi all'Eccellenza della sua consorte, a quel alto e nobilissimo spirto del Rosmino, ed al carissimo Francesconi.

Sono con affettuosa riverenza

di Lei

di Pesaro 1 Marzo 1817

M.to Dev.<sup>o</sup> ed Ob.<sup>o</sup> Ser.<sup>e</sup> ed amico  
Giulio Perticari

<sup>a</sup> *mi* ins. nell'interl. sup.

<sup>b</sup> *alcune* corr. su un'altra parola, forse *molte*.

<sup>c</sup> *o* finale corr. su *at*; segue *o* depenn.

## IV

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, [Pesaro, *ante* 1817 agosto 24]

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 11.

Giulio Perticari riverisce il Sg.<sup>r</sup> Ma.se Trivulzio, e si raccomanda all'amicizia sua. E rinviando i libri prestatigli lo prega a permettergli che si ritenga per qualche giorni la stampa napolitana del Pataffio. Il qual volume gli sarà religiosam.<sup>e</sup> tornato al tornare del C. Monti in Milano. E pregandola dell'onore di alcun suo comando, si soscrive suo D.mo Ob.o Serv.<sup>e</sup> ed amico.

## V

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Pesaro, 1817 settembre 24

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 5.

Indirizzo: "A Sua Eccellenza | Sig.<sup>r</sup> Marchese Gio. Giacomo Trivulzio | Milano".

P.mo Sg.<sup>r</sup> M.<sup>e</sup> ed am.<sup>o</sup>

Quella mia opericciuola mi sarebbe cagione di superbia: s'io ne fossi capace: dacchè a Lei è piaciuto ricolmarla di tante laudi. Se non che veggio ch'io debbo quella sì dolce lettera alla grande gentilezza dell'animo della S.V. Del<sup>a</sup> che rimango troppo più tenuto ch'io non basto a dirle. Onde<sup>b</sup> stimando ben fatto il tacermi, e il<sup>c</sup> riserbare lo scrivere: procurerò di ringraziarla di tanto amore con alcun dono, che meglio delle nude parole le mostri non dirò il mio affetto, ma la mia devozione.

Ho comperato un bel Codice membranaceo scritto da Copiatore Sanese intorno il principio del 400. Contiene *le laudi* che si solevano cantare dalle Fraternite: e ch'io stimo doversi numerare<sup>d</sup> fra le più vecchie delle poesie Italiane. A lei quindi, siccome ad eccellentissimo<sup>e</sup> conoscitore, ne invio un'èsemplio, con tutta fede trascritto: ed emendato soltanto nelle parti dell'ortografia. Ho grande speranza, che tutte queste *laudi* sieno ignote:<sup>f</sup> ma non oso affermarlo: perchè sono in grande povertà di que' libri che ne hanno. Ma Ella potrà ben chiarirmene: e comandarmi che le mandi le altre, ove per avventura fossero inedite. Stia<sup>g</sup> sano, il mio onorato ed amatissimo Sig.<sup>r</sup> Marchese, e numeri me tra le cose che sono sue.

Restami pregarla a salutare a nome mio il Rosmini, ch'io sempre adoro, e adorerò come uno de' pochi, pe' quali anche la nostra età sarà detta classica.

di Pesaro a 24 7bre 1817

Ono. vo. Ser.<sup>e</sup> ed amico  
Giulio Perticari

<sup>a</sup> *D* corr. su *d*.

<sup>b</sup> *O* corr. su *U*.

<sup>c</sup> *l* corr. su altra lett.

<sup>d</sup> *numerare* corr. su altra parola.

<sup>e</sup> Le prime due *e* corr. su altre lett.

<sup>f</sup> *gn* corr. su altre lett., forse *ned*.

<sup>g</sup> Segue una parola depenn.

Alla vergine Maria.

Per la *umiltà*<sup>h</sup> che 'n te, Maria, trovai  
La 'ncarnazion di Dio t'annunziai.

Quand'i' ti *feci*<sup>i</sup> l'ambasciata santa  
Ripiena fosti d'ammirazione;  
Come venir potesse grazia tanta  
Tu domandasti nella quistione.  
Dio ti farà divina obumbrazione,  
E *di*<sup>j</sup> Spirito Santo<sup>k</sup> incernerai.

Tanta allegrezza, reverenda madre,  
Fu in paradiso quando rispondesti:  
"To *son*<sup>l</sup> l'ancilla dell'eterno padre,  
Sia Gabriel di me *come*<sup>m</sup> dicesti".  
E *'nla*<sup>n</sup> tua santa mente disponesti  
Di non conoscer om mortal giammai.

Nella natura umana, o madre pia,  
Non si trovò di te *simile*<sup>o</sup> sposa:  
Tu sopra ogn'altra benedetta sia,  
Madre di Cristo tanto graziosa.  
Eva la spina: e tu fosti la rosa,  
Che vita eterna a tutta gente dai.

O virginale stella mattutina,  
[No]i<sup>p</sup> ti preghiam che sie nostr'avvocata:  
[Priega] per noi la maestà divina,  
[Che] ci perdoni *le nostre*<sup>q</sup> peccata.  
La nostra Terra da te sie guardata.  
L'anime nostre a Dio presenterai.

<sup>h</sup> Nel m.ds.: *Cod. Umeltà*.

<sup>i</sup> Nel m.ds.: *fece*.

<sup>j</sup> Nel m.ds.: *Edello*.

<sup>k</sup> o corr. su altra lett.

<sup>l</sup> Nel m.ds.: *so*.

<sup>m</sup> Nel m.ds.: *cotu / e forse com' tu*.

<sup>n</sup> Nel m.ds.: *Ella*.

<sup>o</sup> Nel m.ds.: *simele*.

<sup>p</sup> Strappo sul foglio qui e alle due rr. succ. a causa della rottura del sigillo: il lacerto di carta strappato ora risulta incollato al sigillo ed è comunque leggibile.

<sup>q</sup> Nel m.ds.: *li nostri*.

## VI

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Pesaro, 1817 ottobre 24

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 6.

Indirizzo: "A<sup>a</sup> S. E. | Sig.<sup>r</sup> Marchese Gio: Jacopo Trivulzio | Milano".

P.mo Ms.<sup>e</sup> ed am.<sup>o</sup>

Nel prezioso codice da me acquistato ne' giorni scorsi, e in che sono quelle Laudi onde le scrissi, ho rinvenuto un Poema della passione di Cristo. Ed è così pietoso, e pieno di sì mirabile forza e gentilezza, che sono impaziente di sapere se sia<sup>b</sup> inedito. Tutto mi fa crederlo opera del buon tempo; nè mi rimane altro sospetto che intorno a Bernardo Pulci, che so avere scritto un poema su tale argomento, e che nel secolo XV poetò con tale eleganza ch'egli parve de' trecentisti. So che di questo Pulci ella possiede un nobilissimo codice: e perciò è che qui<sup>c</sup> trascrivo la prima stanza di questo poema ch'io possiedo. Ricorro<sup>d</sup> al primo conoscitore di tali materie: e sono certo ch'ella vorrà saziarmi sì onesta sete.<sup>e</sup>

Mi tenga sempre fra suoi veri ammiratori ed amici: e dica per me mille cose piene d'affetto e di stima al n(ost)ro Rosmino. Me le raccomando.

di Pesaro 24 8bre 1817

D.mo Ob.mo Ser.<sup>e</sup> ed am.<sup>o</sup>

Giulio Perticari

<sup>a</sup> Ripassata.

<sup>b</sup> s corr. su altra lett.

<sup>c</sup> q corr. su altra lett.

<sup>d</sup> Un segno di abbreviazione curvo sopra la prima o.

<sup>e</sup> e finale corr. su a.

O increata maestà di Dio,  
O infinita ed eterna potenza:  
O<sup>f</sup> Gesu santo,<sup>g</sup> forte, giusto e pio  
Il qual se' pien di somma sapienza:  
Spirito santo, all'intelletto mio  
Dona virtù, fontana di clemenza:  
E colla grazia tua in me discendi<sup>h</sup>  
Della Passion santa il cor m'accendi.<sup>i</sup>

<sup>f</sup> Corr. su altra lett.

<sup>g</sup> o corr. su altra lett.

<sup>h</sup> i finale corr. su e.

<sup>i</sup> Nell'angolo inf.sin., di mano di Pietro Mazzucchelli: *Cod.<sup>i</sup> Triv. B. 526. B 530.* Nel m.inf.: *Cod. Bossi N° 89. Passione di Cristo in 8.<sup>a</sup> Rima. Com. O increata maesta diddio. Cod. Cart. del Sec. XV. in fo.*

## VII

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Roma, 1819 marzo 18

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 7.

Indirizzo: "A S. E. | Sig.<sup>r</sup> March. Gian-Giacomo Trivulzio | Milano".

Ch.<sup>o</sup> Sg.<sup>r</sup> Marchese, ed am.<sup>o</sup>

In somma fretta, due righe. E queste per mostrarle con quale sollecitudine adempio i comandi che da lei mi vengono.<sup>a</sup> Eccole copia di lettera che ho fatta scrivere al Sig.<sup>r</sup> Palagi da persona autorevole, e a lui amica. Se questa non basterà, gli saranno scagliati contro tutti i fulmini non pur dell'Arcadia, ma del Vaticano.

Le raccomando il mio Monti, che ha bisogno de' suoi conforti: e lo pieghi, se è possibile, alla pace, e a disprezzare i vili. Mi rammenti all'ottimo n(ost)ro Rosmini: e mi voglia bene, com'io La<sup>b</sup> onoro ed amo oltre ogni dire.

di Roma a' 18 di Marzo 1819

il suo ser.<sup>e</sup> ed a.<sup>o</sup> Ob.<sup>o</sup>  
Giulio Perticari

<sup>a</sup> g scritta sopra la preced. n.

<sup>b</sup> L corr. su l.

## VIII

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Roma, 1819 luglio 14

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 8.

Indirizzo: "A<sup>a</sup> Sua Eccellenza | Sig.<sup>r</sup> Marchese Gian-Jacopo Trivulzio | Milano".

Ch. e ge.mo Sig.<sup>r</sup> Marchese ed amico

Passa per Milano, recandosi a Vienna, d. Piero de' principi Odescalchi<sup>b</sup> egregio cultore de' buoni studii, e raro e verissimo lume de' gran Signori di Roma. Nè voglio ch'ei venga in Lombardia senza conoscere quel Cavaliere<sup>c</sup> che più d'ogni altro l'onora: cioè il Marchese Gian Jacopo Trivulzio. Dal che pur me ne viene una certa secreta ambizione: pensando come per mezzo mio si conosceranno due spiriti così nobili: e tanto più degni di riverenza, quanto la razza de' grandi ogni dì più si fa piena d'anime plebee e vituperate; e il buon sangue de' maggiori si travasa pur sempre di male in peggio. Nè certo Italia sarebbe così afflitta, se di Odescalchi e di Trivulzi fossero piene Milano e Roma. Ma perchè non si può avere quello che si vorrebbe,<sup>d</sup> vogliasi quel che si può: e i pochi ottimi si conoscano fra loro per consolarsi de' moltissimi tristi, che ne<sup>e</sup> stan sopra, e d'attorno.

Voi vedete, Sig.<sup>r</sup> Marchese, ch'io metto per tutto un po' d'amore di patria: e per fino entro le lettere commendatizie. Ma che volete? Questo s'è omai in me fatto natura:<sup>f</sup> nè posso più pensare, nè scrivere senza che questa diletta imagine mi giri avanti gli occhi, e nell'animo.

Riverirete anche nell'Odescalco il direttore del Giornale Arcadico: che pur tutto si deve allo zelo, e alla destrezza di lui: tenendovi egli quelle parti che in altri luoghi suole tenervi il governo: il quale è quì sordo a tutto che appartiene alle lettere: onde si fa veramente magnanima e quasi meravigliosa l'opera di que' pochi che le proteggono. Nè da questa protezione attendono alcun altro frutto che quello della stima degli uomini ottimi. Ond'io fo ragione, che l'Odescalco avrà ottenuta una gran parte della sua mercede, se voi gli donerete l'amicizia vostra: secondochè richiedono le sue rare virtù.

<sup>a</sup> Ripassata.

<sup>b</sup> Seguono alcune parole depenn.

<sup>c</sup> *Cavaliere* corr. su altra parola.

<sup>d</sup> *v* corr. su *o*.

<sup>e</sup> *ne* corr. su altre lett.

<sup>f</sup> *r* corr. su altra lett.



Lui dunque e me stesso con questa lettera vi raccomando; pregandovi pure a presentare il v(ost)ro novello amico al Caval.<sup>e</sup> Rosmini, al nuovo Livio dell'età nostra; nella cui memoria vorrei pur<sup>g</sup> essere vivo:<sup>h</sup> com'egli è vivissimo nella mia.

di Roma a' 14 di Luglio del 1819

D.mo Ob.mo ser.<sup>e</sup> ed amico  
Giulio Peticari

<sup>g</sup> r corr. su altra lett.; segue una lett. depenn.

<sup>h</sup> I due punti sono preceduti da una virgola depenn.

## IX

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Roma, 1820 febbraio 13

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 9.

Indirizzo: “A<sup>a</sup> Sua Eccellenza | Sig.<sup>f</sup> Marchese d. Gian<sup>b</sup>-Giacomo<sup>c</sup> Trivulzio | Milano”.

Pmi.<sup>o</sup> mio Sig.<sup>re</sup> ed amico

Le lettere del Trivulzio potrebbero strappare un solitario dall'eremo: tanto elle sono piene di dolcezza, e di grazia, e d'ogni più fino stimolo dell'eloquenza. Or<sup>d</sup> ella pensi, s'esse<sup>e</sup> sieno potenti con me, che non solamente desidero, ma ardo di avvicinarmi al mio buon padre:<sup>f</sup> ad un padre non datomi a caso dalla natura, ma scelto da me medesimo per l'immenso amore ch'io gli porto e gli porterò in eterno. A questo ella aggiunga il contento che mi verrebbe dal vivere in una città sì fiorente, e ornata d'uomini grandissimi: e di vedermi nella grazia della S.V. da cui tanto acquisterei di soccorso, e di lume alle tenui mie fatiche. Le giuro che il giorno, in cui lessi quel sì caro invito, fu il più beato giorno della mia vita: perchè già mi posi subito colla mente fra 'l Trivulzio, Monti, e Rosmini e mi parve d'essere al colmo d'ogni mio desiderio. Nè v'ha pensiero che mi vada per l'animo più dolcemente.

In questo mezzo il governo Pontificio mi ha d'improvviso<sup>g</sup> conferito una carica in Pesaro: cioè nella mia Patria: ed hammi onorato di quanto onore è capace un laico in un regno di cherici. Questa ventura ritarda d'alcun poco il mio viaggio, perchè mi pone il debito di mostrarmi riconoscente, accettando l'ufficio. Quindi non potrò essere in Milano prima del mese di Settembre. Nel qual tempo mi sarà concessa quella licenza, che quì deggiono chiedere tutti gli Officiali dello Stato che vogliano andare agli esteri. Allora potrò dar'ordine alle piccole mie faccende: e veder modo di ben condurre questa mia trasmigrazione: che dee pormi nelle braccia del mio ottimo padre, e al fianco<sup>h</sup> di quel Cavaliere che tutta Italia onora:

<sup>a</sup> Ripassata.

<sup>b</sup> G corr. su J; ia forse corr. su altre lett.

<sup>c</sup> G corr. su g.

<sup>d</sup> O corr. su altra lett.

<sup>e</sup> ss corr. su ll.

<sup>f</sup> Segue una lett. depenn.

<sup>g</sup> d'improvviso ins. nell'interl. sup. in sost. di *inaspettatamente* depenn.

<sup>h</sup> c corr. su altra lett.

dico di Lei, ca(rissi)mo d. Gian Jacopo, che è veramente l'onore e l'amore di quanti amano questa n(ost)ra misera patria: anzi di quanti curano le lettere e la sapienza. Segua ella dunque a confortarmi della sua benevolenza: e mi numeri tra quelli che più sono presti ad obbedirla, ed onorarla.

Me le raccomando.

di Roma a' 13 di Febb. 1820

D.mo Ob.mo Ser.<sup>e</sup> ed amico aff.  
Giulio Peticari

## X

Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio, Pesaro, 1820 ottobre 2

Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 157, 10.

Indirizzo, di mano di Vincenzo Monti: “A Sua Eccellenza | Il Sig.<sup>r</sup> Marchese Giacomo Trivulzio | Milano”.

Chiariss.<sup>o</sup> Sig.<sup>r</sup> M.se ed amico

Con mia grande sorpresa il n(ost)ro Monti mi avvisa ch'ella non ha ricevute le ultime lettere da me scritte: colpa le negligenze, e fors'anche le malizie de' curatori delle poste. Dal che m'è venuto grave rammarico: temendo non mi tenga Ella in conto d'uno scortese ed ingrato: mentre di niuna cosa sono io tanto desideroso, quanto del significarle l'amicizia mia anzi la mia devozione. Le scriverò dunque tante lettere, finchè una pure ne scampi da questi naufragii, e le giunga, e le parli di me, e la ringrazii di quelle dolcissime lodi ch'ella ha date al mio libro sopra Dante, e sulle<sup>a</sup> origini del sermone Italico. Perchè io seguo il mio Monti, e dico: che il solo Trivulzio mi basta. Nè temo gli *Anonimi firentini*, che per ciò mi condannino: imitando il divino Tullio che diceva il medesimo pel suo Catone: *Cato ille noster qui mihi unus est pro centum millibus*. E veramente io credo che il grave giudizio di Lei valga nella cosa delle lettere quello<sup>b</sup> che l'acre senno di Catone valeva nella repubblica.

Ai molti ed acuti stimoli che mi pungevano a venire a Milano non era necessario l'aggiungerne altri: bastando l'amore che mi stringe al mio tenero Padre, e l'amicizia ch'ella m'ha offerto. Ma se pure alcun'altra cosa può venir terza fra questi affetti, le confesso ch'ella è la voglia di faticare sopra Dante un po' più utilmente che finora non ho fatto, nè potuto fare. Perchè in niuno luogo trovarei soccorsi tanto meravigliosi quanto i Codici, e le edizioni di codesta sua Biblioteca; e quel che più vale in niuna parte del mondo potrei avere il Trivulzio, il Rosmini, il Monti per consiglieri.

Quest'ultimo mi ha fatto parte della bella lezione da lei avvisata nel Purgatorio, ove alcuni codici leggono *alleviando*, altri *la rivestita carne*<sup>c</sup> *allelujando*.<sup>d</sup> Quella nuova lezione<sup>e</sup> è bellissima: e i soli ciechi della mente non la vedranno. E m'è [*sic*]

<sup>a</sup> *Il* corr. su altre lett.

<sup>b</sup> Segue una virgola depenn.

<sup>c</sup> *la rivestita carne* ins. nell'interl. sup.

<sup>d</sup> Seconda *a* corr. su altra lett.

<sup>e</sup> *nuova le* ins. nell'interl. sup. in sost. di una parola depenn., della quale viene salvata e integrata la parte finale: *zione*.

è piaciuta pur tanto che ho voluto studiarvi sopra un poco: ed ho trovato che il verbo *allelujare* è di stampa antica: e si legge ne' breviarii del ducento: essendo, secondo S. Girolamo, la vera voce con cui la chiesa significava il gaudio della *Rissurrezione*, e dell'*ascensione*. Onde niuna espressione è più propria di questa, parlandosi del cantare<sup>f</sup> di coloro che *risorti ascendono* in cielo. Di<sup>g</sup> questo, se a lei piace, le terrò discorso in una lettera che penso d'indirizzarle nel venturo tomo della Proposta: in cui parlerò di quell'altro luogo di Dante non inteso nè dalla Crusca nè da commentatori: ove il poeta dice di quelle fiammelle

*che di<sup>h</sup> tratti pennelli avean sembiente.*

Ove niuno ha avvisato che *Pennello tratto<sup>i</sup>* vale *bandiera stesa<sup>j</sup>*, e *stendale*: siccome è a vedersi in Cino, nel Sachetti, nell'Ariosto, e in altri: e più di tutti nel contesto medesimo di Dante, che dovendo poscia nominarli, li chiama *Stendali*.

*Questi stendali dietro eran maggiori  
che la mia vista.*

Di queste e d'altre cosarelle vorrei parlare in quella<sup>k</sup> lettera di cui le dico. Ma nol farò se prima Ella non me ne conceda licenza.

Intanto la prego di mantenermi nella sua buona grazia, e di avermi per cosa tutta sua.

Pesaro 2 8bre 1820

Devo. Serv.<sup>e</sup> ed amico  
Giulio Perticari<sup>l</sup>

<sup>f</sup> *del cantare* ins. nell'interl. sup.

<sup>g</sup> *D* corr. su *d*; precede *E* depenn.

<sup>h</sup> Segue una parola depenn.

<sup>i</sup> *tratto* ins. nell'interl. sup.

<sup>j</sup> *stesa* ins. nell'interl. sup.

<sup>k</sup> *ll* corr. su *st*.

<sup>l</sup> Sul retro della lettera (cioè al verso della seconda unità del bifoglio), un biglietto di mano del Monti: *Spero di portar meco la lettera che il mio Giulio le accenna, e mi rendo certo ch'Ella avrà molto care le cose ch'egli dirà in quelle due novissime interpretazioni, e più cara l'affettuosa significazione della sua stima.*

*Io vivo qui fra le braccia de' miei figli la più dolce e riposata vita del mondo. Ma questo mio Eliso avrà fine (e assai me ne duole) prima del mezzo mese, e se Ella al mio arrivo si troverà in quello d'Omate, quivi volerò ad abbracciarla, e riverirla. All'alma Bice i miei devoti rispetti, al Marchesino e al Rosmini i miei saluti, e a Lei, carissimo mio signore, tutto me stesso.*

V. Monti.

HENRIETT KÉRI

## LA REPRÉSENTATION DU MOI VIEILLISSANT CHEZ ANNIE ERNAUX ET BENOÎTE GROULT

Nous vivons dans une société avec une espérance de vie qui ne cesse de croître et qui mobilise autour d'elle différentes disciplines pour trouver des solutions adaptées aux problèmes du vieillissement. Dans le domaine de la linguistique, la stylistique nous donne des moyens pour analyser les ouvrages écrits sur les personnes âgées et aussi par elles-mêmes. Dans cet article, nous traitons le vieillissement et la description du moi vieillissant à travers les œuvres autobiographiques de Benoîte Groult et d'Annie Ernaux. Les corpus analysés – Benoîte Groult *Mon évasion* (cf. Groult 2008) et Annie Ernaux *Les années* (cf. Ernaux 2008) – ont ceci de particulier que tout en se focalisant sur le thème du vieillissement, ils suivent l'histoire de la personnalité jusqu'à la vieillesse.

Premièrement, nous présenterons l'évolution du moi sous deux angles : d'abord, nous analyserons les formes de la désignation du moi en étudiant l'emploi des pronoms personnels, ensuite, nous suivrons le processus du vieillissement à travers les variétés des prénoms utilisés. Deuxièmement, nous examinerons les différents procédés de la description du moi dans ces deux œuvres.

### 1. *Aperçu théorique*

#### 1.1. Autobiographie – un genre unique

Le fait qu'il s'agit de la représentation d'un moi réellement vécu justifie le choix du genre, car il est plus authentique de suivre les formations du moi vieillissant dans ce type de littérature. C'est Philippe Lejeune (1996), spécialiste des écritures autobiographiques qui a forgé le concept du pacte autobiographique ce qui signifie que l'écrivain noue un pacte avec son lecteur et garantit l'authenticité de ses écrits ou au moins ce qu'il croit être sa vérité afin de ne pas tromper ses lecteurs. Il faut aussi montrer le « double jeu » de l'autobiographie : d'une part, l'auteur

s'engage à raconter sa vie et rien que la vérité, mais d'autre part, c'est aussi une œuvre artistique qui, tout en se proposant de répondre aux attentes des lecteurs, contraint l'auteur à se présenter sous un aspect favorable. C'est un double jeu, comme Lejeune le remarque dans son livre *Moi aussi*, parce que l'objectif d'être honnête est toujours menacé par la volonté d'être accepté par les autres :

Encore est-ce là matière bien litigieuse : le paradoxe de l'autobiographie littéraire, son essentiel double jeu, est de prétendre être à la fois un discours véridique et une œuvre d'art. (Lejeune 1986 : 26)

### 1.2. Le double rôle de *je*

Le moi, qui est représenté traditionnellement par le *je* grammatical, est une entité dans un changement constant, mais il préserve et prolonge quelques caractéristiques dans le temps, ainsi pouvons-nous parler de la continuité du personnage. La description du moi dans l'autobiographie reste tout de même problématique en raison de l'alternance de deux points de vue : celui de l'auteur qui raconte sa vie dans le présent et celui du personnage qui subit des événements dans le passé. Cet obstacle est résolu par la fusion de ces deux *je* et cette fusion est renforcée par une constance pronominale d'après Jean Starobinski (1970). Cette constance pronominale permet à l'auteur d'une autobiographie de montrer comment le moi actuel a évolué et s'est développé à partir des moi passés (cf. Bors 2004 : 65). Dans la vieillesse, les expériences vécues se condensent en un personnage plus complexe et plus autonome par rapport aux autres, mais qui est en même temps le porteur de tous les personnages vécus.

### 1.3. Le rôle des pronoms personnels

Les pronoms personnels sont des éléments essentiels dans une énonciation puisqu'ils déterminent les circonstances de l'énonciation en question. Ils sont les embrayeurs qui désignent un référent. Émile Benveniste (1966) distingue les véritables personnes (*je* et *tu*) et la non-personne (*il*). *Je* est le locuteur, celui qui parle, tandis que *tu* est l'interlocuteur, celui à qui le locuteur parle. De son côté, la troisième personne représente des objets dont *je* et *tu* parlent. Dans l'autobiographie, le *je* a un rôle fondamental. Comme Jean Milly (1992 : 42) le souligne, c'est le genre qui « unit, sous un même nom propre et sous le même pronom

« je », l'auteur (qui sert de « modèle »), le narrateur et le personnage. » L'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage est aussi un trait constitutif du genre autobiographique selon la définition de Lejeune (cf. Lejeune 2004 : 10). Dans les autobiographies, la présence du *je* est un facteur principal, mais on peut rencontrer de nombreuses occurrences où les pronoms à la première personne sont remplacés par les formes à la deuxième ou troisième personne.

## 2. La désignation du moi : le jeu avec les pronoms personnels

### 2.1. L'autobiographie impersonnelle d'Annie Ernaux

La vieillesse est la période de la vie où chacun songe à laisser quelque trace de son passage sur la terre, de son identité aux générations futures. Cependant présenter son moi quand on n'est plus de la première jeunesse semble une tâche particulièrement délicate. C'est la cause pour laquelle, dans certains textes autobiographiques, les véritables personnes (*je* et *tu*) sont moins souvent utilisées et c'est la non-personne (*il*) qui domine la narration. Annie Ernaux, dans son roman, *Les années*, – qu'elle définit comme « l'autobiographie impersonnelle » – parle de ses propres souvenirs et de sa vieillesse à la troisième personne du singulier prenant ainsi du recul envers sa vie, en la regardant de l'extérieur. Sa vie devient ainsi la description générale et caractéristique d'une période donnée, d'une génération, voire même le symbole d'un sort commun de femmes, car les pronoms personnels « nous », « on » et « elles » – utilisés pour raconter des événements sociaux, culturels et politiques – créent une communauté entre elle et toutes les femmes ou toutes les personnes vivant dans cette époque. Martine Boyer-Weinmann (2013 : 29) remarque que « ce qui vieillit dans cet autoportrait à l'impersonnel au fil des décennies, c'est « nous », c'est « on », c'est « elles ». » Annie Ernaux exprime elle-même son indécision sur le pronom personnel à utiliser pour écrire son livre. Elle la formule de la façon suivante :

Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». Il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le « elle » trop d'extériorité, d'éloignement. (Ernaux 2008 : 187–188)

L'ambition de l'écrivain étant de créer la mémoire collective des gens et de la société entre 1941 et 2006, elle finit par renoncer à l'emploi de la première personne du singulier et opte pour la troisième personne. Comme elle le souligne



dans une interview : « Elle », c'est celle des photos. Une femme au singulier, mais également une vision féminine – féministe – des années 1970<sup>1</sup>. » Son histoire personnelle devient aussi une autobiographie collective. Sa vie, sa vieillesse décrites à la troisième personne s'adressent donc à un public beaucoup plus large et seront ainsi plus recevables pour tous.

## 2.2. La troisième personne comme un masque chez Benoîte Groult

Bien que Benoîte Groult utilise généralement la première personne du singulier pour décrire ses moi plus jeunes, arrivant au dernier chapitre consacré à la vieillesse, dont le titre est *Plic et Ploc septuagénaires vont à la pêche*, elle donne un aperçu impersonnel dû à l'emploi de la troisième personne du singulier. L'emploi des pronoms à la troisième personne est d'autant plus surprenant que la vieillesse est la période où le moi raconté et le moi racontant se trouvent le plus proche dans le temps. Mais malgré cela ou pour cela l'écrivain distingue fortement entre eux comme nous le voyons dans la citation suivante :

Fatiguée ? Pour toute réponse, Plic saute du lit. Enfin... se lève. C'est dans sa tête qu'elle a sauté. Elle a depuis toujours bondi dans sa tête et jusqu'ici rien ne se glissait entre l'ordre d'en haut et l'exécution, mais depuis peu, un subtil décalage s'est opéré. (Groult 2008 : 300)

Traditionnellement, une écriture à la troisième personne n'est pas considérée comme une forme personnelle et typique des textes autobiographiques. Nous avons vu que la troisième personne est considérée comme une non-personne par Benveniste. Contrairement aux véritables personnes *je* et *tu*, la non-personne ne participe pas activement au dialogue, c'est d'elle que *je* et *tu* parlent. Grâce à l'emploi de la non-personne, la narration adopte un ton plutôt distant et impersonnel qui est apte à traduire le processus du vieillissement. Le chapitre en question semble plutôt être une biographie que l'auteur écrit sur la vie des autres, ce qui lui permet de regarder les événements de l'extérieur et de parler de soi comme d'une autre personne. Nous sommes ainsi face à une contradiction : bien qu'il s'agisse d'un genre personnel qui favorise la vision intérieure, l'auteur, une fois arrivée à cette dernière étape de sa vie, semble incapable de s'identifier au moi raconté. Les deux personnes dont elle parle dans ce chapitre (son mari et

<sup>1</sup> [http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux\\_813603.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html)

elle-même) deviennent des personnages d'une autre histoire. S'agit-il d'un conflit entre le moi intérieur et extérieur ? En effet, l'emploi de la troisième personne permet à l'auteur d'avancer masquée vers sa vieillesse ce qui la transforme en spectatrice de sa vie. La troisième personne du singulier signale ainsi la séparation du personnage et de la narratrice, celle-ci étant surprise de voir cette femme âgée qui est elle-même. Le choix des noms *Plic* et *Ploc* est aussi significatif : *Plic* et *Ploc* sont les jeunes héros d'une bande dessinée qui raconte leurs aventures. A notre sens, ces noms reflètent aussi l'opposition du moi intérieur et extérieur, dans la mesure où Benoîte Groult, malgré son corps vieillissant, d'après ses interviews, au moment de l'écriture de son autobiographie, se sent toujours forte et jeune dans l'esprit. En choisissant les noms de ces deux jeunes gens et le ton humoristique qui est aussi caractéristique des bandes dessinées, elle est capable de présenter, avec une certaine prise de distance, cet âge apparemment inracontable.

### 2.3. Le jeu avec les prénoms

Le choix des prénoms, des noms propres est aussi révélateur que celui des pronoms personnels, en fait, les noms déterminent leur détenteur, c'est à travers eux que nous pouvons identifier la personne. *Mon évasion* nous fournit un jeu intéressant avec les prénoms de l'écrivain. Pour désigner la même personne, nous trouvons beaucoup de noms associés à Groult. Ces noms sont utilisés à différentes périodes de sa vie : *Rosie* pour l'enfance, *Zazate* pour la jeune fille, *Chouquette* dans son second mariage, *Benoîte* pour l'écrivain, *Bounoute* pour la grand-mère et *Plic* pour la femme âgée. Ces noms ne font pas que délimiter les différentes étapes de sa vie, mais tout en associant les prénoms aux moi passés, ils esquissent l'évolution de la personnalité et témoignent du processus du vieillissement. Nous pensons avec Bors (2013) qu'« on pourrait croire que le moi se dissout complètement dans la profusion des noms propres. Au contraire, chaque nom portant un sens spécifique, le moi devient plus complexe au fil du temps pour enrichir la personnalité de la femme vieillissante. » Cette polyphonie des prénoms, nous semble-t-il, donne l'image d'une personnalité en mouvement qui, arrivant à *Plic* rongée par l'âge, accepte son état avec humour et dignité.

### 3. *La description du moi*

En ce qui concerne la description du moi, nous mentionnons l'image du corps que le miroir renvoie et la perte de la motricité que le corps subit. Le plus grand défi du vieillissement est de se confronter à l'altération du corps et par conséquent, au changement du mode de vie. Les personnes âgées ont l'impression d'être tête-à-tête avec une autre personne qui habite leur corps et qui leur semble différente.

#### 3.1. L'ironie comme une arme

À notre époque, l'image du corps tient un rôle majeur chez la femme en général, car elle est plus sensible à l'image qu'elle donne aux regards des autres. Benoîte Groult embrasse avec finesse le sujet de la vieillesse en décrivant son corps vieillissant à plusieurs reprises. Parmi les figures de style, elle utilise l'ironie comme une arme contre le ravage du temps. Même si c'est un sujet difficile à aborder, l'écrivain s'y attaque sans tabou, avec beaucoup de sincérité et parfois avec une pointe d'humour. En décrivant les signes incontournables de la vieillesse, elle en donne une description tragi-comique :

Plic a des élancements dans trois doigts sur dix ce matin, signe d'humidité. Risible ici, où l'hygromètre dépasse toujours 80%. Ses deux index sont déjà déformés et quand elle pointe la main vers le sud, la phalange indique l'ouest. Il suffit d'être prévenu. (Groult 2008 : 302)

Ce qui est remis en question, d'après cet extrait, c'est la façon dont le moi constate la dégradation du corps. Les métaphores que l'écrivain utilise pour décrire les gestes dont elle perd le contrôle sont des figures fréquemment utilisées dans ce chapitre. On voit un corps échappant petit à petit au contrôle et comparé soit à des troupes rebelles soit à un pilote automatique en panne ou à des employés en grève :

J'ai longtemps apprécié ces affrontements, mais, depuis peu, mes troupes me trahissent. Moi qui n'avais jamais pris garde à ce fidèle serviteur qu'était mon corps, voilà que je dois le rappeler à ses devoirs. Voilà que je ne saute plus sans y penser d'un rocher à l'autre. Mon pilote automatique refuse de fonctionner, et je suis contrainte de réfléchir : voyons... si je mets ma botte sur cette pierre-là, je dois pouvoir atteindre la suivante d'un saut sans glisser dans ce trou de trois

mètres... Est-ce si sûr ? Plus rien n'est sûr. [...] J'étais jusqu'ici la patronne... C'est comme si, soudain, mes employés s'étaient syndiqués et me posaient leurs conditions ! Un jour, qui sait, ils me séquestreront dans mon propre corps et je n'aurai plus mon mot à dire. (Groult 2008 : 58-59)

### 3.2. Un autoportrait photographique

Chez Annie Ernaux, nous suivons le passage du temps au moyen de l'ekphrasis qui laisse un témoignage par les photos et les séquences de films en créant un autoportrait photographique. L'ekphrasis représente une œuvre d'art par le biais de l'écriture. Même si l'écrivain refuse le pronom *je*, son moi apparaît dans l'œuvre à travers les photos intégrées. Bien que ces descriptions soient courtes, ayant dépassé un certain âge, Ernaux donne une description de sa peau et de son corps nu sans fausse pudeur :

Il lui arrive d'observer nue, dans la glace de la salle de bains, le torse et les seins menus, la taille très marquée, le ventre légèrement bombé, les cuisses lourdes avec un renflement au-dessus des genoux, [...] Elle s'étonne : c'est le même corps depuis qu'elle a cessé de grandir, vers seize ans. (Ernaux 2008 : 184)

La vieillesse est une chose qui nous arrive et que nous feignons d'ignorer. Comme Benoîte Groult le montre, ce sont seulement les « photos prises par d'autres », « les photos accusatrices » (Groult 2008 : 228) qui nous révèlent combien le temps s'est écoulé. Bien que le moi ait du mal à accepter le changement physique, il lui est désormais impossible d'ignorer son reflet dans le miroir et dans le regard des autres.

### 4. Conclusion

Pendant longtemps la vieillesse était vue comme une période de vie sans grand intérêt. Ce sont surtout les récits autobiographiques contemporains qui, contredisant cette idée largement répandue, sont susceptibles d'aborder ce sujet avec délicatesse. Nous avons vu que la troisième personne peut être utilisée comme un *je* impersonnel pour raconter une vie, aussi Benoîte Groult et Annie Ernaux l'emploient-elles pour décrire leur vieillissement. La dépersonnalisation du moi donne la possibilité pour les écrivains d'observer leur vie avec un certain recul,

soit pour accepter la perte de « la beauté du geste » (Groult, 2008 : 309) et de l'élan de la jeunesse chez Groult, soit pour être le dépositaire d'un témoignage pour la collectivité chez Ernaux. Cette approche est renforcée par le jeu avec les prénoms et les différents outils stylistiques pour atténuer les effets d'un âge avancé et pour faciliter le moyen d'en parler. La lecture de ces ouvrages nous fait réfléchir non seulement sur le côté éphémère des différentes étapes d'une vie, mais elle nous sensibilise à mieux comprendre l'aspect du féminin.

### *Bibliographie*

- Benveniste, Emile (1966) : *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard.
- Bors, Edit (2004) : *Az idő poétikája az önéletrásban*. [La poésie du temps dans l'autobiographie] Budapest : Akadémiai Kiadó.
- Bors, Edit (2013) : « Pour une rhétorique du vieillissement : représentations de la féminité dans *Mon évasion* de Benoîte Groult », *Temporalités* [En ligne], 17, mis en ligne le 24 juillet 2013, URL : <http://temporalites.revues.org/2444>.
- Boyer-Weinmann, Martine (2013) : *Vieillir, dit-elle*. Seyssel : Champ Vallon.
- Ernaux, Annie (2008) : *Les Années*. Paris : Gallimard.
- Groult, Benoîte (2008) : *Mon évasion*. Paris : Bernard Grasset.
- Lejeune, Philippe (2004) : *L'autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
- Lejeune, Philippe (1996) : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Lejeune, Philippe (1986) : *Moi aussi*. Paris : Seuil.
- Milly, Jean (1992) : *La Poétique des textes*. Paris : Nathan.
- Starobinski, Jean (1970) : Le style de l'autobiographie. In : Starobinski, Jean, *L'œil vivant II. La relation critique*. Paris : Gallimard. 83–98.

ELVIRA PATAKI

DES TILLEULS MUTILES AUX *LACRIMAE RERUM*:  
LE VIRGILE DE LA *VIE DE HENRY BRULARD*

*Raconter n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec  
la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine !*

R. Barthes<sup>1</sup>

1.

« Que-je sais de plus sur un cheval... depuis qu'on m'a appris qu'en latin il s'appelle *equus*<sup>2</sup> ? » – s'indigne l'abbé Blanès en initiant au latin son élève, similairement démotivé. Le jeune protagoniste de la *Chartreuse de Parme*, chevalier passionné sans aucun intérêt pour les études littéraires, est obligé par son origine noble d'acquérir une connaissance au moins rudimentaire des lettres latines, considérées comme fondement intellectuel de l'identité aristocratique et de l'ordre social représenté par la monarchie et l'église<sup>3</sup>. L'objectif de l'enseignement du latin n'est pas de lui fournir une érudition classique, encore moins un esprit critique, une attitude humaniste : au lieu de « ces vieux auteurs qui parlent toujours de républiques »<sup>4</sup>, le programme d'études se restreint à la généalogie du XVII<sup>e</sup> siècle de la famille Valserra del Dongo, composée par un ancêtre de rang épiscopal. La collaboration entre l'abbé qui méprise lui-même cette langue et son disciple ne peut aboutir qu'à un échec total. Le *marchesino* emprisonné constate plus tard qu'il ne sait rien, pas même le latin. Cependant, au cours des années, la langue

<sup>1</sup> R. Barthes : *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973 : 75–76.

<sup>2</sup> Stendhal : *La chartreuse de Parme*, Paris : Le livre de poche, 1983 : 39.

<sup>3</sup> Sur l'importance socio-culturelle « de la fréquentation du Panthéon classique » voir Ph. Berthier : « La bibliothèque latine de Stendhal », in : *Stendhal. Littérature, politique et religion mêlées*, Paris : Garnier, 2011 : 16. (L'article a été publié originalement in : G. De Wulf (éd.) : *Stendhal 1783-1842 : Cultures antique et médiévale*. Numéro spécial hors série *Les lettres romanes*, Louvain : Université Catholique de Louvain, 1992.)

<sup>4</sup> Stendhal : *La chartreuse...*, *op.cit.* : 33.

morte devient pour lui un code vital, véhicule de messages politiques chiffrés<sup>5</sup>. Menacé de la peine capitale, Fabrice est sauvé par le latin, indispensable pour faire le geste de loyauté, par lequel, intégré déjà malgré lui à la hiérarchie ecclésiastique, il se soumet au pouvoir actuel. La traduction en italien de la chronique Valserra publiée sous son nom est regardée par son milieu comme une œuvre de pénitence qui confirme son adhésion aux valeurs des aïeux, qui souligne son renoncement définitif aux idées révolutionnaires.

Le modèle du Fabrice ennuyé par le latin est à chercher dans le romancier, qui dans ses écrits autobiographiques avoue ouvertement son dégoût en face de la langue classique. Néanmoins, son aversion initiale provoquée par un enseignement forcé et bien sombre, qui fait partie du dressage social, n'est qu'un aspect de l'attitude de Beyle envers l'antiquité et ses langues. Ses idées à propos des beaux-arts et des lettres se fondent sur un dialogue perpétuel avec la tradition ancienne. Par son concept d'un romantisme permanent<sup>6</sup> il considère certains auteurs de la littérature latine (par exemple Lucrèce, les élégiaques, Ovide, Pétrone) comme prédécesseurs d'une modernité idéale<sup>7</sup>, son anathème esthétique ne touche que le post-classicisme, concerné exclusivement par l'imitation la plus fidèle que possible des œuvres anciennes. Parmi les diverses souches d'identité qui constituent sa personnalité d'auteur polyglotte, on trouve aussi un substrat latin non négligeable. La clarté de sa prose, parsemée de tournures latines (pas toujours exactes au niveau de la grammaire)<sup>8</sup>, est souvent mise en relation avec la logique pure des auteurs romains, ses épigraphes incontournables, à côté des phrases italiennes, anglaises, allemandes, citent aussi des devises en latin<sup>9</sup>, par son penchant pour l'étymologie<sup>10</sup> il semble quelquefois « d'écrire latin en français<sup>11</sup> ».

<sup>5</sup> Sur le rôle cryptographique du grec voir G. Kliebenstein : « Stendhal face au grec », in : M.-R. Corredor (éd.) : *Stendhal à Cosmopolis. Stendhal et les langues*, Grenoble : Ellug, 2007 : 25-59, voir surtout 48-50.

<sup>6</sup> Pour le romantisme comme structure transhistorique, présente depuis l'Antiquité voir Ph. Berthier, *La bibliothèque...*, *op.cit.* : 17.

<sup>7</sup> Voir *ibid.* : 29-32, l'analyse aborde surtout des questions stylistiques.

<sup>8</sup> Pour une liste des floscules latines voir V. Del Litto : « Stendhal et l'Antiquité. Présence du latin », in : G. De Wulf (éd.) : *Stendhal...*, *op.cit.* : 7-21.

<sup>9</sup> Voir le vers *Cunctando restituit rem* attribué erronément à Ennius (*Le Rouge et le Noir* I, V). La citation remonte à une phrase de Cicéron souvent reprise dans les manuels, cf. C. Liprandi : « Deux notes sur le Rouge et le Noir », *Stendhal Club* 65, 1967 : 37-42.

<sup>10</sup> Voir par exemple une fausse étymologie du roman *Le Rouge et le Noir* (I, XV) : *Amour en latin fait amor, or donc provient d'amour la mort.*

<sup>11</sup> Voir G. Kliebenstein : « Stendhal et la rhétorique », in : Ph. Berthier & E. Bordas (éds.) : *Stendhal et le style*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 : 40.

Le changement entre les différentes langues dans l'écriture stendhalienne se produit avec une légèreté notable. Néanmoins, les passages en langues étrangères vivantes ou mortes insérés dans le français font un obstacle au lecteur. Leur présence peut être expliquée par l'exclusivité de l'art beyliste, qui veut conquérir l'attention bénévole d'un public sélectionné par son érudition. L'exigence d'une élite qualifiée qui doit s'engager dans un travail de lecture est articulée le plus souvent par la recommandation « to the happy few », qui se lit entre autres à la fin de la *Chartreuse de Parme* et du *Rouge et du noir*. L'autre admonition récurrente du romancier, qui ne cache pas son dégoût envers la canaille littéraire, s'adresse en latin aux connaisseurs élus, comme au chapitre sur le beau idéal moderne de l'*Histoire de la peinture en Italie : pauca intelligenti*<sup>12</sup>.

L'emploi plutôt souverain du latin chez Stendhal est l'aboutissement d'une longue évolution, comme en témoigne son œuvre autobiographique rédigée en 1835–1836, dont les passages concernant l'appropriation du latin s'achèvent dans un véritable récit de passion, dans le sens chrétien du mot. L'apanage classique est bien présent depuis les premières lignes. L'ouverture de ce texte à la sincérité frappante fait voir le narrateur-protagoniste à Rome, sur le Belvédère du Janicule, d'où il admire le panorama de la ville parsemée des ruines anciennes. La vue des monuments déclenche en lui une série des souvenirs de Tite-Live<sup>13</sup>. La valeur métaphorique du motif des ruines est bien mise en évidence par la recherche : l'écrivain âgé de 52 ans dans cette scène de contemplation fouille de son regard non seulement les débris de la *civitas romana* mais soi-même aussi. Les piliers tombés, les arcs détruits seraient les fragments de son passé personnel, qui ne peuvent être conservés que par la compétence archéologique du narrateur<sup>14</sup>. Les maintes citations latines, placées au milieu du texte à la façon des inscriptions gravées sur

<sup>12</sup> Sur cette formule qui se lit par exemple au début de *Racine et Shakespeare* voir M. Parmentier : *Stendhal stratège : Pour une poétique de la lecture*, Genève : Droz, 2007 : 81, note 91 et Y. Ansel : *Pour un autre Stendhal*, Paris : Garnier, 2013 : 207–215, 220–233.

<sup>13</sup> Voir Stendhal : *La vie de Henry Brulard*, in : *Œuvres intimes*, éd. V. del Litto, Paris : Gallimard, 1981–1982, tome II : 531. Toutes les citations tirées de cette œuvre (marquée HB dans la suite) se réfèrent à cette même édition. Deux notes : Rome se nomme *Mero* dans le verlan du manuscrit, qui peut remonter à la tradition antique du nom secret de la ville (*amor*). En dehors des souvenirs liviens, la figure du spectateur positionné dans l'hauteur évoquerait aussi un autre épisode de l'histoire ancienne, celui de Xerxès d'Hérodote (VII, 44). Seigneur du monde au sommet de son pouvoir, en observant sur les rochers d'Abydos son armée invincible et pourtant destinée à mourir, le roi constate en larmes la nature éphémère des choses mortelles. Au contraire du stratège perse, le romancier ne pleure pas sur la colline de Rome.

<sup>14</sup> Sur la métaphore des ruines voir B. Didier : « L'antiquité classique dans la Vie de Henry Brulard. Vers une esthétique de l'inscription et de la ruine », in : G. De Wulf (éd.) : *Stendhal ...*, *op.cit.* : 66–67.



une *stèle*, confirment le caractère épigraphique (presque épitaphique) de l'écriture qui devient également un monument pré-funéraire<sup>15</sup>. Les fragments visuels de l'antiquité incitent à reconstruire le passé de l'individu, à rechercher ses origines enracinées dans le monde disparu de l'enfance. Dans ce voyage vers l'intérieur, qui « ne prétende pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet<sup>16</sup> » sur le personnage qui se souvient, le patrimoine linguistique, et le latin par excellence, jouent un rôle définitif.

L'objectif de l'étude qui suit est d'examiner l'attitude ambiguë de Stendhal envers la latinité à partir de l'analyse de quelques allusions aux auteurs de l'antiquité, à Virgile particulièrement, qui se lisent dans les pages de la *Vie de Henry Brulard*. Pour aborder ce sujet complexe, on envisage d'appliquer une approche interdisciplinaire qui veut mettre en évidence des enjeux philologiques, esthétiques et psychologiques des passages concernés. Dans un premier temps nous proposons une reconstruction toute concise de la formation de Stendhal en classiques à partir de ses notes autobiographiques, en esquisant une liste des auteurs qui seraient les plus importants pour le développement de son goût littéraire. Ensuite on voudrait se pencher sur trois morceaux fondés sur des réminiscences virgiliennes (ou bien des citations d'origine incertaine, attribuées erronément au poète latin), dont l'ensemble paraît former un triptyque narratif remarquable, qui pourrait représenter *in nuce* la relation mouvementée de Stendhal avec la latinité.

## 2.

Le milieu culturel du petit Henry, fils d'une riche famille bourgeoise<sup>17</sup>, est défini par l'influence de son père, avocat sévère engagé dans la franc-maçonnerie<sup>18</sup>, de son grand-père maternel d'origine italienne, médecin érudit et rhéteur excellent, finalement, de sa mère belle et cultivée, dont la disparition brutale laisse en lui une nostalgie éternelle envers la beauté et la douceur, qui ne sont à retrouver que dans le paysage d'Italie et dans les arts. L'éveil de la conscience de l'enfant

<sup>15</sup> Voir *ibid.* : 75.

<sup>16</sup> *HB* 671.

<sup>17</sup> Pour les détails voir par exemple M. Crouzet : *Stendhal ou Monsieur lui-même*, Paris : Flammarion, 1999 : 21–22 ; G. Pascal : « Stendhal : la naissance d'« Henry Brulard » ou à la recherche du « moi » perdu », *Études Littéraires* 17, 1984 : 283–309.

<sup>18</sup> Sur les contradictions de l'image du père voir par exemple l'étude teintée du psychanalisme de M. Crouzet : *La Vie de Henry Brulard ou l'enfance de la révolte*, Paris : Librairie Corti, 1982 : 41–42.

coïncide avec la perte de la mère et s'achève dans une déprivation sentimentale. Chérubin Beyle et sa sœur Séraphie, qui font exiler de la maison les jouets, les amis, la plaisanterie<sup>19</sup>, incarnent une discipline rigide conjugée avec l'hypocrisie de l'*homo cularensis*, emblème beyliste de la fausseté et de la malveillance.

L'enfance dans l'optique du Stendhal adulte est le temps de l'emprisonnement, des obligations, de la torture. L'absence d'amour et le manque de la liberté sont indissociables de l'apparition menaçante d'une culture étrange qui rend incompréhensible le monde à peine expérimenté par l'orphelin. Avec Henriette disparaît aussi sa langue maternelle, choisie plus tard dans son épitaphe afin de saisir l'essentiel de son identité. La fin de l'époque orale, de cet âge d'or de l'innocence et de la tendresse, est marquée par l'introduction solennelle de l'écriture, fortement liée au latin. Voyant les signatures de son petit-fils de sept ans, qui par un geste maniaque d'auto-identification laisse son nom sur toute surface lisse, le docteur Gagnon déclare sa maturité spirituelle : en 1789 il est digne d'être initié au latin. «Ce mot m'inspirait une sorte de terreur, et un pédant affreux par la forme, M. Joubert, grand, pâle, maigre se soutenant sur un épineau vint me montrer, m'enseigner *mura*, la mère. Nous allâmes acheter un rudiment. [...] Je ne savais guère alors quel instrument de dommage on m'achetait là. Ici commencent mes malheurs<sup>20</sup> » – évoque le romancier sa première confrontation avec le latin. La souffrance provoquée par le latin est accentuée par les circonstances tragiques, car les premiers mots étudiés semblent se confondre avec ceux de la messe funéraire<sup>21</sup>. Ainsi, le latin est d'un côté le dialecte des mortes<sup>22</sup>, d'autre côté, « il est symbole de tout ce qui dans le monde est laid et coercitif [...] il est une entreprise de crétinisation<sup>23</sup> ». Le garçon manifeste son malheur par des réactions extrêmes, il devient méchant, sauvage, il ne rit plus<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Voir Y. Ansel, Ph. Berthier & M. Nerlich (dir.) : *Dictionnaire de Stendhal*, Paris : Honoré Champion, 2003 : glosses *Enfance* et *Musique*.

<sup>20</sup> HB 555.

<sup>21</sup> Le récit de Beyle, qui n'est pas structuré par un ordre chronologique, ne mentionne pas la date exacte du début de l'enseignement du latin. La première occurrence du nom de M. Joubert se lit à quelques pages de distance du récit sur la mort d'Henriette Gagnon, voir HB 555 et 558.

<sup>22</sup> Voir B. Didier : *L'antiquité...*, *op.cit.* : 75.

<sup>23</sup> Voir la glose *Latin* du *Dictionnaire de Stendhal*. Voir aussi Ph. Berthier : *La bibliothèque...*, *op.cit.* : 24 : « Entrer en latin, c'est entrer dans la plus stupide et la plus stérile des prisons mentales, devoir se plier à un implacable exercice d'abêtissement ».

<sup>24</sup> HB 616.

La période 1790–1797 des notes autobiographiques du « pauvre petit bambin persécuté »<sup>25</sup> est construite comme un roman d'éducation, dont la narration non linéaire est articulée par les différentes phases de l'appropriation du latin. Son motif central est le despotisme des professeurs qui reflète la tyrannie sociale : l'image de l'élève effrayé par ses précepteurs est mise en abyme par les événements de la Terreur républicaine, qui veut retrouver ses origines dans la *res publica romana*. Le petit latiniste est plusieurs fois témoin des affaires sanglantes de la révolution et de la dictature jacobine, lesquelles, tout en allumant dans son esprit le sentiment de la révolte, revitalisent pour lui l'histoire ancienne d'une façon macabre. Au cours d'une manifestation, qui a lieu juste devant la fenêtre du docteur Gagnon, une vieille folle s'oppose aux régiments des soldats : la scène, selon la « queue savante » du narrateur, évoque pour le grand-père l'histoire de Pyrrhus<sup>26</sup>. Bien que plus tard Henry connaisse aussi la face sereine de l'antiquité, l'harmonie poétique est loin de le faire échapper aux horreurs de la politique, elle suscite chez lui des réactions inquiétantes au niveau de comportement<sup>27</sup>.

En ce qui concerne les rudiments de l'apprentissage du latin, regardé par lui comme le complot des adultes contre la liberté et l'enfance, Henry est ennuyé par les exercices fastidieux de son manuel, étudié cinq heures par jours<sup>28</sup>. Au nom de la raison, il se révolte contre la bêtise du Monsieur Joubert « morne pédant ... à figure terrible, » ensuite contre la tyrannie de l'abbé Raillanne, « scélérat noir et ennemi juré de la logique, parfaitement dégagé de tout sentiment d'humanité<sup>29</sup> ». Une amélioration légère se présente par l'entrée au service de M. Durand, qui « ne

<sup>25</sup> HB 597.

<sup>26</sup> HB 583.

<sup>27</sup> Voir surtout sa note sur un jour d'été de 1794, HB 691 : « ... je traduisais avec plaisir Virgile ou les *Métamorphoses* d'Ovide quand un sombre murmure d'un peuple immense, rassemblé sur la place Grenette, m'apprit qu'on venait guillotiner deux prêtres ». A noter : la scène est transmise en deux versions, le journal intime de 1804 parle de la traduction des *Bucoliques* (voir *Journal*, I, 1801–1805, Paris : Le Divan, 1937 : 250). Sur l'effet psychologique de cet événement atroce sur l'enfant (qui avoue son *pleasure* provoqué par l'exécution, en y projetant son éventuel désir parricide) voir M. Crouzet : *La vie...*, op.cit. : 24–25, 66. Sur la terreur plutôt bénigne à Grenoble voir Ph. Berthier : *Le Rouge et le Blanc*, in : *Stendhal...* op.cit. : 118–119.

<sup>28</sup> Voir surtout le thème édifiant de *Musca in lacte naufraga*, exercice ridiculisé maintes fois (HB 656) qui est tiré du manuel *Lusus poetici allegorici*, publié par le jésuite R. P. Sautel en 1656. Pour les détails voir par exemple P. Arbelet : *La jeunesse de Stendhal*, Paris, 1919 : 255–257 ; Berthier : *La bibliothèque...*, op.cit. : 25–26 et P. Wahl Willis : « Stendhal et l'école », in : Ph. Berthier, G. Rannaud (éds) : *Le Temps du Stendhal Club 1880–1920*, Toulouse : PU du Mirail, 1994 : 159–70. Voir aussi A. Léonard : « Les aspects de la didactique du Latin au XIX<sup>e</sup> siècle en France et échos de sa réception par les élèves », *IJCT* 3, 1997 : 308–325.

<sup>29</sup> HB 598–599. Voir aussi la glosse Raillanne du *Dictionnaire de Stendhal*.

savait pas un mot en latin » à l'exception des auteurs « qu'il expliquait depuis vingt ans », et qui ne comprenait même pas les questions adressées à lui par grand-père Gagnon à propos de quelques passages difficiles d'Horace, mais qui, au moins, était assez poli et n'était pas sale<sup>30</sup>. La répulsion assidue et insurmontable de Beyle pour les philologues, le portrait au vitriol de ces pédants misérables et dégoûtants remonte à ces expériences traumatiques de son enfance. Néanmoins, comme il est souvent mis en évidence par les études stendaliennes<sup>31</sup>, le portrait cruellement satirique des « petits professeurs d'athénée<sup>32</sup> », motif récurrent de son œuvre, n'abolit pas son admiration pour l'esprit hellène et l'idée de la république romaine, emblèmes de la liberté.

La série infinie des leçons insipides, considérée comme une « vraie castration mentale » par l'axe psychanalytique de la recherche<sup>33</sup>, se finit grâce au grand-père Gagnon, bien versé dans les lettres de qualité, qui oriente son petit-fils vers les auteurs et qui « par son mépris pour tous les plats écrivains ses contemporains » lui transmet « son culte pour Horace, Sophocle, Euripide et la littérature élégante<sup>34</sup> ». L'amabilité de cet homme libéral et littéraire, épris des Lumières, son ouverture d'esprit donnent une vivacité réjouissante aux études classiques de Henry. En arrosant les roses ils évoquent les notes botaniques de Pline l'Ancien (dont les *Histoires naturelles*, surtout les chapitres sur la biologie de la femme, sont régulièrement feuilletés par le garçon pubère<sup>35</sup>). La maison Champollion à Vif n'est pas loin de Grenoble : le docteur ouvre les yeux de Henry aussi sur la culture égyptienne, il lui fait voir la momie de la bibliothèque municipale, attire son attention sur l'œuvre de l'abbé Terrasson intitulée *Séthos, histoire des monuments de l'Ancienne Égypte* (1731)<sup>36</sup>. Henry restera imprégné pour toujours de la littérature

<sup>30</sup> HB 628–629. Sur le culte d'Horace du docteur Gagnon voir HB 553, 622, 627. Il s'agit d'une tradition familiale, P. Daru, protecteur de Stendhal à Paris, publie sa traduction (peu appréciée par l'écrivain) en 1805.

<sup>31</sup> Pour une synthèse excellente voir Berthier : *La bibliothèque...*, *op.cit.* : 18.

<sup>32</sup> *Histoire de la peinture en Italie*. Édition établie par V. Del Litto, Paris : Gallimard, 1996 : 312. Voir aussi G. Kliebenstein : *Stendhal face au...*, *op.cit.* : 28.

<sup>33</sup> Creuzet (*La vie...*, *op.cit.* : 124–130) parle « d'un sacrifice entier de l'intellect », effectué par la « trinité du père-roi-prêtre » (*ibid.* : 127).

<sup>34</sup> HB 627. Le romantisme de Sophocle et d'Euripide est mis en relief par le traité *Racine et Shakespeare*.

<sup>35</sup> HB 698–699. Sur l'avis stylistique de Stendhal sur Pline l'Ancien voir Ph. Berthier : *La bibliothèque*, *op.cit.* : 32.

<sup>36</sup> HB 699. Sur l'égyptomanie du docteur Gagnon voir G. Durand : « Stendhal et l'Égypte », in : *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*, Grenoble : Presse Universitaires, 1976 : 133–140.

ancienne, en oubliant les dégâts faits dans un temps initial par le caractère violent des premiers rendez-vous avec le latin. Pour ne nommer qu'un exemple, dans les années 1803–1804, motivé par son objectif d'acquérir la réputation du plus grand poète français, il réalise un programme de lecture profondément influencé par les lettres classiques<sup>37</sup>.

Il faut noter que le grec ne fait pas partie de sa formation<sup>38</sup>. Cette lacune de sa scolarisation, constat des regrets amers, l'incite plusieurs fois à se lancer avec zèle dans l'appropriation du grec, comme en témoignent les lettres hellènes, les tableaux de conjugaison esquissés dans les marges de ses manuscrits. Homère<sup>39</sup> devient une source d'inspiration pour une tragédie sur Pénélope jamais finie, l'*Odysée*, lue dans la traduction de P. J. Bitaubé (qui lui a été attribuée à l'École centrale comme prix d'excellence en belles lettres en 1797), sera un point de référence constant dans son discours sur l'esthétique du classicisme et du romantisme.

A cette période Henry découvre le plaisir de la lecture, panacée de toutes douleurs, parfumée d'illégalité<sup>40</sup>. Parmi les tomes volés de la bibliothèque de son père figurent non seulement la *Nouvelle Héloïse*, le *Don Quichotte* (qui, étudié sous un beau tilleul de Claix, le fait « mourir de rire », la première fois depuis les funérailles de sa mère<sup>41</sup>), les tercets de Dante ou les articles de l'Encyclopédie, mais aussi les satires de Lucien de Samosate dans la traduction « belle infidèle » de P. d'Ablancourt. Par contre, la superbe collection d'élzévirs le laisse frustré, car il ne comprend rien au latin, quoique sachant déjà par cœur le *Selectae e profanis*<sup>42</sup>. L'étude des auteurs romains n'est plus une source impérissable des peines. Malgré l'objection de Séraphie, vieille fille pudibonde, le docteur Gagnon lui fait montrer en 1794 les *Métamorphoses* d'Ovide. « ... au lieu des horreurs sombres de l'Ancien Testament, j'eus les amours de Pyrame et de Thisbé, et surtout Daphné changée en laurier. Pour la première fois de ma vie, je compris qu'il pouvait être agréable

<sup>37</sup> Les auteurs antiques à étudier sont Homère, Sophocle, Euripide, Virgile et Sénèque. Voir V. Del Litto : *La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802–1821)*, Paris : Presses Universitaires, 1962 : 79–80.

<sup>38</sup> Voir Del Litto : *La vie intellectuelle de Stendhal...*, *op.cit.* : 15–16, 79–83 et surtout G. Kliebenstein : *Stendhal face au...*, *op.cit.*

<sup>39</sup> Son nom figure deux fois sur les pages de la *Vie de Henry Brulard* (Homère comme modèle de Tasse, *HB* 732 ; des relations d'hôte à hôte de la famille Beyle, *HB* 569). La deuxième occurrence n'est pas notée dans l'index de l'édition par Del Litto.

<sup>40</sup> Sur les motifs psychologiques du refus de la littérature conseillée par ses tyrans voir Creuzet, *La vie...*, *op.cit.* : 77.

<sup>41</sup> *HB* 616. Sur les arbres du jardin de Claix voir Arbelet, *La jeunesse...*, *op.cit.* : 392.

<sup>42</sup> *HB* 702.

de savoir le latin qui faisait mon supplice depuis tant d'années» – avoue-t-il plus tard<sup>43</sup>. À côté d'Ovide, rarement cité, et Salluste, qui lui fait goûter l'indépendance spirituelle<sup>44</sup>, la plus grande découverte est la *Vie d'Agricole* de Tacite. Le futur auteur du *Rouge et le Noir*, considéré comme héritier noble de l'historiographe latin<sup>45</sup>, est impressionné de manière décisive par la pensée et la phraséologie tacitéenne<sup>46</sup>.

L'effet de la culture latine se manifeste également dans le développement de sa personnalité. Sous l'influence des récits historiques Henry cesse d'être l'admirateur passif des mœurs de Caton d'Utique et d'autres. L'adolescent, grâce aux exemples moraux de ses manuels, se drappe désormais d'une attitude teintée gréco-romain dans ses combats quotidiens. Le livre de Ch. Rollin (*Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à la bataille d'Actium*, 1741), malgré ses «réflexions doucereuses et chrétiennes»<sup>47</sup> lui transmet «les faits d'une solide vertu, basée sur l'utilité et non sur le vaniteux honneur des monarchies»<sup>48</sup>. Le concept d'utilité est incontournable dans la définition stendhalienne de l'art moderne, qui est à réaliser sur l'analogie de la beauté ancienne, dont l'objectif n'était que d'exprimer les vertus utiles dans les temps anciens. D'autre part, d'être utile est définitif aussi pour l'image beyliste de l'Antiquité, qui distingue nettement la douceur grecque de l'excellence simple, noble et pratique des Latins. À la lecture stendhalienne, la grandeur, la force et la solidité morale de Rome remonte au *metus hostilis*, cette sensation continue d'être menacé par l'ennemi, dont la disparition après les guerres puniques ne peut conduire qu'au déclin de la république, *a virtute ad vitia*<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> HB 632.

<sup>44</sup> Sur l'influence d'Ovide voir Ph. Berthier : *La bibliothèque...*, *op.cit.* : 29. Pour Salluste voir *ibid.* : 32 et HB 745.

<sup>45</sup> Pour la lecture stendhalienne des historographes latins voir E. G. Shields : «Enricus Beyle Romanus», in : M. Colesanti (éd) : *Stendhal, Roma, l'Italia : atti del congresso internazionale, Roma, 7-10 novembre 1983*, Roma : Storia e Letteratura, 1985 : 63-82. Pour l'influence de Tacite voir E. Janssens : «Stendhal et Tacite», *Latomus* 5, 1946 : 311-319 ; E. G. Shields, *Enricus...*, *op.cit.* : 73-76 ; M.-Ch. Garneau de l'Isle-Adam : «Mémoires d'un chef-d'œuvre : Stendhal, mémorialiste de Retz», *The French Review* 79, 2005 : 370-381.

<sup>46</sup> HB 771. Sur l'appréciation de la diction mâle et serrée de Tacite voir Ph. Berthier : *La bibliothèque...*, *op.cit.* : 32-33.

<sup>47</sup> Voir HB 726.

<sup>48</sup> HB 717.

<sup>49</sup> Voir E. G. Shields : «Enricus Beyle Romanus», *op.cit.* : 64-68.

C'est le *metus hostilis* provoqué par le pouvoir despotique des siens qui forme le caractère romain de l'enfant, comme l'illustre bien un épisode de révolte inspiré par Tite-Live<sup>50</sup>. Henry, jamais autorisé à sortir de la maison, falsifie la signature d'un abbé patriotique afin de pouvoir participer à une assemblée des enfants, qui, sous la direction du même prêtre, se consacrent aux jeux martiaux, histoire de se préparer pour les vraies batailles à venir. La falsification est découverte. En attendant le verdict de ses juges, le criminel joue dans le jardin. Hélas, la boule pétrie de terre glaise rouge, lancée par le délinquant, touche une carte magnifique du docteur Gagnon. L'enfant, accusé désormais de deux crimes, dans son apologie énonce des phrases empruntées aux héros de la république romaine qui ne manquent jamais aux devoirs envers la patrie<sup>51</sup>. La scène se termine par une réflexion énigmatique du point de vue psychologique et philologique à la fois. Le narrateur évoque le mécontentement de son *ego* puéril. Le vaillant républicain en germe était frustré de ne pas avoir pu garder sa conscience féroce, son austérité solide : il était envahi par les remords envers son excellent grand-père, il se laissait attendrir par son ennemi. L'exigence de l'impassibilité de l'âme héroïque, qui serait capable de garder sa rancune noble en face de l'injustice dans toutes les circonstances, est rendue par une citation attribuée à Tite-Live, inscrite partout dans la maison par l'enfant : *et tentatum contemni*<sup>52</sup>. Le sens approximatif de ce syntagme latin qui ne se trouve nulle part chez l'historiographe et qui est trop lacunaire pour être compréhensible sans difficulté, est éclairé par la paraphrase de Brulard : la devise veut souligner la fidélité virile aux principes moraux, l'importance d'être incorruptible par les émotions<sup>53</sup>.

Au lieu de se concentrer ici sur le problème général des fausses citations<sup>54</sup>, sur l'écart notable entre le contexte livien et son emploi stendhalien, on doit noter

<sup>50</sup> HB 647–651.

<sup>51</sup> HB 651 : « Je m'étais proposé de répondre en Romain, c'est-à-dire que je désirais servir la patrie, que c'était mon devoir aussi bien que mon plaisir etc, etc... ».

<sup>52</sup> HB 651 : « J'ai toujours eu le défaut de me laisser attendrir comme un niais par la moindre parole de soumission des gens contre lesquels j'étais le plus en colère, *et tentatum contemni*. En vain plus tard écrivis-je partout cette réflexion de Tite-Live, je n'ai jamais été sûr de garder ma colère ».

<sup>53</sup> Chez Tite-Live (1, 32, 5), à propos de la patience du roi Ancus, mise à l'épreuve par l'agitation du peuple se lit *temptari patientiam et temptatam contemni*.

<sup>54</sup> Voir par exemple l'attribution fautive du vers horacien *O rus quando ego aspiciam* (*Sat.* II, 6, 60) à Virgile (*Le Rouge et le Noir*, II, 1), considérée comme un piège ironique au lecteur érudit, voir Wahl Willis : *Stendhal...*, *op.cit.* : 170. Le vers est cité aussi dans la *Vie de Henry Brulard* (HB 758), où par un jeu de mot il évoque l'armée russe. Sur la technique stendhalienne des citations abrégées, déformées, consciemment erronées voir C. Liprandi : *Deux notes*, *op.cit.* : 38.

encore une fois le rôle primordiale de Tite-Live dans le récit autobiographique. L'historiographe est un des auteurs latins incontournables pour le romancier, dont l'importance largement dépasse les questions stylistiques. En dehors du bon usage du latin, Tite-Live offre une leçon politique et morale<sup>55</sup> souvent mentionnée : « il faut monter son âme par un volume de Tite-Live. On se purifie ainsi de toutes petites idées modernes et fausses<sup>56</sup> ». On a déjà vu que la série des souvenirs prend son départ du nom de Tite-Live. Le pseudonyme Brulard, influencé par l'idée de l'autodafé, pourrait remonter non seulement aux flammes de Moscou, mais aussi aux scènes d'incendie chez le prosateur latin<sup>57</sup>. La représentation livienne des premiers siècles romains avec les exemples passionnants du courage, de la persévérance est la source primordiale du républicanisme de Beyle, qui constitue le côté viril et dynamique de sa romanité. L'histoire de la boule de terre, malgré le ton légèrement auto-ironique est bien plus qu'un événement futile ou ridicule de l'enfance : il est une prise de position consciente contre le despotisme actuel. Tite-Live est évoqué pour la dernière fois par la *Vie de Henry Brulard* dans une syncrisis littéraire éloquente, où son nom est associé au temps perdu par l'apprentissage d'une latinité basse et obséquieuse, maître de la soumission, d'avalissement : « Il fallait au moins me faire lire Tite-Live. Au lieu de cela on me faisait lire et admirer les hymnes de Santeuil : *Ecce sede tonantes...*<sup>58</sup> »

### 3.

L'autre face de l'univers latin est représenté par Virgile, dont la réception beyliste multiforme est étroitement liée aux principes esthétiques du romancier. Le poète pour l'enfant n'est qu'un allié des tyrans, un ennemi conjuré de la volonté libre, un instrument de torture mis en vers<sup>59</sup>. Cette image négative, aggravée par les rapports auliques du poète, mal vus de Beyle, est suivie plus tard par un portrait moins critique de Virgile, qui est désormais considéré comme « l'alibi valorisant des imbéciles qui n'y comprennent rien », comme « victime des psittacistes des sorbonnages<sup>60</sup> », pour disparaître dans l'enthousiasme de Stendhal envers un

<sup>55</sup> Voir Ph. Berthier : « La bibliothèque latine de Stendhal », *op.cit.* : 34–36.

<sup>56</sup> *Vie de Napoléon*, ch. V, note 2.

<sup>57</sup> Voir G. de Wulf : « Faut-il brûler Tite-Live ? », in : G. de Wulf (éd.) : *Stendhal...*, *op.cit.* : 37–47.

<sup>58</sup> *HB* 724.

<sup>59</sup> Ph. Berthier : « La bibliothèque latine de Stendhal », *op.cit.* : 25 ; 36.

<sup>60</sup> *Ibid.* : 32.



auteur tendre, suave, pure et élégant, égal de Mozart et de Raphaël, inséré au cercle de ses artistes fétiches. Virgile paraît être l'auteur romain le plus étudié par l'écrivain, qui le reprend, qui le cite plusieurs fois, qui le propose comme lecture aux siens<sup>61</sup>. Néanmoins, ce n'est pas l'œuvre entière qui retient son admiration sans condition. Sa préférence absolue concerne les *Géorgiques*, ensuite les amoureux des *Bucoliques* et certains passages riches en émotions tendres de l'*Énéide*, dont le héroïsme patriotique le laisse plutôt indifférent<sup>62</sup>.

A propos de la terreur du *latinage*<sup>63</sup> qui coïncide avec la Terreur révolutionnaire, on a déjà évoqué la scène de la guillotine avec Virgile à l'arrière-plan<sup>64</sup>. Celle-ci n'est pas la seule occurrence du nom du poète dans les pages de la *Vie de Henry Brulard* : il figure sur la liste des textes étudiés par l'enfant<sup>65</sup>, il est mentionné (avec Homère et Tasse) à propos du problème de l'imitation dans la littérature de la modernité<sup>66</sup>. En dehors de ces petites remarques plutôt neutres, trois passages narratifs du récit-mémoires sont profondément marqués par l'œuvre virgilienne, dont le premier et le troisième semblent former un ensemble thématique. Le récit beyliste paraît développer le motif des expériences négatives de l'apprentissage du latin en exprimant un mépris total pour l'auteur classique. Virgile, dirait-on, par la vengeance du narrateur, devenu adulte, est maltraité, il est mis dans des contextes extrêmement vulgaires.

### 3.1.

L'ouverture de cette série tripartite au chapitre VIII, datée à l'époque de Raillane, est marquée par le thème de la révolte. La morosité des précepteurs incite Henry et son jeune compagnon d'études à se servir des méthodes illégales, dont la victime est le volume innocent des *Géorgiques*.

J'étais sombre, sournois, mécontent ; je traduisais Virgile ; l'abbé m'exagérait les beautés de ce poète et j'accueillais ses louanges comme les pauvres Polonais d'aujourd'hui doivent accueillir les louanges de la bonhomie russe dans leurs

<sup>61</sup> Voir V. Del Litto : *La vie intellectuelle...*, *op.cit.* : 16.

<sup>62</sup> Pour sa prédilection (quelque fois mise en doute) pour Homère voir *ibid.* : 62–64 ; 103 ; 231.

<sup>63</sup> Néologisme conçu par Ph. Berthier, voir *La bibliothèque...*, *op.cit.* : *passim*.

<sup>64</sup> Voir note 27.

<sup>65</sup> *HB* 609–610 et 629.

<sup>66</sup> *HB* 732.

gazettes vendues ; je haïssais l'abbé, je haïssais mon père, source des pouvoirs de l'abbé, je haïssais encore plus la religion au nom de laquelle ils me tyrannisaient. [...] Nous traduisions donc Virgile à grande peine lorsque je découvris dans la bibliothèque de mon père une traduction de Virgile en quatre volumes *in octavo* fort bien reliés par ce *coquin* d'abbé Desfontaines, je crois. Je trouvai le volume correspondant aux *Géorgiques* et au second livre que nous écorchions (réellement nous ne savions pas du tout le latin). Je cachai ce bienheureux volume aux lieux d'aisance dans une armoire où l'on déposait les plumes des chapons consommés à la maison, et là, deux ou trois fois pendant notre pénible version, nous allions consulter celle de Desfontaines. Il me semble que l'abbé s'en aperçut par la débonnairété de Reytiers : ce fut une scène abominable. Je devenais de plus en plus sombre, méchant, malheureux<sup>67</sup>.

Le passage est encadré par le motif de la souffrance de l'enfant, mise en évidence par un beau tricolon, héritage de la rhétorique ancienne. Le morceau peut embarrasser non seulement les âmes prétentieuses des *pédants*, allarmées contre l'indécence de la scène, mais aussi frôler la sensibilité des amis de Virgile, qui seraient également gênés par cette drôle de provocation de jadis, renforcée par son évocation trois décennies plus tard. Le lecteur érudit doit faire face à un scandale double. Outre le contexte juridique de la transgression des normes sociales, qui soumettent les petits à l'autorité des grands, des maîtres omniscients, l'enfant d'autrefois semble commettre aussi un crime esthétique par sa vengeance (qui, d'ailleurs, ne manque pas de drôlerie enfantine). Le poète vénéré de l'âge d'or augustéen ici est associé à la saleté, aux processus du métabolisme, qui sont considérés (surtout dans ce milieu hypocrite dirigé par les règles accentuées d'une pudeur excessive), comme les fonctions les plus humiliantes, les plus dégoûtantes du corps humain. La connotation scatologique du passage<sup>68</sup>, qui est bien présente malgré la politesse du vocabulaire, pourrait être expliquée dans une approche psychanalytique par la tendance de la (petite) enfance à parler des sujets tabous, à abuser des mots impudiques, ce qui est un moyen de l'affirmation de soi<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> *HB* 609–610. Pour la description du volume de Virgile utilisé par Stendhal voir le catalogue de M. Colesanti : *Per uno Stendhal romano : libri, idee, immagini*, Roma : Ed. di Storia e Letteratura, 2002 : 35–36

<sup>68</sup> Pour la métaphore de l'incomestible, de la défécation et pour le chapon, image recourante de la castration, utilisée par Stendhal aussi aux contextes métopoétiques voir G. Kliebenstein : *Stendhal face au...*, *op.cit.* : 25, note 2.

<sup>69</sup> Henry à cette époque aurait douze ans au maximum, la tyrannie de Raillane termine vers 1795, cf. *HB* 608.

Le garçon qui traduisait Virgile, et surtout le romancier, qui évoque cet épisode de son enfance, évidemment n'est plus un enfant à bas âge – néanmoins, l'élaboration de ce moment du passé personnel semble être indissociable d'un tel contexte psychologique.

### 3.2.

Le pendant non moins étrange de cette histoire se lit à la fin de la *Vie de Henry Brulard*, au chapitre XL. Le jeune Beyle, grâce à ses résultats excellents en mathématiques, en 1800 peut s'enfuir de Grenoble. Protégé par la bienveillance parentale de M. Daru, il travaille comme fonctionnaire au ministère de la Guerre. L'introduction de l'épisode, qui est la dernière mention directe de Virgile chez Brulard, souligne le passage définitif du narrateur-protagoniste de l'état puéril à l'âge adulte : « Je vais naître [...] et le lecteur va sortir des enfantillages<sup>70</sup> ». Malgré cette annonce, qui pourrait être rassurante pour un lecteur moins prêt à suivre son guide vers les secrets les plus intimes de sa personnalité, le récit, qui prend son départ par la simple description du jardin du ministère (dont la vue topographique est également présentée par un croquis), par son caractère puéril et sans ambages ressemble beaucoup à celui du Virgile caché aux lieux d'aisance :

Au bout du jardin étaient de malheureux tilleuls taillés de près derrière lesquels nous allions pisser. Ces furent les premiers amis que j'eus à Paris. Leur sort me fit pitié : être ainsi taillés ! Je les comparais aux beaux tilleuls de Claix qui avaient le bonheur de vivre au milieu des montagnes. Mais aurais-je voulu retourner dans ces montagnes ? Oui, ce me semble, si j'avais dû n'y pas retrouver mon père et y vivre avec mon grand-père, à la bonne heure, mais *libre*. [...] Les tilleuls du ministère de la Guerre rougirent par le haut. M Mazoïer sans doute me rappela le vers de Virgile :

*Nunc erubescit ver.*

Ce n'est pas cela, mais je me le rappelle, en écrivant, pour la première fois depuis trente-six ans ; Virgile me faisait horreur au fond, comme protégé par les prêtres qui venaient dire la messe et parler de latin chez mes parents. Jamais, malgré tous les efforts de ma raison, Virgile ne s'est relevé pour moi des effets de cette

<sup>70</sup> HB 909.

mauvaise compagnie. Les tilleuls prirent des bourgeons, enfin ils eurent des feuilles, je fus profondément attendri, j'avais donc des amis à Paris ! Chaque fois que j'allais pisser derrière ces tilleuls au bout du jardin, mon âme était rafraîchie par la vue de ces amis<sup>71</sup>.

Dans la *Vie de Henry Brulard* on ne trouve aucun indice qui suggérerait la cohésion de ces deux passages qui rappellent des événements très écartés l'un de l'autre dans le temps. Néanmoins, les scènes, relativement éloignées aussi dans le corps du texte, par la répétition des certains motifs établiraient un processus narratif consciemment structuré autour du thème du latin. La vengeance de l'enfant mal-aimé qui se déroule à l'intérieur de la maison grenobloise, est réitérée par un épisode en plein air à Paris, ville de la liberté pour le jeune homme. Son indépendance, désirée depuis si longtemps, se réalise non seulement au niveau physique mais aussi à celui intellectuel : Henry est désormais émancipé du pouvoir du latin, symbolisé dans les deux cas également par Virgile. Pourtant, le fond émotionnel ne change pas : le jeune Parisien est toujours malheureux, il est frustré par sa solitude dans une ambiance qui ne le comprend pas. Quant à Virgile, son nom se lit de nouveau dans un contexte d'impureté.

Le Stendhal de 1836 qui se souvient de sa jeunesse de 1800, ne dément pas dans ce passage ses aversions envers le latin et Virgile par excellence. Il présente une attitude presque parodique de la confession : malgré sa sincérité sans gêne, il est visiblement très loin d'être un repentant envahi par des remords. Au contraire de l'histoire du volume caché, crime retrouvé au fond de son enfance et ouvertement reconnu, dans la scène de la jeunesse parisienne le narrateur n'admet directement aucune infraction. Les arbres, tout comme les ruines de la Rome ancienne associées à Tite-Live à l'ouverture du récit, déclenchent des souvenirs littéraires, virgiliens cette fois, en réalisant une chaîne d'association, dont les éléments sont les tilleuls, la ville de Grenoble et le latin. La série, introduite par une image botanique, annoncerait au lecteur naïf, qui ne soupçonne rien, un discours commémoratif, marqué, peut-être, par une tristesse suave et innocente. Or, l'éventuelle banalité de l'image des arbres, du printemps, qui pourrait théoriquement s'achever dans une idylle bourgeoise, est évitée par la couleur rouge des tilleuls mutilés, connotée par une certaine sauvagerie. L'arbre, essence même de la nature chez l'écrivain passionné pour les paysages, dans l'œuvre stendhalienne est toujours associé aux moments fugitifs de la tendresse. Les tilleuls sont sources de l'apaise-

<sup>71</sup> HB 910.

ment pour un personnage en désespoir<sup>72</sup> cette fois aussi. Le narrateur aurait de la compassion pour des pauvres plantes blessées (qui, par une coïncidence notable, se trouvent dans un jardin sur l'esplanade des *Invalides*<sup>73</sup>), qui peuvent être regardées non seulement comme l'image de la société moderne industrielle<sup>74</sup> : mais c'est lui-même, son enfance, sa liberté tronquée que Beyle reconnaît dans les tilleuls aux cicatrices rouges.

Pourtant, le geste qui encadre le motif central des arbres pris en pitié, avec sa vulgarité, soulignée aussi par la grossièreté du vocabulaire, semble vouloir choquer le public. Le lecteur, invité à l'intimité beyliste et traité en général avec politesse par son hôte, est facilement tenté de revendiquer le rôle du prêtre (ou même de Dieu) qui donnerait au confesseur la rémission de ses péchés. Il excepterait la purification de l'âme du narrateur criminel après son aveu. Afin de pouvoir annoncer l'absolution, il attendrait un geste de la réconciliation, une *mea culpa* touchée par un brin de nostalgie accompagnée, accompagné par un sourire, par un sourire doux-amer<sup>75</sup> de la part du confesseur, qui est désormais un adulte sage, un bureaucrate responsable et, sans doute, un homme parfaitement vertueux. Or, les espoirs du lecteur voyeur sont déjoués par le contraste criant qui est établi entre le motif innocent des arbres et d'éveil printanier, qui est évoqué par le vers attribué à Virgile d'une part et le mot vulgaire *pisser* d'autre part. Le poète éthéré du canon classique est associé une nouvelle fois aux activités les moins esthétiques de l'organisme. Virgile – affirme Brulard – ne s'est jamais relevé de la mauvaise compagnie des Jésuites. La sincérité de son énoncé, qui ne supporte aucun men-

<sup>72</sup> Sur la passion de Stendhal pour les arbres, êtres archaïques, puissants, spontanés, symboles de l'individualité, de la liberté, de la droiture voir R. Chessex : « Un touriste qui aime les arbres », *Stendhal Club* 65, 1974 : 17–36 ; M. Crouzet : « Le mot singulier et sa valeur « philosophique » chez Stendhal », in : M.-R. Corredor (éd.) : *Stendhal à Cosmopolis...*, *op.cit.* : 171–218, surtout 203–205.

<sup>73</sup> Voir P. Désalmand : *Cher Stendhal. Un pari sur la gloire*, Charenton-en-Pont : Presse de Valmy, 2005 : 103–104.

<sup>74</sup> Voir N. Nishikawa : « Les arbres et le romantisme chez Stendhal », in : V. Del Litto & K. Ringger (éds.) : *Stendhal et le romantisme : Actes du XV<sup>e</sup> Congrès international stendhalien (Mayence 1982)*, Genève : Librairie Droz, 1984 : 309–313, surtout 309–311.

<sup>75</sup> Une analyse souligne l'effet acoustique du phonème *i* répété plusieurs fois au chapitre, qui est interprété comme l'expression d'un certain bonheur presque au borde du sentimentalisme, qui se transforme en dérision et humiliation par la suite, par l'évocation de la faute d'orthographe commise par Beyle et découverte par M. Daru, brillant *humaniste* (HB 911), voir K. Gundersen : « Les tilleuls du ministère de la Guerre », *Recherches & Travaux* [En ligne], 74, 2009, mis en ligne le 15 décembre 2010, consulté le 01 juin 2015. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/350>. A noter : l'orthographe erronée du mot mi-latin mi-français *cel(l)a*, figure aussi au chapitre 32 de la *Chartreuse de Parme*.

songe vis-à-vis de sa conscience, est mise en relief exactement par la bassesse de l'expression<sup>76</sup> du confesseur de 1836. L'épisode des tilleuls pourrait clairement illustrer l'attitude particulière bien connue du narrateur-protagoniste de la *Vie de Henry Brulard* « où la crainte du préjugé l'entraîne au cynisme, où la défiance de son propre cœur le conduit à la dureté<sup>77</sup> ». Outre la vengeance personnelle tardive, la vulgarité du vocabulaire peut être considérée aussi comme un énoncé critique sur la poésie contemporaine, une nouvelle attaque contre les pédants. Selon un passage de la *Histoire de la peinture en Italie* « nous ne trouvons pas un seul mot ignoble dans Virgile ou Homère, ce qui fait un des sujets les plus raisonnables de l'admiration des pédants<sup>78</sup> ».

La scène, similairement à celle du volume caché, offrirait naturellement un trésor exceptionnel pour une approche psychanalytique. La série libre des associations, établie entre des sujets indépendants à première vue, dans la réalité est motivée par des liaisons à la fois émotionnelles et littéraires. La réminiscence virgilienne est déclenchée par la vue des tilleuls parisiens blessés, qui sont très différents des arbres bien portants du territoire des Gagnon à Claix. Le seul ami de l'enfant emprisonné était son grand-père, les amis uniques du jeune Parisien isolé sont les arbres. A notre avis, les tilleuls de Paris pourraient évoquer aussi la Place des Tilleuls à Grenoble, qui se trouve dans le voisinage de l'église Saint-Hugues, où a eu lieu l'enterrement d'Henriette Gagnon, comme le rappelle Brulard au début de ses souvenirs<sup>79</sup>. Ainsi, la chaîne des idées autour de la mort, de la fin du bonheur puéril, de Grenoble et du latin serait bouclée une nouvelle fois par l'image des arbres. Le symbolisme des couleurs – la rouge, on dirait, contre nature des tilleuls à Paris et le drap noir de la bière maternelle – reconstituerait l'opposition chromatique la plus importante de l'œuvre stendhalienne. Le souvenir douloureux de ces arbres du deuil, rappelé éventuellement par la vue des plantes mutilées, serait neutralisé par les arbres de l'allée en Claix, de cette allée du bonheur. En outre, les arbres parisiens peuvent faire allusion, même inconsciemment, aussi à un tilleul particulier de Claix, second de l'allée, dont le feuillage recouvre un garçon qui lit

<sup>76</sup> Pour l'absence du mot *pisser* dans la littérature française du XVII-XX<sup>e</sup> siècles voir K. Gundersen : « Les tilleuls du ministère de la Guerre », *op.cit.* : note 16. Pour l'emploi stendhalien des mots jugés grossiers en société (et qui concernent primordialement la sexualité) voir G. Mathieu : « Stendhal pornographe ! », *Recherches & Travaux* [En ligne], 74, 2009, mis en ligne le 28 février 2011, consulté le 19 juin 2015. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/363>.

<sup>77</sup> Je cite l'étude classique de P. Bourget : *Essais de psychologie contemporaine*, Paris : Librairie Plon, 1920 : I., 342.

<sup>78</sup> *HP* 331

<sup>79</sup> *HB* 567 et 581.

en cachette les aventures de *Don Quichotte*, qui, comme nous l'avons déjà vu, le fait rire, plus exactement le fait « mourir de rire », au grand mécontentement de son père<sup>80</sup>.

Le prétendu vers virgilien est introduit indirectement, il est transmis comme une citation faite par M. Mazoïer, collègue du travail de Stendhal et auteur de la poésie néoclassique, qui, selon le bon mot de Berthier, « a commis une tragédie de *Thésée* », qui ne serait qu'une pure imitation de Racine, qui imite Euripide<sup>81</sup>. « Les injures adressées à Shakespeare par M. Mazoïer et avec quel mépris en 1800 !!! m'attendrissaient jusqu'aux larmes en faveur de ce grand poète<sup>82</sup> » – se souvient Stendhal quelques pages plus tard. Le motif de l'attendrissement, comme on l'a vu, a été introduit par la vue des tilleuls malheureux parisiens, objets de la pitié du narrateur-protagoniste, qui sont en contraste avec les arbres verdoyants de Claix. La prétendue citation virgilienne dans ce contexte, qui par la suite se développe dans une critique littéraire (sur Shakespeare, autre prédécesseur du romantisme selon Stendhal) peut être considérée comme une prise de position consciente contre les épigones de la grande poésie de l'Antiquité, contre la versification aride du néoclassicisme : la citation serait une invitation à dire adieu aux troncs desséchés et à retourner aux origines nobles, aux vraies racines anciennes d'un romantisme du dix-neuvième<sup>83</sup>.

Pour l'étude actuelle c'est la question de la citation qui s'impose. Comme les commentaires de H. Martineau et de V. Del Litto le signalent avec justesse, la phrase *Nunc erubescit ver* ne se trouve nulle part dans la poésie latine<sup>84</sup>. Cependant, cette nouvelle fausse citation semble différer des autres phrases latines insérées au texte français, dont l'inexactitude grammaticale s'explique en général par un usage délibérément nonchalant. L'écrivain, traumatisé par les philologues dans son enfance, ne contrôle pas ses tournures latines, il ne consulte jamais ses sources, mieux, quelquefois il paraît être obsédé d'une horreur de l'exactitude philologique. Ses citations dans la majorité sont approximatives, faites de mémoire, et le lecteur est souvent tenté de mettre en doute le niveau de la compétence latiniste de Stendhal, sa familiarité avec les classiques. (Voir son fragment incompréhensible inspiré de Tite-Live *et temptatum contemni*, abordé ci-dessus).

<sup>80</sup> HB 616, 618–619. Voir aussi la note 41.

<sup>81</sup> Voir Ph. Berthier : *La bibliothèque...*, *op.cit.* : 14.

<sup>82</sup> HB 914.

<sup>83</sup> Voir B. Didier : *L'antiquité...*, *op.cit.* : 72.

<sup>84</sup> Voir HB 1516 et l'édition de H. Martineau, Paris : Garnier, 1961, 540.

Une des rares études consacrées à l'origine de la phrase *Nunc erubescit ver*, qui ne présente pas une forme métrique reconnaissable, voudrait la faire remonter à l'image virgilienne du printemps pourpré qui se lit aux *Bucoliques* (IX, 40)<sup>85</sup> : *Hic ver purpureum*. Malgré la différence qui existe entre le pourpre, symbole impérial de la grandeur divine chez les Romains et le rouge, associé primordialement au sang et à la violence, on ne peut pas nier la présence commune de la couleur cultique de Stendhal dans les deux hémistiches qui, en plus, se réfèrent à la même saison de l'année. La structure tripartite, le placement des adverbes *nunc* et *hic* au début des vers mettent également en parallèle les deux passages. L'hypothèse d'un éventuel rapport textuel entre la fausse citation *Nunc erubescit ver* et le vers *Hic ver purpureum* à l'attribution indoutable, pourrait être soutenue par plusieurs détails. Le vers de l'églogue IX est chanté par un berger, qui le cite d'un poème pas méprisable (38 : *non ignobile carmen*), composé par un autre poète bucolique, absent pour le présent du narratif. Dernier, par sa phrase sur le printemps adressée à la belle Galathée, objet de son amour, imiterait un passage connu de Théocrite, la sérénade du Cyclope (*Id.* XI) – le nom de la fille désirée par le berger italien et le monstre monophthalme est identique chez le bucolique grec et son élève latin. Cette mise en abyme très complexe des citations (un personnage pastoral probablement fictif chez un poète latin de l'époque impériale chante le poème d'un autre berger virgilien fictif, qui lui-même imite le chant amoureux du pâtre le plus horrible de la mythologie grecque mis en scène par un poète hellénistique) se présente chez Stendhal aussi. Dans *La vie de Henry Brulard* un homme âgé se souvient de son enfance marquée profondément par le latin, en évoquant un prétendu vers de Virgile qui lui a été cité dans sa jeunesse par un épigone français sans talent et sans goût du dix-neuvième siècle.

Néanmoins, l'atmosphère générale et l'effet esthétique des deux textes se distinguent nettement. La phrase virgilienne authentique sur le printemps évoque le désir amoureux (probablement pas satisfait) d'un poète, qui a disparu dans la guerre civile. Ainsi, l'églogue avec sa mélancolie serait un doux hommage à ce personnage regretté par ses amis. Le texte de Stendhal, pas du tout nostalgique, avec ses gros mots n'est qu'une pure provocation.

Une autre chose nécessite également de revoir l'origine de la citation. L'élément le plus important du vers pseudo-virgilien cité par Stendhal dans un contexte (parodique) de confession est à notre avis le verbe *erubescit*, ayant une connotation éthique incontournable, qui visiblement n'a pas sa correspondance dans l'églogue – un fait à ne pas négliger. Le mot *erubescere*, un dérivé du nom de

<sup>85</sup> Voir F. D'Iorio : « Sur une citation latine de Stendhal », *Stendhal Club* № 11, 1961.



couleur *rubor*, ne se lit dans la littérature latine que rarement, toujours dans un contexte morale, où il se réfère à la rougeur momentanée du visage provoquée par des émotions pas vraiment agréables, comme le confirment les prosateurs latins sans exception<sup>86</sup>. L'emploi le plus connu du verbe se présente dans la famille des proverbes *carta non erubescit / epistula non erubescit / litterae non erubescunt*, ce qui semble avoir une certaine ressemblance avec le contexte psychologique de la prétendue citation de Virgile chez Stendhal. Le narrateur-protagoniste devrait avoir sur son visage la rougeur de la honte à cause de son aversion d'autrefois envers Virgile et peut-être aussi à cause de son crime d'enfant (de la tricherie, du volume volé et caché) déjà avoué. Pourtant, le papier, on le sait, ne rougit de rien. Les pages de *La vie de Henry Brulard* souffrent non seulement de cette déclaration honteuse de la part d'un adulte formé par la culture classique, elles souffrent aussi du geste humiliant du confesseur toujours non-conforme, qui, à la lettre et par métaphore, pisse sur Virgile.

Au lieu de revoir toutes les occurrences du mot *erubescere* chez Cicéron, Sénèque, Martiale, Quintilien et les autres, dans la suite nous nous concentrons d'abord sur le rôle de la couleur rouge et du verbe *erubescere* chez Virgile. En général, le rouge fait partie des descriptions des paysages<sup>87</sup> et des indications de l'heure du jour<sup>88</sup>. Il est rouge, quand le soleil se couche et le soir arrive, il est rouge, quand la mer s'illumine par les rayons matinaux. *Rubor* signifie un coloris de trois saisons, qui peut se référer à la prairie du printemps parsemée des fleurs, au champ estival richement décoré du blé, aux buissons avec des fruits mûrs en automne. Dans un contexte moins paisible, le rouge évoque le sang versé dans la bataille. Par contre, la forme *erubescit* exprime toujours des émotions, celles du remords, de la honte, de l'humiliation, de la rage<sup>89</sup>. Le rouge peut apparaître aussi dans une description simultanée des phénomènes naturels et des sensations de l'âme, comme l'illustre le portrait de Lavinie marqué par la pudeur virginale au

<sup>86</sup> Sur le développement du sens du mot *erubescere* voir G. V. M. Haverling : « Actionality, tense and viewpoint », in : Ph. Baldi & P. Cuzzolin (eds.) : *New perspectives on historical Latin syntax. Constituent syntax: Adverbial phrases, adverbs, mood, tense*, Berlin & New York : de Gruyter, 2010 : 336–337.

<sup>87</sup> Cf. *Georg.* I, 297 : *at rubicunda Ceres medio succiditur aestu* ; II 34 : *ferre pirum et prunis lapidosa rubescere corna* ; II, 430 : *sanguineisque inculta rubent aviaria bacis* ; IV, 306 : *ante novis rubeant quam prata coloribus* ; *Aen.* VIII, 695 : ... *arva nova Neptunia caede rubescunt*.

<sup>88</sup> Cf. *Georg.* I, 250 : *illic sera rubens accendit lumina Vesper* ; *Aen.* VII 25 : *lamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto*.

<sup>89</sup> Cf. *Ecl.* VI 2 : ... *neque erubuit silvas habitare, Thalia* ; *Aen.* II, 542 : ... *sed iura fidemque / supplicis erubuit*.

chant XII de l'épopée<sup>90</sup>. Le morceau virgilien le plus proche à la citation chez Stendhal se trouverait dans les *Géorgiques*, étudiées « non sans plaisir » par l'enfant, comme nous l'avons lu<sup>91</sup>. Ce passage du calendrier d'agricole associe le concept du printemps rouge à l'arrivée de la cigogne, qui désigne le moment idéal pour planter la vigne (II 319) : *optima vinetis satio, cum vere rubenti / candida venit avis longis invisā colubris*. Malgré le motif commun du printemps rouge (*vere rubenti* cf. *erubescit ver*), la citation de *La vie de Henry Brulard* ne peut pas être rattachée exclusivement et sans difficulté à ces vers, car l'oiseau visiblement n'a pas honte de tuer les serpents, de faire couler le sang de ses victimes : tout au contraire, il est d'une blancheur pure et impeccable, comme le suggère la connotation éthique du syntagme *candida avis*.

Cependant, un passage de la littérature latine paraît connaître l'idée d'une saison touchée par la rougeur de la honte, qui, sans être un vers de Virgile, est étroitement lié au poète. Il s'agit d'une œuvre fragmentaire de Florus, rhéteur, historien et auteur de quelques épigrammes à l'époque d'Hadrien, dont les œuvres historiques ont été lues par l'enfant Beyle et choisies comme guide historico-culturel pour son voyage à Rome<sup>92</sup>. La phrase lacunaire *Serotino non erubescit autumnno*, qui se mettrait facilement en parallèle avec la citation pseudo-virgilienne *Nunc erubescit ver*, se lit dans l'introduction de son dialogue perdu intitulé *Vergilius orator an poeta*, qui est bien apprécié par l'histoire de la littérature latine, étant l'unique source biographique sur cet auteur d'origine berbère. Selon le texte fragmentaire, Florus dans sa jeunesse participe à un concours poétique prestigieux initié par l'empereur Domitien. S'étant vu refuser un prix par préjugé envers les provinciaux africains, il se sent méprisé et quitte Rome pour s'installer à Tarraco, en Hispanie.

Le fragment *serotino non erubescit autumnno* (il n'a pas honte de sa fin d'automne), dont le sujet grammatical n'est pas marqué dans le texte, s'intègre dans la célébration du paysage hispanique. Le morceau se fonde sur la tradition rhétorique de *laus terrarum*, louange des pays, et utilise les motifs traditionnels du genre, la beauté du paysage, la sérénité du climat, la présence continue d'une

<sup>90</sup> Cf. *Georg.* I 429–430 : *at si virgineum suffuderit ore ruborem / ventus erit : vento semper rubet aurea Phoebe* ; *Aen.* XII, 66–69 : *subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit. / Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis virgo dabat ore colores*.

<sup>91</sup> HB 691.

<sup>92</sup> Cf. *Voyage en Italie*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1973 : 618–619 : « Florus et Tite-Live nous ont raconté des batailles célèbres, et, à huit ans, quelle idée ne se fait-on pas d'une bataille ! » Pour le Florus de Stendhal voir F. Manzini : *Stendhal's parallel lives*, Bern : Peter Lang, 2004 : 132–133 (l'analyse n'aborde que les œuvres historiographiques).

douceur printanière. L'énumération des valeurs géographiques et météorologiques s'achève dans un éloge des vins de la Tarraconaise, qui selon Florus peuvent rivaliser même avec les cépages illustres d'Italie. Ainsi, les terroirs vinicoles dans l'environnement de Tarraco ne doivent pas rougir de la honte en automne, saison du vendange<sup>93</sup>. La célébration du pays, sous l'égide du concept hippocratique du milieu, probablement aurait dû s'achever dans un éloge des habitants de la province romaine, et tout particulièrement dans l'éloge de la compétence rhétorique de Florus, en établissant une image auto-réflexive et métapoétique. On peut pas exclure *a priori* que dans les souvenirs lointains de Stendhal les réminiscences virgiliennes se confondraient avec ce passage de Florus (dont les œuvres font également partie de sa bibliothèque<sup>94</sup>) en produisant une nouvelle fausse citation en latin. Bien que la phrase *Nunc erubescit ver* semble avoir son origine dans un mélange inconscient des contextes différents dû à un *lapsus memoriae*, la citation de *La vie de Henry Brulard* pourrait être regardée aussi comme une opposition bien élaborée du passage de Florus. Le motif de l'automne riche en fruits (qui correspondrait dans une lecture métaphorique au millésime littéraire de Florus) se met en contraste avec l'image du printemps de la jeunesse stendhalienne. La description beyliste du printemps se lit également dans une narration auto-réflexive complexe, dans une biographie inachevée, qui fait le bilan d'un parcours personnel et littéraire. Les tilleuls stériles parisiens seraient opposés non seulement aux beaux arbres de Claix et à ceux tristes de la Place des Tilleuls grenobloise, mais aussi aux vignes florissantes hispaniques. L'idée du bon vin dans le passage de Florus qui se cache peut-être à l'arrière de la fausse citation chez Stendhal, se mettrait en contraste avec la fluidité pas de tout présentable du métabolisme, auquel il est fait référence par Brulard sans aucune gêne dans la pénible scène parisienne. Au même temps, la rouge du vin, symbole du sang versé du Christ dans l'Eucharistie, pour un auteur moderne formé à la fois par les classiques et la tradition chrétienne (détestée par lui), serait également l'antithèse du noir des Jésuites.

<sup>93</sup> Cf. Florus, *Virgilius orator* II, 8 : *Caelum peculiariter temporatum miscet vices et notam veris totus annus imitatur. Terra fertilis campis et magis collibus nam Italiae vites adfectat et comparat areas, serotino non erubescit autumnno.*

<sup>94</sup> Voir le *colligatum* mentionné sur la liste des livres établie en 1839. Les détails voir V. Del Litto : *Les bibliothèques de Stendhal*, Paris : Champion, 2001. Stendhal pourrait rencontrer le concept hippocratique de milieu (introduit à la pensée française par Montesquieu) grâce à docteur Gagnon, lecteur assidu des écrits hippocratiques, voir *HB* 553 et 622. Voir aussi *Histoire de la peinture en Italie*, *op.cit.* : 292–296 et la glosse *Météorologie* dans le *Dictionnaire de Stendhal*.

## 3.3.

Au milieu de ces deux passages qui sont également importants du point de vue narratif, stylistique et psychologique et qui transmettent la face négative, même répugnante de la latinité, nous trouvons le troisième épisode virgilien du récit autobiographique. Le morceau, fondé sur une citation tout à fait exacte du poète (la seule dans *La vie de Henry Brulard*), paraît vouloir restituer le renom souillé de Virgile, victime des événements décrits dans deux autres passages qui l'encadrent. Le nom du poète latin a été humilié par des affaires qui, normalement, sont contrôlées et cachées par une pudeur à la fois personnelle et narrative. Sa purification se réalise par un troisième souvenir d'enfance, par un hommage double, hommage intime à un bien-aimé disparu et hommage poétique à une culture.

Stendhal évoque ici la mort de Lambert, « jeune et bel homme très dégourdi », domestique du docteur Gagnon et ami du petit garçon<sup>95</sup>. Sa relation avec l'enfant, en dehors de lui procurer un certain air de la liberté, semble compléter celle qui existe entre petit-fils et grand-père. Le docteur est le « camarade sérieux et respectable » de Henry, son guide intellectuel. Lambert, en revanche, lui assure un contact corporel<sup>96</sup>, *Ersatz* triste de la caresse maternelle : ennuyé par les manifestations excessives de la confiance de l'enfant en pénurie d'amour, il le punit quelque fois par « une petite calotte bien sèche et proportionnée à son âge ». Avec Marion, la cuisinière, il est un ami égal, un allié fidèle de ses combats quotidiens contre les tyrans aux noms angéliques de la famille<sup>97</sup>.

Le premier des événements vécus ensemble par Henry et Lambert mérite être noté, car il paraît annoncer les tragédies d'un futur pas trop lointain. Le garçon de cinq ans, accompagné par le domestique, suit en 1788 le cortège funéraire du M. maréchal Vaux, toute la longueur de la rue des Mûriers (on verra plus tard l'importance de ce détail) et il admire « le spectacle de cette tombe noire<sup>98</sup> ». Le lendemain Henry est emmené par lui pour voir passer le convoi du militaire défunt : le son majestueux des tambours voilés du drap noir et les coups de fusil d'hommage lui font une peur à mourir. Aux autres points du récit-mémoire Lambert partage avec l'enfant les rares moments du bonheur, quand Henry peut s'éloigner de sa prison et expérimenter le monde en dehors. Ainsi, ils partent ensemble pour

<sup>95</sup> HB 585, voir aussi 621.

<sup>96</sup> HB 674. Voir aussi M. Crouzet : *La vie...*, *op.cit.* : 97.

<sup>97</sup> HB 643-644 : « Lambert et Marion [...] avaient le grande avantage de n'être pas mes supérieurs, là seulement je trouvais la douce égalité et la liberté. »

<sup>98</sup> HB 585-586.

cueillir les pêches magnifiques de domaine Gagnon<sup>99</sup>. A côté de cette expérience *extra muros* parfumée par des plaisirs de la bouche, une autre aventure excitante, structurée cette fois verticalement, est liée également au valet de chambre : c'est lui avec qui Henry descend dans la cave pour y chercher du petit salé excellent de la maison – voilà une vraie *catabasis* dans l'optique enfantine, accompagnée de nouveau par une saveur, par une expérience sensuelle. (On doit noter, que l'idée de la nourriture semble avoir un sens particulier dans les souvenirs sur Lambert, dont le rôle protecteur est confirmé par la personnage de Marion, dont la cuisine est un havre pour l'enfant aux moments difficiles<sup>100</sup>.)

Après la disparition brusque de la mère, la mort de Lambert en 1793 est la deuxième rencontre de l'enfant avec le néant, avec la finitude de la condition humaine, qui le touche profondément. « Je connus la douleur pour la première fois de ma vie. Je pensais à la mort<sup>101</sup> ». Selon le récit détaillé de *La vie de Henry Brulard*, Lambert, pour améliorer son sort, veut élever des vers à soie ce qui est une entreprise lucrative très en vogue à l'époque. Pour nourrir les insectes, il achète un mûrier à l'extérieur de la ville. On se souvient : *Mura*, la mûre était le premier mot étudié par Henry au tout début de l'apprentissage du latin<sup>102</sup>. En ramassant des feuilles pour ses insectes, Lambert tombe de l'arbre. Malgré les efforts médicaux de docteur Gagnon qui le fait saigner régulièrement, qui « le soigna comme un fils », il est mort au bout de trois jours. Henry, désespéré, visite le mourant dix fois par jour. Au contraire de la folie provoquée par la mort maternelle, la douleur de la mort de Lambert est « une douleur réfléchie, sèche, sans larmes, sans consolation<sup>103</sup> ». Pourtant, cette sensation qui ne peut pas être dite par des mots ordinaires, semble être exprimée des années plus tard par l'expérience esthétique. Pour rappeler sa figure d'enfant devant le chevet de Lambert, le Stendhal de *La vie de Henry Brulard* évoque trois œuvres d'art de genres différents en réalisant une comparaison en triptyque.

<sup>99</sup> HB 674.

<sup>100</sup> HB 621, 643–644, 653, 681–682, 735.

<sup>101</sup> HB 674

<sup>102</sup> HB 555.

<sup>103</sup> HB 676.

J'ai vu une fois, en Italie, une figure de Saint Jean regardant crucifier<sup>104</sup> son ami et son Dieu<sup>105</sup>, qui tout à coup me saisit par le souvenir de ce que j'avais éprouvé vingt-cinq ans auparavant à la mort du pauvre Lambert. Je pourrais remplir encore cinq ou six pages de souvenirs clairs qui me restent de cette grande douleur. On le cloua dans sa bière, on l'emporta ...

*Sunt lacrimae rerum.*

Le même côté de mon cœur est ému par certains accompagnements de Mozart dans *Don Juan*<sup>106</sup>.

La citation latine sans traduction, dont la provenance n'est pas marquée, est placée au milieu de la page, à la façon d'une épitaphe. Le sens exact de la phrase virgilienne (*Énéide* I, 462) qui est entourée chez Stendhal par une peinture et des mélodies, tout en formant une *Ringkomposition*, tellement caractéristique pour les comparaisons de la littérature classique, est éclairé par l'anecdote qui suit.

Huit jours après sa mort Séraphie se mit fort justement en colère parce qu'on lui servit je ne sais quel potage [...] dans une petite écuelle de faïence ébréchée (que je vois encore quarante ans après l'événement) qui avait servi à recevoir le sang de Lambert pendant une des saignées. Je fondis en larmes tout à coup au point d'avoir des sanglots qui m'étouffaient. Je n'avais jamais pu pleurer à la mort de ma mère. Je ne commençai à pouvoir pleurer que plus d'un an après, seul, pendant la nuit, dans mon lit. Séraphie, en me voyant pleurer Lambert, me fit une scène<sup>107</sup>.

L'épisode de la mort de Lambert avec sa citation latine s'intègre au milieu des deux réminiscences virgiliennes analysées, qui se fondent sur le motif du mensonge et de la haine, provoqués d'une part par l'apprentissage forcé d'une culture étrangère et, d'autre part, par la dictature esthétique d'un goût littéraire insipide. Afin d'élaborer ses émotions vécues au moment du décès de son ami, Stendhal fait appel

<sup>104</sup> Dans le manuscrit se lit *crucifiés*. Sur la fluctuation entre le singulier et le pluriel dans ce flot textuel sans ponctuation, qui hésite entre passé et présent voir J. Dürrenmatt : « Stendhal et les affres de l'orthographe », in : M. Gagnebin & Ch. Savinel (éds.) : *Image récalcitrante*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001 : 162–166.

<sup>105</sup> Il s'agit probablement de la *Cène* de Léonarde de Vinci, voir la note de Del Litto, *HB* 1409.

<sup>106</sup> *HB* 676.

<sup>107</sup> *HB* 676.

à trois variations sur la douleur, empruntées aux beaux-arts, à la musique et à la poésie (représentée par un poète romain), qui toutes les trois doivent faire partie du trésor esthétique des *happy few*.

Le vers virgilien, encadré par l'allusion au tableau italien et à Mozart, remonte à la scène célèbre de l'épopée, où les Troyens chassés de leur patrie détruite, sur leur chemin vers le nouveau pays rencontrent leur histoire tragique, immortalisée déjà par l'art plastique sur le relief d'un temple à Carthage. Virgile, en établissant un effet du miroir, réalise une ecphrasis remarquable, qui décrit non seulement la porte magnifique du sanctuaire de Junon, mais aussi fait voir l'effet de cette expérience esthétique au public, qui lui-même est représenté sur l'œuvre d'art regardée. Le sens exact de la phrase d'*Énéide* (I 462) est consciemment indéterminé : il y a des larmes des choses / il y a de larmes pour les choses / il y a des larmes venant des choses – les traductions généralement gardent l'ambiguïté particulière de cette phrase au maximum de l'expressivité, aux nuances illimitées de la significations<sup>108</sup>.

Évidemment, on peut pas reproduire l'interprétation stendhalienne du vers virgilien. Pourtant, en le faisant figurer dans un récit commémoratif d'un événement tragique, qui l'a touché profondément, Stendhal paraît imiter consciemment Virgile, sans réaliser une reproduction mécanique, dont l'idée même est gravement refusée par ses principes littéraires. La chute grandiose de Troie dans la version de Brulard est ramenée à une chute du haut d'un mûrier ; le monument solennel aux dimensions impressionnantes du passé troyen est remplacé par une petite assiette toute ordinaire, vile et ébréchée. L'épisode de l'écuelle, dans le sillon des deux épisodes virgiliens de l'autobiographie déjà traités, paraît être marqué par une nuance écœurante, même horripilante, liée au changement de fonction de l'écuelle. L'image de l'assiette pleine de soupe est connotée par l'idée d'un aliment qui vivifie, mais elle est également associée à l'écoulement du sang du Lambert, qui, finalement, le tue. Néanmoins, par d'autres détails, par le motif du soin paternel de docteur Gagnon et par l'allusion à la représentation visuelle de la crucifixion, le récit se transforme en l'histoire de passion tragique où la faïence de bon marché se métamorphose en *vas sacrum* : la petite écuelle peut évoquer elliptiquement aussi le calice qui contient le sang du Jésus-Christ. Par ces circonstances le narrateur semble établir (ou au moins suggérer) une mise en parallèle entre la mort de Lambin et celle du Seigneur : le décès du domestique serait transposé dans une dimension sublime et presque métaphysique. A l'opposé

<sup>108</sup> De la riche littérature voir récemment D. Wharton : *Sunt lacrimae rerum. An exploration in meaning*, *The Classical Journal* 103, 2008 : 259–279.

de la scène des tilleuls, qui peut être considérée comme une confession grotesque souillée par sa vulgarité, la corrélation elliptique entre la mort de Lambert et de Jésus manque de toute ironie humiliante, elle n'est même pas affleurée par une tentative de sacrilège. (Tout au contraire : il paraît que l'expérience esthétique serait une – l'unique ? – modalité possible de l'expérience du sacré chez Stendhal qui se pose parfois démonstrativement en athée et anticlérical.)

La dignité de la mort de Lambert est garantie d'une part par la sincérité des sentiments de l'enfant jadis, d'autre part par les allusions à quelques chefs-d'œuvre emblématiques et à leur effet émotionnel sur la sensibilité du narrateur. Cette émotion, sans être concrétisée (« Le même côté de mon cœur est ému »), grâce à la communauté des idées de Stendhal et de son public lettré et sensible sur la beauté tragique de la condition humaine, peut être partagée aussi par le lecteur.

Selon la monographie de G. Pascale, les scènes de pleurs chez Stendhal peuvent être remontées à deux types. Il y a des larmes de la honte coléreuse, par lesquelles la personne solitaire « expérimente sa souffrance comme un viol, comme la conformation d'une faute obscure », qu'il veut dissimuler aussi longtemps que possible. Les larmes partagées de la réconciliation, par contre, se présentent « quand le cœur accepte de se briser, quand il n'est pas loin de se donner ». Par elles les personnes qui pleurent ensemble, mettent fin à la méfiance et à la haine<sup>109</sup>.

Les larmes évoquées dans l'épisode du deuil porté pour Lambert semblent avoir une autre valeur, et cette impression peut nous conduire vers une tentative de conclusion. Déclenchées par la vue d'un objet ordinaire et motivées par des choses inexplicables pour un enfant, comme la mort imprévue d'une personne aimée, les larmes de Henry par la citation virgilienne deviennent des larmes révélatrices, libératrices, qui aident à surmonter la perte. Le passage de Virgile, ajouté comme analogue aux événements de l'enfance par le narrateur adulte, facilite l'interprétation et la sublimation de la tragédie. Cette évocation en 1836 des larmes versées pour un mort en 1793, encadrée par des diverses expressions de la douleur empruntées à la peinture, à la musique et à la littérature, peut être regardée aussi comme l'aboutissement du parcours latin de Stendhal. La langue de Rome, exécrée car imposée par les normes sociales et éducatives de l'époque, acquiert ses lettres de noblesse par la poésie. Le narrateur qui se souvient, au-delà de la tyrannie des précepteurs noirs et au-delà des étincelles de la liberté qui lui ont été transmises par les chroniqueurs de la république romaine, découvre chez un poète latin aussi la raison d'être peut-être la plus importante de toute littérature, soit-elle ancienne ou moderne, qui est l'étude du cœur humain.

<sup>109</sup> G. Pascale : *Rires, Sourires et larmes chez Stendhal. Une initiation poétique*, Genève : Droz, 1993, 17–18.



# LINGUISTICA



MICHELE PAOLINI

DEFINIZIONE LESSICOGRAFICA  
E DEFINIZIONE SCIENTIFICA

Il problema della selezione contestuale e circostanziale

*1. Introduzione*

La ricerca che intendiamo presentare in questa sede ha per tema il confronto tra definizione lessicografica e definizione scientifica. Come è stato osservato (Cuadrado 2010: 121-138), alcune idee a questo riguardo sono presenti nelle bibliografie già da tempo. È tuttavia da osservare che non si è ancora arrivati a delineare una sintesi soddisfacente e nemmeno, ci sembra, uno stato dell'arte completo ed esauriente. Ciò pone un certo numero di problemi nella fase dell'impostazione della nostra ipotesi di lavoro. Cercheremo qui di evidenziarne alcuni aspetti.

Prima di tutto: in quale contesto disciplinare ci dobbiamo situare? Un'indagine sopra la definizione lessicografica potrebbe abbastanza agevolmente essere inquadrata, all'inizio, nel contesto della lessicografia e, meglio, della metalessicografia, con una prospettiva però allargata a discipline ad essa immediatamente afferenti: linguistica generale e applicata, lessicologia, semantica e semiotica. Tuttavia, chi affronta questo tema non ha potuto ignorarne i fondamenti evidentemente extralessicografici. Fondamenti storici e ontologici. Vediamo meglio:

- I. Fondamenti storici, perché la trattazione del tema "definizione" risale in realtà alla tradizione aristotelica, dunque alla ricerca logico-filosofica.
- II. Fondamenti ontologici, per almeno tre ragioni:
  - (a) perché l'attività di definizione è immanente all'insieme delle interazioni proprie del linguaggio naturale, fino dalla fase della sua primissima acquisizione nell'infanzia (Berti & Bombi 2008<sup>2</sup> [2005]: 87);

- (b) perché essa si produce e riproduce, diremmo conseguentemente, nell'insieme delle manifestazioni di quanto può essere riassunto utilmente nella nozione di interdiscorsività (Segre 2014 [1982]: 582) “i rapporti [...] tra un testo e gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura” Segre 2014 [1982]: 1547).
- (c) perché essa si produce e riproduce in un insieme di relazioni e interdipendenze testuali specifiche riguardanti molti testi che non sono necessariamente dizionari, secondo quanto può essere utilmente riassunto nella nozione di intertestualità (Segre 2014 [1982]: 582; Volli 2006<sup>5</sup> [2000]: 147).

Va precisato che le nostre osservazioni non ammetteranno, come punto di partenza, una distinzione dei lessemi in “parole” della lingua comune e “termini” delle lingue di speciali, perché assumiamo che essi – “parole” e “termini” – non siano per loro natura diversi intrinsecamente. Diversa invece è la loro funzione nel descrivere significati entro co-testi, contesti e circostanze.

Ammetteremo pertanto, proprio per questa ragione, una distinzione tra lingua comune e lingue speciali (Lavinio 2011: 89-91). Lavoreremo insomma principalmente sulla nozione di codice e sottocodice.

Inoltre, seguendo una impostazione propria della semantica a orientamento peirciano, assumiamo che tanto il *definiendum* quanto il *definiens*, essendo messaggi emessi a fini comunicativi, abbiano proprietà di carattere testuale e si inseriscano in una più ampia rete di rapporti che generano implicazione ed esplicitazione dei significati. Su di essi il destinatario è chiamato a operare decodificazioni e disambiguazioni, insomma a svolgere il lavoro dell'interpretazione (Eco 2013<sup>12</sup> [1979]). Egli, quando riceve un messaggio definitivo, mette in attività una sua precisa prerogativa alla cooperazione testuale, che gli permette di situare il messaggio in modo (per lui) appropriato in un “sistema di codici e sottocodici provvisti dalla lingua in cui il testo è stato scritto e dalla competenza enciclopedica a cui per tradizione culturale quella stessa lingua rinvia” (Eco 2013<sup>12</sup> [1979]: 77). Una volta effettuata questa operazione, egli procede a selezionare il contesto appropriato e ad attuare le operazioni interpretative successivamente necessarie.

## 2. *L'esplicitazione semantica nella definizione*

L'insieme dei compiti del destinatario riguarda, come sottolinea Cuadrado (2010: 126), l'ammissibilità di una definizione a prescindere dal suo co-testo, ma – aggiungiamo noi – in dipendenza da contesti e circostanze. Altrimenti detto, dal punto di vista del destinatario, conta la comprensibilità della definizione a prescindere dalla sua tipologia. Poco importa al lettore una eventuale distinzione tipologica tra definizioni enciclopediche e lessicali/lessicografiche. Il lettore compie infatti una operazione di ricerca e ne scandaglia molte, se necessario, integrandole tra loro, confrontandole e mettendole in relazione con la sua enciclopedia di riferimento. Questo lavoro, intertestuale e interdiscorsivo, produce (e non porta alla) comprensione dei significati. La comprensione del significato, infatti, non è qualcosa di già dato che si *raggiunge*, perché il significato non esiste *a priori*, se non virtualmente e nell'intenzionalità dell'emittente. La comprensione del significato si produce invece attraverso un complesso processo di cooperazione tra emittente e destinatario.

Vediamo – attraverso una situazione comunicativa – un esempio di come può avvenire questo processo.

Il lettore, un lettore-modello, legge sul sito Web di uno noto quotidiano italiano che una celebre attrice statunitense ha subito una doppia *mastectomia*: “Angelina Jolie rivela: ‘Ho subito una doppia mastectomia preventiva’” (*la Repubblica*, 14 maggio 2013). A questo punto il destinatario compie una serie di operazioni conoscitive, per capire meglio il contenuto di questo messaggio. Non gli è del tutto chiaro infatti il significato del termine *mastectomia*, anche se è in grado di situarlo nel contesto della medicina. Egli ha appena effettuato correttamente una selezione contestuale. La sua competenza enciclopedica glielo ha consentito. Ha già sentito parlare molte volte di mastectomia e sempre in relazione a questioni riguardanti la salute. Siamo nell'ambito dell'interdiscorsività. L'articolo, sottoposto a una rilettura più analitica, non fornisce però spiegazioni soddisfacenti su cosa sia la *mastectomia*. Dunque egli decide di passare alla consultazione di alcuni strumenti specifici di comprensione: dizionari o testi specializzati. È il passaggio dall'interdiscorsività all'intertestualità.

Il Dizionario Zingarelli 2014 (2013: 1348), tipico e popolare dizionario dell'uso, presenta questa definizione:

**Mastectomia:** asportazione della mammella.

Si passa poi al confronto di questa definizione con quella di un altro dizionario, il GRADIT (1999 Volume IV: 41), di dimensioni maggiori e dichiaratamente attento ai linguaggi tecnico-scientifici (Marazzini 2009: 402–409).

**Mastectomia:** intervento di asportazione della mammella

Il Devoto-Oli (1995: 1162), messo a confronto, presenta questa definizione:

**Mastectomia:** asportazione chirurgica della mammella

Innanzitutto annotiamo che il GRADIT dichiara nelle avvertenze di avere fatto uso, tra le sue varie fonti, anche del Devoto-Oli e dello Zingarelli. Parliamo in questo caso di edizioni cronologicamente *ante quem*. Insomma il GRADIT si situa anche esplicitamente in uno spazio intertestuale.

In secondo luogo, quando esaminiamo le tre definizioni, registriamo queste oscillazioni:

- (1) *asportazione* (Zingarelli 2014);
- (2) *intervento di asportazione* (GRADIT);
- (3) *asportazione chirurgica* (Devoto-Oli).

Il confronto evidenzia che alcune proprietà semantiche sono presenti in modo diverso:

- (1) non specifica nessuna proprietà dell'asportazione;
- (2) specifica una proprietà dell'asportazione (intervento);
- (3) indica due proprietà dell'asportazione: proprietà 1 (intervento) e proprietà 2 (chirurgico).

Ora, se verifichiamo sul Devoto-Oli (1995: 1013) la presenza delle proprietà semantiche incapsulate nel lessema *intervento*, troviamo tra le accezioni:

**Intervento:** in medicina, operazione chirurgica.

In relazione alla selezione contestuale della medicina, la differenza tra (2) e (3) riguarda la presenza di proprietà semantiche esplicite (+) e implicite (–).

Se facciamo lo stesso tipo di analisi sullo Zingarelli 2014 (2013: 179), a proposito del lemma *asportazione*, siamo portati a fare un'osservazione identica:

**Asportazione:** l'asportare | rimozione chirurgica.

La conclusione, a nostro giudizio, è che tra (1), (2) e (3) si registra una differenza nelle strategie di implicitazione semantica messe in atto dall'emittente.

Tabella 1: Definizione di *mastectomia*: proprietà semantiche esplicite (+) e implicite (–)

	Intervento (proprietà 1)	[di] asportazione (azione)	chirurgica (proprietà 2)	della mammella (oggetto)
Zingarelli (2014)	–	+	–	+
GRADIT	+	+	–	+
Devoto-Oli (1995)	–	+	+	+

Come osserva Umberto Eco, a cui facciamo riferimento in questo caso: “Un testo è davvero una macchina pigra che fa fare gran parte del proprio lavoro al lettore” (Eco 2013<sup>12</sup> [1979]: 191–192).

Il nostro destinatario, alla fine del suo lavoro, dopo avere attuato gli opportuni procedimenti di esplicitazione semantica, verificherà che il *definiendum* (*mastectomia*) ha come *definiens* “intervento di asportazione chirurgica della mammella”.

### 3. *Il problema della selezione contestuale*

Il nostro lettore modello – che prosegue nel suo itinerario – incontra ora questa notizia: “Razzo Nasa esplode al lancio: “Anomalia catastrofica”” (*Il Messaggero*, 28 ottobre 2014). L'articolo spiega di che cosa si è trattato:

Un incidente che, al momento, non sembra aver causato vittime ma ingenti danni: tutta l'apparecchiatura contenuta nel razzo è andata persa e i detriti e le fiamme dell'esplosione hanno causato enormi danni alla proprietà circostante.

L'uso, accanto al sostantivo *anomalia*, dell'aggettivo *catastrofico* lo aveva allarmato. La notizia, una volta conosciuta nei suoi contenuti effettivi, è tuttavia meno angosciante dell'informazione implicita veicolata dal messaggio attraverso l'aggettivo.

Non ci soffermeremo più del necessario sul fatto che questo lessema proviene direttamente, attraverso la traduzione in italiano, da fonti dell'ente spaziale statunitense. Così infatti ha annunciato il sito della Nasa (<http://www.nasa.gov>):

The Orbital Sciences Corporation Antares rocket, with the Cygnus spacecraft onboard suffers a *catastrophic anomaly* moments after launch from the Mid-Atlantic Regional Spaceport Pad 0A, Tuesday, Oct. 28, 2014, at NASA's Wallops Flight Facility in Virginia.

Il corsivo è nostro. Aggiungiamo che negli stessi termini la notizia è stata riportata anche in altri paesi attraverso lingue diverse. Lo abbiamo constatato in *media* ispanofoni, che hanno parlato di *anomalía catastrófica*, e francofoni, che hanno parlato di *anomalie catastrophique*. Si è registrato, insomma, in concomitanza con la circostanza, un elevato grado di internazionalità dell'espressione.

Ci domandiamo ora se questa notizia, con i suoi contenuti di *incidente* | *senza vittime* | *con danni* | *ingenti*, possa trovare adeguata rappresentazione nelle proprietà semantiche attribuite dalla definizione lessicografica all'aggettivo *catastrofico* così come esso è riportato in alcuni dizionari italiani dell'uso.

Il Devoto-Oli (1995: 351), presenta questa definizione:

**Catastrofico:** che trascina al disastro, alla rovina generale.

Il GRADIT (1999 Vol. 1: 999) se ne scosta lievemente e rimanda piuttosto al sostantivo *catastrofe*:

**Catastrofico:** che costituisce o provoca una catastrofe.

**Catastrofe:** evento disastroso e improvviso, grave sciagura.

Lo Zingarelli 2014 (2013: 394) coincide con il Gradit, come già in edizioni precedenti (2010: 408):

**Catastrofico:** che costituisce o provoca una catastrofe.



Non era invece precisamente così nella sua decima edizione (1983: 323), in cui si leggeva:

**Catastrofico:** che è causa di catastrofi.

Non sono però queste piccole varianti a fare luce sul nostro problema. Una spiegazione più adeguata va ricercata piuttosto nell'incongruenza tra contenuto semantico delle definizioni lessicografiche appena citate e proprietà attribuite all'evento (la circostanza dell'incidente) nel suo contesto (aeronautico, meccanico). L'incidente infatti, secondo quanto abbiamo appreso, non ha provocato vittime né disastri ecologici. C'è quindi un'incongruenza tra quanto produce la competenza enciclopedica del lettore modello, che sulla base del significato assunto dall'aggettivo *catastrofico* nella lingua comune aveva elaborato l'ipotesi interpretativa di una grave sciagura, il contesto ed il codice, che rigettano invece ogni ipotesi ingenua e forniscono istruzioni semantiche del tutto diverse, riferibili a un'interpretazione diversa. Infatti, non è nella sua accezione a livello di unità della lingua comune che il contenuto semantico di questo lessema può essere preso in esame. Altrove abbiamo già affrontato, in parte, alcuni aspetti del problema. Svilupperemo qui qualche ulteriore elemento di riflessione. Occorre infatti analizzare nella sua ampiezza il campo semantico del lessema, registrando di volta in volta le proprietà che esso assume a seconda dei vari contesti.

Notiamo come questa tabella contenga importanti elementi riguardanti vari contesti e le corrispondenti proprietà semantiche, assenti invece dalla microstruttura dei dizionari esaminati. Si tratta di accezioni possibili, virtuali, non registrate nei dizionari e comunque riferibili a lingue speciali.

Al lettore non sarà a questo punto difficile selezionare, sulla base della circostanza data (l'incidente occorso il 28 ottobre 2014), il contesto appropriato: la meccanica. Egli comprenderà a questo punto la natura specialistica del messaggio ricevuto, che proprio al contesto della meccanica doveva essere riferito. L'*anomalia catastrofica* riguardava allora la perdita irrimediabile di funzionalità del razzo Antares.

Non deve sfuggire infine come il lavoro del lettore si sia svolto mediante un processo che, partendo dal segno, si è via via attuato nell'interazione con una rete di altri segni, concetti e spiegazioni, i quali hanno prodotto, alla fine, una rappresentazione accettabile (per il lettore) del significato. Notiamo che questo processo, nei suoi passaggi decisivi, si è svolto nello spazio dell'interdiscorsività.

Tabella 2

	Contesto	Proprietà
<i>catastrofico</i>	diritto delle assicurazioni	danno c. di una società si misura in termini di impatto sui ricavi annuali, quando si genera la perdita di oltre il 50 per cento.
	diritto	danno c. è il risultato della sofferenza patita da una persona che abbia chiaramente assistito allo spegnimento della sua vita.
	fisica – livello 7 della Scala internazionale degli eventi nucleari e radiologici (Ines – <i>International Nuclear and radiological Event Scale</i> )	incidente c. consiste nel rilascio di ingenti quantità di materiale radioattivo (maggiori di 10 PBq equivalenti di iodio -131) in un'area molto vasta, con conseguenti effetti acuti sulla salute della popolazione esposta e con gravi ricadute sull'ambiente.
	meccanica	un guasto c. può determinare la rottura irrimediabile di una parte di una macchina.
	marina	naufragio, incendio a bordo, abbordaggio.

#### 4. Tipologie di fruizione/locuzione

Abbiamo descritto come il destinatario si trovi di fronte a un lessema e, in base a dati provenienti dal contesto e dalle circostanze di enunciazione, egli debba operare una selezione alla ricerca dei semi o del semema ad essi congruente. La tabella precedente vuole esserne un piccolo esempio. Da questo punto di vista, la selezione delle unità di significato è già operazione inerente all'interazione del lettore con una definizione, virtuale o reale, latente o evidente che sia. Essa allora, la definizione, è sia una struttura, con l'insieme delle unità che la compongono internamente, che una fase di questo processo bidirezionale. Essa si situa nello spazio comune tra emittente e destinatario. L'immagine che ne ricaviamo è paragonabile a quella dello scavo di un tunnel, effettuato contemporaneamente dalle due parti, da soggetti che muovono verso uno stesso punto con lo scopo di incontrarsi. Verificheremo la pertinenza della metafora. Ad ogni modo, questo lavoro, eminentemente cooperativo, avviene in un unico spazio (costituito per noi dalle possibilità di significazione, la semiosi), ma viene compiuto a partire da due posizioni: quella dell'emittente e quella del destinatario, a cui sono afferenti competenze enciclopediche non necessariamente simili, ma in rapporto dinamico tra loro.

In questa prospettiva, secondo Umberto Eco, dare una definizione “significa specificare le operazioni da compiere per realizzare le condizioni di percepibilità della classe di oggetti a cui il termine definito si riferisce” Eco 2013<sup>12</sup> [1979]: 152). Secondo l'impostazione peirciana, qui ripresa e svolta dallo studioso, il segno è sempre qualcosa che significa qualcosa per qualcuno.

Lo stesso Eco ci sembra proporre osservazioni che propiziano ulteriori approfondimenti sul tema – discusso da Haiman (1980) e altri – della demarcazione (problematica) tra definizione lessicografica e scientifica. Eco infatti scrive: “io bevo acqua (chiara, dolce, fresca, inquinata, calda, frizzante che sia) ma nel momento in cui voglio paragonarla ad altri composti chimici la riduco a una formula di struttura” (Eco 2013<sup>12</sup> [1979]: 152). Egli sembra così evocare un meccanismo di commutazione di codici o sottocodici, necessariamente presente a livello di ogni singolo parlante e coincidente con tipologie di fruizione/locuzione diverse anche per i livelli di competenza coinvolta: fruizione/locuzione ingenua (acqua chiara, dolce, fresca ecc., per noi F/Li) *versus* fruizione/locuzione esperta (formula di struttura H<sub>2</sub>O, per noi F/Le).

$$F/Li \leftrightarrow F/Le$$

A cambiare sono, in questo caso, le tipologie di codificazione e di decodificazione, con le competenze enciclopediche, i codici e sottocodici implicati e sottesi a esse, non le posizioni attanziali.

Lo schema offre la semplicità dell'opposizione binaria. I fenomeni empiricamente osservabili nelle definizioni lessicografiche sono però più complessi.

Il Devoto-Oli (1995: 24), ad esempio, propone una definizione di cui evidenziamo subito l'articolazione, introducendo due barre verticali:

**Acqua:** liquido trasparente incolore, privo d'odore e di sapore, | chimicamente risultante dalla combinazione di due volumi d'idrogeno con uno di ossigeno, | ritenuto dai filosofi antichi uno dei quattro elementi costitutivi dell'universo insieme al fuoco, l'aria e la terra.

Le barre mettono in luce la presenza di tre unità costitutive facilmente distinguibili e prodotte dalle esigenze di fruizione/ricezione dei due tipi sopra descritti: F/Li ↔ F/Le.

- (1) liquido trasparente incolore, privo d'odore e di sapore (F/Li);
- (2) chimicamente risultante dalla combinazione di due volumi d'idrogeno con uno di ossigeno (F/Le);
- (3) ritenuto dai filosofi antichi uno dei quattro elementi costitutivi dell'universo insieme al fuoco, l'aria e la terra (F/Le).

L'unità (1) è a nostro avviso corrispondente a un tipo F/Li perché attinge a una competenza a livello del pensiero di senso comune (SC). Infatti, contiene tra l'altro la presupposizione, scientificamente infondata, che il colore sia una proprietà intrinseca degli oggetti e non il prodotto di una serie di condizioni di illuminazione o percezione. Si tratta di un punto importante, su cui intendiamo ritornare.

Le unità (2) e (3) corrispondono a F/Le e attingono invece a competenze proprie delle conoscenze specialistiche (CS), in questo caso la chimica e le discipline storico-filosofiche.

È evidente allora che il tipo di fruizione/locuzione utilizzato dal destinatario da una parte attinge a aree diverse della competenza enciclopedica, il senso comune (SC) o le conoscenze specialistiche (CS), mentre dall'altra parte attualizza – a seconda delle circostanze – uno o l'altro dei significati possibili, producendolo comunque all'interno di uno dei settori selezionati in base al contesto entro un campo semantico globale, composto di varie unità costitutive che sono corrispondenti concettualmente (e virtualmente), ci pare, alla nozione lessicografica di accezione. Il risultato finale di questo processo sarà la connessione ottenuta tra il lessema e le unità semanticamente necessarie al suo funzionamento in un dato contesto e nella circostanza specifica in cui esso deve operare. Le singole definizioni, lessicografiche o scientifiche, sono, da questo punto di vista, una delle conseguenze del processo.

### 5. *Il problema della selezione circostanziale*

A questo punto intendiamo ricollegarci al problema della selezione contestuale e di lì proseguire ulteriormente. Il lessema su cui torneremo a lavorare sarà l'aggettivo *catastrofico*. Il nostro contesto sarà la meccanica. Questo ci fornisce già, prima di ogni analisi a livello del codice, indicazioni sulla natura prevalentemente illocutiva dell'atto linguistico che stiamo per valutare. Formuliamo ora l'ipotesi di una particolare circostanza di enunciazione. La analizzeremo e cercheremo di ottenerne osservazioni generalizzabili.

Immaginiamo una relazione economica tra imprese industriali nel mercato internazionale. La natura del rapporto, nel nostro caso, sarà lo scambio di beni industriali. Macchine tessili saranno vendute da un fornitore  $x$ , italiano, a un acquirente  $y$ , tedesco. Gli attori interpreteranno i ruoli non intercambiabili di acquirente e venditore. Si tratterà di pure posizioni, ruoli attanziali. Le lingue rispettive delle due parti contraenti  $x$  (italiano) e  $y$  (tedesco) dovranno essere mediate da traduttori in lingua inglese, la lingua veicolare nella nostra circostanza. Il centro di questa relazione ci sembra essere la forma giuridica che essa assume: il contratto, con l'insieme delle sue obbligazioni. Si tratta di un centro sia sotto il profilo extralinguistico che linguistico. Il contratto infatti è un testo giuridico che, al livello più alto della sua organizzazione formale, si configura come un insieme di prescrizioni e statuizioni, mentre a un livello gerarchicamente più basso, quello del lessico, contiene un insieme di elementi chiave di natura sia tecnica sia giuridica. Le prescrizioni e le statuizioni si rapportano, attraverso serie lessicali specifiche, a nozioni precise, in particolare riguardanti la qualità e conformità delle macchine. Si tratta di termini e concetti che cooperano alla formazione di un discorso tecnico all'interno di un co-testo giuridico.

Un esame effettuato sul testo del contratto ci ha portati a escludere la presenza di glossari, precisazioni terminologiche o definizioni stipulative. Il testo in effetti è certamente un'entità per noi virtuale, un modello utile ad un'analisi, ma le sue caratteristiche sono del tutto conformi a quelle di alcuni contratti empiricamente osservabili.

Nella circostanza che abbiamo data, le macchine vendute da  $x$  sembrano ora deludere l'acquirente  $y$ . L'insoddisfazione è causata da difetti meccanici irreparabili, che compromettono il buon funzionamento della macchina. Ciò pare suggerire che il venditore non abbia rispettato i suoi obblighi contrattuali. Il cambiamento di situazione provoca allora un conflitto tra  $x$  e  $y$  e, conseguentemente, l'apertura di un procedimento arbitrale.

Alla luce di quanto abbiamo potuto constatare, la domanda da formulare adesso è: i difetti della macchina sono davvero, in senso tecnico, *catastrofici*?

Vedremo dunque sinteticamente i due punti di vista sul problema e poi una soluzione.

$Y$  sostiene che la semplice esistenza di difetti può essere causa di risoluzione del rapporto contrattuale, almeno nei casi in cui il difetto sia irreparabile. L'argomento presentato da  $y$  è espresso nella stessa lingua utilizzata da  $x$ , che è l'inglese, lingua veicolare anche in sede arbitrale. Una definizione tecnica (DT) riguardante la magnitudo del danno sarebbe:

**Catastrophic:** the defect involves an irreparable failure of the machine.

Nella circostanza, dobbiamo basarci su questa definizione tecnica e ignorare invece la definizione lessicografica (DL) – del tutto incongruente – di dizionari dell'uso come l'Oxford English Dictionary (2011<sup>12</sup> [1911]: 222):

**Catastrophic:** involving or causing sudden great damage or suffering.

Osserviamo che  $x$  e  $y$  non si differenziano però nell'interpretazione del termine a questo livello. La loro divergenza si situa altrove, in un'altra porzione dello spazio semiotico. C'è infatti un altro livello della semiosi in cui i due punti di vista non si incontrano più e generano, sulla base di percorsi interpretativi diversi, ipotesi di significato apparentemente antitetiché.

L'interpretazione di  $y$  valuta l'importanza di guasti in relazione alla garanzia contrattuale di qualità. Questo approccio si basa sulla valutazione dell'impatto prodotto dalle azioni necessarie alla riparazione di tutti i guasti e tende a non mostrare le caratteristiche specifiche del difetto. In altre parole, a un livello più profondo e procedendo attraverso un'inferenza: il difetto non dovrebbe esistere. Tale punto di vista contiene, come unità di significato implicita, una teoria del rischio fondata sulla nullità dell'errore.

Vale la pena ricordare, comunque, che una macchina industriale è una struttura composta da migliaia di oggetti. Secondo  $y$ , se un componente non può essere riparato, il difetto è qualificato *ipso facto* come *catastrofico*. Questo punto di vista è fondato sulla posizione del difetto, vale a dire sul comportamento del componente. Tale comportamento è considerato isolatamente come causa del difetto.  $Y$  si concentra quindi, in questo caso, sulla difficoltà di ristabilire la funzionalità del componente.

L'interpretazione di  $x$ , per contro, si basa su una serie diversa di unità di significato implicite. L'esito del procedimento di significazione sarà così divergente. Anche per  $x$ , come per  $y$ , i meccanismi della presupposizione hanno peraltro un'importanza decisiva. La presupposizione più importante da parte di  $x$  è questa:  $x$  ha venduto macchine, non un gruppo di singole parti. Pertanto, lo scopo dell'arbitrato, dal punto di vista di  $x$ , consiste nel valutare la funzionalità delle macchine, non la presenza di difetti specifici. Ancora una volta, procedendo attraverso un'inferenza, per  $x$  la condizione di assenza di difetti non è condizione appropriata al rispetto dei vincoli contrattuali, perché una teoria del rischio scientificamente fondata dovrebbe essere basata su un criterio di accettabilità o non accettabilità dei difetti. Siamo tornati così al livello profondo della semiosi.

L'esistenza di fenomeni di latenza, a un diverso livello della semiosi, trova conferme quando analizziamo le proprietà semantiche dei due termini-chiave nel problema qui in discussione: *componente* e *sistema*. Eco, in casi che ci sembrano confrontabili al nostro, parla di "proprietà strutturalmente necessarie" (proprietà S-necessarie) tra termini vincolati semanticamente e che non possono contraddirsi (Eco 2013<sup>12</sup> [1979]: 159–161). La relazione tra *componente* e *sistema* è infatti di complementarità.

Nell'ambito co-testuale di un corso universitario di Disegno di macchine (Campana s.d.), queste sono le definizioni fornite dal docente:

1. **Sistema meccanico** (o assieme): sistema in grado di compiere un lavoro, assolvendo a specifiche funzionalità e requisiti prescritti all'inizio della progettazione.
2. **Componente meccanico**: elemento di base che insieme ad altri concorre alla definizione di un assieme.

*Sistema* (s) è proprietà strutturalmente necessaria in rapporto a *componente* (c) e viceversa. Le due definizioni sono state date insieme dall'emittente e nell'ordine riportato sopra. Esse rappresentano peraltro una sequenza macrotestuale, come viene fatto emergere anche attraverso la numerazione voluta dall'emittente stesso, tesa a 1) dichiarare esplicitamente il legame e l'interdipendenza delle due definizioni, 2) dirigere sull'insieme dei due termini un'unica operazione di lettura sequenziale.

Dunque *x* e *y* non si contraddicono, ma attivano sezioni diverse e linguisticamente complementari di un medesimo spazio semiotico. Anzi, nella circostanza, attribuiscono carattere di "proprietà necessaria" e "proprietà accessoria" ciascuno a uno dei due termini concorrenti, il che spiega il conflitto. Tuttavia, se linguisticamente i due termini (s) e (c) sono complementari, nel senso che uno è implicato dall'altro, non va trascurato come sotto il profilo extralinguistico (s) contenga (c) ma non viceversa, il che avrà conseguenze importanti. Infatti non si può dire che *x* e *y* presentino soluzioni diverse ma intercambiabili. Se così fosse, non ci sarebbe controversia. Invece qui una scelta tra i due si impone.

La soluzione del problema, di cui si incaricherà un lettore giuridicamente esperto, ma ingenuo sotto il profilo delle competenze tecniche, per noi il giudice nella circostanza dell'arbitrato, dovrà eliminare l'ambiguità tra due modi di usare lo stesso aggettivo *catastrofico*, uno riferito a (s) e l'altro a (c). Il problema si pone ora sul terreno che la linguistica di tradizione anglosassone indica con il termine *topic* (Volli 2006<sup>5</sup> [2000]: 65–68). Possiamo riassumere (Eco 2013<sup>12</sup> [1979]: 87–92)

che il *topic* è il tema di cui parliamo. La domanda posta dal lettore infatti è: “di che cosa si parla?” Ma stavolta precisiamo meglio: “di che cosa parla l’aggettivo *catastrofico*?” Parla di un componente o del sistema? Il quadro di riferimento per noi è naturalmente il contratto. Questo contratto. Qui si dà il co-testo; nella meccanica si dà il contesto e nella situazione arbitrale si dà la circostanza di enunciazione. In questo quadro, la polisemia non è autorizzata. Sappiamo che il *topic* fissa i limiti del significato attraverso meccanismi di riduzione (qui il componente) o di estensione (qui il sistema). Nel nostro caso il contesto ci dice che il guasto catastrofico di un componente (lo potevamo indicare come c-catastrofico: avrebbe evitato l’ambiguità) potrebbe essere in realtà senza conseguenze per la macchina, cioè per il sistema. Potrebbe quindi dirsi non catastrofico per il sistema. Quindi essere non s-catastrofico.

Il lavoro del lettore è a questo punto concentrato sul *topic*. Egli analizza il testo giuridico (il contratto) alla ricerca del suo oggetto al suo livello di formalizzazione più elevato. La sua domanda sarà: “di cosa parla il contratto: di componenti o di macchine?” La sua osservazione si dirigerà allora su una serie di marcatori: il titolo, i termini e tutte le unità gerarchicamente più importanti. Alla fine, la risposta sarà che il contratto regola la vendita di macchine. Verrà compiuto insomma un procedimento di disambiguazione, che porterà a fare una selezione tra due ipotesi: sarà respinta l’ipotesi (c) e accettata l’ipotesi (s). Quindi l’interpretazione di *x* otterrà ragione nella nostra circostanza. Lo spettro semantico dell’aggettivo *catastrofico* è stato insomma ridotto al minimo indispensabile: (s).

Tabella 3

LOCUTORE	Congruenza con DT	Congruenza con DL	Topic
<i>x</i>	+	–	(s)
<i>y</i>	+	–	(c)

## 6. Conclusione

Per quanto riguarda il problema della selezione circostanziale, in un primo momento di bilancio, possiamo dire che un intervento diretto di tipo stipulativo sul termine *catastrofico* (inteso come *definiendum*) avrebbe evitato sicuramente l’ambiguità tra le definizioni e probabilmente, con ciò, ogni possibile controversia. Proporremmo perciò di adottare, in circostanze di enunciazione simili, quando possibile, distinte denominazioni per concetti diversi e logicamente contigui. Nel nostro caso, s-catastrofico e c-catastrofico.



In linea generale, riteniamo sempre auspicabile, specialmente in un testo di natura fortemente illocutiva, la presenza di un glossario che specifichi i termini chiave delle obbligazioni in esso contenute con le relative definizioni stipulative, condivise dalle parti.

In una prospettiva più ampia, riteniamo di avere evidenziato l'importanza di alcune questioni di carattere generale riguardanti il nostro progetto di ricerca sulla definizione. Meccanismi di selezione basati sul contesto e sulla circostanza di enunciazione determinano nel destinatario operazioni di attivazione mirate a porzioni specifiche del campo semantico globale (in lessicografia le accezioni, in semiotica la semiosi), a cui le singole definizioni si riferiscono. Le definizioni rappresentano, di queste porzioni così selezionate, una raccolta delle proprietà semantiche ritenute essenziali. A questo proposito, abbiamo verificato l'esistenza di diversi livelli di organizzazione semantica della definizione. In particolare, uno esplicito e uno implicito.

Abbiamo osservato infine alcune difficoltà riguardanti la demarcazione tra definizione lessicografica e definizione di termini tecnico-scientifici.

### *Bibliografia*

- Berti, A. E. & A. S. Bombi (2008<sup>2</sup> [2005]): *Corso di psicologia dello sviluppo*. Bologna: il Mulino.
- Cuadrado, J. G. (2010): Niveles y procesos en la definición del diccionario. *Quaderns de Filologia. Estudis linguistics* XV: 121–138.
- Eco, U. (2013<sup>12</sup> [1979]): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Greimas, A. J. (1966): *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- Greimas, A. J. & F. Rastier (1968): The interaction of Semiotic constraints. *Yale French Studies* 41: 86–105.
- Guilbert, L. (1973): La spécificité du terme scientifique et technique. *Langue française* 17: 5–17.
- Haiman, J. (1980): Dictionaries and encyclopedias. *Lingua* 50: 329–357.
- Lavinio, C. (2004): *Comunicazione e linguaggi disciplinari. Per un'educazione linguistica trasversale*. Roma: Carocci.
- Marazzini, C. (2009): *Lordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*. Bologna: il Mulino.
- Mayer, F. (2002): Sinonimia ed equivalenza. In: M. Magris, M.T. Musacchio, L. Rega & F. Scarpa (eds.) *Manuale di terminologia. Aspetti teorici, metodologici e applicativi*. Milano: Hoepli. 115–133.
- Mortureux, M. C. (1995): Les vocabulaires scientifiques et techniques. *Carnets du Cediscor* 3: 13–25.
- Peirce, C. S. (1986): On the nature of signs. In: *Writings of Charles S. Peirce. A chronological edition*. Volume 3. 1872–1878. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 67–69.

- Putnam, H. (1975): The meaning of 'Meaning'. In: *Mind, language and reality. Philosophical papers*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press. 131-193.
- Ricoeur, P. (1977): Expliquer et comprendre. Sur quelques connexions remarquables entre la théorie du texte, la théorie de l'action et la théorie de l'histoire. *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 75, N° 25: 126-147.
- Segre, C. (2014 [1982]): Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti. In: C. Di Girolamo & I. Paccagnella (eds.) *La parola ritrovata. Fonti e analisi*. Palermo: Sellerio ("Prisma 45"): 15-28; ora in: C. Segre (2014): *Opera critica*. Milano: Mondadori. 573-591.
- Tollenaere, F. de (1973): Lexicographie et linguistique: la signification du mot. *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 18: 139-144.
- Volli, U. (2006<sup>5</sup> [2000]): *Manuale di semiotica*. Roma & Bari: Laterza.
- Wierzbicka, A. (1986): What's in a noun? (or: How do nouns differ in meaning from adjectives?). *Studies in Language* 10: 353-389.

### Dizionari

- Devoto-Oli (1995): *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier.
- GRADIT (1999): *Grande dizionario italiano dell'uso*, Tullio De Mauro (ed.), 6 voll. Torino: Utet.
- Nuovo Zingarelli (1983): *Vocabolario della lingua italiana*, di N. Zingarelli, XI edizione. Bologna: Zanichelli.
- Oxford English Dictionary (2011<sup>12</sup> [1911]): *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Zingarelli 2011 (2010): *Vocabolario della lingua italiana*, di N. Zingarelli. Bologna: Zanichelli.
- Zingarelli 2014 (2013): *Vocabolario della lingua italiana*, di N. Zingarelli. Bologna: Zanichelli.

### Sitografia

- Campana, F. Disegno di macchine, Università di Roma "La Sapienza" (<http://tinyurl.com/pjkhmqo>, consultato il 24 ottobre 2014).
- NASA's Wallops Flight Facility Completes Initial Assessment after Orbital Launch Mishap, October 29, 2014
- RELEASE 14-303 (<http://tinyurl.com/pwo5nev>, consultato il 2 novembre 2014).
- Razzo Nasa esplode al lancio: "Anomalia catastrofica", *la Repubblica*, 28 ottobre 2014 (<http://tinyurl.com/nogh6qg>), consultato il 29 ottobre 2014.
- S.t., in: <http://tinyurl.com/onnrmm>, consultato il 29 ottobre 2014.
- Un cohete de la NASA explota en su lanzamiento hacia la Estación Espacial Internacional (<http://tinyurl.com/nv2lsqm>, consultato il 29 ottobre 2014).
- Une fusée Antares de la NASA disparaît dans une incroyable explosion après son décollage (<http://tinyurl.com/q8929w3>, consultato il 29 ottobre 2014).

MÁRTON GERGELY HORVÁTH

PROPOSITIONS DISLOQUÉES  
DANS LE FRANÇAIS PARLÉ

1. *Introduction*

Cette contribution porte sur l'analyse pragmatique et prosodique de la dislocation des propositions, finies ou infinitives, du français parlé de conversations. Notre étude se fonde sur l'analyse d'un corpus oral, constitué de 792 minutes d'enregistrements provenant d'interviews et de conversations libres de 28 locuteurs français au total. Les enregistrements, réalisés entre 1999 et 2006, font partie des corpus du Projet Phonologie du Français Contemporain (Durand et al. 2002, 2009)<sup>1</sup>.

La dislocation des propositions comprend les cas de figure suivants : les constructions de dislocation à gauche (DG) des propositions infinitives (1a) ou des propositions complétives (1b), et les constructions de dislocation à droite (DD) des propositions infinitives (2a) ou des propositions complétives (2b).

- (1) a. choper le statut d'intermittent, c'est essentiel, quoi (21abl1)  
b. Que Pierre soit tombé, cela amuse Sylvie (Riegel et al. 2004 : 429)
- (2) a. c'est valorisant quand même, d'avoir des sous sur ta feuille de paie (69asg1)  
b. c'est super rare, qu'ils soient pris (21amb1)

<sup>1</sup> Après chaque énoncé cité de ce corpus, nous signalerons le code du locuteur. Nous séparerons, suivant les conventions orthographiques, les constituants disloqués de la proposition par une virgule, qui ne signale toutefois pas nécessairement la présence d'une pause. Tous les enregistrements, ainsi que leurs transcriptions, sont téléchargeables depuis le site du Projet Phonologie du Français Contemporain : [www.projet-pfc.net](http://www.projet-pfc.net).

Dans la section 2.1, nous fournissons un bref aperçu des propriétés syntaxiques et pragmatiques des constructions de dislocation en général. Nous admettons que la dislocation est un procédé de topicalisation, c'est-à-dire que le constituant disloqué est marqué en tant que topique, par rapport auquel une phrase exprime un commentaire. Dans la section 2.2, nous présentons les propriétés prosodiques des constituants disloqués à gauche ou à droite.

Nous constaterons dans les sections 3 et 4, dédiées chacune aux deux types de constructions présentées ci-dessus, qu'une correspondance biunivoque entre structure syntaxique et contour prosodique est souvent remise en question par des études récentes ou par nos propres données. Nous verrons également que si les propositions disloquées à gauche répondent, d'une façon générale, aux critères syntaxiques, pragmatiques et prosodiques des constructions de dislocation, ce n'est pas toujours le cas des propositions disloquées à droite. En effet, celles-ci peuvent être syntaxiquement ambiguës et correspondre à deux types de structure : la dislocation, construction topicalisante, et l'extraposition, construction focalisante. Nous noterons cependant qu'une frontière nette entre ces deux constructions reste difficile à établir, et que les structures de propositions détachées à droite possèdent souvent à la fois des propriétés de dislocation et des propriétés d'extraposition.

## 2. La dislocation comme procédé de topicalisation

### 2.1. Propriétés syntaxiques et pragmatiques

Dans les constructions de dislocation, un constituant, dont la position « canonique » serait à l'intérieur de la proposition, apparaît en dehors de celle-ci, et la fonction du constituant disloqué est signalée au sein de la proposition par un élément pronominal (un pronom clitique ou le pronom *ça/cela*) coréférent (Lambrecht 2001). Ainsi, dans l'exemple (1b) ci-dessus, la complétive disloquée *que Pierre soit tombé* et le pronom sujet *cela* sont coréférentiels. Sans l'élément disloqué, la proposition resterait bien formée d'un point de vue syntaxique. Les constructions « canoniques » ou « neutres » (1a') et (1b') sont vériditionnellement équivalentes à (1a) et à (1b) respectivement.

(1a') choper le statut d'intermittent est essentiel (phrase reconstituée)

(1b') que Pierre soit tombé amuse Sylvie (phrase reconstituée)

Notre étude admet l'approche de Lambrecht (1994, 2001) selon laquelle les structures de dislocation constituent dans le français parlé des conversations l'une des stratégies de topicalisation. En effet, la fonction discursive des constructions de dislocation est de marquer un constituant en tant que topique, par rapport auquel une phrase exprime un commentaire pertinent (Lambrecht 2001 : 1072). Le topique d'une assertion dans un discours donné est donc le référent dont il est question dans la proposition (relation d'à-propos) : celle-ci relate des informations qui sont pertinentes par rapport au référent topique et qui complètent les connaissances de l'interlocuteur sur le référent (Lambrecht 1994 : 117–131). Par référent (discursif), Lambrecht (1994 : 74–77) entend des entités ou des assertions : d'un point de vue syntaxique, un référent discursif peut donc être exprimé par un syntagme nominal, un pronom, une proposition (tensée ou infinitive) et certains constituants adverbiaux (renvoyant aux circonstances de l'assertion). Un référent discursif propositionnel n'est pas nécessairement exprimé par une proposition, il peut également être exprimé par un pronom, comme le montre l'exemple (3). La représentation du référent propositionnel est créée à travers l'antécédent propositionnel (Lambrecht 1994 : 75) : *faut que tu prépares tes contrôles* :

- (3) CD : non mais aller faire cours, c'est c'est un plaisir donc c'est pas du travail  
 E : ouais, faut que tu prépares tes contrôles, tes  
 CD : ouais ça, bon ça, mais ça aussi c'est du plaisir (92acd1)

Lambrecht (1994 : 150–160) rattache à la notion de topique celle de présupposition : le topique, sur lequel la proposition fournit une information nouvelle, est un référent d'actualité, introduit dans le discours antérieurement. « On en parle déjà », ou il est accessible par le contexte. Dans une relation topique–commentaire, ce référent est par conséquent présupposé fonctionner en tant que topique dans une assertion donnée. Le référent topique doit donc être accessible cognitivement. L'interprétation d'un référent dans le discours nécessite un effort cognitif (Chafe 1987), et cet effort cognitif est en rapport avec le statut d'activation des référents.

Lambrecht (1994 : 165–171) met en corrélation le degré d'accessibilité pragmatique d'un référent topique avec l'acceptabilité pragmatique de la phrase contenant l'expression qui dénote ce référent topique. Sur la base de cette corrélation, il établit une échelle d'acceptabilité : les expressions les plus acceptables en tant que

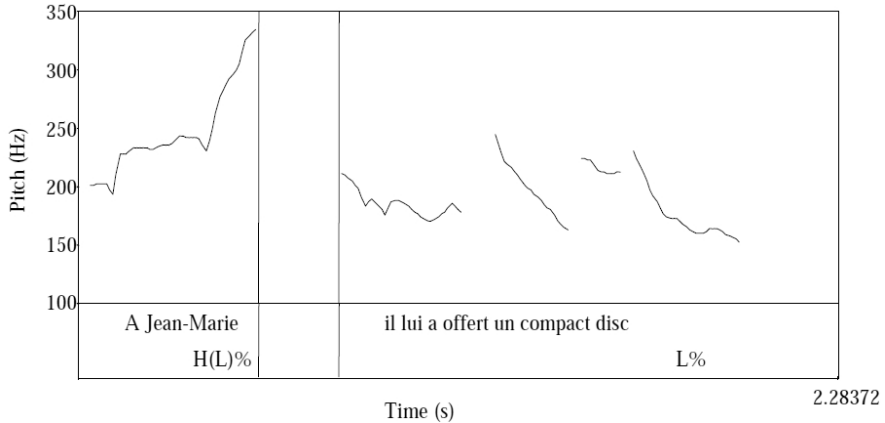
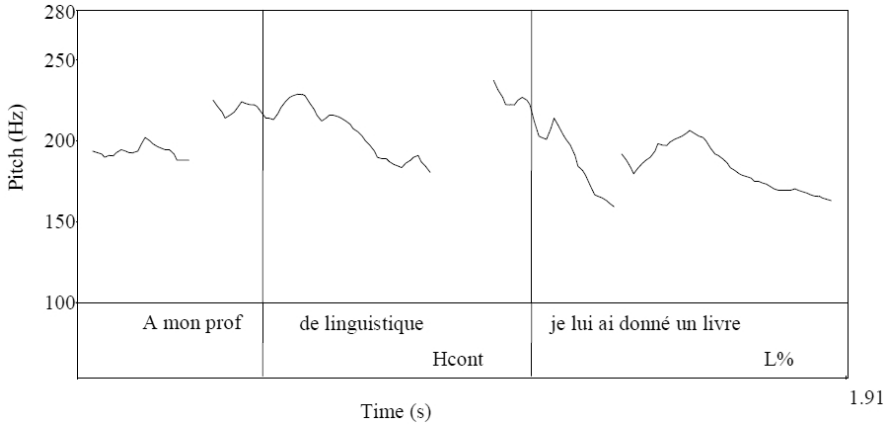
topiques sont celles à référent actif (Chafe 1987). Les expressions à référent accessible sont moins faciles à interpréter, mais elles restent acceptables comme topiques et sont d'ailleurs fréquemment utilisées en tant que tels. Lambrecht (1994 : 100) différencie trois types de référents accessibles (ou semi-actifs). Lorsqu'un référent a déjà été mentionné dans le discours, mais est devenu ensuite inactif, il est textuellement accessible. Lorsqu'il renvoie d'une façon déictique à la situation d'énonciation (et est généralement dans le champ visuel des interlocuteurs), il est situationnellement accessible. Enfin, lorsqu'il ne peut être lié qu'indirectement au cadre sémantique établi par le discours précédent, il est inférentiellement accessible ou inférable.

## 2.2. Propriétés prosodiques des constituants disloqués

Les constructions de dislocation ont une prosodie spéciale (Lambrecht 2001). Dans le cas de la dislocation à gauche, l'intonème de topique est un continuatif référentiel (CTr), caractérisé par un glissando sur la syllabe accentuée et par l'allongement de la syllabe accentuée créant une pause subjective, ou un continuatif inférentiel (CTi), défini par un glissando plus important et par l'allongement de la syllabe accentuée créant une pause subjective (Rossi 1999 : 66–73). Selon Delais-Roussarie et al. (2004 : 510–515), l'intonème CTr (l'équivalent de leur ton  $H^{cont}$ , cf. Figure 1) correspond à un contexte dans lequel le référent du constituant disloqué est actif et représente un topique non controversé, alors que l'intonème CTi (l'équivalent de leur ton  $H(L) \%$ , cf. Figure 2) correspond à un contexte où le locuteur ne présume pas d'accord sur le choix du topique établi. Avanzi et al. (2012) ont également observé un lien entre accessibilité pragmatique et proéminence prosodique : moins le référent du constituant DG est pragmatiquement accessible, plus le constituant est pourvu de proéminence prosodique<sup>2</sup>.

L'intonème de topique se distingue donc de l'intonème du sujet (lourd), qui « induit une mélodie dominante [...] sur la syllabe accentuée du sujet » mais dont le maximum mélodique est plus bas que celui de l'intonème de topique (Rossi 1999 : 67). L'allongement de la syllabe ne crée pas de pause subjective. L'intonème de topique domine donc l'intonation de l'ensemble de l'énoncé, y compris le sujet (lourd), lorsque celui-ci n'est pas le constituant topical. Cette dominance par

<sup>2</sup> La proéminence prosodique étant liée à la durée relative de la syllabe, au dynamisme et au niveau de la remontée de  $F_0$ , et à la présence d'une pause silencieuse adjacente.



l'intonème de topique s'explique « par le fait que la portée du topique est l'énoncé, que le topique commande l'énoncé » (Rossi 1999 : 147)<sup>3</sup>.

Dans le cas de la dislocation à droite, la proposition est « prosodiquement autosuffisante » (Rossi 1999 : 84) sans le constituant disloqué. Le patron mélodique de ce dernier est une « copie » déterminée par la forme du contour terminal du groupe tonal précédent (Avanzi 2009), comme le montrent les Figures 3 et 4. Cette copie est le plus souvent décrite comme une forme réduite du contour terminal

<sup>3</sup> Notons que, selon Avanzi et al. (2010) et Brunetti et al. (2012), la différence entre la prééminence de la syllabe accentuée du constituant disloqué à gauche et celle de la syllabe accentuée du sujet lourd n'est pas significative.

du groupe tonal précédent : réalisée sur un registre plus bas, avec un abaissement de l'intensité<sup>4</sup> (Ashby 1994, Rossi 1999, Delais-Roussarie et al. 2004). Lorsque le contour terminal du groupe tonal précédent est montant, par exemple dans le cas des interrogations, la copie n'est pas systématiquement sous forme réduite : la remontée de F0 sur la syllabe finale accentuée du constituant disloqué peut se situer à peu près au même niveau que celle à la fin du groupe tonal précédent, le glissando possédant le même dynamisme, comme on peut l'observer sur la Figure 4 (cf. Avanzi 2009).

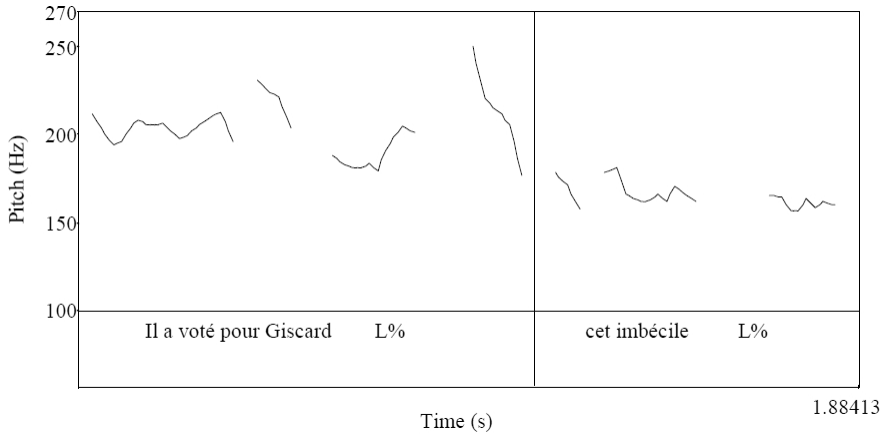


Figure 3 : Intonation : DD (assertion) (Delais-Roussarie et al. 2004 : 523)

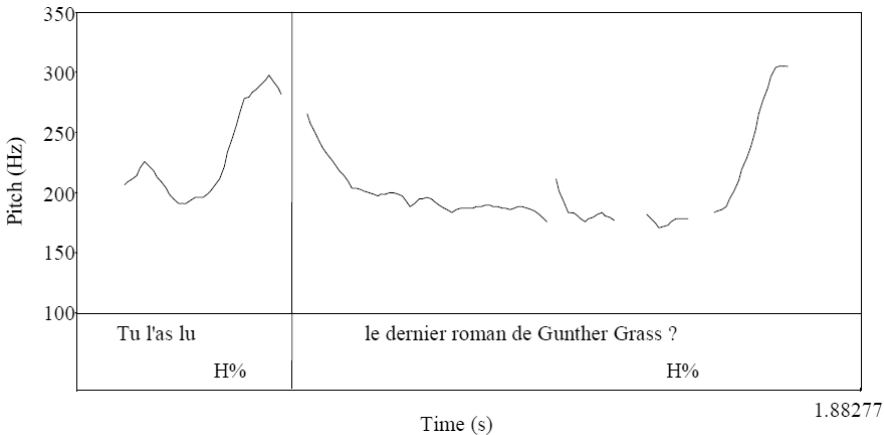


Figure 4 : Intonation : DD (interrogation) (Delais-Roussarie et al. 2004 : 524)

<sup>4</sup> Il est à noter qu'en français, intensité et intonation sont étroitement liées (Ashby 1994 : 139).



Une pause courte ou des marqueurs d'hésitation peuvent éventuellement s'insérer avant le constituant disloqué (Ashby 1994, Avanzi 2009). La présence éventuelle d'une pause n'est pas en corrélation avec les propriétés pragmatiques du constituant disloqué (Ashby 1994).

### 3. *Les propositions infinitives disloquées à gauche*

Dans le français standard, les complétives et les constructions infinitives, en tant qu'équivalents propositionnels du syntagme nominal, peuvent s'employer en position de sujet (Riegel et al. 2004 : 129, Grevisse & Goosse 2007 : 251-252). En revanche, dans l'usage désigné par la *Grammaire méthodique du français* ou *Le bon usage* comme « courant », la dislocation des propositions semble « plus naturel[le] » (Riegel et al. 2004 : 429) : « le sujet qui n'est pas de la forme la plus habituelle, c'est-à-dire qui n'est pas un nom ou un pronom, est souvent repris devant le verbe par *ce* ou *cela* » (Grevisse & Goosse 2007 : 257). Dans la langue parlée des conversations, cette reprise est donc quasi « obligatoire », ce que les données de notre corpus confirment. En effet, tous les constituants en position syntaxique de sujet sont des pronoms ou des SN ; les propositions (sujets sémantiques) sont systématiquement disloquées.

La question est alors de savoir si la dislocation des propositions reflète le statut topical de leur référent, ou si, étant devenue régulière, elle n'a plus de motivation pragmatico-discursive. Notre corpus ne contient aucune occurrence de proposition finie disloquée à gauche, nous limitons par conséquent notre analyse aux propositions infinitives. Nous avons relevé 24 propositions infinitives DG. Elles sont « reprises » par le pronom clitique sujet *c'* devant le verbe *être* (15 occurrences), et par le pronom sujet *ça* devant d'autres verbes (9 occurrences). D'un point de vue pragmatico-discursif, le référent des propositions infinitives DG remplit toujours la condition d'accessibilité pragmatique, il n'est jamais tout neuf (*brand new*, cf. Prince 1981) :

Tableau 1 : L'accessibilité pragmatique du référent des propositions infinitives DG

actif	nouveau topique	3
textuellement	nouveau topique	11
accessible	continuation d'un topique établi	2
inférable	nouveau topique	8

L'exemple (4a) illustre les cas où le référent discursif propositionnel est actif : il est, à un moment donné, « au centre de la conscience d'une personne<sup>5</sup> » (Chafe 1987 : 25). Dans ces cas-là, la dislocation signale une nouvelle relation topicale : immédiatement après qu'une proposition a introduit un nouveau référent (ici : *faire les exposés*), faisant alors partie du commentaire, le référent en question apparaît dans une position topicale disloquée.

Le plus souvent, le référent propositionnel est textuellement accessible : déjà mentionné dans le discours précédent. Suivant Galambos (1980), nous considérons également comme textuellement accessibles les référents topiques qui ont un antécédent coréférentiel mais lexicalement non identique. Ainsi, *faire du solfège* dans (4b) et *choper le statut d'intermittent* dans (4c) ont des référents textuellement accessibles. Dans le cas de *faire du solfège* de (4b), il s'agit du topique discursif d'une discussion d'environ deux minutes, c'est un topique déjà établi. Dans le cas de *choper le statut d'intermittent* de (4c), en revanche, la dislocation de la proposition infinitive signale l'établissement d'un nouveau topique, dont le référent a été mentionné mais n'a pas encore eu le statut de topique (cf. *je pourrais avoir le statut d'intermittent*).

Enfin, la proposition infinitive *abandonner ça* dans (4c) a un référent inférable depuis le cadre sémantique du discours.

- (4) a. ML : ce qui est chaud, c'est de faire tes exposés quoi, mais bon, ça va quoi  
 E : c'est jouable quand même  
 ML : finalement, faire les exposés, c'est pas mal parce que tu te dis, ouais toute façon, je parle pas bien, donc euh, tu sais, ils vont faire attention, ils vont être plus cléments quoi (21am1)
- b. E : t'sais encore lire la musique, là  
 ML : ah ouais, non mais en solfège euh, c'est bon hein. J'crois que j'suis meilleure en solfège que euh, en instrument d'ailleurs quoi.  
 [...]  
 ML : ah non là, c'est individuel en fait, les cours d'instrument, et puis les solfèges, c'était euh, en classe, on était, j'sais pas, une quinzaine  
 [discussion sur les cours de solfège pendant 90 secondes]  
 ML : faut un minimum de rigueur, je crois, et puis un peu de travail, t'sais euh, moi euh, l'inspiration euh, comme ça euh, feeling euh

<sup>5</sup> in a person's focus of consciousness

E : toi ça marche pas quoi

ML : ben, non mais c'est pas donné à tout le monde quand même donc euh, tu vois, il y en a qui croient que, mais finalement, il faudrait qu'ils bossent un petit peu quoi. Faire enfin, tu vois, faire du solfège euh, c'est pas mal quoi (21aml1)

- c. BL : Et puis après, il y a eu les, heureusement mais, heureusement pour moi les dates de concerts qui sont tombées, une à une, et où je me suis dit, bon ben, grosso modo, même si j'en suis pas encore sûr aujourd'hui euh, je pourrais avoir le statut d'intermittent. Même si j'aurais moins de fric qu'en étant prof euh, ça correspond quand même plus à. Quand t'as fait pendant sept ans quand même un certain nombre de sacrifices euh euh, et puis tu t'es engagé et t'as essayé de bosser pour euh devenir meilleur et puis bon te euh, te creuser pour faire un bon disque et qui marche quoi, abandonner ça, ça me faisait quand même un p/ un peu chier quoi.

E : Ouais, bon c'est clair. Mais donc, choper le statut d'intermittent, c'est essentiel, quoi (21abl1)

Nous ne traitons pas ici des questions qui peuvent être soulevées par la distinction entre référence textuellement accessible avec antécédent lexicalement non identique et référence inférable à partir d'un élément actif ou accessible du discours. Alors que la coréférentialité entre *avoir le statut d'intermittent* et *choper le statut d'intermittent* dans (4c) ne pose pas de problème particulier, d'autres cas peuvent s'avérer plus complexes. En effet, dans (4d), par exemple, l'idée de *aller vers les autres* est déjà formulée dans le discours précédent, mais une relation de coréférentialité est plus difficile à établir avec un élément concret comme antécédent dans le discours. À présent, nous laissons cette question ouverte, puisqu'elle n'influe pas sur notre observation selon laquelle le référent des propositions infinitives DG est, dans notre corpus, toujours accessible pragmatiquement.

- (4) d. CM : et puis le théâtre euh, c'est vraiment quelque chose que euh, qui est, qui est formidable, ça. Ça, faudrait, faudrait que tout le monde en fasse, je trouve, parce que ça m'a permis de me libérer mais à un point euh, vous voyez, il y a deux ans j'aurais eu du mal à parler comme ça hein

E : ouais

CM : et, et c'est incroyable comment ça m'a métamorphosé, euh

E : ouais

CM : on est, on parle tout de suite mieux, je trouve, on trouve plus facilement les mots euh, on a m/ on a moins peur, on est m/ beaucoup moins timide, on ose plus et c'est vrai que ça m'a beaucoup aidé quoi, parce que c'est vrai que, avant, aller av/ vers les autres, c'était pas non plus un handicap, je voulais bien aller vers les autres, mais ça me tentait qu'à moitié qu'alors que maintenant que j'adore discuter, enfin discuter, c'est c'est vraiment mon truc, j'adore ça, donc euh, voilà (61acm1)

L'analyse prosodique de ces énoncés semble corroborer le statut topical des propositions infinitives disloquées. Comme le montrent les Figures 5, 6, 7 et 8, l'intonème de topique décrit par Rossi (1999 : 66–73) est observable sur les constituants disloqués, avec un glissando plus marqué sur la dernière syllabe de *abandonner ça*, dont le référent est le moins accessible pragmatiquement, que dans le cas des autres énoncés, où le référent topique est actif ou textuellement accessible.

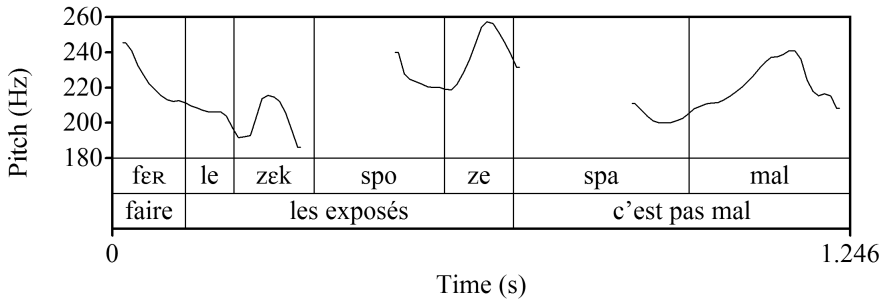


Figure 5 : Intonation de l'énoncé *faire les exposés, c'est pas mal* en (4a)

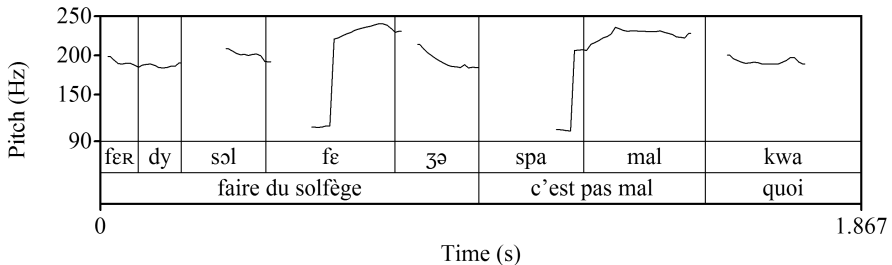


Figure 6 : Intonation de l'énoncé *faire du solfège, c'est pas mal, quoi* en (4b)

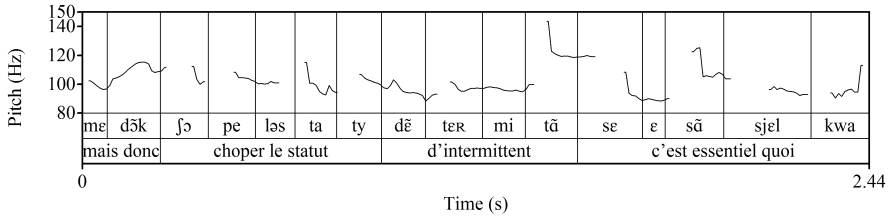


Figure 7 : Intonation de l'énoncé *choper le statut d'intermittent, c'est essentiel, quoi* en (4c)

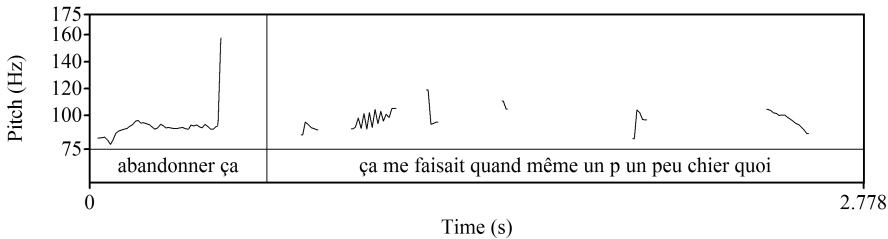


Figure 8 : Intonation de l'énoncé *abandonner ça, ça me faisait quand même un p/ un peu chier, quoi* en (4c)

Rappelons que la dislocation des propositions infinitives sujets (sémantiques) semble régulière dans la langue courante, même si le nombre relativement peu élevé d'occurrences de notre corpus ne peut guère permettre de tirer ce type de conclusion. Cette régularité ne signifie toutefois pas nécessairement que la construction de dislocation d'une proposition infinitive n'est plus discursivement marquée. En effet, c'est l'intonation qui permet d'analyser ces énoncés comme des constructions topicalisantes. Ainsi, dans la langue parlée des conversations, on peut supposer que le contraste n'est plus entre une construction « canonique » de type *choper le statut d'intermittent est essentiel* et une construction disloquée comme *choper le statut d'intermittent, c'est essentiel*, mais entre deux types d'intonation pragmatique de la structure *choper le statut d'intermittent c'est essentiel* : l'un « neutre », l'autre topicalisant (cf. Creissels 2006 : 119).

Pour vérifier si, dans le cas de ces 25 occurrences d'infinitive DG, l'intonation du constituant disloqué correspond à une intonation topicalisante plutôt que neutre (sujet), nous avons procédé à l'analyse de la remontée de F0 de trois types de constituant. Nous avons comparé la remontée de F0 mesurable sur la syllabe accentuée de propositions infinitives disloquées à gauche (17 occurrences), de syntagmes nominaux lexicaux disloqués à gauche (27 occurrences), et de syntagmes nominaux lexicaux sujets intégrés (sujets lourds) (28 occurrences), tous

prononcés par le même groupe de locuteurs<sup>6</sup>. La remontée de F0 a été mesurée par demi-tons, d'après la formule (5), où  $f_1$  représente la hauteur mélodique du début de la remontée, et  $f_2$  le pic de la remontée, les deux variables étant mesurées en Hertz.

$$(5) \text{ glissando en demi-tons : } 12 \times \log_2(f_2/f_1)$$

La moyenne de la remontée mesurée sur les infinitives disloquées est de 4,772 demi-tons, celle de la remontée mesurée sur les SN disloqués est de 4,436 demi-tons, alors que celle de la remontée mesurée sur les SN sujets intégrés est de 2,953 demi-tons. Le test de Student effectué sur les données a montré que la différence entre la moyenne des infinitives et celle des SN disloqués n'est pas significative (la valeur-p étant de 0,665), alors que la différence entre la moyenne des infinitives et celle des sujets lourds, ainsi que la différence entre la moyenne des SN disloqués et celle des sujets lourds, sont significatives (les valeurs-p étant de 0,012 et de 0,011 respectivement). L'analyse prosodique a donc confirmé que les structures de dislocation à gauche de la proposition infinitive relevées dans notre corpus sont des constructions topicalisantes.

#### 4. *Les propositions finies et infinitives disloquées à droite*

##### 4.1. Dislocation et extraposition

La dislocation à droite des propositions finies et infinitives est une construction quantitativement plus importante que la dislocation à gauche des propositions. En effet, 69 occurrences ont initialement été relevées dans notre corpus. En comparaison, le corpus contient 168 occurrences de SN ou SP disloqués à droite et 67 occurrences de pronoms disloqués à droite. Néanmoins, toutes ces 69 occurrences ne correspondent pas nécessairement à des constructions de dislocation.

La dislocation à droite des propositions (DDP) présente beaucoup de ressemblance avec l'extraposition des propositions (EP). Pourtant, il s'agit de deux constructions distinctes. Dans le cas de l'EP, la proposition infinitive ou complétive, ayant la fonction sémantique de sujet ou d'objet, se trouve dans une position

<sup>6</sup> Il s'agit de 12 locuteurs (dont des enquêteurs). Ceux qui n'ont pas utilisé d'infinitive disloquée à gauche n'ont pas été pris en compte. Nous avons également écarté les occurrences d'infinitive disloquée qui, de par la qualité faible de l'enregistrement de la séquence en question, n'ont pas permis l'analyse de l'intonation.

focale, postposée à la proposition, tandis que sa position syntaxique « canonique » est occupée par le pronom *ça* ou *ce* ou le pronom clitique explétif *il* (cf. Lambrecht 2001 : 1053). Les constructions impersonnelles de type (6a) et (6b) représentent donc des cas univoques d'extraposition : le constituant sujet sémantique est mis en focus, le pronom clitique explétif *il*, non référentiel, est sujet syntaxique, et l'omission du constituant extraposé entraîne l'agrammaticalité de la phrase, comme le montre (6c) (cf. Michaelis & Lambrecht 1996).

- (6) a. Il est dangereux de manipuler des munitions. (Riegel et al. 2004 : 430)  
 b. Il est évident qu'elle a tort. (Michaelis & Lambrecht 1996 : 222)  
 c. \*Il est évident. (*idem.*)

La structure de la DDP avec le verbe *être* ressemble donc à celle de la phrase impersonnelle :

- (7) a. C'est dangereux, de manipuler des munitions. (Riegel et al. 2004 : 430)  
 b. C'est évident, qu'elle a tort. (Michaelis & Lambrecht 1996 : 222)

Cependant, dans le cas de la DDP, le constituant disloqué peut être omis ou placé en tête de phrase, i.e. disloqué à gauche, ce qui est impossible avec l'impersonnel :

- (7) c. C'est évident. (Michaelis & Lambrecht 1996 : 222)  
 d. Qu'elle a tort, c'est évident.  
 e. \*Qu'elle a tort, il est évident.

Les différences entre DDP et EP sont donc syntaxiques, prosodiques et pragmatiques. En outre, le pronom clitique *ce* n'est pas explétif, non référentiel, contrairement au pronom clitique impersonnel *il*. En effet, le contenu référentiel de *ce* (ou de *ça*) est plutôt indistinct (Corblin 1994), et il « conserve ses propriétés de substitut (anaphorique ou cataphorique) de la séquence » disloquée (Riegel et al. 2004 : 429).

Ce qui pose problème du point de vue de l'analyse, c'est que ces deux constructions ne correspondent pas aux mêmes niveaux de langue, la construction impersonnelle appartenant plutôt au niveau recherché, et la dislocation à droite à la langue orale courante (cf. Riegel et al. 2004 : 429), et que, dans la langue parlée des conversations, les DDP de type *c'est...de/que* semblent en quelque sorte remplacer

les EP de type *il est...de/que*. Dans notre corpus, aucune construction impersonnelle de type *il est...de/que* n'a été relevée. En outre, *ça* « remplace » souvent *il* dans d'autres constructions impersonnelles :

- (8) a. Il m'ennuierait beaucoup qu'il ne vienne pas. (Corblin 1994 : 47)  
 b. Ça m'ennuierait beaucoup qu'il ne vienne pas. (*idem.*)  
 c. Il m'ennuierait beaucoup d'avoir à le faire. (*idem.*)  
 d. Ça m'ennuierait beaucoup d'avoir à le faire. (*idem.*)

Les structures en (8b) et (8d) peuvent être considérées comme quasi-impersonnelles (i.e. comme EP), conçues comme ré-analyses de structures disloquées de type (9) (Corblin 1994<sup>7</sup>). Ce qui différencie donc la DDP de la construction quasi-impersonnelle serait donc essentiellement la présence d'une pause, signalant la dislocation, avant le constituant placé en fin de phrase (Corblin 1994, Zaring 1994 : 518, Riegel et al. 2004 : 451). Toutefois, nous constaterons dans la section 4.3 que la présence d'une pause n'est pas un critère nécessaire de la DDP.

- (9) Ça m'ennuierait beaucoup // qu'il ne vienne pas. (Corblin 1994 : 47)

Le problème de la distinction entre DDP et EP ne concerne pas seulement les constructions quasi-impersonnelles et leurs homologues disloquées. En effet, on peut se demander si les constructions en (10) et (11), qui n'ont pas d'équivalent impersonnel, doivent être analysés en tant que dislocations ou en tant qu'extrapositions. Dans (10), les propositions infinitives ou complétives sont sujets sémantiques, tandis que dans (11), les propositions en fin de phrase correspondent à un pronom ayant une fonction argumentale d'objet (direct ou indirect).

- (10) a. CD : non mais aller faire cours, c'est c'est c'est un plaisir, donc c'est pas du travail  
 E : ouais faut que tu prépares tes contrôles, tes  
 CD : ouais ça, bon ça, mais ça aussi, c'est du plaisir, c'est savoir euh  
 E : ouais, voir les notes catastrophiques des élèves, c'est un plaisir

<sup>7</sup> Certaines dislocations n'admettent toutefois pas de quasi-impersonnelle homonyme : (i) *C'est décidé // que Jean partira* vs. (ii) *\*C'est décidé que Jean partira* (Corblin 1994 : 47). Zaring (1994 : 518) constate une variation selon les locuteurs concernant les jugements de grammaticalité des constructions quasi-impersonnelles avec *ça*, sans pause avant le constituant en fin de phrase.



CD : voilà, c'est un plaisir, d' préparer les contrôles et d' les corriger  
(92acd1)

- b. SG : sinon t'as les autres personnes qui gueulent qui qui disent, bon ben voilà, en bas de chez moi, là, dans mon immeuble, il y a, il y a un S.D.F. qui est en train de dormir, donc, dans les deux cas, soit euh, le mec, ils ont euh, c'est parce que ça les dérange énormément, qu'il est en train de foutre de partout d' la merde, qu'il est, qu'il a, qu'il est en train d' balancer des bouteilles de bière ou j' sais pas quoi, ou alors soit c'est parce que, euh, ils sont compatissants, qu' ils ont pas envie de le voir crever le lendemain matin, euh, et cetera, et cetera, tu vois (69asg1)

- (11) a. CG : y a, y a des, y a un travail, et puis euh, à ne pas les, les retrancher dans les banlieues euh, les les les banlieues, les quartiers difficiles euh, tous les Arabes euh, là-dedans et euh  
E : mais est-ce que vous croyez que c'est un, c'est voulu, enfin que les Arabes le désirent aussi, s' retrouver entre eux, ou bien qu' ils aimeraient êt/ se retrouver dispersés un petit peu partout ? (61acg1)

- b. CG : ben euh, si les attentats aux États-Unis, on en a, on en a énormément parlé, on a fait un travail aussi euh là-dessus, euh on a, ils nous ont consacré une semaine pour euh vraiment éplucher la presse et euh réaliser des, des dossiers, euh pff

E : Qu'est-ce que vous en pensez, vous ?

CG : De quoi ?

E : De ce qui s'est passé.

CG : Aux États-Unis ?

E : Oui.

CG : Ben j' trouve ça euh horrible quoi, d' en, d' en arriver euh // jusque-là pour, pour d' la religion, sans tolérance euh // en sacrifiant euh trois mille personnes, j' trouve ça complètement euh

E : Est-ce que vous croyez qu' il y a des explications ou des excuses derrière tout ça ? (61acg1)

En résumé, les énoncés comportant des propositions infinitives ou complétives en apparence disloquées à droite, peuvent en fait correspondre à des constructions

de dislocation ou à des constructions d'extraposition (quasi-impersonnelles ou non). Le patron mélodique du constituant disloqué est une copie du contour terminal du groupe tonal précédent et son référent fonctionne d'un point de vue pragmatico-discursif comme le topique dont la construction verbale fournit des informations. En revanche, le constituant extraposé est en focus. Pour faire la distinction entre ces deux constructions, des analyses pragmatique et prosodique sont donc nécessaires. Nous exposons nos observations dans les sections suivantes, en commençant par la dislocation des propositions compléments d'objet (directs ou indirects) de type (11).

#### 4.2. Dislocation à droite des propositions infinitives à fonction d'objet

La dislocation des infinitives et des complétives exerçant d'autres fonctions que celle de sujet est possible mais reste relativement rare. Nous n'avons relevé aucune complétive complément d'objet disloquée, et seulement 4 occurrences d'infinitives disloquées, à fonction de complément d'objet direct ou indirect.

Selon Riegel et al. (2004 : 430), une pause est nécessaire pour marquer la dislocation, car l'infinitif (ou la complétive) se trouve à sa place normale, en fin de phrase. Toutefois, nos 4 occurrences ne contiennent pas de pause avant l'infinitive disloquée. Par contre, à l'exception de l'énoncé en (11b), le contour mélodique du constituant disloqué correspond bien aux propriétés prosodiques de la dislocation à droite, comme le montre la Figure 9. Nous considérons donc que la pause n'est pas obligatoire pour marquer la dislocation.

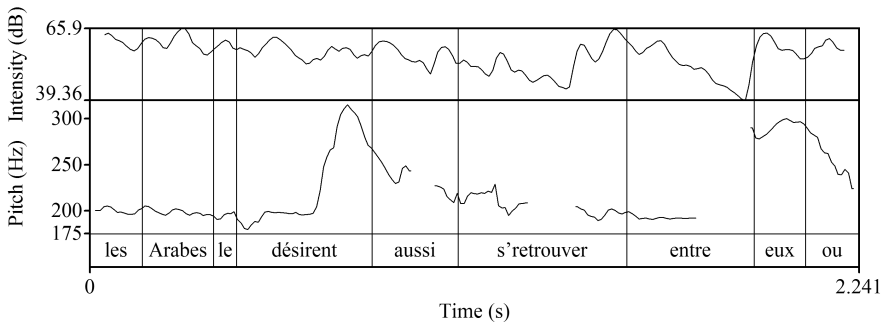


Figure 9 : Intensité et intonation de l'énoncé *les Arabes le désirent aussi, s'retrouver entre eux ?* en (11a)

L'énoncé en (11b) constitue une exception : la locutrice paraît commencer une construction de dislocation à droite, mais « change d'avis » en cours d'énonciation.

Les marqueurs d'hésitation et les pauses renvoient également à la spontanéité du discours. Un constituant aussi long ne peut évidemment pas posséder les caractéristiques prosodiques d'une DD typique. Cet énoncé est très similaire aux structures en (10b) et (12), où il s'agit de la dislocation apparente de constituants longs, ou même de plusieurs constituants juxtaposés. Nous reviendrons sur les difficultés que pose ce type d'énoncés dans la section suivante.

Dans le cas des trois autres occurrences, le référent de la proposition est pragmatiquement accessible (textuellement accessible ou inférable) et peut fonctionner comme topique. En conclusion, la dislocation des propositions infinitives à fonction de complément d'objet (direct ou indirect) paraît pragmatiquement motivée. Leur analyse en tant que DDP est également justifiée par les propriétés prosodiques du constituant disloqué.

#### 4.3. Dislocation à droite des propositions infinitives et complétives à fonction de sujet

Nous avons relevé 64 occurrences de propositions (en apparence) disloquées à droite, exerçant la fonction de sujet. Les propositions infinitives sont nettement majoritaires (54 occurrences<sup>8</sup>). Contrairement aux propositions disloquées à gauche, ce type de construction semble former un groupe plus hétérogène d'un point de vue pragmatique et prosodique.

D'un point de vue pragmatico-discursif, le référent des propositions détachées n'est pas toujours accessible, il arrive qu'il soit nouveau :

Tableau 2 : L'accessibilité pragmatique du référent des propositions DD

	Infinitive	Complétive	Au total
actif	2	0	2
textuellement accessible	24	2	26
inférable	22	6	28
nouveau	6	2	8

Voici un exemple qui illustre la référence nouvelle de la proposition détachée :

<sup>8</sup> Nous n'avons pas comptabilisé les énoncés de type *c'est vrai que...* (134 occurrences), que nous considérons comme équivalents à la construction *il est vrai que* (aucune occurrence).

- (12) MA : en plus lui, il est parti du groupe tout ça, bon j'ai pas, toute façon, j'ai jamais vécu aucun euh, les départs, dans les gens du groupe, je les ai jamais vécu spécialement bien et euh, ben c'est pas évident de retourner chez le gars, d'boire des apéros, d'discuter, alors que notre principal sujet d'conversation, c'est la musique (21ama1)

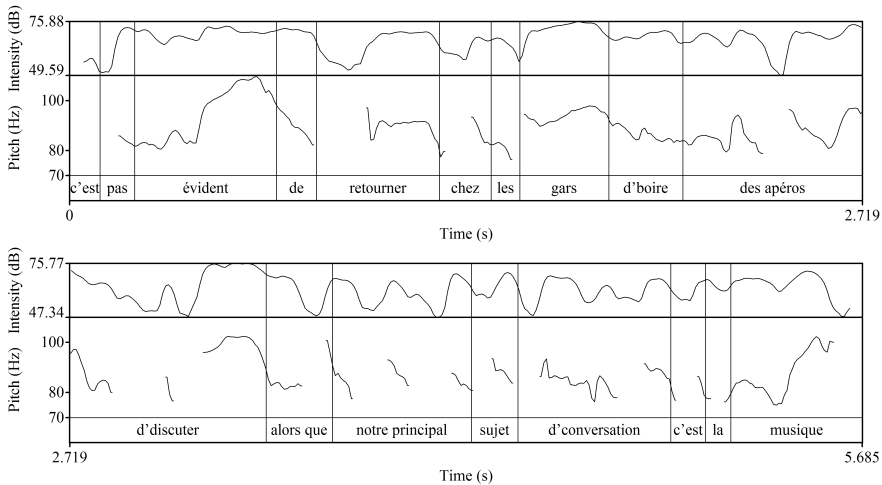


Figure 10 : Intensité et intonation de l'énoncé *c'est pas évident de retourner chez le gars, d'boire des apéros, d'discuter, alors que notre principal sujet d'conversation, c'est la musique* en (12)

Dans ce cas-là, les propositions juxtaposées détachées sont difficilement analysables en tant que topique(s) de par leur complexité sémantique et informationnelle. Cette construction est par conséquent plutôt une extraposition qu'une dislocation<sup>9</sup>.

En revanche, l'énoncé (2a), que nous reprenons ici en (13) dans un contexte un peu plus large, représente un cas typique de dislocation à droite : le contenu informationnel de la proposition disloquée n'est pas complexe, son référent est pragmatiquement accessible (dans ce cas, il est même actif), et, comme le montre la Figure 11, les propriétés prosodiques de la construction répondent aux critères de dislocation à droite.

- (13) SG : la feuille de paie, c'est, ça sert à avoir des sous à la fin du mois, c'est valorisant quand même, d'avoir des sous sur ta feuille de paie (69asg1)

<sup>9</sup> Dans ce cas précis, il s'agirait d'une construction quasi-impersonnelle.

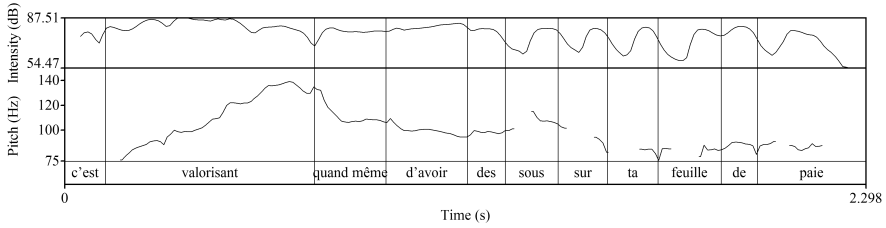


Figure 11 : Intensité et intonation de l'énoncé *c'est valorisant quand même, d'avoir des sous sur ta feuille de paie* en (13)

L'accessibilité pragmatique du référent de la proposition détachée ne suffit toutefois pas pour classer une structure parmi les constructions de DDP. Par exemple, dans (14), le référent de l'infinitive est accessible (inférable du contexte discursif), mais à l'intérieur de l'infinitive, *sortir aussi* est accentué (cf. Figure 12), *aussi* exprimant une focalisation également. Il s'agit donc d'une extraposition (quasi-impersonnelle).

- (14) MA : si j'ai un peu de sous pour les loisirs, c'est clair que c'est bien d'sortir aussi, quoi (21ama1)

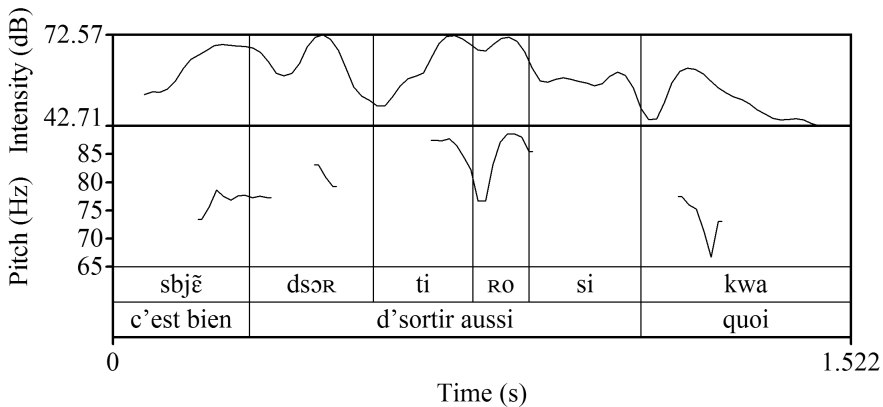


Figure 12 : Intensité et intonation de l'énoncé *c'est bien d'sortir aussi, quoi* en (14)

On peut alors se demander si les énoncés de type (15), Figure 13, sont des constructions de dislocation ou des constructions d'extraposition. En effet, une remontée mélodique et un allongement importants se réalisent sur la syllabe finale des deux occurrences de *Library*. Cela signifierait-il que le constituant est mis en focus ou ce contour intonatif ne serait-il dû qu'à la hiérarchisation syntaxique (la juxtaposition) ?

- (15) ML : donc j'aurais pu trouver les journaux à la B.N.F., mais bon, c'était sympa d'aller à la British Library, à la Newspaper Library (21am11)

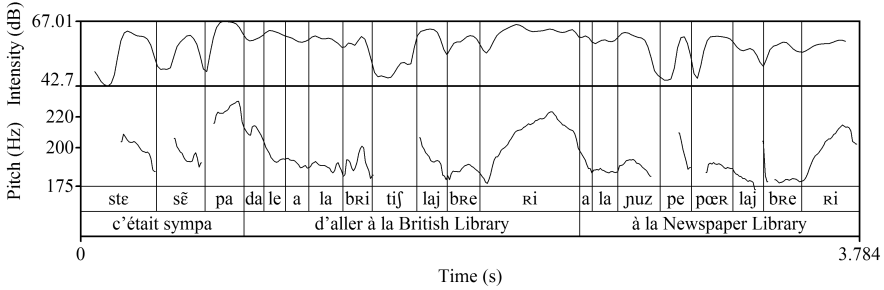


Figure 13 : Intensité et intonation de l'énoncé *c'était sympa d'aller à la British Library, à la Newspaper Library* en (15)

Il arrive fréquemment que les constructions possèdent à la fois des propriétés de DDP et des propriétés d'EP. Elles semblent se situer entre les cas « clairs » de DDP et les cas « clairs » d'EP. Pour le comparer à la structure (15), prenons l'exemple (10a), Figure 14. Dans cet énoncé, le référent de la première proposition disloquée est textuellement accessible, et celui de la deuxième est inférable. Au niveau pragmatique, la construction de dislocation n'est pas à exclure. La structure prosodique permet également de classer cet énoncé parmi les DDP. Dans (10a), la remontée mélodique liée à la coordination syntaxique n'est pas aussi proéminente que celle liée à la juxtaposition dans (15). (10a) paraît donc plus proche des DDP que (15).

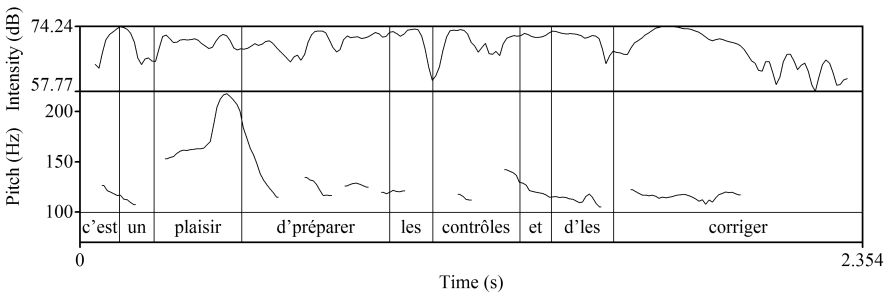


Figure 14 : Intensité et intonation de l'énoncé *c'est un plaisir d'apprécier les contrôles et d'les corriger* en (10a)

Nous terminons cette section avec un dernier exemple, (10b), Figure 15. Dans ce cas, la juxtaposition de complétives rend la partie détachée de l'énoncé longue et

par conséquent complexe sémantiquement ainsi que prosodiquement. Même si l'on peut considérer que le référent des propositions détachées ici est inférable, cette construction est plus proche des EP.

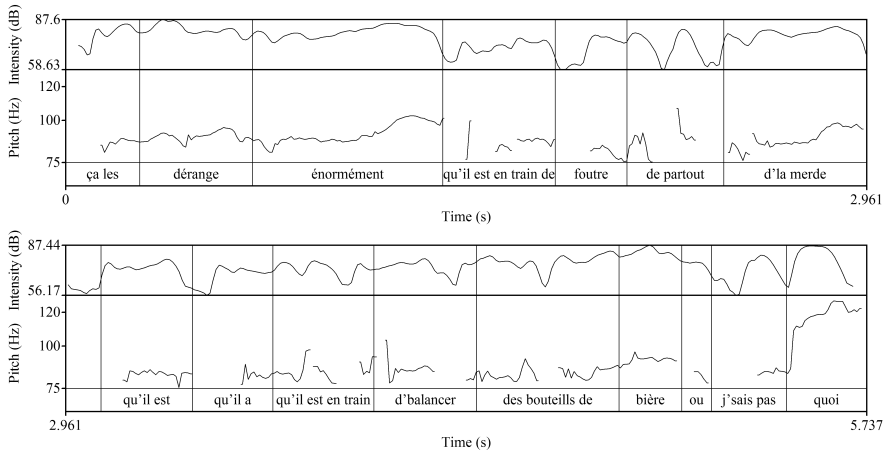


Figure 15 : Intensité et intonation de l'énoncé *ça les dérange énormément, qu'il est en train de foutre de partout d'la merde, qu'il est, qu'il a, qu'il est en train d'balancer des bouteilles de bière ou j'sais pas quoi* en (10b)

Les énoncés comme (10b) ou encore (11b) reflètent bien toutes les difficultés que peut poser l'analyse du discours spontané. On peut supposer que le locuteur a commencé une structure de dislocation, mais a changé de construction en rajoutant de nouvelles informations : les raisons de son avis sur les attentats dans (11b), ou d'autres causes de dérangement dans (10b). Les exemples de type (15) sont d'une nature légèrement différente. Dans ces cas, les difficultés de l'interprétation de la structure syntaxico-pragmatique proviennent plutôt de la complexité et de l'interaction de plusieurs facteurs, syntaxiques, pragmatiques ou prosodiques.

En conclusion, les propositions détachées courtes, à référent pragmatiquement accessible, sans éléments emphatiques, feront partie des constructions de dislocation à droite. En revanche, plus les propositions détachées sont longues et donc plus leur contenu informationnel et sémantique est complexe, plus elles seront susceptibles d'être analysées comme des extrapositions. Il suit de ce constat deux hypothèses possibles. Selon la première, la distinction nette entre DDP et EP est maintenue, malgré les difficultés que l'analyse peut poser. Selon la deuxième, il n'y a pas de frontière nette entre les deux catégories, certaines constructions sont à placer sur un continuum.

Nous avons constaté que la pause ne paraît pas faire partie des critères de la DDP, malgré notamment Corblin (1994) et Zaring (1994), ce qui rejoint les observations d'Avanzi (2009)<sup>10</sup>. En ce qui concerne l'accessibilité pragmatique du référent de la proposition disloquée, ce n'est que les constituants à référent nouveau qui seront obligatoirement extraposés plutôt que disloqués. Pour les autres types de référents, accessibles dans le discours, les constructions restent ambiguës. Notons qu'en étudiant les DDP et les EP de l'anglais, Leonarduzzi & Herment (2013) sont arrivées à une conclusion semblable : il n'y a pas de correspondance biunivoque entre structure syntaxique et contour prosodique, même si certaines tendances peuvent être remarquées, et il reste toujours des cas où l'analyse ne peut lever l'ambiguïté entre DDP et EP.

## 5. Conclusion

Cette étude avait comme objectif d'analyser, à partir d'un corpus oral, les propriétés prosodiques et pragmatiques de la dislocation des propositions complétives et infinitives dans le français parlé des conversations. La dislocation est généralement décrite comme un procédé topicalisant, possédant des propriétés prosodiques particulières. La question est alors de savoir si ces constructions, bien moins étudiées que celles de la dislocation des syntagmes nominaux, présentent les mêmes caractéristiques prosodiques et pragmatiques que ces dernières.

La dislocation à gauche des propositions semble rester une construction topicalisante, malgré sa nature « obligatoire » dans le français parlé. Le contour intonatif de la proposition disloquée à gauche est identique à celui du syntagme nominal faisant partie d'un même type de structure. Le référent de la proposition disloquée à gauche répond au critère de l'accessibilité pragmatique.

C'est la dislocation à droite des propositions qui pose le plus de difficulté du point de vue de son analyse. En effet, ces constructions sont syntaxiquement ambiguës : une proposition détachée à droite peut faire partie d'une structure de dislocation en étant topicalisée, ou d'une structure d'extraposition en étant focalisée. D'après la littérature linguistique, une pause silencieuse est censée distinguer la dislocation d'une extraposition homonyme. Pourtant, nos occurrences, à une exception près, ne contiennent pas de pause avant la proposition disloquée à droite, ce paramètre ne semble donc pas influencer sur ces constructions. En

<sup>10</sup> Sur les 69 occurrences, ce n'est qu'une seule fois qu'une pause apparaît avant la proposition détachée.



outre, certaines propositions détachées à droite présentent des caractéristiques des deux types de structures en ayant un référent pragmatiquement accessible mais en possédant un contour mélodique avec des proéminences. De plus amples analyses prosodiques seraient nécessaires pour déterminer si un rapport peut être établi entre certains facteurs prosodiques et les propriétés pragmatico-discursives et référentielles des propositions détachées à droite, et pour savoir s'il est toujours possible de distinguer la dislocation à droite de l'extraposition ou si l'hypothèse d'un continuum s'avèrerait plus probable.

### Bibliographie

- Ashby, W. J. (1994) : An acoustic profile of right-dislocations in French. *Journal of French Language Studies* 4 : 127–145.
- Avanzi, M. (2009) : Aspects prosodiques de la dislocation à droite en français. In : D. Apothéloz, B. Combettes & F. Neveu (éds) *Les linguistiques du détachement : actes du colloque international de Nancy (7-9 juin 2006)*. Berne : Peter Lang. 59–71.
- Avanzi, M., C. Gendrot, & A. Lacheret-Dujour (2010) : Is there a prosodic difference between left-dislocated and heavy subjects? Evidence from spontaneous French. In : *Proceedings of Speech Prosody 2010, Chicago, Illinois*.  
(<http://speechprosody2010.illinois.edu/papers/100068.pdf>)
- Avanzi, M., L. Brunetti & C. Gendrot (2012) : Extra-sentential elements, prosodic restructuring, and information structure : A study of clitic-left dislocation in spontaneous French. In : *Proceedings of Speech Prosody 2012, Shanghai (Chine)*. 270–273.  
([http://www.isca-speech.org/archive/sp2012/sp12\\_270.html](http://www.isca-speech.org/archive/sp2012/sp12_270.html))
- Brunetti, L., M. Avanzi & C. Gendrot (2012) : Entre syntaxe, prosodie et discours : les sujets avec (ou sans) reprise pronominale en français parlé. In : *Actes du 3ème congrès mondial de linguistique française (CMLF'2012), Lyon*. 2041–2054.  
([http://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2012/01/shsconf\\_cmlf12\\_000209.pdf](http://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2012/01/shsconf_cmlf12_000209.pdf))
- Chafe, W. (1987) : Cognitive constraints on information flow. In : R. S. Tomlin (éd.) *Coherence and grounding in discourse*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins. 21–52.
- Corblin, F. (1994) : Existe-t-il un « ça » impersonnel en français ? *L'Information Grammaticale* 62 : 45–47.
- Creissels, D. (2006) : *Syntaxe générale, une introduction typologique 2 : la phrase*. Paris : Hermann-Lavoisier.
- Delais-Roussarie, E., J. Doetjes & P. Sleeman (2004) : Dislocation. In : F. Corblin & H. de Swart (éds) *Handbook of French semantics*. Stanford : CSLI Publications. 501–528.
- Durand, J., B. Laks & Ch. Lyche (2002) : La phonologie du français contemporain : usages, variétés et structure. In : C. Pusch & W. Raible (éds) *Romanistische Korpuslinguistik – Korpora und gesprochene Sprache/Romance Corpus Linguistics – Corpora and Spoken Language*. Tübingen : Narr. 93–106.

- Durand, J., B. Laks & Ch. Lyche (2009) : Le projet PFC : une source de données primaires structurées. In : J. Durand, B. Laks & C. Lyche (éds) *Phonologie, variation et accents du français*. Paris : Hermès. 19–61.
- Galambos, S. J. (1980) : A clarification of the notion of topic : Evidence from popular spoken French. In : J. Kreiman & A. E. Ojeda (éds) *Papers from the parasession on pronouns and anaphora*. Chicago : Chicago Linguistic Society. 125–138.
- Grevisse, M. & A. Goosse (2007) : *Le bon usage. Grammaire française*. 14<sup>e</sup> édition, Bruxelles : De Boeck.
- Lambrecht, K. (1994) : *Information structure and sentence form*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Lambrecht, K. (2001) : Dislocation. In : M. Haspelmath et al. (éds) *Language typology and language universals 2*. Berlin & New York : Mouton de Gruyter. 1050–1078.
- Leonarduzzi, L. & S. Herment (2013) : The limits between extrapositions and right-dislocations. *Cercles* 23 : 46–66.
- Michaelis, L. A. & K. Lambrecht (1996) : Toward a construction-based model of language function : The case of nominal extraposition. *Language* 72 : 215–247.
- Prince, E. F. (1981) : Toward a taxonomy of given–new information. In : P. Cole (éd.) *Radical Pragmatics*. New York : Academic Press. 223–256.
- Riegel, M., J.-Ch. Pellat & R. Rioul (2004) : *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.
- Rossi, M. (1999) : *L'intonation. Le système du français : description et modélisation*. Gap/Paris : Ophrys.
- Zaring, L. (1994) : On the Relationship between subject pronouns and clausal arguments. *Natural Language & Linguistic Theory* 12 : 515–569.

BÁLINT HUSZTHY

CONSERVATIVITÀ COME CARATTERISTICA  
FONOLOGICA IN SINCRONIA:  
GEMINAZIONE PRECONSONANTICA  
IN ITALIANO MERIDIONALE\*

*Ad Andrea e Lorenzo, perspicaci amici miei!*

1. *Che significa essere conservatori in linguistica?*

Il termine conservatività abbonda di diversi riferimenti, finanche in ambito linguistico. L'accezione comune tra questi ultimi si configura attorno a una sorta di legame, attaccamento a forme preesistenti o ritenute più pure di un determinato complesso materiale o culturale, come una lingua. Dal punto di vista della storia della linguistica romanza sono più conservatrici le lingue neolatine che hanno trattenuto più elementi del latino (come il portoghese o il sardo) e meno conservatrici quelle che al contrario furono più aperte alle innovazioni (come il francese o il castigliano).

Il dominio della conservatività può essere ridotto anche in ambiti minori, ad esempio, per quanto riguarda la formazione del vocalismo nei dialetti italiani, il tipo più conservatore è quello dell'area centrale, dove non si è persa la distinzione fra le vocali finali latine -U ed -O; d'altro canto, in area settentrionale, nella maggior parte dei casi, si sono perse le vocali finali non basse, perciò queste varietà italomoranze possono definirsi meno conservatrici (cfr. Lopporcaro 2012: 81).

Il termine conservatività può essere adoperato non solo in approccio diacronico, come illustrato finora, ma anche nel campo della sincronia. In linguistica generativa si fa differenza fra struttura profonda e struttura superficiale, vale a dire fra una forma originaria ipotetica dell'enunciato (che chiamerò *input*) e la sua realizzazione concreta (che chiamerò *output*). Si presume che il passaggio dall'input all'output sia caratterizzato da trasformazioni generative, per cui

\* Questo contributo è stato comunicato al Convegno Scientifico Studentesco Ungherese (OTDK) di 2015 a Budapest, e in seguito all'Italian Dialect Meeting 2015 a Leiden.

l'esito finale dell'enunciato generalmente differisce dalla forma iniziale ipotetica. In questo senso la conservatività consiste nella condotta linguistica di conservare nell'output gli elementi dell'input.

In questo articolo ho intenzione di dimostrare che la fonologia delle varietà meridionali dell'italiano è singolarmente conservatrice dal punto di vista sincronico. Ciò significa che i parlanti dell'italiano meridionale tendono a conservare ogni suono nella pronuncia di neologismi, nomi stranieri e voci dotte, anziché trasformarli o cancellarli al fine della semplificazione della pronuncia. In questo modo la struttura formale dell'output talvolta diventa più complicata di quella dell'input, con lo scopo della conservazione di tutti gli elementi a disposizione.

## *2. Il punto di partenza della ricerca*

### *2.1. Accenni al corpus*

L'articolo presente mira a tagliare una fetta sottilissima da una ricerca vasta e complessa, quella dell'analisi fonologica dell'accento straniero che caratterizza la pronuncia dei parlanti italiani (cfr. Huszthy 2013). Il corpus fondamentale della ricerca consiste di approssimativamente 20 ore di registrazioni procurate in diverse città italiane, con l'assistenza di 68 informatori italiani a cui è stato richiesto di parlare in diverse lingue straniere. Questi dati sono stati ottenuti attraverso registrazioni indirette per strada, così il materiale non era ben analizzabile con dei software acustici, ma offriva un ottimo punto di partenza per la formulazione delle ipotesi generali e per ottenere le prime conclusioni.

In un secondo momento della ricerca sono riuscito a ricavare altre registrazioni in uno studio insonorizzato a Budapest (presso l'Istituto di Linguistica dell'Accademia Scientifica Ungherese), con la partecipazione di 11 studenti italiani che soggiornavano in Ungheria. Questa volta gli informatori dovevano leggere frasi campione scritte in italiano che contenevano le parole bersaglio in lingue diverse (soprattutto neologismi recenti, presenti nel lessico italiano e nomi propri stranieri). Ad ognuno degli informatori è stato richiesto di parlare per circa mezz'ora (ripetendo 19 frasi campione complesse, 5 volte). Per ottenere le registrazioni ho usato il software SpeechRecorder. Il materiale acustico è stato analizzato in Praat (Boersma & Weenink 2014). Sono state fatte anche analisi statistiche con il software R. Nella parte 3 dell'articolo mi riferirò a queste analisi.

## 2.2. Due fenomeni conservatori nell'italiano parlato

La fonologia dell'italiano risulta conservatrice in sincronia. Ciò è ben delineabile mediante l'esame dell'accento straniero degli italiani, nonché tramite la pronuncia italiana di neologismi, nomi propri stranieri o voci dotte. La pronuncia italiana generalmente tende a conservare i segmenti, presenti nelle unità lessicali d'entrata (cioè negli input), anche in punti che risultano problematici per la fonotattica italiana, come la realizzazione di certi nessi consonantici.<sup>1</sup> In tal caso la pronuncia italiana è caratterizzata dall'inclinazione di completare tali nessi consonantici con altri suoni, anziché semplificarli con la cancellazione o riduzione di un elemento (come avviene in altre lingue, p. es. in spagnolo, in inglese e in ungherese).

Il toponimo *Etna* ad esempio contiene un gruppo consonantico che è malformato nella fonotattica italiana. Tuttavia la pronuncia italiana normalmente non accoglie nessun processo fonologico di riduzione, come la cancellazione della /t/ o l'assimilazione dei segmenti (p. es.: /tn/ → /nn/); la parola bensì viene integrata da altri suoni. Tra le due consonanti del nesso viene generalmente inserita la vocale meno marcata dell'inventario fonico italiano, lo schwa, p. es.: *Et[ə]na*. Così ambedue gli elementi del nesso vengono conservati, anche se la parola diventa più lunga.

L'epentesi dello schwa è una strategia conservatrice molto frequente nella fonologia sincronica dell'italiano, che serve ad ostacolare la riduzione degli elementi, dunque funge alla conservatività. L'epentesi si ritrova spesso nell'accento straniero italiano e nella pronuncia italiana di neologismi, come tipico scioglimento di nessi consonantici malformati, p. es.: (ing.) *back[ə]slash*, (ing.) *fast[ə]food*, (ted.) *Sing[ə]spiel*, (ted.) *Rönt[ə]gen* ecc. Lo schwa appare tipicamente tra una consonante occlusiva e qualche altra consonante, dato che il nodo fonotattico è causato dal gruppo di [occlusiva] + [consonante], e questi elementi vengono separati dalla vocale introdotta.

Tra le varietà territoriali dell'italiano parlato le più conservatrici sono quelle meridionali. Per questo motivo l'epentesi dello schwa al Sud è più frequente rispetto alle parlate del Centro e del Nord. Tuttavia l'italiano meridionale presenta anche altre strategie conservatrici per il miglioramento di nessi consonantici malformati. In quest'articolo mi concentrerò proprio sulla strategia più particolare tra queste, che chiamerò geminazione preconsonantica.

<sup>1</sup> I forestierismi che contengono la fricativa glottale /h/ sono eccezionali a tale tendenza, perché nell'adattamento in italiano la /h/ viene cancellata.

## 2.3. Geminazione preconsonantica in italiano meridionale

La geminazione (o raddoppiamento) di una consonante davanti a un'altra è chiaramente una complicazione fonetica. È difficile capire perché la pronuncia di una consonante doppia possa essere preferita a una scempia in una situazione di malformatezza fonotattica, come quella della posizione preconsonantica. Eppure, la pronuncia consueta della parola *Etna* in italiano meridionale avviene normalmente con la geminazione dell'occlusiva preconsonantica: *E[tt]na*. Tale geminazione preconsonantica coincide spesso con l'epentesi di uno schwa minore o maggiore, p. es.: *E[tt<sup>ə</sup>]na* o *E[ttə]na*, ma l'epentesi dello schwa – come verrà dimostrato nell'articolo – è molto meno frequente della geminazione.

Il processo della geminazione preconsonantica caratterizza nondimeno il tipico accento straniero degli italiani del Sud, nonché la pronuncia dei neologismi in italiano regionale. Nella Tabella 1 raccolgo cinque più cinque esempi alla pronuncia meridionale dei nessi consonantici marcati di [occlusiva] + [consonante]. Gli esempi della prima colonna sono trascritti in base all'accento straniero di informatori italiani meridionali, mentre quelli della seconda colonna sono le trascrizioni della pronuncia meridionale di neologismi o voci dotte. Tutti gli esempi sono tratti da diverse frasi campione del corpus complessivo.

Tabella 1: Geminazione preconsonantica in italiano meridionale

1.	Parole bersaglio	Acc. it. merid.	2.	Parole bersaglio	Pron. it. merid.
a.	(ing.) <i>kept</i>	[ˈkɛp:tə]	f.	<i>sudcoreano</i>	[sud:əkore'a:mo]
b.	(ing.) <i>selected</i>	[seˈlɛk:tɪd]	g.	<i>opta</i>	[ˈɔp:tə]
c.	(sp.) <i>obstentoso</i>	[ob:ˈstɛnˈto:so]	h.	<i>tecnico</i>	[ˈtɛk:ˈnɪko]
d.	(ted.) <i>gibt es</i>	[ˈgɪb:tɛs]	i.	<i>abside</i>	[ˈab:sɪdɛ]
e.	(ted.) <i>Doktor</i>	[ˈdɔkˈtɔr]	j.	<i>criptato</i>	[kɪp:ˈtɑ:tɔ]

I dati della Tabella 1 mostrano che la pronuncia italiana meridionale predilige la geminazione preconsonantica nei confronti dei nessi consonantici di [occlusiva] + [consonante].

In conclusione, la cooperazione dei due processi conservatori visti finora (l'epentesi dello schwa e la geminazione preconsonantica) può essere illustrata con l'uso di due regole di riscrittura alla maniera della grammatica generativa classica, v. (1).

(1) Regole di riscrittura a ordine alimentante:

- a.  $C_1 [+occlusiva] \rightarrow C_1C_1 / \_ C_2 [-liquida]$   
 b.  $\emptyset \rightarrow \text{ə} / C_1C_1 [+occlusiva] \_ C_2 [-liquida]$

La regola (1a) ci dice che una consonante occlusiva diventa geminata in italiano meridionale, qualora si trovi prima di un'altra consonante, tranne nel caso in cui quest'ultima fosse una liquida (infatti i nessi di [occlusiva] + [liquida] costituiscono un'eccezione alla tendenza in argomento, p. es. /kr, kl, kj/ sono benformati in italiano). D'altro canto, in base alla regola (1b), se avessimo un'occlusiva geminata davanti a una consonante non liquida, dopo la geminata si inserirebbe uno schwa. In questo approccio le due regole di riscrittura hanno un ordine alimentante, cioè (1a) funziona prima di (1b), e così aumenta il numero dei suoi input. Tuttavia come gli esempi della Tabella 1 manifestano, l'epentesi dello schwa è una regola opzionale, siccome non avviene in ogni caso. Invece (1a) sembra una vera e propria regola, perché non ha eccezioni.

Le regole in 1 offrono un'interpretazione basilare e alquanto semplificata del fenomeno di cui si tratterà in questo articolo. In seguito ho intenzione di esaminare profondamente, da un approccio di fonetica acustica, il processo della geminazione preconsonantica, adoperando una quantità rappresentativa di dati. Alla fine del lavoro intendo portare delle conclusioni in favore dell'ipotesi iniziale, secondo cui la fonologia dell'italiano meridionale sia conservatrice e il fenomeno analizzato vada ricondotto a tale conservatività.

### 3. *Analisi acustiche e statistiche della geminazione preconsonantica*

#### 3.1. La distribuzione dei nessi TC in italiano

I nessi consonantici di [occlusiva] + [consonante] saranno d'ora in poi riferiti come TC, dove la T maiuscola sostituisce tutte le occlusive (sia sorde che sonore) e la C maiuscola sta ad indicare tutte le consonanti non liquide. I nessi TC presumibilmente non furono malformati nella fonotattica del latino, ma al contrario lo furono nei vari volgari latini e in seguito in ogni varietà dialettale italo-romanza (cfr. Rohlfs 1966). Ciò è dimostrato dal fatto che tutte le varietà italo-romanze si servirono di strategie di riparazione per assolvere questi nessi. Dal punto di vista sincronico ci sono tre possibilità fonologiche per annullare un nodo fonotattico come quello del TC (cfr. Cser 2010), qui presentate in Tabella 2, con illustrazioni prese dai dialetti italiani o dall'accento straniero degli italiani.

(2) Strategie di riparazione in italiano per assolvere il nesso TC:

- a. cancellazione: TC → C, p. es.: (lat.) *factum* → (piemontese) *fait*
- b. assimilazione: TC → CC, p. es.: (lat.) *factum* → (siciliano) *fattu*
- c. epentesi vocalica: TC → TVC, p. es.: (ing.) *fact* → (acc. it.) *fa[kə]t[ə]*

Le soluzioni (2a) e (2b) che vedono l'abolizione o la trasformazione del primo segmento del nesso TC, sono riduttive; queste erano le strategie di riparazione più popolari nella storia della lingua italiana, ma secondo l'ipotesi della ricerca presente esse non sono più produttive nella fonologia sincronica dell'italiano. La strategia sincronicamente produttiva è la (2c), secondo cui gli elementi del nesso TC vengono conservati e completati da un elemento ulteriore.

Una quarta possibilità è rappresentata dal processo della geminazione preconsonantica, visto in 2.3, dove il nesso TC viene integrato dalla geminazione dell'occlusiva iniziale: TC → TTC. Tale processo in realtà non risulta una vera soluzione del nesso, infatti gli elementi T e C non vengono realmente separati. Nonostante ciò, l'obiettivo di questo articolo è dimostrare che anche la geminazione preconsonantica avviene come una strategia di riparazione per assolvere il nesso TC, il che è dovuto proprio alla conservatività singolare dell'italiano meridionale. In questo approccio la geminazione succede per ostacolare la cancellazione dell'elemento T. La teoria fonologica infatti ritiene che le consonanti geminate siano più stabili delle consonanti scempie, così è più difficile cancellarle (come in 2a) o assimilarle alla consonante seguente (come in 2b). La geminazione invece facilita l'epentesi vocalica (come quella in 2c), il che spiega l'apparente ordine alimentante delle regole viste in 1.

3.2. Analisi acustiche: in base a cosa sono geminate le geminate preconsonantiche?

Nella parte seguente dell'articolo cercherò di dimostrare che nella pronuncia degli italiani meridionali le consonanti occlusive vengono in effetti geminate davanti ad altre consonanti. Per questa ragione prenderò prima in analisi alcuni spettrogrammi e forme d'onda selezionati dal corpus, poi presenterò un'analisi statistica in base a 100 dati del corpus.



### 3.2.1. Spettrogrammi e forme d'onda

Con l'aiuto delle rappresentazioni grafiche degli enunciati raccolti nel corpus (cioè spettrogrammi e forme d'onda) è possibile misurare e manifestare, quanto le occlusive preconsonantiche risultino geminate rispetto ad altre consonanti. La pronuncia meridionale può essere confrontata prima di tutto con le pronunce settentrionali; inoltre la durata delle occlusive preconsonantiche può essere confrontata con quella delle occlusive intervocaliche scempie; nonché la pronuncia meridionale delle occlusive preconsonantiche può essere confrontata con quella delle occlusive lessicalmente geminate.

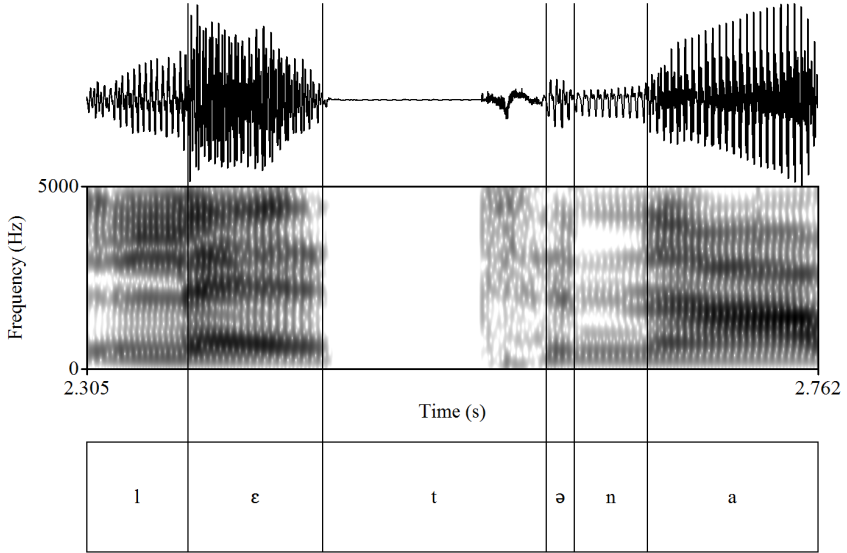
In un approccio iniziale esaminerò la pronuncia del toponimo italiano *Etna*, confrontando la pronuncia meridionale con quella settentrionale. (La parola *Etna* poteva mantenere il nesso TC malformato presumibilmente grazie al suo uso sporadico, infatti il nome popolare diffuso del vulcano era *Mongibello*. Il toponimo *Etna* è così una voce dotta conservata nella sua totalità fonetica.)

La Figura sottostante (3) è una realizzazione meridionale della parola (informatrice: Antonella, 25 anni, nata a San Severo, provincia di Foggia). La Figura più sotto (4) è una realizzazione settentrionale della stessa parola (informatrice: Denise, 21 anni, nata a Cavalese, provincia di Trento). La parola esaminata, *l'Etna*, è stata tratta da una frase campione più lunga (“L'Etna butta il magma, come il kalashnikov i proiettili...”).

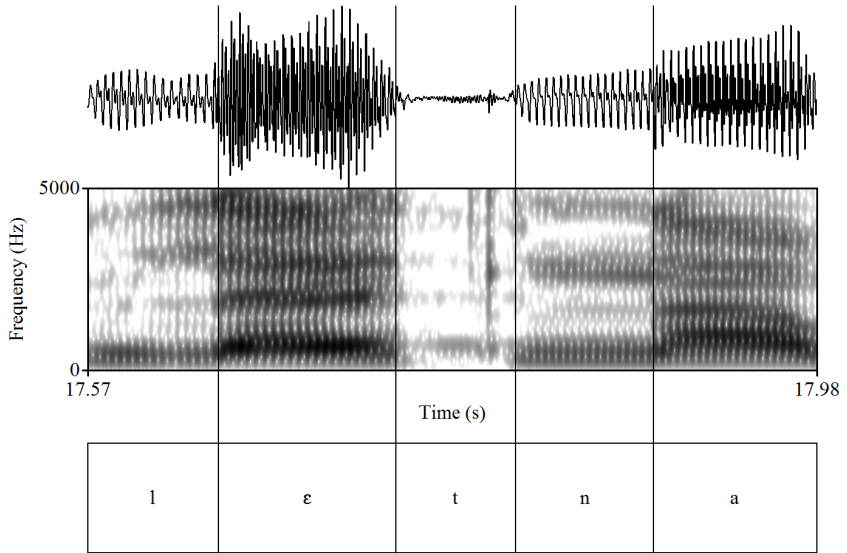
Nella riga superiore delle immagini si trovano le forme d'onda degli enunciati, mentre nella riga inferiore si vedono i relativi spettrogrammi. La terza riga contiene la segmentazione dell'enunciato a seconda dei confini dei diversi suoni (trascritti secondo le norme dell'IPA), sotto cui si possono leggere alcuni dati numerici, riguardanti le durate dei suoni. Le Figure sono state preparate con il software Praat.

Le durate complessive dei dati illustrati sotto (3) e (4) coincidono in grosso modo: nel primo caso la parola viene realizzata in 457 millisecondi (d'ora in poi ms), nel secondo in 410 ms. Tuttavia si vede benissimo che nel caso (3) la consonante /t/ viene allungata prima della /n/ (la sua durata è 127 ms), mentre nel caso (4) no (la sua durata è 66 ms). Per quanto riguarda la totalità dei dati, queste durate rappresentano più o meno la media dei dati settentrionali e meridionali (cfr. il punto 3.3 dell'articolo). Naturalmente anche tra gli informatori settentrionali abbiamo realizzazioni con /t/ più lunghe, ma nelle pronunce meridionali la /t/ è significativamente più lunga in ogni caso.

(3) Forma d'onda e spettrogramma di una pronuncia meridionale di *l'Etna*

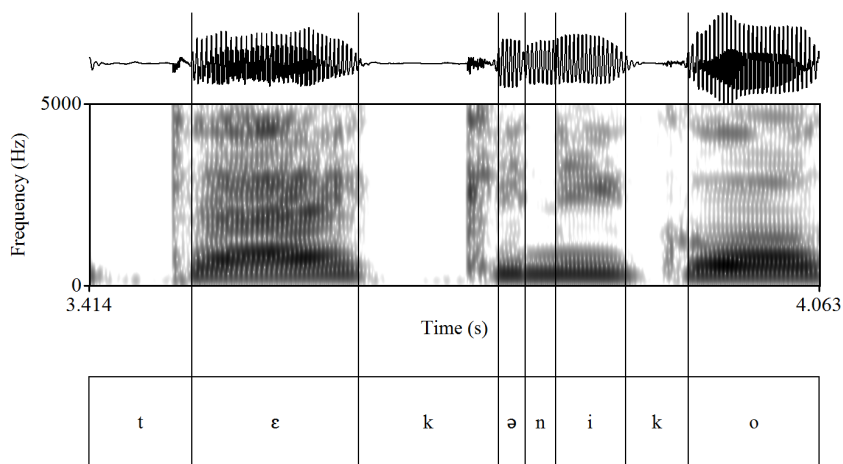


(4) Forma d'onda e spettrogramma di una pronuncia settentrionale di *l'Etna*



Un altro esempio molto frequente utilizzato per esaminare la geminazione pre-consonantica è la tipica pronuncia meridionale della parola italiana *tecnico*. Gli italiani del Sud allungano normalmente l'occlusiva che precede la /n/ e la pronuncia consueta della parola è ['tɛk:niko]. Talvolta la risoluzione della /k/ prima della /n/ permette anche l'epentesi di un breve schwa, il che è un esito ulteriore della fase di esplosione nell'articolazione dell'occlusiva. Sulla Figura (5) vediamo una tipica pronuncia meridionale della parola (informatrice: Vanessa, 22 anni, nata a Vibo Valentia). In questa soluzione anche la vocale tonica viene leggermente allungata, così la trascrizione fedele della pronuncia risulterebbe: ['tɛ:kəniko].

(5) Forma d'onda e spettrogramma di una pronuncia meridionale di *tecnico*

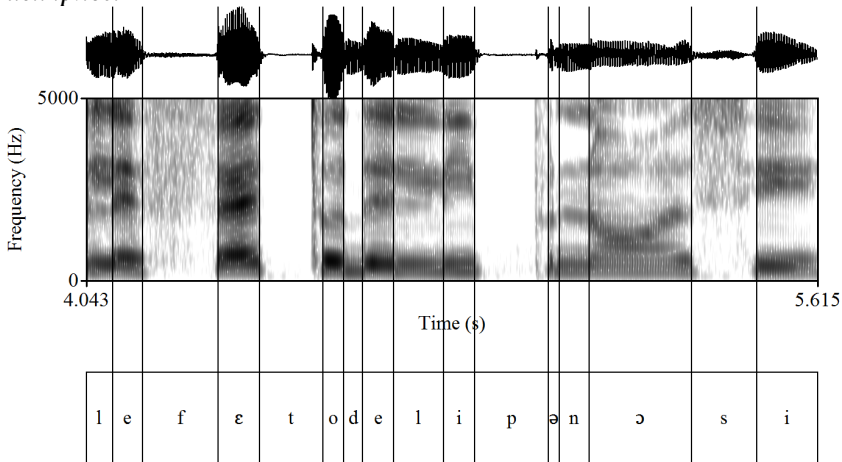


La Figura (5) ci permette di comparare le durate dei segmenti simili. La parola contiene tre occlusive sorde: una /t/ e due /k/. Le durate di questi segmenti sono paragonabili in base alla durata della fase di occlusione, che è rappresentata dalla linea diritta sulla forma d'onda (e dalle macchie più chiare sullo spettrogramma, per effetto della mancanza di sonorità). La /t/ iniziale della parola risulta leggermente allungata sull'immagine (la sua durata è 89 ms), da un canto proprio a causa della sua posizione iniziale e tonica, dall'altro per il suono precedente dell'enunciato che era una nasale omorganica, /n/ (la parola bersaglio è stata tolta da una frase campione più lunga, che cominciava per "Abbiamo chiamato un tecnico..."). L'occlusiva pre-consonantica /k/ è decisamente più lunga della /t/ iniziale, e la sua estensione è almeno la doppia dell'altra /k/ presente nella parola. Quest'ultima, la /k/ intervocalica, ha una durata normalissima per una consonante scempia (60 ms), che la colloca nella media delle occlusive intervocaliche

sorde (cfr. il punto 3.3 dell'articolo). In base al confronto delle due /k/ presenti nella parola, la prima /k/ sembra veramente una consonante geminata: dal punto di vista acustico questa appare prima di uno schwa, però fonologicamente risulta preconsonantica. Lo schwa infatti fa parte della fase di esplosione della consonante, perciò nei calcoli statistici ho aggiunto alla durata della /k/ anche quella dell'emissione dello schwa. Vale a dire: lo schwa che appare sullo spettrogramma, è acusticamente una vocale epentetica, ma dal punto di vista fonologico fa parte della soluzione della /k/. Insomma, la durata della /k/ che appare prima della /n/ è 151 ms (sottraendone la durata dello schwa è 125 ms, che la contraddistingue comunque come una consonante geminata).

Per concludere questa parte dell'articolo, sulla Figura (6) riporto un breve sintagma tratto da una frase campione del corpus, che contiene delle consonanti lessicalmente geminate e un'occlusiva preconsonantica: *l'effetto dell'ipnosi* (informatrice: Jessica, 21 anni, nata a Reggio Calabria).

(6) Forma d'onda e spettrogramma di una pronuncia meridionale di *l'effetto dell'ipnosi*



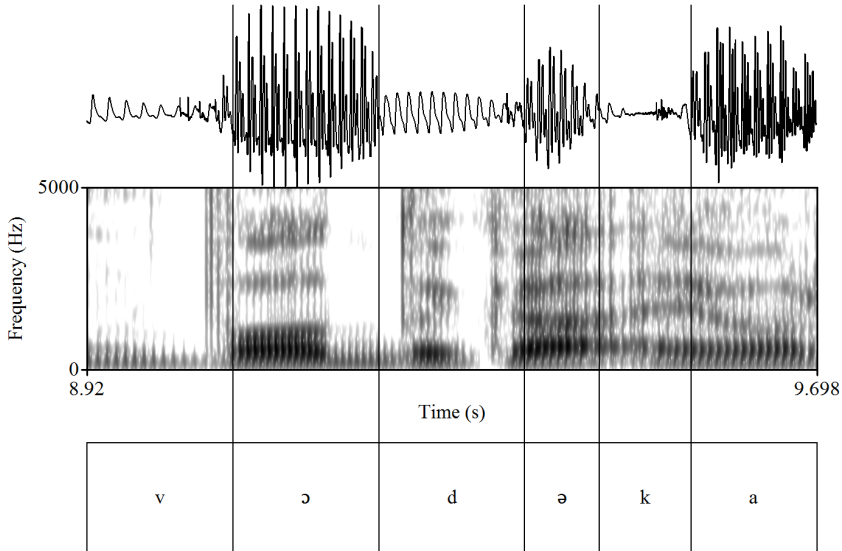
In base alla Figura (6), la trascrizione fonetica dell'enunciato risulterebbe [l ef:et:o del' ip:ə'no:zi]. La /p/ preconsonantica, presente nella parola *ipnosi*, appare anche in questo caso come una geminata, che si vede benissimo dalla linea allungata della sua fase di occlusione sulla forma d'onda. Tale linea è ben paragonabile con quella della /t/ lessicalmente geminata, presente nella parola *effetto*: la durata della /t/ è 130 ms, mentre quella della /p/ preconsonantica è 160 ms (più i 23 ms dello schwa epentetico).

### 3.2.2. La qualità dei segmenti e l'accento tonico

Viste le Figure preparate con il Praat, sorge spontanea la domanda: quanto contribuisce la qualità articolatoria delle occlusive preconsonantiche al processo della geminazione? La risposta primaria è: in nessun modo. Come si è visto nel passo precedente dell'articolo, le occlusive preconsonantiche possono geminarsi in tutti e tre i luoghi dell'articolazione: come la /t/ dentale nella parola *Etna* (3), la /k/ dorsale nella parola *tecnico* (5) e la /p/ bilabiale nella parola *ipnosi* (6). Tuttavia la situazione è ancora più complessa. Anche se la misura della geminazione non sembra essere influenzata dal luogo dell'articolazione delle occlusive preconsonantiche infatti, emergono altri fattori che possono avere un effetto (anche se in misura minore) sulla geminazione.

Il primo fattore da considerare è la sonorità: è da verificare infatti se le occlusive sonore siano più sensibili alla geminazione delle occlusive sorde. I dati del corpus mostrano che nella durata della fase di occlusione (che causa il maggior effetto della geminazione) mediamente non c'è differenza fra le occlusive sorde e quelle sonore. Tuttavia i dati indicherebbero che dopo le occlusive sonore ci fosse più probabilità di un'epentesi di uno schwa (e in genere gli schwa epentetici risultano essere più lunghi dopo le occlusive sonore, che dopo le sorde). Dato che l'epentesi fa parte della fase di esplosione dell'occlusiva, anche la durata dello schwa innalza il grado della geminazione (soprattutto per quanto riguarda la fonetica percettiva). In Figura (7) rappresento una pronuncia meridionale della parola *vodka* (informatore: Domenico, 27 anni, nato a Vibo Valentia).

Nella pronuncia sotto (7) si nota benissimo che la sillaba tonica (*vod-*) è estremamente pesante: ciò è illustrato sia dall'allungamento della vocale tonica /ɔ/ che dalla geminazione della /d/. La durata della /d/ non è eccessiva in questo caso (93 ms), ma assieme allo schwa epentetico (che dura 47 ms) sembrerebbe veramente una consonante geminata. Ciò può essere sostenuto anche per mezzo del confronto della /d/ con la /k/ seguente, che ha una durata normale per le occlusive scempie (56 ms): e la fase di occlusione della /d/ (76 ms) è approssimativamente la doppia di quella della /k/ (34 ms). In base a questi dati, la pronuncia sotto (7) può essere foneticamente trascritta come [ˈvɔ:d:əkə], dove sia la /ɔ/ tonica sia la /d/ appaiono come segmenti allungati. Tutto sommato, nel caso delle occlusive sonore c'è un fattore che può intensificare la misura della geminazione rispetto alle occlusive sorde: la più frequente e più intensa epentesi dello schwa.

(7) Forma d'onda e spettrogramma di una pronuncia meridionale di *vodka*

Al contrario, c'è un fattore che può invece diminuire la misura della geminazione: la qualità della consonante che segue l'occlusiva. Se si tratta di due consonanti omorganiche, i due segmenti tendono ad assimilarsi nella pronuncia italiana, anche se solo parzialmente, p. es.: la pronuncia consueta della parola inglese *background* in contesto italiano era [beg'ɾawndə], con l'assimilazione parziale o totale della /k/ e della /g/ in una /g/ lunga. L'altro esempio è la pronuncia del toponimo *Südtirol*, in cui le consonanti dentali omorganiche si assimilavano nella maggioranza delle pronunce meridionali: [sut:i'rol:ə]. Tuttavia sono accadute anche delle realizzazioni che conservavano le qualità delle due consonanti omorganiche, effettuando la geminazione della prima, p. es.: *background* [ˌbek'ɔ'grawndə], *Südtirol* [ˌsud:ɔ'ti'rol:ə], ma queste realizzazioni erano in minoranza rispetto alle occorrenze dell'assimilazione. La conservazione in questo caso può essere in collegamento con l'emissione di accenti secondari: infatti negli esempi in cui le consonanti vengono conservate con la geminazione della prima, si scopre sempre un'accento secondario sulla sillaba che contiene l'occlusiva, mentre negli esempi con l'assimilazione tale accento secondario manca.

Riguardo all'influenza delle consonanti che seguono l'occlusiva, va ancora menzionato che la tendenza per la geminazione è minore se la consonante seguente è una /s/ o una /m/, ad esempio in parole che contengono la lettera *x* si è registrato un grado di geminazione minore, nonché anche nel caso di parole come *enigma*,

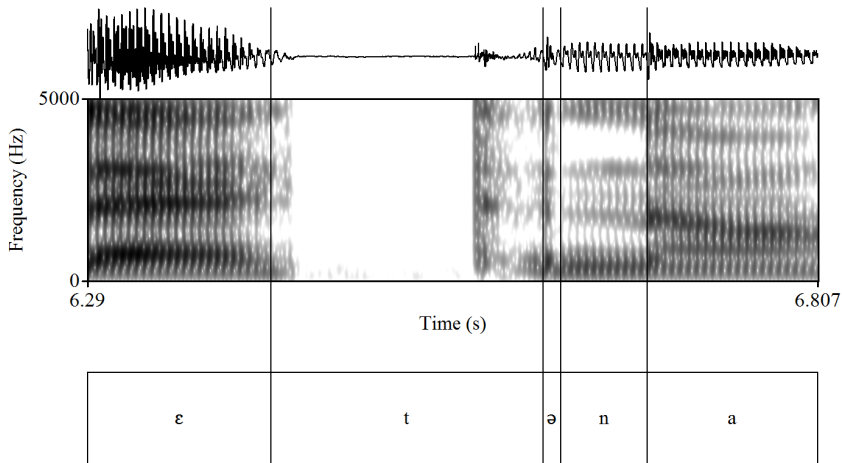
*ritmo, segmento*. Invece davanti alle ostruenti e alla /n/ la geminazione sembra funzionare con la stessa intensità. (Va ripetuto che davanti alle liquide /l, r, j/ la geminazione è completamente assente, dato che questi nessi consonantici non sono malformati nella fonotattica italiana.)

L'implicazione menzionata degli accenti secondari non deve essere casuale per niente: i dati mostrano che la posizione dell'accento tonico alza la probabilità della geminazione preconsonantica. Però deve essere subito stabilito che il motivo della geminazione non è l'accento tonico: il motivo è la conservatività singolare delle varietà meridionali dell'italiano, per mezzo della quale gli elementi del nesso preferiscono moltiplicarsi, per non essere cancellati. Circa le implicazioni dell'accento tonico bisogna fare differenza fra l'influenza dell'accento di parola e quella dell'accento di frase.

L'accento di parola sembra innalzare la probabilità della geminazione, mentre l'accento di frase sembra intensificare il grado della geminazione. Si trovano numerosi esempi, in cui la geminazione avviene in sillaba atona, p. es.: *ipnosi* [ip:<sup>o</sup>1nɔ:si], *tecnologia* [tek:ɲolod':ʒi:ja], *criptato* [krip:<sup>o</sup>1ta:to], ecc., ma vista la totalità dei dati viene a galla che la geminazione è ancora più frequente in sillabe toniche, come p. es. nelle parole *Etna*, *tecnico*, *opta*, ecc. Il motivo di ciò è fonologico: la sillaba tonica dell'italiano deve essere pesante (cioè deve contenere almeno una vocale lunga o una coda-consonante; cfr. Krämer 2009: 134). La geminazione preconsonantica in sillaba tonica soddisfa questo vincolo dell'italiano, anche se con grande probabilità avverrebbe anche in sillabe atone. Tale restrizione in questo modo rende obbligatoria la geminazione in sillabe toniche.

Se la parola che contiene l'occlusiva preconsonantica porta l'accento di frase, la geminazione diventa spesso estremamente intensa. L'esempio migliore è il caso della parola *Etna* che è presente in due frasi campione del corpus: in una frase all'inizio (cfr. il punto 3.2.1 dell'articolo), nell'altra frase alla fine. Nella frase in cui la parola *Etna* aveva la posizione finale (e così portava l'accento di frase), la geminazione preconsonantica era molto più lunga, come viene illustrato sotto (8). La frase campione era: *C'era un pazzo sudcoreano che ha coltivato una fucsia sull'Etna* (informatrice: Jessica, 21 anni, nata a Reggio Calabria).

La geminazione preconsonantica sulla Figura (8) è la più lunga in assoluto tra i dati del corpus. La fase di occlusione della /t/ dura per 152 ms, l'esplosione ha una durata di 50 ms, più i 12 ms dello schwa epentetico. Tale misura estrema della geminazione è dovuta con ogni probabilità alla posizione finale della parola *Etna*, e al fatto che essa così porta l'accento di frase. Ciò è sostenuto da altre geminazioni estremamente lunghe, occorse in posizione finale della frase.

(8) Forma d'onda e spettrogramma di una pronuncia meridionale di *Etna* in fine di frase

Per ricapitolare il punto presente dell'articolo: il grado della geminazione non sembra essere in collegamento con il luogo dell'articolazione delle occlusive preconsonantiche. Contrariamente, la sonorità può alzare la misura dell'epentesi dello schwa, il che può intensificare l'effetto della geminazione. Ci sono altri casi, quando la qualità della consonante che segue l'occlusiva, può diminuire il grado della geminazione: se la seconda consonante è una /s/ o una /m/, nonché quando gli elementi del nesso sono omorganici. Infine, il grado e la probabilità della geminazione può essere influenzata anche dalla posizione dell'accento di parola e dall'accento di frase.

## 3.3. Analisi statistiche: quanto è obbligatoria la geminazione preconsonantica?

In posizione tonica abbiamo già considerato obbligatorio il fenomeno della geminazione preconsonantica. In questo punto dell'articolo invece svolgerò un'analisi statistica, per esaminare la distribuzione della geminazione preconsonantica, in confronto con quella delle geminate lessicali e delle consonanti intervocaliche scempie.

In totale, prendendo in esame le registrazioni, gli informatori pronunciavano centinaia di occlusive preconsonantiche, che adesso passerò ad analizzare su un campione di 100 dati: confronterò le durate medie di 100 occlusive preconsonantiche prese dalla pronuncia di 6 informatori meridionali (9d); altre 100 occlusive



preconsonantiche prese dalla pronuncia di 5 informatori settentrionali (9b); più 100 occlusive lessicalmente geminate prese complessivamente dagli 11 informatori (9c); e infine 100 occlusive intervocaliche scempie, selezionate sempre dagli 11 informatori (9a). I dati sono rappresentati sul box-plot (diagramma a scatola) sotto (9), a cui viene aggiunta la Tabella 2 con i dati numerici. Il diagramma e i dati statistici sono stati elaborati con il software R.

(9) Un campione su 100 occorrenze rappresentato in box-plot

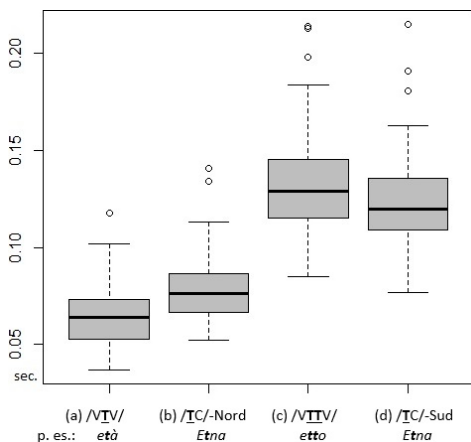


Tabella 2: I dati numerici del box-plot (9)

Contesto fonetico	Durata media (s)	Durata minima (s)	Durata massima (s)
(a) /VTV/: occlusive intervocaliche	<b>0,06484</b>	0,037	0,118
(b) /TC/-Nord: occl. preconsonantiche in pronuncia settentrionale	<b>0,07832</b>	0,052	0,141
(c) /VTTV/: geminate intervocaliche	<b>0,13415</b>	0,085	0,214
(d) /TC/-Sud: occl. preconsonantiche in pronuncia meridionale	<b>0,12270</b>	0,077	0,215

Nella lettura del box-plot (9) si osservi che sull'asse y viene rappresentata la durata dei segmenti in unità secondo, sull'asse x sono elencate le quattro categorie esaminate in forma di colonne e scatole (9a, b, c, d). Una colonna è formata da una linea discontinua, il punto inferiore della quale segnala il valore minimo dei dati

esaminati, quella superiore il valore massimo. In mezzo alla linea discontinua si trova una scatola grigia (il box) che contiene i valori medi (ossia la parte centrale) dei dati osservati (la media e lo scarto interquartile): la linea in mezzo alla scatola coincide con la media, il margine inferiore è il primo quartile, quello superiore è il terzo quartile. I cerchietti sopra le colonne rappresentano i valori estremi, che si staccano dai valori medi.

I 100 dati rappresentati sul box-plot (9) e nella Tabella 2 rivelano numerose informazioni utili. (Il box (9d) contiene i 100 dati derivanti dai 6 informatori meridionali: 3 calabresi, 1 pugliese, 2 romani.) I due box più importanti del diagramma sono quelli estremi: il box (9a) e il box (9d): se li confrontiamo, si evince che i valori medi delle occlusive preconsonantiche meridionali sono quasi il doppio dei valori medi delle occlusive intervocaliche singole (65 ms ↔ 123 ms). In base a questa semplice informazione potremmo già considerare la geminazione preconsonantica un fenomeno fonologico obbligatorio nelle pronunce meridionali. Tuttavia il diagramma rivela pure che i valori minimi e massimi degli stessi box si sovrappongono parzialmente: così in certe circostanze accadono occlusive singole che dispongono della durata di un'occlusiva geminata, e vice versa accadono anche occlusive preconsonantiche più brevi.

Per curiosità, nel box-plot (9) avevo ottenuto anche altri riscontri: per quanto riguarda i box (9c) e (9d), si vede poca differenza fra i valori delle occlusive lessicalmente geminate e le occlusive preconsonantiche. Tuttavia si osserva che quelle lessicalmente geminate (come nelle parole *Pippo*, *latte*, *becco*) sono un po' più lunghe delle occlusive preconsonantiche (134 ms ↔ 123 ms). Ciò potrebbe derivare anche dall'influsso della scrittura e della lessicalizzazione, ma è piuttosto dovuto al fatto che la geminazione preconsonantica è un processo fonologico generativo e incosciente. A ciò aggiungo un dato di fonetica percettiva: quando ho fatto riascoltare ad alcuni informatori la pronuncia di altri informatori, questi generalmente sentivano le occlusive preconsonantiche più brevi delle occlusive lessicalmente geminate, anche se i valori di durata delle prime erano maggiori delle ultime, p. es.: nel caso del sintagma citato sulla Figura (6): *l'effetto dell'ipnosi*, gli informatori hanno confessato di percepire la /t/ della parola *effetto* più lunga della /p/ della parola *ipnosi*, però la durata della /t/ era 130 ms, mentre quella della /p/ era 183 ms. Ciò implica che in futuro occorrerà procurare anche delle analisi di fonetica percettiva oltre a quelle di fonetica articolatoria ed acustica.

Il box (9b) rappresenta i valori medi delle occlusive preconsonantiche nella pronuncia di 5 informatori settentrionali (3 emiliani, 1 veneto e 1 trentino). In base ai dati si evince che l'articolazione delle occlusive preconsonantiche è problematica anche per gli informatori settentrionali, poiché le durate medie sono più lun-

ghe rispetto alle occlusive intervocaliche singole (contenute nel box 9a). Tuttavia in questo caso non si parla di geminazione, da un lato perché le durate medie non mostrano una differenza significativa (65 ms ↔ 78 ms), dall'altro perché la durata media delle occlusive preconsonantiche pronunciate dai settentrionali è decisamente minore rispetto a quella delle occlusive lessicalmente geminate (78 ms ↔ 134 ms), e anche delle occlusive preconsonantiche pronunciate dagli informatori meridionali (78 ms ↔ 123 ms).

In conclusione, dalle analisi statistiche possiamo confermare che il nesso di occlusiva e consonante è malformato nella fonotattica italiana, sia nelle pronunce settentrionali che in quelle meridionali, il che è dimostrato dall'allungamento generale delle occlusive preconsonantiche rispetto alle occlusive singole intervocaliche. Tuttavia tale allungamento è decisamente maggiore nella pronuncia degli italiani del Sud, così il fenomeno può essere considerato una vera geminazione consonantica nelle pronunce meridionali, contrariamente alle pronunce settentrionali. Inoltre, in base ai dati del box-plot, la geminazione preconsonantica può essere considerata un fenomeno obbligatorio e non opzionale nelle pronunce meridionali, dato che il valore minimo delle occlusive preconsonantiche si accosta a quello delle occlusive lessicalmente geminate (77 ms ↔ 85 ms).

A tutto ciò viene aggiunto che dalle 100 occorrenze delle occlusive preconsonantiche meridionali solo in 36 casi è avventata l'epentesi di uno schwa riconoscibile. Tale fatto dimostra che la geminazione preconsonantica e l'epentesi dello schwa possono essere visti come due fenomeni indipendenti, tra i quali la geminazione può essere considerata obbligatoria, mentre l'epentesi dello schwa sembra opzionale.

### 3.4. Accenni ad analisi fonologiche e conclusioni generali

In questo articolo ho voluto dimostrare che gli italiani del Sud applicano spontaneamente un processo di geminazione nella pronuncia delle occlusive preconsonantiche. Dal punto di vista fonologico ciò si spiega per la conservatività singolare delle varietà meridionali dell'italiano. Queste varietà si definiscono fonologicamente conservatrici, perché invece della semplificazione del nesso consonantico malformato, ricorrono alla conservazione totale dei segmenti. La strategia di riparazione per conservare gli elementi del nesso è la geminazione preconsonantica: qualora l'occlusiva nella combinazione malformata risulti una geminata, la sua cancellazione o lenizione diventa impossibile. Essendo già arrivato ai limiti di estensione dell'articolo, non intendo qui pubblicare le analisi fonologiche det-

tagliate del fenomeno (a questo riguardo cfr. Huszthy 2015). Mi limito perciò a indicare solo alcuni accenni alle possibili analisi fonologiche, che serviranno forse come base alla composizione di un altro articolo sull'argomento.

Il quadro teorico dell'Optimality Theory (Kager 1999; Krämer 2009) offre un metodo molto utile per l'analisi fonologica del fenomeno. In questo approccio l'italiano meridionale è caratterizzato da una fortissima difesa degli elementi dell'input: i vincoli fonotattici che vietano la cancellazione (MAX-IO) hanno un rango molto più alto dei vincoli che vietano l'inserzione (DEP-IO), il che comporta l'inclinazione all'inserzione invece della cancellazione dei segmenti. Così la pronuncia ottimale dei nessi TC nell'italiano meridionale avviene con la geminazione dell'occlusiva: i nessi /TC/ della struttura profonda diventano [TTC] sulla struttura superficiale.

L'Optimality Theory inoltre ci permette di fare distinzione fonologica fra le pronunce meridionali e settentrionali nella risoluzione dei nessi TC. Come soluzione, propongo l'aggiunta della *condizione in coda sillabica* al repertorio dei vincoli OT dell'italiano. In italiano la coda sillabica può contenere solo sonoranti /l, r, m, n/, parte di una consonante geminata e il fonema /s/ (Krämer 2009: 137–138). Queste tre restrizioni della condizione in coda possono essere formulate come tre vincoli OT indipendenti: CODACOND<sub>son</sub> (la coda può contenere solo sonoranti), CODACOND<sub>gem</sub> (la coda può contenere solo geminate o parte di una geminata), CODACOND<sub>sib</sub> (la coda può contenere solo sibilanti, cioè la /s/). Tutti questi vincoli sono in vigore nella fonologia dell'italiano, ma suppongo che il loro ordine sia diverso nella pronuncia settentrionale e in quella meridionale dell'italiano. La mia proposta di analisi è che nella pronuncia meridionale il vincolo CODACOND<sub>gem</sub> abbia un rango superiore del CODACOND<sub>son</sub>, mentre nella pronuncia settentrionale vice versa. Secondo questa interpretazione la conservazione delle occlusive preconsonantiche nell'italiano meridionale succede grazie al processo della geminazione. L'epentesi opzionale dello schwa acusticamente viene concepita come l'esito dell'esplosione dell'occlusiva prima di consonante, e in quest'approccio, dal punto di vista fonologico, non viene interpretato.

La conservatività delle varietà meridionali dell'italiano è stata illustrata in questo contributo per mezzo del fenomeno della geminazione preconsonantica. Tale fenomeno non era stato sinora analizzato nella linguistica italiana. Qui è stato esaminato dal punto di vista fonetico, con accenni alle possibili analisi fonologiche. Il fenomeno merita una disamina ancor più profonda, perché sembra avere varie conseguenze anche per la fonologia generale dell'italiano. Ad esempio offre un argomento fonologico a favore della sillabazione dei nessi /sC/ come tautosillabici (v. Huszthy 2015). Inoltre può essere interessante confrontare la

distribuzione diatopica della geminazione preconsonantica con quella del raddoppiamento fonosintattico. Quest'ultimo in sincronia risulta produttivo nelle zone mediane e meridionali dell'Italia, mentre la geminazione preconsonantica sembra produttiva soprattutto al Meridione. Tuttavia la geminazione preconsonantica sembra espandersi nel dominio italofono in un passaggio che è simile ad un continuum: il grado di geminazione sembra sempre più forte andando verso il Sud. Ad esempio le durate medie pronunciate dai due informatori romani erano di grado minore rispetto alle durate medie pronunciate dai tre informatori calabresi. In sostanza, le indagini circa la geminazione preconsonantica richiedono degli approfondimenti ulteriori, perché tale ambito della fonologia dialettale italiana è ancora pieno di campi inesplorati, i quali possono condurre a conclusioni innovative riguardanti la fonologia dell'italiano.

### Bibliografia

- Bertinetto, P. M. & M. Loporcaro (2005): The sound pattern of Standard Italian, as compared with the varieties spoken in Florence, Milan and Rome. *Journal of the International Phonetic Association* 35: 131–151.
- Boersma, P. & D. Weenink (2014): Praat: Doing phonetics by computer [Computer program]. Version 5.3.86. [www.praat.org](http://www.praat.org)
- de Carvalho, J. B., T. Scheer & Ph. Ségéral (eds.) (2008): *Lenition and fortition*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Cser, A. (2010): A hangváltozások osztályozásához [Aggiunta alla tipologia dei cambiamenti fonetici]. *Nyelvtudományi Közlemények* 106: 115–131.
- Huszthy, B. (2013): L'accento straniero degli italiani: Esiste un "accento italiano" comune? *Verbum* 14: 167–181.
- Huszthy, B. (2015): Zárhang-gemináció mint javító stratégia a délolasz regionális köznyelvben [Geminazione preconsonantica come strategia di riparazione nelle varietà meridionali dell'italiano]. In: K. É. Kiss, A. Hegedűs & L. Pintér (eds.): *Nyelvelmélet és dialektológia 3 [Teoria linguistica e dialettologia 3]*. Piliscsaba: PPKE BTK. 126–141.
- Kager, R. (1999): *Optimality Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krämer, M. (2009): *The phonology of Italian*. Oxford: Oxford University Press.
- Krämer, M. (2012): *Underlying representations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ledgeway, A. (2009): *La grammatica diacronica del napoletano*. Tübingen: Niemayer Verlag.
- Loporcaro, M. (2013): *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Roma & Bari: Laterza.

- Maiden, M. & M. Parry (eds.) (1997): *The dialects of Italy*. London & New York: Routledge.
- Maturi, P. (2002): *Dialetti e substandardizzazione nel Sannio Beneventano*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Nespor, M. (1993): *Fonologia*. Bologna: il Mulino.
- Radtke, E. (1997): *I dialetti della Campania*. Roma: Il Calamo.
- Rohlf, G. (1966): *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: Fonetica*. Torino: Einaudi.
- Schmid, S. (1999): *Fonetica e fonologia dell'italiano*. Torino: Paravia.
- Stevens, M. (2011): Consonant length in Italian: Gemination, degemination and preaspiration. In: S. M. Alvord (ed.) *Selected proceedings of the 5th Conference on Laboratory Approaches to Romance Phonology*. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project. 21–32.

# RECENSIONES





István Puskás: *Távoli világek. Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig* [*Mondi distanti: Identità e alienazione culturali nella letteratura italiana dalla prima età moderna ai tempi nostri*]. Debrecen: Printart-Press, 2015, 286 pp.

István Puskás, docente universitario presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Debrecen, è studioso impegnato sia sulla letteratura e sulla cultura rinascimentali, sia su quelle moderne, postmoderne e contemporanee. Nell'introduzione del suo libro *Mondi distanti* (*Távoli világek*) precisa che intende passare in rassegna le differenze tra la storia moderna e la postmodernità, riconsiderando alcune opere letterarie italiane e cercando di delineare i cambiamenti delle diverse tendenze nella storia della letteratura. L'intenzione primaria dell'autore è quella di illustrare la relazione tra l'Io e l'Altro, tra l'uomo moderno dell'Occidente e gli uomini considerati stranieri, cercando di dimostrare che le radici di tale relazione derivano dalla formazione del concetto di supremazia dell'uomo moderno nel suo atteggiamento verso lo Straniero, verso l'uomo diverso da quello occidentale, e che tale idea di supremazia deriva dall'umanesimo italiano, che cominciava a percepire l'Oriente come "territorio dei barbari". Il perno del libro consiste dunque nella relazione tra l'Io e l'Altro (lo Straniero). Puskás illustra questo fenomeno in quattro diverse aree: nel legame tra l'Occidente (l'Italia) e l'Oriente, in quello tra l'Italia e l'Africa, tra l'Italia e l'Inghilterra (nel romanzo *I traditori* di Giancarlo De Cataldo, dove l'Italia assume il ruolo dell'Altro soggiacente ai desideri dei poteri occidentali), tra Nord (Piemonte) e Sud d'Italia (il mondo premoderno, il Panmeridione, specie la Sicilia e Napoli), così con il proposito di esaminare criticamente il concetto di Risorgimento. Con tale obiettivo Puskás tratta il grande tabù della società italiana, vale a dire la rappresentazione del legame Nord-Sud in chiave di relazione gerarchica, in conformità con tante manifestazioni tipiche della mentalità colonialista propria della civiltà moderna. Il rapporto tra Nord e Sud nell'Ottocento, nonché la continua messa in discussione dell'ideologia risorgimentale nel Ventesimo secolo e anche oggi, rivelano che la cultura e la società non sono altro che un gioco di interessi tra poteri rappresentato nei rapporti umani (soprattutto nella descizione dei corpi e in quella della relazione tra di loro). Dunque, in questo libro, Puskás intende esaminare alcune opere della letteratura italiana dal punto di vista postcoloniale, mettendo in evidenza così la presenza dell'"Io scisso" della postmodernità – un fenomeno esaminato precedentemente anche dal sociologo Homi Bhabha.

La copertina merita particolare attenzione perché esprime visivamente la sostanza di tutto quello che Puskás intende dire ai suoi lettori. L'immagine riproduce

la figura della *Cognitione delle cose* di Cesare Ripa. La parola chiave del libro sarà appunto “cognizione”, la cognizione dell’Altro, dello Straniero, dell’uomo in qualche modo diverso dall’uomo moderno (oppure dall’uomo del Nord d’Italia). In una prospettiva più ampia, si tratta non solo della cognizione dell’Altro, ma anche di quella della propria identità tramite l’Altro. Nel suo libro infatti Puskás, non a caso, menziona l’idea di Marina Formica e Mustafa Soykut secondo cui la cognizione dell’Io e la sua propria identità si vengono formando attraverso l’immagine dell’Altro creata dall’Io. Puskás, invece, gradualmente rivela che la cognizione dell’Altro, il desiderio di conoscere la cultura dell’Altro, derivano dal desiderio di dominare quello che non è proprio dell’Io e, ancora, al limite, dal desiderio di dominare ed opprimere l’Altro, escludendolo dal consorzio degli uomini civilizzati. Tutto questo, invece di avvicinare l’Io all’Altro, aumenta la distanza tra loro e genera la continua oscillazione tra desiderio e rifiuto. La cultura moderna/occidentale vuole conoscere le altre culture solo perché queste le sembrano superficialmente interessanti, ma senza attribuire loro alcun valore reale. L’ironia dell’impossibilità della cognizione dell’Altro, e così anche quella dell’Io, viene accuratamente rappresentata sia in certe opere trattate da Puskás, sia nella copertina con il sorriso del personaggio, cosa che esprime appunto tale ironia. Secondo Puskás l’originalità della situazione italiana sta nel fatto che in Italia la cognizione dell’Io, cioè la formazione dell’identità nazionale, viene chiamata in causa non a partire da un punto di riferimento esterno, ma da uno interno, in particolare i conflitti tra Nord e Sud (p. 23).

Dopo la prefazione e la dettagliata introduzione autoriali, i capitoli III e IV prendono in esame la formazione del legame tra l’Italia e l’Oriente, più precisamente l’approccio alla cultura orientale dell’epica cavalleresca e della produzione umanistica. Puskás evidenzia come la progressiva sottovalutazione culturale dell’Oriente (e così dell’Altro) e l’idea della supremazia della coscienza moderna derivino dall’Italia umanistica e vengano articolandosi prima nel Petrarca, poi nelle lettere di Enea Silvio Piccolomini (il papa Pio II, che considerava i turchi come la punizione inflitta agli italiani per la loro incapacità di creare l’unità nazionale), e ancora nei racconti di Isidoro di Kiev, Leonardo (l’arcivescovo di Mitilene), Jacopo Tedaldi, Niccolò Barbaro e Lomellino sulla caduta di Costantinopoli. Tali umanisti sono i primi a parlare dell’Oriente (dei turchi) come di uomini barbari, la cui cultura non ha valore a confronto con quella occidentale. Puskás, invece, enfatizza il fatto che nella stessa epoca gli autori dell’epica cavalleresca italiana parlavano dei turchi in un modo del tutto diverso. L’epica cavalleresca non sviliva la cultura orientale, non la rappresentava come una cultura inferiore, si riferiva soltanto alle differenze religiose. Puskás mette in luce che nell’ambito di quella

tradizione (per esempio nell'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino) il nemico non è soltanto visto come conquistabile, ma anche come persuasibile – alla fine, gli eroi saraceni si convertono alla fede cristiana (p. 80). Di conseguenza, l'Io e l'Altro (Noi e Loro) non sono poli inconciliabili, perché coloro che appartengono alla cultura cavalleresca non possono essere mai considerati stranieri. Tale atteggiamento si pone, certamente, in netto contrasto con quello dell'Europa colonialista (di derivazione umanistica) che descrive lo Straniero come un essere inferiore.

Puskás riprende il tema della relazione tra l'Occidente (l'Italia) e l'Oriente anche nel capitolo VI, in cui analizza la storia di Sandokan (la Tigre della Malesia) di Emilio Salgari, mettendo in evidenza anche le differenze strutturali tra la versione seriale intitolata *La tigre della Malesia*, pubblicata nella *Nuova Arena*, e il romanzo *Le tigri di Mompracem*. Secondo Fabiana Dimpflmeier, Salgari intendeva ridurre la distanza tra l'Io (il "Noi") e l'Altro, mettendo mano alla successiva versione della storia di Sandokan in forma di romanzo, presentando la Tigre della Malesia in modo più dettagliato e diverso. Si creava così una situazione in cui l'altro mondo sembrava diventare quello proprio dell'uomo moderno. Nel romanzo, la figura di Sandokan conosce un processo di graduale incivilimento (il personaggio fa registrare un'evoluzione da barbaro ad aristocratico) grazie alla benefica vicinanza della figlia di un Lord inglese, cosa che ugualmente evidenzia la volontà di ridurre la distanza tra i due mondi messi a confronto.

Il rapporto tra l'Italia e l'Altro viene esaminato poi anche nel capitolo VIII, dove Puskás affronta *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini e gli atteggiamenti pasoliniani verso il Terzo Mondo. Il punto di partenza sta nel fatto che Pasolini è anch'egli straniero, vivendo a Roma e tuttavia rimanendo sempre legato a Friuli. Vive tra la borghesia ma resta fundamentalmente legato al mondo dei contadini e ai sottoproletari. Di conseguenza, secondo Puskás, Pasolini appare un ottimo esempio di personalità ibrida tipica della condizione postcoloniale. Per via della sua posizione anche esistenziale, Pasolini si occupa dunque della questione del Terzo Mondo, soprattutto dell'Africa, il che gli consente di affrontare conseguentemente anche i problemi della società italiana. Puskás spiega che Pasolini aspettava che il cambiamento dell'atteggiamento colonialista dell'Occidente potesse venire dalla cooperazione con il Terzo Mondo e con le comunità prenazionali europee – il Terzo Mondo, invece, cominciava in realtà nel frattempo a sottomettersi alla supremazia moderna.

Gli scrittori, insomma, quando parlano dei conflitti tra gli uomini del mondo moderno e quelli dell'Oriente (nel romanzo di Salgari), oppure tra gli italiani e l'Africa (in *Petrolio*), vogliono riferirsi anche alla situazione tra il Nord e il

Sud d'Italia, mettendo in evidenza così il fallimento o la fragilità degli ideali del Risorgimento. Puskás tratta tale argomento direttamente nei capitoli V, VII e IX, portando come esempi prima *I Malavoglia* e due volumi di novelle (*Vita dei campi* e le *Novelle rusticane*) di Giovanni Verga, poi il romanzo *I Vecchi e i giovani* di Pirandello e infine alcune opere della nuova epica italiana. Puskás mette a fuoco un aspetto tematico molto interessante, un tratto comune tra la novella *Di là del mare* (*Novelle rusticane*) di Verga e *I vecchi e i giovani* di Pirandello: l'importanza del mare e dell'isola. Secondo Puskás, in tutti e due i casi il mare viene inteso come punto di riferimento esterno che ci aiuta a capire la situazione dell'isola. Nella novella di Verga il lettore gradualmente capisce tale situazione avvicinandosi alla Sicilia (l'uomo siciliano racconta delle storie ad una donna del Nord durante la navigazione), mentre nel romanzo pirandelliano l'isola gradualmente viene conosciuta dal lettore mentre i personaggi se ne allontanano (p. 149).

Nell'ultimo capitolo, Puskás fa riferimento a diverse altre opere per illustrare la presenza della questione Nord-Sud nella produzione letteraria italiana contemporanea: *Lisario o il piacere infinito delle donne* di Antonella Cilento, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo, *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, e soprattutto *I sentieri del cielo* di Luigi Guarnieri. Il romanzo della Cilento sviluppa il tema dell'impossibilità di conoscere l'Altro, ambientando le sue vicende nella Napoli del XVII. secolo; l'opera di Consolo ha come protagonista il conte Mandralisca, un aristocratico siciliano dell'Ottocento, che cerca di raccogliere il mondo nella sua casa e dominarlo, in un tentativo che si rivelerà inevitabilmente vano; il romanzo di Tomasi di Lampedusa, infine, rappresenta la solitudine, la distanza tra l'individuo e il mondo, tramite il rapporto tra un aristocratico siciliano e i grandi eventi storici dell'Ottocento e del primo Novecento. Secondo Puskás, l'obiettivo della nuova epica italiana è quello di cercare di comprendere il presente attraverso la ricostruzione del passato. È appunto questo il tentativo che l'opera di Cilento, Consolo, e Tomasi di Lampedusa compie. Il romanzo di Guarnieri segue lo stesso schema, situando la storia nel 1863, nei boschi selvaggi della Calabria, mostrando i conflitti tra i membri del brigantaggio e i militari del maggiore Albertis. Secondo Puskás, questo romanzo mette in evidenza il fatto che sotto la superficie dell'ideologia nazionale del Risorgimento si nascondeva già l'idea di supremazia della modernità occidentale. Nonostante il fatto che la Calabria faccia ovviamente parte dell'Occidente, nel romanzo il personaggio di De Chevigny parla di quel territorio come se fosse un luogo selvaggio e barbaro. Prendendo in considerazione il romanzo di Guarnieri, Puskás porta alla luce un fenomeno di possesso totale dell'Altro da parte dell'uomo della modernità, e dunque del Sud da parte dell'uomo del Nord. In questo modo, si

arriva alla constatazione che l'*élite* piemontese percepiva il Sud come gli inglesi percepivano l'India. Insomma, il rapporto tra Nord e Sud era ugualmente fondato su un ordine di natura gerarchica, un ordine coloniale.

Per rendere la relazione tra l'Io e l'Altro più perspicua ed evidente, Puskás inserisce nelle sue argomentazioni alcuni elementi critici tramite i quali la riconsiderazione in chiave postcoloniale delle opere italiane trattate risalta maggiormente. Il primo motivo è il corpo umano inteso come metafora del rapporto tra il potere e l'uomo sottomesso agli interessi che del potere stesso costituiscono un'espressione. Puskás evidenzia che sono appunto i corpi umani a rappresentare le diverse culture e l'incontro tra di esse. Anzi, il corpo sembra una maschera, una cosa che sta tra noi e la nostra personalità vera e propria (p. 212.). Il corpo, specie le labbra e dunque il sorriso, assume particolare importanza in *Petrolio* di Pasolini, in cui proprio le labbra sono segno che rinvia a una cultura mitizzata per il suo carattere di purezza originaria e premoderna. Pasolini dichiara addirittura che nell'epoca del consumismo i corpi vengono ridotti a pure e semplici maschere. Il corpo è un motivo centrale anche nei *Vecchi e i giovani* di Pirandello, in cui la barba degli uomini diventa rivelatrice ed ironica. Nelle opere della nuova epica italiana, la descrizione dettagliata di come la tortura intervenga sul corpo umano è ugualmente significativa, soprattutto nei romanzi di Wu Ming1 (*Q* e *Altai*), ma anche nei *Traditori* di De Cataldo e nel romanzo di Guarnieri. Inoltre, il sorriso e la risata ugualmente diventano mezzi importanti per esprimere l'ironia della situazione. Puskás sottolinea che l'ironia è il linguaggio della modernità e che solo in tale modo si è capaci di raccontare sia la propria esperienza dell'Altro che quella di se stessi.

Un altro motivo importante è l'isola, vista come una condizione generatrice di culture diverse perché – appunto – isolate (come nelle novelle di Verga e nel romanzo di Pirandello). Oltre al corpo umano e all'ambientazione isolana, anche la concezione della distanza diventa un mezzo rilevante per capire l'Altro. La concezione della distanza è un elemento fondamentale del Verismo. Ciò rende possibile il dialogo tra l'opera e il lettore in quanto, secondo Puskás, la distanza assicura una veduta oggettiva, la cognizione della situazione dell'Altro. Si tratta della posizione del narratore chiamata *in-between* dalla critica postcoloniale. Per esempio, nei *Malavoglia*, il narratore assume una posizione *in-between* tra il mondo della città e il mondo contadino, cosa che ci aiuta vedere e capire meglio la condizione di quest'ultimo.

Puskás arriva alla conclusione che nell'Italia di oggi, nonostante i processi di globalizzazione ed acculturazione avvenuti e in atto, nel Nord emergono movimenti politici e sociali a vocazione territoriale (Lega Nord) che tendono a inde-

bolire i rapporti tra Nord e Sud. Di conseguenza si formano analogamente anche movimenti localistici meridionali (soprattutto quello dei neoborbonici). Ne consegue un complessivo rafforzamento delle identità locali. Nel Risorgimento, invece, il Nord voleva assoggettare il Sud secondo i dettami dell'ideologia falsa dello stato nazionale (p. 242).

In conclusione, *Mondi distanti* è un contributo importante e profondo, che accresce notevolmente la nostra conoscenza dell'universo letterario, storiografico, sociologico, filosofico e anche politico dell'Italia di ieri e di oggi. L'opera è fondata su solidi presupposti metodologici ed elabora validamente il materiale offerto da esempi letterari sempre calzanti, che compongono un quadro d'insieme esaustivo e convincente. Se ne ricava l'immagine di una vicenda ampia e ricca di feconde implicazioni, lungo un arco temporale che spazia dal Quattrocento fino alla produzione contemporanea italiana. Puskás si dimostra insomma talento polivalente di letterato, storiografo, sociologo e filosofo al tempo stesso e, in più, abborda con grande maestria alcuni temi cruciali della politica universale e di quella italiana, cercando sempre di fornire interpretazioni stimolanti, di porre domande costruttive e, in tutto ciò, si disimpegna in modo decisamente brillante, anche ricorrendo a un linguaggio raffinato e leggero, che rende la materia, per quanto i processi della postmodernità siano spesso oscuri, molto più familiari e maggiormente comprensibili ai suoi lettori.

*Zsuzsanna Balázs*

Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba

# ABSTRACTS

IMRE MAJOROSSY (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*„Propre en grant biauté“: Das wunderschöne Ross, das die umfangreiche Liebe darstellen soll*

The essentials of the courtly short story cannot be found merely in the history, but in the extraordinary main character who personifies the abstract idea of Love. The fact itself that it is impossible to capture the subsistence of the horse creates a similarity to love that underlies all the events, and significantly characterizes the whole story. The position of marriage comes to light in an unavoidable change which causes a serious crisis. Only by the help of the wonderful horse is it possible to find a solution to the almost hopeless situation. The short story proposes a sort of compromise for such crises that are expected to arise by the occasion of changes of power. The poetic message equals an example how to avert the tragic conflict and how to carry out the change within the meaning of Christianity, in favour of love.

MICHELE COLOMBO (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan)

*La presenza della Bibbia nell'opera di Bonvesin da la Riva*

The paper offers a brief survey of the ways in which Bonvesin da la Riva, the most important Milanese poet in the Middle Ages, embodies biblical references in his poetical work.

VIKTOR KANÁSZ (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*Contributions to the diplomatic activity of the Hungarian Kingdom between 1452 and 1453*

The one and a half decade between the death of Vladislaus I (1444) and Matthias Hunyadi's ascension to the throne (1458) is one of the most troubled periods in the history of Hungary. The north-western part of the kingdom was controlled by the Bohemian Brethren under the leadership of Jan Jiskra, Frederick III invaded significant amount of lands in Sopron, Vas and Moson counties, and the Ottoman attacks became permanent in the south. Although the kingdom had a legitimately crowned ruler in Ladislaus V,

the infant king, living under the guardianship of Frederick III, could not exercise his power. The barons of the country, mainly the *homo novus*, the governor and voivode of Transylvania, János Hunyadi and the relative of the king, Ulrik Cillei obtained the control over the internal and foreign affairs. Recently, some yet unknown documents surfaced in the State Archives of Milan. Through investigating these letters written between 1452 and 1453, we can refine our historical knowledge of these years, and, in particular, of the diplomatic relations between the Hungarian Kingdom and the towns in Northern Italy.

GYÖRGY DOMOKOS – KATALIN RENÁTA ERŐS SSND (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*Ercole Pio e le indulgenze di Eger*

The study deals with Ercole Pio, who was the governor of the archbishopric of Eger (Hungary), on behalf of Cardinal Ippolito d'Este between 1508 and 1510. In his letters (kept in the Modena State Archives, but sent from Eger to Ferrara and Rome) written in Italian to his patron, Pio suggested asking Pope Julius II for his permission to sell indulgences in Hungary, in order to increase the income of the archbishopric. The overview of the practice of indulgences in medieval Hungary and the quotations analyzed in the article can illuminate the history of the construction of the Eger cathedral and explain the organisation of economic life in Hungary. Two decades before the battle of Mohács very significant amounts of money had been sent abroad. In several letters Ercole Pio points out that offering 50 percent of the income from the indulgences sold in Eger to the Holy See could perhaps facilitate the permission to be obtained from the Pope.

ÉVA MARTONYI (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*Rive Sud/Rive Nord – à propos du dialogue entre Mustapha Chérif et Jacques Derrida*

The article elaborates on one of the last interviews given by French philosopher Jacques Derrida. An interesting aspect of the interview was that the interviewer was the Algerian-born philosopher and journalist, Mustapha Chérif. His questions tackled issues like Algerian identity and the relationship between politics and religion, more exactly, the relation between Islam and the spiritual world of the West. Derrida's responses offer us autobiographical references as well as a remarkably positive image concerning a possible future dialogue between different cultures.



EDIT BORS (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*A propos de la mixité générique: L'exemple des contes autobiographiques (Maryse Condé)*

In her first autobiography (*Le cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*), Maryse Condé retraces his childhood in Guadeloupe as a series of stand-alone tales. The meeting of seemingly incompatible genres results in a new form of self-narratives and a new autobiographical strategy that focuses on a few key events of childhood. We consider here, in particular, the phenomena of “generic mixture” by querying about the possibilities of self-narratives through tales. We demonstrate that each tale follows a prototypical pattern of narrative sequences: a fully developed Initial Situation and Complications, followed by Actions, and a Resolution (with or without a Final Situation) promptly exposed. This compositional organization not only sketches the socio-cultural context but promotes the employment of the personal and moral development of the heroine, who in each tale must accomplish any task, fails or triumphs over trials of her life.

HELGA ZSÁK (Budapest Business School)

*Reflets du pouvoir et de la société dans les Caractères de La Bruyère*

Among French 17th-century moralists, La Bruyère seems to be the only one who had a political and social conception described in the many chapters of *Caractères*. Inspired perhaps by antic philosophers and by his contemporary political theoreticians, he is courageous enough to advise the king and to underline his duties and his service toward the subordinates. His realistic portraits and descriptions and his philanthropic views announce, after the century of the birth of the State of law in France, the century of Enlightenment.

ZSOLT ADORJÁNI (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*Das Motiv der Liebesnahrung bei Apuleius, Gottfried, Petrarca und da Ponte*

In this paper I investigate an erotic motif in Gottfried's *Tristan*, the lovers' nourishment by their mutual love. This motif of love-begotten mysterious satiety appears in a sonnet of Petrarca and in Lorenzo da Ponte's libretto for Mozart's opera *Così fan tutte*. The analysis shows that a case can be made for these texts being directly influenced by the *Wunschleben*-scene in the work of the medieval German poet. Yet another text seems to have some bearing on this question: a passage in Apuleius's *Metamorphoses* (*The Golden Ass*) could be considered the archetype for all appearances of this strange erotic motif in different disguises. Despite the highly hypothetical character of the arguments put forth, there is some likeliness that we are dealing with a continuous tradition being alive throughout remote ages and genres.

MICHELE SITÀ (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*Gli arancini di Montalbano: Sensazioni, atmosfere e peculiarità di alcuni personaggi di Andrea Camilleri*

The essay is inspired by the short story collection of Andrea Camilleri *Gli arancini di Montalbano* (*Montalbano's Croquettes*). I will highlight not only the features of the various characters involved in these stories but also the peculiarities of the Sicilian writer who is part of a long tradition of storytellers. Besides Montalbano, an undisputed and strong protagonist, the atmosphere of the pieces of Camilleri is also extrapolated from secondary characters, who give a particular touch of colour and a great strength to every story. It is not possible to speak about Camilleri without referring to his language: he has a direct and simple way to tell his stories, which comes from the wise mixture of standard Italian and the Sicilian dialect. The language gives a more human touch to the characters and to all the stories.

ZSUZSANNA BALÁZS (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*Il teatro dell'io antitetico: Lo sdoppiamento dell'io nel teatro di Luigi Pirandello e in quello di William Butler Yeats*

The present paper aims at pointing out the parallelism between Luigi Pirandello's and W. B. Yeats's interpretation of the mask, and the idea that in a human being there live more than one *selves*. This attempt is significant, because so far, the various similarities between their plays have been examined merely in the light of the two authors' use of the techniques of the *commedia dell'arte*, and little attention has been paid to their concepts of the mask. I will illustrate that Yeats's idea of the *self* and its *anti-self* (the mask or *Daimon*) bears strong relation to Pirandello's interpretation of the distinction between the so-called *persona* and *personaggio*. Also, I will reveal the relationship between the characters' mask and their madness, especially regarding the Stage Manager figures. Plays discussed include two Pirandellian comedies (*Six Characters in Search of an Author* and *Henry IV*) and two plays by Yeats (*The Player Queen* and *The Shadowy Waters*).

SIMONA BRAMBILLA (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan)

*Lettere di Giulio Perticari a Gian Giacomo Trivulzio*

The study provides the critical edition of ten letters written by Vincenzo Monti's son-in-law, Giulio Perticari to Gian Giacomo Trivulzio from October 3rd 1813 to October 2nd 1820. The letters are preserved in the Biblioteca Trivulziana in Milan. The letters are preceded by an introduction, describing their contents, which are in great part related to manuscripts, ancient editions and many literary works, including lyrics by Poliziano,

Fazio degli Uberti's *Dittamondo*, some manuscripts and ancient editions of the *Passione* by Niccolò di Mino Cicerchia, and works by Dante.

HENRIETT KÉRI (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

*La représentation du moi vieillissant chez Annie Ernaux et Benoîte Groult*

The ageing of the population is one of the greatest challenges for our society. It has been studied by different disciplines but research is quite rare in the domain of linguistics. This paper aims to give a stylistic analysis of how the ageing self is described by Annie Ernaux and Benoîte Groult in their autobiographical works. We are focusing on two aspects of the representation of the self: the designation and the description of the self. The first concentrates on the writers' use of personal pronouns through a subtle play with the names of the protagonist in Groult's autobiography, while the second briefly explores the figures of speech to describe the self in the works discussed.

ELVIRA PATAKI (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsa)

*Des tilleuls mutiles aux Lacrimae rerum: Le Virgile de la Vie de Henry Brulard*

The aim of the article is to examine the ambiguous attitude of Stendhal towards classical antiquity, starting from some allusions to Latin literature in his autobiographical work *Vie de Henry Brulard*. As a first step, the analysis, based on an interdisciplinary approach, would give a panoramic view of the classical authors, who are considered by Stendhal as the representatives of a permanent romanticism, and consequently have a serious impact on the development of his literary taste and aesthetic canon. The paper focuses on three allusions to Virgil, stressing their philological, aesthetic and psychological issues. The three passages as a whole – a problematic pseudo-citation *Nunc erubescit ver*, inserted into an odd biographical context and surrounded by an allusion to the *Georgics* and by a famous verse of the *Aeneid* – seems to form a remarkable narrative triptych which is marked both by vulgar humiliation and subtlety, illustrating the turbulent relationship between the novelist and his Classics.

MICHELE PAOLINI (Comenius University, Bratislava)

*Definizione lessicografica e definizione scientifica: Il problema della selezione contestuale e circostanziale*

We want to highlight the importance of some general questions about the research on definition. Mechanisms of selection based on context and circumstance determine the activation of operations aimed at specific parts of the global semantic field to which the single definitions relate. The definitions indicate the properties considered essential

for these portions of the semantic field. In this regard, we have tested the existence of different levels of semantic organization of definitions. In particular, one explicit and one implicit. Finally, we observed several problems regarding the demarcation between lexicographical definition and definition of technical and scientific terms.

MÁRTON GERGELY HORVÁTH (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)  
*Propositions disloquées dans le français parlé*

The aim of this paper is to provide a corpus-based analysis of clausal dislocation in spoken French. Two major types of structure are examined: clausal left dislocation and clausal right dislocation. We argue that clausal left dislocation is a topic-marking dislocation construction, as its pragmatic and prosodic features are comparable to those of noun phrase left dislocation. This does not always hold true of clausal right dislocation, because the distinction between clausal right dislocation and extraposition is often problematic, especially when spontaneous speech data are examined.

BÁLINT HUSZTHY (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)  
*Conservatività come caratteristica fonologica in sincronia: Geminazione preconsonantica in italiano meridionale*

Italian is a “conservative” language, mostly from a synchronic phonetic and phonological point of view. The conservatism of Italian phonology is most prominent in southern varieties, and it is well analysable through the phenomenon of preconsonantal stop-gemination. In this paper I analyse the pronunciation of eleven Italian informants who read sample-phrases with stop + consonant clusters. I claim that Southern Italians usually geminate the first segment of the ill-formed cluster. This gemination process is due to the conservatism of Southern Italian phonology, which requires epenthetic processes rather than deletion or lenition, targeting the conservation of each element of the input form.