

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XVIII, Fasciculus 1–2
Piliscsabæ/Budapestini, anno Domini MMXVII

Redigit

GYÖRGY DOMOKOS
(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)

Ad redigendum consilio adiuverunt

ANIKÓ ÁDÁM	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
GIUSEPPE FRASSO	(Universitas Catholica Sacri Cordis Jesu Mediolani)
ZOLTÁN G. KISS	(Universitas Studiorum de Lorando Eötvös nominata)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Universitas Studiorum Gaditana)
ÉVA MARTONYI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
ELVIRA PATAKI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)



Balassi Kiadó • Budapest

Reviewers:

Dóra Bakucz	(Pázmány Péter Catholic University)
Edit Bors	(Pázmány Péter Catholic University)
Michele Colombo	(Catholic Univ. of the Sacred Heart, Milan)
Márton Horváth	(Pázmány Péter Catholic University)
Péter Lőkös	(Pázmány Péter Catholic University)
Margit Lukácsi	(Pázmány Péter Catholic University)
Imre Majorossy	(Pázmány Péter Catholic University)
Norbert Mátyus	(Pázmány Péter Catholic University)
Armando Nuzzo	(Pázmány Péter Catholic University)
Michele Paolini	(Comenius University, Bratislava)
Anikó Radvánszky	(Pázmány Péter Catholic University)
Judit W. Somogyi	(Pázmány Péter Catholic University)
László Takács	(Pázmány Péter Catholic University)
Julio Zavaleta	(Eötvös Loránd University, Budapest)

Editorial correspondence should be addressed to

VERBUM, PPKE BTK Romanistics, Ambrosianum 228/a
P. O. Box 1, H-2087 Piliscsaba 3. Hungary
Fax: (+36 26) 375 375 ext. 2987,
E-mail: domokos.gyorgy@btk.ppke.hu
www.verbum-analectaneolatina.hu

Published by
Balassi Kiadó

H-1136 Budapest, Hollán E. u. 33. IV/5.
E-mail: balassi@balassikiado.hu
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

INDEX

ARTES

ROSA LUPOLI

- La guerra *disegnata*. La mappa di Strigonia di Claudio Cogorano del 1595
nei documenti archivistici modenesi e fiorentini 7

ÁKOS CSEKE

- Foucault a-t-il cru à ses doctrines ? Foucault contre le foucauldisme 21

LÁSZLÓ TAKÁCS

- Ex Pannonia Usque Ad Galliam 41

IBOLYA MACZÁK

- András Illyés's St. Martin sermons 43

ATTILA TUHÁRI

- The hymn of Saint Martin by Murmellius 51

ELVIRA PATAKI

- Au-delà d'un manteau partagé. La poétique du vêtement dans la *Vita
Martini* de Venance Fortunat 65

GYÖRGY DOMOKOS

- Sant'Ambrogio e San Martino 101

CRITICA

ESZTER MOHÁCSY

- La musica si infiltra nella poesia – l'arte di Eugenio Montale 113

PAULA MARSÓ

- Apologie d'un monstre sacré 135

DANIEL NEMRAVA

- Más allá de lo fantástico en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin 149

MOJMÍR MALOVECKÝ

- Quelques remarques sur les traits caractéristiques du récit de voyage de
Martin Kukučín *Impressions de France* 159

LINGUISTICA

BRUNO PACE

- Per un dizionario dell'italiano burocratico 175

BÁLINT HUSZTHY

- The "untamed" /s/ of Italian dialects: An overview of the singular
behaviour of Italo-Romance sibilants 189

BEATRIZ GÓMEZ-PABLOS	
Tres escritores de Nueva España como autoridad literaria en el primer diccionario de la Real Academia Española	215
MICHELE PAOLINI	
Su una lettura saussuriana	231
RECENSIONES	245
ABSTRACTS	281

ARTES

LA GUERRA DISEGNATA

La mappa di Strigonia di Claudio Cogorano del 1595
nei documenti archivistici modenesi e fiorentini

ROSA LUPOLI

Archivio di Stato di Modena

rosa.lupoli@beniculturali.it

Il presente contributo intende approfondire attraverso riscontri archivistici multipli e incrociando diverse fonti, la figura di Claudio Cogorano, famoso ingegnere e costruttore di fortificazioni militari della fine del sec. XVI, che svolse un ruolo di primo piano, poi offuscato nella memoria storica postuma, nella progettazione di fortezze, soprattutto in Ungheria, negli anni della guerra ottomana-asburgica (1594–1596).

L'attenzione sulla sua opera scaturisce dallo studio di una bella mappa conservata nell'Archivio di Stato di Modena che gli inventari descrivono, essendo priva di dati cronologici di attribuzione (non datata e senza il nome dell'autore) quale *Disegno prospettico della fortezza di Giavarino e del terreno circostante*¹ e attribuiscono al sec. XVI. I dubbi sono fugati dall'ausilio dei documenti archivistici che riconoscono in Claudio Cogorano, ingegnere parmense (1554–1618) l'autore del pregevole disegno, di notevole fattura e di ragguardevoli dimensioni: penna e matita su carta in 5 fogli, da unirsi per un totale di cm 215 × 33 ca; mentre tutti i documenti archivistici indicano come *Strigonia grande* il territorio ivi rappresentato, negli anni dell'assedio di Strigonia del 1595. Infatti è Esztergom (o antica Strigonia) il territorio raffigurato e tutte le diverse fonti dimostrano che il contributo del Cogorano fu determinante sia sul piano progettuale che operativo. Le fonti che rimarcano l'impegno del Cogorano nella guerra in Ungheria al seguito di Don Giovanni de' Medici, famoso condottiero Mediceo, sono conservate nell'Archivio di Stato di Firenze² datate agli anni 1595–1596, quando collaborò con Don Giovanni de' Medici ai progetti sia della Fortezza di Komàron (Comorano) sia quella menzionata nei documenti d'epoca come "Cocchere nuovo" (fortezza sull'altra sponda del Danubio a Esztergom). E fu il condottiero mediceo a presentare il

¹ La mappa è conservata nel fondo dell'Archivio di Stato (d'ora in poi ASMo), *Mappario Militare Estense*, n.131/1-5.

² Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), M.d. P., filza 5156, c 316r/v.

Cogorano all'Imperatore Rodolfo d'Asburgo che lo nominò Architetto imperiale (come scrive in una lettera del 23 gennaio 1595 (*introdussi a S(u)a Maestà il Cogorano acciò tanto più guadagnassi la grazia di Cesare*).

Cenni biografici dell'Ingegnere militare Claudio Cogorano

Un articolo pubblicato da Filippo Linati nel 1879,³ che trae le sue informazioni dall'Archivio privato della Fam. Cogorano (di proprietà dello stesso Linati) ricostruisce le vicende biografiche di Claudio Cogorano, ingegnere e architetto, secondo le specializzazioni tecniche del tempo.

Di nobile famiglia fu ben presto al servizio dei Farnese, e per 12 anni servì Alessandro Farnese nelle Fiandre; i documenti fiorentini⁴ lo danno quale attivo collaboratore di Don Giovanni de' Medici anche nel campo dell'architettura civile e concordano sulla sua carica come 'ingegnere supremo' dell'Imperatore Rodolfo d'Asburgo, da cui ricevette un diploma in pergamena (con sigillo aureo) nel 1595.

Una breve cronistoria della sua vita, che si svolse operosa per un trentennio al servizio dei Farnese, dei Medici, degli Este, ci dà la conferma di un valore e di una perizia tecnica che gli veniva riconosciuta anche dai contemporanei. Le date riportate dalla biografia del Linati e desunte dai documenti dell'Archivio privato sono:

1596 – Una lettera dell'Arciduca Mattia da Praga enumerava le varie città d'Ungheria che aiutò ad espugnare; nello stesso anno, con altra lettera patente da Vienna dell'Imperatore Massimiliano, veniva nominato Capitano di una Compagnia di 100 uomini d'arme,

1594–1596 – gli anni della guerra in Ungheria, cui prese parte attivamente al servizio di D. Giovanni de' Medici, sono attestati sia da documenti fiorentini che modenese conservati nell'Archivio di Stato di Modena⁵ dai quali emerge il suo lavoro privilegiato di perito e disegnatore di fortificazioni a Komàron, Strigonia, Vac,

³ F. Linati : 'Intorno all'Ingegnere Claudio Cogorani. Memoria del Conte Senatore Filippo Linati', in: *Atti e memorie della DSP/Emilia*, n.s. IV, 1, 1879: 193–221.

⁴ Una ricostruzione del suo percorso al servizio dei Medici è offerto dal contributo di Wolfgang Lippmann: *I Medici nel Quattrocento e nel Cinquecento. L'architettura tra conoscenza e competenza*, Tesi di Dottorato, Univ. di Firenze, a/a 2010/13 (online).

⁵ Si trovano nei dispacci dei corrispondenti dal fronte ungherese conservati in ASMO, *Ambasciatori, Germania* bb. 51–57.

1596 – sembra *l'annus horribilis* del Cogorano poiché nell'assedio di Agria, dove era governatore l'ungherese Paolo Niares, fu inviato in aiuto con la sua guarnigione di soldati Valloni e Italiani. Alla caduta della città, il Niares cercò di incolpare il Cogorano, che sdegnato, scrisse da Vienna una difesa⁶ per il suo operato, con la tacita approvazione della Corte che non ne biasimò il comportamento. Fu riconosciuto il suo valore (e accusato il Niares) anche dai due testimoni italiani, Germanico Savorgnano e Ferrante Rossi; ciò nonostante il Cogorano deluso e amareggiato, riparò a Ferrara presso i Duchi d'Este.

Nel 1597 infatti si mise al servizio di Cesare d'Este, come attestano i documenti d'archivio;⁷ nel 1598 ricevette dall'Estense una rendita di 150 scudi d'oro a titolo feudale sulla Camerlengheria di Brescello ed acquistò una proprietà presso Castelnovo di Sotto.

E' datata al 1603 la lettera diretta al Duca su come fortificare la fortezza di Montalfonso in Garfagnana dove si spende con vari consigli tecnici grazie alla sua esperienza di tecnico militare. Ma già dal 1599 era ritornato in Toscana al servizio del Granduca di Toscana dove compare nei lavori di fortificazione di Livorno del 1601, in cui impiega una moltitudine di uomini per l'imponenza dei lavori. Ancora nel 1611 gli propongono la costruzione di un terrapieno alla vecchia fortezza di Livorno; sono datate a quegli anni un gruppo di lettere – 23 conservate all'Archivio di Stato di Parma, dal 1601 al 1617 – indirizzate a Ranuccio Farnese, che ne reclamava i servizi per eseguire delle fortificazioni. Nel 1609 il Duca Ranuccio lo crea, con un diploma, Conte Palatino e Cavaliere aurato, poi nel 1614, terminati i lavori di Livorno e Parma si sposta a Milano per accettare l'incarico offertogli dal Marchese di Hinojosa per la Spagna. Ancora a Vercelli progetta un Forte (Forte Sandoval) ma sono le sue ultime opere, prima della morte nel 1618 dopo una vita “di premi, onori, e singolari dimostrazioni di fiducia” (F. Linati).

⁶ L'originale della sua difesa si trova nel suo archivio privato (è riportata da Linati) e una copia è conservata in ASFi, vedi *Miscellanea Medicea*, I, (1–200) Inventario, a cura di S. Baggio e P. Marchi, Roma, MIBACT, (b.97/33: 456).

⁷ In ASMo notizie del Cogorano si trovano nei Fondi: *Particolari*, b. 400 ed *Archivio per Materie, Ingegneri*, b. 2.

La Mappa di Strigonia del 1595

Come è stato sottolineato da Armando Nuzzo⁸ le fonti italiane sono ricche di documenti riguardanti la guerra dei quindici anni (1593–1606) che si combatté tra l'Ottomano e le forze alleate d'Occidente in territorio magiaro. L'interesse del Granduca di Toscana Ferdinando I, tradizionale alleato imperiale, era preponderante, al punto che cercò di sensibilizzare gli altri principi italiani ad impedire l'avanzata turca, cui, in ritardo, si associò anche il Papa Clemente VIII, consapevole del pericolo e favorendo una rinascita della Lega Cattolica.⁹

Vi fu allora una nuova generazione di espertissimi architetti militari italiani i quali, al seguito delle truppe, partirono verso l'Ungheria, consolidando anche in questo frangente la fama di ingegneri strateghi che essi meritavano già da tempo in questa ed altra parte d'Europa.

La fama di questi Ingegneri (fra cui spicca il Cogorano) è legata anche ad un cambiamento del loro ruolo nella percezione storica dei contemporanei e di quanto veniva loro richiesto dall'Autorità ecclesiastica e dal Principe; infatti già nel sec. XV cominciarono a soppiantare il ruolo deputato agli architetti, poiché il Principe aveva l'esigenza primaria, anche per scopi difensivi dello Stato, di circondarsi di persone e tecnici che mostrassero una spiccata perizia tecnica, come l'esecuzione delle piante e dei modelli o l'arte di costruire fortezze. Per cui spettava all'ingegnere militare il ruolo tecnico di mostrare al Principe questi dati (piante e modelli) per rendere visibile il suo progetto. Sono appunto personaggi come Claudio Cogorano, Alessandro Pieroni che fanno carriera creando quasi un genere nuovo di mestiere e un ceto nuovo di "intellettuali" organici e funzionali al potere, un *elite* scelta sul campo che doveva "progettare e disegnare la guerra;" erano per lo più provenienti dal ceto nobiliare (come il Cogorano) e costituivano la nuova classe degli amministratori e fiduciari del Principe, magari guardati con sospetto anche da accreditati storici d'arte come il Vasari, che spesso ne svalutavano l'operato.

Al seguito di Don Giovanni de' Medici si spende il Cogorano, suo ingegnere di fiducia, quel Don Giovanni che gli storici individuano quale elemento dominante del gruppo dei soldati medicei, ricordato anche per le sue qualità di architetto civile e militare o di 'principe dilettante' in queste arti che gli venivano attri-

⁸ A. Nuzzo: 'L'epicedio infinito. Una fonte italiana inedita sulla morte di Balassi', in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Studi Finno-Ugrici, I, Dipartim. Studi dell'Europa Orientale, 1995: 133–147.

⁹ Nuzzo, *op.cit.*: 137.

buite per capriccio. In realtà sembra provato che Don Giovanni si sia dedicato principalmente alla supervisione dei lavori e che abbia fatto eseguire i disegni ad altri (ad Alessandro Pieroni, Gabriello Ughi, Claudio Cogorano) dei quali si avvalese come disegnatori nella guerra di Ungheria, e del Cogorano, anche negli anni successivi, in opere di architettura civile (Fortezza di Livorno).

Una valutazione più attenta delle testimonianze della sua attività in questo campo lo distingue, perché pur esprimendo una professionalità singolare,¹⁰

egli assume in prima persona la responsabilità di mettere in pratica il concetto basilare della politica medicea, che l'architettura al pari dell'arte della guerra, della scienza, delle fortificazioni e del territorio, rientra negli affari di Stato del Granducato.

Un'intensa attività di progettazione di fortezze (documentabile solo da lettere e non da disegni)¹¹ contraddistingue il periodo della permanenza di Don Giovanni in Ungheria (1594-1596) e nel contempo, dalle sue lettere inviate a Firenze¹² desumiamo dati importanti relativi anche all'attività del Cogorano, che era al suo servizio in quel periodo.

Don Giovanni era partito nel 1594 per il fronte asburgico-ottomano a capo di un esercito di fanti, inviato dal Granduca Ferdinando I de' Medici in aiuto dell'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo, per rientrare in Italia nel 1596. In questo breve lasso di tempo si consolida la sua fama di esperto di architettura militare al punto che ritornato a Vienna alla fine di novembre dello stesso anno, ricevette l'incarico di "Soprintendente alle fortezze" con il compito di ristrutturare il sistema difensivo lungo il fronte turco per assicurarne la funzionalità. L'incarico fu affrontato da Don Giovanni con molto scrupolo e perizia, dando puntuale riscontro al Granduca nelle sue missive, dove esprimeva pareri sullo stato delle fortificazioni, sulle modifiche da apportare al sistema difensivo di concerto col Cogorano (suo ingegnere di fiducia ed esecutore dei disegni), informandolo dell'andamento della guerra.

Ai fini dello studio della Mappa di Strigonia (conservata nell'Archivio di Stato di Modena) due lettere di D. Giovanni de' Medici ci permettono di fare delle

¹⁰ A. Gambuti: 'L'altra architettura di Don Giovanni de' Medici', in: *Studi di storia dell'arte in memoria di Roberto Salvini*, Firenze: Sansoni, 1984: 460.

¹¹ Lippmann, *op.cit.*: 120, 215-219.

¹² Le sue lettere sono raccolte in un'unica filza in ASFi, M.d.P., filza 5156 (Lettere dell'Ecc.S. Don.Gio: Medici del anno 1594 a tutto l'anno 1599).

osservazioni interessanti al suo riguardo, sia rispetto ad una sua datazione che alla sua composizione e di identificarla correttamente. La stessa definizione di “*Mappa di Strigonia grande*” ne consente l’individuazione, date le notevoli dimensioni della mappa in lunghezza (oltre i due metri) e sul suo autore, su cui non sembrano esserci dubbi: l’esperta mano del Cogorano (su un probabile progetto di D. Giovanni) l’aveva raffigurata “fatta in pianta et in prospettiva” per illustrarla all’Imperatore che si intendeva di disegno.

Lettera di D. Giovanni de’ Medici indirizzata al Granduca Ferdinando I¹³

(c. 316r)... Mostrai poi a Sua Maestà il *disegno di Strigonia grande* fatto con tutte le sue misure rendendole la ragione per che l’havevo voluto rapresentare in pianta et non in prospettiva alla Maestà sua, che sapevo che intendeva benissimo il disegno, che consideratolo minutamente mi disse piacerli in quella maniera et che altri che gl’erano stati dati, non li haveva potuti intendere.

Le mostrai poi il disegno della fortezza di Comar, sopra il quale mosse Sua Maestà alcuni dubbi et in particolare perche ai baluardi non fussero fatti gl’orecchioni; et havendo sentita la risposta

(c. 316 v) con gusto di restarne capace e contento, ma molto più dicendole io che già io in persona havevo fatto in Comar ficcare i pali e tirare le corde secondo quel’ disegno che piacque a Sua Maestà, dicendo che pure sperava di vederla finita ai nostri giorni...

...Introdussi a Sua Maestà il Cogorano acciò tanto più guadagnassi la grazia di Cesare, havendole io detto che posso della sua sussistenza e valore...

... Finalmente ripigliando con sua licenza i disegni l’uno per finire alcune cosette et l’altro per farlo copiare, come già si è fatto l’uno et l’altro si rimanderanno a Sua Maestà innanzi alla mia partita che potrà hora essere ogni volta che io sia adnesso a l’altra audienza già domandata per venirmene subito per la via di Vienna a rivedere et servire Vostra Altezza...

(c. 317 v) ... Il Cogorano resterà alla Corte per effettuare le condizioni conchè fu condotto et in particolare per cavare la patente promessa et se li faranno buoni trattamenti servirà altrimenti con honesta occasione di lasciare il servizio se n’andrà a casa sua...

Da Praga il 23 di gennaio 1595

¹³ ASFi, M.d.P., filza 5156, cc 315r–317v (per una migliore leggibilità si sono sciolte le abbreviazioni contenute nel testo).

Una prima considerazione fa farsi su D. Giovanni lo vede non troppo interessato alla stesura della pianta ma piuttosto alla rappresentazione del progetto per ottenere l'approvazione dell'Imperatore e quindi appare preoccuparsi solo che i disegni risultino accurati e leggibili, perciò stesi da una mano esperta. Nella chiusura della lettera si fa accenno alla stesura di un duplicato del disegno che doveva essere rinviato all'Imperatore, forse si può avanzare l'ipotesi che sia la copia in pianta della mappa di Strigonia, invece nell'Archivio di Stato di Modena le mappe conservate testimoniano gli interessi spiccatamente bellici del Duca Alfonso II d'Este, come attestano i vari dispacci inviati dal Campo Cesareo di Strigonia dai militari corrispondenti della Corte¹⁴ spesso insieme ai disegni.

In seguito lo stesso Cogorano prestò servizio presso gli Estensi come attesta lo storico modenese Giuseppe Campori:¹⁵

In occasione delle ostilità insorte in Garfagnana tra lucchesi e modenesi l'anno 1603 fu il Cogorano spedito dal granduca di Toscana ai servigi del quale allora trovavasi, al Marchese Ippolito Bentivoglio comandante le milizie modenesi in quella provincia per prestargli l'opera sua. Egli si adoperò colà assai in materia di fortificazioni in unione a Pasio Pasi, carpigiano e ingegnere ducale.

Altro rilievo interessante emerge sul sistema di fortificazioni adottato per Comar, infatti i progetti di D. Giovanni non mostravano gli orecchioni, secondo il sistema toscano di concepire le fortezze senza gli orecchioni, ovvero la parte rotonda dei bastioni che coprono i fianchi. Anche sulla tecnica di produzione dei disegni vengono date informazioni interessanti in merito alla loro esecuzione, in pratica i disegni venivano duplicati e spediti in doppia copia sia a Vienna che a Firenze (o magari in qualche altra Corte come a Modena) che li richiedeva per opportuna informazione politica.

Un'altra lettera di D. Giovanni ci informa sui progetti di fortificazione e ristrutturazione del Castello di Strigonia, elaborati dal Cogorano e da D. Giovanni in collaborazione:

¹⁴ I loro dispacci sono conservati in ASMo, *Ambasciatori, Germania*, bb. 54–56.

¹⁵ G. Campori: *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori...*, Modena: Vincenzi, 1873.

Lettera¹⁶ indirizzata al Granduca Ferdinando I

Al serenissimo Signore e Padrone mio colendissimo il Granduca di Toscana

Io stetti in Comar fino alli 17 del presente, dove detti recapiti a tutte le artiglierie et monitioni lasciando quella parte che mi parve bastante per potere in occasione sumministrare a Strigonia et il restante rimandando a Vienna per barca. Ho lasciato ordini e denari per seguitare di restaurare quel Castello, et ho disegnato e stabilito il recinto della nuova fortezza ed i suoi termini e pali in maniera che come venghino i danari che di breve si aspettano di Bohemia et Moravia, vi si possa cominciare a travagliare et per adesso si farà il recinto di pali e graticci all'usanza del Paese, et a poco a poco si andrà terrapienando in maniera che con un assegnamento ordinario di non molte migliaia di fiorini l'anno che Sua Maestà ordini per questa fabbrica in pochi anni si troverà qui fatto una fortezza la quale senza dubbio sarà il salvamento di questo regno perche come sarà terrapeinata et vestito il terrapieno ed una camicia di muraglia per conservarlo e difenderlo dall'acqua ardisco di dire ancor' che sia mia creatura che sarà una bella fortezza et così appare al Cogorano, il quale mi ha aiutato a tirare le corde et disegnarla, et come io sia arrivato a Vienna ne manderò disegno all'Altezza Vostra, la quale (c.664v) vi conoscerà qual che cosa che ho imparato et visto con l'esperienza fuore dall'uso commune, ne creda per questo Vostra Altezza che quella mia opinione sia un capriccio o bizzarria stravagante, poi che quel modo et nuova forma di Baluardi piace in maniera al Colonello Orfeo e al Cogorano che ciascuno di loro non li farà mai altrimenti.

Di Possonia a 17 di 9bre 1595

Di Vostra Altezza Serenissima

Humilissimo et obligatissimo servitore

Don Giovanni Medici

Quindi dalle osservazioni di D. Giovanni si evince che avrebbe disegnato e concepito, insieme al Cogorano, il rifacimento del Castello di Strigonia, secondo l'usanza del paese (con "pali e graticci") chiarendo anche il suo ruolo nella progettazione e quello del Cogorano, nel perfezionamento del progetto ovvero nel disegno.

¹⁶ ASFi, M.d.P., filza 5156, cc. 664-666v.

Ancora in un'altra lettera¹⁷ diretta a Firenze del 2 novembre 1595 comunica di aver elaborato nuove piante con interventi di ristrutturazioni da farsi

Io manderei a V.A. i disegni di Strigonia, del Castello e et della terra di Cocchere ... come io sia quivi Le manderò il vecchio del tutto come sta, et come il Cap.ano Claudio Cogorano, che è ingegner maggiore, et io insieme abbiamo risoluto et terminato che si faccia Cocchere nuovo, et si rassetti il castello et la terra di Strigonia

In pratica D. Giovanni approntò diversi disegni tra schizzi e piante di fortezze con indicazione degli interventi previsti e di progettazioni ex novo; vi è però il dubbio che non tutto quello che aveva progettato sia stato realizzato e di certo, dati i lunghi tempi di costruzione, le testimonianze coeve non videro l'ultimazione dei lavori né potevano attestarlo.

L'assedio di Strigonia nei documenti archivistici dell'Archivio di Stato di Modena

Una prima disamina delle fonti ci indirizza al ricco *Carteggio Ambasciatori*, dove troviamo diverse tracce, più cospicue per gli anni di riferimento 1596–1597, più scarse quelle relative all'anno 1595, suddivise nei carteggi dei Corrispondenti dalla Germania (bb. 52–57) e dall'Ungheria (b. 4).

Gli uomini del Duca d'Este in campo contro i Turchi in quegli anni erano collocati nei gangli delle Ambasciate (Cesare Florio e Marc'Antonio Ricci a Praga), come militari operativi a Strigonia nel campo Cesareo contro i Turchi il Capitano Alessandro Naldi e Francesco Mella, ed infine nel ruolo di agente corrispondente (o moderno inviato di guerra, Pensier Sassatelli, che inviava dettagliate relazioni dell'assedio sia in forma diaristica che di vero reportage narrativo con ampia e particolareggiata descrizione dei giorni tumultuosi dell'assedio e della caduta di Strigonia (2 settembre 1595)).¹⁸

¹⁷ ASFi, M.d.P., filza 5156, (c. 634r).

¹⁸ Le sue relazioni sono conservate nel Fondo ASMo, *Avvisi e Notizie dall'Estero*, b. 15; benchè non firmate la ricostruzione e lo studio delle fonti riconducono a lui. Il Fondo *Avvisi e Notizie* fu creato a latere del *Carteggio Ambasciatori* e contiene le relazioni informative, le gazzette manoscritte e i dispacci inviati dagli agenti o dai residenti presso le altre Corti. Le relazioni del Sassatelli furono

Una testimonianza del valore dimostrato sul campo di guerra dal Sassatelli è offerta da una lettera¹⁹ inviata proprio da D. Giovanni de' Medici ad Alfonso II d'Este nel 1595; e sempre indirettamente dallo stesso D. Giovanni apprendiamo quanto Alfonso II fosse coinvolto in questa guerra (ciò sembra giustificare l'invio a Corte delle mappe che gli venivano inviate dai suoi uomini al fronte). Infatti in una missiva²⁰ inviata a Firenze al Granduca di Toscana, riporta che ... *alcuni disegni di Vienna che dal Signor Duca di Ferrara sono stati già dati a Sua Maestà*, quindi lo stesso Duca di Ferrara, memore del suo passato d'arme contro i Turchi fin dal 1566, proponeva piani difensivi per Vienna.

Invece l'«cronista di guerra Sassatelli» nella sua Relazione manoscritta²¹ sull'assedio di Strigonia del 1595, ci dà, con una articolata e ponderata narrazione, un resoconto dal tono pacato e misurato di avvenimenti bellici cruenti, che ispiravano tante relazioni a stampa che riportavano quello stesso avvenimento con i toni roboanti e faziosi tipici degli opuscoli e dei fogli volanti. Invece questo resoconto, quasi giornalistico, fatto per la Corte di Ferrara con toni misurati, con l'articolazione di una sintassi corretta e con un'esposizione sintetica scevra da faziosi patriottismi, rivela qualche dato significativo anche sulle fortificazioni che dovevano essere messe in campo dal Cogorano e dagli altri tecnici per proteggere il sito riconquistato a caro prezzo

Hora si discorre di fortificare questa piazza nel che è molta difficoltà non perché facilmente non si potesse ridurre alla p(rima) forma sua perché quella no havendo né baluardi, né fianchi che l'assicurasse nò era sicura oltre che è cosa che vuol tempo è quasi impossibile nò lo concedendo il sito stretto, eminente et in qualche luogo dirupato oltre che sarà bisogno abbassare il Monte San Tomas ove se la maggior batteria et un altro colle; tuttavia si spera di trovarvi ripiego et il Cogorano ingegnere et altri vanno fatigando...

estrapolate dal Carteggio Ambasciatori (dove esiste il suo carteggio nella serie Germania, b. 56) ed inserite nel fondo Avvisi, secondo una prassi attuata dagli archivisti della metà del '700. Nel citato carteggio del Sassatelli in Ambasciatori, Germania, b. 56 (Pensier Sassatelli) sono conservate 3 lettere dal campo Cesareo di Strigonia dirette ad Alfonso Turchi del 16 luglio, 25 luglio, 1 agosto 1595, in cui descrive la battaglia sotto le mura.

¹⁹ La lettera è collocata in ASMo, *Carteggio Principi Esteri*, b. 1162 (Firenze).

²⁰ Lettera di D. Giovanni de' Medici a Firenze, ASFI, M.d.P., filza 5156, c. 326r, con data 2 febbraio 1595, scritta da Praga. E' riportata da Lippmann, *op.cit.*: 124.

²¹ E' conservata in ASMo, *Fondo Avvisi e Notizie dall'Estero*, b. 15.

Invece la testimonianza offerta dal campo cesareo sotto Strigonia dai dispacci del capitano Alessandro Naldi,²² ci porta nel pieno della guerra e dei suoi massacri, con la visione dei morti dell'una e dell'altra parte, dove combattere ha assuefatto gli occhi e la penna di chi scrive; sono appunto lettere (datate al 1596) di un soldato di valore, ma offrono dati scarni oltre le battaglie enumerate

Capitano Alessandro Naldi al Duca di Ferrara
Dal campo in Ungheria... 30 luglio 1596

... aspetto quel mio amico che dissegna et poi manderò il disegno della fortificazione di Vac fatta dal Cocorano et il disegno di Buda con le batterie et tringere...

11 agosto 1596

... si attende con gran allegrezza alla nova fortezza di Vac la quale se come mi è stato promesso in disegno manderò a Vostra Altezza Serenissima e...che aver ma(n)dato Strigonia nova et Cucaro se il *Signor Cocorano no mi havesse detto mandata per il Signor D(ottor) Rizzo* (?), qui per il gran caldo moriano et restano molti infermi

Di tono diverso sono le notizie inviate dagli ambasciatori da Praga alla corte di Ferrara nel 1596, che riportano in dettaglio la vicenda amara che indusse il Cogorano ad abbandonare l'Ungheria dopo la resa di Agria e mettono in luce gli stretti rapporti di fiducia fra lui e il Duca d'Este.

Dall'ambasciatore Marc'Antonio Ricci²³ al duca di Ferrara
23 dicembre 1596 (da Praga)

... Sua Maestà ed i Ministri fin hora mostrano di non sentir male, che il Cogorano se ne sia venuto a V.A. per l'effetto che si scrive nel foglio ordinario. Ma bene si dolgono che egli senza nessuna legitima suspitione si sia partito et in tempo che esse tengono tanto bisogno della sua persona...

25 novembre 1596 (da Praga)

²² ASMo, *Ambasciatori, Germania*, b. 56 (Capitano Alessandro Naldi).

²³ ASMo, *Ambasciatori, Germania*, b. 51.

... il Naldi e il Mella per quanto mi dice il med.mo Colonello sono in Vienna sani et salvi, dove anche si trova il Cogorano liberato come si scrisse, si dice con non molta salute: et mi par di vedere che questi Signori tutti lo stimino grandemente et che rinresca loro non poco della sua indisposizione...

Dall'ambasciatore Cesare Florio²⁴ al Duca di Ferrara

23 dicembre 1596

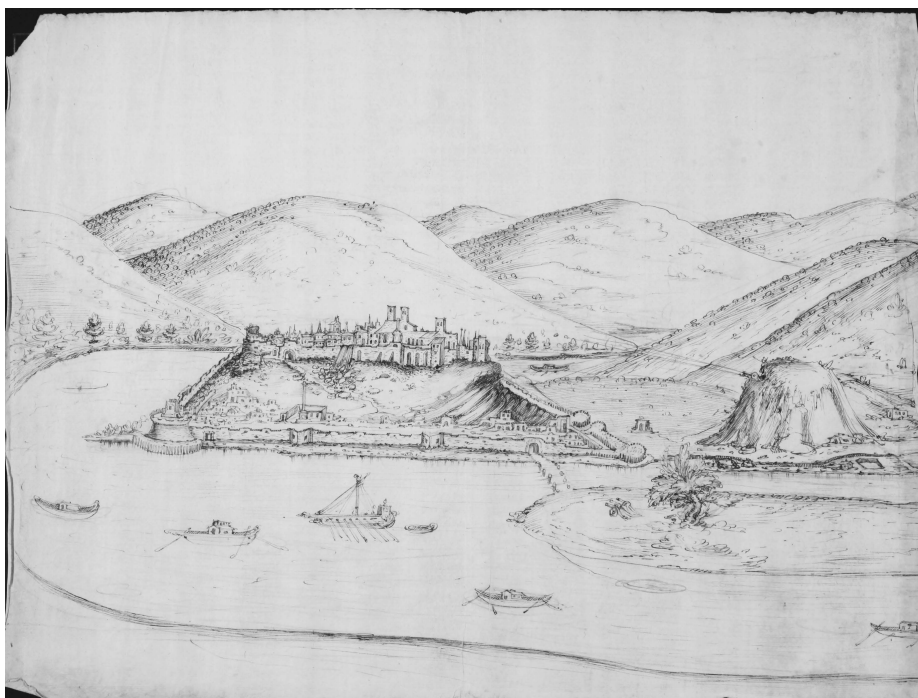
Da Vienna scrivono che l'Ingegner Cogorano, il quale si trovò in Agria quando fu presa, et che poi si liberò quando seguì la giornata se ne sia passato in Italia senza far motto a nessuno; la cagione dicono sia stata perché dubitando di esser citato a giustificarsi, conforme a questo, che si costuma in casi simili dubitassi insieme di qualche persecutione per essersi lasciato intendere com'in tal caso scoprirsi qualche cosa, et per haver conosciuto che qualcheduno avesse concepito gelosia, et odio contra di lui per tali parole. Egli ha però con una lettera dato conto all'Imperatore della sua partita, e scrittoli, com'se ne viene a Ferrara a mettersi nelle mani a Sua Altezza per essere giudicato secondo le leggi militari; qui mostrano di non haver sentito mal volentieri ch' sia venuto costà, ma che sia ben loro dispiaciuta la risoluzione di partirsi, sì perché non havevano nessuna mala sodisfazione di lui, né pur ombra di qualsiasi mancamento sì perché havevano bisogno della persona sua et conseguente.te pensiero di valersene di nuovo...

Dall'analisi dei documenti emerge quindi un rapporto fiduciario fra il Cogorano e la Corte Estense, e si ribadisce l'interesse non solo informativo del Duchi d'Este, per una guerra dove erano non solo osservatori.

Rispetto ai documenti fiorentini ci danno una visione della situazione e delle dinamiche umane sottintese ai fatti storici, non a caso in una missiva si fa menzione allo stesso Cogorano che aveva inviato una sua mappa alla Corte; la sua stessa fuga poi, lo vide riparare proprio a Ferrara. Viceversa i documenti fiorentini sembrano contestualizzare il momento in cui la mappa di *Strigonia grande* fu composta e presentata all'Imperatore e ne danno la sua esatta datazione, 1595.

²⁴ ASMo, Ambasciatori, Germania, b. 57.

In conclusione dalla disamina effettuata su questi dati archivistici, attualmente non sembra emergere altro, ma ovviamente non si può escludere, anzi si deve auspicare, che in futuro da indagini mirate possano scaturire altri dati utili per inquadrare meglio le vicende che fanno da sfondo alla composizione di questa bella mappa, testimone di vicende storiche importanti non solo per la storia ungherese.



Assedio di Strigonia (1595), [Partic. Foglio 1] ASMo,
Mappario Militare Estense, n. 131/1

FOUCAULT A-T-IL CRU À SES DOCTRINES ? FOUCAULT CONTRE LE FOUCALDISME

ÁKOS CSEKE

Université Catholique Pázmány Péter

cseke.akos@btk.ppke.hu

Dans la seconde partie de sa *Critique de la raison cynique* – un ouvrage que Michel Foucault évoque dans *Le courage de la vérité*¹ – Peter Sloterdijk consacre un chapitre entier au «second langage sans paroles» c'est-à-dire à la «physionomie» de l'esprit cynique et mentionne, entre autres, la langue tirée – en agrémentant son texte de la célèbre photo d'Einstein le représentant de cette façon –, ainsi que la grande gueule, la bouche éclatant de rire qui, au lieu d'être un rire diabolique, symbolise pour Sloterdijk «un rire positif extatique», «l'énergie d'une affirmation décontenancée» où le visage humain «apparaît, en dépit de toute sa sauvagerie, contemplatif, célébrant.» «Dans le rire de Diogène ou de Bouddha, c'est mon propre moi qui avait pris tout au sérieux qu'il en meurt de rire. Cela demande naturellement une grande gueule qu'on peut ouvrir grande sans inhibition, non pas pour les grands discours, mais pour une forte vitalité»². Je cite ce passage de ce beau livre du philosophe contemporain allemand parce que, chaque fois que, lisant ses œuvres, je pense à la figure et au visage de Foucault que, bien évidemment, je n'ai jamais vu personnellement et dont Sloterdijk ne dit pas mot, j'ai tendance à l'imaginer la grande gueule ouverte, tirant sa langue et éclatant de rire. Et je dois avouer que lorsque j'assiste aux discussions savantes portant sur les méthodes et les doctrines foucaaldiennes – la question de la mort de l'auteur ou de l'homme, de la généalogie et de l'archéologie, des hétérotopies etc. –, je me demande parfois si Foucault ne rirait pas à grande gueule ouverte s'il pouvait écouter secrètement, du dehors, ces hommes sérieux parlant si sérieusement des concepts, méthodes, thèmes et doctrines que dans ses œuvres Foucault aurait développés et élaborés. C'est ainsi d'ailleurs que Pierre Nora, son ancien éditeur avec lequel Foucault a eu des disputes, le décrit dans son article nécrologique

¹ *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1984*, Paris : Gallimard/Seuil, 2009 : 165.

² P. Sloterdijk : *Critique de la raison cynique*, Paris : Christian Bourgois, 1987 : 189.

qui parut dans *Le Nouvel Observateur* : il parle d'un « philosophe encore jeune, comblé, consacré, sacré, intouchable dans sa souveraineté solitaire et savamment construite », d'un homme « qui n'aura cessé de jouer [...] avec nous, au chat et à la souris [...] ». Foucault a passé son temps à n'être pas là où on l'attendait, dans son œuvre et jusque dans sa vie³.

« On écrit pour être autre que ce qu'on est. Il y a une modification d'être qu'on vise à travers le fait d'écrire »⁴. On ne cesse de citer cette phrase de Foucault en l'associant à d'autres affirmations analogues bien connues⁵, mais il est rare qu'on le(s) prenne vraiment au sérieux ; et à juste titre d'ailleurs car dans ce cas-là, il nous faudrait prendre au sérieux un homme dont le trait de caractère le plus fameux fut peut-être qu'il ne se prenait précisément jamais trop au sérieux (ce qui ne veut pas dire que ce qu'il dit et écrit ne soit pas, d'une manière ou d'une autre, tout à fait sérieux). D'où un certain et, bien évidemment, inévitable foucauldisme dans les études académiques, une indéniable autorité de la vulgate foucauldienne parmi les cercles savants qui ne décroît pas ; c'est comme si on voulait oublier le côté « cynique » (ou socratique) de Foucault, comme si on voulait à tout prix prétendre savoir clairement ce qu'il « voulait dire » par ses méthodes et ses thèses ; comme si Foucault lui-même, surtout dans les années 80, ne changeait pas ses opinions, méthodes ou thèses d'une période à l'autre, d'un texte à l'autre, ou même d'une leçon à l'autre⁶.

C'est ce que Foucault, dans une note inédite intitulée *Le hasard de la pensée*, appelle « ce mouvement de chute par lequel la pensée se laisse tomber vers sa propre impossibilité », ce mouvement de la pensée qui « plutôt que de partir des

³ P. Nora : « Nos années Michel Foucault », in : *Historien public*, Paris : Gallimard, 2011 : 405.

⁴ M. Foucault : « Archéologie d'une passion », in : *Dits et écrits II. 1976–1988*, Paris : Gallimard, 2001 : 1424 (désormais cité *DE*).

⁵ Cf. par exemple : « J'ai tout à fait conscience de me déplacer toujours à la fois par rapport aux choses auxquelles je m'intéresse et par rapport à ce que j'ai déjà pensé. Je ne pense jamais tout à fait la même chose pour la raison que mes livres sont pour moi des expériences, dans un sens que je voudrais le plus plein possible. Une expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformé. Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser » (*ibid.* : 860–861 ; « Entretien avec Michel Foucault »).

⁶ Cf. ce que Frédéric Gros dit à propos de *L'Herméneutique du sujet* : « Le cours prend plus alors l'allure d'un laboratoire vivant que d'un bilan figé [...]. Mais il devient très difficile à ressaisir dans sa globalité, tant les enjeux se trouvent, presque à chaque leçon, déplacés, reformulés, déployés dans d'autres directions. » « Situation du cours », in : *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981–1982*, Paris : Seuil/Gallimard, 2001 : 500.

difficultés, des contradictions, des impasses pour essayer de les résoudre, de les surmonter et d'en trouver l'issue», « renonce au petit théâtre d'une impossibilité mineure, vite dominée » et s'avance « droit vers ce qui rend la pensée impossible »⁷. Foucault est bien conscient du fait que ce mouvement peut facilement devenir une autre comédie, un autre théâtre, lui aussi ; mais il a raison de se demander si ce n'est pas ce point d'impossibilité qu'il faut atteindre, soit pour philosopher, soit pour toucher le génie d'un texte philosophique que l'on est en train de lire. N'est-ce pas cela que l'on peut appeler le véritable travail de la lecture ? Ceci étant dit, il ne faut pas, bien évidemment, mener une attaque contre les usages parfois un peu trop vites et simplificateurs de Foucault visant à offrir une doctrine bien définie et circonscrite du philosophe – la vulgarisation d'un texte fait partie intégrante de sa réception : elle est à la fois nécessaire et inévitable –, mais il ne faut pas non plus les laisser dans l'ombre ; ce qu'il convient de faire, c'est peut-être justement de prendre en considération ce « foucauldisme » contemporain, de montrer sa propre chute et son propre point d'impossibilité, de s'en servir, si l'on peut s'exprimer ainsi, pour essayer, à partir de ces thèses et de ces doctrines, de se mettre à penser avec Foucault sans vouloir à tout prix regrouper ses affirmations parfois très contradictoires dans une doctrine ou dans une méthode qu'il convient de « décrire » ou « analyser », de se laisser ensorceler donc par la complexité de son propos. Pour ce faire, que peut-on imaginer de mieux que d'envisager les meilleurs « foucauldiens » qui ne sont pas, bien évidemment, des foucauldiens au sens strict mais qui ont tendance à faire tout de même, il me semble, un usage un peu doctrinal d'un thème ou d'une méthode de ce philosophe ? Dans ce qui suit, je vais attirer l'attention sur deux textes importants d'un historien et d'un philosophe contemporains de ce point de vue pour analyser le foucauldisme dans sa forme la meilleure et la plus passionnante ; je vais brièvement parler de *Quand notre monde est devenu chrétien* de Paul Veyne⁸ et de *L'Usage des corps* de Giorgio Agamben⁹.

⁷ «Le hasard de la pensée», in : *Boîte LV*, dossier 4, Fonds Foucault, BNF (sans pagination).

⁸ P. Veyne : *Quand notre monde est devenu chrétien* (312–394). Édition revue et augmentée, Paris : Albin Michel, 2007.

⁹ G. Agamben : *Homo sacer. L'usage des corps*, Paris : Seuil, 2015.

1. « *Il n'y a pas d'objets naturels, il n'y pas de choses.* »

A la toute fin de son essai, Paul Veyne nous livre cette réflexion, tout aussi problématique que stimulante sur le plan intellectuel : « L'Europe n'a pas de racines, chrétiennes ou autres, elle s'est faite par étapes imprévisibles, aucune de ses composantes n'étant plus originelle qu'une autre. Elle n'est pas préformée dans le christianisme, elle n'est pas le développement d'un germe, mais le résultat d'une épigénèse. Le christianisme également, du reste »¹⁰. S'il on se doute aisément que Paul Veyne a choisi de terminer ainsi son texte à dessein, que veut-il dire exactement ?

Comme le titre de l'ouvrage l'indique de façon évidente, il s'agit premièrement d'une quête de l'origine : un historien peut-il se permettre d'imaginer un point de départ à un certain processus historique, à savoir la christianisation de « notre monde » ? De la part de l'auteur de l'article célèbre, « Foucault révolutionne l'histoire », on ne s'attend pas à une histoire causalistique et téléologique, encore moins théologique. Si le christianisme, ce « polythéisme moniste » est sans doute « un chef d'œuvre », son succès, nous dit Veyne, n'est pas dû à Jésus de Nazareth, à saint Paul, aux premiers martyrs chrétiens ou aux grands théologiens tel saint Augustin ou Grégoire de Nysse, mais à l'empereur Constantin, ce « champion du christianisme qui n'avait jamais pu de sa vie participer à une synaxe, assister à une messe, n'avait jamais reçu l'eucharistie, jamais communié »¹¹ et qui, de bonne foi, mais finalement de manière tout à fait aléatoire, comme par un hasard à la fois personnel et historique a introduit le christianisme dans l'Empire romain tout entier, paradoxalement parce qu'il se refusait à l'idée de convertir son peuple à la religion chrétienne par la force : « « Que ceux qui se trompent jouissent de la paix, que chacun conserve ce que son âme veut avoir, que personne ne tourmente personne. » [...] Il ne force personne à se convertir, il nomme des païens aux plus hautes fonctions de l'État, il ne fait aucune loi contre les cultes païens »¹².

En achevant son analyse dans laquelle il interprète, « avec une autodérision gouailleuse », la conversion de Constantin « à la lumière de l'histoire des intellectuels français des années 1950, de ces hommes qui choisirent le marxisme à la fois par élitisme et par conviction »¹³, il pose, au chapitre 11 de son livre, la ques-

¹⁰ P. Veyne, *op.cit.* : 267. L'auteur est, bien évidemment, conscient des enjeux politiques de son propos : « Fallait-il inscrire cette affirmation [que les fondements de l'Europe sont chrétiens] dans la Constitution européenne ? » (*ibid.* : 249).

¹¹ *Ibid.* : 112.

¹² *Ibid.* : 22–25.

¹³ B. Dumézil : « Paul Veyne, Quand notre monde est devenu chrétien (312-394) », *Laby-*

tion suivante : « L'Europe a-t-elle des racines chrétiennes ? » qu'il réduit aussitôt à une question plus fondamentale : « Existe-t-il des racines dans l'histoire ? » La réponse de Veyne consiste à une autre question qui fait apparaître pourtant sa réponse d'une manière évidente : « Où a-t-on vu qu'en ses divers domaines, dans ses différents milieux sociaux, en ses diverses activités et pensées, une civilisation, une société, cette réalité hétérogène, contradictoire, polymorphe, polychrome, ait quelque part des « assises », des « racines¹⁴ » ? « Une religion est l'une des composantes d'une civilisation, elle n'en est pas la matrice, même si elle a pu quelque temps lui servir de désignation conventionnelle, être son nom de famille : « la civilisation chrétienne » [...]. Le christianisme est une religion et non pas un programme social ou politique ; il n'avait rien à changer à la société¹⁵. » Pour prouver l'existence d'une « civilisation chrétienne », d'après Paul Veyne, il est inutile de se référer aux grandes cathédrales gothiques du Moyen Âge, aux œuvres de Pascal ou de Bach en les décrivant par l'adjectif « chrétien », car c'est « du *patri-moine*, un passé que nous vénérons en ce « culte moderne des monuments¹⁶ » ; au lieu d'être une source d'identité, il ne s'agit que d'une source de nostalgie.

Aucune société, aucune culture, avec son fourmillement et ses contradictions, n'est fondée sur une doctrine. De l'entrecroisement confus de facteurs de toute espèce qui composent une civilisation, la partie qui semble émerger est la religion, ou encore les grands principes affichés, parce que c'est la partie audible, lisible, langagière d'une civilisation, la partie qui saute aux yeux et aux oreilles et d'après laquelle on est porté à la caractériser et à la dénommer. On parle donc de la civilisation chrétienne de l'Occident, on attribue son humanitarisme au christianisme. On se représente une société comme un grand Individu dont la pensée précède l'action¹⁷.

Le verdict est clair : « Tranchons le mot : l'apport du christianisme à l'Europe actuelle, qui compte toujours une forte proportion de chrétiens, se réduit presque à la présence de ceux-ci parmi nous. S'il fallait absolument nous trouver des pères spirituels, notre modernité pourrait nommer Kant ou Spinoza. » « L'Europe

rinthe, 28/2007 (3), mis en ligne le 01 octobre 2007, consulté le 8 janvier 2017. URL : <http://labyrinthe.revues.org/2773>.

¹⁴ P. Veyne, *op.cit.* : 249.

¹⁵ *Ibid.* : 250 et 254.

¹⁶ *Ibid.* : 259.

¹⁷ *Ibid.* : 266–267.

comme telle n'a plus rien à voir avec la morale chrétienne [...]. Ce n'est pas le christianisme qui est la racine de l'Europe, c'est l'Europe actuelle qui inspire le christianisme ou certaines de ses versions.» Ou encore : «Le christianisme est ce que nous fûmes, et qui reste un nom ancestral [...]. C'est ainsi que le mot de chrétien reste pour beaucoup, non une identité, mais une sorte de patronyme héréditaire ; à la manière du nom d'une famille d'antique noblesse dont les descendants ont depuis longtemps abandonné l'armure et le heaume¹⁸ ». D'où la conclusion que j'ai déjà citée dans laquelle l'historien affirme non seulement que notre monde n'est pas chrétien et que l'origine de notre monde actuel n'est pas le christianisme, mais aussi que le christianisme lui-même est une réalité historique sans origine.

Il est facile de repérer dans ce texte les éléments bien connus des considérations méthodologiques de Foucault, d'autant plus que c'est Veyne lui-même qui les a mises en évidence dans l'étude que j'ai déjà mentionnée ; il y a parlé, à propos de son ami Foucault, « d'un historien achevé », de « l'achèvement de l'histoire », son intuition initiale et révolutionnaire étant « la rareté, au sens latin de ce mot ; les faits humains sont rares, ils ne sont pas installés dans la plénitude de la raison, il y a du vide autour d'eux pour d'autres faits que notre sagesse ne devine pas¹⁹ ». « Il n'y a pas d'objets naturels, il n'y a pas de choses », ce qui signifie l'élimination et de l'*arché* et du *télos* de la description historique, car, d'abord, « la succession d'hétérogénéités ne trace pas de vecteur de progrès », ensuite le moteur des événements « n'est pas la raison, le désir ou la conscience²⁰ ». « Expliquer et expliciter l'histoire consiste à l'apercevoir d'abord tout entière, à rapporter les prétendus objets naturels aux pratiques datées et rares qui les objectivent et à expliquer ces pratiques, non à partir d'un moteur unique, mais à partir de toutes les pratiques voisines sur lesquelles elles s'ancrent²¹ ».

Cette interprétation de la méthode foucauldienne est tout à fait juste. Elle est basée sur les textes bien connus des années 60 et 70 dans lesquels le philosophe français a effectivement développé l'idée de la généalogie qui « s'oppose à la recherche de l'« origine²² » ». Pour ne citer que les phrases les plus connues de cet essai de Foucault qui date de 1971 :

Or, si le généalogiste prend soin d'écouter l'histoire plutôt que d'ajouter foi

¹⁸ *Ibid.* : 257–261.

¹⁹ *Comment on écrit l'histoire* suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris : Seuil, 1978 : 348.

²⁰ *Ibid.* : 370.

²¹ *Ibid.* : 384.

²² « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in : *DE I* : 1005.

à la métaphysique, qu'apprend-il ? Que derrière les choses il y a « tout autre chose » : non point leur secret essentiel et sans date, mais le secret qu'elles sont sans essence, ou que leur essence fut construite pièce à pièce à partir de figures qui lui étaient étrangères. La raison ? Mais elle est née d'une façon tout à fait « raisonnable » du hasard [...]. Ce qu'on trouve, au commencement historique des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine – c'est la discorde des autres choses, c'est le disparate²³.

Ajoutons tout de suite que, d'après Michel Senellart, grand connaisseur du dernier Foucault, tout spécialement de ses recherches sur le christianisme, cette méthode n'a pas été mise en question par Foucault lui-même ; en effet, lorsque Senellart parle du « silence » du dernier Foucault sur Jésus, c'est-à-dire du fait qu'il ne parle pas de Jésus dans ses travaux sur le christianisme, Senellart pense que ce silence « découle naturellement du refus de ramener un processus historique à l'unité du sens originel²⁴ ».

La question se pose : Foucault a-t-il vraiment cru à cette doctrine, l'a-t-il réellement prise au sérieux même dans les années 80 et jusqu'à la fin de sa vie ? Il me semble en effet que dans ses écrits des dernières années qui traitent justement du christianisme, Foucault ne se montre pas un disciple très fidèle à cette fameuse doctrine développée par lui-même et, chose surprenante, ne pense guère à notre monde ou à notre civilisation actuels comme à une entité aléatoire sans origine. Ne parle-t-il pas, dans une étude qui date de 1981, de « nos sociétés chrétiennes²⁵ », ou dans un de ses derniers cours qu'il a donné de son vivant, de « notre culture chrétienne²⁶ », du fait que nous ne pouvons regarder les choses qu'à travers nos (fausses) « lunettes » chrétiennes, le christianisme étant notre façon habituelle et implicite de voir les mots et les choses (la tâche du philosophe ou de l'historien consiste justement en un travail d'« explicitation », mais non pas au sens où Veyne utilise ou entend ce concept) ? N'a-t-il pas tendance à suggérer que l'adjectif « européen » est – plutôt malheureusement, selon Foucault – presque interchangeable avec l'adjectif chrétien (bien que cet adjectif semble parfois englober non seulement notre monde moderne ou le Moyen Âge mais aussi le monde antique

²³ *Ibid.* : 1007.

²⁴ M. Senellart : « M. Foucault : une autre histoire du christianisme ? », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, Hors-série n°7/2013, URL : <http://cem.revues.org/12872>.

²⁵ « Sexualité et solitude », in : *DE II* : 990.

²⁶ *Discours et vérité* précédé de *La parrésia*, Paris : Vrin, 2016 : 197.

lui-même)²⁷ ? En effet, le dernier Foucault attire continuellement notre attention sur le fait que le christianisme, ce n'est pas ce que nous fûmes, un patrimoine, mais il est ce que nous sommes ici et maintenant, et par conséquent ce dont nous aimerions nous enfuir – ce qui ne peut demeurer qu'une velléité tant Foucault nous montre désespérément enracinés dans notre culture chrétienne de soi. Esquisser la généalogie du sujet moderne à partir des techniques chrétiennes de soi, c'est « depuis des années mon obsession, dit Foucault, parce que c'est l'une des voies possibles pour se débarrasser de la philosophie traditionnelle du sujet²⁸ ».

C'est pourquoi il ne cesse de parler des « technologies de soi chrétiennes » à propos desquelles il affirme que c'est « quelque chose qui est, je crois, assez décisif pour la généalogie du soi moderne²⁹ », étant donné que « cette technologie de soi orientée en direction de la verbalisation permanente et de la découverte des plus imperceptibles mouvements de notre soi, cette forme a remporté la victoire après des siècles et des siècles, et est aujourd'hui dominante³⁰ » ; le christianisme n'étant rien d'autre que « le berceau de l'herméneutique de soi occidentale³¹ ». Sans doute Foucault n'a-t-il pas cru que le christianisme ait une origine, au sens où cette origine serait par exemple la figure du Christ, fils unique de Dieu qui est mort sur la croix pour tous, mais sans doute pense-t-il que le christianisme comme mode de vie ou pratique de soi, c'est bien notre berceau, notre origine, et qu'il caractérise encore prépondamment notre présent ; pour Foucault c'est un fait qui est plus qu'évident : cela va de soi. C'est la raison pour laquelle il a mené ses recherches captivantes, entre autres, sur Tertullien, Grégoire le Grand ou Jean Cassien³² : il les a faites non pas dans le souci d'archiver un passé ou un patrimoine chrétiens,

²⁷ Cf. « Le retour de la morale », in : *DE II* : 1525. : « Si j'ai entrepris une si longue étude, c'est bien pour essayer de dégager comment ce que nous appelons la morale chrétienne était incrustée dans la morale européenne, non pas depuis les débuts du monde chrétien, mais depuis la morale ancienne. » Dans un autre texte Foucault parle, à propos de Tertullien, de « ce qu'il y a de fondamental, en tout cas qu'il y a de caractéristique dans l'expérience chrétienne [...] dont le jeu va être, sans doute, organisateur de cette longue histoire de la subjectivité dans l'Occident chrétien. » *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France (1979–1980)*, Paris : Seuil/Gallimard, 2012 : 142.

²⁸ *Discours et vérité, op.cit.* : 197. Cf. aussi par exemple : *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France 1980–1981*, Paris : Seuil/Gallimard, 2014 : 160, où il est question de « ce rapport de subjectivité et de la vérité à propos du désir, qui est si caractéristique non seulement du christianisme mais de toute notre civilisation et de tout notre mode de pensée. »

²⁹ *L'origine de l'herméneutique de soi. Conférences prononcées à Dartmouth College, 1980*, Paris : Vrin, 2013 : 50–51.

³⁰ *Ibid.* : 89.

³¹ *Ibid.* : 66.

³² Cf. avant tout P. Chevallier, *Michel Foucault et le christianisme*, Paris : ENS, 2011.

mais pour penser l'actualité la plus urgente. Penser le christianisme, c'est la tâche « politique » par excellence de la philosophie contemporaine ; penser le christianisme équivaut à nous penser nous-mêmes : « Peut-être notre problème est-il maintenant de découvrir que le soi n'est rien d'autre que le corrélatif historique de la technologie au cours de notre histoire. Peut-être le problème est-il de changer ces technologies. Et dans ce cas, un des principaux problèmes politiques serait aujourd'hui, au sens strict du mot, la politique de nous-mêmes³³ ».

Quand Veyne parle de la négation de l'origine, il parle du fait qu'il serait insensé de se représenter « une société comme un grand Individu dont la pensée précède l'action » et là aussi on peut penser aux célèbres critiques foucaaldiennes concernant le mythe « cartésien » du sujet qui se construit librement et consciemment³⁴ ; mais s'il est vrai que dans les années 60 et 70 Foucault avait tendance à dénier l'idée d'un centre ou d'un cœur de l'individu qui serait l'origine de tous ses actes, ses gestes et ses pensées, on a l'impression que dans les années 80 il commence à mettre en question cette façon de penser et avance une critique de cette critique de la conception traditionnelle du sujet³⁵. Ainsi, dans ces deux derniers cours au Collège de France, il n'hésite pas à parler d'un certain « pacte parrésiasique », d'un « rituel solennel du dire-vrai dans lequel le sujet engage ce qu'il pense dans ce qu'il dit³⁶ ». Le sujet peut et doit donc risquer de parler « en son propre nom » pour pouvoir dire la vérité³⁷ : « Le *parrésiasique* donne son opinion ; il dit ce qu'il pense, il signe en quelque sorte lui-même la vérité qu'il énonce, il se lie à cette vérité, et il s'oblige, par conséquent, à elle et par elle³⁸ ». Dans une note inédite des années 80 il formule, là aussi, à propos du rapport à soi que c'est « à la fois de souveraineté et de respect, de maîtrise sur soi et de pudeur à l'égard de soi³⁹ » ; José Guilherme Merquior parle donc, il me semble, à juste titre d'un « retour du sujet » chez le dernier Foucault, d'« une paix secrète avec le sujet » et d'une théorie du sujet « comme force façonnant la conduite⁴⁰ ».

³³ *L'origine de l'herméneutique de soi*, *op.cit.* : 90.

³⁴ Cf. par exemple « Sur les façons d'écrire l'histoire », in : *DE I* : 624 et « La pensée du dehors », in : *DE I* : 546–553.

³⁵ Cf. « Interview de Michel Foucault », in : *DE II* : 1485–1486.

³⁶ *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982–1983*, Paris : Seuil/Gallimard, 2008 : 62.

³⁷ *Le courage de la vérité*, *op.cit.* : 16.

³⁸ *Ibid.* : 12.

³⁹ Cité par F. Gros, *art. cit.* : 520.

⁴⁰ J.-G. Merquior : *Foucault ou le nihilisme de la chair*, Paris : Puf, 1986 : 163.

S'il serait assurément exagéré de dire que le dernier Foucault « serait revenu » à l'idée d'un sujet originaire totalement responsable de ses actes, il semble que, dans sa recherche philosophique entendue comme « le courage de la vérité », il s'est bel et bien dépris de ses belles et vieilles vérités d'antan : au lieu de poser la question : « Qu'importe qui parle ? » et affirmer que « l'absence est le lieu premier du discours⁴¹ », il parle d'un sujet souverain qui est (ou veut être) pleinement présent dans sa vie, dans son discours et dans ses actes, tout comme un artiste qui signe les œuvres qu'il a finies et qui rend visible sa vie et son art à travers ses travaux⁴². Paul Veyne avait raison de souligner que la conception foucauldienne du sujet des années 60 et 70 est analogue à la conception foucauldienne sur l'histoire de la même époque ; dès lors, cette nouvelle manière de penser le sujet dans son rapport à soi, à son discours, à sa vie – ce que Foucault appelle l'« esthétique de l'existence » – n'aurait-elle pas de conséquences concernant « les façons d'écrire l'histoire », ne susciterait-elle pas une nouvelle « esthétique de l'histoire » ?

2. « ...comme un reste impossible à éliminer »

Dans *L'Usage des corps*, le dernier volume de *Homo sacer* paru en 2014 (traduction française de Joël Gayraud en 2015) Giorgio Agamben a consacré un chapitre entier à la question du sujet chez le dernier Foucault, en critiquant d'abord la critique que Pierre Hadot a fait de la conception foucauldienne de l'esthétique de l'existence. En effet, il reproche à Hadot d'essayer de comprendre le projet de Foucault dans un contexte qui lui est tout à fait étranger : « Hadot ne semble pas parvenir à se détacher d'une conception du sujet comme transcendant par rapport à sa vie et à ses actions et, dès lors, pense le paradigme foucauldien de la vie comme œuvre d'art, comme un objet qui lui serait extérieur. Pourtant, dans un célèbre essai de 1969, Foucault avait tenu à mettre en cause cette conception même », l'œuvre d'art n'étant pas « tant l'expression d'un sujet antérieur ou extérieur à elle », mais bien plutôt une « ouverture à un espace où le sujet ne cesse de disparaître⁴³ ». Agamben en tire la conclusion que « l'idée même de la vie comme œuvre d'art découle de sa conception d'un sujet qui ne peut jamais être séparé dans une position originaire

⁴¹ « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in : *DE I.* : 817–819.

⁴² Cf. *Le courage de la vérité*, *op.cit.* : 173 : « Non seulement la vie de l'artiste doit être suffisamment singulière pour qu'il puisse créer son œuvre, mais sa vie doit être, en quelque sorte, une manifestation de l'art lui-même dans sa vérité. »

⁴³ G. Agamben, *op.cit.* : 153.

constituante». «Le» soi «pour Foucault n'est pas une substance, ni le résultat objectivable d'une opération : c'est l'opération même, la relation elle-même», ce qui signifie «qu'il n'y a donc pas à proprement parler, un sujet, mais seulement un processus de subjectivation», l'œuvre à construire n'étant rien d'autre que «le sujet lui-même construisant.» D'où la thèse d'Agamben (qui ressemble beaucoup à celle de Veyne que j'ai évoquée tout à l'heure) à propos de l'éthique foucauldienne : «Une expérience éthique n'est pas celle où le sujet se tient en arrière, au-dessus ou au-dessous de sa propre vie, mais celle où le sujet se constitue et se transforme dans une indissoluble relation immanente à sa vie, en vivant sa vie⁴⁴».

La question que l'on peut et doit se poser par rapport à cette conception de Foucault, selon Agamben, est la suivante : comment peut-elle s'insérer dans un art de vivre et une pratique de soi qui, d'après le dernier cours de Foucault au Collège de France, consiste à construire «une vie vraie⁴⁵» ? «Mais comment ce soi, qui n'est autre qu'une relation, peut-il alors se constituer en sujet de ces actions pour les gouverner et définir un style de vie et une «vie vraie» ? Il semble en effet que «le soi, puisqu'il coïncide avec le rapport à soi, ne peut jamais [...] s'identifier au sujet qui s'est en lui constitué. Il peut seulement se constituer soi-même comme constituant, mais jamais s'identifier à ce qu'il a constitué⁴⁶». Cette aporie, selon Agamben, n'est pas à proprement parler résolue par Foucault : «en tant que sujet constitué, il [le soi] est, pour ainsi dire, l'hypostase gnostique ou néoplatonicienne que la pratique de soi laisse subsister hors d'elle-même, comme un reste impossible à éliminer.» Foucault est, de ce point de vue, un philosophe qui a essayé de penser l'immanence du sujet jusqu'au bout, mais cet essai était voué à un échec : «Comme pouvoir constituant et pouvoir constitué, la relation avec soi et le sujet sont l'un pour l'autre à la fois transcendants et immanents. Cependant, c'est précisément l'immanence entre soi et sujet dans une forme de vie que Foucault a tenté obstinément de penser jusqu'à la fin, en s'empêtrant dans des apories toujours plus criantes, tout en faisant signe avec force dans la seule direction où quelque chose comme une éthique pouvait pour lui devenir possible.» C'est peut-être la raison

⁴⁴ *Ibid.* : 158.

⁴⁵ Cf. *Le courage de la vérité, op.cit.* : 311.

⁴⁶ *Ibid.* : 159. Il faut noter également que, d'après Agamben, cette «éthique de l'immanence» apparaît chez le dernier Foucault dans un contexte largement «politique» : il y a, d'une part, le problème de l'assujettissement («Celui qui, en «conduisant» sa vie, s'est constitué en sujet de ses actions, sera aussi «conduit» par d'autres sujets ou tâchera d'en conduire d'autres : la subjectivation dans une certaine forme de vie est, dans la même mesure, l'assujettissement à une relation de pouvoir.» Agamben, *op.cit.* : 160.), et, d'autre part, le devoir de prendre souci des autres : le cynique fait de sa propre existence un théâtre du scandale de la vérité comme provocation à la vie vraie (*idem.*).

pour laquelle apparaît chez Foucault « le motif, en apparence du moins, contraire, qu'il résume dans la formule : se déprendre de soi-même⁴⁷ » et c'est aussi la raison pour laquelle le sadomasochisme, « avec ses deux pôles en échange réciproque, est une relation ontologique », il est donc envisagé comme un usage du corps qui, selon Foucault, a le pouvoir de montrer « la vérité de l'usage, qui ne connaît ni sujet, ni objet, ni agent, ni patient », où « sujet et objet, agent et patient perdent leur détermination » et où, par conséquent, l'opposition de l'immanence et de la transcendance, elle aussi, perd son sens⁴⁸.

Agamben offre une solution à la fois suggestive et convaincante à cette aporie, celle du « désœuvrement » : au lieu de penser la forme-de-vie à partir de quelque chose que l'on construit, que l'on met en œuvre (au sens du mot grec « en-ergeia »), il la pense à partir du concept de la puissance (*dynamis*)⁴⁹. Sans entrer dans les détails de cette conception d'Agamben, retournons à l'analyse que le philosophe italien nous offre de Foucault. Il faut noter que celle-ci est basée en grande partie sur un texte de Foucault cité par Frédéric Gros à propos de *L'Herméneutique du sujet* lorsqu'il essaie de démontrer que l'éthique du dernier Foucault est une « éthique de l'immanence » dans laquelle « ce qui est visé comme salut s'accomplit sans aucune transcendance⁵⁰ ». Pour soutenir son propos, Gros cite longuement le dossier « Culture de soi » (que Daniel Defert lui a prêté avec quatre autres dossiers) : « Le soi auquel on a rapport n'est rien d'autre que le rapport lui-même [...] c'est en somme l'immanence, ou mieux l'adéquation ontologique du soi au rapport⁵¹ » et y ajoute que « la transcendance authentique réside dans l'accomplissement immanent et tendu du soi. » Ou encore, dans une citation toujours du même dossier : « Ce long travail de soi sur soi, ce labeur dont tous les auteurs disent combien il est long et pénible, ne tend pas à scinder le sujet, mais à le nouer à lui-même, mais à rien d'autre, mais à personne d'autre qu'à lui-même, dans une

⁴⁷ *Ibid.* : 67.

⁴⁸ *Ibid.* : 163.

⁴⁹ « Il n'y a forme-de-vie que là où il y a contemplation d'une puissance. Certes, il ne peut y avoir contemplation d'une puissance que dans une œuvre, mais dans la contemplation l'œuvre est désactivée et rendue inopérante, étant ainsi restituée à la possibilité, ouvert à un nouveau usage possible [...]. Un être vivant ne peut jamais être défini par son œuvre, mais seulement par son désœuvrement, c'est-à-dire par la manière dont, en se maintenant, dans une œuvre, en relation avec une pure puissance, il se constitue comme forme-de-vie, où *zoé* et *bios*, vie et forme, privé et public entrent en un seuil d'indifférence et où ce qui est en question, ce n'est plus la vie, ni l'œuvre, mais le bonheur » (*ibid.* : 339).

⁵⁰ F. Gros, *op.cit.* : 514.

⁵¹ *Idem.*, cité par Agamben, *op.cit.* : 65.

forme où s'affirment l'inconditionnalité et l'auto-finalité du rapport de soi à soi⁵² ». Pour souligner l'importance de l'idée d'une immanence absolue chez Foucault où il n'y a pas moyen de séparer l'agent et le patient, la substance et l'accident, Agamben fait référence non seulement au texte inédit cité par Gros mais aussi à certains autres textes, comme par exemple celui-ci : « Pour les Grecs, ce n'est pas parce qu'il est soucieux des autres qu'il est éthique. Le souci de soi est éthique en lui-même⁵³ ». C'est à partir de ces affirmations « constamment présentes chez Foucault » qu'il formule sa critique de la conception foucauldienne.

Or, ce qui est intéressant, c'est que le philosophe italien, même s'il cite l'article de Gros, ne semble pas saisir l'essentiel de son propos, l'enjeu de cet article étant justement de montrer que l'éthique du dernier Foucault n'est pas seulement une « éthique de l'immanence », mais en même temps une « éthique de la vigilance et de la distance ». En effet, contrairement à ce que suggère Agamben, Gros attire l'attention sur le fait que le souci de soi de Foucault n'est point « éthique en lui-même » : il ne s'agit pas d'une simple stylisation de soi, « comme si l'arrêt d'une pensée, figée au « stade esthétique » avec tous les avatars narcissiques, pouvait donner le change à la perte du sens⁵⁴ ». Il n'y a pas que « la plénitude d'un rapport achevé à soi-même », il n'est pas question d'une « auto-contemplation satisfaite et jouissive » : « une vigilance soupçonneuse de ses propres affects » fait partie intégrante du souci de soi (qui fait que le sujet devient l'objet de ses propres actes et pensées), ainsi que « la nécessité d'un maître », ce qui implique la nécessité pour le sujet de sortir du piège de soi-même, le souci de soi n'étant pas « une exigence de la solitude, mais une véritable pratique sociale », un « intensificateur des relations sociales⁵⁵ ». « Loin de nous isoler de la communauté humaine, il [le souci de soi] apparaît au contraire comme ce qui nous articule le plus exactement à elle puisque

⁵² *Idem.*

⁵³ G. Agamben, *op.cit.* : 155. Cf. « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », in : *DE II* : 1533. Il est intéressant de noter que si l'on poursuit la lecture de ces deux phrases citées par Agamben, il devient clair que ce que Foucault dit dans ce texte, c'est bien autre chose que ce que le philosophe italien suggère : « Pour les Grecs, ce n'est pas parce qu'il est soucieux des autres qu'il est éthique. Le souci de soi est éthique en lui-même ; mais il implique des rapports complexes avec les autres, dans la mesure où cet éthos de la liberté est aussi une manière de se soucier des autres ; c'est pourquoi il est important, pour un homme libre qui se conduit comme il faut, de savoir gouverner sa femme, ses enfants, sa maison [...]. Et puis le souci de soi implique aussi le rapport à l'autre dans la mesure où, pour bien se soucier de soi, il faut écouter les leçons d'un maître. On a besoin d'un guide, d'un conseiller, d'un ami, de quelqu'un qui vous dise la vérité. Ainsi, le problème des rapports aux autres est présent tout au long de ce développement du souci de soi. »

⁵⁴ F. Gros, *op.cit.* : 511.

⁵⁵ *Ibid.* : 514–516.

« le rapport privilégié, fondamental à lui-même, doit lui permettre [au sujet] de se découvrir comme membre d'une communauté humaine, qui, des liens les plus étroits du sang, s'étend jusqu'à l'espèce tout entière⁵⁶ » ».

Ce texte est intéressant pour plusieurs raisons. Premièrement parce qu'il montre que, contrairement à ce que dit Agamben, il est difficile de parler d'une aporie chez Foucault ; la plénitude du rapport à soi comme immanence absolue implique logiquement et naturellement, selon Foucault lui-même (d'après le texte cité par Gros), que le sujet se transcende de deux manières : d'abord en se considérant soi-même et sa vie comme une œuvre à construire ; ensuite en s'ouvrant aux autres dans un rapport essentiel, naturel et inévitable. En ce sens le souci de soi n'est pas seulement un exercice esthétique ou éthique mais aussi une pratique éminemment et tout naturellement « politique⁵⁷ ». Toutefois, il faut noter que, deuxièmement, même si Gros a raison d'attirer l'attention sur le fait qu'il y a, dans ce texte inédit du dernier Foucault, un certain équilibre logique et naturelle entre, d'une part, la jouissance de soi et la vigilance soupçonneuse de soi et, d'autre part, entre le souci de soi et le souci des autres, ces considérations concernant cet équilibre ne nous convainquent pas. En effet, il est difficile de comprendre comment la thèse selon laquelle le souci de soi est voué à nouer le sujet « à lui-même, mais a rien d'autre, mais à personne d'autre qu'à lui-même, dans une forme où s'affirment l'inconditionnalité et l'autofinalité du rapport de soi à soi » serait conciliable avec l'exigence de « se découvrir comme membre d'une communauté humaine, qui, des liens les plus étroits du sang, s'étend jusqu'à l'espèce tout entière ». Agamben a donc raison de dire, en critiquant Foucault lui-même, que ces deux conceptions sont assez contradictoires et mènent chez Foucault à une aporie qu'il ne semble pas être capable de résoudre ; ce que le philosophe italien démontre, c'est qu'il y a chez Foucault un reste de transcendance qu'il ne parvient pas à éliminer – à moins qu'il ne le souhaite précisément pas.

⁵⁶ *Ibid.* : 519.

⁵⁷ Cf. les remarques de Foucault lui-même (Boîte LXXIX, dossier 7, pp. 21 et 33.) : « C'est un principe universellement admis que l'art de soi-même ne peut pas se passer d'autrui [...]. Que l'homme occupé à l'art de soi-même soit en même temps – mieux : qu'il soit, du fait même, un acteur social, est le thème de beaucoup le plus fréquent : les différences concernent moins ce principe lui-même que les manières possibles de le mettre en œuvre. » Pour une étude générale de la « politique » du dernier Foucault cf., entre autres, les études rassemblées dans D. Lorenzini, A. Revel, A. Sforzini (ed.) : *Michel Foucault : éthique et vérité. 1980–1984*, Paris : Vrin, 2013 ; D. Lorenzini : « Etica e politica di noi stessi. Riflessioni su un uso possibile dell'ultimo Foucault », in B. Vernaglion (ed.) : *Michel Foucault. Genealogie del presente*, Roma : Manifestolibri, 2015.

Troisièmement, il semble qu'il faille aller plus loin encore pour saisir un autre aspect important de la problématique de l'immanence et de la transcendance du sujet chez le dernier Foucault. Effectivement, dans les mêmes dossiers cités par Gros qui se trouvent aujourd'hui au Département des manuscrits de la BNF, il y a des pages qui sont dignes de notre attention car elles montrent que Foucault était bien conscient du fait qu'une dimension transcendantale au sens d'une dimension divine – du moins dans la plupart des textes de l'Antiquité qu'il étudie – fait bel et bien partie intégrante du sujet, qu'il est donc impossible de réduire le soi au rapport à lui-même, et non seulement au sens où le sujet a besoin des autres dans le cadre de l'expérience du souci de soi, mais aussi au sens où le divin doit entrer dans le sujet pour l'appeler à se soucier de soi et pour permettre l'émergence de ce souci⁵⁸. Foucault parle de la question du souci de soi dans son rapport à la religion, de l'aspect religieux des textes fondamentaux de Marc Aurèle, d'Épictète ou de Sénèque et montre que ses penseurs lient directement et explicitement la pratique de la vigilance à soi-même à la préoccupation de « tenir aux exigences de la divinité et d'assurer aussi son salut. » Pour souligner que « rapport à soi et relation à la divinité sont intimement liés » il traite d'abord « l'accès au point de vue de Dieu comme raison du monde », ensuite « la présence de Dieu dans l'individu, en particulier sous la forme de démon ». Sur ce premier point, il dit, en se référant à Sénèque (*Questions naturelles*, préface), à Marc Aurèle (*Pensées* IX, 32) et à Épictète (*Entretiens* I, 14, 16) que « l'élévation de la pensée vers Dieu ordonnateur du monde est comme une pratique sur laquelle doit s'appuyer l'attention qu'on porte à soi-même : c'est elle qui fonde à la fois le respect qu'on se doit à soi-même, l'indépendance à l'égard de tout et l'acceptation des événements qui peuvent nous advenir. L'ordre divin, lorsqu'on l'a compris dans sa radicalité, sert de fondement aux règles de vie. »

La question de la présence du divin dans l'âme humaine demande une explication plus détaillée au cours de laquelle Foucault évoque, à travers un texte de Sénèque (Ep. 102) et d'Épictète (*Entretiens* I, 14, 3–10) « le divin comme témoin de toute action particulière commise par chacun et même de chaque mouvement intérieur de l'âme » et offre une petite étude historique des divers aspects du démon chez Platon, Dion de Pruse, Épictète et Marc Aurèle. Chez ce dernier il attire l'attention sur le fait que le démon, « c'est d'abord un objet de connaissance, le corrélatif d'un regard » : « plutôt que de scruter le monde ou l'âme, c'est vers

⁵⁸ Boîte LXXIX, dossier 7 (« Culture de soi et vie religieuse dans les derniers siècles avant le christianisme »), Fonds Foucault, BNF.

lui qu'il faut nous tourner» étant «la chose la plus importante dont nous puissions nous occuper». Le démon, c'est donc l'élément divin «qu'il faut, dans notre manière de nous conduire, protéger de toute souillure». Mais ce démon, nous dit Foucault, ne doit pas seulement être le premier objet de notre contemplation et de notre souci, mais aussi le vrai sujet de nos actions, il est donc «objet d'actions par lesquelles nous avons à montrer notre respect pour lui et sujet des actions droites que nous commettons.» La conclusion de Foucault, c'est que «le *daimôn*, même s'il est substantiellement divin, est un sujet dans le sujet : il est en nous comme un autre auquel nous devons un culte, mais il faut qu'il devienne le sujet de nos actions, ou qu'en agissant comme il veut nous devenions le sujet qu'il est.»

C'est un texte curieux ; Foucault parle non seulement d'un sujet capable de se construire librement par un souci de soi au cours duquel il s'occupe de soi pour faire de sa vie une œuvre unique, il évoque non seulement le fait que ce souci de soi est impensable sans un souci des autres, le souci de soi étant une pratique éminemment «sociale», mais va bien au-delà de cette conception à la fois «esthétique», «éthique» et «politique», et affirme que le divin qui est à la fois transcendant et immanent par rapport au soi, est en quelque sorte le vrai moi du soi : il est donc ce qui fait que nous puissions être pleinement et librement nous-mêmes. Or, ce dont il est question ici, ce n'est manifestement pas une éthique de l'immanence car dans cette éthique nous assisterions à une double transcendance : celle de l'homme qui ne se rend capable de soi que par la méditation d'une force divine en lui-même et celle du divin qui transgresse ses propres limites et se loge au cœur du sujet afin de lui permettre de prendre soin de soi-même. On ne peut pas dire que ce texte soit l'unique occasion pour Foucault de parler de ce souci divin comme véritable fondement ontologique du souci de soi et du souci des autres ; dans un passage de *Le courage de la vérité*, en se référant cette fois à *L'Apologie de Socrate*, Foucault développe une idée analogue en évoquant «la grande chaîne des soucis et des sollicitudes⁵⁹» : «C'est parce que le dieu se souciait des hommes qu'il a interpellé Socrate comme le plus savant des hommes. Le dieu s'est soucie de Socrate et ne cesse de se soucier de lui, en lui faisant signe de ne pas faire telle ou telle chose. Et en réponse à ce souci des dieux et du dieu, Socrate va se soucier de savoir ce que le dieu a voulu dire. Avec un zèle qui est caractéristique de son souci, il va essayer de vérifier ce que le dieu a dit. C'est ce qui l'amène, en se souciant de lui-même, à se soucier des autres.» «Ce qui enfin apparaît [...], c'est le souci de soi, articulé sur le rapport aux dieux, le rapport à

⁵⁹ *Le courage de la vérité*, *op.cit.* : 83.

la vérité et le rapport aux autres⁶⁰ ». Il est intéressant de noter que dans le même article que j'ai déjà évoqué, Gros mentionne lui aussi une partie de ce texte de Foucault (« le *daimôn*, même s'il est substantiellement divin, est un sujet dans le sujet : il est en nous, comme un autre auquel nous devons un culte ») mais l'interprète d'une manière assez curieuse. En effet, il avance la thèse selon laquelle « le *daimôn* est comme la figure mythique d'une césure première irréductible : celle du soi à soi. Et l'Autre prend place à l'intérieur de ce rapport parce qu'il y a d'abord ce rapport. C'est l'Autre qui est une projection du Soi, et s'il faut trembler vraiment, c'est devant Soi, plutôt que devant cet Autre qui n'est que l'emblème.⁶¹ » Si on peut, bien évidemment, interpréter de différentes manières cette petite étude historique que Foucault consacre aux textes de Marc Aurèle ou d'Épictète, il me semble que ni les textes philosophiques de l'Antiquité que Foucault cite, ni l'étude de Foucault lui-même ne permettent ces conclusions. Foucault ne parle pas de l'Autre en termes de « projection » ou d'« emblème » ; bien au contraire, il semble que, dans son interprétation des textes anciens, il prenne cette « ontologie » ou « théologie » du divin comme « sujet dans le sujet » et comme *conditio sine qua non* de tous les soucis humains tout à fait au sérieux. Ainsi, il ne parle pas seulement de l'aspect « esthétique », « éthique » et « politique » du souci de soi, mais souligne aussi la dimension éminemment « théologique » de ce même souci.

Peut-être faut-il voir dans cette remarque de Gros le signe ou le symptôme d'une sorte d'étonnement par rapport aux analyses et aux conclusions de Foucault ; peut-être avait-il l'impression qu'il n'était pas pertinent de troubler l'économie déjà fragile de la conception de Foucault sur l'identité du souci de soi et du souci aux autres avec l'idée d'un souci divin en tant que condition de possibilité des divers soucis humains. Effectivement, si Agamben, en ce qui concerne la question de l'immanence et/ou la transcendance du sujet par rapport à soi-même a parlé d'une « aporie criante », on pourrait dire que l'aporie, cette fois, concernant la thèse foucauldienne de l'immanence absolue du souci de soi et l'autre thèse selon laquelle c'est le divin qui permet et rend possible ce souci même, semble encore plus criante : on ne voit pas bien comment des affirmations si diverses pourraient

⁶⁰ *Ibid.* : 84. Cf. aussi l'étude de la mission cynique : « Cette mission philosophique ne peut être que confiée par un dieu, et nul ne peut s'instaurer, en quelque sorte, professionnel de la philosophie s'il n'a pas reçu cette mission » qui consiste justement à se soucier de soi et de la vérité, et, par et à travers ce souci même, à « veiller sur tous les autres », à « prendre en souci le souci des hommes » (pp. 270, 276-277).

⁶¹ E. Gros, *op.cit.* : 523.

être unies dans un ensemble théorique cohérent. Cependant, j'ai l'impression qu'il serait difficile de parler de ces textes de Foucault en termes d'aporie. Il me semble que, dans ces textes du dernier Foucault, il n'y a pas à proprement parler d'«aporie», tout simplement parce qu'il n'y a pas de doctrine; et s'il n'y a pas de doctrine, ce n'est pas parce que Foucault – ce penseur «nietzschéen» par excellence qui aurait considéré que «la philosophie est essentiellement une entreprise de démythologisation⁶²» – ne croit pas à la vérité mais justement parce qu'il y croit trop fermement, parce qu'il croit beaucoup plus à la recherche, à la pratique et à l'expérience de la vérité qu'à la construction d'une identité doctrinaire. C'est un des grands paradoxes de Foucault que de se montrer, dans ses analyses historiques, assez désintéressé par les doctrines qu'il avait développées auparavant et qui, entre-temps, ont fait autorité; mais, en même temps, c'est justement cette capacité ou volonté de se déplacer continuellement par rapport à ses propres convictions, méthodes et vérités qui est source d'inspiration chez Foucault car on a l'impression que ces déplacements sont plus cyniques que kyniques⁶³ et témoignent finalement une volonté de la vérité au-delà de toute autorité, au-delà même de sa propre autorité acquise dans les sciences sociales. N'est-ce pas cela, la véritable pratique de la philosophie qui consiste à «penser autrement⁶⁴»?

3. «*Le jeu ne vaut la chandelle que dans la mesure où l'on ignore comment il finira*»

Je ne nie pas que, dans les années 60 et 70, Foucault ait élaboré une théorie de l'histoire qui démente la réalité des prétendues origines mais j'attire l'attention sur le fait que, dans ses études historiques ultérieures, il contrevenait parfois à ces doctrines; je ne nie pas qu'il ait élaboré une éthique de l'immanence mais j'essaie de montrer qu'il y a des textes de Foucault qui soulignent que l'œuvre à construire n'est pas principalement et uniquement le sujet lui-même construisant, mais quelque chose qui est à la fois au-dessous et au-dessus du sujet; pour penser le sujet, il faut prendre en considération le démon ou le dieu qui est à la fois le sujet et l'objet du véritable souci qui habite l'homme. Ces textes sans doute inattendus de Foucault sont importants dans la mesure où ils montrent non seulement que le

⁶² Cf. P. Engel : «Michel Foucault : vérité, connaissance et éthique», in *Cahier de L'Herne : Michel Foucault*, t. 95, Paris : L'Herne, 2011, 321–326, p. 323.

⁶³ Cf. *Le courage de la vérité*, op.cit. : 163–165.

⁶⁴ *Histoire de la sexualité II. L'Usage des plaisirs*, Paris : Gallimard, 1984 : 16.

« je ne pense jamais tout à fait la même chose », au lieu d'être un slogan, était pour lui une véritable confession de foi, mais aussi que l'acte d'écrire, qu'il aimait bien comparer à la passion amoureuse ainsi qu'à la vie elle-même, était vraiment un acte qui lui a permis de désapprendre et d'oublier ses propres convictions, même si cette idée de penser continuellement et infatigablement « autrement » l'a parfois mené à des conclusions qui semblent être en contradiction avec son mode de vie et sa façon jusque-là habituelle de penser. Comme il le dit lui-même : « Ce qui fait l'intérêt principal de la vie et du travail est qu'ils vous permettent de devenir quelqu'un de différent de ce que vous étiez au départ. Si vous saviez, lorsque vous commencez à écrire un livre, ce que vous allez dire à la fin, croyez-vous que vous auriez le courage de l'écrire ? Ce qui vaut pour l'écriture et pour une relation amoureuse vaut aussi pour la vie. Le jeu ne vaut la chandelle que dans la mesure où l'on ignore comment il finira⁶⁵ ».

⁶⁵ « Vérité, pouvoir, soi », in : *DE II*, : 1596. L'auteur de cet article a bénéficié de la bourse « Bolyai » de L'Académie hongroise des sciences.

EX PANNONIA USQUE AD GALLIAM

Nel 2016 abbiamo celebrato il 1700. anniversario della nascita di San Martino, vescovo di Tours, nato a Sabaria in Pannonia. L'anno commemorativo ha offerto una prospera occasione per gettare una luce particolare sul santo della tarda antichità, il cui culto è continuamente presente sin dall'alto medioevo in Europa e in Ungheria. L'Istituto di Romanistica della Facoltà di Lettere e Scienze Sociali dell'Università Cattolica Péter Pázmány ha contribuito ai festeggiamenti con un convegno di studi. Il colloquio che ha avuto come titolo *Dalla Pannonia alla Gallia* ha posto al centro delle discussioni scientifiche sia la vita del vescovo santo sia i fenomeni che hanno portato al mantenimento del suo culto oltre che nella regione centro-europea anche in Italia e in Francia. Tutta la vita di San Martino è piena di fenomeni che richiedono un'interpretazione ed una spiegazione, ma anche le opere antiche e medievali che parlano di lui meritano un esame ravvicinato. Attraverso esse riusciamo ad avvicinare di più la mentalità, la visione del mondo delle persone di queste epoche e possiamo comprendere come San Martino, la cui figura era attorniata di tante leggende e alla cui festa erano legate tante abitudini folcloriche, sia diventato uno dei santi più popolari per lunghi secoli in tutta Europa. Dal ricco materiale del convegno questo numero della rivista *Verbum Analecta Neolatina* presenta alcuni saggi che per il loro argomento possono essere interessanti anche per gli studiosi di filologia e letterature romanze.

László Takács
Università Cattolica Pázmány Péter

ANDRÁS ILLYÉS'S ST. MARTIN SERMONS*

IBOLYA MACZÁK

*Research Group of Baroque Literature & Spirituality
of the Hungarian Academy of Sciences;
Pázmány Péter Catholic University
maczak.ibolya@gmail.com*

Péter Pázmány never published a single sermon about saints of the Árpád dynasty, however, he published one about the canonized King Ladislaus, although not under his own name: Transylvanian bishop András Illyés published Pázmány's only speech written for St. Martin's day as three Saint Ladislaus sermons under the title *Megrövidített ige* (*The divided word*), in the 1692 volume of his five-volume collection of sermons.¹ Regarding this phenomenon, Sándor Lukácsy raised the following issue:

At this age originality and intellectual property were unknown notions, while authors considered it desirable to follow the predecessors, because that served to save one from errors of faith. But copying selectively and editing is still very different from copying entire sermons and publishing them under one's own name. [...] Why would a talented preacher do something like this?²

Before this question is answered in detail, it is important to state that the issue of originality does not emerge in connection with András Illyés's sermons at all: he himself states that he copied everything. He writes about this in the first, 1691 volume of the above mentioned collection of sermons: "I have written three useful sermons each in Latin and Hungarian that everyone should know. When I was compiling the works of renowned Italian authors, PP the archbishop of Esztergom and one of his brethren, the Hungarian Jesuit preacher György Káldi I used many good ideas from the Bible and the writings of the church fathers and other

* The author is senior researcher in the joint Research Group of Baroque Literature and Spirituality of the Hungarian Academy of Sciences and Pázmány Péter Catholic University. The present paper was written with the support of the Bolyai János Research Grant.

¹ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, II, Vienna, 1692.

² S. Lukácsy: 'Prédikációk Szent László királyról,' *Vigilia* 1995/9: 666–670, p. 667.

church writers.”³ In the second volume, which also includes the Ladislaus sermon, he writes as follows: “I did not make up anything new, I took everything that I considered useful from the Bible, the works of the church fathers, and renowned Italian authors [...]”⁴ In this case, then, he did not mention Pázmány and Káldi, even though most of the Ladislaus sermon is based on Pázmány’s text, and the author also included texts by Káldi in several instances.⁵

Illyés very likely carried out the formation of the text of the sermon in two steps: he divided the Pázmány sermon, which was originally written about Saint Martin, into three parts and augmented it in several places with Saint Ladislaus’s name and data from his biography.⁶ This is how the original speech, about Saint Martin, turned into three sermons about Ladislaus.⁷

Illyés divided the speeches following Pázmány’s editorial principles, but his conscious editorial activity manifested itself in other ways as well. He often translated his sources differently than Pázmány:

Pázmány

“[...] irva hagyott Lucánus a romai hadakozókrúl: *Nulla fides, pietasque viris, qui castra sequuntur, venalesque manus, ibi fas, ubi maxima merces;* hogy nem találtatik a tábori emberekben jóság és tekéltesség.”⁸

Illyés

“[...] írja Lucanus: *Nulla fides, pietasque viris, qui Castra sequuntur.* Sem hitek, sem kegyességek a’ Tábori férfiaknak.”⁹

Illyés sometimes shortened Pázmány’s text. The following pair of quotations illustrates well the case when the compiler deleted one of Pázmány’s clauses:

³ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, II, Vienna, 1691: 2^v.

⁴ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 2^v.

⁵ The processing and analysis of these are being carried out currently.

⁶ P. Pázmány: *A’ római anyaszentegyház szokásábúl..., minden vasárnapokra és egy-néhány in-nepekre rendelt evangeliomokúl predikációk*, Pozsony, 1636: 679–693.

⁷ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 60–67; 67–73; 73–80.

⁸ P. Pázmány: *A’ római...*, *op.cit.*: 681.

⁹ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 62.

Pázmány

“[...] A Szent Irás a hadokozó embereket, *Latrones*, latroknak nevezi, mint a régi deákok a vitézlő emberek színét, kik a hadnagy-körül forgódtak, *Latrones*, latroknak hitták: jelentvén ezzel, hogy közel jár a vitézkedés a lator-sághoz és nehéz ezeknek egymástól elszakadni.”¹⁰

Illyés

“A' Sz. Irás a' hadakozó embereket, *Latrones*, Latroknak nevezi: jelentvén hogy közel jár a' vitézkedés a' lator-sághoz; és nehéz ezeknek egymástól elszakadni.”¹¹

Sometimes the text of the source was made more terse and simplified:

Pázmány

“Úgy tetczik, *Isaias* ötven-nyólczszor, hatvan-négyszer *Jeremiás* és a mint másutt mondám, az Ó Testamentom két-százszor nevezi Istent, *Sabaoth*, seregek Urának.”¹²

Illyés

“A' Sz. Irás sok helyeken nevezi Istent Seregek Urának.”¹³

The change of names was employed not only in relation to St. Martin and St. Ladislaus: Illyés connected an example not from Saint Ladislaus's life with a moral but from that of Constantine the Great:

Pázmány

“Bezzeg értette ezt amaz isten-félő Constantinus, kirúl azt írja Eusebius, hogy látván vitézinek felgerjedett indulat-tyát, kik egy lábíg le akarták vágni az ellenséget, megkiáltatta, hogy aranyat ad, valaki elevent viszen. Így az ellenség életét kincsen megváltotta.”¹⁴

Illyés

“Jól értette ezt Sz. László Király, ki még a' pogány ellenséget is mikor meggyözte, levágattatni meg nem engedte, hanem a' Keresztyén Tudományra tanittatván megkereszteltette.”¹⁵

¹⁰ P. Pázmány: *A' római...*, *op.cit.*: 681–682.

¹¹ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 62.

¹² P. Pázmány: *A' római...*, *op.cit.*: 688.

¹³ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 75.

¹⁴ P. Pázmány: *A' római...*, *op.cit.*: 690.

¹⁵ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 76.

The features of the Pázmány speech that made it susceptible to such metamorphosis are notable. The first is the fact that, even though the reason for the writing of the speech was indeed St. Martin's day (Pázmány is not known to have written any speech for St. Ladislaus's day ever), St. Martin's biography is touched upon in only half a paragraph of continuous text: "Since Saint Martin was canonized due to his heroism, I will first briefly show that it is not forbidden, indeed, it is honest, necessary and pleasing to God to carry out temperate warfare. Then I will talk about how believing Christians should be involved in fighting in such a way as to protect his soul and be granted the reward for his tired and suffering body in Heaven."¹⁶ St. Martin is not even mentioned in the rest of the speech. Despite the continuous references, the brief biography literally lends itself to be used for a "change of person": the text of the speech is not about the saint's life but is much more general than that – it is about the "duties of Christian soldiers" and not about St. Martin.

The proposition divides the speech into two. András Illyés did not have a hard time changing the sermon since he was also following the division Pázmány used when he edited the borrowed text just like Pázmány had done. This way the first part of his sermon is identical with the first part of Pázmány's sermon. The second half of the St. Martin speech was divided into two parts by Pázmány himself – and this is exactly what Illyés did as well when he divided these parts into two sermons. A careful reading of the texts shows that a close connection between the second and third Illyés speech is provided by the same Bible verse from the Book of Job: "Is there not an appointed time to man upon earth";¹⁷ while the first one was the Apostle Paul's "Thou therefore endure hardness, as a good soldier of Jesus Christ".¹⁸

With this division, András Illyés greatly simplified the source, since, in the case of the newly formed speeches, the audience did not have to keep in mind the multi-step complex cause and effect relations while listening to the sermon – they only had one moral per sermon to remember.

Similarly to the Pázmány text, András Illyés's text also separates clearly the parts about St. Ladislaus's life within the sermon. It is interesting to note, however, that Illyés made significant attempt to connect the speech with St. Ladislaus: as a compiler, he likely noticed that Pázmány's text was scarce in hagiographic detail, and he referred to the saint more in the texts, making the speech more topical

¹⁶ P. Pázmány: *A' római...*, *op.cit.*: 1148.

¹⁷ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 60.

¹⁸ *Ibid.*: 67.

this way. For instance, he made the listing and overview of the preparations for the warfare pleasing to God more concrete as follows: “and all of these were carried out by King Ladislaus as well”.¹⁹ In one instance Illyés wrote this about the gracious nature of “spiritual warfare”: “King Ladislaus understood this well, who, when he defeated the pagan enemy, he did not let them to be killed but had them baptized and taught Christian knowledge”.²⁰

The creation of Illyés's text was most likely aided by the rhetorical skills generally acquired at educational institutions at the time, following which the author of the source text constructed the whole of his speech using a well-describable system, as a result of which the compiler – who also had the required skills – was able to adapt the sermon in smaller bits if he so desired. The work was most likely made easier by the typographic arrangement of the publications of the era: the parts highlighted through the use of various well-separable print types made the contents of pages and the whole of the text easy to browse.

Similar features of the two celebrated saints' lives – both of them were soldiers – provide important connection points between Pázmány's and Illyés's speech.²¹ Naturally, it would have been more difficult to talk about warfare on the day of Mary Magdalene. However, there are precedents for explaining the morals of the lives of saints with very different lives in sermons.²²

András Illyés's work as a compiler was further affected by his editorial principles. In his collection of sermons about saints there is a sermon about St. Martin, but it is not based on Pázmány's speech: Illyés clearly worked with a range of sources in compiling his volumes. New findings also allow for identifying texts with Italian sources, among them texts which Illyés translated from Giuseppe Mansi's collection *Prontuario sacro per tutte le solennità* into Hungarian and published in abridged form under his own name.

Mansi published five sermons about St. Martin in his collection, of which Illyés used the first, fourth, and five one in his volume, in a different order, and without marking the source. Strangely, he did not keep the original loci, as is made clear in the following:

¹⁹ *Ibid.*: 75

²⁰ *Ibid.*: 76.

²¹ It is not a coincidence that the Pázmány sermon has been analyzed primarily from this perspective. Cf. I. Bitskey: 'Pázmány Péter prédikációja Szent Mártonról', in: *Religió, stúdium, irodalom*, Budapest: Universitas, 2013: 219–231.

²² In the appendix of Máté Simon's volume of sermons, published in 1803: M. Simon: *A' fel-szabadított Ünnepeken [...] egynehány prédikációk*, Vác, 1803: *4^v.

Mansi

“Martinus adhuc catecumenus hac me veste contextit.” (V.)²³

“O beatum virum! o virorum ineffabilem! o beatum Pontificem!” (I.)²⁵

“Domine si adhuc populo tuo sum necessarius non recuso laborem; fiat voluntas tua.” (IV.)²⁷

Illyés

“Nudus eram, et cooperuistis me. Matt. 25. v. 36.

Mezítelen voltam, és béfedeztetek engem.” (I.)²⁴

“Secretare justitiam, pietatem, fidem, charitatem, patientiam mansuetudinem. I. Tim 6. v. II.

Kövessd az igazságot, az Istenes életet, a' hitet, szeretetet, békességes türelést, szelidséget.” (II.)²⁶

“Coarctor e duobus: desiderium habens dissolvi, et esse cum Christo molto melius: permanere autem in carne necessarium propter vos. Phil. I. v. 22.

Szorongattatom e' kettö között: kívánván elválni, és a' Kristussal lenni, mert az sokkal jobb: megmaradni pedig a' testben szükséges ti érettetek.” (III.)²⁸

At the same time, similarly to his use of Pázmány's texts, Illyés uses Mansi's author references verbatim:

Mansi

“Qvel Dio, che veste d'erbe, e di fiori la terra, ricama il Cielo di stelle, e colassù nell'Empireo, benche coperto di questa nostra spoglia, *est amictus lumine sicut vestimento*: Io miriamo

Illyés

“Az Isten, ki a' földet füvekkel, és virágokkal ruházza: az Eget ragyogo csillagokkal ékesíti, noha emberi testbe öltözött: *Amictus lumine sicut vestimento*. Megkörnyékeztett

²³ G. Mansi: *Prontuario Sacro*, IV, Rome, 1659: 252.

²⁴ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 579.

²⁵ Mansi: *Prontuario Sacro*, *op.cit.*: 228.

²⁶ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 586.

²⁷ Mansi: *Prontuario Sacro*, *op.cit.*: 246.

²⁸ A. Illyés: *Megrövidített Ige*, *op.cit.*: 592.

nodimeno oggi cinto d'ogn'intorno da quelle schiere della corte celestiale colla meta in dosso d'vuna o mantello farne pomposa mostra, ed ostenazione gloriosa in cospetto di tutto il Paradiso; *Martinus adhuc catecumenus hac me veste contextit* [...].²⁹

világossággal mint öltözettel. Mindazáltal a' Mennyei seregektől környülvétetvén, a' Márton mentéjének féldarabját magára vötte, és dicsekedvén mondotta: *Martinus adhuc catecumenus hac me veste contextit.*³⁰

Illyés uses Mansi's texts mostly in a shortened form, as is illustrated by the following example:

Mansi

“Con questi modi d'ammirazione rrrattale Iodi, et in pregi Santa Chiesa di S. Martino: poiche replicando si spesso questa particella O, e dichiarando esset vn' ineffabile, vuole che in intendiamo, che tutto quello , che sta stá scrieto di Lui, tutto eccita marauglia, e stupore. S. Tommaso da Villanoua denomino quaesto Santo quoddam monstrum sanctitatis, *pelagus maximum virtutum omnium*. Seuero Sulpizio, il quale ci scirisce la sua vita, professa d'auer tacuite molte cose, e ne tende ragione; *quia si prosequi universa voluissem, immensum volumen legentibus edidissem* [...].³¹

Illyés

“Villanovai Sz. Tamás Sz. Márton Püspököt Pelagus maximum virtutum omnium. Minden joságos cselekedetek igen nagy tengerének nevezi. Severus, ki az ő életét megírta, megvallyá hogy sok dolgokat elhalgatott abban, és okát adgya: *Quia si prosequi universa voluissem, immensum volumen legentibus edidissem. Mert ha mindeneket meg akartam volna irni, az olvasoknak igen nagy könyvet bocsátottam volna ki.*³²

²⁹ G. Mansi: *Prontuario Sacro, op.cit.*: 252.

³⁰ A. Illyés: *Megrövidített Ige, op.cit.*: 579–580.

³¹ G. Mansi: *Prontuario Sacro, op.cit.*: 228.

³² A. Illyés: *Megrövidített Ige, op.cit.*: 586.

In attempting to answer the question asked by Sándor Lukácsy, namely, why a talented preacher would need to use compilation to such a great extent, the most likely answer seems to be that András Illyés published Pázmány's and Mansi's sermons in a form extensively edited by him in order to make them widely available as auxiliary materials rather than to increase the number of his own publications. His practical goal was likely to increase the number of sermons that could be used on particular saints' days.

THE HYMN OF SAINT MARTIN BY MURMELLIUS

ATTILA TUHÁRI

Pázmány Péter Catholic University

tuhariattila@gmail.com

Ioannes Murmellius of Roermond was one of those individuals in the education of the early modern period whose work let Latin become a language not only used in church and official matters – which defined it until then – but a tool of civic education, more precisely of the education turning people into citizens.

He began his studies in Deventer as a student of Alexander Hegius von Heek, who himself could count among his teachers Rodolphus Agricola or Thomas à Kempis, and taught students like Erasmus of Rotterdam and the later Pope Adrian VI (1522–1523), the childhood tutor and later advisor of the Emperor Charles V. Afterwards Murmellius was a student at the University of Cologne and in 1500 was made an assistant head of the cathedral school at Münster on the recommendation of his friend. He was one of the few in the period who understood and taught Greek, his students seeking him out from far reaching places of Europe. From 1513 was a school rector in Alkmaar which he had to leave in 1517. He spent some time in Zwolle before he was made a teacher in Deventer. He passed away here unexpectedly in the October of 1517 at the age of 37. During his short life, he published more than fifty books: classical and humanist texts for students, encyclopaedias, treatises on teaching and poetry, the most popular of his work being the writings on teaching and his handbooks, which were reprinted many times up until the end of the 18th century with their influence spreading to Poland and Hungary.¹

Surveying his works we notice a small booklet not more than 15 printed pages, its first sheets containing a Hymn of Saint Martin written by Murmellius. This book from the year 1513 was made in the printing press of Iacobus de Breda.

¹ For more on the author and his life, see J. A. Groenland ‘Humanism in the Classroom, a Re-assessment’ in: R. Bod, J. Maat & T. Weststeijn (eds.): *The Making of the Humanities. Vol. 1. Early Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010: 199–229; D. Reichling: *Johannes Murmellius: sein Leben und seine Werke*, Leiden: Brill, Hes & de Graaf, 1963.

It contains two poems besides the afore mentioned: one on the life of Saint Anthony consisting of 23 Sapphic stanzæ and an epigram of eight verses, the author of these being Hermannus Torrentius (Herman van Beek) who himself was also a pupil of Hegius. Murellius' hymn addressed to Saint Martin, the patron of Utrecht (*Traiectensis patroni*) is built up of 41 Asclepiads adjusting considerably well to the classical pattern. It breaks the caesura only in three lines where the circumstances of word usage demand it (*Hac me veste cate|chumenus induit* (23); *concessitque mona|sterium exstrui* (35); *quam miracula mor|talibus edita* (155)).

His direct source is the *Vita Martini* of Sulpicius Severus which he more or less follows by its thematic structure as well. However into this listing of life events and miracles are sometimes wedged gnomic summaries and a poetic bypasses indicating from time to time not to consider the poem an imitation of Sulpicius. This piece of work based on its sources can be divided into two main parts: the one drawn from the *Vita* ending with the 104th line which is a short description of the Saint's character, and then the next stanza moving on in the tracks of the dialogues. This cut divides the poem into two parts by the golden ratio. Though this ratio could be achieved more precisely with the borderline being placed at the 101st line, but this difference is admissible in literary works. However in the original prosaic works the ratio of stanzæ is the opposite of this.

More indicators of the text's poetic level can be found in the frequent use of poetic devices like alliteration, chiasmi, litoteses and listings of varying constructions, different motifs arching over the text and especially the diverse allusions applied.

It is worth noticing how the author places Martin's military service, the most hardly integrable part of his life into a new dimension. The hymn makes the *miles Christi*-motif such an organic part of the Saint's life, that it becomes the requisite of his holiness: in his youth he endured serving in the military, but already as a soldier of Christ, who – using a wordplay – *Christum plus timuit Caesare* (14). In this case the contrast between the two is very clear, because we are talking about Julian the Apostate. This military service is already defined by acts of charity: looking after the poor, helping the needy and giving clothes to the ones without it (14–16). When Christ appears to him on the night just after he shares his cloak, he himself calls him his soldier (*Hac me veste catechumenus induit / Martinus mihi militans*) (23–24). In the next verse this notion is strengthened by the expressions *edomat* and *impavidus* concerning his persistence in overcoming the hardships of faith (29, 32). His military role is highlighted in the building of his hermitage: here he is fighting as Christ's soldier, now gaining an epic adjective: *in quo militiam dum tibi militat / miles Christepiam* (37–40), and after being elected as bishop, he

leads his flock as an army on the inner path of truth: *comites difficili suos / ducens iustitiae via* (47–48). The next verse goes on like this: *Martino duce grex sanctus ab optimo / vivendi canonas perdidicit sacros / convictusque proba nisus in ardua / non parvum meruit decus*. (49–52). Reading these lines in that sense, we could interpret the verb *mereo* – the one written here or the one before (39, 52) – as a part of the motif, because the well-earned pay for his service was the thing making him worthy of the decoration of virtues. He continues to be *impavidus* in his quest. Despite being in danger, he is tearing down the pagan shrines (*templaque diruit* (55)), he gives himself to God while chopping down the pine tree (*intrepidus [...] se [...] opposuit* (58)), he fights the growing flames with the might of the cross (*repulit [...] flammaram crepitus* (62–63)). He reinforces his faith in God – like some auxiliary unit – (*munita fide* (91)), and continues to expel and repel the demons (*depulerit* (77), *expulit* (80); *repulit* (91)). The motif returns at the closure of the hymn, where Martin at the end of his journey as a soldier of Christ in this world, becomes worthy of the laurels (*functus militia sub duce Maximo / insignem meruit [...] / lauream*) – where *insignem* acting as a delayed part of the adjective phrase, unintentionally evokes in us the *insigne* as a military decoration.

Now take a look at the catalogue of miracles in the hymn. It follows the mentioned sources more or less strictly, so it is not the mentioned miracles that require explanation but the ones left out of it. These unmentioned miracles are only present at the level of references (like cases of miraculous healing, humans raised from the dead, expelling demons or the taming of wild animals). Truly there are only a few events of his life that are not mentioned here at least indirectly: like the army laying down their weapons before the unarmed Martin, his prophecies of the death of emperor Maximus and the end of the world, the expiation of the state officials mishandling him, the miracle-working hay that served as his bed, the spilling of the oil blessed by him, the unbreakable ampoule and the release of prisoners after the dream of Avitianus comes. For what reason are these miracles absent? On a larger scale we could point to the indirect nature of some of these miracles, meaning that Martin did not take part in these events happening, which is true in the case of the ampoule or the state officials getting punished and in the case of Avitianus' dream. His prophecy of the end was way too untimely and the other one of Maximus presenting him with too much interest in the affairs of this world. Laying down weapons would be really hard to interpret in a role of being only a symbolic soldier. At this point we shouldn't leave unmentioned the fact, that those barbarians surrendering to Martin were the ancestors of Murmellius' readers.

There is proof of the text following the *Vita Martini* and the structure of the dialogues, though there aren't many actual matches in the text itself, sometimes only a one or two words. Martin's origins of *parentibus gentilibus*² are here put in the form of the *non humili stirpe* litotes, the expression *opem ferre miseris, alere gentes, vestire nudos* (*vita* 2. 8) is found here as *pauperes / nutrivit, miseris blandus opem tulit, / vestes contulit indigis* (14–16). So the similarities can be literal but in most cases Murmellius intentionally uses synonyms. And sometimes – as already mentioned – he reforms the original by his own poetic intentions: the 23–24th lines are telling us the words of Jesus from the dream almost to the letter: *audit Iesum clara voce dicentem: Martinus adhuc catechumenus hac me veste contextit* (*vita* 3. 3), though Murmellius adds the metaphor that makes the military service more acceptable: *Hac me veste catechumenus induit / Martinus mihi militans*.

More interesting are the places in the text showing the excursions of the poet. In the first and second verses the poetical invocation approaches Martin himself, asking for help with the writing, to enlighten his heart and soul (*illustra mihi cor, spiritus*) so he will be ready for writing this hymn: so now to praise the great Saint in the form of song (*melicis modis*) on a lute (*barbitos*). Because there cannot be any human arts (*humana ars*) without the grace of heavens (*sine gratia*), of which – using a well-placed chiasmus – there is nothing more splendid in this world (*nil est sanius, splendidius nihil*). One could easily be made to remember the school texts, just like in the *Dialogue's* Gallus. For the old Horace in his hymn of Apollo refers similarly to the divine origins of his talents: *Spiritum Phoebus mihi, Phoebus artem / carminis nomenque dedit poetae* (Hor. c. 4. 6. 29–30).

In the 8th stanza (29–32) the poet gives us a gnomic self-expression, where as a closing chapter of Martin's youth he summarizes his life to that point: a heart pure and without sins (*cor purum sceleris*), which is strong in the faith of Divine Providence (*praesidio Dei fretum*), menaces coming in the thousands he stands his ground without fear (*impavidum manet*). Perhaps these lines can make us remember another better known carmen of Horace, namely from the first book the 22nd ode written to Fuscus: *Integer vitae scelerisque purus / non eget Mauris iaculis neque arcu, / nec venenatis gravida sagittis, / Fusce, pharetra* (Hor. c. 1. 22. 1–4). The carmen of course takes a different path later on. In addition it is of some interest, that in the miracle of an army laying down weapons – here not to be discussed thoroughly – it is because of divine providence that he hadn't felt the need for any weapons.

² We used the following edition: C. Halm (rec.): *Sulpicii Severi Libri qui supersunt*, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. I, Vindobonae, 1866.

The 12th stanza of Martin's bishopric election (45–48), and its first two lines are centred on the steadiness of his character, which remained unchanged after his election to the title (*haud mentem monachi pontificis gradus / mutavit* (45–46)). These too could be associated with the listing in the second book of Horace's letters, being in a different context, but creating a perfect contrast with those lines: *Mutavit mentem populus levis*. (Hor. *epist.* 2. 1. 108). Where Martin couldn't even be more distant from the mutable character of the masses.

Our poet is openly working with classical motifs in the 18th stanza, where he silences the symbolic bards of classical poetry. They are not chosen randomly: he asks the getic lute to be silent (*nunc iactet Geticam nemo mihi chelyn*), referring to Ovid who – somewhat ironically – earned this cognomen by singing the lack of poetry in the place where he was banished (*nec venit in duros Musa vocata Getas* (Ov. *pont.* 1. 5. 12); *transit nostra feros si modo Musa Getas* (Ov. *pont.* 4. 15. 40). A few decades later Statius refers to him like this: *Tyrione haec moenia plectro / an Getica venere lyra?* (Stat. *silv.* 3. 1. 16–17), similarly, Murmellius' Italian contemporary Angelo Poliziano in the beginning lines of his poem *Manto* praising Virgil: *quis mihi det Siculas Latio clangore sorores / post Geticam superare chelyn*. (Polit. *silv. Manto* 35–36). Beside the lute, the Acheloides should be in silent too, which should evoke the Odyssey or indirectly Horace paraphrasing this epic work in one of his letters (*Sirenum voces* (Hor. *epist.* 1. 2. 23), or Ovid again through their father, because in the *Metamorphoses* the deity of the rivers gets a considerable part, and appears there as a narrator acting as a frame for a story told in a massive metapoetic chain of tales. The legendary luteplay of Amphion, which built Thebes could be mentioned here too, which also appears in the *Metamorphoses* – the *Ars amatoria* refers to it in two lines (Ov. *ars* 3. 323–324), and appears in Horace's *Ars poetica*: *dictus et Amphion, Thebae conditor urbis / saxa movere sono testudinis et prece blanda / ducere quo vellet* (Hor. *ars* 394–396), and in the third book of his odes, at part 11 in a hymn of Mercurius: *nam te docilis magistro / movit Amphion lapides canendo* (Hor. *c.* 3. 11. 1–2). There should be no doubt about this referring to the well-known story of the luteplay performed by Arion of Methymna, bewitching even the dolphins as told in the *Fasti* of Ovid. It is evident that Ovid, mentioned only with a capital letter -as Poet- in the period must be present in Murmellius' work.

In the 25th stanza (97–100) of the hymn, by summarizing Martin's virtues we get a report on how widespread has Christ's faith become through the unending praise from Martin (*innumeris laudibus incluta Christi religio crevit*), and of his influence by which the folk gained golden virtues too (*aureis / plebs vixit pia moribus*). Maybe we can already guess the next step. In Horace's ode to Pindar,

the poet considers the level of Pindar's art – reading it for the first time at least – unreachable, which lines are: *viris animumque moresque / aureos educit in astra*. Pindar with his poetic talent uplifts the virtues of the worthy man to the stars, sheltering them from oblivion. But Martin can offer the virtue itself through his holiness and an immortality that isn't achieved by choruses.

In the 30th verse (117–120) we meet again with interesting examples of classical philosophical tradition leaking through into this period, be it the platonic thought *terries positum pectus*, or the sky being *empyros*, “fiery” evoking a Stoa. However we have no intentions to unfold this matter more thoroughly here.

In the poem's closure we return once more to the complex image of Christian elements and classical references. The last two stanza tells the events after Martin's glorification. The soldier-motif returns: Martin finished his duty sworn to Christ, receiving illustrious laurels (*insignem lauream*) as reward. This image is slightly confusing: gaining laurels with military service, a reward of poetry, and celestial laurels nonetheless -in any case this has an unaccustomed feeling about it. We can of course emphasize that Martin's words blessed by the heavens could be worthy of this reward. There is a wordplay in the expression *sub duce Maximo*, which may be pointing at divine guidance, but it inadvertently evokes in us the image of the antiruler Magnus Maximus mentioned several times in the works of Sulpicius.

The last stanza portrays Martin in a celestial scene sipping immortal nectar, and the “anti-sorrow” beverage *nepenthes* from a golden cup – through this expression speaks the hellenistic poet residing in Murellius – and drinks the sweet ambrosia. Horace places Augustus in the celestial circle drinking nectar (*inter quos Augustus recumbens / purpureo bibet ore nectar*. (Hor. c. 3. 3. 11.12)), Virgil used similar words telling us about the Ambrosia Venus dropped secretly into the water to clean Aeneas' wounds, who recovered at once (*spargitque salubris / ambrosiae sucos*; Verg. *Aen.* 12. 418–419). The Italian contemporary of Murellius, Ioannes Franciscus Quintianus Stoa – or Giovanni Francesco Conti – writes in this manner about Orpheus' hunting skills in his work named after the hero: *Et venator erat verus, nisi candida cervix / nectareum ambrosiae dulcis spiraret odorem* (Quint. *Orph.* 123–124). In the case of this poem influencing the hymn of Murellius we could be dubious, because it was published on September 15th 1510 in Milan, three years prior. As a closing thought we add that this image of a saint offering his right hand to everyone could be interpreted as a purely Christian motif (*manum / dextram porrigit omnibus*), though Horace's idea of a man trying to become important through personal relations uses these same words, squeezing through the crowd, holding out his hand for his influential friend-candidate (*cogat trans pondera dextram / porrigere* (Hor. *epist.* 1. 6. 51–52)). Martin how-

ever is ready to open his arms for everyone, indiscriminately. Whether this is a coincidence or not, is up to everyone's own discretion.

So it is evident that here we have more than just a simple listing or text of prose put into rhyme. Murmellius in his work draws the subject and some allusions from the biographical tradition, but there is an equally defined presence of prominent poets from the classical and sometimes the contemporary literary tradition too. As Sulpicius quoted Virgil, he used Horace and Ovid allusions and aimed to enrich the vita's literary connections: wrote a hymn connected in many ways to the classical predecessors and just like Pindar, he provided a possibility of some kind of earthly immortality for Martin already living an eternal life in Heaven.

De diui Martini Turonensis sanctissimi episcopi
Traiectensis patroni tutorisque maximi uita.
Carmen encomiasticon ab Ioanne Murmellio Ruremundensi editum.

[E]lutis scelerum sordibus omnium
illustra mihi cor, spiritus, optime
Martine, melicis barbitos ut modis
sacrum encomion increpet.

Nil humana potest ars sine gratia 5
delabere bono caelitus unico,
quo nil est sanius splendidius nihil,
terris unde bonum fluit.

Martinus nitidum Pannoniae decus
ortus non humili stirpe Sabariae 10
Ticinique alitus praetulit optimam
illustris puer indolem.

Iustus tiro grauem militiam pati
Christum plus timuit Caesare; pauperes
nutriuit, miseris blandus opem tulit, 15
uestes contulit indigis.

Martini pietas grata fuit Deo,
 diuisae chlamydis cum dedit alteram
 partem ui nimii frigoris horrido
 in mortis posito metu. 20

Visus nocte Dei filius angelis
 inquit conspicuus lumine maximo:
 'Hac me ueste catechumenus induit
 Martinus mihi militans.

Martino fremitus Caesaris impii 25
 non sancto nocuit, nec latro, nec uaffer
 daemon, perfida non haeresis obfuit
 nec uis hellebori grauis.

Casus tuta fides edomat asperos,
 cor purum sceleris, praesidio Dei 30
 fretum, mille licet saeua pericula
 pulsant, impavidum manet.

Martinum docuit diuus Hilarius
 sinceræ fidei mystica munera
 concessitque monasterium exstrui 35
 castis officiis sacrum,

in quo militiam dum tibi militat
 miles Christepiam, cordis ab intimo
 effusa meruit corporibus prece
 uitam reddere mortuis. 40

O Martine, quibus uocibus inclytas
 laudes quoue queam carmine consequi
 te, Turonicus ob quas populus pari
 uoto legit episcopum.

Haud mentem monachi pontificis gradus 45
mutauit, sed iter grauius asperum
perfectit, comites difficili suos
ducens iustitiae uia.

Martino duce grex sanctus ab optimo
uiuendi canonas perdidicit sacros 50
conuictusque probo nisus in ardua
non paruum meruit decus.

Vanis ille sacris imposuit modum
finemque et uariis cultibus inferum
et lucos ueteres templaque diruit 55
ueram nobilitans fidem.

Martinus rigidi pectoris ethnicos
excisae intrepidus dum crucis arbori
se signo opposuit, flexit ab impio
ad fontem ueniae sacro. 60

Cum fanum rapidis solueret ignibus,
uicina repulit ui crucis a domo
flammarum crepitus, sensit et angelos
contra numina praesides.

Martini iugulum qui gladio furens 65
nudatum petiit, stratus humi ruit,
excusso stupuit sicarius suis
cultro de manibus ferox.

Nunc iactet Geticam nemo mihi chelyn,
pellax nunc sileat uox Acheloidum, 70
non Amphionium iam nec Arionis
plectrum fabula praedicet.

Martino fuit haec caelitus indita
linguae gratia: uox usque adeo potens,
ut sermone feras mulserit et pio 75
saxa emollierit sono.

Quot morbos precibus depulerit suis,
quis narrare queat: daemonas impios
et pestes animi et terrificos metus 80
pressis mentibus expulit.

Martinum nimio uulnere saucium
detortum gradibus, sanguine collitum
caelestis medico contigit unguine et
sanum reddidit angelus.

Quantum presbytero regia dignitas 85
cedat: cum patera praebibit aurea,
demirante uirum Caesare Maximo
pulchris edocuit modis.

O Martine, quibus mens tua gaudiis
est imbuta, bonos uidit ut angelos; 90
qua munita fide, cum repulit typis
multis daemona uisilem.

Haud Christi specie subdolos artifex
lectis insidiis imposuit tibi
correctum: sacra crux, sancta fides procul 95
fraudem daemonis exegunt.

Martino numeris omnibus approbo
florente innumeris laudibus inclyta
Christi relligio creuit et aureis
plebs uixit pia moribus. 100

Felix laetitiae semper episcopus
 intento superum pectore iugiter
 molles delicias fugit et otium
 incumbens precibus sacris.

Martinus uariae munere gratiae 105
 Aegypti monachis praestitit omnibus,
 secessus quibus et sancta seueritas
 secretis placuit uiris.

Hoc nouere Syri, comperit Aethiops,
 Memphis, Persa, Pharos, Parthus et India, 110
 hoc quas Oceanus separat, insulae
 audiuere uel extimae.

Martini superis cum faceret sacra
 clara luce globum prodidit igneum
 uertex, quod rigido frigore pauperi 115
 clam uestem dederat suam:

hoc ostensa fuit splendida charitas
 igni, quae nitidum peruolat aethera,
 quae terris positum pectus in empyri
 caeli lumine collocat. 120

Martino mulier uenit et obuiam
 uidit filolum surgere mortuum,
 hinc amplexa piam turba fuit fidem
 ueri nescia numinis.

Ingressus tumidi limina Caesaris 125
 caelesti monitu: quod solium Dei
 nutu corripuit flamma, trucem uirum
 fastu flexit ab impio.

- Martinum senio iam uenerabilem
coniunx magnifici regia Maximi 130
ad mensam famulans officiosius
acceptum coluit pie.
- Exacto placidam daemone buculam
post diram rabiem restituit gregi
et sistens catulos praesul opem tulit 135
miti corde lepusculo.
- O Martine, fuit quae tibi gloria,
uultu conspicuo quod genitrix Dei,
Agne, Tecla, Petrus, Paulus apostoli
dulces contulerint sonos. 140
- Tu pagum precibus grandine liberum
seruasti: meritis strata tuis iacent
idola, ingemuit noxia daemonum
frontem turba timens tuam.
- Martino fluuii munera seriis 145
exoptante Cato cum nihil antea
cepisset, monitu pontificis breui
pisces protulit optimum.
- Eius praesidio naufragium maris
euasit Pharius, Brixio daemonas, 150
depulsaque domus peste Lycontius
argenti tribuit libras.
- Suda nocte prius dinumera uero
stellarum igniculos uereque flosculos,
quam miracula mortalibus edita 155
praeclari meritis uiri.

Functus militia sub duce Maximo
insignem meruit uectus in aethera
inter laetitiae iubila lauream
 gemmis et trabea nitens. 160

Immortale bibit nectar et aurea
nepenthes patera, uescitur optimae
succis ambrosiae dulcibus et manum
 dextram porrigit omnibus.

FINIS

AU-DELÀ D'UN MANTEAU PARTAGÉ

La poétique du vêtement
dans la *Vita Martini* de Venance Fortunat

ELVIRA PATAKI

Université Catholique Péter Pázmány

pataki.elvira@btk.ppke.hu

1.

Au centre de l'image littéraire et iconographique de Saint Martin se trouve la porte d'Amiens où le jeune légionnaire offre la moitié de son manteau à un mendiant. Ce moment du partage est incontournable car le coup d'épée qui fend le vêtement symbolise à la fois la rupture définitive de Martin avec son passé et son engagement pour le Christ. Malgré sa simplicité, le récit de cet acte de charité peut aboutir dans des narrations différentes, comme on le voit dans les *vitae* signées de Sulpice Sévère, de Paulin de Périgueux et de Venance Fortunat. Le premier, adepte fidèle et témoin de la vie du saint, propose un récit fortement apologétique. Chez le deuxième, Martin est désormais le représentant indubitable des valeurs chrétiennes. Sans oublier les enjeux hagiographiques et éducatifs de son sujet, le troisième auteur crée une épopée d'une grande valeur littéraire. Dans la *Vita Martini* de Fortunat, le motif récurrent du vêtement introduit par l'épisode amiénois est étroitement lié aux notions ascétiques, thaumatologiques mais aussi aux concepts anthropologiques et esthétiques. L'idée d'être habillé, c'est-à-dire, d'être civilisé, protégé, sauvé, semble s'opposer d'une façon régulière à la notion bien ambiguë de la nudité qui est non seulement le synonyme de la fragilité de l'être humain, mais peut se référer aussi au péché. En examinant la présence assidue des tissus, des robes et d'autres étoffes chez Fortunat, l'article qui suit voudrait mettre en évidence l'entreprise innovatrice du poète de l'époque mérovingienne qui les emploie dans des contextes hautement variés afin d'illustrer la sainteté de Martin.

Par l'examen des enjeux narratifs et métapoétiques du motif du textile, nous espérons ajouter quelques notes modestes aux études magistrales de Sylvie Labarre¹.

Afin de mieux comprendre l'importance générale du motif du vêtement chez Fortunat, une revue concise des récits sur la rencontre amiénoise chez les trois auteurs ne serait pas inutile². Écrite en 397 à partir des expériences personnelles, l'objectif de la biographie en prose de Sulpice Sévère est de représenter la grandeur spirituelle de Martin, mise en doute souvent par ses contemporains à cause de son origine étrangère (même païenne), de son service militaire prolongé et aussi de la malpropreté de sa personne, indigne pour son rang ecclésiastique³. Dans le portrait largement favorable de Sulpice Sévère, Martin est haussé à la perfection des moines orientaux, ses actes sont estimés et imités par les habitants de la Terre Sainte et du désert, hauts lieux de l'ascèse⁴. Placée au tout début de la *vita*, la narration du partage du manteau est marquée d'une objectivité impersonnelle, presque documentaire. La rencontre entre le mendiant et le militaire a lieu un jour d'hiver fort cruel, dans le va-et-vient urbain. Vu l'attitude impassible des gens du village envers le misérable, Martin s'engage à accomplir son devoir tout en reconnaissant le manque de moyens pour faire l'aumône. Il se débrouille avec le peu qu'il a, en offrant au malheureux la moitié de sa cape militaire (1 : *simplex militiae vestis*). Par sa tenue mutilée (2 : *deformis truncatus habitu*), il est ridiculisé par le peuple. Cependant, son geste provoque des remords chez les âmes moins crasseuses. Pour dénommer le manteau, le narrateur utilise aussi le mot grec *chlamys* (2). Au-delà des décisions stylistiques, ce choix lexical est motivé par des raisons théologiques : Martin est habillé comme l'était le Sauveur au seuil de sa mort sur la croix (cf. Matth. 27, 28 ; 27, 31). Le motif de porter une chlamyde, habit ordinaire du soldat romain de bas rang, établit un lien indirect entre le Christ et le légionnaire. Cette correspondance est renforcée par la vision nocturne de Martin qui voit le Seigneur vêtu de son manteau amiénois (3).

Mis en vers héroïques, le deuxième récit se lit chez un auteur peu connu de l'épopée chrétienne. Paulin de Périgieux écrit son poème en vers héroïques vers

¹ Voir surtout S. Labarre : *Le manteau partagé : deux métamorphoses poétiques de la Vie de saint Martin chez Paulin de Périgieux (Ve siècle) et Fortunat (VIe siècle)*, Paris : Collection des Études Augustiniennes, série Antiquité 158, 1998.

² Voir l'analyse approfondie de Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 147–159. Pour le tableau synoptique des épisodes traités par les trois auteurs voir *ibid.* : 90–108.

³ *Ibid.* : 203–210.

⁴ Sulpice Sévère : *Dialogi* I, 5–7.

460, en respectant probablement l'ordre de Perpetuus, évêque de Tours⁵. Sa création semble être liée aux travaux du bâtiment de la nouvelle basilique tourangelle en l'honneur de Martin. Ayant une prosodie facile à mémoriser, l'œuvre est souvent regardée comme un guide poétique qui aide les fidèles à revivre les beaux moments spirituels de leur pèlerinage⁶. L'utilité du poème paraît faire partie intégrante du projet de l'auteur qui veut actualiser et humaniser le personnage de Martin⁷. Composé de cinq chants, les sources majeures du poème sont la *Vita Martini* et les *Dialogi* de Sulpice Sévère complétés par les actes des miracles martiniens posthumes. Premier événement narratif du chant I, la scène d'Amiens fait partie du catalogue des formes diverses de l'ascèse de Martin où il suit immédiatement l'éloge du jeûne pratiqué par lui (I, 55–57). Cette structure peut être motivée par la doctrine connue de la médecine antique qui considère la modération alimentaire comme un moyen optimal pour baisser la température du corps et pour vaincre ainsi l'attaque des passions.

Sans préciser le lieu et la date de la rencontre, le récit paulinien parsemé de reminiscences classiques⁸ se fonde sur l'idée du mépris du corps. Après avoir distribué tous ses biens aux dépourvus, Martin ne possède que sa cape qui couvre son corps émacié (I, 62 : *exesis membris*), affligé par le froid extrême. Quant au mendiant, selon l'onomatopée des vers 64–65, ses labres gelées n'arrivent plus à former des mots, son état de privation totale est déridé par les villageois au cœur malsain (68 : *insania... risu*). Le narrateur consacre une douzaine de vers à mettre en évidence la tension entre le *votum* et la *substantia* martinien, provoquée par l'absence des biens à offrir. Le vocabulaire vestimentaire de Paulin est plus riche que celui vu chez son prédécesseur. À côté de *tegmen* (62, 82, 96, 106) qui peut désigner n'importe quelle protection physique ou sociale et des mots-étiquettes d'habillement (*vestis*, 89, 94 ; *amictus*, 75 ; *habitus*, 90), la forme *chlamys*, dénomination plus exacte se montre également deux fois (74, 107). Le cours des événements est plusieurs fois interrompu par le narrateur qui projette le dénouement positif de la situation en qualifiant Martin *beatus* (73). Ainsi, afin

⁵ Sur Paulin de Périgueux voir S. Labarre : « Variations poétiques sur la Vie de saint Martin : du réalisme à l'abstraction », *ALMARv* 24, 1997–1998 : 89–105 ; *eadem*, *Le manteau...*, *op.cit.* : 14–28.

⁶ Les détails voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 21–29 ; B. Judic : « Le pèlerinage à Saint-Martin de Tours du VII^e au X^e siècle », in : J. Chelini (éd.) : *Les pèlerinages dans le monde à travers le temps et l'espace*, Paris : Picard 2008 : 55–72.

⁷ Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 221–233.

⁸ Sur l'héritage de la poésie classique chez Paulin voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 161–181.

de laisser du temps à son protagoniste embarrassé (et bien humain⁹) pour réfléchir (69 : *incertus confuso pectore sanctus*), Paulin propose au lecteur d'une part la définition presque lexicographique du mot *chlamys* (74–75). D'autre part, il esquisse les éventuelles conséquences de la cession du manteau : Martin devrait faire face à la nudité (71 : *Si tegeter, nudandus erat*). Pour approfondir le dilemme, le poète souligne l'unicité du vêtement (73 : *sola superfuerat corpus tectura beatum*). En rappelant les fonctions de la *chlamys* cousue des deux couches d'étoffe différentes¹⁰, il fait entrer dans son récit la notion abstraite du double qui semble préparer la prise de décision martinienne. Le jeu sémantique, numérique et aussi acoustique¹¹ créé par les notions opposées de l'unité, de l'intégrité et de ses composants aboutit à l'action : par le coup d'épée sans violence (86 : *sine crimine vulneris*) l'unique manteau fait de deux morceaux de tissu se transforme en deux entités textiles indépendantes, identiques dans leur structure. Selon le narrateur omniscient, Martin opte pour la partie plus vilaine du vêtement divisé. En se soumettant à la froidure (89–90), il cède la chaleur de son corps à l'homme engourdi par le gel.

Quant à la réaction immédiate et variée des Amiénois, elle est devancée par l'éloge de Martin. Par son geste de charité, affirme Paulin, il surpasse les miracles des autres (91 : *O felix, virtute tua miracula vincens*), car il obéit non seulement à l'ordre évangélique qui prescrit de n'avoir qu'une seule tenue¹², mais il est aussi prêt à partager sa robe unique avec son prochain (94 : *tu dividis unam*). Paulin reprend le motif de la raillerie vu chez Sulpice Sévère introduit déjà au tout début de son récit (68). Ceux qui ne reconnaissent pas la beauté morale du geste (96 : *verum... decorem*), se moquent des deux hommes méprisables pour leur drôle de costume (95–96 : *deformia rident / tegmina*). Or, une minorité est touchée dans son cœur. La récompense divine de la bienveillance est représentée cette fois aussi dans un cadre onirique¹³. L'éloge du saint introduit par une acclamation, moyen rhétorique favorisé par le poète¹⁴, continue par l'exaltation du manteau

⁹ Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 231.

¹⁰ Paulin de Périgueux : *Vita Martini*, 74–75 : *duplicata clamis, quae frigus et imbrem / Ventorum et rabiem geminato arceret amictu*. Ici et dans la suite nous citons l'épopée de Paulin selon l'édition de M. Petschenig : *Poetae christiani minores*, Vienne : CSEL XVI, 1, 1888 : 17–159.

¹¹ Voir l'alliteration des vers 82–83 : *duplicato tegmine... divisisse duobus*.

¹² Matth. 10, 9 : *Nolite possidere duas tunicas*.

¹³ Ayant un goût pour l'enseignement moral et les remarques édifiantes, Paulin n'hésite pas à noter que Martin ne s'abandonne pas entièrement au sommeil, son esprit reste bien vigile pendant la récréation (I, 102–103).

¹⁴ Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 222.

(97 : *O felix virtute tua miracula vincens...* , 107 : *O, pretiosa chlamys...*). La simple tenue militaire mérite plus d'honneur que les soies richement brodées d'Orient¹⁵. L'excellence de Martin est augmentée par sa modestie : il n'est pas tenté d'orgueil même après l'épiphanie onirique de Christ (115–116). Reprenant la tournure anaphorique pour la troisième fois, la fin du récit magnifie la vertu presque divine du saint (117) : *O virtus, vicina deo...*

La troisième version de la scène amiénoise se lit dans l'épopée en quatre chants de Venance Fortunat, auteur d'origine italienne qui arrive au royaume mérovingien après un long parcours européen dont les raisons exactes restent incertaines¹⁶. Poète renommé largement influencé par la meilleure tradition de la poésie classique, il célèbre dans ses œuvres mineures le culte de la Sainte Croix et les saints de la terre gauloise¹⁷. Selon une note autobiographique, la naissance de sa *Vita Martini* remonte à un vœu personnel : ses yeux malades ont été guéris par l'huile de la lampe dans la basilique Saint Apollinaire de Ravenne grâce à l'intervention de Saint Martin (IV, 699). Ainsi, son pèlerinage et son poème écrit vers 573–576 rendent hommage à ce miracle. La création du poème est supportée par des patrons de haut rang, comme le témoignent son épître dédicatoire écrite à Grégoire, évêque de Tours et sa préface en distique élégiaque adressée à la reine Radegonde et à sa fille adoptée, Agnès, abbesse de Sainte-Croix (*Prol.* 30¹⁸).

Similairement aux récits de ses devanciers, l'épisode du manteau est le premier moment narratif du poème de Fortunat¹⁹. Néanmoins, sa narration est délibérément attardée par les deux paratextes mentionnés qui sont complétés de quelques autres passages extra-narratifs. Le premier évoque l'entrée triomphale de Jésus dans le ciel (I, 1–13), le second propose la revue de l'histoire de l'épopée chrétienne (14–25) ce qui est une occasion à Fortunat autant de se placer dans la tradition littéraire que d'esquisser l'horizon des attentes présumées de son public²⁰.

¹⁵ *Vita Sancti Martini* I, 107–110 : *O vere pretiosa clamis ! quid tale vel ostro / vel ducto in filum pensis rutilantibus auro / insignes meruere habitus ? / quid serica tactu levia vel docte expressis viventia signis.*

¹⁶ Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 29–40.

¹⁷ Pour les détails voir M. J. Roberts : *The Humblest Sparrow : The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2009 : 175–187.

¹⁸ Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 35–39.

¹⁹ On note que le motif du partage du manteau fait son retour chez Venance Fortunat dans ses épigrammes écrites vers 589–560 afin d'accompagner le cycle de fresques de la nouvelle basilique de Tours. Pour souligner la présence locale de Martin, la première pièce de la série rappelle une scène d'habillement effectuée à la porte de Tours, l'épisode d'Amiens n'est inséré que plus tard (X, 6, 25–30).

²⁰ Voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 201.

La mise en route du récit est finalement différée par la *captatio benevolentiae*, geste obligatoire du genre épique ici mêlé avec un autre élément primordial des panégyriques qui concerne l'origine du protagoniste. Contrairement à la tradition qui s'attarde normalement sur ce moment décisif, la note peu développée de Fortunat représente le saint né en Pannonie comme le *puissant fanal des Gaules* (I, 49 : *gallica celsa pharus*²¹). Vu que la tradition martinienne n'abonde pas en histoires maritimes²², l'image du phare qui suit immédiatement la mention très concise de la ville natale de Martin bien éloignée de la mer (46 : *clara Sabaria*), peut étonner le lecteur. Cependant, la métaphore du voyage sur la mer, cette image métapoétique connue de l'Antiquité²³ qui représente le poète comme un *nauta* prêt à affronter les profondeurs dangereuses, est déjà présente dans le *Prologue* pour revenir plusieurs fois. Dans ce contexte, la représentation de Martin comme phare est tout à fait adéquate : le saint, *Lichtgestalt* par excellence, oriente la navigation littéraire du poète sur les eaux troubles de la poésie héroïque²⁴.

Néanmoins, le mot latin *pharus* peut être également considéré à notre avis comme une anticipation lexicale indirecte du motif du textile, symbole majeur du poème. Après avoir illuminé son texte encore peu visible et sans contours par la lueur du phare (49), l'auteur glisse presque inaperçu vers la narration du partage de manteau (50–67). Cette transition sans obstacle du contexte laudatif à la narration des événements historiques semble être mise en évidence par un jeu étymologique, caractéristique notable de la poésie de Fortunat²⁵. L'étymon grec du mot latin *pharus* serait la forme masculine φάρος désignant la lumière qui oriente les navigateurs. Cependant, par son image écrite et acoustique le mot grec polysème peut rappeler un autre, le mot φᾶρος du genre neutre qui veut dire un grand morceau d'étoffe, une voile ou bien un vêtement d'homme, par exemple la cape d'un héros épique²⁶. Ainsi, la lueur irradiante de ce phare (ὁ φάρος) placé

²¹ Je cite le texte de S. Quesnel : *Venance Fortunat : Œuvres 4, Vie de Saint Martin*, Paris : Budé 1996 (dans la suite *VSM*).

²² Dans le seul épisode maritime de l'épopée (*VSM* IV, 417–426), le cri de détresse adressé à Martin par un païen en route vers Rome apaise la tempête.

²³ Sur l'influence d'Ovide et de Claudien voir C. Braidotti : « Una metafora ripetuta : variazioni sul tema nautico nella « Vita s. Martini » di Venanzio Fortunato » *GIF* 45, 1993 : 108–119 ; Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 64–66.

²⁴ Voir aussi *Carm.*, X, 7, 7 (*De natalitio sancti Martini*) : *qui uelut alta pharus lumen pertendit ad Indos*.

²⁵ Voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 119 et 264.

²⁶ Voir Homère : *Iliade* II, 43 ; Apollonios de Rhodes : *Les Argonautiques*, II, 30.

aux marges de texte de Fortunat paraît mettre en lumière le manteau (τὸ φάρος) de Martin, objet central du récit.

L'épisode amiénois qui suit avec ses 17 vers au total est bien plus concis que la version paulinienne chargée de digressions moralisantes. Le récit accéléré de Fortunat est marqué par le principe de la *percursorio*. Les événements s'enchaînent dans un déroulement vif sans détournements dont le résultat est une certaine impression d'incongruence narrative entre les épisodes généralement isolés entre eux²⁷. En ce qui concerne les axes de l'espace et du temps, la rencontre a lieu dans un paysage presque abstrait²⁸ vaincu par le froid. Sauf le syntagme *portae ambiensis* (56), la description ne fait aucune référence à un milieu urbain réel. La représentation se fonde sur l'opposition entre le très jeune Martin, victime potentiel de la froidure (50 : *puer in teneris pubescentibus annis*) et la nature léthargique engourdie par l'hiver. On chercherait en vain la douceur d'une couverture de neige : l'environnement est dominé par un gel triste qui bloque la liberté des rivières (52–54), qui habille les eaux d'une raideur mortelle (55 : *aqua frigidior, tunica vestita rigoris*). La tenue sans souplesse²⁹ de la nature gelée s'oppose évidemment à la chaleur de l'âme et du corps de Martin qui la transmet au mendiant. L'inconnu sans visage, sans âge et sans voix et l'adolescent brûlant de foi (58 : *fervente fide*) partagent sans hésitation leurs biens, la cape et la sensation du froid et de la chaleur (60 : *partitur fervor et algor*). Au contraire des scènes tumultueuses vues chez Sulpice Sévère et Paulin de Périgueux, Fortunat représente une rencontre solitaire hors de la civilisation et du temps vulgaire où le couple formé du bienfaiteur et du dépourvu n'est pas entouré des rieurs ou des repenties, où le geste de la coupure et même l'épée sont totalement disparus³⁰. L'acte du partage est immédiatement suivi par l'épiphanie de Christ vêtu du manteau de Martin (63–64 : *hac se veste... tectum obtulit ipse creator / Martinique clamis textit velamine Christum*). Sans être préparé par le cadre narratif de quelque rêve, le lecteur et le héros se trouvent tous les deux en face du Seigneur pour un moment imprévu. L'épisode est bouclé par le motif du vêtement : aucune tenue royale en pourpre (65–66 :

²⁷ Pour la densité du style de Fortunat voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 205, pour le portrait de Martin en homme toujours pressé représenté dans un style haletant voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 139.

²⁸ Sur le rôle des notions abstraites dans la poésie de Fortunat voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 236.

²⁹ Le pendant de ce motif est à retrouver dans l'histoire de la robe miraculeuse tissée de pierres (VSM IV, 321).

³⁰ A propos de la tendance de Fortunat à supprimer les témoins voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 139.

nulla augustorum vestis... purpura regis) ne peut dépasser en gloire le manteau blanc du soldat (*ibid.* : *alba clamis*³¹, *velamen*). La mise en contraste des robes superbes des monarques terrestres et des tenues vilaines des ascètes serait un lieu commun du genre hagiographique³² qui réapparaît aussi dans le récit de Paulin (I, 107–110). L'opposition entre les vêtements royaux et l'habit vilain mais heureux (106 : *felicia tegmina*, 73 : *beatus*) de Martin chez le poète de Périgueux met en évidence surtout les qualités visuelles (107–108 : *ostro ducto... pensis rutilantibus auro*) et tactilques (109–110 : *levia tactu*) des textiles de luxe, tout en soulignant leur perfection artisanale dont le résultat est une illusion du réel créée par la vivacité des images. Chez Fortunat, par contre, ce principe de l'*enargeia* semble rester à l'arrière-plan du contraste social entre les monarques et le soldat simple.

Le vocabulaire de la *sententia* finale, moyen typique de Fortunat pour conclure un épisode³³, mérite notre attention. Utilisant le terme d'origine hébreu *arrha*, le poète parle de l'engagement de Martin dans un contexte commercial. Par son acte de charité vu comme un à-valoir, Martin bénéficiera de l'amour divin (67 : *pignus amoris*). Qui mieux est, il réussit à imiter le Sauveur qui, selon un passage à revoir du chant II, se donne à la souffrance et à la mort en gage du salut de l'humanité (II, 206 : *arrha salutis*). Le mot *arrha* se lit à cette deuxième occurrence dans un catalogue marqué par l'asyndète qui fait voir la passion de Christ et le miracle de la rédemption par des objets liés aux étapes différentes du chemin de Croix : la chlamyde est également insérée à ce petit catalogue³⁴.

En dehors de sa narration concise et elliptique, le récit de Fortunat est aussi marqué par la multitude et la diversité des mots qui se réfèrent au tissage et à l'habillement (voir *tunica*, *vestire*, *clamis*, *amictum*, *vestis*, *tegere*, *velamen*, *purpura*). Ce fait est notable car l'auteur semble attribuer un rôle particulièrement important au motif du vêtement qui est présent d'une part au niveau des événements narrés par lui-même, dans les récits des miracles, révélations imprévues et spectaculaires de la volonté divine. D'autre part, il crée la possibilité d'une réflexivité poétique qui se fonde sur la correspondance métaphorique d'origine archaïque entre textile et texte.

³¹ A propos de l'orthographe du mot chlamyde : l'édition de Quesnel emploie toujours la forme *clamis*.

³² Voir par exemple les phrases finales de la *Vie de Paul l'hermite* de Saint Jérôme (c. 17).

³³ Voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 213 ; Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 140.

³⁴ VSM II, 206–208 : *Funeris ordo sui nostrae fuit arrha salutis : / Sputa, flagella, clamis, fel, acetum, lancea, clavi, / Crux pia, mors, tumulus, lapis, inferus, umbra, tyrannus*. Pour le sens du mot *arrha* voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 235.

2.

Dans son étude consacrée aux références vestimentaires de la *Vita Martini* de Fortunat, S. Labarre mène une enquête dont les axes majeurs sont la signification socio-culturelle de la chlamyde dans l'antiquité tardive, le rôle du vêtement dans la transformation du Martin légionnaire en ascète, la valeur symbolique des robes en couleur pourpre et blanche, finalement, le symbolisme du textile brillant³⁵. L'examen actuel, inspiré aussi par le bref passage de la monographie de Labarre sur la valeur métaphorique des mots empruntés au monde du textile (*stamen, nodus, tela, ligare, filum*)³⁶, voudrait rouvrir ce dossier important qui analyse la fonction narrative et poétique de ce réseau formé par de passages concernant des vêtements et tissus divers.

Avant de se concentrer sur les maillons de cette toile de motif, il faut noter que la forte présence d'un tel système dans une épopée sur Saint Martin semble être justifiée au moins par deux raisons. Sans doute, l'épisode emblématique du manteau partagé a-t-il une importance définitive dans le développement de cette structure narrative. Néanmoins, la richesse des énoncés de Fortunat à propos des tenues et des scènes d'habillement pourrait remonter aussi à certaines particularités de l'épopée classique, modèle primordial de la poésie épique chrétienne. Afin de visualiser et de faire reconnaître leurs héros, les auteurs de l'épopée gréco-latine, au lieu de présenter une énumération exhaustive des traits de caractère physiques (corpulence, couleur des cheveux, des yeux, etc.), choisissent en général un seul attribut visuel. Celui-ci peut être une anomalie distinguable du corps (une lésion, une déficience), ou encore plus souvent un objet étroitement associé avec le personnage, qui peut faciliter son identification.

Pour illustrer ces possibilités nous ne rappelons que deux scènes de reconnaissance de l'*Odyssee*. Dans le fameux épisode du lavage des pieds du chant XIX, la nourrice d'Ulysse reconnaît le héros rentré *incognito* en voyant sa cicatrice, souvenir d'une chasse. Dans un épisode antérieur, le héros se présente à sa femme inconsolable comme un Crétois qui a lié amitié avec Ulysse arrivé sur l'île pendant son errance. Afin de prouver ses (fausses) affirmations, le prétendu Crétois évoque à Pénélope le vêtement somptueux porté jadis par le roi d'Ithaque (225–235), en mentionnant aussi une autre tenue qu'il lui a donnée en cadeau

³⁵ S. Labarre : « Le vêtement dans la Vie de saint Martin (IVe s.) : signe social et valeur symbolique », in : F. Chausson & H. Inglebert (éds.) : *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris : Picard, 2003 : 143–151.

³⁶ Voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 67–68.

afin d'honorer l'étranger et d'établir avec lui la *philia*, relation amicale fondée sur la confiance mutuelle et le partage des biens entre des partenaires égaux. La description détaillée du manteau double en tissu pourpre³⁷ et de sa broche ornée d'une scène de chasse peut être regardée comme le pendant en miniature de l'écphrase iliadique monumentale du bouclier d'Achille dont les enjeux esthétiques sont bien connus. A partir d'Homère, ces repos narratifs réalisés par des digressions descriptives qui interrompent le déroulement des actions, créent la possibilité d'un tour de force poétique où l'auteur peut faire briller son savoir-faire technique dans la représentation verbale des œuvres d'art visuelles.

L'influence des ecphrases homériques de vêtement se voit clairement dans la tradition postérieure. L'épopée d'Apollonios de Rhodes est marquée par l'intention d'imiter et à la fois de détruire son modèle littéraire. Cet objectif est réalisé par la mise en centre de la passion amoureuse qui remplace désormais la vertu militaire, gloire suprême du monde archaïque. Dans les *Argonautiques* on chercherait en vain la description des armes du protagoniste. L'objet qui doit évoquer le beau Jason séduisant est désormais son manteau de luxe représenté dans une ecphrase volumineuse (I, 721-767). Les scènes mythologiques tissées dans l'étoffe sont fortement liées aux événements vécus par les héros, le narrateur se réfère régulièrement aux habits de ses personnages divers par leur sexe, âge, ordre social³⁸. Ces descriptions plus ou moins détaillées des robes portées par les personnages peuvent enrichir leur caractérisation, établir des liens narratifs entre les escales du voyage, tout en représentant les nouvelles valeurs esthétiques de l'hellénisme. Une autre chose notable : le changement du propriétaire d'un vêtement est également un topos du genre épique. Un échange des tenues peut se référer à l'établissement ou au renforcement des rapports amicaux entre deux héros, une tenue superbe offerte par une femme à un homme (au cours d'une scène de congé, généralement) rappelle leur relation érotique. Finalement, un cadeau de vêtement fait à un mortel par une divinité symbolise d'être élu et protégé³⁹.

Donc, un partage de vêtement représenté dans le cadre narratif d'une épopée hagiographique est bien plus qu'une œuvre de charité. Par le renouvellement

³⁷ Le manteau en pourpre, dénommé toujours par la formule *χλαίνα πορφυρέη*, aurait aussi une fonction particulière, il doit cacher les larmes des héros, cf. Hom. *Odyssée* IV, 151-154, 413-416.

³⁸ Voir par exemple Ap. Rhod. *Arg.* I, 254-256, 324-326 ; II, 31-35 ; III, 146-148, 454-457, 873-875, 202-206 ; IV, 43-46, 167-173, 184-188, 421-434.

³⁹ Voir par exemple Ap. Rhod. *Arg.* I, 324-326, 721 ; II, 33 ; III, 1205-1206 ; IV, 421-427 ; Verg. *Én.* V, 252-257 ; Val. Flacc. *Arg.* I, 47-432 ; II, 408-417 ; Stat. *Théb.* V, 723-728 ; VI, 56-64 ; Sil. It. *Pun.* XV, 421-424. Sur le rôle des ecphrases des textiles dans la tradition argonautique voir F. Carderi : « Le ekphraseis di Valerio Flacco tra novità e tradizione », *Hermes* 136, 2008 : 214-226.

du topos antique du don du vêtement, le partage du manteau symbolise chez Fortunat l'amour chrétien, la solidarité avec le dépourvu. Par cette plate-forme religieuse l'épisode du manteau de Martin se distingue nettement des gestes du partage vus dans l'épopée païenne où le don est presque toujours bilatéral et l'échange des objets précieux consolide une relation mutuellement honorable, établie entre des partenaires identiques pour leur statut social. Cette nouveauté au niveau idéologique est conjuguée chez Fortunat par une dimension poétique. Dans l'épopée grecque, tout comme dans ses imitations latines, les énoncés concernant des vêtements portés et donnés en cadeau ont un rôle d'identification. Cette fonction se fonde sur la valeur sémantique de l'objet dont les indices visuels particuliers peuvent évoquer son possesseur. La représentation de ces cadeaux en textile, porteurs eux-mêmes des narrations représentées par les mythes tissés dans leur étoffe, se fait toujours dans le cadre d'une ecphrase. Moment incontournable de l'épopée classique, l'ecphrase dans la poésie épique biblique et chrétienne porte une fonction théologique, exégétique et panégyrique. Par sa suggestivité, elle est également un moyen de la diffusion des idées religieuses⁴⁰.

Or, l'épisode amiénois lu chez Sulpice Sévère, Paulin de Périgueux et Venance Fortunat ne propose aucune description qui aurait pour fonction de visualiser l'objet en textile et de réaliser un effet pittoresque. L'absence de l'ecphrase devrait être considérée comme une omission délibérée. Premièrement, pour les auteurs chrétiens le geste de l'aumône est visiblement beaucoup plus important que la représentation iconographique de l'objet transmis. Secondement, la réalisation d'une ecphrase traditionnelle est impossible aussi par une autre raison. Le manteau sans aucune particularité de Martin pourrait couvrir le corps de n'importe quel soldat⁴¹. Faute d'images qui l'ornaient, la seule qualité visuelle de la cape est sa couleur (I, 66 : *militis alba clamis*). Néanmoins, l'absence d'une description détaillée dans la narration de la rencontre amiénoise, moment primordial également pour la sainteté de Martin et pour l'épopée en voie de formation de Fortunat, serait largement récompensée par la riche série des variations sur le thème du vêtement.

La métaphore du tissage et des robes fait son entrée dans les paratextes du poème. Selon les règles traditionnelles de la politesse, au centre de l'épître dédi-

⁴⁰ Pour une revue générale voir S. Labarre : « Le projet poétique des auteurs latins d'épopées bibliques : la place des *ekphraseis* », in : *Manifestes littéraires dans la latinité tardive*, actes du colloque international organisé par P. Galand-Hallyn et V. Zarini (Université Paris – Sorbonne, 23–24 mars 2007), Paris : Collection des Études Augustiniennes, série Antiquité, 188, 2009 : 35–50.

⁴¹ Sulpice Sévère qualifie la tenue militaire de Martin *simplex* (III, 1). Les deux vers de Paulin (I, 75–76) abordent uniquement la fonction pratique du manteau.

catoire se trouve l'*excusatio* qui exprime la tension entre le talent modeste du poète et la grandeur de son sujet. Cherchant l'indulgence de son adressé, Fortunat se réfère aux circonstances peu favorables pour la création littéraire. Lourdemment chargé des travaux de la moisson (1 : *in opere messium... in ipsa messe*), il n'a pas le temps nécessaire pour la révision stylistique de son écriture (menacée, d'ailleurs, aussi par les pluies d'automne). Donc, il renonce à l'emploi de l'ellipse, de la division, de la digression et d'autres raffinements sophistiqués, en les laissant à ceux qui veulent augmenter l'efficacité de leur discours en y faulant des longues phrases traînantes à la mode des longues queues de poissons (*ibid.* : *syrmata*) qui peuvent réaliser un effet spectaculaire en les étalant⁴². Le mot grec *syрма* désigne le costume de l'acteur tragique, ainsi, il évoque le ton sublime de la tragédie. (La promesse concernant l'omission des subtilités rhétoriques est évidemment fautive, car la *Vita Martini* est profondément marquée par l'oxymore, l'antithèse, la paronomase et d'autres figures rhétoriques qui témoignent de la virtuosité de son auteur⁴³.)

Visiblement, le vêtement n'est pas l'unique image métalittéraire de ce passage. La mention trois fois répétée de la moisson peut être interprétée comme une information ayant une valeur documentaire à propos des circonstances défavorables de la naissance du poème. Or, le motif de la moisson, tout comme celui du vendange, sont des métaphores bien connus de la poésie ancienne qui représentent la création d'une œuvre majeure⁴⁴. L'hypothèse de l'emploi métaphorique du mot *messis* qui fera son retour à la fin d'épopée⁴⁵, est supportée aussi par une autre image agraire. Fortunat illustre son activité de *scriptor*, faite avec trop de vitesse⁴⁶ et pas suffisamment élaborée (3 : *cursim, impolite*), par l'image des sillons ouverts dans la terre par la charrue (*ibid.* : *sulcarem*) – l'emploi métalittéraire du labourage est également un héritage classique.

⁴² *VSM, Epist. ad Greg.* 1 : ... *ista satagent suis affectare syrmatibus quae soliti sunt adsuere, vel proferre.*

⁴³ A propos des moyens rhétoriques de Fortunat voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 216–217.

⁴⁴ Voir surtout l'idylle VII de Théocrite intitulé *Thalysie* (Fête de la moisson), chef-d'œuvre de la nouvelle esthétique hellénistique. La présence de la métaphore agraire est notée aussi chez Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 66–67.

⁴⁵ Les deux passages semblent établir un cadre narratif intéressant qui mêle les enjeux historiques et métaphoriques. Le passage du chant IV se réfère à la récolte bien réelle du blé qui pendant la vie du saint a été sauvegardée contre la grêle par Martin (173–194). Ainsi, le motif de la moisson dans la lettre dédicatoire semble projeter l'idée de l'absence douloureuse de Martin.

⁴⁶ Pour le motif de la vitesse qui marque également le narrateur et son héros voir la note 27 ci-dessus.

Le prologue en forme élégiaque adressé aux femmes royales est introduit par une image textile complexe qui reviendra maintes fois. Comme on l'a vu à propos de la polysémie du mot *pharus*, Fortunat représente la création poétique comme un voyage maritime, tandis que sa disponibilité d'auteur est mise en parallèle avec l'état d'âme troublé d'un matelot sans expérience (I, 1 : *nauta rudis*) qui doit affronter l'immensité de la mer (*ibid.* : *tumido... dare vela profundo*). La voile (dénommé ici par les mots latin *vela* et grec *carbasa*), ce grand morceau de toile se réfère à la narration qui ne peut pas commencer sans un vent favorable, c'est-à-dire sans le souffle vivifiant de Martin. La bienveillance du saint doit être demandée par l'entremise de Radegonde et d'Agnès, protectrices du poète (35–38) : *Poscendum est vobis ... / flatibus ille suis ut mea vela iuuet. / Credere nunc potero ad portum mea carbasa ferri / adspirante fide, si sua flabra favent*. Donc, selon ce jeu étymologique fondé sur le concept du *pneuma* vivifiant, Martin est pas seulement le sujet à chanter mais aussi l'*in-spirateur*, le vent qui souffle dans la voile du poème-bateau.

3.

Les trois petits passages du chant I qui précèdent directement la scène d'Amiens, sont également marqués par l'image d'un corps couvert. Les premiers hexamètres (1–9) célèbrent le Christ triomphateur qui, dans son retour de l'Enfer, rend la liberté aux milliers revêtus par l'enveloppe des ténèbres (6 : *populi longa caligine tecti*). Dans le catalogue des auteurs de l'épopée chrétienne (10–25) parsemé de jeux de mots, de paronomase, Fortunat fait mention de Paulin qui, par sa foi et par sa veine littéraire, était capable à exposer, à déployer l'enseignement de Martin (21 : *versibus explicuit Martini dogma magistri*)⁴⁷. Le mot *explicare* pourrait faire allusion au monde du textile : la grandeur de la doctrine morale de Martine ne se voit dans son intégrité qu'après le déplissage, l'aplatissement de son tissu froissé de plis qui peuvent cacher des trésors secrets⁴⁸.

Dans le passage qui procède directement la scène du partage (26–49), se lit une nouvelle *excusatio* réalisée par une liste marquée par l'asyndète et formée

⁴⁷ Dans l'autre référence à Paulin (*VSM* II, 468–471) le motif du textile ne se présente pas, il est vu comme un auteur ayant une voix de tonnerre qui, malgré sa capacité d'émuler avec Martin, est vaincu par la grandeur de son sujet.

⁴⁸ Pour le sens métaphorique du mot *explicare* chez les auteurs chrétiens voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 56, note 107.

de qualifications auto-réflexives hautement défavorables⁴⁹. Fortunat se présente comme un pauvre nul aux capacités intellectuelles pitoyables qui ne possède aucun talent littéraire et qui n'a bénéficié que des gouttes minuscules, des parfums fugitifs d'une formation. L'énumération spectaculaire⁵⁰ des défections illustrées par des expériences sensibles s'achève sur une métaphore de vêtement : le corps du poète n'est vêtu ni d'une toge brodée de pourpre (34 : *non praetexta mihi rutilat toga*), ni d'un manteau modeste (*paenula nulla*⁵¹), la seule chose qui lui reste est la faim dénudée de renommée (*famae nuda fames*⁵² *superest*). Par la représentation de l'absence du savoir-faire poétique comme le manque d'une couverture, d'un habit esthétique qui pourrait dignement vêtir le corps nu du récit, Fortunat se met en parallèle avec le Martin embarrassé de la porte amiénoise, gêné par son manque des moyens en face du souffrant. Le problème (prétendu) de l'impossibilité poétique est aggravé par le fardeau des œuvres des prédécesseurs vues comme des sommets (*culmina*), des fleuves (*flumina*), des prairies fleuries (*prata*). Cette tirade sur la médiocrité (faussement sincère car trop éloquente) est bouclée par deux images métapoétiques traditionnelles dont l'une se fonde également sur le motif de tissage, bien que le résultat de cette activité soit ici une couronne et non pas un vêtement. Faute des jolies fleurs de l'art, affirme Fortunat, il hésite de se lancer dans le tressage d'une guirlande des gestes martiniens (38) : *nullo flore virens ego tendam texere sertam ?* Introduit à ce passage, le motif de tisser un récit fera son retour dans le prologue du chant III. Le prologue du chant I est fini par une dernière question rhétorique qui compare l'activité poétique de nouveau à une activité d'artisan, indéfinie cette fois (45–47 : *gesta beati / ... adtrectare manu trepida*) et suivie par l'image polysémique du *pharus* analysée ci-dessus. On dirait, par cette nouvelle référence elliptique à un tissu (φᾶρος, en neutre), Fortunat paraît saisir le motif qui pourrait servir de base de son récit entier.

L'hypothèse de la fonction métapoétique primordiale du motif du vêtement chez Fortunat peut être supportée aussi par le fait que les épisodes les plus signifiants de ce point de vue se trouvent aux lieux cardinaux de la composition, qui

⁴⁹ VSM I, 27–28 : *Faece gravis, sermone levis, ratione pigrescens, / mente hebes, arte carens, usu rudis, ore nec expers...*

⁵⁰ A propos du goût de Fortunat pour cette structure simple et efficace voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 145–147.

⁵¹ Large manteau de voyage à coup de cloche porté originellement par les couches sociales plus modestes, qui devient un élément d'habillement épiscopal à partir du décret du pape Saint Silvestre. Pour les détails voir H. Norris : *Church Vestment : Their Origin and Development*, New York : Dover Publication 2002 : 55–58.

⁵² Pour les lectures diverses du vers 35 voir Quesnel, *Fortunat...* *op.cit.* : 7.

sont à chercher aux commencement et aux fins des chants. Ainsi, le chant I est encadré de l'ensemble formé par les épisodes amiénois et parisien (487–500⁵³). En imitant le récit évangélique, l'épisode parisien raconte la guérison d'un lépreux. Par son vocabulaire, la narration de Fortunat se présente comme une variation sur le thème d'habillement. Dans la porte de Paris, Martin croise un lépreux aux plaies purulentes et aux pieds mutilés dont la vue et la voix sont détruites par la maladie. Outre les souffrances corporelles, le misérable est gravement blessé dans sa capacité de raisonnement (492 : *mente hebes*). Chose remarquable, on a déjà rencontré ce syntagme dans l'autoportrait du poète pusillanime de l'*excusatio* (28). La description naturaliste du malade se fonde cette fois-ci sur le contraste de la nudité et d'être habillé. Quant à la couverture secondaire, nécessitée par les règles sociales de la civilisation et de la pudeur, le corps torturé porte des haillons en bure (491 : *asper amictu*). En ce qui concerne sa peau, enveloppe primitive réalisée par l'acte de la création, elle perd son intégrité et par ses fissures laisse entrevoir la nudité vulnérable de la chair (490 : *cute nudus*). Le récit de Fortunat représente la peau malade comme un drôle de vêtement. A la manière d'un textile imprimé, la surface cutanée du pauvre est couverte des tâches, des blessures (490 : *maculis varius*⁵⁴, ... *vulnere tectus*), elle est enveloppée d'une pâleur vague (493 : *induerat... peregrino tegmine pallor*). Martin embrasse sans hésitation le misérable et sous l'effet de sa salive, le visage du lépreux est revêtu d'une nouvelle peau (498 : *faciem cutis advena vestit*), sur laquelle seront réécrits ses traits effacés par la souffrance (499–500 : *remeat... fronte character / deleta diu rescribitur imago*). Par l'emploi du mot grec *character* qui se réfère originalement aux signes visuelles, aux lettres, le poème met en évidence la relation étroite entre l'écriture et la surface lisse représentée par un tissu imprimé, par un parchemin sans vie d'origine animale ou bien par la peau humaine respirante, espèce d'une couverture naturelle qui peut porter des sens différents.

⁵³ A ce passage voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 208–209 ; *idem* : « St. Martin and the Leper : Narrative Variation in the Martin Poems of Venantius Fortunatus », *JML* 4, 1994 : 82–100.

⁵⁴ L'adjectif *varius* est le synonyme du grec *poikilos*, terme technique du tissu imprimé.

4.

Dans l'introduction du chant II, c'est l'image du voyage maritime qui s'impose de nouveau, toutefois, la distribution des rôles est modifiée. À côté des formes déjà vues (II, 1 : *carbasa*, cf. *Prol.* 37 et II, 6 : *vela*, cf. *Prol.* 1), le vocabulaire concernant la voile du poème-bateau est enrichi par le mot *lintea* (5) ayant une forte association avec les textiles utilisés par la sépulture du Christ. Le poète-matelot de la préface a confié son œuvre prête à partir au souffle bienveillant de Martin (*Prol.* 33–36). Cette fois-ci, par contre, il s'adresse directement à l'Esprit Saint afin qu'il lui facilite le transport de Martin vu comme une cargaison sacrée et précieuse (8 : *sancta entheca / emptica*), un fardeau bien léger. L'image de *pharus* qui précède immédiatement l'épisode du manteau du chant I, trouve sa continuation dans une métaphore également liée au thème de la navigation : Martin est représenté comme une flamme douce qui donne espoir aux matelots (9 : *dulcis apex, spes fida ratis*)⁵⁵.

Par sa position structurale, le premier récit du chant II (11–18) est le pendant de l'épisode amiénois du chant I. Toutefois, par le sujet de la guérison merveilleuse il est également lié à celui du lépreux qui finit le chant précédent. Ce passage bref se distingue notamment des scènes d'Amiens et de Paris qui offrent toutes les deux des narrations détaillées. Au lieu de raconter un événement ayant des coordonnées géographiques et chronologiques exactes, Fortunat opte ici pour un point de vue général et théorétique afin de mentionner le pouvoir miraculeux du vêtement du saint qui est capable de guérir même un écoulement du sang. (Une éventuelle influence de l'histoire évangélique de la femme hémorragique ne se montre pas au niveau textuel.) Tout ce qui est touché par n'importe quel membre de Martin, regagne sa santé, la guérison jaillit de ses doigts à la façon d'une source (12 : *a digitis salit alta salus*), de son ongle coule un baume. L'image elliptique de la source est développée par le motif entrelacé du vêtement. Les franges (13 : *fimbria*) de la robe modeste sans aucune qualification aspergent de l'abondance de la santé les malades (14 : *sparsit abundantem modica de veste salutem*) qui en dérobent quelques fils miraculeux en cachette (17 : *per furta salubria fili*). Ainsi, le pouvoir de guérir de Dieu est transmis par un objet artificiel, résultat d'une activité humaine, qui est le vêtement de Martin, imbibé, évidemment, par le charisme du saint. L'association d'un tissu avec un liquide guérissant fera son

⁵⁵ Dans la traduction de Quesnel (*Fortunat...*, *op.cit.* : 29) se lit *puissance bienveillante*. On ne peut pas exclure *a priori* que cette image chez un auteur d'origine italienne ferait allusion au phénomène du feu de St. Elme dont le culte italien est connu depuis le siècle VIe.

retour dans un récit de miracle du chant final (IV, 52–86). La notion du vêtement aux forces surnaturelles se présente encore deux fois dans l'épopée. Premièrement, en guise d'une auto-citation, on la revoit dans le portrait de Martin qui lave les pieds des visiteurs de son monastère⁵⁶. Deuxièmement, développée dans un récit indépendant, elle reviendra dans le chant IV (251–271).

Le chant II est particulièrement riche en passages composés autour du motif du vêtement qui peuvent être repartis en différentes catégories. Ainsi, l'habit de luxe est en général négativement connoté par son association étroite avec l'orgueil et la vanité. L'épisode du festin organisé en 386 par l'empereur Maxime, assassin de son prédécesseur⁵⁷ (II, 58–121), illustre bien la relation symbolique du crime et des textiles somptueux. Le saint, invité d'honneur dont la présence devrait légitimer le pouvoir irrégulier de l'usurpateur, propose une leçon de morale à Maxime par un geste muet et éloquent. Après en avoir bu de quelques gorgées, Martin offre son calice du vin à un prêtre modeste en faisant fi de Maxime, stupéfié par la hardiesse du saint. Pour exprimer cet étonnement, Fortunat utilise le mot *miratur* (106) qui transposerait l'événement historique dans un contexte du miracle : le courage de Martin en face du tyran (qui, d'ailleurs, évoque les scènes classiques de la confrontation entre le sage et le despote) est vu comme un événement hors pair. La réaction des convives est similaire à celle des gens d'Amiens : le partage du calice fait rougir les lâches (113 : *erubuitque... turba satellis*) tout comme le partage du manteau a provoqué des remords chez les riches indifférents en face du mendiant.

La notion du merveilleux paraît être également présente dans l'introduction et dans la partie finale du passage. Pour commencer avec le dernier, le geste martinien est considéré par le poète (qui se réfère à la rumeur postérieure des événements, 110–111) comme un *vaticinium ex eventu*, comme un curieux présage sans voix, réalisé par un mouvement du corps qui annonce la chute prochaine du tyran encore au zénith de son pouvoir (116–121)⁵⁸. En revanche, en lisant l'introduction de la scène de banquet qui encadre ce miracle gnoséologique elliptique, le lecteur est témoin virtuel des petits miracles au niveau esthétique. La description de la richesse immense du palais est illustrée par un catalogue exhaustif des objets

⁵⁶ VSM II, 364 : ...*cum sua porrigeret vel fimbria tacta salutem*.

⁵⁷ Pour les modèles classiques (Catulle, Virgile, Lucane, Claudien) de la représentation du *convivium* voir M. Roberts : « Martin Meets Maximus : The Meaning of a Late Roman Banquet », *REA* 41, 1995 : 91–111.

⁵⁸ Après la moisson du succès (VSM II, 116–117 : *praedixit sorte futura / prospera quae meteret*), il a été anéanti par ses adversaires. Pour le motif de la moisson voir la note 44 ci-dessus.

de luxe, des raretés exotiques venues des pays lointains. L'énumération prend son départ par les séries des fruits, des vins et d'autres délicatesses de la terre, de l'air et de l'eau⁵⁹, elle continue par les encens et les parfums, par les pierres précieuses ciselées en gemmes pour aboutir à l'image des tapis de mur, des couvre-lits, des vêtements portés par les jeunes serviteurs resplendissant dans leur robes d'une brillance éclatante⁶⁰ (76–85). Fortunat omet de parler des tenues de l'usurpateur et de Martin, mais on peut supposer que le vêtement de Maxime, digne de son entourage, s'oppose radicalement à la simplicité austère du saint.

Quant à la présence du motif du textile, on doit constater une nouveauté qui distingue le passage de Fortunat de celui chez Paulin de Périgueux. L'idée de l'élaboration artistique des matières offertes par la nature devient de plus en plus importante dans cette série des catalogues, ce qui paraît établir une certaine hiérarchie des arts et des valeurs esthétiques. En parlant des coupes pleines de vins exquis (82–85), Fortunat met en évidence l'effet visuel de la couleur, réalisé par la teinte naturelle du liquide et du vase en verre qui rivalisent entre eux par leur brillance jusqu'à éblouir le spectateur⁶¹. Toutefois, il ne mentionne pas la main du verrier qui élabore sa matière brute. Cette absence se met en opposition avec la description du banquet chez Paulin qui souligne la synergie de la matière précieuse et du savoir artisanal dont l'ensemble crée une œuvre d'art hors pair (III, 102) : *Ars erat in pretio, pretium pretiosius arte est*. En revanche, la description de Fortunat concernant les textiles des meubles et les robes des esclaves est marquée par l'emploi des termes techniques de l'art du tissage et de la broderie (voir la mention des soieries ornées de fleurs, d'étoffes parcourues de fils de soie floconneuse, des perles entrelacées, etc.)⁶². A ce point le poète semble rompre avec la tradition épique. Au lieu de se concentrer sur les particularités d'une seule œuvre d'art majeure richement décorée qui, avec ses figures brodées, pourrait susciter de nouvelles narrations, il propose une ecphrase générale du spectacle donné par l'ensemble des textiles qui à la première vue sont dépourvus d'histoires narrées.

⁵⁹ Pour le *convivium* comme topos de la richesse aussi dans l'art mosaïque voir Roberts, *Martin meets...*, *op.cit.* : 101.

⁶⁰ VSM II, 91–92 : *Inde pari pariter rutilant aetate ministri / In cunctis uarius habitus, nitor omnibus unus*.

⁶¹ VSM II, 83 : *vix discernendis cristallina pocula potis*. A propos de la représentation paulinienne des calices fondée sur l'idée de la translucidité et de l'allusion visuelle voir Roberts, *Martin meets...* *op.cit.* : 103–107.

⁶² VSM II, 86–90 : *Hic abacum picto bombycina flore decorant / alte laborata et uel qualia pensat Arachne; / Serica purpureis sternuntur uellera uillis; / illita blatta toris aurumque intermicat ostro / totaque permixtis radiant uelamina gemmis*.

Néanmoins, en se référant à l'art soigneux et au savoir-faire de l'artisan inconnu (87 : *arte laborata*), Fortunat, tout en utilisant une réminiscence virgilienne (*Én.* I, 639), fait mention aussi du mythe ovidien d'Arachné (87). Sans détruire le fond chrétien de son poème, par cette réminiscence, il intègre dans son récit l'héritage de la poésie classique. Le lecteur chrétien érudit de la *Vita Martini* ne devrait pas être choqué par cette allusion. Qui plus est, la référence païenne peut souligner l'efficacité de la justice de Dieu. Sans être développée, l'histoire elliptique de la tisseuse arrogante qui cherche à surpasser une déesse et qui, punie par Minerve, se métamorphose plus tard en araignée⁶³, peut confirmer l'*hybris* de Maxime et préparer l'annonce de sa chute inévitable⁶⁴.

On a déjà constaté que la structure en parallèle, l'opposition, tout comme la réécriture stylistiquement modifiée des événements déjà abordés sont des moyens narratifs préférés de Fortunat. Ainsi, le banquet dans la cour de Maxime trouve sa variation contrastive dans le chant III (209–246). Sous l'influence de sa femme hérétique, l'empereur Valentinien ferme ses portes devant Martin qui est pourtant arrivé pour des raisons pieuses (211). Déshonoré, le saint se retire, il s'habille en cilice et il se couvre de cendres pour jeûner et prier sans interruption⁶⁵. Une semaine passée, un ange le reconduit dans le palais où le tyran, menacé par des flammes imprévues, ne peut échapper à la mort que par l'intervention de Martin. Bien que la description de la tenue royale ne soit présente cette fois non plus, l'ascèse du saint signalée par le changement de son vêtement, moment incontournable de son projet spirituel, s'oppose visiblement au milieu de luxe de l'empereur.

En dehors des potentats terrestres, la robe somptueuse est l'attribut visuel du Mal et de ses adeptes, étant un des moyens majeurs de la tentation. Néanmoins, Martin est capable de détecter le Mal caché sous ses apparences splendides. Selon un morceau du chant II qui traite en termes généraux le pouvoir de sa sainteté (132–140), son regard aiguë à la façon d'une aiguille qui perce le tissu (134 : *acumine visus*), peut pénétrer les surfaces diverses qui enveloppent les forces démoniaques (135–136 : *falsa imago, / varia tegetetur larva figura*) en les faisant

⁶³ Absent de ce passage, le nom de Minerve figure plus tard dans un contexte de tentation (*VSM* II, 165). La mention d'Arachné peut évoquer la métaphore du texte littéraire comme une toile d'araignée, image retrouvable aussi dans un poème mineur de Fortunat (*V*, 6, 16 : *uelut aragnea arte*), pour ce passage voir S. Labarre : « Images de la spiritualité dans la poésie de Venance Fortunat : pasteur, brebis et toison », in : *Présence et visages de Venance Fortunat, XIVe centenaire*, colloque organisé par F. Cassingena à l'Abbaye Saint-Martin de Ligugé, 11–12 décembre 2009, textes édités par S. Labarre, *Camenaes* [revue en ligne], 11, 2012 : 9–10.

⁶⁴ Voir Roberts, *Martin meets...*, *op.cit.* : 100.

⁶⁵ *VSM* III, 218 : *Contegitur saetis respergitur atque favillis*.

voir dans leur nudité (137 : *sancto nuda fuit*). Le vocabulaire emprunte des termes techniques aux diverses activités liées au textile. L'image elliptique de l'aiguille évoque la couture dont le résultat est paradoxalement non pas un vêtement, mais le dévoilement, la mise à poil du Satan.

L'épreuve de cet énoncé général concernant le pouvoir spirituel de Martin sur les démons se trouve par exemple dans un long récit sur le combat de Martin en face du démon (II, 162–221). Souvent, l'adversaire se présente devant les yeux du saint sous l'apparence des dieux et des déesses⁶⁶ païens (164–168). Une fois, le diable reproche à Martin son indulgence immodérée envers les péchés commis dans sa communauté monastique. Pour défendre son attitude largement tolérante, Martin se réfère à l'exemple du Sauveur qui offre la rémission de tous les crimes du monde. En rappelant la mort du Christ considérée comme le gage de notre salut (206 : *arrha salutis*), Martin, cité en style direct par Fortunat, énumère les mots clés des événements sur le Golgota⁶⁷ parmi eux la chlamyde, tenue portée aussi par le légionnaire amiénois du chant I (66). On a déjà parlé de la présence commune du terme commercial *arrha* sur ces deux points assez éloignés l'un de l'autre de l'épopée, qui établissent une concordance entre le Christ et Martin. Quant à la reprise du mot *clamis*, sa mention paraît gagner une valeur historique particulière dans ce passage, car la tenue militaire pourrait évoquer les disputes théologiques acerbes concernant les anciens soldats qui, après avoir renoncé à leur carrière militaire, se sont présentés comme apprentis moines à Marmoutiers. Leur présence dans la collectivité des fidèles a été hautement reprochée par les adversaires de Martin, selon qui leurs crimes commis antérieurement, pendant leur vie de soldat (dont le symbole visuel serait la chlamyde) sont impérissables et ne doivent être jamais pardonnés⁶⁸.

Le motif du vêtement de ce passage (161–221) semble avoir un rôle définitif aussi dans les deux épisodes qui le suivent directement. Cette série thématique est digne d'attention car elle ne se conforme pas à l'avis général de la recherche selon lequel la structure de l'épopée de Fortunat est marquée par la juxtaposition des épisodes bien ciselés et polis mais plutôt isolés l'un de l'autre, ce qui rappelle

⁶⁶ A côté de Jupiter, d'Anubis et de Venus (qui excelle par son apparence physique et peut-être aussi par sa robe, *habitu*), le poète mentionne Minerve remarquable par son raisonnement, *fronte* (VSM II 165). Il est à noter que Martin n'est jamais tenté par la beauté féminine.

⁶⁷ VSM II, 207–208, pour le texte voir la note 34.

⁶⁸ Sur les conflits intérieurs de Marmoutiers et sur l'avis officiel de l'Église en face des *lapsi* voir Quesnel, *Fortunat... op.cit.* : 134–135.

le style orfèvre de la poésie latine de l'Antiquité tardive⁶⁹. A notre avis, le motif du vêtement est un moyen particulièrement apte à réaliser la transition entre les différents morceaux du récit épique, à établir des séquences afin de réaliser une texture narrative intégrante.

Ainsi, contrairement au morceau sur les ruses diaboliques vu ci-dessus (132–140) qui ne propose aucune description de l'habit du Satan, dans un passage ultérieur (278–345) du chant II le dévoilement du Mal déguisé en Christ est effectué par la représentation de son vêtement exceptionnel. Au cours d'une épiphanie curieuse, le diable se montre devant les yeux de Martin. Il est pompeusement nimbé d'une lueur sulfureuse (286), vêtu d'un manteau royal splendide (288 : *fulgidus exuviis, regali veste*) chargé de pierres, de perles et d'or qui rayonne avec une fausse lumière (287 : *lumine mentito*). Martin est dérangé dans sa prière par la vision éclatante du pouvoir noir qui se présente comme le Christ-Roi triomphateur arrivé pour honorer ses fatigues. Fortunat représente un double spectacle : le Satan admire l'homme de Dieu qui le regarde attentivement mais avec mépris et sans dire un mot (294–295). Le Mal veut prouver sa fausse identité par la brillance de son apparence physique (312 : *testis mihi fulgida lux est*). Or, la vue du saint est aigüée par l'Esprit Saint, ainsi, il est capable de découvrir l'identité de son visiteur perfide. Similairement à un passage précédent (193–212), Fortunat cite directement les phrases de Martin cette fois aussi (317–343) en établissant une structure parallèle. Le saint se souvient des mots du Seigneur concernant sa deuxième arrivée, qui ne disent rien d'une tenue exceptionnelle (II, 317–318) : *Non ita se dominus uenturum dixit in orbem, / Se neque purpureum nec sic diademate fultum / Pandit apostolicis uoce insinuante columnis...* Néanmoins, il concède qu'un certain pourpre est un élément incontournable de l'œuvre du salut, mais cette couleur se réfère au sang divin qui lave les péchés des hommes⁷⁰ et non pas à la couleur d'un habit somptueux. La *refutatio* volumineuse citée en style direct se fonde sur l'idée de vêtement. Dans la tradition épique de l'antiquité, la scène d'habillement (et de l'armement) du héros est un topos obligatoire qui procède normalement le moment d'entrée en bataille. Chez Fortunat, le retour prétendu de ce faux Christ triomphateur paraît être également lié au motif du vêtement, mais cette fois-ci l'habillement fait partie plutôt de la représentation de la victoire glorieuse que de la phase préparatoire. Selon Martin, les épreuves incontestables de l'identité du Christ sont les membres percés des vis et des lances qui sont

⁶⁹ Pour le style d'orfèvre voir surtout M. Roberts : *The Jeweled Style : Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca & London : Cornell University Press, 1989 ; Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 242–244.

⁷⁰ VSM II, 335 : *sacra purpureo maculas lauat unda fluento*.

portés par le Verbe vêtu d'un corps humain au moment de sa passion comme une couverture en tissu. Toute autre tenue ne peut être qu'un piège, un escamotage diabolique (II, 340–341) : *Hac nisi ueste tegi uideam qua pertulit auctor, / Indicio sine hoc Christum uenisse negabo.*

Le développement le plus ample du motif d'un vêtement de luxe dangereux se lit dans l'histoire de Clarus et d'Anatole (222–277) insérée au milieu des deux passages cités ci-dessus et concernés par la tentation de Martin. Influencé par le Mal, Anatole, frère humble devient de plus en plus orgueilleux. Sa modération et sa raison perdues, il se vante d'avoir des rapports particuliers avec le ciel, ce qui devrait se faire voir par un vêtement céleste (239 : *de caelo... amictum*), cadeau de son ascèse. Le miracle infernal ne se tarde pas. Vêtu d'une tunique blanche éblouissante (254 : *tunicam ostentat iactantior albam*), Anatole se pavane une nuit devant ses frères étonnés. Les moines l'admirent sans apercevoir que son cœur est pris par l'art noir (256 : *candidus exuviis, sed nigri daemonis arte*). Clarus, jeune disciple de Martin aux mœurs impeccables (comme le suggère aussi son nom, 222), tâte également avec stupeur la douceur exceptionnelle de la fine soie blanche, produit parfait d'un tisserand inconnu⁷¹. Néanmoins, le chœur des moines attend une explication divine, une validation à ce fait étrange et chante des hymnes jusqu'à l'arrivée de l'aube (annoncée, d'ailleurs, par la formule homérique du char du Soleil conduit par Aurore, 264–266). Toujours embarrassé, Clarus décide de présenter Anatole à Martin, connaisseur hors pair des *phantasmata* diaboliques (268). En traînant son compagnon récalcitrant, il est à peine arrivé en face de son maître que la tenue blanche qui dissimule le corps noir de l'imposteur s'évapore en laissant voir sa nudité (274–275 : *Tegmina falsiloqui vanescunt alba nigelli / et male destituunt monachum vaga pallia nudum*).

Dans la séquence formée par les trois passages vus ci-dessus du chant II (161–221, 222–277, 278–345), le motif commun du vêtement somptueux est négativement connoté. Par contre, l'épisode final du chant (446–467) qui aborde l'entrée triomphale de Martin dans le ciel, propose une ecphrase où la brillance des étoffes se réfère à la beauté céleste. La description est précédée de l'éloge des bienfaits du saint réalisés pendant son séjour terrestre (355–445). Il récapitule les doctrines de Martin tout en évoquant sa sagesse et son caractère doux, mais il ne fait aucune référence au thème du vêtement, malgré la présence de l'idée de son ascèse (407–414). Par la suite, le louange se transforme invisiblement en une composition de plusieurs figures. Sans le placer directement dans le cadre narratif

⁷¹ VSM II, 258–60 : *Palpat mollitiem vestis candore nivali / Serica confingunt tenuato stamina filo / Nec contacta manu discerni vellera possunt.*

d'une vision ou d'un rêve, Fortunat crée un grand tableau qui est souvent mis en parallèle avec les mosaïques de Ravenne⁷². Au cœur de ce passage nominatif et statique n'ayant qu'un seul mot de mouvement (464 : *gradiens*) se trouve le catalogue pittoresque de l'armée resplendissant (447 : *agmina fulgida caeli*) du Roi invincible. L'effet visuel du texte se fonde sur l'idée d'une lumière fulgurante, d'un rayonnement éblouissant pour les yeux mortels du lecteur (457)⁷³. Afin de saisir la totalité du resplendissement inexplicable et inexprimable de ce spectacle, le poète fait usage des images de textiles dont la terminologie vestimentaire évoque à la fois l'habit des consuls romains et le costume sacré du grand-prêtre de la tradition vétérotestamentaire⁷⁴. Fortunat fait la revue des cohortes angéliques, des légions des apôtres, des prophètes et des confesseurs vêtus de toge blanche (451 : *lacteus*) ou aux bordures pourpres (452 : *praetexta*), de tunique palmée (455 : *palmetae*) qui sont tous ornés des diadèmes, des bracelets, des couronnes brillantes. La liste se termine par le groupe des martyres inondés de la rougeur de leur sang sacrifié (461).

Entouré d'une blancheur candide qui surpasse celle du lys et des rayons pourpres, Martin fait apparition dans cet ensemble magnifique comme leur partenaire égal (460 : *conpar*)⁷⁵. Son accueil aux cieux semble être préparé narrativement par la mention d'une chlamyde sans qualification dans le vers 453 (*hos clamis... decorat*) qui évoquerait le simple manteau blanc d'Amiens (I, 66 : *alba clamis*). La cape militaire dont le propriétaire n'est pas nommé, est associée cette fois-ci avec l'idée du nimbe, tenue immatérielle qui couvre le Martin admis dans le ciel. La reprise du mot *clamis* paraît symboliser le parcours martinien. Son développement spirituel dont le point de départ était le partage d'un manteau ordinaire, arrive à sa perfection au moment où le *puer* amiénois d'autrefois fait son chemin au palais du Christ en bénéficiant également de la blancheur et du pourpre des bienheureux et des élus. En guise de prière, le poète qui se présente comme le plus humble des humbles (473) boucle le chant II et ainsi la première partie de son épopée par une curieuse *captatio benevolentiae* adressée au Christ (lecteur potentiel du poème ?) dans lequel le motif du textile ne fait plus apparition (468–490).

⁷² Voir par exemple Labarre, *Le manteau... op.cit.* : 35, 236–237 ; *eadem* : « La poésie visuelle de Venance Fortunat (Poèmes, I–IV) et les mosaïques de Ravenne », in : *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Actes du XIVe congrès Budé (Limoges, 25–28 août 1998), Paris : Les Belles Lettres, 2001 : 369–377 .

⁷³ Voir Labarre, *Le projet poétique... op.cit.* : 14.

⁷⁴ Quesnel, *Fortunat... op.cit.* : 140.

⁷⁵ VSM II, 462–463 : *Fulgide confessor, candentia lilia vincens, / Lumine purpureo redimite, decore, corusce...*

5.

Placée au centre structural de l'œuvre entière, l'introduction du chant III fait retourner le motif de la navigation. Suite de son repos sur l'ombre, représenté par des allusions virgiliennes, le marin du côté adriatique se prépare désormais à un voyage sur l'Océan. Après avoir pris congé du style douce de Sulpice Sévère, le poète qui veut désormais tisser les faits célèbres de Martin (13 : *egregii contexens gesta patronii*) cherche une nouvelle source d'information chez Gallus. Auteur éminent du culte martinien qui doit alléger les inconvenances de la route avec ses fables douces (19), son personnage chez Fortunat fait écho à celui d'Orphée⁷⁶ dont le chant dirige l'Argo dans l'épopée d'Apollonios de Rhodes (qui, d'ailleurs, introduit son chant III également par une nouvelle invocation). L'image de la voile cette fois est associée avec Martin, maître d'équipage (21 : *Martinus vela gubernet*) du bateau-poème qui a été mis en route par le souffle inspirant du Christ.

Le premier moment narratif du chant III est également une histoire d'habillement (24–73) qui par ses motifs et sa composition binaire (œuvre de charité effectuée par un geste quotidien suivie par sa récompense miraculeuse) serait le pendant de la scène amiénoise du chant I. Une journée d'hiver particulièrement froide, Martin trouve un mendiant nu (29 : *orans vestem aeger egenus*) à la port de son monastère à Tours. Le saint ordonne son serviteur d'habiller le pauvre (31 : *ut tegetur*). Plus tard, il constate avec étonnement que son commandement n'a été pas exécuté. Sans témoin, il enlève sa tunique et couvre le dépourvu (34 : *exuitur tunica, argentemque obtexit amictu*) tout en le faisant reprendre son chemin. Néanmoins, il commande de nouveau son serviteur de vêtir le nu (37 : *monet vestiri tegmine nudum*). Le diacre embarrassé ne soupçonne pas que l'évêque ne porte rien sous son amphibale. Ordonné une troisième fois et très irrité, il jette aux pieds de Martin une cape poilue (47 : *tegimen... vile*, 49 : *hirsuta... palla*). Sans dire un mot, Martin qui mériterait au minimum une robe blanche à l'éclat d'or (50 : *stola lactea et aurea fulva*), met la couverture vilaine similaire à une tenue de pénitence.

La deuxième partie de la narration propose une nouvelle scène d'habillement, cette fois divine. Méprisé sur la terre par la laideur de son pauvre habit (52 : *despectus tunica*), Martin est noblement revêtu par la Providence. Pendant qu'il célèbre la messe, un boule de feu (55–56 : *globus ignis amici, / ...flamma benigna*) fait apparition au-dessus de sa tête et l'enveloppe dans une lumière sereine (58 :

⁷⁶ Dans ses poèmes mineurs, Fortunat se présente comme *novus Orpheus*, voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 33.

pro tegmine fulgens). Le motif évoque à la fois les langues de feu de la Pentecôte, l'*innoxia flamma* de l'*Énéide* (II, 683–684) et la métaphore qui fait voir Martin comme phare de Gaulois (I, 49). Le récit se termine par l'éloge de Martin qui est introduit par une acclamation fondée sur un oxymore (61 : *O, dives pauper, tunica contente nec una...*). Le saint, affirme Fortunat, obéit non seulement à la prescription évangélique de n'avoir qu'une seule tenue. En faveur de son proche, il se soumet à la situation particulièrement impudique et dégradante de la nudité (65 : *tegmine pro nudi cupiens procedere nudus...*, 69–70 : *nec puduit... sine veste sedentem, / ... nihil erubuit pietas*). Bien que le poète ne propose un enseignement moral direct, il suggère que le geste de tout donner réalisé par l'évêque du chant III surpasse la bienveillance du jeune militaire du chant I qui n'offre au mendiant que la moitié de sa cape. Donc, les deux scènes de partage de vêtement peuvent représenter une nouvelle fois le progrès de Martin en sa voie de la perfection. La phrase finale de l'épisode tourangeau incite la curiosité de lecteur tout en le laissant sur sa faim. Selon sa note d'auteur, Fortunat voudrait élargir son récit sur l'habillement du nu (72 : *est mihi velle loqui speciosa negotia nudi*), mais il est saisi par d'autres faits martinien dignes à transmettre. Le problème éthique de la nudité fera son retour dans le chant final.

Le motif du vêtement se présente dans des contextes variés dans le chant III. Le conflit du Martin qui fait son chemin à pieds et du fisc en voiture s'achève sur une *fixatio*, une sorte de miracle souvent associée avec le pouvoir de Martin⁷⁷. Par la vue de la robe vilaine poilue (121–122 : *hispidus... amictu. / ... , pendula pallia*) qui est porté par le saint (et qui, en plus, semble être identique avec l'*hirsuta... palla* de l'épisode antécédent, 49), les mules effrayées du fisc renversent la voiture. Irrités par l'accident, le cocher et ses compagnons accablent des coups Martin qui les supporte avec une impassibilité sans plainte et il n'immobilise les hommes enflammés par la colère avant qu'ils ne soient totalement épuisés par leur violence insatiable.

L'histoire est présente aussi dans les *Dialogues* de Sulpice Sévère et dans l'épopée de Paulin de Périgueux. Néanmoins, la version de Fortunat montre des changements notables qui concernent aussi le motif d'habillement. Sulpice Sévère et Paulin proposent des scènes tumultueuses. Chez eux, Martin doit faire face aussi à un groupe de soldats qui sont dérangés dans leur marche par la voiture atterrée et qui se vengeant par une attaque furieuse contre les bêtes⁷⁸. Quant au motif

⁷⁷ Voir l'immobilisation (erronée) d'un cortège funéraire païen (VSM I, 235–248).

⁷⁸ Sulp. Sev. *Dial.* II, 3, 2 : *ubi Martinum in veste hispida, nigro et pendulo pallio circumtectum, contigua de latere iumenta viderunt, paululum in partem alteram pavefacta cesserunt : deinde funibus implicatis, protentos illos quibus, ut saepe vidistis, misera illa animalia conglobantur.*

de vêtement, Sulpice Sévère fait voir le saint assis sur une âne et vêtu d'une robe noire, sans établir aucun rapport direct entre l'accident et la tenue du Martin. Paulin ne dit rien sur l'apparence physique du saint, dans son épopée la fureur des bêtes est déclenchée par le bruit des soldats ivres qui arrivent dans un désordre chaotique (IV, 176–177). Quant à Fortunat, il propose une cause bien raisonnable : c'est l'agitation des vêtements flottants autour du corps en mouvement (123 : *pallia pendula*) qui fait fuir les animaux. Le concept d'un tissu ondulant fera son retour dans un récit de miracle du chant IV.

L'influence de la tradition apophtegmatique de la littérature monastique orientale est presque invisible chez Fortunat. Vu l'absence de ce sous-genre important, la forte présence du motif du vêtement dans les très peu préceptes martinien, transmis par une seule séquence du chant III, est encore plus remarquable. Les trois apophtegmes forment un ensemble narratif lié à une description de paysage. Le premier (368–372) concerne une brebis récemment tondue qui est louangée par le saint parce qu'elle obéit à l'ordre sur le manteau unique : en supportant la nudité, la bête cède sa tenue naturelle et renouvelable à l'homme nu⁷⁹. Donc, l'animal agit de la même façon que le Martin de la scène amiénoise. Malheureusement, la motivation du geste de l'être sans raison (un fait conscient ? un instinct ?) n'est pas expliquée par le poète qui ne s'engage que rarement dans des questions philosophiques.

Dans la suite, Martin fait une remarque à propos d'un porcher tremblant du froid qui ne porte qu'une peau d'animal (373–374 : *subulcum / nudum pellicea tantum sub veste trementem*). Sa vue lui rappelle l'image d'Adam chassé nu du Paradis qui doit déposer l'enveloppe charnelle de vieil homme afin de pouvoir prendre l'habit du nouvel Adam⁸⁰. En cherchant les sources possibles du passage, la note de l'éditeur rappelle avec justesse le chapitre du *Genèse* (3, 21), son commentaire paulinien (4 *Eph* 22–24) et la version de Sulpice Sévère (*Dial.* II, 10)⁸¹. Cependant, le morceau devrait être interprété aussi dans son contexte narratif immédiat. A notre avis, l'image de la brebis tondue qui le précède directement se lie étroitement à celle du gardien de porcs, car la *vestis pellicula* portée par ce dernier peut être vue comme le don de l'animal charitable de l'apophtegme

⁷⁹ VSM III, 370–372 : *Haec Evangelii, dicens, mandata peregit / Namque duas tunicas gestans, unam obtulit insons / Et nudata suo de tegmine textit egentem*. Pour l'image de la brebis chez Fortunat voir Labarre, *Images de la spiritualité...*, *op.cit.* : 4–7.

⁸⁰ VSM III, 377–378 : *Deposito veteris Adam carnalis amictu, / Adam nempe novi nos induere instar oportet*.

⁸¹ Voir Quesnel, *Fortunat...*, *op.cit.* : 66, note 52.

précèdent qui partage son manteau naturel avec les dépourvus. Tout comme la brebis qui évoquerait le geste amiénois du jeune Martin, une ressemblance se montrerait entre le *subulcus* demi-nu du deuxième l'apophtegme et l'évêque de Tours du chant III qui, en conséquence de son acte de charité, ne porte rien sous son manteau épiscopal. (Ce jeu de correspondance est élargi vers un contexte auto-réflexif dans la suite par le pseudo-dialogue entre Martin, bon pasteur et Fortunat, représenté comme sa brebis⁸².) En plus, le motif commun du manque du vêtement peut établir un parallèle au niveau social et moral entre le porcher et l'évêque, hommes placés normalement à deux points extrêmes de la hiérarchie sociale du monde qui, cependant, sont des créatures également fragiles et vulnérables du point de vue de Dieu.

Une allusion vestimentaire se trouve aussi dans le troisième apophtegme (379–387) qui paraît développer l'imagerie animale des deux morceaux antérieurs. Martin propose une interprétation allégorique de l'image d'un pré verdoyant. Ainsi, la partie fouillée par les porcs correspondrait à l'adultère, celle broutée par les vaches au mariage, tandis que les belles violettes au bord du champs à la virginité. Selon le poète, cette dernière est plus précieuse que les perles et plus rayonnante que le pourpre (387 : *gemmis rator, radiantior ostro*). Il faut noter que Fortunat se distingue de sa source littéraire majeure à ce point. Chez Sulpice Sévère, le motif du pourpre, lié étroitement au concept du vêtement, est absent, la supériorité de la virginité est mise en relief uniquement en rapport avec la perle⁸³. Cette modification à la première vue insignifiante paraît souligner une nouvelle fois l'importance du motif de vêtement chez Fortunat. Les motifs conjoints de la perle et du pourpre dans la lecture allégorique du paysage semblent préfigurer les descriptions entrelacées d'un bâtiment et d'une tenue royale céleste dont l'écphrase détaillée se réalise dans un passage ultérieur du chant III (455–474).

Cette description complexe à la fin du chant et le triptyque des apophtegmes sont séparés l'un de l'autre par trois épisodes⁸⁴ dont le premier (388–404) qui commémore la force persuasive de Martin, se lie également au motif d'habillement. L'objectif de la prise de parole du saint est de conseiller un ancien soldat devenu moine qui, pourtant, ne peut pas supporter l'absence de sa femme.

⁸² VSM III, 475 : *Dic, bone pastor, ovi quae fabula vestra cucurrit ?*

⁸³ Cf. Sulp. Sev. *Dial.* II, 10 : *quasi gemmis micantibus ornata radiat.*

⁸⁴ Dans les deux autres épisodes qui traitent le rapport amical de Martin avec les anges (VSM II, 405–414, 415–429), le motif du vêtement ne se présente pas, sauf une allusion vague qui se réfère au corps fatigué du saint enveloppé des paroles angéliques ayant une force récréative (412–413 : *fessum... / ... complexum recreet per verba*).

Le traitement de cet épisode se diffère notamment chez Sulpice Sévère (*Dial.* II, 11) et chez Fortunat. Dans la version en prose, le raisonnement du saint se fonde sur l'idée de l'incapacité des femmes de se battre contre le Mal. Le poète élargit cette argumentation par le topos de la scène d'habillement du héros épique. Évidemment, le guerrier qui se prépare chez Fortunat pour la bataille est désormais un *miles Christi*. Ayant une fidélité historique parsemée d'un brin d'ironie naturaliste, l'épithète détaillée de Fortunat propose le catalogue des robes et des armes d'un légionnaire ordinaire qui est vêtu d'une tunique de mailles (398 : *lorica triplex*) et qui transpire excessivement sous sa carapace de fer (402 : *ferratae tunicae rivos sub pondere sudans*). Au contraire du portrait du jeune soldat d'Amiens et du tableau de l'armée céleste du chant II, le mot *clamis* ne se présente pas ici : indice visuel de Martin, la chlamyde semble être réservée aux contextes directement liés à son personnage.

Le pendant de l'épithète des cohortes angéliques (fin du chant II) se lit à la fin du chant III qui se termine également par une prière adressée à Martin. Cette nouvelle occasion poétique de parler des étoffes luxueuses est présentée par un récit de miracle qui commémore les visites de la Vierge Marie, d'Agnès et de Thècle venues du ciel afin de faire la conversation avec le saint. Selon Fortunat, Martin a proposé à Sulpice Sévère et à Gallus un compte rendu bien concis de ces rencontres divines qui ont lieu dans sa cellule. Transmises dans un style indirect, les paroles de Martin se souviennent de l'apparence physique (442 : *vultus habitumque*) des vierges célestes dans un récit succinct qui manque de couleurs et de traits individuels. Sans proposer des détails concrets ou une hiérarchie esthétique, le saint mentionne brièvement (et un peu machinalement) la figure, la teinte, les yeux, les joues, les mains, les pieds des femmes saintes en récapitulant les composants d'une beauté abstraite et générique qui paraît pouvoir caractériser tout cet ensemble⁸⁵. Ainsi, Martin, narrateur *ad hoc* cité par Fortunat, semble ne pas satisfaire aux attentes des lecteurs de l'épopée (et probablement encore moins de ses auditrices qui seraient éventuellement intéressées par la mode céleste). On ne lit que des énoncés approximatifs sans qualifications personnalisées, exprimés par des questions rhétoriques pleines de doute en ce qui concerne la narrabilité de ces épiphanies (443) : *Quae facies, oculi, gena, pes, manus, arca, figura...*, 445 : *Quis color atque decus, quae forma et gratia quanta ?*

Quant à Fortunat, il paraît vouloir saisir cette possibilité descriptive d'essayer de parler lui-même sur des êtres divins dont la beauté, il le concède, demeure

⁸⁵ Les seuls indices individuels sont la couronne d'Agnès, protectrice de l'abbesse Agnès et le halo de lumière qui entoure la Vierge, *VSM* III, 458–459.

inexprimable dans sa totalité pour la langue humaine. Or, l'écphrase qu'il propose ne se borne pas à la concrétisation des informations plutôt vagues empruntées à Martin ou à l'insertion des adjectifs dans cette revue quasiment anatomique du corps des visiteuses bienheureuses. A lieu de développer le thème de la beauté féminine qui a été seulement affleuré par les souvenirs de Martin, témoin indubitable de l'épiphanie mais sobre de parole, le poète transpose le concept de la beauté céleste dans un contexte théologiquement plus élevé qui se fonde sur la notion de l'amour divin et de l'union spirituelle avec Dieu. Ainsi, en se référant à l'autorité de Martin, Fortunat propose l'écphrase de la chambre nuptiale céleste ornée des gemmes, d'or et du pourpre (462) pour continuer avec le portrait de l'Époux divin splendidement vêtu pour le mariage. Cependant, cette description se concentre primordialement sur les anneaux, les bracelets, le diadème et le collier portés par le Christ, la représentation de son manteau (468 : *palla*) reste à l'arrière-plan des bijoux brillants et des diverses pierres précieuses insérées dans l'étoffe : cette fois, le tissage semble céder sa place d'honneur à l'orfèvrerie, sujet favori du poète⁸⁶. On constate la même prépondérance de l'art des métaux, des gemmes et des pierreries en défaveur des tissus dans la référence faite aux apôtres Pierre et Paul qui ont été également face-à-face vus par Martin et qui sont représentés comme des vases d'or (477 : *radiantia vasa*), sans aucune mention concernant leur habit.

6.

Cette proportion diminuée des allusions liées à l'art de textile aurait une fonction structurale en établissant un lien narratif entre les chants III et IV. Au contraire des introductions antérieures dominées par la métaphore du voyage maritime, le concept de la navigation ne garde plus sa position privilégiée à la fin de l'épopée. Ce changement est conjoint avec une certaine sécularisation des énoncés poétiques du prologue du chant IV. Au lieu de l'Esprit Saint et de Martin, invoqués auparavant par les prières des patronnes terrestres de Fortunat, le dynamique et l'orientation du poème-bateau sont désormais garantis par le corps même du récit. L'histoire de Martin, transformée en une création indépendante, paraît continuer son parcours poétique désormais autonome. Les flots dangereux des mers diverses ont été fendus par les trois livres (13 : *libellis*) grâce à l'habileté dirigeante de l'œuvre en voie de formation (17 : *summa gubernavit Martini vita patroni*).

⁸⁶ De ce point de vue, une note de Labarre mérite d'être citée : « il aime particulièrement décrire des pierres précieuses, comme il le fait au moins cinq fois dans la *Vita Martini* », (*Le manteau...*, *op.cit.* : 143)

Image importante des introductions antérieures, la métaphore de la voile tout comme la correspondance (jusqu'ici plutôt indirecte) entre la poésie et l'art du tissage sont également disparues au commencement du chant IV. Les premiers vers font allusion à l'activité du poète par l'image de la cueillaison des fleurs (1-5) pour terminer le passage par une métaphore empruntée à l'orfèvrerie. Fortunat tente de modeler un collier (19 : *temptans formare monile*) en espérant que la beauté naturelle des métaux, des perles et d'autres matières brutes à sa disposition finiront par s'imposer comme des œuvres d'art malgré les éventuels problèmes techniques dus à ses capacités d'artisan très modestes. Le motif du joyau qui met à l'arrière-plan celui du tissu semble établir un lien entre la description du vêtement somptueux orné de pierres précieuses et de gemmes incrustées de l'Époux divin (fin du chant III) et les récits de miracle au début du chant IV où, pourtant, derrière le motif central d'un objet en verre se voient aussi quelques textiles.

Suivant l'histoire d'une muette guérie par huile d'olive bénie par Martin (28-51), le deuxième épisode du chant IV (52-86) paraît être également le récit d'une guérison miraculeuse. Néanmoins, le poète ne dit rien sur les circonstances exactes du rétablissement de la femme d'un juge redoutable de Tours. Au lieu d'aborder une énième guérison réalisée par la sainteté de Martin qui, vue sa fréquence dans l'épopée, serait probablement un sujet moins intéressant d'un point de vue narratif, Fortunat propose un nouveau type de miracle. Tout en gardant le motif de l'huile, son récit se concentre désormais sur l'objet médiateur qui transmet la volonté divine. Tracée par le signe de la croix par Martin, l'huile commence à monter, à bouillonner dans la fiole en verre (54 : *vas... vitreum*) qui la contient. Le liquide se multiplie et après avoir jailli comme une source⁸⁷, il inonde le vêtement de l'esclave (68 : *exundansque omnes pueri madefecit amictus*) qui, probablement, le porterait à sa patronne malade. La guérison, un événement même pas affleuré par Fortunat, devrait être considérée comme le résultat de ce miracle insolite.

Dans la suite, nous lisons un autre événement merveilleux (72 : *admiratio facti*) réalisé par la même fiole en verre qualifiée désormais bénie (73 : *idem vas vitreum benedictum*). L'objectif du récit est de représenter une nouvelle fois le pouvoir de Martin contre les lois de la physique terrestre⁸⁸. Le serviteur (identique probablement avec celui dont la robe est imbibée par l'huile) pose la fiole pleine d'huile et couverte d'un linge fin sur le rebord de la fenêtre. (La dénomination du textile

⁸⁷ L'image de la source évoque un passage antérieur sur le pouvoir guérissant de Martin (VSM II, 12).

⁸⁸ A propos des miracles contre les lois de la nature voir Roberts, *The Humblest...*, *op.cit.* : 216.

évoque l'image de la voile souvent vue dans les chants I–III, cf. IV, 75 : *carbbaseo ... velamine tectum.*) Sans agir exprès, un autre serviteur tire le tissu flottant (76 : *lintea... retrahit fluitantia nescius alter*). Au lieu de se briser sur le pavement en marbre, la fiole qui ondule dans l'air comme suspendue sur des ailes invisibles, demeure intacte et garde le liquide sacré. Ainsi, le contenu protège son contenant prévu pour le sauvegarder. En soulignant cette inversion des fonctions⁸⁹, Fortunat ne rate pas l'occasion de reprendre le motif du tissu : le contenant en verre est nommé dans le vers 85 *amicium* – le mot a été utilisé dans l'épisode précédent pour désigner le vêtement inondé du serviteur (68). Sans diminuer le rôle central du vase en verre dans les deux miracles, le narrateur semble avoir une intention d'insérer (bien qu'à l'arrière-plan) dans son récit le motif du textile, symbole majeur du charisme martinien.

Quant à la présence générale du motif vestimentaire dans le chant final, elle est marquée plutôt par la reprise des contextes déjà élaborés. Ainsi, le récit sur le rétablissement miraculeux d'une femme hémorragique qui touche les fringues du vêtement du Martin (251–271), est la réécriture largement développée d'un passage du chant II (11–19), comme en témoigne le caractère commun de leur vocabulaire marqué par des termes techniques du tissage⁹⁰, par le retour des images de la source / du baume de salut et par l'idée répétée de la guérison sans médecin.

Pour brièvement mentionner un autre cas de réécriture, dans le dernier passage narratif du chant IV (520–570), les démons sont identifiés par Martin à partir de leurs vêtements sombres, bruns (524 : *tegmine pullatas*). Le nom de couleur *pullatus* évoque la robe (de deuil) du bas peuple. L'idée de la noirceur comme indice chromatique du diable qui s'oppose à la blancheur éblouissante angélique a été vue par exemple dans l'histoire (nocturne⁹¹) de Clarus et de son confrère *nigellus* entraîné au péché par la fausse tenue blanche. L'image des démons vêtus de noir devrait être interprétée dans le même contexte, car le début de ce dernier passage concernant la ruse diabolique montre une similarité frappante au niveau lexical avec le tout dernier vers du panégyrique final de Martin (572–593). Le syntagme *tegmine pullatas* (524) qui concerne les démons se met en contraste de façon évidente avec celui de *tegmine vir niveus*⁹² placé également au début d'un hexamètre (593) qui représente le saint éblouissant dans sa robe candide.

⁸⁹ Sur la tendance d'inversion voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 140.

⁹⁰ VSM IV, 259–260 : ...*tacta est benedicti fimbria fili / summi palpantur stamina panni.*

⁹¹ Sur le motif de la nuit voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 197.

⁹² Pour la valeur symbolique de l'adjectif *niveus* voir Labarre, *Le manteau...*, *op.cit.* : 236–237.

A propos du mythe d'Arachné évoqué dans l'épisode du banquet de Maxime, on a déjà parlé de l'éventuelle fonction théologique représentée par une allusion païenne. Un passage notable du chant final, lié au motif du vêtement, semble avoir également un rôle bien supérieur à une fonction décorative. Dans le récit sur une tour, lieu sacré d'un culte païen et indétruisable par des moyens humains (210–232), le poète fait voir le commencement du nouveau jour par une formule homérique visiblement modifiée. Au lieu d'Aurore, déesse impliquée dans un beau mythe érotique généralement connu mais totalement incompatible avec le sujet sublime de Fortunat, c'est Phoebus qui déploie dans le ciel son manteau safrané⁹³. Le matin arrive avec des ouragans (226 : *ferocibus Austris*) qui réduisent en poussière le monument païen, grâce aux prières nocturnes de Martin qui a un pouvoir sur les forces de la nature et ses incarnations divines qui, vaincues, doivent désormais l'aider dans sa lutte contre le paganisme (232 : *pro quo et nubila pugnant*). Grâce au renouvellement poétique chez Fortunat, la formule archaïque concernant l'arrivée du jour est intégrée dans le monde chrétien, le pouvoir de Martin, porteur des habits vilains est désormais superposé au manteau splendide de Phoebus.

Le problème de la nudité, présent désormais dans la scène avec Martin deminu sous son manteau épiscopal (III, 23–73), se trouve au centre des deux épisodes du chant final. Le premier qui aborde l'activité exorciste du saint, fait mention des événements étranges exécutés par la ruse nocive des démons qui veulent effacer les lois imposées à la nature par la création divine (158–172). Ainsi, Martin croise des hommes suspendus malgré eux dans le vide, transportés loin dans l'air, ou bien il voit des individus qui se trouvent brusquement la tête en bas et les pieds en haut. Néanmoins, leur vêtement ne glisse pas et ne cesse pas de couvrir les parties indécentes du corps⁹⁴. Fortunat ne fait aucun commentaire à ce phénomène. Cependant, la capacité momentanée des robes de ne pas obéir à la gravitation et ainsi d'observer la loi de la pudeur tout en déjouant l'intention diabolique semble être activée par la volonté du saint ayant une relation particulière avec les vêtements.

L'autre passage (489–519) qui veut démontrer de nouveau le don gnoséologique de Martin, peut être interprété comme une nouvelle variation sur le thème central d'habillement. Or, cet épisode (supprimé, d'ailleurs, chez Paulin⁹⁵) se distingue de son modèle en prose exactement par l'omission délibérée du geste de vêtir un homme nu. Un jour d'hiver, un frère glacé de froid se repose avec les jambes

⁹³ VSM IV, 222 : *tenderet et croceum per nubila Phoebus amictum*.

⁹⁴ VSM IV, 167 : *Nec tamen his vestes fluerent, verecunda tegentes*.

⁹⁵ Voir Labarre, *Manteau...*, *op.cit.* : 81 et 117.

écartées devant la cellule bien chaude (!) de Martin afin de se réchauffer à la dérobée. Le miracle se produit par la clairvoyance du saint qui voit l'aine dénudée du moine impudique malgré les murs épais qui ne peuvent pas cacher la vérité choquante. La loi de la pudeur paraît prévaloir sur celle de la charité, le pécheur ne mérite pas la solidarité. Sans faire connaître au lecteur le dénouement de la situation (au lieu d'être invité au feu ou d'être vêtu, le moine est probablement chassé et renvoyé), Fortunat se concentre sur le talent de prévoyance de Martin. L'inefficacité des murs à voiler l'obscénité qui souille la demeure du saint est illustrée par une série de questions rhétoriques autour du problème de la visibilité. La chaîne est introduite par deux métaphores du tissage : en face du regard perçant de Martin, la cloison bâtie de pierres est devenue transparente comme une toile d'araignée, comme un filet fait des mailles larges⁹⁶. D'un point de vue narratif, le poète semble une nouvelle fois déjouer les attentes de son lecteur. Au lieu de présenter une scène de partage (du vêtement et / ou de la chaleur) qu'on pourrait prévoir d'après les épisodes précédents, il fait allusion à un partage mystérieux, théologique, car le récit est terminé par l'éloge de la puissance divine (517 : *gratia*) dont Martin bénéficie. Par elle, il peut prévoir des événements, connaître des choses cachées et méconnaissables et effectuer des projets qui sont normalement irréalisables pour les mortels (518–519). Le mot choisi à propos du don de savoir surhumain est également une notion empruntée au monde de textile : Martin, aidé par sa foi, déploie (519 : *explicat*⁹⁷) une sagesse réservée pour les élus et les initiés.

La relation et l'éventuelle synergie de l'art de textile et de l'orfèvrerie, ce sujet aux forts enjeux métapoétiques, a été introduit par la scène du banquet de Maximus dans le chant II et est développé par l'épithète de la tenue sublime de l'Époux qui boucle le chant III. Elle fait son retour dans le récit d'un miracle fondé sur le concept d'habillement du chant final (305–330). En les modifiant, le récit entrelace des éléments narratifs déjà vus. Au contraire des épisodes antérieurs en plein air où le saint vêtit des dépourvus torturés par l'hiver, cette fois c'est Martin devant l'autel qui est soudainement couvert d'un habit exceptionnel fait des pierres précieuses (321 : *lapidum velamine*). Fortunat se réfère au double témoignage (319) d'un homme noble et très fiable qui subit en même temps une expérience visuelle et acoustique : en voyant les mains de Martin couvertes de gemmes, il entend

⁹⁶ VSM VI, 498–500 : *Martini ante oculos paries quasi lintea luci, / Aut quasi filo agiles contextit aranea telas / Retia vel nexis per rara foramina filis*. Le motif de la toile d'araignée évoque l'allusion au mythe d'Arachné (II, 87), voire la note 63 ci-dessus.

⁹⁷ Le mot a été employé pour désigner le talent littéraire de Paulin de Périgueux, cf. VSM I, 21, voir aussi la note 47.

aussi leur cliquetis rendu par une onomatopée remarquable⁹⁸. La première étape de l'événement merveilleux est un phénomène de lumière : le corps du saint est entouré par de rayons célestes. Le motif du halo peut évoquer l'histoire de la flamme innocente qui fait apparition au-dessus de la tête de Martin comme récompense divine de son bienfait récent qui est l'habillement du pauvre croisé à la porte de son église (III, 55–56). Dans la réécriture actuelle de ce miracle qui ne mentionne aucun mérite précédent, l'éclat de feu se multiplie, il s'élargit et il enveloppe les bras⁹⁹ du saint qui sont en train de toucher le calice et l'hostie (310). L'habillement d'origine divine d'une partie de son corps semble être accompli par son union spirituelle et aussi son contact physique direct avec les sacrements.

Pour terminer sa version sur ce miracle des pierres précieuses, Fortunat propose un éloge insolite qui exalte moins Martin, honoré par le ciel, que le savoir-faire technique de l'artisan invisible. Celui vêtit les membres supérieurs de l'évêque dans une étoffe merveilleuse où la rigidité naturelle des pierres se transforme en une souplesse apte à réaliser un manteau (322 : *palla*, 324 : *tunica*) dont le tissu flamboyant est fait de topaze et de jaspe, les brins de laines sont remplacés par des diamants¹⁰⁰. Le passage (qui se met aisément en parallèle avec la scène de banquet du chant II fondée sur deux faits miraculeux, celui de la capacité martinienne de prédire le futur et celui de la beauté du palais royal), se concentre désormais sur le miracle esthétique de cette œuvre d'art. En proposant une série de questions rhétoriques introduites par une structure anaphorique¹⁰¹, le poète admire son homologue, il loue les mains de cet artisan exceptionnel, maître de l'orfèvrerie et du tissage. Les deux arts dont la rivalité a été vue par exemple au prologue du chant IV illustrée par la métaphore du poème-collier qui paraît emporter sur celle du poème-tissu, pourraient être déjà considérés comme des activités créatives de même rang. En plus, leur ensemble est placé au-dessus de l'expression verbale, car les paroles, visiblement, ne peuvent pas égaler ces merveilles à traiter avec respect (328) : *Haec venerando magis poterunt quam fando referri*. Néanmoins, la dernière phrase du récit semble vouloir mettre en évidence la supériorité de l'art textile, ce qui concorde parfaitement avec le rôle particulier du motif du

⁹⁸ VSM IV, 318 : *Gemmarum gravium crepitantem audisse fragorem*.

⁹⁹ VSM IV, 311 : *Emicuit subito manus alma decore superbo*, 314 : *Bracchia purpureis vibrantia fulgura gemmis*.

¹⁰⁰ VSM IV, 324–26 : *Quam nova palla tibi, cuius textura coruscans / Trama topazus erat rutilans, et stamen iaspis / Et tunicae insignes currunt pro vellere gemmae*.

¹⁰¹ VSM IV, 325–327 : *Quae manus artificis cataclistica fila rotavit ? / Quis fuit hic opifex, ubi lana hyacinthina currit ? / Quis potuit rigidas torquere ad licia gemmas ?*

vêtement dans l'épopée. Fortunat déconseille à son lecteur de scruter les mystères en lui proposant d'admirer avec révérence la grâce qui tisse ces étoffes (330) : *Est, homo, quod stupeas, ubi nectit gratia telas*. Dans une œuvre littéraire, le sommet de toute activité artistique, qui n'est que la créativité suprême de Dieu, ne peut être mieux représenté que par la métaphore du tissage.

En approchant de la fin de son épopée, Fortunat met en évidence plusieurs fois la correspondance entre poésie et tissage suggérée depuis si longtemps. Ainsi, dans une formule de transition entre deux morceaux narratifs, il représente son récit presque fini par l'image d'une page remplie d'écriture. Le mot *textus* se réfère ici à la structure du texte littéraire organisée verticalement par la série des lignes, horizontalement par celle des lettres dont l'ensemble évoque les fils du métier (521) : *Consummanda suo properat quia pagina textu*.

En ce qui concerne la prière finale de Fortunat (594–620) adressée à son patron, c'est le geste par excellence martinien d'habiller, de couvrir un corps tremblant qui fait son retour. Martin devrait envelopper le poète par son voile sacré et le protéger contre le feu du jour du jugement¹⁰². Le passage illustre bien autant le pouvoir multiforme de la sainteté martinien que la valeur innovatrice de la poésie de Fortunat. Au lieu de la froidure, dans cette dernière variation sur le thème de vêtir, le tremblement du pauvre est provoqué par les flammes brûlantes redoutables de la fournaise infernale. On constate la même intention de varier les modes d'expression. Le manteau de Martin est dénommé par le mot *lacerna* nulle part vu antérieurement (612). Par son image acoustique, il semble évoquer le mot *lucerna* qui désigne une source de lumière. Ainsi, Fortunat réalise une paronomase où le couple des mots récapitule les symboles majeurs de la vie de Martin (et de sa *Vie de Martin*) qui sont la cape et la splendeur divine.

La mise en évidence finale de l'idée selon laquelle la créativité poétique ne se diffère pas de celle d'un artiste textile se trouve dans le propemptique. Au contraire de la tradition classique où le passage final d'une création littéraire exprime en général des vœux concernant l'immortalité poétique de l'œuvre qui devrait vaincre le temps qui passe, Fortunat envisage son épopée en route pour un long pèlerinage dans l'espace (621–712). Marqué par une abondance de toponymes, ce catalogue fait allusion aux villes et aux monuments religieux visités auparavant par le poète qui sont à voir dans l'avenir par le livre. L'envoi proprement dit de la *Vita Martini* est précédé d'une dernière *excusatio* où l'hyper-modestie de l'auteur s'impose une dernière fois. Conformément à son attitude hautement

¹⁰² VSM IV, 611–612 : *Tunc precor, ut fragilem sacro velamine celes, / Et tua me trepidum defendat ab igne lacerna*.

affectée du pusillanime, Fortunat fait voir son œuvre achevée comme une étoffe rude (623 : *aspera tela*) des fils mal attachés, similaire à une robe en tissu poil de chameau (624 : *hispida cameli rigido quasi vellere texta*), tout en sachant que son héros mériterait un manteau (625 : *pallia*) en soie variée des fils d'or, une toga blanche aux bordures en pourpre, une étoffe ornée de lys, de rose, assortie d'une couronne de perles¹⁰³. A part de l'évocation du cilice des moines de Marmoutiers, nulle part mentionné dans l'épopée¹⁰⁴, l'image de cet habit imaginaire paraît entrelacer les sous-genres de l'art du tissage. Tresser une guirland, une toile ou une histoire est la même activité créative, suggère Fortunat, la même *poiésis* au sens grec du mot.

Pour présenter une brève conclusion, on peut souligner que le motif du vêtement et de l'habillement, éléments incontournables de la tradition biographique martinienne, semblent avoir une valeur narrative et esthétique particulière dans le poème de Venance Fortunat, tout en gardant leur importance hagiographique majeure. Au-delà d'illustrer le progrès spirituel de Martin, les petites histoires entrecroisées qui parlent des textiles portés ou donnés aux dépourvus par le saint, peuvent garantir l'unité du récit, contribuer au renouvellement de certains *topoi* du genre épique et aussi poser des questions concernant les limites des diverses modalités de l'expression artistique humaine dans la représentation de la beauté céleste. Selon une étymologie (controversée) de la langue indo-européenne, le mot *hymne*¹⁰⁵ et le verbe *hyphainein* qui dénomme le tissage, tout comme les formes latines *sermo* et *serere*¹⁰⁶, remontent à une racine identique. L'épopée de Fortunat, riche de scènes d'habillement placés aux points primordiaux de la narration et de métaphores textiles qui se réfèrent à la création poétique, paraît tisser un éloge digne du saint vêtu d'une cape simple et merveilleuse.

¹⁰³ IV, 622–628 : *Multiplices faciens diffuso stamine rugas, / Nec bene fila ligans, nodo subit aspera tela, / Hispida, cameli rigido quasi vellere texta / Serica cum decuit Martini pallia duci, / Aut praetexta micans, auro sub tortile, necti / Vel toga permixtis hyacinthina curreret albis / Pingere seu variam rosa, lilia, gemma coronam.*

¹⁰⁴ Fortunat ne donne jamais une description de la robe de Martin ayant une valeur historique. Selon la biographie de Sulpice Sévère (c. 11), les moines de Marmoutiers portent des vêtements en poile de chameau et ils doivent éviter toute sorte de souplesse, de finesse au niveau vestimentaire.

¹⁰⁵ Le mot est présent dans le récit sur la tenue diabolique d'Anatol (*VSM* II, 261).

¹⁰⁶ Pour un compte rendu voir le chapitre du livre de J. Scheid et de J. Svembro : *Le métier de Zeus, mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris : Éditions de la Découverte, 1994 : 139-162. (« La naissance d'un idéogramme. La métaphore du *textus* en pays latin »).

SANT'AMBROGIO E SAN MARTINO

GYÖRGY DOMOKOS

Università Cattolica Péter Pázmány

domokos.gyorgy@btk.ppke.hu

I santi collegati con il culto di Sant'Ambrogio, sulla base delle rappresentazioni nella basilica milanese

Uno degli edifici di culto più peculiari del cristianesimo occidentale è senz'altro la basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Alla chiesa, di origini antiche e di stile oggi fondamentalmente romanico si accede attraverso un peristilium, al centro dell'abside rialzata sopra la cripta si trova un altare d'oro, sormontato da un ciborio, e anche i mosaici absidali sono di carattere altomedievale nonostante i ripetuti rifacimenti e le distruzioni subite durante i secoli.¹ L'altare d'oro e anche i mosaici dell'abside conservano tracce del legame agiografico creato tra il santo vescovo Ambrogio, patrono della città di Milano e l'altro vescovo santo, nativo della Pannonia, San Martino di Tours.

In questo luogo alla metà del IV secolo Ambrogio aveva fatto edificare la basilica Ad Martyres, sopra la tomba dei due martiri ritrovati, Gervasio e Protasio, forse vittime della persecuzione di Diocleziano. Oggi anche Ambrogio giace in questo stesso luogo, nella cripta, collocato tra i due martiri. Nel periodo delle lotte tra ariani e cattolici, la venerazione delle reliquie come parti tangibili del corpo incarnato di Cristo, aveva un'importanza che oltrepassava quella delle singole persone.²

¹ Per le vicende storico-artistiche dell'edificio rimando tra i tanti volumi a M. L. Gatti: *La basilica di Sant'Ambrogio. Il tempio ininterrotto*, Milano: Vita e Pensiero, 1995.

² L. Perendy: 'Az arianizmus rövid története', in: E. Tóth, T. Vida & I. Takács (a cura di): *Szent Márton és Pannónia. Kereszténység a római világ határán*, Pannonhalma: Pannonhalmi Főapátság & Szombathely: Savaria Múzeum, 2016, 60–67.

Accanto alla basilica è stato costruito dal vescovo Materno nel IV secolo un sacello che doveva contenere i resti del fratello di Ambrogio, Satiro, anche lui canonizzato, nonché quelli di San Vittore. Oggi questo sacello fa ormai parte del complesso architettonico della basilica e, dal mosaico della sua cupola, prende il nome di cappella di San Vittore in Ciel d'Oro. I mosaici altomedievali sulle pareti rappresentano santi milanesi, in particolare sulla parete verso la basilica sono raffigurati i santi Gervasio, Protasio e Ambrogio. Qui, nella sua iconografia forse più nota, il vescovo viene rappresentato quasi come un patrizio romano: con faccia rasata e capelli corti. Dalla collocazione dell'immagine possiamo dedurre che in questo periodo il culto di Ambrogio è legato soprattutto agli altri santi della città: i martiri ed altri vescovi santi come appunto Gervasio e Protasio, Nabore, Materno e Felice.

L'epoca carolingia porta un ripensamento di tutto l'assetto architettonico della chiesa, ad opera dell'arcivescovo Angilberto II: è questo il periodo della preparazione e collocazione del sontuoso altare d'oro che contiene, quasi come l'ara dell'Alleanza, in un sarcofago di porfido i resti del vescovo Ambrogio e dei due martiri. Il *Liber notitiae sanctorum Mediolani* descrive così l'evento: "Ipsa tempore erat Mediolano (sic) archiepiscopus Angelbertus secundus qui fecit deaurare altare sancti Ambrosii".³ Derivano dello stesso periodo anche i mosaici dell'abside che, nonostante le distruzioni ed i rifacimenti disastrosi nei secoli, conservano l'iconografia di epoca carolingia. L'insieme è tutt'altro che affollato: oltre il Cristo Pantocratore, quattro santi ed angeli, un solo miracolo di Sant'Ambrogio viene qui rappresentato, in due immagini: la bilocazione del vescovo, quando nello stesso tempo a Milano apparentemente si assopisce mentre sta celebrando la santa messa, ma in verità è presente contemporaneamente anche a Tours, per partecipare alle esequie del santo vescovo della città. Le due scene, presentate nei lati opposti dell'abside non sono conseguenti nell'iconografia. Balza subito all'occhio che nonostante racconti due scene contemporanee, l'iconografia di Ambrogio differisce notevolmente: nella scena funeraria di Tours Ambrogio ha il volto del patrizio romano che si riconosce dalla Cappella di San Vittore in Ciel d'Oro, mentre sul lato opposto, nella scena milanese il vescovo addormentato è reso con la barba bianca, con elementi che rimandano piuttosto all'immagine consueta di San Pietro. Sta di fatto che il culto di Ambrogio in questo periodo

³ Cfr. M. R. Tessera: 'L'altare d'oro carolingio della Basilica di Sant'Ambrogio e la rappresentazione dei funerali di San Martino di Tours,' in: B. Judic: (a cura di): *Saint Martin, le soldat, le voyage et la solidarité*, in fase di pubblicazione, 1. Ringrazio l'autrice per avermi fornito il manoscritto.

(il X secolo) era visibilmente legato ormai al santo più caro al regno carolingio, San Martino, appunto.⁴

Il rapporto tra Sant'Ambrogio e San Martino allo specchio delle leggende

I due santi erano attivi a Nord e a Sud delle Alpi nello stesso periodo, nella stessa funzione, come vescovi, ed opponendosi parimenti all'eresia ariana. Secondo una delle leggende di San Martino, il santo, dopo aver abbandonato l'esercito, sarebbe vissuto ritiratamente nei dintorni di Milano come eremita. Nelle agiografie che li riguardano è comune anche il topos relativo al rifiuto dell'elezione a vescovo, ed identico è pure l'anno della loro morte, 397 – anche se secondo calcoli più recenti il primo a morire sarebbe stato Ambrogio che quindi non avrebbe avuto modo di presenziare alle esequie di Martino.

Da dove proviene la leggenda rappresentata nel mosaico absidale della basilica, e perché è stata scelta proprio questa?

La *Legenda Aurea*, cioè la compilazione della vita dei Santi ad opera di Jacopo da Voragine, vescovo di Genova e domenicano del Duecento, descrive così l'evento in questione, legandolo alla morte di San Martino:

Beatus autem Severinus Coloniensis episcopus, cum die dominica loca sancta post matutinas more solito circuiret, illa hora, qua vir sanctus obiit, angelos cantantes in coelo audivit vocansque anchidyaconum interrogat, si aliquid audiret. Et cum se nihil audire diceret et archiepiscopus, ut diligentius auscultaret, moneret, coepit sursum collum extendere, aures erigere et super summis articulis baculo se sustentans stare. Sed dum archiepiscopus pro eo orasset, quasdam in coelo voces audire se dixit. Cui archiepiscopus: dominus meus Martinus est, qui migravit e mundo, et nunc angeli eum in coelo deferunt. Daemones autem affuerunt, qui cum retinere voluerunt, sed nihil in eo reperientes confusi recesserunt. Archidyaconus igitur diem et horam notavit et tunc Martinum migrasse cognovit.

Severus etiam monachus, qui vitam eius scripsit, cum post matutinas leniter obdormivisset, sicut ipse in quadam epistola testatur, sanctus Martinus albis indutus, vultu igneo, stellantibus oculis, crine purpureo, tenens librum in manu dextra, quem de vita eius? idem Severus scripserat, eidem apparuit,

⁴ P. Tomea: 'Ambrogio e i suoi fratelli. Note di agiografia milanese altomedievale,' *Filologia Neolatina* V, 1998: 149–232.

cumque post benedictionem in coelum conscendere ipsum videret et cum eo ascendere cuperet, evigilavit. Post hoc autem nuntiis venientibus eadem nocte sanctum Martinum migrasse audivit.

Eo quoque die sanctus Ambrosius Mediolanensis episcopus missam celebrans super altare inter prophetiam et epistolam obdormivit, et cum nullus eum excitare praesumeret et subdiaconus nisi ipso iubente epistolam non auderet legere, transactis duarum vel trium horarum spatiis excitaverunt eum dicens: jam hora praeteriit et populus valde lassus expectat, jubeat dominus noster, ut clericus epistolam legat. Ad quos ille: nolite turbari, frater enim meus Martinus ad Deum migravit et ego eius funeri interfui et obsequium praebui, sed ultimam responsionem vobis excitantibus explere non valui. Tunc illi diem ex hora notantes inveniunt sanctum Martinum tunc migrasse ad coelum.⁵

La *Legenda Aurea* parla insieme di Ambrogio e Martino anche in un altro punto, mettendo sulle labbra del vescovo milanese le lodi di San Martino:

Ambrosius autem de sancto Martino sic ait: beatus Martinus profani erroris templa destruxit, vexilla pietatis erexit, mortuos suscitavit, ab obsessis corporibus daemonia saeva exclusit ac variis laborantes languoribus salutatis remedio sublevavit. Qui ita perfectus inventus est, ut Christum texisset in paupere et veste, quam egenus acceperat, mundi dominum induisset. O, felix largitas, qua divinitas operitur! O chlamydis gloriosa divisio, quae militem contextit et regem! O inaestimabile donum, quod vestire meruit divinitatem! Digne, huic, Domine, confessionis tuae praemia contulisti, digne ei Arianorum subjacuit feritas, digne amore martirii persecutoris tormenta non timuit. Quid erit pro oblatione corporis recepturus, qui pro quantitate vestis exiguae Deum vestire meruit et videre? Sic sperantibus contulit medicinam, ut alios supplicationibus, alios visu salvaret.⁶

La leggenda compare però la prima volta in una fonte del secolo VI, nell'opera di San Gregorio da Tours intitolata *De miraculis Sancti Martini*.⁷ San Gregorio intitola così il V caput: *Qualiter beato Ambrosio idem transitus est ostensus*. Il testo presenta puntualmente la scena che vediamo nel mosaico absidale:

⁵ *Jacobi a Voragine Legenda Aurea, vulgo Historia lombardica dicta. Ad optimorum librorum fidem recensuit dr. Th. Graesse, Osnabrück: Otto Zeller Verlag, 1969: 749.*

⁶ *Ibid.*: 750.

⁷ P. Tomea: *Ambrogio e i suoi fratelli...*, *op.cit.*: 152.

Eo namque tempore beatus Ambrosius, cuius hodie flores eloquii per totam Ecclesiam redolent, Mediolanensi civitati praeerat episcopus. Cui celebrandi festa Dominicae diei ista erat consuetudo, ut veniens lector cum libro suo non antea legere praesumeret quam Sanctus nutu iussisset. Factum est autem ut illa die Dominica, prophetica lectione recitata, iam lectore ante altare stante, qui lectionem beati Pauli proferret, beatissimus antistes Ambrosius super sanctum altare obdormiret. Quod videntes multi, cum nullus eum penitus excitare praesumeret, transactis fere duarum aut trium horarum spatiis, excitaverunt eum, dicentes: Iam hora praeterit. Iubeat dominus lectori lectionem legere; exspectat enim populus valde iam lassus. Respondens autem beatus Ambrosius: Nolite, inquit, turbari. Multum enim mihi valet sic obdormisse, cui tale miraculum Dominus ostendere dignatus est. Nam noveritis fratrem meum Martinum sacerdotem egressum fuisse de corpore, me autem eius funeri obsequium praebuisse, peractoque ex more servitio, capitellum tantum, vobis excitantibus, non explevi. Tunc illi stupefacti, pariterque admirantes, diem et tempus notant, sollicite requirentes. Qui ipsam diem tempusque transitus Sancti repererunt, quod beatus Confessor dixerat se eius exsequiis deservisse. O beatum virum, in cuius transitu sanctorum canit numerus, angelorum exsultat chorus, omniumque coelestium virtutum occurrit exercitus: diabolus praesumptione confunditur, Ecclesia virtute roboratur, sacerdotes revelatione glorificantur; quem Michael assumpsit cum angelis, Maria suscepit cum virginum choris, paradus retinet laetum cum sanctis! Sed quid nos in laudem eius tentamus, quod non sufficimus adimplere? Ipse est enim laus illius, cuius laus ab eius ore nunquam recessit. Nam nos utinam vel simplicem possimus historiam explicare.⁸

Lo storico dei Franchi sottolinea con questo racconto il rapporto tra Martino e il dottore della Chiesa, Ambrogio. Tre secoli più tardi sarebbe stata invece Milano a cercare di dimostrare il suo legame coi Franchi. Lo stesso arcivescovo Angilberto II era di origini franche ed era legato a Lotario I, nipote di Carlo Magno. Durante il suo episcopato (824–859) era stato lui a dare inizio ad una serie di riforme, cercando probabilmente di ottenere per Milano il rango di sede cisalpina dei Franchi, in rivalità con Pavia, già sede dei Longobardi.⁹ La trasformazione della basilica avrebbe dovuto mettere al centro il patrono della città, Ambrogio, in relazione con il santo più emblematico dei Franchi, Martino. Secondo una nota

⁸ Gregorius Turoniensis, *De miraculis Sancti Martini*, Liber I, Caput V.

⁹ M. R. Tessera: *L'altare...*, *op.cit.*: passim.

del secolo IX la collocazione dei resti dei santi rientrava in questo programma “et in Mediolano exaltatio corpora (sic) sanctorum Protasii et Gervasii martirum et confessoris Ambrosii”¹⁰. Cioè l'autorità dell'arcivescovo viene rafforzata da quella di Ambrogio che ormai viene considerato univocamente come rappresentante dell'identità milanese. Lo stesso San Gregorio di Tours ha trasmesso nel suo scritto intitolato *De gloria Martyrum* il contenuto di una lettera perduta di San Paolino da Nola, secondo cui Ambrogio avrebbe spedito a Martino *brandea*, cioè oggetti immersi nel sangue dei Santi Gervasio e Protasio.

L'altare d'oro milanese contenente il sarcofago dei martiri, simile a quelli di Fulda e Sankt Gallen, ed anche i mosaici absidali col miracolo della bilocazione sono quindi di epoca carolingia. I bassorilievi dorati preparati da maestro (*phaber*) Volvino ed anche le didascalie seguono sicuramente il racconto *Vita Ambrosii* di Paolino, segretario del santo vescovo. Secondo l'osservazione di Miriam Rita Tessera le iscrizioni rimandano a quelle di Tours che invece sono prese da Venantius Fortunatus.¹¹ In questo contesto spicca perciò che sul lato dell'altare si trova rappresentato un racconto alieno alla *Vita Ambrosii*, la scena della bilocazione, appunto, che, come abbiamo già menzionato, è proveniente da una fonte più tarda, la *De miraculis Sancti Martini* di San Gregorio di Tours.¹² Anche qui, sembra esserci un riferimento voluto: come nel VI secolo la chiesa franca aveva cercato sostegno sull'autorità del padre della Chiesa milanese, nel IX secolo l'inserimento del riferimento a San Martino non è casuale. Esprime l'unità del potere imperiale (franco) e della chiesa milanese, secondo il volere del committente, l'arcivescovo franco Angilberto II.

Anche le vicende del culto di Martino nella sua città d'origine dimostrano un simile andamento temporale, cioè il rifiorire della venerazione della sua figura parallelamente allo splendore del regno franco, a partire dall'ottavo-nono secolo. Come rileva Gábor Kiss, archeologo del Museo Savaria di Szombathely, dall'epoca subito seguente alla morte di Martino a Condatum (Candes) nel 397 non si hanno tracce del culto: “è il periodo del declino della provincia Pannonia, fino alla definitiva rinuncia da parte dell'Impero che cede il territorio ai pagani Unni (433–455). A loro seguirà il dominio dei Goti (467–471) che invece sono ariani e

¹⁰ Milano, Archivio e Biblioteca Capitolare della Basilica di Sant'Ambrogio, M 15, f 140v; cit. in M. R. Tessera: *L'altare...*, *op.cit.*: 2.

¹¹ M. R. Tessera: *L'altare...*, *op.cit.*: 3.

¹² P. Tomea: *Ambrogio...*, *op.cit.*: 152; Id.: 'L'immagine e l'ombra di Ambrogio nell'agiografia «italiana» dei sec. V–XI, in: P. Boucheron & S. Gioanni (a cura di): *La memoria di Ambrogio di Milano. Usi politici di una autorità patristica in Italia (sec. V–XVIII)*, Roma: École Française, 2015: 300.

che vedevano in Martino uno degli avversari più determinati. Similmente accade nel periodo del dominio dei Longobardi (526–568), anche se tra loro l'arianesimo prevale solo verso la fine dell'epoca, e così anche il dominio degli Avari (568–829), provenienti dalle steppe e seguaci di una specie di sciamanismo, non favorisce il fiorire del culto cristiano. L'occasione più probabile dell'inizio del culto martiniano a Savaria coincide perciò con la campagna militare contro gli Avari di Carlo Magno nel 791, quando il re dei Franchi è venuto nella città e forse è stata identificata la 'casa natale' del santo vescovo nel cimitero orientale della città, utilizzata dai cristiani”¹³

La scena della bilocazione di Sant'Ambrogio, come detto, si ripete anche nei mosaici absidali, e in maniera assai accentata. Secondo il parere di Paolo Tomea la determinatezza di tale scelta viene ancora di più sottolineata dal fatto che a quanto pare la leggenda descritta da San Gregorio di Tours non ha avuto una grande diffusione manoscritta a Milano e dintorni. In verità dell'epoca carolingia sopravvive un solo codice contenente questo episodio della leggenda di San Martino. Si tratta del manoscritto del *De vita et meritis* conservato a Sankt Gallen.¹⁴ La rappresentazione del mosaico segue fedelmente questa variante: vi si può vedere il diacono paziente che per due tre ore aspetta di poter eseguire la lettura, mentre il vescovo sembra addormentato e nessuno osa svegliarlo.

Tomea sottolinea dai documenti coevi quegli elementi che tendono a fondere l'identità della città di Milano con il santo vescovo Ambrogio: la chiesa milanese dal IX secolo viene chiamata *Ambrosiana ecclesia* e così anche l'arcivescovato metropolitano sarà *vicarius Ambrosii*.¹⁵ Secondo il parere di Miriam Tessera:

¹³ Cf. G. Kiss: 'Szent Márton és Savaria,' in: *Pannoniától Galliáig: Szent Márton és kultusza*, Debrecen, 2017 (atti del convegno omonimo, in via di pubblicazione; grazie per avermi concesso la lettura prima della pubblicazione del saggio). Sulla storia delle occupazioni di Pannonia e la religione dei vari popoli, cf. L. Perendy: *Az arianizmus...*, *op.cit.* Sulla campagna militare di Carlo Magno in Pannonia: B. M. Szöke: 'Nagy Károly hadjárata az avarok ellen 791-ben', *Arrabona* 44/1, 2006: 497–522.

¹⁴ Sankt Gallen, Stiftsbibliothek ms. 569. Edizioni, in base a P. Tomea: *Ambrogio...*, *op.cit.*: A. Paredi (a cura di): *Vita e meriti di S. Ambrogio. Testo inedito del secolo nono illustrato con le miniature del salterio di Arnolfo*, Milano: Ceschina, 1964; P. Courcelle: *Recherches sur Saint Ambroise. 'Vies' anciennes, culture, iconographie*, Paris: Etudes Augustiniennes, 1973; G. Banterle: *Le fonti latine su sant'Ambrogio*, Milano & Roma: Biblioteca Ambrosiana, 1991. Paredi che per primo ha pubblicato il manoscritto, lo datava al periodo del vescovo Ansperto (868–881), mentre Tomea nell'articolo citato del 1998 argomenta in maniera convincente in favore di una datazione più bassa, del periodo di Angilberto II, personaggio che aveva intrapreso con la trasformazione di tutta la basilica un'azione politico-agiografica di grande respiro.

¹⁵ P. Tomea: *Ambrogio...*, *op.cit.*: 160. La parte della leggenda che si riferisce alle esequie di San Martino si legge al f 79, come intendiamo dalla nota 18 di P. Tomea: *L'immagine...*, *op.cit.*: 306.

Committenza, significato, modelli e tecniche dell'impresa di Angilberto II sono stati più volte esaminati dalla storiografia; tuttavia, una considerazione specifica sul rapporto istituito da Angilberto II tra Ambrogio e Martino di Tours permette di comprendere più profondamente l'importanza attribuita dal presule al suo intervento nella basilica milanese. Proseguendo l'esperienza del predecessore Pietro, che intorno al 784 aveva fondato il monastero di Sant'Ambrogio su suggerimento di Carlo Magno, Angilberto II aveva perfettamente compreso che l'integrazione della Chiesa milanese nell'impero carolingio doveva transitare attraverso i modelli di riferimento della santità episcopale comprensibili sia nel regno d'Italia che oltralpe. Promosse perciò un intelligente rinnovamento del culto di Ambrogio riprendendo le tradizioni transalpine che collegavano il vescovo di Milano a Martino di Tours, il protettore dei franchi. Questa innovazione concluse il processo di ricostruzione dell'identità ambrosiana iniziato dopo la conquista di Carlo Magno e consacrò anche a livello simbolico e spirituale il metropolita di Milano come principale interlocutore dei sovrani carolingi nel regno italico.¹⁶

Una questione iconografica aperta

Quale può essere il motivo del cambiamento nell'iconografia di Sant'Ambrogio? Attualmente il dibattito su questa questione oppone due pareri diametralmente opposti. Ivan Foletti indica l'evidente opposizione tra l'iconografia dell'altare d'oro e della scena di Tours del mosaico absidale contro quella della scena milanese dello stesso mosaico:¹⁷ mentre i primi due seguono un'iconografia tardo antica o altomedievale, la seconda ci presenta la fisionomia del vescovo secondo la tradizione iconografica di San Pietro. Foletti perciò conclude che con la raffigurazione allusiva del viso il committente del mosaico intendeva far coincidere Ambrogio con la tradizione petrina, quasi come suo successore, in un periodo quando, come sappiamo da altre fonti, i rapporti tra Milano e Roma non erano senza sussulti, tra la morte di Carlo Magno e la salita al trono di Carlo il Grasso (887–881). Al contempo Miriam Tessera afferma che la fisionomia petrina di Ambrogio doveva alludere all'unità di Ambrogio (che significava la chiesa milanese)

¹⁶ M. R. Tessera: *L'altare...*, *op.cit.*: 3.

¹⁷ I. Foletti: 'Del vero volto di Ambrogio. Riflessioni sul mosaico absidale di Sant'Ambrogio a Milano in epoca carolingia', *Arte Lombarda* 57/3, 2012: 5–14., *passim*.

e la chiesa romana.¹⁸ Eventualmente potrebbe trattarsi perfino del riferimento al particolare secondo cui lo stesso San Martino fu sepolto in un primo momento in una cappella dedicata a San Pietro. Allo stesso tempo la studiosa milanese sottolinea il fatto che analizzando l'iconografia dei mosaici non si può non tener conto dei tanti restauri susseguitisi, a volte in contrapposizione l'uno con l'altro, nonché delle distruzioni fisiche (l'ultimo crollo dell'abside risale al 1943).

Conclusion

Nella nostra breve rassegna dei fatti abbiamo cercato di rilevare che il rapporto tra i culti di San Martino e Sant'Ambrogio consegue in primo luogo dalle somiglianze delle loro vite, dall'identità di periodo, funzione e tendenze, nonché dai parallelismi delle storie e leggende a loro dedicati. Si tratta infatti di due campioni della lotta contro l'arianesimo del IV secolo, combattuta in ambedue i casi quali vescovi di un'importante città. Tuttavia, il collegamento anche iconografico tra i due santi, nella Milano dell'epoca carolingia, alla fine del IX secolo assume un ulteriore significato: Sant'Ambrogio simboleggia la città di Milano e San Martino l'Impero, come il più importante santo dei Franchi. Così si spiega come le rappresentazioni iconografiche più importanti di Ambrogio in questo periodo, i mosaici absidali e i bassorilievi dell'altare d'oro, leghino il culto di Ambrogio a quello di Martino, attingendo alla leggenda descritta da San Gregorio di Tours.

¹⁸ M. R. Tessera: *La memoria di Ambrogio nei secoli X–XI*, in: P. Boucheron & S. Giovanni Stéphane (a cura di): *La memoria di Ambrogio di Milano. Usi politici di una autorità patristica in Italia (secc. V–XVIII)*, Roma: École Française, 2015: 421–440.

CRITICA

LA MUSICA SI INFILTRA NELLA POESIA – L'ARTE DI EUGENIO MONTALE

ESZTER MOHÁCSY

Università Cattolica Péter Pázmány
mohacsy.eszter@gmail.com

Eugenio Montale è una delle personalità più significative della letteratura novecentesca, soprattutto per la sua attività poetica e prosastica. Il poeta del “male di vivere” è infiltrato forse per sempre nella mente del pubblico letterario per le sue opere malinconiche e nello stesso tempo ironiche, per i suoi versi che da una parte sono tradizionali, ma dall'altra sono anche innovativi su più livelli. Il suo mondo eccezionale si manifestava mediante poesie, prose, recensioni, interviste e critiche musicali.

Eugenio Montale già nella sua infanzia aveva un grande amore per la musica. Già da bambino ha conosciuto le gioie e le dolcezze del melodramma, per lo più in compagnia di suo padre. I suoi interessi per la musica erano così significativi che ha cominciato a studiare canto da baritono sotto l'insegnamento del maestro Ernesto Sivori (1853–1923). Alcuni decenni dopo Montale ha descritto quel periodo così: “Ho studiato tre anni, a Genova, con la precisa intenzione di darmi al teatro, ma poi la morte del mio maestro, Ernesto Sivori, mi procurò l'alibi che stavo cercando per smettere. Se fosse vissuto ancora, mi sarei trovato in una crisi più grave, avrei forse dovuto addirittura esordire per non dargli un dolore. Ma io non avevo il sistema nervoso adatto per affrontare il pubblico. Sarei morto nel giorno dell'esordio”¹ Cioè Montale è rimasto solo un osservatore del mondo musicale, ma come osservatore era molto attivo. Faceva attenzione alle nuove tendenze musicali, conservando la propria passione per la grande tradizione operistica di fine Ottocento.² La sua partecipazione più attiva nell'atmosfera della musica è cominciata nel 1954, quando è diventato critico musicale del *Corriere d'Informazione* (l'edizione pomeridiana del *Corriere della Sera*).

È difficile descrivere i pensieri montaliani in connessione alla musica. Questo tema è apparso quasi tutte le volte, quando Montale era intervistato. Non solo

¹ E. Montale: *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1976: 596.

² M. Villoresi: *Come leggere Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Milano: Mursia, 1997: 14.

per la sua attività di critico musicale, ma perché la musica e le sue conoscenze musicali avevano un influsso diretto e concreto sulla sua poesia. Leggendo le opere montaliane si può affermare che la sua poesia si pasce non solo della poesia in generale, ma anche di altre arti, come per esempio la pittura e la musica. Come la pittura può essere ispirata dalla poesia o dalla musica, così la musica può essere motivata dalla poesia o dalla pittura. Questa complessità eterna della cultura si manifesta nella poesia montaliana. Ma anche se Montale amava la musica, ed ha accolto l'opinione che la poesia in sé stessa è già musica, nel contempo ha riaffermato la superiorità della parola sulla musica, perché anche il carattere asemantico della musica viene tematizzato e concettualizzato dalla letteratura, quindi dalla parola poetica.³ Questo collegamento reciproco tra poesia e musica caratterizzava in grande misura il primissimo periodo della poesia montaliana. Anche se naturalmente si trovano riferimenti musicali nelle opere più mature del poeta, nel suo primo periodo poetico (il cui risultato è stata la raccolta *Ossi di seppia*) l'intenzione di inserire un'espressione musicale nei propri versi era confessata chiaramente anche da Montale. Il poeta nella sua poesia sempre cercava la comprensione assoluta del mondo. Per questo anch'io sottolineerò il ruolo più profondo della musica nelle opere montaliane. Anche se la struttura e la metrica dei testi sono ugualmente pieni di musicalità, l'accento adesso cade sul modo in cui la musica poteva diventare non uno strumento nella scrittura della poesia, ma un'ispirazione che fa parte dell'essenza delle opere. La scuola artistica più vicina a questa tendenza è l'Impressionismo che rappresentava non l'apparenza fisica delle cose, ma il loro mondo interiore che gli artisti provavano a cogliere. La poesia montaliana funziona in un modo molto simile. Montale voleva sempre afferrare l'essenza delle cose, un'esistenza più profonda del mondo che lo circondava. Il suo amore per la musica lo ha aiutato tanto a far sentire quell'essenza.

Nel mondo musicale la sua ispirazione principale fu il compositore francese, Claude Debussy (1862–1918), il primo e forse il più grande innovatore della musica a cavallo dei due secoli: all'inizio del ventesimo secolo è avvenuto un cambiamento rapido e radicale nel modo di produrre e di intendere la musica.⁴ Debussy ha completamente violato il sistema tonale tradizionale, ed ha creato dissonanze che rompevano la scala armonica e dovevano essere recepite ed

³ G. P. Biasin: *Il vento di Debussy: la poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1985: 12–13.

⁴ G. Armellini & A. Colombo: *Letteratura, letterature: Primo Novecento*, Bologna: Zanichelli, 2005: 508.

accettate dall'orecchio dell'ascoltatore.⁵ Ha rifiutato le gerarchie armoniche già esistenti, ed ha creato un linguaggio musicale senza pari. Il suo stile è caratterizzato da un tipo di anti-grandiosità, da un atteggiamento semplice e pulito, che vuole rappresentare non solo una dissonanza sonora, ma anche una più profonda dissonanza interiore.

La sua ispirazione principale per creare quella dissonanza era la natura. Debussy aveva un rapporto molto intenso ed empatico con i fenomeni e con gli elementi che animano il mondo, per cui al suo occhio attento e curioso anche i fenomeni più comuni e più semplici si coloravano di un fascino misterioso.⁶ Il punto più comune tra Montale e Debussy è la Natura e l'amore per i fenomeni naturali; tra essi l'acqua e il mare (accompagnato spesso dal vento) avevano un'influenza notevole sulle loro opere. Per Montale la visione sempre ricorrente del mare viene dalla sua patria, la Liguria e dai tempi trascorsi sulla riva del Mar Ligure. Mentre per Debussy l'acqua era interessante ed ispiratrice per il suo carattere liquido e libero e per il suo movimento vario e pieno di musicalità. Nella sua musica ha provato più volte a rappresentare l'impressione che il movimento dell'acqua aveva sui suoi sensi. Il suo processo di comporre è descritto chiaramente da Jarocinski: "Anche quando si ispira dalla natura, Debussy non si sforza mai di riprodurla. Traspose i suoi elementi solo per la gioia di ascoltarli in musica. Non è il quadro che lo interessa, ma la percezione, non il fiore, ma il suo schiudersi".⁷ Per Debussy la musica era un po' anche letteratura, perché voleva esprimere gli stessi pensieri ed impressioni. Solo i loro strumenti sono differenti. Per questo c'è un rapporto reciproco (e adesso non parliamo solo di Montale e di Debussy) tra la poesia e la musica, che si prendono per mano, e lasciano tracce sulla formazione l'una dell'altra.

⁵ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 11.

⁶ F. Spampinato: 'Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica', *Musica/Realtà*, 2001: 22-35, p. 22.

⁷ S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, versione italiana di M. G. D'Alessandro, Fiesole: Discanto Edizioni, 1980: 176.

Ossi di seppia

Scrivendo il mio libro (un libro che si scrisse da sé) [...] ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. [...] E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmata. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza.⁸

Ossi di seppia è un'opera nata chiaramente da un'espressione musicale, quasi come se il poeta fosse guidato dal proprio amore per la musica. Per questo ha denominato la prima sezione della raccolta *Movimenti*, perché le poesie inserite in questo pezzo erano profondamente legate a quell'espressione musicale. Sin dal titolo generale *Movimenti*, la serie tradisce l'ispirazione musicale che qui più che altrove Montale tenta di accordare al proprio sentimento poetico.⁹ Montale, suggestionato dalle novità ritmiche della musica contemporanea, sentiva il bisogno di riprodurre il ritmo nuovo anche nella sua poesia. Ma questo bisogno rimaneva solo "un'ingenua pretesa di imitare gli strumenti musicali";¹⁰ specialmente nel caso degli *Accordi* giovanili. Ma anche questa "ingenua pretesa" porta tante similitudini col Simbolismo francese, con l'Impressionismo ed anche con l'arte di Debussy.

Corno inglese

Il vento che stasera suona attento
 – ricorda un forte scotere di lame –
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza
 l'orizzonte di rame
 dove strisce di luce si protendono
 come aquiloni al cielo che rimbomba
 (Nuvole in viaggio, chiari
 reami di lassù! D'alti Eldoradi
 malchiuse porte!)
 e il mare che scaglia a scaglia,

⁸ E. Montale: *Sulla poesia*, op.cit.: 565.

⁹ M. Villoresi: *Come leggere...*, op.cit.: 52.

¹⁰ E. Montale: *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini & G. Contini, Torino: Einaudi, 1980: 865.

livido, muta colore
 lancia a terra una tromba
 di schiume intorte;
 il vento che nasce e muore
 nell'ora che lenta s'annerà
 suonasse te pure stasera
 scordato strumento,
 cuore.

Nel repertorio montaliano ci sono tante tracce che tradiscono la sua passione per la musica, ma si può dire forse che solo il *Corno inglese* può essere descritto come il momento di massima fusione tra poesia e musica in Montale¹¹ (o per lo meno è una di quelle poche poesie che possono essere definite così), perché qui la musica non è uno strumento decorativo, ma è una partecipante attiva che si nasconde in quasi tutte le parole di Montale. La musica non si manifesta solo nella metrica o nel ritmo, ma anche nelle scelte lessicali.

Il protagonista della poesia è il vento, che, non solo in quest'opera montaliana, si manifesta come una forza dinamica e creativa, che è sempre in movimento. E questo movimento pervade tutte le righe, dandole un ritmo continuo, un corso ininterrotto. Il vento è capace di suonare tutti i piccoli pezzi della natura e del mondo. Il vento è quello che mette in movimento tutto quello che ci circonda, riempie le cose con vitalità e con diversi suoni, e ha anche la forza di ammutolirle, come se fosse un direttore d'orchestra. Montale era un poeta veramente eccellente, perché soltanto con le parole poteva rappresentare il quotidiano, ma nello stesso tempo miracoloso fenomeno del vento. E per questo si può dire, che qui Montale veramente ha fatto della musica l'essenza della poesia. Perché la musica qui è la musica (o il suono) del vento. E questa musica investe la natura, scuote i *fitti alberi*, e *spazza l'orizzonte di rame*. Questa musica sconvolge anche il mare, ed è invocata come se fosse un salvatore, come quello che dovrebbe rianimare il poeta stesso.¹² Si può osservare che in questa poesia si trova una bella fusione delle immagini acustiche e di quelle visive, come se ascoltassimo quello che è scritto, o per meglio dire, disegnato. Qui si manifesta la passione di Montale non solo per la musica, ma anche per la pittura, e specialmente per la pittura impressionista. Per esempio *l'orizzonte di rame* è soprattutto un'immagine visiva, una nota pittorica che descrive il colore rosso-arancione delle nuvole sotto i raggi del tramonto;

¹¹ E. Montale: *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi & F. d'Amely, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2009: 33.

¹² E. Bonora: *Lettura di Montale*, Torino: Tirrenia-Stampatori, 1980: 49.

ma può essere anche un'immagine acustica, che suscita nel pensiero il fragore di suoni metallici nel *cielo che rimbomba*.¹³ Quindi tutta la tematica della poesia è costituita dalla mescolanza della musicalità, della pittura impressionista e del mondo inconfondibile di Eugenio Montale. Così Montale arricchisce la tematica generale tra uomo e Natura, con lo strumento della musica, come se la musica fosse quasi un ponte tra la smisuratezza della Natura ed il mondo interiore dell'uomo.

Secondo *Il vento di Debussy*, il libro di Gian Paolo Biasin (1933–1998) Montale ha creato col *Corno inglese* un'unità ritmica musicale, con frasi principali: 'Il vento lancia a terra una tromba e suonasse te pure, cuore'; e con frasi secondarie: 'Il vento che suona gli alberi, e spazza l'orizzonte (dove strisce si protendono al cielo, che rimbomba) e spazza il mare (che muta colore); il vento che nasce e muore nell'ora (che s'annerà). "Alla frase principale corrisponde la linea melodica, alle secondarie i materiali armonici".¹⁴ Come si può osservare anche a prima vista, c'è uno squilibrio tra i due elementi sintattici, grazie alle secondarie (ed alle loro secondarie). Con questa soluzione Montale ha creato un ritmo nuovo, diverso ed insolito nella struttura della poesia. Questo ritmo quasi sconnesso, e la sintassi sospesa non possono non richiamare alla mente la sconnessione e la disarmonia di Debussy. Con la sconnessione dei diversi elementi grammaticali Montale crea una disarmonia non solo al livello del testo, ma anche al livello del suo messaggio, cioè l'impossibilità di un'armonia fra l'elemento psicologico, rappresentato dal cuore, e l'elemento paesistico, il vento.¹⁵

Oltre queste soluzioni un po' astratte esistono anche idee diciamo più concrete. Per esempio il professore Gilberto Lonardi ha paragonato gli versi della parentesi alle parole di un recitativo di Alfonso XI nella *Favorita* di Donizetti (imparato da Montale durante i suoi studi sotto la guida di Ernesto Sivori), sebbene nessuna delle parole dell'opera venga ripresa nella poesia, la struttura sintattica, ritmica e metrica è molto simile ("reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiusse porte!" → "Giardini d'Alcazàr, de' mauri regi / care delizie").¹⁶

Alla fine dell'opera il poeta in modo desiderativo ("suonasse") si rivolge al cuore, lo strumento scordato, cioè non accordato. Non accordato nel senso che è incapace di risuonare con la realtà naturale. Il poeta desidera trovare un accordo

¹³ *Ibid.*: 48.

¹⁴ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 31.

¹⁵ M.S. Assante: *Montale e la musica: "Quel regno di fuochi fatui e cartapesta"* (dissertazione dottorale), Napoli, 2016: 63.

¹⁶ G. Lonardi: 'Montale, la poesia e il melodramma', *Chroniques italiennes*, 1999: 65–75, p. 71.

del cuore con il mondo naturale, ma il cuore ormai non è capace di quell'accordo. Tale contrasto, tra l'impeto vitale che sconvolge la natura e l'inerzia che intorpidisce il cuore, è presente nella lirica montaliana.¹⁷ A questa disarmonia si riferiscono le parole di Montale nel suo libro *Sulla poesia*: "Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia".¹⁸ Dunque il tema della disarmonia è molto frequente nelle opere di Montale, e il poeta ha provato a rappresentarla non solo con le parole ma anche con la struttura ed il ritmo di una poesia.

Montale con il *Corno inglese* ci fa sperimentare un fenomeno ineffabile, l'impressione di qualcosa, così come gli impressionisti o i simbolisti provavano a cogliere l'impressione della realtà mediante non una descrizione realistica, ma una rappresentazione dei sentimenti e degli effetti che possono avere sullo spettatore. Il ruolo dello spettatore è un riferimento chiaro non solo all'Impressionismo in generale, ma anche all'Impressionismo debussiano. L'ascoltatore, lettore o fruitore dell'opera d'arte (sia essa musicale, letteraria o artistica), secondo gli impressionisti, è costretto inizialmente a perdersi nella confusione disordinata di linee e colori, nel campo della pittura, o di suoni, nel campo della musica.¹⁹ L'esercizio di creare un'interpretazione unita spetta allo spettatore e alla sua fantasia, che cioè riceve un ruolo attivo nella creazione dell'opera. Per avvicinarsi a quell'essenza mai raggiungibile c'è bisogno dell'ultimo elemento, e quello è l'anima dello spettatore. L'opera funziona solo come uno strumento per sperimentare livelli superiori o diversi dall'ordinario. In tal modo nasce quella libertà che anche Debussy ha annunciato. Per il compositore francese la musica era una arte libera, zampillante, un'arte di aria aperta, in cui "la teoria non esiste".²⁰

Falsetto

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.

¹⁷ E. Bonora: *Lettura di Montale*, op.cit.: 48.

¹⁸ E. Montale: *Sulla poesia*, op.cit.: 570.

¹⁹ M. Tortora: "Ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare". *Lettura di Corno inglese*, *Allegoria*, 2012: 134-153, p. 139.

²⁰ F. Spampinato: *Debussy...*, op.cit.: 23.

Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal flotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembla l'arciera Diana.
Salgono i venti autunni,
t'avviluppano andate primavere;
ecco per te rintocca
un presagio nell'elisie sfere.
Un suono non ti renda
qual d'incrinata brocca percossa!
io prego sia
per te concerto ineffabile
di sonagliere.

La dubbia dimane non t'impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
Ricordi la lucertola
ferma sul masso brullo;
te insidia giovinezza,
quella il lacciolo d'erba del fanciullo.
L'acqua è la forza che ti temprà,
nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura.

Hai ben ragione tu! Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fertilizi
del tuo domani oscuro.

T'alzi e t'avanzi sul ponticello
 esiguo, sopra il gorgo che stride:
 il tuo profilo s'incide
 contro uno sfondo di perla.
 Esiti a sornmo del tremulo asse,
 poi ridi, e come spiccata da un vento
 t'abbatti fra le braccia
 del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
 di chi rimane a terra.

La scelta del titolo è una componente interessante della poesia, è un altro riferimento musicale (come lo era il *Corno inglese* o i *Minstrels*). Il falsetto è la voce di testa che un cantante maschile emette per imitare il timbro femminile. Cioè la melodia cantata in falsetto è una melodia ironica e giocosa, come il rapporto tra Montale ed Esterina era ironico e giocoso. Questo tono giocoso accompagna tutta la poesia mediante la struttura delle rime e dei diversi ritorni fonici, di cui parlerò dopo. Ad un secondo livello, non è assolutamente esclusa la teoria che si basa su un tipo di immedesimazione. Cioè il cantante maschile con la formazione del falsetto deve immedesimarsi con la donna. Montale forse voleva immedesimarsi con Esterina e con quella spensieratezza che la donna rappresentava, ma nella chiusura della poesia si rivela che il poeta può rimanere solo un osservatore: “Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra”. I falsettisti raggiungono tonalità più alte, ma non possono nascondere l'artificio tecnico del loro canto (cioè il canto di testa e non di petto), per questo si rendono riconoscibili, affermando così la propria identità.²¹ Anche se il cantare in falsetto è una tecnica usata per ironizzare il modo di cantare delle donne, nel caso di tale poesia il suo significato è più profondo. Perché Montale non vuole appartenere alla “razza di chi rimane a terra”, e ammira l'attitudine leggera di Esterina, sebbene lo sappia che questa leggerezza, per la maggior parte, viene dall'età fanciulla della protagonista. Neanche Montale era un uomo vecchio negli anni della scrittura della poesia (aveva circa 26–27 anni), ma era suscettibile anche ai fenomeni preoccupanti della vita e del mondo (interiore ed esteriore).

Oltre il personaggio di Esterina, il ruolo più significativo della poesia è quello del mare. Già nel *Corno inglese* il poeta ha rappresentato il movimento del mare,

²¹ M. Tortora: 'Un punto di svolta in Ossi di seppia: lettura di Falsetto', *L'Elisse*, 2010: 165–188, p. 187.

che “scaglia a scaglia / livido, muta colore”, ma nel *Falsetto* questa descrizione è molto più dettagliata. Si potrebbe dire, che quello che è stato raffigurato dal vento nel *Corno inglese*, adesso è raffigurato dal mare e dall’acqua. E come nelle poesie precedenti c’erano dei riferimenti alla musica debussyana, la situazione è la stessa con il *Falsetto*. Il punto comune con Debussy in questa poesia è l’acqua. La natura, e specialmente l’acqua, era una fonte primaria per il compositore francese. Debussy era affascinato dai fenomeni che coinvolgono le acque. La sua composizione più famosa, *La mer* (Il mare), interpretata per la prima volta nell’autunno di 1905, è un attestato indubitabile di questo amore. Debussy in una sua lettera l’ha descritto così: “Il mare mi è stato molto propizio, mi ha mostrato infatti tutte le sue acconciature. Ne sono ancora tutto inebriato”; e in un’altra lettera ha fatto una piccola rivelazione del proprio passato: “Forse non lo sapete che avrei dovuto intraprendere la bella carriera del marinaio e che solo per caso ho cambiato strada. Ciononostante ho mantenuto una passione sincera per il mare”.²² L’acqua e la natura per Debussy erano ispirazioni molto più importanti di tutti gli altri fenomeni del mondo. Tutta la sua musica si basava su queste fonti; per lui la musica era “un’arte a misura degli elementi, del vento, del cielo, del mare”.²³ Il carattere liquido dell’acqua la rende inafferrabile e completamente libera per sempre. L’acqua del mare similmente alle persone ha dei diversi stati d’animo, che può rappresentare mediante i suoi movimenti (spesso provocati dal vento). Può essere tranquilla o arrabbiata, silenziosa o rumorosa, pacifica o pericolosa. Nella sua forma tranquilla il mare è un fenomeno naturale, che può fornire alle persone un luogo di meditazione e di introspezione, dove l’anima torna tranquilla. Invece con il suo lato furioso e fiero e con la sua ingovernabilità il mare è una delle creature divine più spaventose. Tutte queste variazioni d’umore hanno ispirato Debussy e Montale, per cui nella loro carriera il mare è diventato un punto basilare e sempre ricorrente. Nel *Falsetto* il fenomeno dell’acqua è strettamente legato alla visione di Esterina, perché il poeta l’ha visto tante volte nel mare o nei pressi del mare a Monterosso. Per queste circostanze il mare fa parte del quadro che Montale ‘ha dipinto’ della figura sognata di Esterina (“L’acqua è la forza che ti tempera, / nell’acqua ti ritrovi e ti rinnovi”, vv. 29–30). Esterina è una bella creatura, quasi una sirena, che fa parte dell’Infinito e che con la sua spensieratezza e con la sua leggerezza si immedesima con la chiarezza e con la libertà spirituale e divina della natura. E per quanto riguarda il lato musicale della natura, Debussy ha creato una descrizione perfetta: “La musica è una matematica misteriosa i cui elementi

²² F. Spampinato: *Debussy...*, *op.cit.*: 24.

²³ *Ibid.*: 23.

partecipano dell'Infinito. Essa è responsabile dei movimenti delle acque, del gioco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti: la Natura”²⁴

Le persone vedono Esterina avvolta dalle nubi (a questo si riferisce “fumea”) che la forza violenta del vento disperde o concentra; questa nube rappresenta la panica collocazione nella natura, ma riprende anche la figura del secondo verso con allusione ironica all'età (“grigiorosea nube”).²⁵ Cosicché si manifesta anche nel *Falsetto* il fenomeno del vento, adesso violento, che provoca i movimenti del lacerare e dell'addensare. Per Montale l'opera di Giacomo Puccini (1858–1924), *Madama Butterfly* (rappresentata per la prima volta nel Teatro alla Scala nel 1904) era una grande ispirazione, e teneva la sua melodia in alta considerazione per almeno un paio di ragioni; per questo non è escluso che la visione del fumo legato al fenomeno del mare nella realtà sia una derivazione pucciniana: “Un bel dì, vedremo levarsi un fil di fumo sull'estremo confin del mare...” (l'aria di *Butterfly* nel secondo atto).²⁶ L'immagine di “fumea” sarà ripresa in seguito: “Poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai”. La cenere adesso raffigura il colore della folla delle nuvole, o per meglio dire del mare delle nuvole grigie che circondano Esterina. Il “fiotto di cenere” cioè significa il mare delle nubi grigiastre, con la mescolanza di questi immagini Montale fa combaciare il fenomeno della terra (mare) con quello del cielo (nuvole). La figura di Esterina, fra l'altro, rappresenta nella sua visione questo combaciare del mondo terreno e del mondo celeste.

La chiusura della prima strofa: “io prego sia / per te concerto ineffabile / di sonagliere”, è l'unica volta nella poesia, in cui Montale scrive in prima persona singolare. E il poeta prega il cielo, perché vuole che quel rintocco celeste suoni ad Esterina, come se fosse un concerto così bello, che non potrebbe essere descrivibile con parole. La melodia e il modo in cui le sonagliere suonano devono avere un'armonia ineffabile. L'ineffabilità è un concetto strettamente legato a tutte le arti, ma specialmente alla musica. Per capire meglio questo legame particolare cito di nuovo le parole di Debussy: “La musica comincia là dove la parola è impotente a esprimere: la musica è scritta per l'inesprimibile; vorrei che essa sembrasse uscire dall'ombra e che, qualche istante dopo, vi ritornasse”.²⁷ Se la musica in

²⁴ *Ibid.*: 22.

²⁵ E. Montale: *Ossi di seppia*, *op.cit.*: 19.

²⁶ G. Lonardi: *Il fiore dell'addio: Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna: Il Mulino, 2003: 38–39.

²⁷ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 17.

generale nasce per esprimere l'inesprimibile, anche la musica stessa diventa un fenomeno ineffabile. Si può parlare delle tecniche, delle tonalità, dei diversi stili, ma raggiungere la sua essenza con parole è quasi impossibile. Così impossibile, come il desiderio di Montale di raggiungere l'essenza delle cose, la comprensione assoluta del mondo e dei suoi fenomeni naturali o spirituali. Ed è possibile che dietro questa locuzione, oltre il riferimento musicale, Montale sottointenda un tipo di salvaguardia della giovanile spensieratezza di Esterina.²⁸ Il poeta prega per la donna, perché non vuole che lei conosca gli orrori del mondo.

Musica sognata / Minstrels

Ritornello, rimbalzi
tra le vetrate d'afa dell'estate.

Acre groppo di note soffocate,
riso che non esplose
ma trapunge le ore vuote
e lo suonano tre avanzi di bacchanale
vestiti di ritagli di giornali,
con strumenti mai veduti,
simili a strani imbuto
che si gonfiano a volte e poi s'afflosciano.

Musica senza rumore
che nasce dalle strade,
s'innalza a stento e ricade,
e si colora di tinte
ora scarlatte ora biade,
e inumidisce gli occhi, così che il mondo
si vede come socchiudendo gli occhi
nuotar nel biondo.

Scatta ripiomba sfuma,
poi riappare
soffocata e lontana: si consuma.

²⁸ M. Villoresi: *Come leggere...*, *op.cit.*: 128.

Non s'ode quasi, si respira.
 Bruci
 tu pure tra le lastre dell'estate,
 cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto
 provi le ignote note sul tuo flauto.

“Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di seppia avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: Musica sognata.”²⁹

Dunque la nascita di questa “cosetta” è ispirata di nuovo da un'esperienza personale di Montale. Nel marzo del 1916 a Genova Montale era presente a un concerto nel Teatro Felice, in cui furono eseguite dal violoncellista francese André Hekking (1866–1925) e dal pianista Luigi La Volpe le opere *Les collines d'Anacapri* e *Minstrels* di Claude Debussy. Lo scrittore stesso ha descritto la propria poesia col titolo identico ai *Minstrels*, come se fosse un'imitazione dell'opera debussiana, ed una univoca dichiarazione del suo interesse e della sua ammirazione per il compositore francese. Eppure la poesia, per la prima volta intitolata *Musica sognata* della prima edizione degli *Ossi di seppia*, veniva esclusa poi nella seconda (è successo unicamente con questa poesia). Nel 1962 è stata ristampata nel raro volumetto intitolato *Accordi e pastelli*,³⁰ e finalmente è stata rientrata nell'edizione di *Tutte le poesie* nel 1977 con il nuovo titolo di *Minstrels*, corredato con la dicitura “da C. Debussy” per rendere esplicito il riferimento. Questo pezzo del compositore francese è l'ultimo preludio del primo libro dei *Préludes* per pianoforte, presentato nel 1910, quando Montale aveva solo 14–15 anni. Il poeta l'ha sentito nel 1917, e l'ha definito come musica ironica, descrittiva ed impressionistica, piena di sconnessione, di colori e di metri. Una musica che si vorrebbe sentire e risentire. Un tipo di parodia grottesca e sorprendente, con cui Debussy era fedele alla sua convinzione sulla libertà artistica, nel senso generale ed anche formale. L'ispirazione per Debussy potevano essere i gruppi di menestrelli, che hanno cominciato ad esibirsi in Europa intorno al 1900. Ma è più probabile che i *Minstrels* abbia preso la sua origine dal genere risalente ai primi decenni dell'Ottocento, quando gli spettacoli dei menestrelli erano rappresentati dai servi sulle piantagioni americane. I quattro o cinque lavoratori erano bianchi con una

²⁹ E. Montale: *Sulla poesia*, op.cit.: 563.

³⁰ E. Bonora: *Lettura di Montale*, op.cit.: 202.

maschera nera sulla loro faccia, con cui facevano riferimento alla tensione tra gli addetti bianchi e quelli neri.³¹ È successo anche viceversa, dai servi neri ignoranti ed ingenui, che hanno messo in ridicolo gli altri lavoratori bianchi, o addirittura i propri padroni bianchi, ironizzando per esempio sul loro modo elegante di ballare. Tali spettacoli includevano danze, assoli di corno, melodie suonate da diversi strumenti musicali (come il banjo, le ossa o il tamburino), canti di ballate e racconti di barzellette, cioè tante forme dell'arte. Per quanto riguarda la parte musicale che suonavano, era caratterizzata da diversi tipi di musica, come per esempio il jazz, il ragtime o il blues, i cui elementi poi avrebbero fatto nascere tutta la musica leggera. I *Minstrels* con i suoi ritmi sempre variabili, è costituito in un modo, come se volesse contenere tutte le parti di quelle serate spettacolose dei lavoratori. La scelta di questo ceto sociale non è straordinario nel mondo debussyano o in quello montaliano. Ambedue gli artisti con le loro opere testimoniano l'anti-eroismo dei loro personaggi, che in un certo senso sono modelli culturali del Primo Novecento. In questo campo i *Minstrels* del compositore francese non è l'unico pezzo sull'argomento anti-eroico. Debussy ha musicato poesie di Banville (*Pierrot*, 1842) o Verlaine (nella raccolta di *Fêtes galantes*, 1881, che appunto per la musica debussyana aveva molta risonanza nel mondo artistico), nelle quali si ritrovavano personaggi della commedia dell'arte italiana: per esempio Colombina, Pedrolino (*Pierrot*) o Arlecchino.³² Personaggi quotidiani, comici e semplici che con la forza dell'improvvisazione hanno lo scopo principale di divertire il pubblico.

Cioè nel caso di Montale parliamo di un'ispirazione dell'arte contemporanea, l'arte di un'aria fresca, libera e pronta a sperimentare nuove tendenze, tipo anche umoristico. Nella musica di Debussy la drammaticità e la comicità sono presenti tenendosi per mano, similmente alla poesia montaliana in cui gli elementi dell'ironia e della serietà si alternano continuamente. Prende sul serio il mondo circostante, ma nello stesso tempo ride sulla sua faccia. Come lo fanno i servi neri, che hanno paura dai loro padroni, ma possono sopravvivere alle vicissitudini della vita solo con la forza dell'ironia e della gioiosità. Il carattere ironico e vario dei *Minstrels* può venire da quest'ispirazione. Dicono che per i pianisti abituati ai pezzi musicali classici è molto difficile suonare quest'opera debussyana,³³ perché il suo ritmo è molto strano ed eccezionale, non solo rispetto alle altre opere scritte

³¹ S. Bruhn: *Images and ideas in modern french piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*, Stuyvesant: Pendragon Press, 1997: 115 (tradotto da me).

³² G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 23.

³³ *Idem.*

per pianoforte, ma anche all'interno del repertorio del compositore francese. Se un pianista vuole creare l'atmosfera giocosa e quasi misteriosa di *Minstrels*, deve suonare il pianoforte in un modo irregolare, staccando con gli studi precedenti e con le abitudini tradizionali. Perché l'opera ha l'intenzione non segreta di imitare tutti gli strumenti possibili usati dai menestrelli, attraverso la voce solitaria del pianoforte. Quest'idea crea un tipo di spontaneità e freschezza nell'opera, come se fossero inventate le melodie durante l'esecuzione del brano musicale. Debussy si stacca dalla musica convenzionale, e un po' anche dalla realtà. Questo distacco era una specie di missione per lui: la liberazione della musica dalle regole sintattiche e dai procedimenti di sviluppo prestabiliti. Con la sua fantasia ha ricostruito nei *Minstrels* quel piccolo mondo chiuso dei lavoratori, che similmente provavano a staccarsi dalla loro realtà rigida e disperata. I *Minstrels* è un disegno rapido che crea associazioni di suoni, in cui sarebbe vano cercare una giustificazione nelle regole dell'armonia tradizionale; così Debussy ha cambiato il ruolo ed anche il significato del fattore armonico.³⁴ Dopo tutte queste caratteristiche, non è sorprendente che la musica sconnessa, ritmica e non sottomessa a una gerarchia armonica di Debussy, abbia sollecitato la curiosità della mente giovane ed aperta di Eugenio Montale.

Ma perché il nostro Montale ha scelto proprio questo brano musicale di Debussy? Non solo per la sua novità ritmica o per il suo carattere umoristico. Il fattore che ha suscitato la creatività montaliana è proprio il mondo o la vita dei menestrelli. E in questo caso non conta se parliamo dei menestrelli dei primi decenni dell'Ottocento o quelli del primo Novecento. Il loro ruolo occupato nel mondo e nella società era molto simile. Erano personaggi insignificanti, quasi invisibili. Nel caso dei lavoratori possiamo dire che erano visibili solo se avevano fatto male il proprio dovere. Il lavoro buono e soddisfacente era ovvio e per questo invisibile. E però la scelta di *Minstrels* può essere interpretata come una riflessione di Montale sul ruolo del poeta nella società di allora, un ruolo ormai quasi invisibile che è entrato in un genere marginale e mal sopportato.³⁵ Il poeta in generale ha perso la sua funzione di vate e comincia ad abituarsi al ruolo simile dei menestrelli. Nel 1962 Montale ha descritto la posizione dei poeti nella società così: "E che dire della situazione del poeta nella società attuale? In genere non è una situazione allegra: c'è chi muore di fame, c'è chi vive alla meno peggio con altri mestieri, c'è chi va in esilio e c'è chi sparisce senza lasciar tracce".³⁶

³⁴ S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, op.cit.: 168.

³⁵ G. P. Biasin: *Il vento...*, op.cit.: 26.

³⁶ E. Montale: *Sulla poesia*, op.cit.: 592.

Così nel lavoro di Montale e in quello di Debussy è entrata la figura dell'antieroe, che nell'arte moderna funzionava come una chiave interpretativa fondamentale.³⁷ Dunque l'argomento principale della poesia montaliana è la musica suonata dai menestrelli, da quei suonatori ambulanti che diventano i "tre avanzi di baccanali", o "uomini paradossali" (in un'altra versione della poesia), "vestiti di ritagli di giornali", intrpretati in un modo modernissimo da Montale.³⁸ Ma sopra il velo di questa "musica senza rumore" si nasconde la rappresentazione di una realtà specifica dei menestrelli e di quella personale di Montale, come poeta. Cioè la scelta tematica è un bello specchio in cui il poeta dà a vedere l'autoconsapevolezza della sua funzione poetica. La salvezza per i menestrelli era la musica e gli spettacoli, in cui anche se prendevano in giro i loro padroni e la propria vita miserabile, potevano staccare da questi problemi almeno per alcune ore. Come il poeta si stacca dal mondo, col metodo di scrivere poesie sul mondo. Perché tutti i tipi d'arte reagiscono al mondo circostante, in un modo realistico o astratto, descrittivo o narrativo, diretto o indiretto. L'ispirazione è sempre la stessa, solo i metodi si diversificano. Nel caso di Montale e Debussy questi metodi sono molto simili, anche se lavoravano in diversi campi dell'arte. La melodia dei *Minstrels*, che attraversa la lirica montaliana, che a sua volta cerca di riprodurre l'opera di Debussy, è affascinante proprio per il suo essere instabile, scoppiettante, incalzante e voluttuosa.³⁹ La mescolanza di queste caratteristiche ha ispirato Montale a scrivere una poesia giovanile, ma nello stesso tempo adulta, imitando la musica, ma in un modo assolutamente diverso dall'intenzione operante dentro di lui durante la scrittura degli *Accordi*. Questa musica è eseguita da un'orchestrina clownesca, che raffigura l'arte nuova tra simbolismo e avanguardie,⁴⁰ rafforzando l'antieroisimo e la banalità dei personaggi montaliani (e dello stile di Debussy). Quest'arte nuova in Italia è stata rappresentata soprattutto da Aldo Palazzeschi (1885–1974) e da Corrado Govoni (1884–1965).⁴¹ Mentre la poesia fantasiosa di Govoni era una bella mescolanza di diversi movimenti culturali, come per esempio il crepuscolarismo, il simbolismo, il futurismo, il surrealismo o l'ermetismo, il motto semplicissimo di Palazzeschi era "Lasciatemi divertire!" (una poesia nella raccolta intitolata *L'incendiario*, 1913), una frase quasi buffa, con cui il poeta ha reagito all'atmosfera troppo seria, che sempre caratterizzava la poesia italiana, ed

³⁷ G. P. Biasin: *Il vento...*, *op.cit.*: 5.

³⁸ *Ibid.*: 25.

³⁹ M. S. Assante: *Montale...*, *op.cit.*: 45.

⁴⁰ E. Montale: *Ossi di seppia*, *op.cit.*: 23.

⁴¹ *Ibid.*: 23–24.

anche la poesia dappertutto nel mondo. Questo carattere della poesia in generale non è sorprendente, la maggior parte delle opere d'arte è nata e sempre nascerà dal dolore e dalle sofferenze della vita. La pena è una forza molto più ispiratrice dell'allegria. Quindi sarebbe un po' ironico usare questo motto palazzesco nel caso del poeta, che "ha incontrato spesso col male di vivere", ma è vero che anche lui aveva delle tendenze nelle proprie poesie, che hanno provato a creare un'atmosfera più leggera e libera, che elabora temi gravi, ma li scioglie con un linguaggio giocoso ed unico, che deriva dal suo ritmo scattante ed insolito, cioè dal ritmo debussiano.

La musica proveniente dal gioco dei menestrelli è una "musica senza rumore / che nasce dalle strade". Una musica senza suono, quasi impercettibile, identico al silenzio. Il silenzio è una delle più grandi innovazioni di Debussy, descritta in un modo bellissimo dal musicologo francese, Vladimir Jankélévitch (1903–1985): "La musica non comincia e non finisce. Emerge dal silenzio, si impone senza preliminari, in medias res, poi, interrompendo il suo corso, continua a tessere la sua trama nel nostro sogno";⁴² "Debussy cerca di afferrare l'istante liminale a partire dal quale il silenzio diventa musica".⁴³ Una musica che nella poesia di Montale sale a fatica verso l'alto, divenendo udibile, ma poi riscende subito nella non udibilità ("s'innalza a stento e ricade").⁴⁴

La musica è un tipo di visione, che crea un legame tra il mondo reale ed il mondo della fantasia. L'ulteriore può essere rappresentato per esempio mediante la mescolanza delle esperienze sensoriali (dunque con sinestesie), che è capace di descrivere ed anche colorare la realtà. La seconda metà dell'ultima strofa sposta l'attenzione sul cuore del soggetto, cioè sulla musica. Secondo l'opinione di André Michel (1922–2014), un compositore francese del XX secolo, Debussy ha ascoltato e con la sua musica faceva ascoltare il battere del cuore delle cose.⁴⁵ Montale con questi versi rievoca un po' la capacità debussiana di cogliere l'essenza delle cose attraverso l'ascolto dei loro cuori. Ed il cuore equivale all'anima di una persona. E l'anima, cioè il mondo interiore di qualcuno, è l'essenza del personaggio. Quindi come Montale con la sua arte voleva sempre raggiungere l'essenza delle cose, così faceva anche Debussy con la sua musica, osservando il battito del cuore delle cose.

⁴² S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, op.cit.: 66.

⁴³ S. Jarocinski: *La musica e l'ineffabile*, traduzione italiana a cura di E. Lisciani-Petrini, Napoli: Tempi Moderni Edizioni, 1985: 122.

⁴⁴ E. Montale: *Ossi di seppia*, op.cit.: 25.

⁴⁵ S. Jarocinski: *Debussy, impressionismo e simbolismo*, op.cit.: 176.

Montale, come la maggior parte dei poeti, era un esperto di come rafforzare il messaggio di una poesia con mezzi linguistici, metrici o musicali, e alcune volte ha aggiunto ai suoi strumenti gli echi delle opere dei più grandi compositori, come per esempio la *Madama Butterfly* di Puccini o la *Favorita* di Donizetti. Per questa capacità è possibile che il fenomeno del vento fosse presente in tutti i versi del *Corno inglese*, la musica di Debussy pervadesse tutto il testo di *Minstrels*, e la visione di Esterina apparisse in tutte le parole del *Falsetto*.

Dopo i Movimenti

Negli *Ossi di seppia* soprattutto la sezione dei *Movimenti* è caratterizzata dall'amore di Montale per la musica, ma anche le poesie appartenenti ad altri gruppi della raccolta rappresentano riferimenti musicali. Per esempio nei *Meriggi*, la poesia intitolata *Clivo* racchiude un verso di gran importanza dell'aria di Rodolfo nella *Bohème* (rappresentata per la prima volta nell'anno della nascita di Montale, 1986). "Con le barche dell'alba / spiega la luce le sue grandi vele / e trova stanza in cuore la speranza" (*Clivo*) rievoca i versi dell'opera pucciniana: "Ma il furto non m'accora, / poiché vi ha preso stanza / la speranza!" (*Che gelida manina*, l'aria di Rodolfo). Montale probabilmente non per caso ha quasi citato le parole di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa (i librettisti della *Bohème*). Rodolfo, secondo il suo ruolo, era un giovane poeta squattrinato, anche un collaboratore di giornali nel periodo della ricerca della propria identità artistica.⁴⁶ Quindi non si può non tener conto degli echi tra Rodolfo e il poeta (ed anche il personaggio) Montale, che negli anni della scrittura delle sue prime poesie dubitava delle sue capacità e trovava che: "[...] in fin dei conti ho poco e nulla da dire. Solito scagno, solita vita: il pomeriggio lo passo in biblioteca, dove mi annoio. Leggo stentatamente e vorrei...vorrei fare qualcosa di mio, ma...sono desideri; mi manca ogni volontà. La mia impotenza è prodigiosa. Passano i mesi e io mi guardo vivere; e ne stupisco; tutto rimetto al domani. Arriverò così fino a sessanta anni, rimettendo tutto al domani".⁴⁷ Quest'apatia all'età di vent'anni sparisce più tardi, e si trasforma in un'attività poetica così significativa nella letteratura italiana, che è quasi impossibile credere che lui in qualunque periodo della sua vita soffrisse da tali pensieri e

⁴⁶ L. C. Rossi: *Montale e l'«orrido repertorio operistico»*, *Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo: Sestante Edizioni, 2007: 14.

⁴⁷ E. Montale: *Quaderno genovese*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983: 56.

che uno dei più grandi poeti del Novecento mettesse in dubbio il proprio talento e la propria identità poetica.

Montale ha pubblicato la sua terza raccolta intitolata *La bufera e altro* nel 1956. Cioè l'esperienza della seconda guerra mondiale è inserita in questo libro (*Le occasioni* sono pubblicate nel 1939). Per questo la rappresentazione della musicalità nelle poesie era affidata piuttosto ai rumori che rievocano non solo gli orrori della guerra, ma anche l'opinione di Montale (già come critico musicale) sulla musica contemporanea: "Che i rumori siano stati ormai acquisiti dalla musica per ottenere particolari suggestioni è quasi ammesso da tutti".⁴⁸ Dunque il poeta nella *Bufera e altro* sceglie consapevolmente strumenti ritmici che non possiedono qualità melodiche, ma sono capaci di simulare rumori, battiti, e stridori per riprodurre il periodo apocalittico della storia (caratterizzato soprattutto dalla guerra ma anche dallo sviluppo meccanico).⁴⁹ Per quest'impressione è un esempio perfetto la chiusura della seconda strofa della poesia eponima, *Bufera*: "e poi lo schianto rude, i SISTRI, il fremere / dei tamburelli sulla fossa fuia, / lo scalpicciare del fandango, e sopra / qualche gesto che annaspa...". In questi versi il suono insegue il senso e Montale, con la forza della fonetica, crea il calco sonoro della bufera, in primo luogo con la dura successione delle consonanti (*sch-nt, str, mb, lp-cc, nd-ng, pr, lch, st, sp*) e con l'elevata presenza della *r*, per cui il testo è attraversato da un tipo di vibrazione costante, e con il suo cupo rumore di fondo replica il rombo del vento che accompagna la tempesta.⁵⁰

La *Satura* pubblicata nel 1971 invece gira intorno ad un tema molto differente. La scrittura della raccolta divisa in quattro parti (*Xenia I, II; Satura I, II*) coincide con la perdita della moglie del poeta nel 1963. Quest'evento naturalmente ha lasciato tracce evidenti sulla poetica montaliana, soprattutto nella sezione di *Xenia*. Il ricordo di Drusilla Tanzi si manifesta in quasi tutte le poesie, mediante anche riferimenti musicali. Per esempio i primi versi del *Caro piccolo insetto* rievocano chiaramente le parole di Mimì della *Bohème*.⁵¹ "Caro piccolo insetto / che chiamavano mosca non so perché" richiama "Mi chiamano Mimì / il perché non so" (*Sì, mi chiamano Mimì*, l'aria di Mimì nel primo quadro). Quindi nell'opera di Puccini Rodolfo e Montale, non solo nei loro personaggi hanno dei tratti comuni, ma anche per quanto riguarda Mimì e la Mosca (chiamata così da Montale per

⁴⁸ E. Montale: *Prime alla Scala*, a cura di G. Lavezzi, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1981: 138.

⁴⁹ M. S. Assante: *Montale...*, *op.cit.*: 128.

⁵⁰ *Ibid.*: 129.

⁵¹ G. Lonardi: *Il fiore...*, *op.cit.*: 194.

la forte miopia della moglie per cui doveva mettere gli occhiali molto spessi). Ambedue le donne muoiono, ed i poeti rimangono a terra e devono imparare a vivere con il dolore causato dall'assenza delle loro compagne di vita. Grazie alle conoscenze profonde di Montale del genere dell'opera, il poeta poteva inserire le sue esperienze musicali nelle sue poesie in un modo molto raffinato ed elegante. Senza citare esattamente le parole dei libretti aveva la capacità di suggerire i pensieri comuni tra il poeta e i protagonisti delle opere.

Nel libro di Luca Carlo Rossi, *Montale e l'orrido repertorio operistico*, si trova un elenco molto dettagliato dei riferimenti possibili ad opere musicali nei versi di Montale, non solo negli *Ossi di seppia*, ma in tutte le sue raccolte. Tali casi sono quasi innumerevoli, e naturalmente tante volte sono solo ipotetici. La maggior parte di queste interpretazioni non fu mai confermata dal poeta; comunque è sicuro che la base di questi echi operistici è l'amore molto intenso di Montale per tutti i tipi di musica (opera, operetta, melodramma, musica strumentale senza lirica). Dunque il poeta era ispirato da tanti generi della musica (contemporanea, ma soprattutto ottocentesca), e partendo da quest'ispirazione giocava con la disarmonia dei suoni, con i personaggi delle opere ed operette e poteva riempire anche il fenomeno muto del silenzio con un valore musicale. Negli anni giovanili Montale ha affidato la lucida percezione delle cose più all'orecchio che all'occhio, e con l'udito era pronto a cogliere i suoni secchi e disarmonici che si levano dalla terra riarsa, come per esempio i "schiocchi di merli", i "frusci di serpi" o i "tremuli scricchi di cicale" (*Meriggiare pallido e assorto*).⁵² Più tardi quest'intenzione diminuiva, ma non cessava del tutto. Quindi Montale non rinunciava affatto alla musica, ma lentamente proclamava l'assenza di ogni speranza di raggiungere – con la gioia del canto puro – un assoluto o l'assoluto.⁵³ Anche se il poeta avesse realizzato l'impossibilità di raggiungere l'assoluto con la forza della musica, non poteva mai resistere all'obbedienza giovanile di quell'espressione musicale.

Per lui non bastava la conoscenza superficiale delle cose. Con la sua poesia non voleva compiere una missione sublime. Volente o nolente Montale ha mostrato solo un punto di vista al pubblico da cui il mondo può essere osservato. Un punto di vista caratterizzato dalla sensibilità per le felicità e per i dolori della vita, che sono affrontati in un modo melanconico, umoristico, ironico, speranzoso e rassegnato nello stesso tempo. Queste caratteristiche insieme facevano nascere l'inimitabile mondo montaliano costituito dai pensieri complessi del poeta, che vedono il lato oscuro e anche il lato chiaro della vita: "se io ho potuto vivere e

⁵² E. Bonora: *Lettura di Montale*, op.cit.: 35.

⁵³ G. Lonardi: *Il fiore...*, op.cit.: 53.

sopravvivere, ho avuto una certa fede. Fede nella poesia intanto [...] Sarà una fede il cui oggetto può riuscire oscuro, e che consiste soprattutto nel vivere con dignità di fronte a se stessi, nella speranza che la vita abbia un senso, che razionalmente ci sfugge, ma che vale la pena di sperimentare, di vivere⁵⁴. A quest'ideologia è aggiunto l'amore del poeta per le altre arti, soprattutto per la pittura e per la musica. Montale aveva la capacità di trasporre quest'amore nei suoi versi usando gli strumenti dei colori o dei suoni. Giocando con la forza delle immagini e degli effetti acustici Montale con ogni singola poesia si è avvicinato un po' alla conoscenza assoluta del mondo, la cui conquista totale, anche secondo il poeta, era impossibile. Ma soltanto la ricerca di quell'essenza può dare senso alla vita dell'uomo, senza raggiungere mai lo scopo desiderato.

Lo strumento principale di Montale in questa ricerca era la poesia, la cui importanza nella vita dell'uomo è stata descritta chiaramente dal poeta: “[...] il mondo, purtroppo, non è fatto soltanto di arte, non è fatto di suoni, non è fatto di colori, non è fatto solo di parole, ma anche di problemi pratici. Se vogliamo salvare il mondo, bisogna tuttavia salvare anche cose non assolutamente necessarie come la poesia. L'uomo economico da solo non potrà sopravvivere⁵⁵”.

⁵⁴ E. Montale: *Sulla poesia, op.cit.*: 606.

⁵⁵ E. Montale: *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996: 1685.

APOLOGIE D'UN MONSTRE SACRÉ

Dialogues. Rousseau juge de J.-J.

PAULA MARSÓ

Université Eötvös Loránd

marsopaula@yahoo.fr

« J'ai souvent ouï reprocher à J.-J., comme vous venez de faire, un excès de sensibilité, et tirer de là l'évidente conséquence qu'il était un monstre. »

(Dialogue II, 218)

Introduction

Je vais présenter en quelques lignes la dernière œuvre achevée de Rousseau : les *Dialogues*, sous-titrés, comme on le sait, *Rousseau juge de Jean-Jacques*¹. Tel est le titre que portait le manuscrit remis à Boothby en avril 1776 par Rousseau. Dans ces dialogues, un personnage appelé « Rousseau » parle avec un personnage appelé « Le Français » au sujet de l'absent « Jean-Jacques ». Rousseau ne connaît pas J.J., mais il a lu ses livres ; Rousseau a lu les livres de J.J. mais il ne l'a jamais vu, il ne peut croire qu'un « monstre pareil » puisse écrire des si « beaux livres ». Le Français n'as pas lu ses livres, mais il connaît ce personnage, c'est-à-dire il connaît toutes les histoires qui circulent sur l'auteur dans le monde parisien. Celui-ci n'a jamais lu une seule ligne d'un seul de ses ouvrages, il est justement le porte-parole des persécuteurs, il est « l'ombre bavarde » du complot de « ces Messieurs » qui surgissent à chaque ligne. L'histoire tout court : Rousseau va rendre visite à J.J., il sera accueilli dans son domicile, il aura l'occasion de discuter avec « l'auteur » et le Français va lire les livres de cet « auteur ». Le personnage nommé ici « Rousseau » a de nombreux traits de caractère communs avec le Rousseau auteur des *Dialogues*. Il est Genevois comme lui (*Dialogue I*, 179) et il fut animé du même désir de

¹ J.-J. Rousseau : *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*. Présentation, notes et documentaire par Érik Leborgne, Paris : Flammarion, 1999.

rechercher un homme vrai. Il est en communion immédiate avec l'âme de l'auteur, au moins il a beaucoup de sympathie pour ce personnage. Le « Français » anonyme, incarnation d'une voix publique, finit par revenir sur son premier jugement après avoir entendu « Rousseau » et lire les textes de J.J. Il est convaincu à la fin de l'innocence de « J.J. », mais il refuse de s'engager publiquement pour sa défense : « juste, mais sans témérité », dubitatif sur les chances de réhabilitation de l'opprimé aux yeux de la génération actuelle, il ne veut pas que cette démarche lui nuise, ni « faire le Don Quichotte » (*Dialogue III*, 375).

On sait que la première publication contenait le premier de trois dialogues publiés posthument en 1780 à Londres. Les deux autres ne parurent sur la base du manuscrit remis à Moultou qu'en 1782 à Genève. Il fallut attendre 1959 et le premier volume de l'édition des *Œuvres complètes* dans la Pléiade pour disposer d'une édition critique et voir rétablis certains passages retranchés par Moultou en 1782. Enfin en 1990 a paru la première traduction intégrale des *Dialogues* en anglais, constituant le premier volume des *Collected Writings of Rousseau*, sous la direction de Roger Masters et Christopher Kelly. Anne F. Garreta résume très clairement² dans son étude sur les *Dialogues* (« Paradoxes d'une réception critique ») que même si les *Dialogues* n'ont pas fait l'objet, jusqu'à récemment, d'une interprétation globale, les critiques n'ont cessé d'y faire référence : certains pour y trouver la preuve de la folie de Rousseau et, accessoirement, des raisons de disqualifier sa philosophie politique (de Burke à Taine, à Maurras et au delà). L'étonnant n'est pas le privilège de l'image pathologique de Rousseau, mais la constance de celui-ci, du dix-huitième siècle à nos jours. Les *Dialogues* sont donc perçus, dès leur parution, comme le lieu exact de ce paradoxe de la raison et du délire. Rousseau est fou : Voltaire n'a cessé de le répéter dans sa correspondance, l'affaire Hume l'a confirmé. Mais ce n'est que dans les *Dialogues* qu'apparaît aux lecteurs la possibilité monstrueuse de philosopher follement. « Fou », « archifou », « monstre fou », « fou méchant », « fou dangereux », sont quelques uns des termes récurrents, avec les accusations de cynisme (« bâtard de Diogène »). Ce vocabulaire semble être apparu à la suite de la fameuse lettre que Rousseau écrivit à Voltaire le 17 juin 1760 (« Je vous hais ... »). Les mêmes termes se retrouveront dans les pamphlets : ainsi dans la Quatrième des *Lettres de M. de Voltaire sur la Nouvelle Héloïse* (1761), « C'est un pauvre fou qui n'est pas si méchant qu'on croit [...] Il faut pardonner à un homme qui a le cerveau blessé [...] » ; Dans le *Sentiment des Citoyens* (1764), « On a pitié d'un fou. » Voyons le ton des textes de Diderot à partir de 1758 : « Il suit de

² A. F. Garreta : « Rousseau et la critique », in : *La critique autobiographique*, Ottawa : Pensée Libre, 1995.

là que cet homme est faux, vain comme Satan, ingrat, cruel, hypocrite, méchant ; toutes ses apostasies du catholicisme au protestantisme, et du protestantisme au catholicisme, sans rien croire ne le prouvent que trop. [...] En vérité cet homme est un monstre³. »

Ce qui est intéressant, c'est que lorsque Starobinski propose une lecture globale de l'œuvre de Rousseau abordant les *Dialogues*, il en revient sans doute, ainsi que le signale Jacques Derrida⁴ à une conception classique du pathologique comme « excès ». Citons Starobinski : « dans la perspective d'une analyse globale, il apparaîtra que certaines conduites premières constituent à la fois la source de la pensée spéculative de Rousseau, et la source de sa folie. Mais ces conduites, à l'origine, ne sont pas morbides par elles-mêmes. C'est seulement parce qu'elles vont à l'excès et à la rupture, que la maladie se déclare et se développe⁵. »

Anne F. Garreta souligne que la réception de cette œuvre est restée toujours nécessairement divisée.

Ironie majeure : qu'il s'agisse d'opérations de réduction psychologique ou de réduction philosophique, les critiques qui trouvent dans les *Dialogues*, l'indice du système ou l'indice de la folie sont contraints d'aller chercher ailleurs que dans ceux-ci les éléments de leur interprétation. Se veut-elle philosophique, dans les textes indubitablement théoriques ; psychopathologique, dans les écrits proprement autobiographiques et la correspondance⁶.

Or, les *Dialogues* défient la définition canonique proposée par Lejeune, canonique en ce sens qu'elle établit et délimite un corpus d'autobiographies. Et les *Dialogues* la défient sans doute pour une raison très forte : si Lejeune fonde sa définition sur un modèle originaire qui est celui des *Confessions* du même Rousseau, alors, les *Dialogues* qui leur succèdent, ne leur font pas pour autant suite, ni ne les répètent. Le texte écrit en réponse à l'échec du projet autobiographique des *Confessions* peut-il être justifiable d'une définition modelée sur ce projet ? La réponse de Foucault (réponse par avance, puisque sa préface précède de loin les travaux de

³ « Tes Tablettes de Diderot » (1758), in : *Jean-Jacques Rousseau. Mémoire de la critique*, Paris : PUF, Sorbonne : 2000. Textes réunis par Raymond Trousson.

⁴ J. Derrida : *De la Grammatologie*, Paris : Minuit, 1967 : 218–219.

⁵ J. Starobinski, *op.cit.* : 242. Sur la maladie de Rousseau dans *La Transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971 : 430–444.

⁶ A. F. Garreta, *op.cit.* : 94.

Lejeune) était claire déjà : les *Dialogues* «sont des *anti-Confessions*⁷ ». Pourtant Foucault, dans son *Introduction* de 1962, texte crucial en ce qu'il réinscrit les *Dialogues* dans le corpus philosophique de Rousseau, disjoint ce que les *Dialogues* méthodiquement et dialectiquement tentent d'unir. Mieux encore, si Rousseau est une figure bien emblématique de ce processus que déchiffrera Foucault, et par lequel «le concept d'auteur comme personne réelle, c'est à dire sujet pensant et moralement actif, responsable du texte, émerge en Occident à la fin du XVIII^e siècle» et «par lequel les livres et les discours commencèrent d'avoir réellement des auteurs⁸ » et que cette origine se trouve scellée dans les *Dialogues*, «Foucault lit dans son Introduction Rousseau contre lui-même, et déliant œuvre et folie, défait l'œuvre elle-même⁹ ». Le projet le plus affirmé des *Dialogues*, dit Garreta, est de rétablir la vraie figure de l'auteur et de son œuvre par l'identification de l'un à l'autre.

La paranoïa de Rousseau

La réception des *Dialogues* semble se mouvoir encore de nos jours entre deux pôles : on essaie de sauver l'intégralité de la pensée de Rousseau en y éliminant le personnage de l'auteur ou de discréditer sa pensée philosophique à l'aide de l'argument de sa folie. Ce qui est intéressant dans le cas de Rousseau, c'est que ce mouvement est présente même de son vivant. Avant de présenter l'élément absolument novateur de ce texte et son caractère subversif, il faut distinguer trois différentes niveaux de la narration. Le récit primaire des dialogues est le discours de la persécution et avec celui-ci la question de l'opinion publique. Le récit secondaire est le portrait global de l'auteur, le récit au troisième niveau est la question de la signature ou une interprétation très spéciale de la lecture en générale.

Quand on parle du récit au premier niveau, il faut compléter le tableau avec un élément de portée historique. On ne peut pas exposer ici les détails de la persécution que Rousseau avait subi, mais il est certain qu'à son retour en France (1767), puis à Paris, il trouve les philosophes unis contre lui, prenant ouvertement parti pour Hume. Aussi la «coterie holbachique», réunie autour de Mme d'Épinay,

⁷ M. Foucault : «Introduction», in : *Rousseau Juge de Jean Jacques : Dialogues*, Paris : Armand Colin, 1962 : VII-XXIV.

⁸ M. Foucault : «Qu'est-ce qu'un auteur ?», in : *Bulletin de la Société Française de philosophie* LXIII (3), 1969 : 25.

⁹ A. F. Garreta, *op.cit.* : 98.

Grimm et Diderot, c'est-à-dire de ceux qui sont directement impliqués dans les Confessions et en redoutent la publication, va-t-elle faire intervenir les pouvoirs publics pour imposer le silence à « J.J. ». L'essentiel n'est pas l'idée du complot (à partir de 1768), mais plutôt la bataille contre l'opinion publique qui serait impliquée dans ces mêmes manœuvres. Justement à la fin du XVIII^e siècle apparaît la notion de *l'opinion publique*, du *procureur* et celui de la *célébrité*. Rousseau souhaiterait combattre contre son image publique et contre l'opinion publique qu'on a sur lui devant ce public même. Récemment un universitaire contemporain, Antoine Lilti, avait développé ce sujet dans son livre intitulé *Figures publiques. L'invention de la célébrité*¹⁰. L'auteur montre comment l'opinion publique et l'image de la célébrité sont nées à la fin du XVIII^e siècle et comment elles pèsent sur la vie de Rousseau. Il est clair que Rousseau voulait avant tout lancer un débat sur l'opinion formée sur son propre personnage qui était extrêmement connu de son vivant et sur la réception de ses œuvres, qui ont été vite mises à l'index.

For what we call Rousseau's paranoia, the most visible sign of which was a syndrome of persecution, was first and foremost, as we will see, a distorted understanding of the way other people saw him. It is therefore a pathology of recognition that operates in the relationship between Rousseau and his readers and concerns the well-known public personality that he became. It therefore requires us to confront the following question : why did the most famous and celebrated writer of his day become convinced that he was unanimously hated by his contemporaries¹¹ ?

Outre l'argument de sa folie – publicisée avec succès par Voltaire –, il y a d'autres chefs d'accusation qui circulent sur son compte, comme « scélérat », « âme double », « ennemi du genre humain », « âme hypocrite », « mauvais tête ». La persécution de Rousseau, dont je ne peux pas ici décrire les détails n'a point été un mythe, et si elle a reçue un caractère « mythologique » c'est grâce aux *Dialogues*, où il en a fait une fiction juridique. Je cite le beau texte de Maurice Blanchot (1959) sur ce thème :

Je ne sais si, durant sa vie, Rousseau fut persécuté comme il le crut. Mais, puisqu'il n'a manifestement pas cessé de l'être après sa mort, s'attirant les passions hostiles et, jusqu'à ces dernières années, la haine, la fureur déformatrice et

¹⁰ A. Lilti : *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris : Fayard, 2014.

¹¹ A. Lilti : « Writings of Paranoia. Jean-Jacques Rousseau and the Paradoxes of Celebrity », *Representation* 103, 2008 : 53-83, pp. 54-55.

l'injure d'hommes apparemment raisonnables, il faut bien penser qu'il y eut du vrai dans cette conjuration d'hostilité dont il se sentit inexplicablement la victime. Les ennemis de Rousseau le sont avec un excès qui justifie Rousseau.

L'entreprise engagée ici par l'auteur est étrange, car il veut faire un procès juridique de l'opinion publique. Il exige le droit de la défense contre cette opinion, le droit d'être écouté et jugé, finalement il exige la liberté de parler. Il veut savoir quels sont ses crimes et comment et par qui il a été jugé. Il voulait que le jugement sur son personnage et sur ses œuvres soit articulé, qu'il devienne un texte qu'on peut discuter. Il est possible que la « paranoïa » de Rousseau n'est autre chose que son intention de faire dialoguer simultanément le discours du juge et celui du coupable.

Paysage de l'elysium

Si les *Confessions* était le monument de la vie d'un homme, les *Dialogues* sont le monument de sa mort. Le personnage est « enterré vivant », voire réduit au silence. Cela concerne le récit au premier niveau. Mais au-delà de celui-ci, on trouve dans le texte une distinction encore plus révélatrice concernant la vie et la mort. Rousseau le dit clairement : « l'auteur des livres et l'auteur des crimes vous paraît la même personne, je me crois fondé à en faire deux. Voila, Monsieur le mot de l'énigme. [...] Il faut avouer que la destinée de cet homme a des singularités bien frappantes : sa vie est coupée en deux parties qui semblent appartenir à deux individus différentes, dont l'époque qui les sépare, c'est-à-dire le temps où il a publié des livres marque la mort de l'un et la naissance de l'autre. » Justement parce que l'individu biographique vient de mourir au moment où il devient auteur, ce dernier a besoin d'un guide, un *daimon*, un accompagnateur. « Rousseau » est dans ce rôle, il va accompagner « J.J. » au paysage de l'Élysée où les gens vertueux se reposent après leur mort. *Et in arcadia Ego* « moi aussi j'ai vécu en Arcadie » – ce texte doit justement montrer où se trouvent ces champs dans l'imaginaire de Rousseau et comment ils sont. Voyons les premières pages de son texte.

Figurez-vous donc un monde idéal semblable au nôtre, et néanmoins tout différent. La nature y est la même que sur notre terre, mais l'économie en est plus sensible, l'ordre en est plus marqué, le spectacle plus admirable ; les formes sont plus élégantes, les couleurs plus vives, les odeurs plus suaves, tous les objets plus intéressants. Toute la nature y est si belle que sa contemplation

enflammant les âmes d'amour pour un si touchant tableau, leur inspire avec le désir de concourir à ce beau système la crainte d'en troubler l'harmonie, et de là naît une exquise sensibilité qui donne à ceux qui en sont doués des jouissances immédiates, inconnues aux cœurs que les mêmes contemplations n'ont point avivés. Les passions y sont comme ici le mobile de toute action, mais plus vives plus ardentes ou seulement plus simples et plus pures, elles prennent par cela seul un caractère tout différent. Tous les premiers mouvements de la nature sont bons et droits. (*Dialogue I*, 66–7)

Qui est ce qui est digne d'y résider ? Bien sur l'auteur ou créateur de ce paysage idéal, qui n'est autre que « l'homme de nature ». Le programme poétique du texte est de désigner comment cette naturalité s'inscrit dans la personnalité de son auteur. Dans ma lecture il ne s'agit plus de justifier la moralité de l'être biographique, mais d'élaborer, si vous préférez de poétiser le caractère du personnage de l'auteur. Il faut présenter comment est « l'état de J.-J. au milieu de ses affections et de ses fictions ».

D'abord il faut lui trouver une nature, présenter sa « constitution physique », sa morale, son tempérament. On est très proche de la naissance du génie, un sujet, qui a beaucoup travaillé l'auteur. Il fait référence à son article *Génie* (fragment du « Dictionnaire de musique ») tout au début du premier dialogue¹². Un texte autobiographique peut être légitimement vérifié par une enquête et engage la responsabilité juridique de son auteur : cela a été la stratégie des *Confessions*. Ici c'est l'auteur qui est analysé : le créateur de son propre univers. Ce texte est non seulement labyrinthique, tandis que les *Confessions* sont plutôt verticalement construits, il est plus monumental même. Monumental est à entendre ici au sens littéraire du mot *monument* : la tombe, l'architecture de l'autre vie. Ce texte qui a été – et qui est encore toujours – le plus rejeté, négligé, ignoré dans la réception de Rousseau, a un caractère tout-à-fait nouveau. L'« excès » des dialogues n'est autre chose que l'invention d'un nouveau *topos* littéraire : le personnage de l'auteur. « J'ai souvent ouï reprocher à J.-J., comme vous venez de faire, un excès de sensibilité,

¹² Il faut lire ce passage attentivement, car l'origine d'une philosophie de la réception ou d'une esthétique peut être dérivée d'ici. Il est intéressant que les *Dialogues* s'ouvrent par la même problématique. « Je m'expliquerai : mais ce sera prendre le soin le plus inutile ou le plus superflu : car tout ce que je vous dirai ne saurait être entendu que par ceux à qui l'on n'a pas besoin de le dire. [...] Figurez-vous donc un monde idéal semblable au nôtre, et néanmoins tout différent... » Pour la structure de cette construction voir le chapitre « après-coup ».

et tirer de là l'évidente conséquence qu'il était un monstre¹³.» Pourtant l'art en général et surtout l'art d'écrire doit s'enraciner dans l'émotivité ; elle doit articuler un langage de l'immédiateté :

Il y a donc une bonne et une mauvaise écriture : la bonne et naturelle, l'inscription divine dans le cœur et l'âme ; la perverse et l'artificieuse, la technique, exilée dans l'extériorité du corps. Modification tout intérieure du schéma platonicien : écriture de l'âme et écriture du corps, écriture du dedans et écriture du dehors, écriture de la conscience et écriture des passions, comme il y a une voix de l'âme et une voix du corps : « La conscience est la voix de l'âme, les passions sont la voix du corps » (*Profession de foi*). La *voix de la nature*, la *sainte voix de la nature* se confondant avec l'inscription et la prescription divines, il faut sans cesse retourner vers elle, s'entretenir en elle, dialoguer entre ses signes, se parler et se répondre entre ses pages¹⁴.

Rousseau désigne donc son auteur imaginaire qui parle cette langue, qui vit dans cette immédiateté, et qui a déjà rompu avec les règles de politesse – « voile uniforme et perfide de politesse » (voir son premier *Discours* et sa critique de l'art). Quand il désigne son auteur il le présente comme un personnage nonchalant, quelqu'un qui résiste à la violence de la politesse, le danger de l'uniformité. C'est un homme naturellement paresseux, désintéressé des apparences de la société, qui vit dans une autosuffisance. « J.-J. est indolent paresseux comme tous les contemplatifs : mais cette paresse n'est que dans sa tête. » Cette molle inertie n'influe pas seulement sur ses actions indifférentes, mais sur toute sa conduite. Un homme imaginaire qui manque de particularité, de singularité et qui « rebelle à toute autre volonté ne sait pas même obéir à la sienne, ou plutôt trouve si fatigant même de vouloir, qu'il aime mieux dans le courant de la vie suivre une impression purement machinale qui l'entraîne sans qu'il ait la peine de la diriger. » (*Dialogue II*, 264) Ou encore : « il est incroyable à quel point cette paresse de vouloir le subjugue. » Son extrémité est justement sa manie d'être naturel. Les *Dialogues* sont clairs : « Ce même naturel ardent et doux se fait constamment sentir dans tous ses écrits comme dans ses discours » (*idem*).

L'idée de l'écriture dans ce système est conçue comme une auto-libération de l'opinion : « j'ai fait les livres, il est vrai, mais jamais je ne fus un livrier... » ou

¹³ Il serait plus qu'intéressant de parcourir la réception de Rousseau concernant le seul motif, de la *sensibilité coupable*.

¹⁴ J. Derrida : *De la Grammatologie*, *op.cit.* : 30.

« faire des livres pour subsister eût été me mettre dans la dépendance du public. Il eût été dès lors question, non d'instruire et de corriger, mais de plaire et de réussir. » La bonne écriture chez Rousseau a toujours une fonction de retrouver l'immédiateté originaire de la parole, gardée vivante par le sentiment : « Inventer un langage aussi nouveau que mon projet », cela a été l'exergue de ses *Confessions*. Le sentiment arrange non seulement le langage de cet « auteur », mais aussi tout son être.

Jean-Jacques m'a paru doué de la sensibilité physique à un assez haut degré. Il dépend beaucoup de ses sens et il en dépendrait bien davantage si la sensibilité morale n'y faisait souvent diversion ; et c'est même encore souvent par celle-ci que l'autre l'affecte si vivement. De beaux sons, un beau ciel, un beau paysage, un beau lac, des fleurs, des parfums, de beaux yeux, un doux regard ; tout cela ne réagit si fort sur ses sens qu'après avoir percé par quelque côté jusqu'à son cœur. Je l'ai vu faire deux lieues par jour durant presque tout un printemps pour aller écouter à Berci le rossignol à son aise ; il fallait l'eau la verdure la solitude et les bois pour rendre le chant de cet oiseau touchant à son oreille, et la campagne elle-même aurait moins de charme à ses yeux s'il n'y voyait les soins de la mère commune qui se plaît à parer le séjour de ses enfants. Ce qu'il y a de mixte dans la plupart de ses sensations les tempère, et ôtant à celles qui sont purement matérielles l'attrait séducteur des autres fait que toutes agissent sur lui plus modérément. Ainsi sa sensualité, quoique vive, n'est jamais fougueuse, et sentant moins les privations que les jouissances, il pourrait se dire en un sens plutôt tempérant que sobre. (*Dialogue II*, 232)

Ou encore : « L'homme sensuel est l'homme de la nature ; l'homme réfléchi est celui de l'opinion ; c'est celui-ci qui est dangereux. L'autre ne peut jamais l'être quand même il tomberait dans l'excès. » (*Dialogue I*, 232) Pour cet auteur : « Écrire n'est point un métier », et en ce qui concerne ses principes : « je n'ai jamais adopté la philosophie des heureux du siècle. J'en cherchais une plus appropriée à mon cœur, plus consolante dans l'adversité, plus encourageante pour la vertu » (*Dialogue I*, 132).

Que se passe-t-il lorsque le narrateur est en même temps un personnage de l'histoire qu'il raconte ? Il ne s'agit plus de distinguer un moi social et un moi créateur : le narrateur n'est jamais l'auteur, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur. Son texte de trois cents pages n'est autre chose que le tableau monumental de ce caractère en tant qu'auteur. Rousseau distingue clairement le personnage, le narrateur et l'auteur. Le personnage ici est son « J.J. », le narrateur est « Rousseau »,

son interlocuteur est le « Français » qui, avec ces questions rythme l'histoire. La situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture, et la nécessité de cette séparation est à la fois logique, psychologique et juridique : comme disait Proust dans *Contre Saint-Beuve* : « L'homme qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne ».

Rousseau voulait fictionnaliser ce personnage « qui fait des vers » en jugeant l'écriture inférieure à la parole. Le paradoxe de Rousseau est justement l'existence simultanée de ces deux univers opposés : il a choisi l'être écrit, il voulait exister dans ces écrits et il a également travaillé contre l'écriture en la jugeant supplémentaire, accessoire, corrompible, dérivée. « Or à l'intérieur de cette époque de la métaphysique, entre Descartes et Hegel, Rousseau est sans doute le seul ou le premier à faire un thème et un système de la réduction de l'écriture, telle quelle était profondément impliquée par toute l'époque¹⁵. »

On a vu que dans la logique de la métaphysique logocentrique et dans le système d'écriture de Rousseau, la voix doit dominer l'écriture. C'est la voix qui garantit la vivacité du logos, l'écriture est le lieu par excellence d'un être cadavérisé.

L'après-coup

Depuis l'antiquité jusqu'à l'âge classique, une référence inébranlable, une relation morale lie l'auteur à son ouvre. Prenons Socrate et Caton, deux personnages de haute importance dans la pensée de Rousseau. Le culte de Socrate et Caton apparut très tôt, il les avait associés dès le temps de Charmettes, en 1739, dans *Le Verger de Madame de Warens*¹⁶.

A tous les carrefours des multiples allées du XVIIIème siècle, on rencontre, tantôt mêlés à d'autres, tantôt sobrement symétriques, les bustes de Socrate et de Caton. Rencontre toute naturelle. Si les noms des hommes avaient, depuis Montaigne, été associés plusieurs fois dans les débats sur la « vertu des païens », les raisons ne manquaient pas de méditer de nouveau sur leur exemple : la passion pour les problèmes de la politique et de la morale ; un culte de l'antiquité plus exalté encore, parfois, qu'au siècle précédent ; la recherche avide,

¹⁵ J. Derrida : *De la Grammatologie*, op.cit. : 147.

¹⁶ C. Pichois & R. Pintard : *Jean-Jacques entre Socrate et Caton*, Textes inédits de Jean-jacques Rousseau, Paris : José Corti, 1972 : 84.

parmi les grands personnages d'Athènes et de Rome, de modèles pour l'homme nouveau...¹⁷

Ce n'est pas par sa personne que Socrate retient l'auteur du *Discours* ; ni d'ailleurs par sa tournure d'esprit et l'originalité de sa méthode ; c'est par sa vertu bien sûr, mais surtout par son rôle. Socrate est un homme qui a fréquenté les poètes, les artistes, les orateurs et qui s'est convaincu que la vérité ne se trouvait pas parmi eux. Il a dénoncé la vanité des sciences et des arts.

Ce philosophe qui se moque des philosophes et la philosophie, ce savant qui pourtant dénonce les méfaits de la science, voilà le témoin dont Jean-Jacques a besoin dans le procès qui l'oppose à de communs adversaires... l'allié nécessaire pour préparer la chute des idoles.¹⁸

On a vu que les textes autobiographiques de Rousseau ont toujours eu la fonction philosophique de démontrer que son style de vie est en accord avec ses principes. Même si son rapport à l'aristocratie a été toujours ambigu, il a strictement voulu garder l'apparence de son indépendance. N'oublions pas qu'à partir de 1760 Rousseau construisait soigneusement les détails de son autoportrait adressé au grand public.

Il y a une étrange mise en abyme dans les *Dialogues*, où le texte réel – celui que lit le lecteur – vient cautionner le témoignage du « Rousseau » fictif sur l'écrivain J.J. : « ...il fait encore un effort et s'occupant derechef malgré lui de sa destinée et de ses persécuteurs, il a écrit en forme de dialogue une espèce de jugement d'eux et de lui assez semblable à celui qui pourra résulter de nos entretiens. Il m'a souvent protesté que cet écrit était de tous ceux qu'il a faits en sa vie celui qu'il avait entrepris avec le plus de répugnance et exécuté avec le plus d'ennui. » (*Dialogues*, II, 254)

Comment définir les rapports et les frontières entre le dedans et le dehors des mondes racontés ? Question de temporalité, lorsqu'on mesure l'écart plus ou moins grand qui sépare le temps de l'acte narratif et le moment où l'histoire a lieu. La question de la personne concerne la relation du narrateur et du personnage. En effet, au moment où quelqu'un raconte une histoire, qu'il en fasse ou non partie à titre de personnage, il institue un univers en propre dont il est par définition exclu en tant que narrateur. Celui qui raconte ou fait dialoguer n'est pas au même

¹⁷ C. Pichois & R. Pintard : *Jean-Jacques entre Socrate et Caton*, op.cit. : 79.

¹⁸ *Ibid.* : 92.

niveau que les objets ou les acteurs qui peuplent son récit. Qui parle alors ? Ce qui est sûr, c'est que Rousseau est sans « J.J. » dans toute son histoire. Je dirai que Rousseau est privé ici de son J.J., son être intégral n'est jamais présent dans le texte. Par contre, les conversations sont cadrées par un épilogue et un prologue. L'auteur et son double « J.J. Rousseau » sont ensemble dans le « sujet et la forme de cet écrit » et encore une fois dans « l'histoire du précédent écrit ».

Cela est clair, on a vu tant de fois que l'auteur fictionnalisé est l'individu isolé. Mais le problème qui prédomine non seulement ici, mais dans toute pensée de Rousseau, c'est que l'individu moral ne peut jamais être isolé, il doit habiter le monde. Le solitaire n'écrit pas un roman, et l'écrivain doit s'adresser aux autres. Voilà le drame au troisième niveau du récit, le problème de la signature. Les quelque trois cents pages des *Dialogues* essaient d'absorber le décalage entre J.J. auteur et J.J. censé être coupable. On pourrait montrer que tous les arguments dans cette tentative répètent la structure de l'après-coup qui détermine la figure du législateur, comme l'a montré Bennington. « Il s'agit d'un paradoxe de l'après-coup, qu' affecte la pensée politique de Rousseau à tous ses niveaux ; il est évident que le peuple ne peut pas comprendre le législateur dans le présent de sa législation. Pour être en état de recevoir la loi, il faudrait que le peuple soit déjà tel que seule la loi peut le rendre, donc qu'il ait déjà reçu la loi avant de la recevoir, auquel cas on n'aurait plus besoin de législateur du tout, car on serait de nouveau dans la nature. »¹⁹ En d'autres termes : si on pouvait comprendre le législateur, on n'aurait pas besoin de ses lois, et donc on se passerait bien de le comprendre. On a besoin de ces lois dans la mesure où on n'est pas capable de les comprendre. Cette situation est strictement aporétique. On pourrait montrer qu'elle est générale, qu'elle affecte toute situation d'enseignement et toute communication en général. La même chose se produit dans les dialogues. « La qualité de l'âme qui dicte, décide de la qualité de ce qui est écrit, qui n'a de qualité que pour autant qu'il manifeste l'âme de l'écrivain²⁰ ». Mais comme dans l'après-coup qui constitue comme impossible la présence incontestable du législateur, on peut se demander comment on peut savoir si on a quelque chose à dire avant de le dire, ou comment on pourrait être autorisé à être auteur avant de l'être déjà ; et comme cette structure laissait nécessairement la porte ouverte au charlatan, ici on peut se demander s'il y a vraiment possibilité de devenir auteur sans « s'aller fourrer dans le tripot littéraire... barbouiller éternellement du papier.. » (*Dialogue I*, 673) « Dès qu'il est l'Auteur des écrits qui portent son nom, il ne peut avoir que le coeur d'un

¹⁹ G. Bennington : *Dudding. Des noms de Rousseau*, Paris : Galilée, 1991 : 74.

²⁰ *Ibid.* : 84

homme de bien.» «Si l'auteur n'eût été tout aussi singulier que ses livres, jamais il ne les eût écrits.» «je voulais premièrement connaître l'auteur pour me décider sur l'homme, et c'est par la connaissance de l'homme que je me suis décidé sur l'Auteur.»

L'impossibilité du problème est aussi claire que dans le *Contrat Social*. Le législateur doit non seulement dire la loi, mais dire le contexte qui en fait une loi et qui en assure la réception. Face au triple problème, selon lequel les membres de la ligue disent que Rousseau n'a pas écrit ce qu'il affirme ne pas avoir écrit, qu'il a écrit ce qu'il affirme ne pas avoir écrit, et diffusent des éditions défigurées de ce qu'il a écrit autrement, Rousseau raconte une solution, qui consiste à distribuer des copies manuscrites d'une déclaration signée et datée. Comme si tout l'effort de Rousseau visait à transmettre ses archives intouchables, car, il le dit et le prouve : la lecture défigure son écriture. Toute lecture est nécessairement une interprétation qui ajoute peut-être un faux-texte au texte d'origine, qui mobilise ainsi d'autres textes, qui deviennent l'écriture même. Voilà le scandale et le complot tout court : la complicité de la lecture et de l'écriture. Rousseau avait non seulement le courage de faire un texte de sa propre vie, il en a eu également assez de relire ce texte, et finit par en faire un autre. C'est ainsi que l'auteur «sans cesse assoiffé et blessé d'une responsabilité qu'il ne pourra plus ni complètement honorer, ni complètement éluder, va se définir par sa mauvaise conscience²¹». Reste à savoir si cette mauvaise conscience est l'origine ou le résultat de son programme.

²¹ R. Barthes : *Préface aux Romans et contes de Voltaire*, Paris : Gallimard, 1972 : 8.

MÁS ALLÁ DE LO FANTÁSICO EN *DISTANCIA DE RESCATE* DE SAMANTA SCHWEBLIN*

DANIEL NEMRAVA

Palacký University Olomouc

dnemrava@hotmail.com

Introducción

Samanta Schweblin (1978) es hoy considerada una de las mejores cuentistas de su generación. Ya con su primer libro, *El núcleo del disturbio* (2002), se posicionó en el amplio campo literario argentino con una narrativa que altera el juego entre lo fantástico y lo real. En 2014 publicó su primera novela (más bien *nouvelle*), *Distancia de rescate*, en la que aborda el tema de los agrotóxicos, deconstruyendo el mito del idílico campo argentino. Pero, como intentaremos demostrar, de ninguna manera la historia que desarrolla le sirve sólo como una herramienta o un pretexto para ejercer por medio de la ficción una especie de ecocrítica, (ab)usando los protagonistas como voceros de la diatriba contra el neoliberalismo y la globalización.

En términos generales, las historias de Schweblin ocurren en una escena cotidiana donde los personajes, junto con el lector, experimentan paulatinamente una suerte de extrañeza en espera del inevitable apocalipsis. Su discurso narrativo suele detenerse en los mínimos detalles transformándolos en una densa red de indicios que asfixian y aterrorizan a los protagonistas. En el proceso de la representación de una realidad visualizada (lo concreto) desde adentro del sujeto (lo abstracto) surge otra realidad alternativa cuya coexistencia crea una extraña densidad, tensión y horror.

En el caso de la *Distancia de rescate* la narrativa visual desarrolla el encuentro de dos familias en un pueblo: la de Amanda y su hija Nina con la de Carla y su hijo David. El narrador principal es Amanda que, gravemente enferma, dialoga

* El artículo es el resultado de la investigación financiada dentro del proyecto institucional “Románské jazyky a literatury: mezi konfliktem a dialogem” IGA_FF_2017_043.

con David en el hospital intentando reconstruir y darle sentido a todo lo ocurrido, comprender y alcanzar la revelación del conflicto, desde la llegada a la casa alquilada en el pueblo hasta su propia intoxicación y hospitalización. Por medio de su vecina, Carla, nos enteramos de las circunstancias de las causas del extraño comportamiento de su hijo, su deformación física, así como del horror que provoca la posibilidad de la transmigración del alma que pueda salvar a los hijos de la muerte.

Para que el relato alcanzara el formato de novela, Schweblin tuvo que ampliar y complicar la estructura narrativa con la superposición de voces que narran. David se convierte en el incisivo guía y el estimulador de los recuerdos de Amanda con frases como: “eso no es importante”, “no pierdas tiempo”, “esto va directamente al punto exacto”, etc., escrito en cursiva. Además, como si se tratara de la caja china, dentro del diálogo en el nivel heterodiegético hay metadiálogo entre Amanda y Carla y, al final de la novela, entre sus maridos. El juego con la inverosímil transmigración de las almas, la anulación de las líneas divisorias entre lo onírico y lo real, se consuma con el hecho de transformar a Amanta en el narrador omnisciente en los últimos momentos de su vida. Sin embargo, al final resulta que la omnisciencia cae en el personaje de David en tanto guía siniestro, alguien que insinúa que ya conoce el fin de la historia que le cuenta Amanda, alguien que sabe que todo el esfuerzo y la búsqueda para redimir el alma enferma es inútil, como si todo fuera predeterminado al fracaso.

El grado de horror en la narración retrospectiva de Amanda, su intuición del peligro se mide constantemente a través de la intuitiva y elástica “distancia de rescate”: “esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería.”¹ Así genera una atmósfera de permanente alerta y tensión desde el inicio del relato hasta el final, fomentando a la vez la imagen de un pueblo posapocalíptico, un pueblo fantasma y siniestro, lleno de niños intoxicados, con la presencia de la muerte inminente.

Lo fantástico como la transgresión lingüística

El texto de Schweblin podría caber cómodamente entre las coordenadas del relato neofantástico definido, por ejemplo, por Jaime Alazraki.² Por un lado, falta el tra-

¹ S. Schweblin: *Distancia de rescate*, México D. F.: Editorial Almadía S. C., 2014: 23.

² Alazraki introduce el término neofantástico para distinguirlo de su precursor fantástico del siglo XIX por su distinta visión, intención y su *modus operandi*: “Por su visión, porque si lo fantástico

dicional juego discursivo de la confrontación de lo sobrenatural/inverosímil y de lo real/verosímil. Pero hay algo extraño dentro de lo real, algo siniestro/ominoso (por ejemplo, el motivo de la transmigración de las almas), es decir, la transgresión de las leyes físicas por la irrupción implícita de un elemento extraño. En el relato fantástico, lo sobrenatural/lo extraño/un fantasma supone siempre una amenaza para nuestra realidad, siendo capaz de provocar y reflejar “la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo”.³ Sin embargo, en Schweblin, esa amenaza de la que se nutre el terror en los protagonistas siempre parte de la realidad, siempre es verosímil (en nuestro caso, por ejemplo, la contaminación del medio ambiente), a pesar de que esa irrupción cause situaciones absurdas e inverosímiles. El efecto de la extrañeza más bien depende del discurso narrativo, en el que Schweblin construye el desequilibrio entre la palabra y el silencio en el acto comunicativo. De acuerdo con Rosalba Campra, en la narrativa del siglo XX lo fantástico pasa del fenómeno de percepción al fenómeno de escritura (o de lenguaje) a través de las oposiciones y transgresiones en tres niveles básicos: semántico, sintáctico y discursivo.⁴

En el **nivel semántico**, la transgresión se manifiesta, según Campra, dentro de la oposición concreto/abstracto. Al igual que en varios cuentos de Cortázar, Schweblin sitúa la historia en un ambiente concreto (que equivale a verosímil). Pero aquí no ocurre el mismo desplazamiento, sea violento, hacia lo onírico, hacia la “zona sagrada”, que en Cortázar. Según Drucaroff, “la violencia del fantástico de Cortázar está, pero como en Schweblin es desoladora. No hay una verdad

asume la solidez del mundo real –aunque para «poder mejor devastarlo», como decía Caillois–, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. [...] En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector [...] no se da en el cuento neofantástico. [...] Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las cedillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”. En cuanto al *modus operandi*, desde las primeras frases “el cuento neofantástico, nos introduce, a boca de jarro, el elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos* [...]. Pero mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento [...] el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (J. Alazraki: ‘¿Qué es lo neofantástico?’, in: D. Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, S. L., 2001: 276–280).

³ D. Roas: ‘La amenaza de lo fantástico’, in: D. Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico, op.cit.*: 8.

⁴ R. Campra: ‘Lo fantástico: una isotopía de la transgresión’, in: D. Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico, op.cit.*: 153–192.

interior capaz de convertirse en “zona sagrada”. Hay nimiedad, es una violencia porque sí, aunque tenga motivo”⁵

Para Drucaroff, lo fantástico, es decir, lo abstracto, en la generación de Schwebelin llega “[...] de pronto, como una bofetada en medio del relato; o está desde el comienzo, indicando agresivamente que ese mundo es absurdo sin paliativo; pero nunca señala una utopía. Nada hay seriamente en juego cuando la grieta fantástica irrumpe, incluso si es serio, incluso si es peligroso”⁶. Estas características tienen sobre todo los primeros cuentos de Schwebelin. En *Distancia de rescate* la autora roza una causa política (ecologista) que, en cierto sentido, vuelve a acercarla a Cortázar, esta vez en otro contexto y con otro tema. Sin embargo, nunca hay una utopía (zona sagrada) como en Cortázar, pero sí hay algo serio en juego.

También hay una estrategia distinta en el proceso de la transgresión, en el caso de Samanta diría más sutil, casi imperceptible. Ya el mismo discurso en forma de diálogo entre David y Amanda inquieta o, al menos, produce curiosidad, sobre todo el modo de la manipulación de las respuestas de Amanda por David con su modo de expresión como adulto (inverosímil). Es David el motor de la extrañeza y la transgresión, es él quien provoca la inquietud, insistiendo en detalles de la narración, en lo siniestro de la historia. Los dos practican una especie de terapia absurda (un niño enfermo interroga a una moribunda). Además, la conducta extraña de David (entierro de patos) sobresale en el metarrelato de Carla. Más directamente la transgresión aparece con el motivo de la transmigración de las almas practicada por una curandera del pueblo.

En el **nivel sintáctico**, para Campra, “[...] la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos–; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real”⁷. En el texto de Schwebelin, la funcionalidad de las secuencias se tambalea. Se conserva el núcleo funcional de la narración, pero faltan los nexos lógicos (la decisión inexplicable de Amanda de visitar a Carla a la hora de la fuga por miedo al peligro inminente, la transmigración de las almas, el comportamiento extraño de David). La ausencia de informaciones también tiene un papel estructural: no sabemos el nombre del pueblo, del lugar exacto de la narración.

⁵ E. Drucaroff: ‘Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar’. En línea. <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm> (consulta: agosto 2017).

⁶ *Idem*.

⁷ R. Campra: ‘Lo fantástico...’, *op.cit.*: 97.

La naturaleza fantástica de los acontecimientos se nutre de los indicios que proliferan y se vuelven un elemento más importante en la estructuración del texto. En el texto de Schweblin, cualquier descripción, acción, frase o una simple palabra se transforman en un indicio. Para Campra, “la capacidad indiciaria actúa de tal modo que, incluso si no es revelado el sentido último del indicio, al final de todas formas debe resultar manifiesta su naturaleza del indicio”.⁸ Hay un sinnúmero de ejemplos. El título del libro ya es una de las claves, un indicio. Y aparecen indicios desde la primera página:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.

¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos.

Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo, no me puedo mover, digo.

*Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos.*⁹

En el **nivel del discurso** se niega la transparencia del lenguaje, a través del mecanismo de la fuertemente connotada adjetivación (extraño, amenazante, alarmado, asustado) o por la presencia de la polisemia “[...] que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra. En el relato fantástico este doble desciframiento [...] deriva de la temporalidad de la lectura: los sentidos que en el lenguaje comunicativo quedan latentes, aquí terminan por estallar y desempeñan un papel en el desarrollo de la acción”.¹⁰

Campra habla sobre una “irradiación del sentido” que contamina cada elemento del discurso: “Cada significante es, al menos parcialmente, oscuro portador de significados inquietantes” (187). En el texto de Schweblin llama la atención el ya mencionado carácter adulto del discurso del niño David, el hecho que produce la inquietud, especialmente algunas frases que, en el diálogo con Amanta, David

⁸ *Ibid.*: 184.

⁹ S. Schweblin: *Distancia...*, *op.cit.*: 11.

¹⁰ R. Campra: ‘Lo fantástico...’, *op.cit.*: 186.

repite con bastante frecuencia (ver más arriba). Es explícito en el metadiscorso de Carla:

Extraño puede ser muy normal. Extraño puede ser solamente la frase “eso no es importante” como toda respuesta. Pero si tu hijo nunca antes contestó de esa manera, la cuarta vez que le preguntás por qué no come, o si tiene frío, o lo mandás a la cama, y él responde, casi mordiendo las palabras, como si todavía estuviera aprendiendo a hablar, “eso no es importante”, yo te juro Amanda que te tiemblan las piernas.¹¹

En suma, el efecto del terror se logra sobre todo a través de la operación de la transgresión en tres niveles lingüísticos, representada por medio del diálogo entre dos protagonistas: David, niño encubierto por la sombra de fantasma, y Amanda, narradora de la historia de terror, manipulada deliberadamente por David.

Transmigración de voces narrativas

Desde el punto de vista narratológico, la estrategia de la autora era conseguir una narrativa visual por medio de una combinación de tres focalizaciones (cero, interna, externa) o, usando otros términos, el narrador cuasi-omnisciente con el narrador observador. El término visual no descarta la subjetivación¹² de lo observado: la selección de enfoques, detalles; mezcla de imaginación, sueños, realidad, conjeturas. En una lectura minuciosa descubrimos que el sutil trabajo con la focalización sintoniza con la transgresión narrativa de la verosimilitud plasmada en el tema de la transmigración de almas. Es decir, hallamos un proceso paralelo y un condicionamiento notable en el eje transgresión de la voz narrativa (quien habla)/ /transmigración de almas (quien ve). Nos preguntamos, ¿quién al final

¹¹ S. Schweblin: *Distancia...*, *op.cit.*: 70.

¹² Dentro de su amplio análisis de la “gran transformación narrativa” en la literatura moderna Lubomír Doležel opera con el término “subjetivización narrativa”. Para él, se trata del desplazamiento que “altera el equilibrio original entre las funciones del narrador y los personajes. Al aceptar la función interpretativa, surge el narrador retórico, con la función de acción: el narrador personal.” El protagonista de una realidad ficcional adopta entonces la función primaria del narrador. El personaje ficcional se convierte en el motivo y el constructo del acto narrativo. Este reemplazo de las funciones va en consonancia con el modelo textual donde “el discurso del narrador retórico y del narrador personal obligatoriamente abandona la construcción lingüística del discurso objetivo y adopta rasgos del discurso subjetivo” (L. Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993: 43, la traducción es nuestra)

narra toda la historia? ¿No sería David el narrador, “transmigrado” en el cuerpo de otros personajes, tanto omnisciente como observador? Sugerimos la hipótesis de atribuir a David el papel del narrador “ausente” o “sustituido”, representado por Amanda, parcialmente por Carla.

A pesar de que el discurso narrativo tiene la forma de la combinación de diálogos (entre David y Amanda en el nivel diegético, entre Amanda y Carla en el nivel metadieético) en la misma historia David se nos presenta como uno de los personajes al mismo nivel narrativo de los demás. Sin embargo, hay varios indicios en el texto insinuando que es justamente David quien mueve (como interlocutor desde el presente) la “cámara narrativa” (observaciones de Amanda), es él quien la acerca y aleja, enfoca y desenfoca. En otras palabras, se esconde, en el juego de “superposición” de puntos de vista, tras el “ojo” de otro personaje. Pero la voz que narra (Amanda) obedece las instrucciones y condicionamientos del guión (David) en cursiva:

Prestá atención, Amanda, durará solo unos segundos. ¿Ves algo ahora?

Es mi marido.

Te estoy empujando, hacia delante, ¿ves?

Sí.

Este va a ser el último esfuerzo. Es lo último que sucederá.

Sí, lo veo. Es mi marido, conduce nuestro coche. Entra al pueblo ahora. ¿Esto sucede realmente?

No interrumpas el relato.

Lo veo nítido y brillante.

No vuelvas atrás.

Es mi marido

*Al final no estaré acá.*¹³

Este fragmento introduce la última escena en la que David empuja a Amanda a narrar antes de que ésta se muera: el encuentro de maridos de Amanda y Carla después de la tragedia. La cursiva puede sugerir el desnivel en el diálogo, la superioridad de uno de los interlocutores (David), el distanciamiento de sus respuestas de la historia narrada. A diferencia del resto del libro, Amanda no observa la escena en directo sino que ésta transcurre en su mente, en su imaginación. El paso a la omnisciencia así puede, al menos parcialmente, justificar la hipótesis del juego discursivo con el cambio de identidades o las transmigraciones de almas

¹³ S. Schwebelin, *Distancia...*, *op.cit.*: 118.

(de David a Nina, la hija de Amanda o a la misma Amanda, lo que sugiere la frase final del fragmento).

La casa hostil en la zona distópica: memorias del posapocalipsis

Volviendo al tema de la “zona” apuntada por Drucaroff en relación con Cortázar, Schweblin en su texto nos lleva a otro tipo de zona que no se relaciona con la utopía. En su conocido trabajo sobre la ficción posmoderna, McHale usa para el espacio narrativo el término “heteropian zone” (zona heterópica). En esta zona, el espacio es “less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time”.¹⁴ McHale distingue cuatro estrategias básicas para la construcción o deconstrucción del espacio literario que denomina yuxtaposición (*juxtaposition*), interpolación (*interpolation*), superposición (*superimposition*) y atribución errónea (*misattribution*). Para nuestro trabajo resultan útiles las últimas dos, especialmente la atribución errónea, a pesar de ciertos desajustes con el texto de Schweblin. En cuanto a la superposición, para McHale “two familiar spaces are placed one on top of the other, as in a photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a third space identifiable with neither of the original two – zone”.¹⁵ En Schweblin, hay una paradójica coexistencia de dos imágenes (constructos) del espacio: el campo tradicional, idílico y el globalizado por el monocultivo de soja, contaminado por agrotóxicos. La tensión entre estos dos espacios y la transgresión discursiva es capaz de generar, según nuestra lectura, una tercera imagen del espacio: un pueblo fantasma posapocalíptico lleno de niños intoxicados o discapacitados. Esta imagen se entrecruza con la de la atribución errónea. Para McHale, “traditional catalogues of places and their attributes [...] transcribe the unwritten encyclopedia of conventional wisdom and common knowledge. Postmodernist fictions, by contrast, often strive to displace and rupture these automatic associations, parodying the encyclopedia and substituting for ‘encyclopedic’ knowledge their own *ad hoc*, arbitrary, unsanctioned associations”.¹⁶

En una entrevista para la editorial Eterna Cadencia, Schweblin advierte: “Todo lo horroroso y monstruoso que se cita en el libro no es ningún recurso fantástico,

¹⁴ B. McHale: *Postmodernist Fiction*, London/NewYork: Taylor & Francis e-Library, 2014: 45.

¹⁵ *Ibid.*: 46.

¹⁶ *Ibid.*: 47.

sucede ahora mismo, en nuestros soñados campos argentinos”.¹⁷ Dejemos de lado la negación de lo fantástico (va explicada más arriba). Ahora lo importante es que Schweblin problematiza dos imágenes tradicionales del campo argentino: el campo como un lugar agradable para pasar felices vacaciones y el campo como parte del histórico dilema sarmientino, como espacio de la barbarie que es necesario civilizar. El campo de Schweblin, sin embargo, se presenta como un reverso de la antinomia conceptual, una construcción clásica en tanto parte del discurso identitario, que en la actualidad se deconstruye en relación con problemas ecológicos locales a nivel global. Hay ruptura en cuanto a las asociaciones automáticas. Sin embargo, no podemos en este caso hablar de una parodia, tampoco de asociaciones arbitrarias, típicos rasgos de la ficción posmoderna dentro de las pautas de McHale, porque en nuestro texto hay un trasfondo político, una causa ecológica que complica su delimitación.

Si aceptamos la interpretación de la “zona” que crea Schweblin como espacio posapocalíptico, sus características coinciden con las observaciones de este tipo de novelas que hacen Ilse Logie, Geneviève Fabry y Lucero de Vivanco, destacando “[...] el agotamiento del poder revelador del final en una época que ya no conoce ‘afuera’ del poder y de la violencia incontrolable. Estas novelas no sólo plantean ningún tipo de solución ni creencia, sino que en ellas se renuncia a la idea de una catástrofe definitiva que pudiera tener dimensiones regeneradoras, y se asume la contingencia distópica de vivir sin perspectiva redentora”.¹⁸ El carácter “real” y contemporáneo del espacio de Schweblin se acerca a la percepción de posapocalipsis de Carlos Monsiváis y su visión de La Ciudad de México. Para Geneviève Fabry “el sentido que Monsiváis da a la palabra es distinto. Tal vez no hay que interpretar el “post-” de manera temporal, como una fase posterior, sino más bien conceptual”.¹⁹ Villoro llama a esta percepción del apocalipsis un “engaño colectivo”: “Sólo este engaño colectivo explica que sigamos en la zona más deteriorada del planeta”.²⁰ En Schweblin no encontramos la

¹⁷ S. Schweblin: ‘Solo queda escribir: Entrevista a Samanta Schweblin por su primera novela, *Distancia del rescate* (Random House)’. En línea. <https://tinyurl.com/yda3kw4l> (consulta: julio 2017).

¹⁸ L. de Vivanco, I. Logie & G. Fabry: ‘Nuevas pautas para el estudio de los imaginarios (post)apocalípticos en la literatura hispanoamericana’, in: J. Ortega (coord.): *Nuevos Hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, Tomo II, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012: 315–337.

¹⁹ A. van Hecke: ‘La cultura del postapocalipsis en Los rituales del caos de Carlos Monsiváis’, in: G. Fabry, I. Logie & P. Decock (eds.): *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang, 2010: 383–398, p. 387.

²⁰ *Ibid.*: 388.

ironía ni el humor carnalesco de Monsiváis. Donde se acercan los dos autores es en el significado y en la cualidad que adquiere el espacio (pos)apocalíptico, el orden distinto en el presente real, borrando las líneas divisorias en el proceso de superimposición.

A modo de conclusión

En este trabajo hemos analizado el texto de Samanta Schweblin desde tres perspectivas que consideramos fundamentales para captar la esencia de la estrategia narrativa de la autora: desde las pautas de lo fantástico, concretamente a partir de la lectura del texto como un proceso de transgresión lingüística en tres niveles (sintáctico, semántico y del discurso), desde la narratología extensiva vinculando uno de los temas claves, por sí fantástico, con la estructura narrativa y finalmente dentro de la teoría sobre la (de)construcción del espacio narrativo (zona heterópica) en la narrativa posmoderna. Cada una de las tres perspectivas revela que el texto de Schweblin resiste a una simple clasificación y delimitación dentro de un género o a un malabarismo narratológico. Sin embargo, al mismo tiempo ayuda a distinguir diversos niveles formales y temáticos en la estructura textual.

Creemos que la narrativa de Schweblin va más allá del género fantástico, de terror o de posapocalipsis. Su discurso narrativo tampoco sirve exclusivamente como denuncia político-ecologista, ofreciendo apenas una lectura ecocrítica o sociológica. El tema ecológico es importante y necesario, pero en la novela funciona más como trasfondo y como punto de partida para el desarrollo de otro temario que gira en torno al minucioso y profundo análisis de la experiencia límite que lleva a la desintegración de la identidad personal y de las relaciones familiares. Esa experiencia con lo siniestro destruye también un lugar fundamental: la casa protectora, en el sentido bachelardiano, la casa como espacio de la memoria. Esa experiencia de la desintegración lleva a los personajes a la resignación, al vacío ideológico y la decepción, ya que, a pesar de ser afectados por la contaminación, se adaptan al nuevo orden de las cosas, a vivir con el peligro. Asimismo, lleva a la pérdida de la identidad que la novela plasma en la transmigración de las almas. Entonces sólo queda el silencio porque la barbarie se guarda como secreto.

QUELQUES REMARQUES SUR LES TRAITES CARACTÉRISTIQUES DU RÉCIT DE VOYAGE DE MARTIN KUKUČÍN *IMPRESSIONS DE FRANCE*

MOJMÍR MALOVECKÝ

Université Comenius de Bratislava

malovecky@fedu.uniba.sk

Le récit de voyage de Martin Kukučín : *Impressions de France*, paru en version originale sous le titre *Dojmy z Francúzska*¹, reste, malgré ses qualités, cent ans presque après sa parution, une œuvre littéraire peu explorée et connue d'un public plus large. Pour cette raison nous mettons en lumière divers arguments, résultats de nos recherches, sans lesquels, Martin Kukučín², un de plus grands écrivains slovaques, ne peut être apprécié dans la plénitude de sa personnalité. Le médecin slovaque Dr. Matej Bencúr, connu sous le pseudonyme littéraire de Martin Kukučín, originaire de la région d'Orava, a exercé son métier sur l'île croate de Brač avant de la quitter pour l'Amérique du Sud où il vécut dans la ville de Punta Arenas au Chili, possédant une estancia d'élevage ovin dans la région frontalière de l'Argentine³. Revenant en Europe centrale de son séjour sud-américain, il effectue un voyage en France. Passant du port de Bordeaux à la gare de Strasbourg, il s'arrête plus longuement à Paris, moment auquel il consacre la plus grande partie du récit.

Les récits de voyage en France et à Paris, produits par des auteurs étrangers, sont aussi nombreux. Et la quête d'originalité dans les *Impressions de France* de Kukučín en paraît d'autant plus difficile. Dans ce contexte nous reconnaissons la nécessité d'opérer à partir de la prééminence de Martin Kukučín dans l'histoire de la vie littéraire slovaque de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle. Pour la communauté culturelle française intéressée par la connaissance de l'histoire culturelle de l'Europe centrale il peut être attrayant qu'un représentant important

¹ M. Kukučín : *Dojmy z Francúzska. Sobrané spisy Martina Kukučina. Sv. 9. Črty z ciest*, Turčiansky Sv. Martin : Knihotlačiarsky účastinársky spolok, 1923.

² M. Malovecký : «Kukučínovo Francúzsko – perom a myslou», in : R. Bojničanová & J. Kačala (eds.) : *Obraz Argentíny, Čile a Francúzska v cestopisnej próze Martina Kukučina*, Bratislava : Univerzita Komenského, 2015 : 90–98.

³ M. Medveczká : «Zobrazenie gaučov v cestopisnej próze Martina Kukučina», in : R. Bojničanová & J. Kačala (eds.) : *op.cit.* : 74–89.

de la littérature slovaque⁴ se soit exprimé et ait décrit ses expériences de son voyage en France et ait même révélé sa relation vis-à-vis de ce grand pays européen, en particulier de sa culture et son histoire. Et cela d'autant plus que cette dimension n'a pas été jusqu'à présent explorée de manière systématique. Or, en cela consiste la nouveauté et l'originalité de la synthèse de recherche que nous présentons dans cette étude.

Il est évident que dans ses *Impressions de France* Kukučín, alors sexagénaire, expose au public son vécu, ses expériences, ses connaissances ainsi que ses opinions. L'ouvrage en question ne ressemble à notre connaissance à aucun d'autres travaux écrits par des auteurs slovaques ou étrangers. Ceci est, indubitablement au niveau du contenu conceptuel, idéologique et littéraire une création originale de Kukučín. C'est le premier des arguments attestant que la mise en lumière de cet ouvrage pour le public francophone enrichit la culture cible des éléments originaux et des valeurs que le récit en question peut représenter en culture francophone, et qu'il peut actualiser ainsi l'interlittéraire entre l'espace de la littérature et la culture françaises et celui de la littérature et la culture slovaques.

Kukučín, comme il en témoigne dans la totalité de ses *Impressions de France*, voyage dans un pays qui a une célèbre histoire et à l'importante *culture cultivée*. Ainsi, dans tous les chapitres de l'ouvrage, le lecteur peut redécouvrir des éléments qui témoignent de cette approche systématique de l'auteur. Nous mettons en relief ces traits caractéristiques du texte du récit de voyage par l'analyse détaillée de la fin du *chapitre 21* et de l'ensemble du *chapitre 22*, en soulignant le fait que les mêmes principes de construction du texte peuvent être mis en relief en étant exemplifiés par n'importe quel autre extrait du texte car ce dernier possède une homogénéité et un équilibre exceptionnels faisant montre d'un plan précis de connexion et de cohérence du texte utilisé par l'auteur. L'approche est tellement bien maîtrisée par l'écrivain qu'à la première lecture, sans analyse profonde, il semble être un récit spontané enchaînant les impressions vécues par l'auteur. En analyse textuelle apparaissent les valeurs et l'interconnexion des idées et raisonnements que l'auteur met en valeur en les popularisant et en les rendant accessibles au lecteur, en

⁴ J. Kačala vient de publier récemment une analyse du contexte linguistique et stylistique de l'ouvrage *Impresions de France* de Martin Kukučín : J. Kačala : «Aspectos lingüísticos y estilísticos del libro de viajes *Impresiones de Francia* de Martin Kukučín : el lenguaje literario de Kukučín desde el punto de vista del desarrollo del eslovaco normativo en la época de entreguerras», in : S. Alvarado, R. Bojničanová, J. Kačala & R. Štrbáková : *Aspectos interdisciplinarios de los libros de viajes de Martin kukučín Paseo por Patagonia e Impresiones de Francia*, Bratislava : Univerzita Komenského, 2017 : 81–105.

leur donnant un aspect naturel de texte produit au profit de son public populaire slovaque pour l'attirer vers la culture de la lecture littéraire cultivée.

Nous avons choisi les extraits afin de témoigner de l'immense différence entre l'humilité de sa région natale d'Orava et son caractère montagnard, en Slovaquie du nord, et par contraste, la région presque plate de l'Île-de-France aux environs du château de Versailles, la demeure royale la plus grandiose du monde décrite dans le récit. Quelle a été l'approche de l'auteur vis-à-vis de cet écart énorme ? Comment a-t-il réussi à réunir, dans son texte, les esquisses sur la grandeur de l'histoire et de la culture de la France avec l'éloge de la liberté humaine et la convivialité des Français ? Comment a-t-il profité du sujet pour transmettre au public son message sur la vie ? Ce dernier ayant été le moteur de la création dans la totalité de son œuvre littéraire.

Dans ce contexte, il est significatif que, même dans le texte du récit de voyage, qui se caractérise par un aspect chronologique du parcours, Kukučín parle de différentes vérités sur la vie. L'auteur le fait aussi dans le *chapitre 21* consacré à la visite du château royal de Versailles lors d'une des excursions au cours de son séjour à Paris. Il écrit : « *La gloire et la puissance périssent – l'art reste*^{5,6} », La première partie de la pensée est attribué à de nombreux classiques. Traditionnellement, on date sa première apparition dans l'ouvrage latin de Thomas a Kempis *De Imitatione Christi*⁷ de 1418, et plus tard, dans de diverses cultures utilisée par différents auteurs⁸. La deuxième partie de la pensée de Kukučín : « *L'art est la beauté – la beauté ne s'use pas*⁹ » montre clairement les attitudes traditionnelles de Kukučín à l'égard de la définition de l'art datent des temps où l'art, de par sa définition, impliquait une représentation de la beauté ou une belle interprétation, ce qui en français et dans d'autres langues était explicitement exprimée dans la forme même du terme *beaux-arts*. Par exemple la finesse parfaite de la gargouille médiévale pourtant repoussante, ou la beauté même des formes travaillées de l'ange baroque. Or, chez Kukučín, certainement, il ne s'agit pas d'une abréviation moderniste qui a finalement permis de faire changer fondamentalement la défini-

⁵ Toutes les citations du texte analysé qui suivent dans la présente étude sont les traductions en français des citations du texte slovaque : M. Kukučín : *Dojmy z Francúzska. Sobrané spisy Martina Kukučina. Sv. 9. Črty z ciest, Turčiansky Sv. Martin : Knižtlačiarisky účastinársky spolok, 1923.*

⁶ Traduction Mojmir Malovecký.

⁷ Thomas a Kempis : *Imitation de Jésus-Christ*, Paris : Seuil, 1999 : 1–3–6.

⁸ J. B. M. Gence : *Nouvelles stances sur le prétendu livre du XIII^e siècle et sur les éditeurs et les traducteurs français de l'« Imitation de Jésus-Christ »*, Paris : L.-B. Thomassin, 1837.

⁹ Traduction Mojmir Malovecký.

tion de l'art et de la beauté ou la polémique sur la nécessité de cette dernière dans l'art. Ces questions sont pourtant déjà d'actualité à l'époque de la création littéraire de Kukučín. Ce thème est, dans le texte du *chapitre 21*, suivi d'un enchaînement thématique, et l'auteur synthétise les informations sur le mobilier et d'autres précisions sur les intérieurs du château de Versailles. La description détaillée typique de l'auteur inclue l'aspect humain de l'empathie à l'égard d'autrui. Kukučín le fait en se focalisant sur le rapport objet – sujet par lequel il développe le sujet du lien entre l'homme et les choses. Sur cet espace restreint à une seule idée l'auteur décrypte l'universalisme de l'histoire, et de manière concrète, révèle le plan de la chronologie par un exemple de l'histoire de France. Il l'utilise pour mettre en valeur ce qui est humain et précieux dans l'humanité et, en même temps, rend hommage à la culture cultivée.

«*Nous avons dû admirer non seulement des œuvres, mais aussi ceux qui les ont commandées et payées*¹⁰», c'est-à-dire qu'il estime l'art en tant que tel, mais aussi l'homme qui a commandé cet objet d'art et qui, ainsi, a été son mécène, en l'occurrence un des membres de la famille royale. L'artiste et son travail sur l'œuvre ou le matériel nécessaire à sa création ou sa conservation, ont eux aussi une valeur. Kukučín en tant qu'homme issu d'Orava, une région rude et au capital financier restreint, se rendait positivement compte de la valeur de l'argent et, suite à son vécu, il était évident pour lui qu'une œuvre d'art peut être admiré grâce au fait que quelqu'un positivement décidé d'en devenir mécène. Et en celui qui décide de trouver une grande somme de ressources pour soutenir l'art, il est aussi quelque chose digne d'admiration sur son personnage. Par conséquent l'auteur continue, dans cet ordre d'idées : «*Difficile de croire qu'ils seraient des épicuriens et des sybarites*¹¹», c'est-à-dire que la culture qu'ils ont soutenu est haute et cultivée. Cela est, pour Kukučín, en contradiction avec le penchant de la même personne à des instincts bas. Or, il avait pris en considération la réalité de l'hédonisme dans la société française au moment de la création des œuvres d'art en question, plus précisément à l'époque de la construction du complexe de bâtiments des résidences royales à Versailles. L'argument pour expliquer pourquoi Kukučín était conscient de la lutte intérieure de l'homme entre le bien et le mal, de son attrait par les hauteurs de la bonté et de son immersion dans les

¹⁰ Traduction Mojmir Malovecký.

¹¹ Traduction Martin Brtko (les segments cités ont été traduits en français dans le cadre du projet de recherche VEGA 1/0837/14 2014–2016 *Image du monde Roman dans les récits de voyage de Martin Kukučín* sous la direction de Renáta Bojničanová). M. Kukučín : «*Impressions de la France*», chapitre 22 (sélection), traduit par M. Brtko, in : S. Alvarado et al. : *op.cit.* : 169–178.

profondeurs du mal, il le démontre dans le développement des personnages et leurs attitudes et de la condition humaine dans le grand roman, chef-d'œuvre de Kukučín *Mat' volá*¹². Le texte du récit *Impressions de France* suit : « *Il y avait une étincelle d'aspirations supérieures en eux ; ils étaient accessibles aux inspirations supérieures : comment, sinon, auraient-ils pu apprécier et chercher la grandeur et la beauté comme ils les cherchaient ?*¹³ », l'étincelle d'aspirations plus hautes jaillit au-dessus de l'hédonisme du plaisir et de la jouissance. Sa condition primitive est l'ouverture aux inspirations supérieures celles-là étant la source de « *la beauté qui ne s'use jamais* ».

Passons, cependant, du regard de l'auteur, pointé sur les hauteurs, à son sens de la réalité matérielle détaillée qu'il nous démontre ainsi : « *Ils ont fait l'acquisition de coûteuses tapisseries des Gobelins et prenaient soins de celles-ci*¹⁴ », extrait qui explique que l'auteur était conscient de la nécessité de prendre soin des objets en tissu pour les protéger, pour ainsi dire de ne pas les laisser ronger par les mites, parce qu'ils avaient déjà 134 ans ou plus au moment de sa visite, engendrant, dans le cas des matériaux naturels, la nécessité de soins pour les conserver. L'auteur s'arrête et observe avec acuité qu'il ne faut pas seulement vouer l'attention à l'objet seul et au travail artistique nécessaire à sa création, mais il est aussi conscient qu'il est nécessaire de prendre soin des objets pendant leur existence. Il faut noter que cet aspect particulier est présent, dans son esprit, comme une partie intégrante de la vision intégrale de l'objet matériel. Kukučín, habitué, de par son instruction, à apprécier les valeurs humaines et matérielles, remarque humblement combien il est facile de les perdre : « *Il était facile de les voler l'un après l'autre et de les emporter pendant les révoltes et les coups d'État*¹⁵ » et il enchaîne immédiatement, rendant hommage aux Français et à leur sens de la préservation de valeurs culturelles : « *La nation mérite l'admiration pour les avoir sauvés à un moment où elles pouvaient passer d'une main à l'autre et disparaître pour toujours*¹⁶ ». À la fin de cette séquence d'idées, Kukučín est conscient que tout type de valeur, une fois perdu, peut disparaître irrémédiablement. Bien sûr, il s'agit nécessairement d'une abréviation historique. Lors d'une étude détaillée des événements spécifiques il est évident que la préservation du patrimoine culturel matériel, pendant les différents bouleversements et révolutions qu'a vécu la France à la fin du 18^e siècle et au

¹² M. Kukučín : *Mat' volá : ohlasy z obce roztratených I–V*, Trnava : G. A. Bežo, 1926–1927.

¹³ Traduction Martin Brtko.

¹⁴ Traduction Martin Brtko.

¹⁵ Traduction Martin Brtko.

¹⁶ Traduction Martin Brtko.

début du 19^e siècle, n'avait pas été simple, directe et consciencieusement lucide. Particulièrement, dans les cas du château de Versailles et, spécifiquement, dans le cas des châteaux de Grand Trianon et de Petit Trianon, dont l'auteur parle plus en détail. La réalité des événements a été beaucoup plus complexe que l'abréviation littéraire de Kukučín ne laisse penser. Pendant et après la Révolution une partie des meubles a été vendue et l'autre partie de ceux a même été perdue. D'autres objets ont été préservés et ont progressivement fait l'objet des expositions du musée. Aujourd'hui l'exposition compte davantage d'objets historiques originaux qu'au début du 20^e siècle. Après la privatisation des biens mobiliers de la résidence royale, les nouveaux propriétaires ont été bien conscients de leur valeur et de nombreux objets ont ainsi pu être conservés en excellent état et de surcroît d'autres objets encore ont été préservés de la destruction en étant cachés pendant les événements révolutionnaires. Kukučín fait culminer son sujet de la protection de l'ameublement par un enchaînement thématique : « *Dans la Galerie des Glaces, les murs revêtus de miroirs attirent l'attention. Encore une fois, nous devons nous étonner devant le fait qu'ils sont restés en entier. Il y a une période où il n'était point difficile de briser les miroirs, d'emporter leurs éclats un par un en souvenir ; aucun d'eux n'a été blessé*¹⁷ ». Ce qu'il utilise enfin pour passer thématiquement à un autre sujet : « *Quelles fêtes ! Lorsque toutes les lumières ont été allumés et que tout un monde élégant s'est mis à fourmiller devant elles ! Il se déplaçait sans doutes vers d'autres salles. Les gardes préféraient peut-être la galerie militaire où avaient été disposés des bustes de grands chefs militaires qui s'étaient couverts de gloire dans l'histoire de France.* »¹⁸ Partant de la description matérielle, il mentionne les créations de son imagination : la fête, le monde élégant, beaucoup de gens, et il continue par un détail : la lumière a envahi la Galerie des glaces et poursuit en ajoutant, doucement, que d'autres salles sont disponibles en dépendance, et cela tout en décrivant pour le lecteur celle qui illustre les personnages de la gloire militaire de la France.

Contrairement à la précédente partie analysée, consacrée aux grandes salles du château royal de Versailles, le *chapitre 22* se concentre sur la visite du parc, du côté des châteaux du Grand Trianon et du Petit Trianon. La visite du Grand Trianon n'est pas décrite de manière aussi emphatique que plus tard celle du Petit Trianon. Ceci en plus de l'information factographique sur l'entrée et sur l'organisation de la visite guidée, lesquelles étaient, à cette époque, pour le public slovaque cible, sans aucun doute une nouveauté et rendaient le texte plus intéressant. Après la

¹⁷ Traduction Martin Brtko.

¹⁸ Traduction Martin Brtko.

description des lieux et du mobilier Kukučín mentionne plusieurs personnalités : le Roi de France Louis ou Mme de Maintenon, qui a utilisé les locaux du château. Un segment légèrement plus long est dédié à Napoléon I^{er} : « *Puis, dans une autre aile, il y a une chambre où aurait souvent travaillé et juste à côté une autre où aurait dormi la nuit le grand Napoléon*¹⁹ ». Ici, Kukučín ajoute un segment fiction : « *Lui aussi, il aimait un peu de calme et de silence de temps en temps quoique son sang fut en ébullition incessante et, dans sa tête, ses pensées et intentions bizarres en effervescence*²⁰ ». L'auteur continue par la description de la chambre et enchaîne par le comportement du personnage : « *Il dormait dans un lit magnifique, décoré d'or. La longueur de celui-ci se perdait dans sa largeur en quelque sorte. C'est ici que la table de malachite avait été rapportée, qui lui avait été offerte par son grand ami Alexandre Ier, l'empereur de Russie, après leur rencontre à Tilsit*²¹ ». Kukučín complète les faits par son imagination littéraire « *Lors du transport de la Russie à destination de Versailles, on l'a certainement enrobée de paille et entourée de liens de paille pour éviter sa réduction en morceaux suite au long chemin et aux mauvaises routes*²² ». Cela bien sûr ne peut pas être considéré comme un fait historique éprouvé, mais constitue la partie littéraire du récit de voyage. Ce genre d'analyse permet de découvrir enfin, de quelles parties le texte est composé et ce qu'il peut par conséquent apporter au lecteur, c'est-à-dire à quelle mesure les faits historiques et la fiction s'alternent dans le texte de l'ouvrage. Kukučín place le mot *certainement* pour introduire le produit de son imagination, pour ainsi avertir clairement le lecteur attentif de la distinction qu'il fait entre les faits historiques et les fruits de son imagination. Kukučín prouve ainsi sa précision et son sens de la vérité et de la justesse, ce qui n'est pas toujours évident dans les récits sur l'histoire. D'ailleurs, ce procédé est rare dans les textes de présumée vulgarisation historique dans lesquels parfois les écrivains ne respectent pas les données conservées ou n'offrent pas au lecteur la distinction entre l'objectif et le subjectif créant un mélange de données qui ne sont plus des sources fiables d'apprentissage de connaissances sur l'histoire. Outre le souci de distinction des faits objectifs de la fiction subjective, Kukučín construit la structure du texte de manière minutieusement identique dans l'ouvrage entier. Ainsi, il utilise le procédé d'alternance systématique du sujet ciblé. Après un passage sur un sujet différent, il revient à nouveau sur un sujet déjà traité, ce qui (après une analyse méthodologique

¹⁹ Traduction Martin Brtko.

²⁰ Traduction Martin Brtko.

²¹ Traduction Martin Brtko.

²² Traduction Martin Brtko.

détaillée du texte) se relève être un procédé complexe et systématique à base herméneutique. Il l'utilise pour la présentation des idées sur l'art et l'histoire, sur la description de l'environnement matériel ainsi que pour relater des expériences situationnelles avec les habitants locaux. Ces derniers sont humainement proches de lui puisqu'il éprouve un grand sens d'empathie pour l'homme en général, mais ils sont proches de lui aussi du fait de l'existence de ses lecteurs slovaques cibles, qui ont émergé du milieu contemporain slovaque et ont besoin de se voir offrir des textes voués à cultiver leur culture littéraire tout en restant accessibles. Kukučín ne fait pas partie des auteurs qui produisent des énoncés apparemment plausibles et en réalité inaccessibles, mais introduit magistralement le lecteur à la situation. Par exemple à travers l'explication suivante du narrateur, correspondant parfaitement aux clichés du genre littéraire du récit de voyage, représentés ici par la notion des difficultés de communication avec le guide au château de Grand Trianon exposant deux idées intéressantes perçues en écoutant son interprétation : « *Nous étions saisis par deux illusions : d'abord, de vivre vraiment une bonne portion du XVIII^e siècle, puis de parler très bien français*²³ ». Il faut noter que la compétence en français est mentionnée à la première personne du pluriel. Que ce soit ici le pluriel de l'auteur ne peut ne pas être évident, car d'après les informations existantes sur le voyage de l'auteur, nous savons qu'il s'est déplacé à Paris au moins avec son épouse Perica et, deuxièmement, les données publiées prouvent qu'elle avait appris à parler plusieurs langues étrangères²⁴, dont le français. Elle, comme l'écrivain, ont vécu à une époque où le français était par excellence la langue de communication internationale et, de plus, tous les deux, pendant leur séjour en France parlaient déjà très bien espagnol.

Passons à un autre thème récurrent, auquel Kukučín consacre un segment relativement important. Il s'agit de l'attention qu'il prête aux faits liés au séjour de Marie-Antoinette à Versailles, introduisant ce sujet au lecteur pour la première fois en donnant la parole directement au cocher qui les accompagne dans le parc « *Le fameux chêne de la reine*²⁵ ». Kukučín parle du parc de Versailles comme du bois : « *Il y a un chêne très puissant, ramifié. On en trouve sans doute des mentions dans les chroniques. Un petit pré entoure l'arbre, mais, en lisière, les fourrés de la forêt cernent le lieu. Un banc encercle le tronc, faisant penser à un anneau encerclant un doigt. Le banc est de facture simple avec des planches épaisses taillées, à la scie, en*

²³ Traduction Martin Brtko.

²⁴ R. Vavro : 'Ťažký osud Kukučínovej vdovy Perice', in : *Novinky z radnice, Život a kultúra Trnavy Máj*, 2010.

²⁵ Traduction Martin Brtko.

*forme d'arc*²⁶ ». Le chêne de la Reine était un vieil arbre planté pendant le règne de Louis XIV selon le plan d'un excellent jardinier, le célèbre Le Nôtre, lors de l'aménagement de 1681. La Reine Marie-Antoinette aimait s'asseoir dans son ombre, et c'est peut-être pour cette raison qu'il a été épargné pendant la restauration du parc ordonnée par son mari Louis XVI en 1776. Au moment de la visite de Kukučín il avait de cela déjà 242 ans. Cependant, il s'est desséché en 2003, et en 2005, après 324 années, il a dû être enlevé. Kukučín est médiateur non seulement de la description du monument naturel déjà inexistant, mais encore des détails plus rares sur l'aménagement des environs immédiat de l'arbre et sur l'existence d'un banc autour du tronc de l'arbre. Quelques lignes plus loin, pour aborder le sujet de la Reine Marie-Antoinette, l'auteur développe progressivement. Nous allons donc montrer la technique de construction du texte et les modalités de son enchaînement dans le texte du récit de voyage de Kukučín. Il alterne les sujets de manière cyclique. Après les précisions au sujet de la Reine il insère ses propres idées et développements, et par la suite, enchaîne par une entrevue avec un Français du milieu et, ensuite, il revient au thème initial. «...*Marie-Antoinette. Les chroniqueurs racontent toutes sortes de choses à son sujet*²⁷ ». Cette disposition du texte montre que les premières informations données au lecteur ont pour objectif de montrer que les opinions sur ce personnage historique sont plurielles. Et il ajoute : «*D'autres reines qui vivaient dans leurs palais étaient sans importance, comme si elles n'existaient pas*²⁸ ». Par un abrégé typique de Kukučín, il généralise ce qui n'est pas vrai, parce que les reines connues et importantes ont été nombreuses dans l'histoire. «*La cour ne se tracassait pas pour elles, comme si l'histoire également les avait oubliées. L'époque était comme ça et le principe était respecté qui voulait que les épouses de réputation intacte et légitimes n'avaient pas d'histoire et pas de place dans les livres d'histoire*²⁹ ». Sur ce point, nous pouvons résumer simplement que, contrairement à ce que disent des raccourcis de Kukučín, de nombreuses reines de France ont été et des épouses légitimes et femmes irréprochables qui ont eu une place importante selon l'historiographie mais aussi dans le contexte contemporain. Et, quelques pages plus loin, pour parler de la même Reine, après une petite partie de texte sur d'autres sujets liés à la visite du château de Versailles et de la partie du parc entourant les deux Trianon, nous lisons une description

²⁶ Traduction Martin Brtko.

²⁷ Traduction Martin Brtko.

²⁸ Traduction Martin Brtko.

²⁹ Traduction Martin Brtko.

du Petit Trianon, où Marie-Antoinette préférait de demeurer après que ce « *petit manoir* », comme le désigne Kukučín, lui avait été offert en cadeau par son mari :

Une grande partie du rez-de-chaussée est occupée par l'antichambre. Rien que des murs nus sont visibles. Ici et là, une porte basse, menant certainement chacune à une des chambres collatérales et dans une des pièces pour le personnel domestique. L'antichambre était éclairée par un lustre pendu jusqu'à nos jours sur une forte chaînette de bronze. Le lustre est formé d'un cerceau massif avec les pendeloques de verre. À l'intérieur du cerceau, douze petits chandeliers, dans lesquels on avait placé, sans doute, à l'époque, des bougies de cire. Celles-ci allumées, il y avait une atmosphère douillette dans l'antichambre. Il avait été très agréable de passer son temps assis sur les bancs longeant un des murs et dans la lumière jaunâtre. Ici et là, à l'époque, on avait dû faire revivre une des flammes qui s'éteignait au bout de la mèche brûlée pour réveiller la lumière mourante³⁰.

Kukučín poursuit en ravivant la mémoire de l'endroit par l'imagination de la vie passée. Ce faisant, il n'évoque pas les actes glorieux, mais procède à une description situationnelle en inventant les pensées et opinions des acteurs de la vie quotidienne ordinaire au Trianon durant l'époque de la Reine Marie-Antoinette, où parlant de ses serviteurs : « *Il avait été agréable d'être assis et à l'écoute de ce qui se passait au premier étage en attendant le son de la clochette. Ils avaient bavardé des problèmes quotidiens, en se chuchotant à l'oreille, plus d'une fois, peut-être des choses aimables et drôles. Peut-être, s'étaient-ils raconté aussi de petits commérages et de petits secrets au sujet de leur maître mais surtout de la maîtresse de la maison*³¹ ». L'argument de l'auteur est d'autant plus exacte, que le roi lui-même ne séjournait au petit Trianon que très peu. Et il continue : « *Il y avait en ceux-ci un grain de probabilité, peut-être, mais il se pouvait également qu'elles aient été inventées de toutes pièces. Il y en a peut-être quelques-unes qui sont passées dans les chroniques et se sont maintenues jusqu'à nos jours où sont prises pour absolument vraies*³² ». Il reconnaît positivement, comme cela a été déjà le cas depuis plus d'un siècle avant lui, et a été signalé par l'historiographie critique³³,

³⁰ Traduction Martin Brtko.

³¹ Traduction Martin Brtko.

³² Traduction Martin Brtko.

³³ Chapitre résumant les principes et l'évolution de l'historiographie est proposé dans la monographie de M. Malovecká : *Karol Wagner (1732–1790) historik Spiša a Šariša*, Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2009 : 8–33.

que l'on ne peut pas considérer la totalité des informations transmises comme vraies. « *Le personnel domestique prête l'oreille, furète lorsqu'il n'a rien à faire, il cherche à savoir ce qui se passe chez ses maîtres, surtout dans les maisons de maîtres importants et puissants*^{34,35} ». Il identifie le principe intemporel du penchant humain pour l'appréciation négative superposé à celui de la calomnie. Et y ajoute les conséquences de ce mal et de l'envie : « *Plus d'une fois, le personnel domestique a même le cœur empli de colère ; il est saisi de haine envers ses maîtres de maison à cause des injustices et des avanies qu'il doit subir de leur part*³⁶ ». Enfin Kukučín conclut : « *Ce n'est donc pas du tout étonnant qu'il se venge dès qu'il le peut : il divulgue ce qui s'est passé et même ce qui ne s'est pas passé chez ses maîtres*³⁷ ». En plus d'explication que nous venons de citer, Kukučín, fidèle au développement du sujet des causes des origines du mal dans les relations sociales qu'il élabore aussi dans son roman *Mať volá*³⁸, appuie son raisonnement en approfondissant : « *La maison avait été la résidence de la reine qui y avait vécu dans une ambiance malsaine. Louis XV n'avait pas mené une vie exemplaire. Une certaine saleté s'était accrochée également à sa belle-fille. La saleté, quand il y en a partout un peu, dans tous les coins, colle facilement, s'agrippe souvent même aux personnes pures. Et il s'en était collé aussi sur elle*³⁹ ». Par l'environnement malsain l'auteur ne pense pas à des environnements hygiéniquement malpropres comme cela pourrait apparaître lié à sa profession de médecin qui par sa vocation soigne le corps, mais, contrairement à ce présupposé, Kukučín désigne directement la misère de la débauche morale de Louis XV, ce qui était complètement nouveau pour la princesse autrichienne impériale de la maison de Habsbourg née à Vienne. Et par conséquent l'auteur vise, par cette leçon de morale, le lecteur en soulignant qu'il n'est pas surprenant que, dans cette situation quelque chose de cette « *saleté* » s'était accolé à la belle-fille, dont le beau-père n'a pas été, comme indiqué à tort par Kukučín, le débauché Roi de France Louis XV, mais son fils Louis de France, Dauphin. Kukučín a quand même correctement pris en considération, en dépit de la petite erreur, l'environnement familial en France de Marie-Antoinette Joséphine Jeanne (issue de la Maison Habsbourg-Lorraine, Princesse impériale et

³⁴ Traduction Martin Brtko

³⁵ Traduction Martin Brtko.

³⁶ Traduction Martin Brtko.

³⁷ Traduction Martin Brtko.

³⁸ J. Bilas : « Biblické motivy v románe Martina Kukučina *Mať volá* », in : R. Bojničanová & J. Kačala (eds.) : *Obraz Argentíny...*, *op.cit.* : 143–159.

³⁹ Traduction Martin Brtko.

archiduchesse d'Autriche, princesse royale de Hongrie et de Bohême), devenue Reine de France et de Navarre, puisque elle avait vécu à Versailles depuis son mariage avec l'héritier du trône, le Dauphin Louis Auguste, de mai 1770 jusqu'aux événements d'octobre 1789, conséquence de la Révolution. L'impact négatif direct du règne de Louis XV sur la réputation de Marie-Antoinette, comme mentionné par Kukučín, a duré seulement quatre ans jusqu'en mai 1774, lorsque l'époux de cette dernière a accédé au trône sous le nom de Louis XVI après la mort de Louis XV. Suite à ce changement, la politique du monarque commence à changer progressivement : sur certaines questions très rapidement et radicalement, sur d'autres plus lentement. Mais Kukučín a certainement raison de dire que le mal dont il parle est en rapport avec l'image que s'était faite de la Reine, à l'époque, la société française, et que cela avait été décisif pour le développement ultérieur de sa situation personnelle. Kukučín avertit d'abord le lecteur que la rumeur négative peut être fautive et basée sur de mauvaises intentions, puis il identifie clairement l'origine du problème dans le marasme moral. Marie-Antoinette a séjourné au château du Petit Trianon uniquement à partir de juin 1774, quand son mari lui a donné ce château en cadeau, jusqu'à leur départ forcé de Versailles au début du mois d'octobre 1789. Ce qui fait quinze années au total. En 1774, elle était âgée de 18 ans (14 ans au moment du mariage) et, au moment du départ elle avait presque 34 ans. Par la suite, l'auteur écrit à propos de la Reine : « *Celui qui entre ici oublie volontiers tout le reste et garde à la mémoire que la maîtresse de la maison était malheureuse qu'elle est morte au supplice.* » Il est remarquable de voir comment Kukučín parle de suspicions collées à son nom, et non pas des faits comme la cause de sa mort au supplice. Et il recommande d'oublier le mal et le faux, et de garder à l'esprit le malheur qui l'a frappée à la fin de sa vie. Mais suivons l'auteur et revenons à la description du milieu témoignant de la vie de la Reine. Ainsi l'auteur montre le progrès de la société décrivant en détail la réalité de l'environnement des appartements de la Reine avant la Révolution par rapport à celle de l'époque de l'auteur. Il compare l'équipement d'antan à celui de son époque à lui en disant que, à son époque n'importe quelle « *dame a une table ou un lavabo équipé avec plus grand luxe*⁴⁰ ». Ce qui suit est une description exacte des endroits qui ont été témoins de la vie privée et de l'intimité de la vie de la Reine. Kukučín s'en sert de preuve directe, faisant référence à la personne et au progrès de la société apparus depuis à l'avantage de la société en général :

⁴⁰ Traduction Mojmír Malovecký.

Nous avons monté l'escalier et sommes entrés dans ses appartements. Dans la chambre à coucher, nous voyons son portrait, un lit avec une couverture à dentelle qu'elle avait reçue en dot. Sa table de toilette est élégante mais modeste et petite. Aujourd'hui, n'importe quelle dame a certainement une table ou un lavabo d'un luxe plus grand. Il y a une horloge pendue au mur, une petite coffre pour les bijoux est posée à côté : mais il est vide, seulement ornemental. Dans la petite chambre latérale, il y a un portrait d'un beau garçon aux yeux noirs ; sa mère était sans doute fière de lui et l'aimait⁴¹.

Cependant, nous n'avons pas pu identifier le tableau en question. En tout cas, nous tenons à mettre en valeur la gentillesse et l'empathie de Kukučín envers le personnage sur le tableau. Par contre, la dernière note de Kukučín, liée à la personnalité de la Reine Marie-Antoinette, n'est pas exacte. L'auteur écrit : « *Nous avons terminé la visite par la salle de bains. Nous nous sommes arrêtés dans une petite pièce, à côté d'une baignoire, très modeste et sans embellissement. On avait utilisé, à l'époque, une sorte de couvercle pour la couvrir. Elle avait pris ses bains assise parce que la baignoire était trop courte ; il n'y avait pas suffisamment de place pour qu'un adulte puisse s'y allonger*⁴² ». Ici, il est nécessaire de préciser qu'il ne s'agit pas de la baignoire de l'époque de Marie-Antoinette. En fait, la salle de bain a été mise en place plus tard, au XIX^e siècle, en 1837, sous le règne du Roi des Français, Louis-Philippe Ier, comme accessoire des salles résidentielles de la duchesse d'Orléans.

À partir de ces informations et des autres citées par l'auteur des *Impressions de France*, il faut noter que Kukučín ne couvre pas la complexité du développement du château du Petit Trianon après la Révolution, quand la demeure a servi, jusqu'à la période du Second Empire, et à plusieurs reprises, à des fins résidentielles pour le gouvernement et a subi des modifications de décoration de l'intérieur et de son équipement et aménagement, inévitables et nécessaires modifications après la disparition partielle des objets prérévolutionnaires. Par rapport à la description de la résidence de la Reine Marie-Antoinette dans le récit de Kukučín, nous précisons que la création de l'exposition thématique sur la Reine Marie-Antoinette est due à l'impératrice française Eugénie de Montijo, pendant le règne de son mari, l'empereur Napoléon III. C'est elle qui avait initié une rétrospective des objets conservés relatant le séjour de Marie-Antoinette au Petit Trianon, et cela à l'occasion de l'Exposition universelle de 1867.

⁴¹ Traduction Martin Brtko.

⁴² Traduction Martin Brtko.

Le texte intégral est tellement riche en informations qu'il est impossible d'en couvrir tous les points dignes d'intérêt. L'œuvre présente des données ou informations intéressantes pour le lecteur. Elle lui permet de découvrir l'abondance des détails. De plus, elle permet de tirer des conclusions pour les différentes caractéristiques des plans de réflexion de l'auteur et, en résumé, de constater que l'auteur avait une affinité pour l'étude de l'histoire et de la culture. Il reste minutieusement fidèle aux sujets historiques et culturels dans la totalité du contenu et de l'étendu de l'ouvrage en question. Enfin, nous trouvons à la fin du *chapitre 22*, l'opinion de Kukučín sur l'activité pratiquée en amateur et les professions liées à l'étude de l'histoire. Il le fait de manière efficace pour son lecteur cible, à travers un homme français ordinaire, leur guide à Versailles, écrivant : « *L'exploitation du passé, comme nous le voyons, est un maigre gagne-pain*⁴³ ». Cela représente le simple parisien qui les accompagne et l'auteur enchaîne en généralisant : « *Elle ne fera pas prendre du poids aux érudits qui fouillent le passé et retirent, petit morceau après petit morceau, les vestiges des ruines pour ne pas les laisser ensevelis dans les oubliettes*⁴⁴ ». Enfin, il conclue cette suite d'idées en écrivant : « *Elle n'est pas rentable non plus pour d'autres qui appuient sur elle leur commerce ou leur métier en nous accompagnant lorsque nous marchons dans les traces de ce passé*⁴⁵ ». Et puis, il caresse gentiment encore une fois l'homme et l'esprit du passé : « *Lorsque notre guide a quitté la gare en rentrant peut-être chez lui, nous avons eu la sensation qu'un esprit du passé s'échappait, tant l'ambiance que nous avons respiré depuis le matin nous quittait*⁴⁶ ».

⁴³ Traduction Martin Brtko.

⁴⁴ Traduction Martin Brtko.

⁴⁵ Traduction Martin Brtko.

⁴⁶ Traduction Martin Brtko.

LINGUISTICA

PER UN DIZIONARIO DELL'ITALIANO BUROCRATICO

BRUNO PACE

Università Palacký, Olomouc

bruno.pace01@upol.cz

Obiettivo del presente contributo è illustrare il progetto di un *Dizionario dell'italiano burocratico*, attualmente in corso d'opera.¹ Inizieremo dalla definizione dell'ambito della nostra ricerca, con un rapido sguardo all'attività lessicografica specialistica (§1) e ai principali dizionari dell'uso che registrano termini del dominio burocratico (§2). Traceremo quindi i lineamenti del nostro piano di lavoro: la costruzione di un *corpus* testuale, le fonti principali, la struttura del dizionario (§3) e i risultati attesi (§4).

1. Per “linguaggio burocratico” comunemente si intende la lingua usata dalle pubbliche amministrazioni nelle comunicazioni tra le istituzioni e i cittadini, tra istituzioni diverse o tra un ufficio e l'altro della medesima istituzione. Generalmente viene considerato linguaggio burocratico non solo quello degli enti pubblici veri e propri, ma anche quello di enti che gestiscono servizi pubblici (ferrovie, poste, banche, assicurazioni, sindacati).² Si tratta di una lingua prevalentemente scritta³ che comprende una grande varietà di generi testuali: circolari, lettere,

¹ Si tratta del progetto di ricerca di dottorato (in Lingue Romanze) di chi scrive, attualmente in corso presso l'Università F. Palacký di Olomouc, in cotutela con l'Università Cattolica di Milano (primo tutore: Francesco Bianco; secondo tutore: Maria Teresa Zanola). La scelta di questo tema è stata incoraggiata dalle conoscenze dirette della varietà burocratica, che il sottoscritto ha avuto modo di acquisire in qualità di pubblico impiegato (presso l'Agenzia delle Entrate), costantemente a contatto coi documenti amministrativi. Questo contributo beneficia di un finanziamento nell'ambito del progetto IGA_FF_2016_050 – Lingue e letterature romanze nel dialogo intercontinentale. (Příspevek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2016_050 – Románské literatury a jazyky v transkontinentálním dialogu).

² Condividono questa opinione, fra gli altri, Mancini (2008) e Bianco & Stellino (2011: 133–134, nota 3).

³ Raso (2005) parla di *scrittura burocratica*, Franceschini e Gigli (2003) di *scrittura amministrativa*, Cortelazzo e Pellegrino (2003) di *scrittura istituzionale*. Vellutino (2016: 85) esamina l'*italiano istituzionale* come varietà linguistica più ampia, “che ingloba la varietà storicamente attestata dell'italiano burocratico”.

modelli da compilare, avvisi per gli utenti, comunicati stampa, documenti relativi all'attività istituzionale (Casadei et al. 2015: 1).

Sobrero riconosce al linguaggio burocratico lo *status* di lingua speciale non specialistica (1993: 259). Nella sua analisi delle lingue speciali, egli distingue tra lingue che riguardano discipline ad alto grado di specializzazione (lingue specialistiche) e lingue settoriali che sono proprie di aree non specialistiche (pubblicità, politica ecc...); le prime dispongono di un vocabolario specifico, mentre le seconde attingono, piuttosto, alla lingua comune e ad altre lingue speciali. L'italiano burocratico non riguarda una disciplina specifica e ben definita; l'etichetta di *lingua burocratica* viene di fatto attribuita ad una "realtà sfuggente" (Serianni 2007: 123), a una varietà "usata nelle circostanze più diverse (in casa, in ufficio, in stazione ecc.) e in una multiforme casistica di comunicazione" (Lubello 2014: 14). Tratti di scrittura burocratica possono essere ravvisati anche al di fuori dei rapporti con la pubblica amministrazione, in testi di privati, non collegati ad attività amministrative pubbliche (cfr. Raso 2005: 105; Trifone 2006: 233; Bianco 2016).

Secondo Berruto (1993: 12; 14) il linguaggio burocratico è collocato in una posizione alta sia rispetto alla dimensione diafasica, sia rispetto a quella diastratica, sia rispetto a quella diamesica, cioè "lontano non solo da chi ha poca istruzione, ma anche da chi ha una conoscenza piena della norma corretta e comunemente usata, e perfino da chi padroneggia la norma letteraria" (Raso 2005: 103-104).⁴

I testi burocratici hanno la triste reputazione di essere complicati e poco comprensibili; le criticità investono sia la sfera lessicale sia la sfera sintattica sia l'organizzazione testuale. Nella nostra ricerca ci occuperemo del livello lessicale. Questa lingua settoriale, proprio per la sua natura "trasversale", non dispone di un vocabolario specifico (se non per numero limitato di lessemi), ma attinge ad altri sottocodici, principalmente a quello giuridico. I tecnicismi veri e propri costituiscono un nucleo limitato di voci; abbondano invece gli pseudotecnicismi o tecnicismi collaterali,⁵ impiegati per raggiungere un registro elevato (Serianni 2007: 81-83) o, più semplicemente, per tradizione e inerzia. Ne deriva una lingua con un alto grado di formalismo, ricca di espressioni cristallizzate, con un vocabolario spesso distante da quello comune.

⁴ Vellutino (2016) riprende il modello di Berruto, riadattandolo, per rappresentare gli usi linguistici dell'italiano istituzionale secondo i tre assi (diafasico, diastratico, diamesico).

⁵ Per un quadro più completo delle varie componenti lessicali cfr. Lubello (2014: 52-56). Gualdo & Telve (2011: 420-426) propongono una classificazione relativa al linguaggio giuridico che può essere efficace anche per il linguaggio burocratico.

L'obiettivo che ci poniamo è quello di creare un dizionario del linguaggio burocratico. Negli ultimi decenni la lessicografia si è sempre più specializzata, offrendo opere sulle lingue di particolari settori: sono stati prodotti dizionari della fisica, della chimica, della medicina, dello sport, del cinema, della musica ecc...⁶ Tra i dizionari specialistici non mancano opere relative alle materie che più si avvicinano al linguaggio burocratico, cioè le discipline giuridico-economiche. Le principali case editrici (Laterza, Rizzoli, Sansoni, Simone, per citarne solo alcune) hanno pubblicato volumi dedicati al vocabolario del diritto, offrendo lavori sempre più specializzati. Si va da opere più generali, dedicata al diritto *tout court*,⁷ a strumenti dedicate a uno specifico ramo del diritto (diritto pubblico, diritto canonico, diritto dello sport ecc...).⁸ Anche per l'area economica abbiamo diversi dizionari, pubblicati dalle più importanti case editrici (Mondadori, Utet, Zanichelli, oltre a quelle già citate).⁹ Non mancano dizionari bi- e plurilingue, che riportano i tradimenti dei termini di queste discipline nelle maggiori lingue europee.¹⁰

Pur essendo stato oggetto di molteplici studi e analisi, il linguaggio burocratico non ha ancora un suo dizionario settoriale. Possiamo ravvisare un antecedente nell'opera di Bernardoni (1812), concepita, come recita il titolo, come un elenco di parole più che un dizionario vero e proprio: una lista di termini per ciascuno dei quali veniva proposta una parola alternativa. Il compilatore, impiegato nel Ministero dell'interno del Regno Italico, si proponeva di raccogliere parole che si trovavano "soventemente nei rapporti e nelle lettere di non pochi segretarij" (Bernardoni 1812: III), ma non avevano un riscontro nei vocabolari; il suo intento non era di creare un dizionario e dare una definizione dei termini, bensì raccogliere i vocaboli da evitare,¹¹ dando vita al "primo vero e proprio dizionario

⁶ Segnaliamo la ricognizione di Cascone e Mascheroni (1993) sull'attività lessicografica in Italia dai primi del Novecento fino all'inizio degli anni Novanta.

⁷ Citiamo solo, a titolo esemplificativo (cfr. anche *infra*, note 8, 9 e 10), Favata (2013) e Del Giudice (2014).

⁸ De Paolis & Ghirlanda (1996); Cassese (2006); Grassani (2008); Segnalini (2010).

⁹ Bruni & Zamagni (2009); Del Giudice (2011).

¹⁰ Cesari (2003); Del Giudice & Gorruso (2010).

¹¹ Nell'introduzione Bernardoni precisa che non tutti i vocaboli sono da proscrivere: alcuni, contrassegnati da un asterisco, perché di "uso quasi generale" e "usati da buoni scrittori" (Bernardoni 1812: VI); altri, contrassegnati da un altro simbolo, "perché di essi non si può far senza nelle segreterie allorché si ragiona delle leggi e dei decreti" (Bernardoni 1812: VII). La maggior parte delle parole contenute nell'elenco "nelle buone scritture non dovrebbero aver luogo [...] perchè o aspri di suono o d'indole non italiana, o almanco non necessarij" (Bernardoni 1812: VII).

puristico” (Marazzini 2009: 306).¹² Alcune parole dell’elenco di Bernardoni non sono sopravvissute (come *invenzionare* e *incumbenziare*); altre invece sono oggi di uso comune nel dominio amministrativo e anche al di fuori (come *avvocatura*, *manutenzione*, *uniforme*). Un aspetto interessante è che l’autore indica tra i termini da bandire molti derivati a suffisso zero (*accompagnare*, *allargare*, *disbrigo*, *ratificare*, *reintegrare*, *ripartire*, *specificare*, *verificare*) e suffissati in *-izzare*, *-izzazione* (*numerizzare*, *reatizzare*, *regolarizzare*, *utilizzare*, *indennizzamento*, *infettazione*, *naturalizzazione*), rivelando una tendenza ancora in atto, oggi, nel linguaggio burocratico.

Tornando al presente, segnaliamo la lodevole iniziativa di Massimo Arcangeli, curatore dell’*Antiburocratese*,¹³ sezione del sito dell’editore Zanichelli. Ad oggi comprende 91 lemmi; come è spiegato nel sottotitolo, non si tratta di un dizionario vero e proprio ma di una rubrica che propone testi autentici con commenti e proposte di riscrittura.

Oltre a questo progetto, non ci risulta vi siano strumenti lessicografici;¹⁴ ciò è dovuto, probabilmente, al fatto che il linguaggio burocratico, come si è detto, non è espressione di alcuna disciplina specifica e, pertanto, il suo lessico ha dei confini piuttosto labili. Allo stato attuale, per avere spiegazioni sui termini della burocrazia occorre consultare i dizionari italiani dell’uso. Questo stato di cose è alla base del nostro progetto, che intende colmare la lacuna.

2. Il primo compito che ci siamo prefissi è la creazione di un lemmario. Un primo gruppo di potenziali lemmi è stato selezionato attraverso il GRADIT, da cui si sono scelte le voci contrassegnate con la marca d’uso *burocr.*: in totale 1.315 entrate, comprese le polirematiche.

Una prima osservazione di questo elenco permette già alcune prime riflessioni: alcuni vocaboli, che potrebbero essere ascritti al linguaggio burocratico, sono invece registrati nel dizionario con marche differenti (non rientrano, dunque, nelle 1.315 entrate di cui sopra). Il lemma *prefato*, “precedentemente nominato,

¹² L’opera di Bernardoni non fu un caso isolato. Ricordiamo anche il *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso specialmente negli uffizi di pubblica amministrazione* di Filippo Ugolini, pubblicato nel 1848 (Viale 2012: 99–100).

¹³ <http://dizionariapiu.zanichelli.it/antiburocratese/>. Il sottotitolo chiarisce qual è lo scopo di questa pagina web: “Dizionario del parlar chiaro: la nuova rubrica dell’Osservatorio di Lingua Italiana che analizza esempi di italiano burocratico proponendone una riscrittura chiara, comprensibile, elegante. Perché parlar chiaro è un dovere morale”.

¹⁴ Ci riferiamo al periodo attuale. Nel XIX secolo, oltre al citato Bernardoni, che aveva fini censori più che descrittivi, segnaliamo il Rez (§3).

predetto”, ad esempio, è marcato nel GRADIT come *lett.* (letterario) e la stessa indicazione è riportata in altri dizionari: *lett, non com.* [= non comune] nel DO, *ant.* [= antico] e *lett.* nel Duro (1986–1994: s.v.). Migliorini (1955–1961: s.v.), invece, già nella metà del secolo scorso, a differenza dei vocabolari citati, etichettava il termine come *pedant.* [= pedantesco]. Abbiamo effettuato una ricerca nel *simul-corpus*¹⁵ *Google Book Search*, limitando il campo ai libri in italiano nel periodo 2001–2015: le attestazioni si limitano a citazioni di testi latini o di testi italiani dei secoli passati. Interrogando una banca dati di documenti amministrativi (CeRDEF – sezione Prassi, vedi §3), nello stesso intervallo temporale troviamo 3 attestazioni. L'uso di *prefato* è attualmente sempre più limitato; in passato, invece, le attestazioni del vocabolo in ambito burocratico erano abbastanza frequenti, come rivela una ricerca testuale nel citato database CeRDEF (nell'ultimo ventennio del Novecento tra i documenti di Prassi troviamo 48 occorrenze). Ancora oggi troviamo questo vocabolo nelle comunicazioni rivolte da un sindacato autonomo¹⁶ alle cariche istituzionali, con l'intento di aderire a un registro formale.

Analoga considerazione facciamo per il lemma *istanza*. Il GRADIT lo assegna all'area giuridica (marca *dir.*) e nella definizione chiarisce che è una “richiesta rivolta dal privato alla pubblica autorità per ottenere un provvedimento a proprio favore”. In realtà una pubblica autorità non è esclusivamente un organo giurisdizionale e il provvedimento che si richiede può essere di qualsiasi genere (richiesta di un rimborso, partecipazione a un bando, revisione di un atto amministrativo ecc....). Nella pubblica amministrazione, dagli enti locali a quelli statali, *istanza* è un termine molto frequente e denota una richiesta presentata in forma scritta (istanze di rimborso, di sgravio, di rateizzazione, di iscrizione ecc....). Equivalente a *domanda* scritta e in molti casi potrebbe essere sostituito da una parola più comune (*domanda*¹⁷ o *richiesta*) senza intaccare il significato del messaggio (Cortelazzo & Pellegrino 2003: 114; 124); continua ad essere usato per tradizione consolidata o per effetti di *variatio*.¹⁸ *Istante* ‘chi presenta un'istanza’, invece, viene contrassegnato nel GRADIT da entrambe le marche d'uso, *dir.* e *burocr.*

¹⁵ Il neologismo è stato coniato da Gomez Gane (2008: 262) per indicare “una banca dati nata per finalità diverse da quella a cui invece la piega lo studioso (che la sfrutta come un corpus testuale)”.

¹⁶ <https://tinyurl.com/yc82meuf>

¹⁷ Nel linguaggio giuridico, invece, c'è una sottile differenza tra *istanza* e *domanda*: la seconda rappresenta il contenuto della prima.

¹⁸ Dal sito del comune di Milano: “Coloro che hanno presentato la *domanda* di ammissione alla misura Nidi Gratis, riceveranno una comunicazione sull'esito dell'*istanza*” (<https://tinyurl.com/y8um3cl7>; corsivi nostri).

Infine, un ultimo esempio per spiegare l'opportunità di integrare le voci del GRADIT. Nel dizionario di De Mauro non troviamo l'accezione burocratica di (*i*)strumento: sotto la voce troviamo varie definizioni ma non quella di 'atto notarile', con cui il termine viene usato ancora oggi nei documenti rilasciati dal catasto. In questo caso, dunque, l'assenza non riguarda solo la marca, ma anche l'accezione burocratica.

All'elenco di lemmi estratti dal GRADIT abbiamo aggiunto le parole che presentano la marca *burocr.* in altre due opere lessicografiche: Zing. e DO. Lo Zing. attribuisce la marca *burocr.* a 271 lemmi, di cui 127 comuni all'elenco di voci estratte dal GRADIT (*attergere, causale, compiegare, convalida, equipollente, faldone, idoneativo, obliatore, omocodia, omologare, previo, protocollare, riscontrare, ruolizzare*, per citarne alcuni); gli altri sono registrati nel GRADIT con altra marca d'uso. Il DO ci restituisce un elenco di 31 entrate, delle quali 9 registrate come *burocr.* dal GRADIT (come *autentica* e *disdettare*) e due dallo Zing. (*carpetta* e *lettereccio*). I lemmi che presentano la stessa marca in tutte e tre le opere sono 8: *dimissionare, disqualificare, emarginato, esborso, espletamento, inottemperanza, istituzionalizzare, urgenzare*.

Queste differenze non ci sorprendono, per la natura stessa del linguaggio burocratico, eterogeneo e "multiforme"; bisogna considerare, del resto, che le marche sono degli indicatori che segnalano l'ambito d'uso di una parola; tuttavia, come nota Cannella (2010: 56–58), revisore dello Zing., esse non costituiscono delle classificazioni scientifiche e inconfutabili: spesso, anzi, il confine tra l'una e l'altra marca è molto sottile (cfr. Aprile 2015: 188).

3. Per tali ragioni, l'insieme delle voci che il GRADIT marca come *burocrat.*, non può costituire, da solo, il nostro lemmario. *In primis*, su questo insieme di voci si praticherà una selezione, valutando (sulla base della nostra esperienza, come storici della lingua e come operatori della burocrazia) quali termini e quali accezioni appartengano effettivamente al dominio amministrativo; in secondo luogo, il lemmario sarà arricchito dai risultati dello spoglio integrale di un *corpus* di documenti allestito *ad hoc*.¹⁹

Questo *corpus* è formato da testi amministrativi, tutti prodotti dall'Agenzia delle Entrate [AE]; abbiamo scelto questo ente sia per l'impatto che ha nella vita

¹⁹ Dai risultati di tale spoglio, ovviamente, selezioneremo le sole voci caratteristiche del vocabolario amministrativo, escludendo dunque le parole grammaticali, le voci dell'italiano comune e quelle appartenenti ad altri sottocodici.

dei cittadini e per l'interesse mediatico che ha suscitato in questi ultimi anni, sia perché ha manifestato un vivo interesse verso la comunicazione agli utenti.²⁰

La scrittura dell'AE sembra non essere immune dalle caratteristiche (negative) del linguaggio burocratico. Raso (2005: 169–173) riporta un avviso di pagamento del 2002 e ne mostra i punti di debolezza, che ne fanno un esempio di scrittura caratterizzata da “autoreferenzialità e fallimento dell'atto linguistico” (Raso 2005: 171). Trifone (2006: 231–232), a proposito di un brano tratto dalla *Guida fiscale per gli stranieri* (pubblicata dall'AE nel 2005), rileva “evidenti problemi di coesione testuale e di coerenza sintattica”.

L'AE, da parte sua, ha mostrato sin dall'inizio attenzione verso la spinosa questione del linguaggio burocratico; infatti nel 2002 ha pubblicato un opuscolo dal titolo *Il linguaggio del fisco: un piccolo dizionario dei termini più ricorrenti nel linguaggio tributario* o, meglio, come si legge nella prefazione “una via di mezzo tra un glossario e una guida”; l'anno seguente ha promosso l'edizione del *Manuale di scrittura amministrativa* (Franceschini & Gigli 2003), sulla semplificazione della scrittura amministrativa; tema sul quale l'AE organizza corsi di formazione per i propri dipendenti. Con queste iniziative l'AE persegue l'obiettivo di realizzare una comunicazione più efficace e trasparente. Anche Michele Cortelazzo ravvisa dei piccoli segnali (Cortelazzo & Pellegrino 2003: 8; 13; 114) in questa direzione.²¹

Sul sito dell'AE è disponibile un'ampia collezione di documenti (più di 150.000) riguardanti questioni economiche e fiscali. Quest'ampia banca dati (CeRDEF)²² è composta da tre sezioni: *Normativa* (leggi, decreti-legge, Testi Unici, ecc...); *Prassi* (circolari, risoluzioni e comunicati stampa); *Giurisprudenza* (ordinanze, decreti e sentenze di tribunali speciali: Commissioni Tributarie, Corte dei Conti, Consiglio di Stato ecc...). Dalla sezione *Prassi* abbiamo selezionato un campione di comunicati stampa e circolari del triennio 2014–2016.²³ La scelta è stata fatta

²⁰ L'AE è un'istituzione abbastanza giovane, nata nel 2001 dal Ministero dell'Economia e delle Finanze; oltre a gestire le entrate tributarie, essa fornisce molteplici servizi (gestione del codice fiscale, registrazione contratti, assistenza in materia fiscale, servizi catastali, ecc.). Come detto, chi scrive è attualmente impiegato presso l'AE: fattore, anche questo, che ha indirizzato la scelta verso questo ente.

²¹ Secondo lo studioso, le istruzioni per la dichiarazione dei redditi hanno oggi un testo più chiaro rispetto al passato. Inoltre, la modalità di inserire informazioni aggiuntive non nel testo vero e proprio ma alla fine, nell'Appendice, rappresenta un buon esempio di strategia comunicativa.

²² Centro Ricerche e Documentazione Economica e Finanziaria, consultabile all'indirizzo: http://def.finanze.it/DocTribFrontend/RS2_HomePage.jsp.

²³ Gli estremi dei testi selezionati (numero e anno) saranno indicati nella introduzione al dizionario.

sulla base dell'argomento trattato: abbiamo escluso i testi che riguardano aspetti fiscali marcati e che si rivolgono a una fascia più ristretta di utenza (come studi di settore, *voluntary disclosure*, *patent box*, IRES, consolidato), includendo invece quelli di interesse più generale. Abbiamo voluto comprendere due generi testuali diversi, che hanno finalità e stile differenti: la circolare è una comunicazione con la quale l'amministrazione spiega il contenuto di una legge e fornisce informazioni sulla sua applicazione in concreto; il comunicato stampa è un messaggio, a cura dell'Ufficio Stampa, con lo scopo di informare sulle novità più recenti. Le circolari sono testi più "tecnici" (sulle circolari cfr. Raso 2005: 71–76), mentre i comunicati stampa hanno un intento divulgativo e rappresentano un mezzo di comunicazione diretta fra l'amministrazione e l'utenza.

I testi che abbiamo scelto formano una raccolta di 416 pagine, in cui circolari e comunicati stampa sono rappresentati, grosso modo, in pari misura. Lo scopo di questo *corpus* è duplice: il suo spoglio, innanzi tutto, permetterà (come detto) di arricchire il lemmario; come banca dati, inoltre, questi testi saranno usati per ricavare dei brani esemplificativi, con cui si illustrerà l'uso delle singole voci nel dizionario.²⁴

Per ogni lemma saranno fornite informazioni sull'etimologia e sulla prima attestazione (se conosciute; la ricerca attraverso *Google Books* e altre banche dati digitali potrebbe permettere diverse retrodatazioni, come mostrano le ricerche di tipo lessicologico),²⁵ corredate da citazioni che attestano l'uso della parola in contesti e periodi diversi. Come strumenti di confronto e riscontro si considereranno i seguenti dizionari: TLIO, VAC (tutte e cinque le impressioni), TB, Rez., GDLI, DEI, DELI, GRADIT, SC, DO, Duro (1986–1994), Zing. Ogni entrata del dizionario sarà strutturata secondo questo schema:

x.1²⁶ lemma (in grassetto), categoria grammaticale (una lista delle abbreviazioni usate sarà fornita nell'introduzione);

x.2 definizione secondo l'accezione (o le accezioni) che il vocabolo ha nel linguaggio burocratico. Eventuali polirematiche;

²⁴ Lo spoglio (manuale) di questi testi è ancora in corso d'opera. Considerando la selezione delle sole voci riferibili al sottocodice (giuridico-)amministrativo, si prevede di raggiungere, fra la ricerca fatta sul GRADIT e lo spoglio del *corpus*, un insieme di circa 1000–1500 lemmi. Le voci non presenti nel *corpus* AE saranno semplificate ricorrendo ad altri *corpora* o *simul-corpora* di italiano scritto, nei quali si cercheranno esempi pertinenti rispetto all'uso burocratico dei termini.

²⁵ Cfr., solo per citare un esempio, le voci dell'*Itabolario* (Arcangeli 2011), sovente retrodate dai rispettivi estensori.

²⁶ Ogni voce del dizionario sarà numerata progressivamente (qui il numero è indicato da *x*).

- x.3 esempio/i tratto/i dal *corpus* (o, eventualmente, da altri testi amministrativi);
- x.4 eventuali derivati e termini correlati;
- x.5 etimologia (indicando la fonte dell'informazione);
- x.6 data prima attestazione (se conosciuta);
- x.7 occorrenze in altri testi, anche letterari;
- x.8 note e commenti.

Seguendo questo modello si intende fornire informazioni grammaticali (x.1) e linguistiche (x.2, x.4, x.5 e x.6); al tempo stesso si vuole contestualizzare la parola nell'uso reale presentando testi in cui il termine è attestato (x.3 e x.7). Le definizioni (x.2) si baseranno sulle spiegazioni dei dizionari consultati; scelte diverse verranno giustificate nel campo *note* (x.8). Nel caso di *istrumento*, ad esempio, Zing., e DELI riportano la definizione "atto pubblico redatto da un notaio"; in realtà l'*istrumento* poteva essere redatto anche da una figura diversa dal notaio.

Si cercherà, quando possibile, di includere informazioni di carattere storico ed etimologico (x.5, x.6), ricavabili dal materiale consultato. Vedremo che alcune parole sono retaggio del passato (l'*inerzia* più volte biasimata da Cortelazzo) ma potrebbero essere sostituite da altre più comuni. Il già citato *istrumento*, ad esempio, ha una lunga storia che affonda le radici nel codice di Giustiniano e ricorre nella lingua d'uso almeno fino agli anni Sessanta del secolo scorso. Nell'italiano di oggi (scritto e parlato) è stato soppiantato da *atto*, ma ciò nonostante *istrumento* continua ad essere usato in alcuni documenti del Catasto. Riportiamo, a scopo esemplificativo, la voce *vidimare*, allo stato attuale di elaborazione.²⁷

vidimare, v.tr.

x.1 Attestare la validità di un documento con l'apposizione di un visto, una firma, un bollo, o un timbro, es. *vidimare i libri sociali, vidimare i registri, vidimare i formulari*.

x.3.1 «Qualora il contribuente eserciti la facoltà di bollare e vidimare i libri e registri contabili per i quali è venuto meno tale obbligo, il criterio di numerazione delle pagine è il medesimo di quello utilizzato anteriormente l'entrata in vigore del citato articolo 8 della legge n. 383 del 2001... (FC²⁸ – Circolare dell'1/08/2002 n.64 – AE Direzione Centrale Normativa e Contenzioso)

²⁷ Il termine deriva dal latino, ma arriva all'italiano attraverso il francese (GDLI, s.v.); interessante il commento del TB (riportato nelle note, campo 8), piuttosto critico nei confronti di questo vocabolo, che veniva percepito come un inopportuno forestierismo.

²⁸ La sigla FC (= *Fuori Corpus*) si riferisce a testi che non fanno parte del *corpus* (§3) ma sono comunque tratti dal CerDEF.

x.3.2 «...la stessa sezione della CTR rispettivamente con sentenze 95/35/07 e 93/35/07, passate in giudicato, aveva rilevato a conferma delle pronunce di primo grado già favorevoli al contribuente "che i registri IVA che l'ufficio ritiene di non essere vidimati per mancanza di riconoscimento della firma da parte del notaio, al contrario, risultano vidimati" riportando la firma ed il sigillo del pubblico ufficiale vidimante.» (FC – Sentenza del 17/12/2014 n. 26475 – Corte di Cassazione – Sezione/Collegio 5)

x.4 Derivati: →vidimatore, →vidimazione.

x.5 Dal francese *vidimer* (GDLI), che a sua volta deriva dal latino *vidimus*, 'abbiamo visto', formula usata nelle cancellerie per approvare un atto (☀1699, Zing.)

x.7 @Manzoni, «Ho ricevuto la tua dell'11, e ho fatta stender subito la procedura dal Dr. Bertolotti. La manderò a Grossi domattina, perché ora è in viaggio per Pallanza, dove deve essere vidimata dal prefetto.» (GDLI)

x.8 Il lemma non è presente nel VAC né in Rez.; è lemmatizzato in TB, che lo bolla come «inutile gallicismo», suggerendo che potrebbe essere sostituito dalle forme italiane «Autenticare, Firmare, Riconoscere, e altri, secondo i casi». Se TB guardava al termine con sospetto, oggi vidimare ricorre nei testi normativi e nelle comunicazioni delle pubbliche amministrazioni, per indicare un adempimento specifico, previsto dalla legge, necessario per rendere efficace un documento, un atto o una procedura. Fino a qualche decennio fa c'era l'obbligo di vidimare i registri contabili prima dell'uso, obbligo abolito con la L. 383/2001. Vidimare è usato anche per indicare la validazione dei biglietti dei mezzi di trasporto (lo stesso che timbrare, → obliterare). # «Stessa regola viene applicata a chi sale sul treno senza aver vidimato il biglietto.» (Trenitalia, Comunicato Stampa del 19 luglio 2012).

Da *vidimare*, abbiamo i derivati *vidimazione* (atto del vidimare) e *vidimatore* (chi effettua una vidimazione), ciascuno lemmatizzato a parte.

vidimatore, s.m. e agg. (femm. -trice)

x.1.1. Che effettua una →vidimazione«...le Casse provinciali, come si preciserà più avanti, invieranno all'ufficio dei C/C vidimatore un mod. Ch18-B per ciascun assegno...» (FC – Circolare del 04/01/1973 n. 187 – Min. Tesoro)

x.1.2. Macchina (o macchinetta) vidimatrice (anche solo vidimatrice, come s.f.)

x.5 Da → vidimare.

vidimatura, s.f.

x.1 Lo stesso che →vidimazione (ma meno comune).

x.3 «Sulla base di tale esposizione, la CTR, nel rigettare l'appello dell'ufficio tributario, affermava che: a) i costi per interessi passivi, risultanti dal registro degli acquisti, andavano defalcati perché la mancata vidimatura e bollatura dei registri (formalità poi soppresse dal legislatore a partire dal 2001) non li rendeva incomprensibili o evidenzianti intenti di evasione e, perciò, non credibili...» (FC – Sentenza del 26/11/2014 n. 25121 – Corte di Cassazione – Sezione/Collegio 5)

x.8 Meno comune di →vidimazione; nel FC sono presenti solo tre occorrenze, nella sezione Giurisprudenza.

vidimazione, s.f.

x.1 Atto del →vidimare.

x.3.1 «In virtù delle modifiche introdotte dal citato decreto legge n. 70 del 2011, allo stato è previsto che gli obblighi di numerazione progressiva e vidimazione dei libri debbano essere assolti almeno una volta all'anno.» (FC – Circolare del 29/02/2012 n. 5 – AE – Direzione Centrale Normativa)

x.3.2 «Gli uffici catastali, fatti gli opportuni riscontri, e con le cautele che verranno prescritte col regolamento, restituiranno alle parti richiedenti uno dei due esemplari della domanda con vidimazione indicante la presunta corrispondenza senza responsabilità dell'Amministrazione.» (FC – Testo unico del 08/10/1931 n. 1572 – art. 58)

x.5 Da → vidimare.

x.6 ☼1802, in Bollettino delle leggi della Repubblica Italiana (GDLI)

x.7 @Monti: «La fede battesimale che già erasi procurata, essendo venuta senza la vidimazione del Podestà di Roma e dell'Agente nostro diplomatico, non val più nulla.» (GDLI)

Il dizionario vero e proprio sarà preceduto da un'introduzione in cui verranno spiegati il progetto, le fonti e la metodologia; verranno indicati i testi del corpus di riferimento, le abbreviazioni e i simboli utilizzati. In un'appendice finale saranno annotati gli elementi più rilevanti che sono emersi durante la redazione: ad esempio, le parole che nel dominio burocratico assumono un significato diverso rispetto al significato che hanno nell'italiano comune; gli pseudotecnismi che potrebbero essere sostituiti da altri termini; la presenza di forestierismi e neologismi. Questa analisi può restituire una visione del lessico burocratico (e della formazione delle parole in ambito burocratico) in generale e, in particolare, della lingua dell'ente che abbiamo preso come riferimento in questo progetto.

4. Se un dizionario è la rappresentazione del lessico di una lingua (nel caso di un dizionario specialistico, la rappresentazione del vocabolario di un determinato settore), per il linguaggio burocratico questa operazione risulta più problematica proprio per la sua natura eterogenea e composita (§1). Come osserva Jezek (2005: 14–15), un dizionario, pur essendo “un tentativo di descrizione del lessico, [...] non costituisce mai una fonte esaustiva di tutte le parole [...], ma un repertorio incompleto”; è inevitabile “lo scarto tra la massa di fatti lessicali da rappresentare e la rappresentazione stessa” (De Mauro 2005: 32). Con la consapevolezza che, del mare magnum dei lavori sul “burocratese”, questo lavoro non costituisce che una piccola goccia, ci si augura che il modesto contributo possa essere comunque funzionale all’auspicato (e, in parte, già raggiunto) miglioramento della qualità dei testi amministrativi; uno strumento utile a coloro che operano nella burocrazia italiana e a coloro che di quest’ultima e del suo sottocodice fanno l’oggetto dei propri studi.

Bibliografia

- Aprile, M. (2015): *Dalle parole ai dizionari*. Bologna: il Mulino.
- Arcangeli, M. (2011): *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*. Roma: Carocci.
- Bernardoni, G. (1812–1813): *Elenco di alcune parole, oggidì frequentemente in uso, le quali non sono ne' vocabolari italiani*. Milano: Dai torchi di Giovanni Bernardoni.
- Berruto, G. (1993): Le varietà del repertorio. In: A. Sobrero (ed.) *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Bari: Laterza.
- Bianco, F. & T. Stellino (2011): Sulla lingua degli avvisi pubblici in Italia e in Germania: primi risultati. In A. Nesi, S. Morgana & N. Maraschio (eds.) *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2–4 dicembre 2010)*. Firenze: Cesati. 133–147.
- Bianco, F. (2016): Burocratese nascosto nell'italiano moderno. In: G. Ruffino & M. Castiglione (eds.) *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi interpretazione, traduzione, Atti del XIII Congresso SILFI Società Internazionale di linguistica e Filologia Italiana, Palermo 22–24 settembre 2014*. Firenze: Cesati. 519–528.
- Bruni, L. & S. Zamagni (eds.) (2009): *Dizionario di economia civile*. Roma: Città nuova.
- Cannella, M. (2010): *Idee per diventare lessicografo*. Bologna: Zanichelli.
- Casadei, F., A. Serra & G. Sommariva (2015): *Il lessico dell'italiano burocratico. Una ricognizione sul Grande Dizionario Italiano dell'uso*. Viterbo: Sette città.
- Cascone, E. & G. Mascheroni (1993): *Dizionario dei dizionari stampati in Italia dal Millenovecento ai giorni nostri*. Rimini: Luisè.
- Cassese, S. (ed.) (2006): *Dizionario di diritto pubblico*. Milano: Giuffrè.

- Cesari, F. (2003): *Dizionario dell'economia, della banca e della finanza: inglese, italiano, francese, tedesco*. Torino: ISEDI.
- Corral S. C., V. De Paolis & G. Ghirlanda (eds.) (1996): *Nuovo dizionario di diritto canonico*. 2 ediz. Cinisello Balsamo: San Paolo.
- Cortelazzo, M. & F. Pellegrino (2003): *Guida alla scrittura istituzionale*. Roma-Bari: Laterza.
- DEI = Alessio, C & C. Battisti (1950–1957): *Dizionario etimologico italiano*. Firenze: Barbera.
- Del Giudice, F. & G. Gorruso (2010): *Dizionario giurieconomico: english-italian – italiano-inglese*. Napoli: Simone.
- Del Giudice, F. (2011): *Dizionario di economia e gestione aziendale*. Napoli: Simone.
- Del Giudice, F. (ed.) (2014): *Dizionario giuridico*. Napoli: Simone.
- DELI = Cortelazzo, M. & P. Zolli (1979–1988): *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli.
- De Mauro, T. (2005): *La fabbrica delle parole: il lessico e problemi di lessicologia*. Torino: UTET.
- DO = Serianni, L. & M. Trifone (eds.) (2007): *Il Devoto-Oli 2008: vocabolario della lingua italiana con CD-Rom*. Firenze: Le Monnier.
- Duro, A. (1986–1994): *Vocabolario della lingua italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Favata, A. (2013): *Dizionario dei termini giuridici*. 32 ediz. Piacenza: La tribuna.
- Franceschini, F. & S. Gigli (eds.) (2003): *Manuale di scrittura amministrativa*. Roma: Agenzia delle Entrate.
- GDLI = Battaglia, S. (ed.) (1961–2002, con supplementi nel 2004 e nel 2009): *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- Gomez Gane, Y. (2008): Google Ricerca Libri e la linguistica italiana: vademecum per l'uso di un nuovo strumento di lavoro. *Studi linguistici italiani*, 34, fasc. 2: 260–278.
- GRADIT = De Mauro, T. (1999–2000, con supplementi nel 2003 e 2007): *Grande Dizionario italiano dell'uso*. Torino: UTET.
- Grassani, M. (2008): *Dizionario giuridico dello sport*. Torino: Bradipolibri.
- Gualdo, R. & S. Telve (2011): *Linguaggi specialistici dell'italiano*. Roma: Carocci.
- Jezek, E. (2005): *Lessico: classi di parole, strutture, combinazioni*. Bologna: il Mulino.
- Lubello, S. (2014): *Il linguaggio burocratico*. Roma: Carocci.
- Mancini, P. (2008): *Manuale di comunicazione pubblica*. 5 ediz. Roma-Bari: Laterza.
- Marazzini, C. (2009): *L'ordine delle parole: storia di vocabolari italiani*. Bologna: il Mulino.
- Migliorini, B. (1955–1961): *Dizionario enciclopedico italiano*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Raso, T. (2005): *La scrittura burocratica. La lingua e l'organizzazione del testo*. Roma: Carocci.
- Rez. = Rezasco, G. (1881): *Dizionario del linguaggio italiano storico e amministrativo*. Firenze: Le Monnier.
- SC = Sabatini, F. & V. Coletti: *Dizionario della lingua italiana*.
http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/
- Segnalini, S. (2010): *Dizionario giuridico dell'arte*. Ginevra: Skira.

- Serianni, L. (2007): *Italiani scritti*. Bologna: il Mulino.
- Sobrero, A. (1993): Lingue speciali. In: A. Sobrero (ed.) *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Bari: Laterza.
- TB = Tommaseo, N. & B. Bellini (1865-1879): *Nuovo dizionario della lingua italiana nuovamente compilato dai Signori Niccolò Tommaseo e dal Cav. Professore Bernardo Bellini, con oltre 100.000 giunte ai precedenti dizionarii*. Torino: Dalla Società L'Unione Tipografica Editrice. www.tommaseobellini.it
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. <http://tlioweb.ovi.cnr.it>
- Trifone, P. (2006): Il linguaggio burocratico. In: P. Trifone (ed.) *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*. Roma: Carocci. 213-240.
- Vellutino, D. (2016): L'italiano istituzionale dei testi per la comunicazione pubblica. In: M. T. Zanola, M. Cêlio Conceição & P. Guasco (eds.) *Terminologie e politiche linguistiche*. Milano: EDUCatt. 85-94.
- Viale, M. (2012): Un secolo e mezzo di neologismi. *La lingua italiana*. VIII: 97-115.
- VAC = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. www.lessicografia.it²⁹
- Zing. = Zingarelli, N.: *Lo Zingarelli 2009. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

²⁹ Si considerano tutte le "impressioni" del VAC, consultabili attraverso il sito web dedicato.

THE “UNTAMED” /s/ OF ITALIAN DIALECTS

An overview of the singular behaviour
of Italo-Romance sibilants

BÁLINT HUSZTHY

Pázmány Péter Catholic University

huszthy.balint@gmail.com

To Giorgio, my permanent master!

1. *The wildness of /s/ in Italo-Romance*

1.1. Sibilants within the syllable and beyond

There is abundant evidence to suggest that the phonologically “wildest” segments in the inventory of a language are the coronal fricatives, namely the *sibilants*.¹ Among sibilants we can distinguish various segments: from a phonetic point of view we can talk about at least ten different realisations in languages, as Ladefoged & Maddieson (1996: 164) do.² These types of sibilants in some languages may assume a phonemic role, while in others they can appear as allophones of other sibilants. In certain languages, like many Italian dialects (including its relevant substandard regional varieties), several of these sounds may appear as allophones of one single phoneme, /s/.³ In this paper, eight sibilants will be discussed which phonologically are in complementary distribution and therefore will be classified as allophones of /s/: two alveolars: [s, z], two prepalatals: [ʃ, ʒ], and other near-homorganic variants, such as alveo-palatal [ç, ʒ] and retroflex [ʂ, ʐ].

¹ In this paper, the coronal place of articulation will refer to the use of the tip of the tongue.

² Ladefoged & Maddieson (1996: 138, 145) mention as the most important articulatory gesture of sibilants the turbulent airstream generated by a very narrow constriction, “when the jet of air created by the dental or alveolar constriction strikes the teeth”. Dental and alveolar places of articulation will be represented in this paper by the [coronal] phonological feature.

³ The slashes / / will express phonemic role, while square brackets [] will be used to refer to surface form variants.

Sibilants are “special” for further phonetic, phonological and typological reasons as well. Sibilants are generally more common in languages than other fricatives (except for /h/,⁴ cf. the UPSID database),⁵ even if fricativity is the only manner of articulation which has possible phonemic segments in each place of articulation (cf. the IPA chart of pulmonic consonants).⁶ Moreover, /s/ is much more likely to occur in extrasyllabic position than other fricatives (Baroni 2014a). Plenty of phonological studies deal with the unpredictable behaviour of /s/, especially before a consonant.⁷ Several arguments have been raised in connection with the syllabification of /sC/ clusters, both for and against their heterosyllabicity, or the extrasyllabicity of /s/ (cf. Kaye 1992; Treiman, Gross & Cwikiel-Glavin 1992; Marotta 1995; Lowenstamm 1996; Morelli 1999; Bertinetto 1999, 2004; Vaux & Wolfe 2009; Cser 2012; Baroni 2014a, 2014b; Huszthy 2016; etc.).

The issue of preconsonantal /s/ is particularly popular in Romance linguistics, which is diachronically motivated by the various outcomes of /sC/ clusters in Romance languages. For instance, initial /sC/ clusters in Ibero-Romance were subject to vowel prosthesis – for example in (Spanish) *escuela* ‘school’ (← Lat. *scola*) and (Portuguese, Catalan) *escola* –, as well as in several Central-Italian dialects – such as in (Fiorentino) *iscuola* ‘school’. On the other hand, in French, /s/ was entirely deleted before a consonant, subsequently to the similar vowel prosthesis, such as in *école* ‘school’. Hypothetically, these processes are arguments for the fact that /sC/ was diachronically parsed as heterosyllabic in Romance.

The status of preconsonantal /s/ was ambiguous even in the phonology of Latin: in fact, the issue is known as “*s impurum*” in this field. Cser (2012) points out that in the metre of Classical Latin poetry, /sC/ clusters appeared mainly as heterosyllabic, but in absence of space they certainly were extrasyllabic. From another perspective, /sC/ clusters could belong to both one and more syllables in a well-formed verse, which can be verified through the scansion of metric forms such as hexameters or pentameters. Consequently, the singular phonological behaviour of preconsonantal /s/ can already be documented in Latin as well. However, the phonological peculiarities regarding the sibilants are not confined only to syllable structure. As mentioned above, in the dialects of Italy several sibilant variants may occur in preconsonantal, postconsonantal and even intervocalic position,

⁴ However, from a phonetic point of view /h/ can also be considered a voiceless vowel, rather than a consonant (cf. Balogné Bérces & Huber 2010).

⁵ http://web.phonetik.uni-frankfurt.de/upsid_info.html

⁶ <http://www.internationalphoneticalphabet.org/ipa-sounds/ipa-chart-with-sounds/>

⁷ /s/ plus consonant clusters will be referred as “/sC/”.

which often are in complementary distribution with /s/ (cf. section 2; and see Rohlfs 1966: 281–285, 379–381). Furthermore, there are also various phonological processes which are limited to the sibilants: like *s*-deletion in certain consonant clusters (cf. section 4.1), or the fact that a prosodic word in Italian may end in sibilants without schwa insertion (in this case /s/ behaves as a sonorant),⁸ and finally, regressive voice assimilation which concerns only /sC/ clusters in Italian, and it is absent in the pronunciation of loanwords which contain other kinds of obstruent clusters (cf. section 4.2).⁹

1.2. Some variants of /s/ in Italian dialects

Phonetically there are almost innumerable possible surface realisations of coronal fricatives (cf. Ladefoged & Maddieson 1996: 138–139, 145–146). Italian coronal fricatives will be formally categorised here in four groups according to their places of the articulation: alveolar [s], alveo-palatal [ç], prepalatal [ʃ] and retroflex [ʂ].¹⁰

From an articulatory point of view, there are several differences between the typical pronunciations of /s/, in concordance with the dialectal regions of Italy (cf. Rohlfs 1966; Maiden & Parry 1997; Maturi 2002; De Blasi 2009; Loporcaro 2009). At least four patterns can be distinguished: a northern-like, a central, a central-southern and an extremely southern type of palatalisation. The most frequent types of sibilants often have a “nickname” as well in colloquial Italian: for instance “Venetian *s*” [ç] (an alveo-palatal realisation, used among others in Veneto

⁸ A prosodic word in Italian may end only in vowels or sonorants, and consequently, loanwords which contain a final obstruent are adopted by adding a final vowel (mostly schwa; cf. Domokos 2001). At the same time, /s/ does not behave as an obstruent in this case, because loanwords with a final /s/ usually are pronounced by Italians without a schwa at the end (cf. Nespor 1993: 178–179); that is, phonologically /s/ shows sonorant-like behaviour as well (cf. Baroni 2014a, 2014b; Huszthy 2016).

⁹ In native Italian vocabulary the only kind of obstruent cluster is /sC/ since other clusters were simplified in the history of Italian through deletion or place assimilation, e.g., the Latin word *abstractus* ‘abstract’ in Italian became *astratto*, where the first obstruent cluster were dissolved by deletion, while the second one by regressive place assimilation (cf. Rohlfs 1966: 338).

¹⁰ The place of articulation of [ʃ, ʂ] is also called postalveolar according to the IPA; however, the category “prepalatal” (which refers to a place of articulation which can be both coronal and palatal, i.e., the tip of the tongue approaches the palate) is used here for a reason: the process turning /s/ into [ʃ] will be called “palatalisation”, just like in the literature on Italian phonology, and phonological theory in general (cf. Rohlfs 1966; Repetti 2000; etc.).

and Emilia-Romagna);¹¹ “Tuscan *s*” [s] (the “regular” alveolar pronunciation, as in the greater part of Tuscany, Umbria and Marche, and theoretically even in Standard Italian);¹² the so-called “Neapolitan *s*” [ʃ] (a prepalatal version which appears before certain consonants, popular mostly in Campania, Southern Lazio and Abruzzo); or the “Sicilian *s*” [ʂ] (a retroflex pronunciation, common in Sicily and in some other, extremely southern varieties).

It should be noted that prepalatal /ʃ/ is also present in Standard Italian (and in most of the dialects) as a phoneme, but its distribution is different from the “Neapolitan *s*” (which is an allophone of /s/, and in fact it is present only in preconsonantal position, even if phonetically it is also pronounced as [ʃ]). First of all, the Italian /ʃ/ phoneme appears almost exclusively in intervocalic position and it is usually geminated (except in some north-eastern varieties), e.g., *capi*[ʃ:]i ‘to understand, S2’, *pe*[ʃ:]e ‘fish’, [ʃ:]*opera* ‘strike’, etc. On the other hand, the Italian /ʃ/ phoneme is diachronically the result of the Latin [sk] plus palatal vowel cluster, while the dialectal distribution of preconsonantal [ʃ] is the same as the distribution of /s/ (cf. Krämer 2009: 49).

2. *The case study of the “Neapolitan s”*

In the Neapolitan dialect (as well as in most of the Campanian varieties), the /s/ phoneme may appear in six sound variants, depending on its phonetic environment. In intervocalic position it is usually pronounced as an alveolar voiceless [s] (which is the main variant, as in Tuscany). In /sC/ clusters, before the alveolar voiceless plosive [t], it is pronounced the same way, but if the second member of the cluster is a voiced alveolar consonant (such as [d, n, l, r]), the sibilant also becomes a voiced [z] by voice assimilation (or *s*-voicing, cf. section 4.2). When preceding a labial or a velar consonant, the sibilant gets palatalised to [ʃ] before voiceless segments, and to [ʒ] before voiced ones. And finally, if the /s/ follows an

¹¹ Otherwise, in Northern Italian varieties near-alveo-palatal pronunciations are widespread (even in the north-west, such as in Piedmont and Liguria), which will be discussed in detail in section 3.

¹² The adjective “theoretically” is important here, because Standard Italian does not have a unified pronunciation norm (cf. Beccaria 1988: 109; Krämer 2009: 22), and so regional pronunciation models dominate even the substandard varieties: in this manner regional articulation gestures of sibilants are transferred to Standard Italian as well.

alveolar sonorant (like [n, l, r]), it usually gets affricated to [tʃs], and additionally, it may undergo partial or total voicing, turning into a [dʒ] (cf. Huszthy 2012).¹³

I claim that the six variants mentioned above ([s, z, ʃ, ʒ, tʃs, dʒ]) are all allophones of the /s/ phoneme in Neapolitan (and in most of the Campanian dialects). These sounds even in the regional Italian (substandard) varieties of Campania are in free variation with the alveolar [s] (or [z] if the segment is affected by voicing), which highlights the fact that they are allophones from a synchronic point of view, too.

In the following parts of section 2, I will aim to develop the distributional conditions of these allophones one by one, according to various descriptions of the Campanian dialects (Radtke 1997; De Blasi & Imperatore 2000; Iandolo 2001; Maturi 2002; De Blasi 2009; Ledgeway 2009) and to my personal investigations carried out in Naples, based on approximately 30 hours of speech recordings, made with more than 50 Campanian informants (cf. Huszthy 2012).¹⁴

2.1. Intervocalic position

The most common positional appearance of /s/ is intervocalic. In this position it appears almost exclusively as voiceless [s] in Neapolitan, similarly to the other Southern Italian dialects, which are generally characterised by the voicelessness of intervocalic sibilants (cf. Loporcaro 2009). On the other hand, in Northern Italian varieties intervocalic sibilants are broadly voiced, due to lenition (cf. Savoia 1997; Loporcaro 2009).

For the same reason, the voicing contrast between [s] and [z] is practically neutralised in almost all Italian varieties (except some Tuscan dialects); therefore, generally [z] is not considered a phoneme in Italian phonology (cf. Krämer 2009: 48). However, Maturi (2002) and Ledgeway (2009) claim that the voiced counterpart of [s] begins to gain ground even in the south, owing to the impact of the mass media and the prestige of Standard Italian, which is severely influenced by the northern accents. All the same, in the strict Neapolitan dialect intervocalic /s/ still appears predominantly as a voiceless [s] (cf. Ledgeway 2009: 99), e.g., (Neap.) *rosa* [ˈro:sə] ‘rose’, *museco* [ˈmu:səkə] ‘musician’, *cerasa* [tʃəˈra:sə] ‘cherry’, etc.

¹³ These occurrences cover the entire distribution of /s/ in the Neapolitan dialect since by phonotactic reasons it can only follow alveolar sonorants (cf. Ledgeway 2009: 99).

¹⁴ Given the theoretical purposes of this paper, the corpus and the experimental methods are not described here, for details consult Huszthy (2012).

As it is testified by the corpus, among the informants of this research some speakers are not even capable of pronouncing a voiced [z] in this position, which is evidenced by certain metalinguistic utterances: for instance, a young male speaker from Naples city centre once tried to impersonate northern speakers, but he still pronounced voiceless intervocalic sibilants.¹⁵

A weak tendency of voicing in intervocalic position characterises mostly the regional Italian varieties spoken in Campania, but it may occur even on the dialectal level (Maturi 2002: 83; Radtke 1997: 75). In Neapolitan, partially or fully voiced intervocalic sibilants tend to appear mostly in stressed syllables, e.g., (Neap.) *Vesuvio* [və'zu:vjə] 'Vesuvius', *rusario* [ru'za:ɾjə] 'rosary', *petrusino* [pətru'zi:nə] 'parsley', *spusà* [ʃpu'za:] 'to marry' (vs. *sposo* [ʃpɔ:sə] 'groom'), etc.; but all of these examples are more commonly pronounced with voiceless sibilants.¹⁶ Albeit, in unstressed syllables, particularly if the word stress is farther than the adjacent syllable, the /s/ remains always voiceless, e.g., (Neap.) *brinnese* ['brinnəsə] 'toast', *mesuratore* [məsurə'dɔ:ɾə] 'worker who reads the meter', *pusetivamente* [pusəɖi-va'mentə] 'positively', etc.¹⁷

2.2. Postconsonantal sibilants (affrication)

If /s/ becomes the member of a consonant cluster, it has other realisations: if it is the first member of the cluster, it may be palatalised, if it is the final member, it may be affricated. Let us first consider the latter case.

According to the phonotactics of Neapolitan, /s/ can follow only the coronal sibilants [n, l, r]; in other cases the members of the cluster normally get separated by a schwa epenthesis, e.g., (Neap.) *clacson* ['klakkəsɔn] 'horn', *ippsilon* [ipɐsi'lɔnnə] 'upsilon', *Hamšik* [ammə'sikkə] 'Slovak football player of the S.S.C. Napoli', etc.

¹⁵ A relevant sentence pronounced by the speaker was: "Noi diciamo *chie[s]a*, *-[s]a*, *-[s]a!* Non come lo dicono gli altri che dicono *chie[s]a*." 'We say *church*, *church*, *church!* Not like others, who say *church*.' As it is obvious, the speaker pronounced the word *chiesa* 'church' with a voiceless intervocalic [s] even when he aimed to pronounce it with a voiced [z], by imitation of the Northern Italian accent.

¹⁶ Maturi (2002: 84) also reports hypercorrections arising from the s-voicing tendency in stressed syllables in the regional Italian varieties of Campania, e.g., *buona* ['ze:ɾa] 'good evening' (vs. It. *buona* [s]era), *venti* [zɛ]tte 'twenty-seven' (vs. It. *venti* [s]ette).

¹⁷ The small bottom circle in the transcription (like [ɖ]) marks here a partially voiced realisation of intervocalic obstruents.

When /s/ follows a coronal sibilant, it usually gets affricated to [tʃ] (as well as in the Campanian regional varieties of Italian). The affrication process is even lexicalised in the spelling of many words (where the letter *z* stands for the affricate sibilants), e.g., (Neap.) *penzo* [ˈpɛntʃsə] ‘to think, S1’ (← Lat. *pensare*), *nzomma* [n̩ˈtʃsommə] ‘so’ (← Lat. *in somma*), *perzona* [pɛrˈtʃsɔ:nə] ‘person’ (← Lat. *persona*), *perzeca* [ˈpɛrtʃɛkə] ‘peach’ (← Lat. *persica*), etc.

In the dialectal data, the appearance of /s/ after /l/ is not attested, because the /l/ was vocalised in preconsonantal position. However, diachronically it is well traceable that the /l/ was vocalised only at a later stage after it had caused affrication to the /s/, and a counterbleeding order can be discovered between the two processes, e.g., (Lat.) *falsus* → **fal*[tʃ]o → (Neap.) *fauzo* [ˈfawtʃsə] ‘fake’, (Lat.) *celsa* → **cel*[tʃ]a → (Neap.) *ceuzza* [ˈtʃɛwtʃsə] ‘mulberry’, **salsa* → **sal*[tʃ]a → (Neap.) *sauza* [ˈsawtʃsə] ‘sauce’, etc.¹⁸

The voiced counterpart of the affricate sibilant may appear as a result of a further phonological step, an inclination to voicing if the /s/ is preceded by the [n], probably by a progressive voicing provoked by the nasal stop (which is a frequent phonological process in Southern Italian dialects, and otherwise in several other languages as well), e.g., (Neap.) *penziero* [pɛnˈdʒjɛ:rə] ‘thought’, *a panza mia* [a.pandʒaˈmi:rjə] ‘my stomach; but partial voicing of the affricate may occur even after the other sonorants as well, e.g., *fuorse* [fwordʒə] ‘maybe’, etc. (cf. Ledgeway 2009: 99).¹⁹

As a concluding remark, the affricational tendency of postsonorant /s/ turns out to be very productive in Neapolitan (and in the regional Italian varieties as well), it also appears in sandhi position, and it can be documented in loanwords as well, e.g., (Neap.) *i’ nun sapevo* [inundʒaˈbɛ:və] ‘I didn’t know’, (Reg. It.) *nel senso* [nɛlˈtʃsɛntʃsə] ‘in that sense’, *il Signore* [iltʃjɔˈnɔ:rɛ] ‘the Lord’, *per sempre*

¹⁸ The evolution of the /l/ plus consonant clusters also has a recent fourth step in Modern Neapolitan: the “reconsonantalisation” of the formerly vocalised /l/ in /v/, as in the vacillating pronunciation variants of the three words mentioned above: *fauzo* → *favezo* [ˈfa:vətʃsə], *ceuzza* → *ceveza* [ˈtʃɛ:vətʃsə], *sauza* → *saveza* [ˈsa:vətʃsə]; and furthermore in other /lC/ clusters as well, e.g., (Lat.) *altus* → (Neap.) *auto* [ˈawtə] → *àvuto* [ˈa:vətə] ‘tall’, (Lat.) *caldus* → (Neap.) *caudo* [ˈkawrə] → *cavero* [ˈka:vərə] ‘hot’, etc.

¹⁹ The voicing of [tʃ] after the nasal stop occurs only word-internally, and almost never before the word-final schwa; cf. *penzo* [ˈpɛntʃsə] ‘to think, S1’ vs. *penzammo* [pɛnˈdʒammə] ‘to think, P1’. A similar kind of final obstruent devoicing (even before an epithetic schwa) is generally present in the synchronic phonology of Neapolitan, e.g., *maggio* [ˈmattʃ(ə)] ‘may’, *luglio* [ˈlucc(ə)] ‘July’, etc. (cf. Huszthy 2012).

[per'tsɛmbɾe] 'forever'; *jeans* [ˈdʒint͡sə], *Gonzalo* [ɡonˈd͡zaːlo] 'first name of the Argentinian football player, Higuain', etc.²⁰

2.3. Preconsonantal sibilants (palatalisation)

There are four possible sibilant variants in Neapolitan which may appear before a consonant: [s, z, ʃ, ʒ] (cf. Ledgeway 2009: 99). The segment considered the main allophone is still [s], but it appears only before the voiceless alveolar [t], like in the following examples: (Neap.) *stazione* [stat͡sˈjoːmə] 'station', *strunz* [ˈstrunt͡s] 'idiot', *past* [ˈpaːst(ə)] 'sweets', etc.²¹

In front of voiced alveolar consonants (both obstruents and sibilants: /d, n, l, r/), sibilants preserve their alveolar place of articulation, but undergo voicing, e.g., *sdamma* [ˈzdammə] 'dame', *sdizza* [ˈzditt͡sə] 'anger', *sninfa* [ˈznɪnfjə] 'nymph', *slavato* [zlaˈvaːtə] 'washed out', (Reg. It.) *srotolare* [zroˈd͡oːlaːre] 'unroll', etc.²²

When /s/ occurs next to a non-coronal consonant, it gets palatalised to [ʃ] or [ʒ], depending on the voice value of the following segment. The palatalisation of /s/ before a consonant is a general tendency in the central-southern dialects of Italy, in certain areas it happens even before coronal consonants, e.g., in Abruzzo, Molise, South-Eastern Lazio and certain internal territories of Campania (cf. Maturi 2002; Loporcaro 2009; Lorenzetti 2015). It seems that in Neapolitan, the absence of palatalisation before coronal consonants is exceptional, due to the preservation of the place feature. The process may be easily described in the framework of classical SPE phonology (Chomsky & Halle 1968) by the following rewrite rule: (Neap.) /s/ → [ʃ] / ___ C[−coronal],²³ i.e., underlying /s/ appears

²⁰ However, the affrication process seems to be generally inactive in loanwords if the /s/ follows an /r/, e.g., *piercing* [pirˈsiŋgə], *New Jersey* [nuˈdd͡ʒɛrsi], etc.

²¹ The last two examples are lexicalised in Neapolitan without a final schwa, which slightly contradicts a basic phonotactic restriction of Neapolitan (viz., consonant ending words are not allowed), but there are a few similar lexicalised examples which end mostly in sibilants (first of all invariable insults), e.g., *focess!* [foˈfɛss] 'shut up!', *si' scarz* [siˈʃkart͡s] 'you're weak', *pisciazz* [piˈʃat͡s] 'urine', etc. (This fact is in compliance with an initial statement of the paper about sibilant-ending words, that is, sibilants may appear in the function of sonorants, cf. footnote 8.)

²² Clusters like /s/ plus /r/ are non-existent in Neapolitan vocabulary, but the informants pronounced with s-voicing the Italian word *srotolare*.

²³ The signs used in the rewrite rule are as follows: the brackets / / and [] are still referred to the underlying and the surface forms; the arrow → alludes to the transformation among the two levels; the slash / indicates the phonetic environment in which the process takes place; while the underscore ___ represents the position of the affected segment (cf. Chomsky & Halle 1968).

on the surface as [ʃ] before consonants, except before coronals (these phenomena will be analysed in OT in section 3, while other /s/-allophones will be represented with rewrite rules in section 2.4). In this approach, the prospective voicing of the sibilant before voiced consonants is a separate step, due to s-voicing or regressive voice assimilation (cf. section 4.2).

As a result, before bilabial, labiodental and velar voiceless consonants, sibilants appear as a prepalatal [ʃ] in Neapolitan (in both word-initial and word-internal position), e.g., (Neap.) *Spaccanapule* [ʃpakka'na:pələ] ‘a famous street in central Naples’, *aspettà* [a:ʃpət'ta:] ‘to wait’, *sfastidio* [ʃfas'ti:rjə] ‘boredom’, *asfardo* [a'ʃardə] ‘asphalt’, *scarrafone* [ʃkarra'fo:nə] ‘cockroach’, *Pasquale* [pa'ʃkwɑ:lə] ‘Pascal, a frequent given name’, etc. Moreover, /sC/ clusters vacillate between prepalatal and alveolar pronunciations in the regional accents of Standard Italian, e.g., (reg. It.) *o[s/ʃ]pedale* ‘hospital’, *soddi[s/ʃ]fatto* ‘satisfied’, *fa [s/ʃ]chifo* ‘disgusting’, etc.

On the other hand, /s/ before voiced non-coronal consonants appears as a [ʒ] in Neapolitan, e.g., (Neap.) *sbirro* [ʒbirrə] ‘policeman’, *svacantato* [ʒvakan'da:tə] ‘empty’, *Oswaldo* [o'ʒvaldə] ‘given name’, *sgarro* [ʒgarrə] ‘mistake’, etc.; as well as before the bilabial sonorant, e.g., *smorfia* [ʒmɔrfjə] ‘smirk’, *asma* [ʒa:zmə] ‘asthma’, etc. A vacillation similar to the one noticed above characterises the regional Italian varieties, e.g., (reg. It.) [z/ʒ]*brigati!* ‘hurry up!’, [z/ʒ]*viluppo* ‘development’, [z/ʒ]*gabello* ‘footstool’, *tra[z/ʒ]mettere* ‘to broadcast’, etc.

The palatalisation process appears to be very productive in the synchronic phonology of Neapolitan. Several innovative examples can be found among the recordings of the corpus, mostly in the “Neapolitanised” pronunciation of foreign proper names or recent loans, e.g., *whi[ʃ]ky*, *icecream* [a:j'ʃkrimmə], *Swarovski* [ʒba'roʃk(i)], *Era[ʒ]mus*, (*Vittorio*) *Ga[ʒ]mann*, *pacemaker* [pe'ʒme:ker], *baseball* [be'ʒbollə], *facebook* [fe'ʒbukə], *spiderman* [ʃpa:jder'mennə], *password* [pa'ʒwordə] (even before the bilabial approximant), *La[ʒ] Vegas*, etc.

The corpus also reveals a few exceptional cases, however, in which a pre-consonantal /s/ does not regularly get palatalised in Neapolitan because of dissimilation. If a word contains an underlying prepalatal sibilant, the palatalisation in /sC/ clusters is usually blocked, e.g., *pescespada* [peʃʃe'spa:də] (or rarely [peʃʃe'ʃpa:də]) ‘sword fish’, *communi[zm]o e fa[ʃʃ]i[zm]o* ‘communism and fascism’, *scisma* [ʃʃizmə] ‘schism’ (vs. *sisma* [ʃizmə] ‘seism’), etc.

It seems that the blocking of palatalisation is word-internal only, in sandhi position more prepalatal sibilants are allowed in adjacent syllables, e.g., *mo[ʃk]e [ʃp]orche* ‘damned flies’, etc. This word-internal dissimilation process can result in interesting vacillating forms as well, like the possible Neapolitan pronun-

ations of the word *spasmo* ‘spasm’: among the corpus recordings three typical realisations appear: [ʃpazmə], [ʰspazmə] and [ʃpaʒmə]; but the last one is the least frequent.²⁴

2.4. A rule-based approach

The phonological distribution of the six variants of /s/ in Neapolitan can be well represented in the classical rule-based framework of *SPE* (Chomsky & Halle 1968). The phonological environments in which the allophones are generated may be expressed by four rewrite rules (1).

(1) Rewrite rules affecting the distribution of /s/ in Neapolitan²⁵

- a. /s/ → [ts] / C__
- b. %C[-son] → [+voi] / [+son]C__
- c. /s/ → [ʃ] / C__C[-cor]
- d. C[-son] → [+voi] / C__C[+voi]

The distribution of the main variant [s] can be described in this framework easily as “[s]/V__V”; that is, [s] occurs in intervocalic position.²⁶ Rule (1a) represents the affrication process described in section 2.2. The environment of the rule is postconsonantal, where C is not specified for phonotactic reasons since in Neapolitan /s/ can be preceded only by alveolar sonorants /l, n, r/ (cf. section 2.2). The related rule, responsible for the voiced counterpart of the affricate sibilant is in (1b), which facultatively affects the sibilant by voicing if it stands after sonorants (especially after /n/). This process is optional which is expressed by the percent sign at the beginning of the rule. Rule (1b) is also simplified here because

²⁴ The double palatalisation in [ʃpaʒmə] is probably a careful realisation, due to sociolinguistic factors as well: the Neapolitan dialect has a very high prestige in Campania, and the palatalisation process in /sC/ clusters is also a prestigious attribute of Neapolitan, so certain Neapolitans use palatalisation even when it is phonetically uncomfortable.

²⁵ The structure of the rewrite rules is explained in footnote 24. The rules are reported from Huszthy (2012: 106).

²⁶ The possible voicing of intervocalic /s/ is not considered here phonologically, it is handled as a phonetic fact.

in Neapolitan other non sibilant consonants may get voiced after sonorants too (cf. Ledgeway 2009: 99).²⁷

Rule (1c) has already been cited before in section 2.3. The rule summarises the palatalisation processes in Neapolitan, that is, /s/ regularly obtains a prepalatal articulation (becoming [ʃ]) before non-coronal consonants (even sonorants). Finally, rule (1d) is responsible for the voicing process of sibilants before voiced consonants (obstruents and sonorants equally). This rule can be seen as a variant of regressive voice assimilation (cf. section 4.2), as long as it requires voicing of obstruents prior to voiced consonants. However, contrarily to regular voice assimilation, this process is unbalanced since it implies only voicing, and it does not imply devoicing. In fact, in Italian only sibilants undergo voicing before voiced consonantal segments, and since /z/ is not a phoneme in Italian (except in some Tuscan varieties; cf. Krämer 2009: 48), the process includes only the spreading of the positive voice feature, and not vice versa.

The distribution of the *s*-allophones will be analysed shortly from another perspective as well, in a non-rule-based approach. In this section, indeed, the phenomena were presented only in a rather descriptive way while in the next one, I will attempt to carry out a more formal analysis, in order to gain possible answers to the origin and phonological motivations of the processes.

3. *Why do Italians tend to palatalise /s/ before a consonant?*

Similarly to the case of Neapolitan, as it was described in the previous sections, other Italian dialects may also have palatalisation in /sC/ clusters. The term “palatalisation” will be used in this section for the cases of all retracted articulations of /s/, even if the result is not a prepalatal [ʃ], but an alveo-palatal [ç] or a retroflex [ʂ], or some in-between realisation. In fact, palatalisation processes of /s/ (intended as tongue retraction) affect almost every dialect of Italy (and the respective regional accents of Italian),²⁸ but the phonological reasons which

²⁷ For instance, postnasal voicing often involves obstruents both in Neapolitan and in the Regional Italian of Campania, like in *montagna* [mun'daɲɲə] ‘mountain’, *tranquillo* [traɲ'gwillə] ‘calm’, etc. (cf. Ledgeway 2009: 103).

²⁸ The palatalisation of /sC/ clusters is absent in the major dialects of Tuscany, this is also the reason why the process is not present (at least theoretically) in Standard Italian. But it is also true that Standard Italian does not have a spoken norm (cf. footnote 12), and therefore, many of its spoken varieties (especially the northern ones) include palatalised sibilants (cf. section 4.3).

cause them, are not always the same, at least from the point of view suggested in this paper.

3.1. A dialectal typology of /sC/ clusters

In the dialects of Central-Southern Italy, the palatalisation patterns articulatorily are the same as in Neapolitan, i.e., the place of articulation of /s/ becomes prepalatal, that is, [ʃ]. There are only distributional differences among these dialects as far as the process is concerned, i.e., the /s/ before coronal consonants resists palatalisation in certain dialects, such as Neapolitan, while in others it does not, e.g., in South-Eastern Lazio, and in others the /s/ undergoes palatalisation only before coronals, e.g., mainly in Abruzzo and in Molise.

Rohlf (1966) reports palatalisation processes from other dialectal regions as well, e.g., from the north (Lombardy, Piedmont, Trentino, Ticino, Romagna) and from the extreme south (Sicily and Salento). But in these cases the articulatory patterns of the process are more or less different since the results are other kinds of “palatalised” sibilants: the northern dialects generally have alveo-palatal segments in this context (which is acoustically closer to [ç] than to [ʃ]), while the extremely southern dialects have a more retroflex type of sibilant. (In addition to the relevant literature, I will also use the *Vivaldi* database as a referential corpus in order to verify the sibilant patterns of Italian dialects.)²⁹

At the same time, we can still generalise this phonetically multi-coloured landscape from the same phonological point of view: in all of the mentioned dialectal areas, preconsonantal sibilants undergo palatalisation processes (as far as the retraction of the tongue is concerned), even if with slightly different phonetic results.

Lorenzetti (2015) establishes a typology of /sC/ clusters, on the basis of Rohlf (1966), as shown in (2). In (2), the ticks mark the tendency of /s/ to palatalise before a consonant, while the **X** signals the general absence of palatalisation in the given phonetic context. Based on the table in (2), we can distinguish four general patterns in Italian dialectology: in the dialects of (2a) palatalisation never occurs, while in (2b), it characterises all occurrences of the /sC/ clusters. On the other hand, in the dialects of (2c) the process does not affect the alveolar sibilants,

²⁹ The *Vivaldi* (*Vivaio Acustico delle Lingue e dei Dialetti d'Italia*) online database is available at: <https://www2.hu-berlin.de/vivaldi/>.

as we have seen it in detail for the case of Neapolitan, and finally, in (2d) only the alveolars cause palatalisation of /s/.

(2) Typology of /sC/ palatalisation in the dialects of Italy (Lorenzetti 2015)

	Dialectal area	/s/[p]	/s/[k]	/s/[t]
a.	Lucania	✓	✓	✓
	Calabria	✓	✓	✓
b.	Ticino, Lombardy, Emilia-Romagna	✗	✗	✗
	Southern Lazio	✗	✗	✗
	Sicily	✗	✗	✗
c.	Piedmont, Trentino	✗	✗	✓
	Campania	✗	✗	✓
d.	Abruzzo, Molise	✓	✓	✗
	Salento	✓	✓	✗

With the aid of the recordings of the *Vivaldi* database, I tried to verify the contents of the table in (2), and I found minor differences compared to the results of Rohlfs (1966: 379–380) and Lorenzetti (2015).³⁰ The typology in (2) is generalised, of course, both Rohlfs and Lorenzetti note that there are varieties which may contradict the results, e.g., several dialects of Abruzzo belong to (2b), while in Sicily there is an ongoing recession of palatalisation by younger speakers, and anyhow, usually less than half of the population uses palatalisation in this dialect (D’Agostino 1998: 211). On the other hand, the palatalisation patterns are particularly different in Campania compared to the other regions, in effect, the process seems to be exclusive in this dialect, and it is very frequent in the regional Italian as well (cf. Maturi 2002).

In addition, the northern varieties seem to share a very similar behaviour regarding palatalisation: according to the *Vivaldi* database, there is no significant phonological difference between Piedmont, Trentino (2c) on the one hand, and Ticino, Lombardy, Romagna (2b) on the other. It seems that Northern Italian dialects keep palatalising sibilants in every phonetic context: both in consonant clusters and in intervocalic position. In this case, the results of the palatalisation process, regarding the place of articulation, do not generally reach the prepalatal

³⁰ The differences are probably due to interim diachronic developments of the dialectal areas (e.g., owing to the influence of standard varieties or the synchronic levelling of the dialects) since Lorenzetti (2015) also uses Rohlfs’ data.

position as in Neapolitan, the output is more or less an alveo-palatal realisation such as [ç] (except for some Northern-Piedmontese dialects which may have prepalatal [ʃ] as well).

As a final addition to the table in (2), in the recordings of the *Vivaldi* database, palatalisation of /s/ before /t/ barely occurs in the dialects of Salento. This does not mean that the process is not present in some form of the dialect, but it may be gradually decreasing, similarly to Sicily.

In any case, clearly there are four dialectal patterns in Italo-Romance, as far as preconsonantal sibilant palatalisation is concerned. On the basis of the *Vivaldi* database, (2a) may also subsume other areas, like Tuscany, Northern Umbria and Northern-Central Marche; whereas Veneto, Friuli and Liguria may be added to the group in (2b), as well as Piedmont, Trentino and Sardinia, several dialects of which show palatalisation even before /t/.

Consequently, the four patterns can be “regeneralised” as follows: firstly, we may have a “Tuscan-type” of /sC/-distribution, which lacks palatalisation; secondly, we may have a “Northern-type”, where palatalisation is exclusive (before all consonants, and even in intervocalic position);³¹ thirdly, we may have a Neapolitan-type of palatalisation, which spares /st/ clusters; and finally, we may have an Abruzzese-type, which applies palatalisation before /st/ only.

In conclusion, the phonetically almost uncountable realisations of Italian sibilants can be simplified from the point of view of phonology and seen as the various outcomes of the same phonological process: palatalisation. Among the dialects of Italy, we can make difference between four major types according to the circumstances and the results of palatalisation, these four types are the focus of the analysis next.

3.2. An OT-account of /sC/-palatalisation in Italian dialects

A similar typology offers a great opportunity to be analysed in the framework of classical Optimality Theory, hereafter OT (Prince & Smolensky 2004). OT was developed precisely to handle conflicts between simultaneous phonological forces, expressed as constraints rather than rules. The possibilities within OT

³¹ Contradictorily, Sicily and Southern Lazio phonologically also belong to this group, even if their phonetic patterns are slightly different since they avoid intervocalic palatalisation, which will be specified in the OT-analysis later.

make it a highly suitable system to capture linguistic variation such as the case of /sC/-palatalisation in Italian dialects.

Obviously, in this approach we have to treat palatalisation as phonologically uniform in the different dialectal areas, despite the small articulatory differences between the results of the process, i.e., as it was mentioned in the previous section, palatalisation will concern every pronunciation of /s/ with a retracted tongue tip.

In the following part of this section, I will attempt to reanalyse the phenomena of /sC/-palatalisation (described in sections 2 and 3.1) according to the principles of OT. First, I will use the following four constraints (3) which have already been used in the phonological literature, in this or in a slightly different form, for the analysis of other languages.

- (3) Constraint list of Italo-Romance preconsonantal /s/-palatalisation
- a. PALATALISATION-/sC/ (PAL-/sC/): Preconsonantal sibilants are articulated with a retracted tongue tip (violated: *[sp]).
 - b. IDENT-C: The quality of the input consonants is identical to the quality of the output consonants (violated: /sp/ → *[ʃp]).
 - c. OCP[COR]: Adjacent coronal obstruents are prohibited (violated: *[st]).
 - d. AGREE[PLACE]: Adjacent obstruents must share their [place] feature (violated: *[ʃt]).

According to my proposal, with the aid of the four constraints in (3), we are able to analyse all possible types of preconsonantal /s/ palatalisation in Italian dialects. However, only one constraint is responsible for the gesture of tongue retraction (that is, for the processes of palatalisation), which is (3a). The PALATALISATION markedness constraint family is due to Rubach (2000a), who establishes various PAL constraints with the purpose of analyse consonant palatalisation processes in Russian. In (3a), we find a subconstraint of the family, applied for the phenomena of /sC/-palatalisation in Italian dialects.

Constraint (3b) is a traditional faithfulness constraint which aims to preserve consonant qualities through input and output, as opposed to the PALATALISATION-/sC/ constraint (see Rubach 2000b, and many others).

Exponent (3c) is a subconstraint of the OCP family (Obligatory Contour Principle). In short, OCP refers to a compulsory modification of some identical characteristics or features among strictly adjacent segments (cf. Durand & Siptár 1997: 132). In OT, this principle can be expressed through one or more markedness

constraints, like the one in (3c). OCP[*COR*] was used before by McCarthy & Prince (1995) and also Anttila (2008), as a prohibition for the co-occurrence of coronals in successive syllables, or simply for bounding adjacent coronal segments.

The last constraint in (3) comes from Alderete et al. (1999). It expresses a type of assimilation which requires adjacent segments to have the same specification for place, and it will gain importance in the analysis of the Neapolitan-type of /s*C*/-palatalisation, where the lack of palatalisation in homorganic /st/ clusters may have an explanation through the effects of this constraint.

After having introduced the most important constraints which will be used, let us present a few analyses as well. I claim that the four major phonological types of /s*C*/-palatalisation in Italian dialects are well analysable with the different ordering of the constraints in (3). In Tableau 1 (see (4) below), I propose an analysis of the Abruzzese-type of palatalisation. However, different constraint rankings can result other dialectal types of /s*C*/ palatalisation, as it will be shown in (5) and analysed in further tableaux.

(4) Tableau 1: constraint configuration for the Abruzzese-type of palatalisation

/sp/ – /st/ – /sk/	OCP [<i>COR</i>]	AGREE[<i>PL</i>]	IDENT- <i>C</i>	PAL-/s <i>C</i> /
a. [sp] – [st] – [sk]	*!	**		***
b. [ʃp] – [ʃt] – [ʃk]		***	**!*	
c. [ʃp] – [st] – [ʃk]	*!	**	**	*
d. [sp] – [ʃt] – [sk]		***	*	**

The four candidates in Tableau 1 (a–d) correspond to the four groups of /s*C*/ palatalisation processes catalogued in (2). The first column of the table summarises the three possible occurrences of /s*C*/ clusters in the dialects, that is, sibilants before /p/, before /k/ and before /t/ (where the obstruents indicate places of articulation as well).³² In the analysis of Tableau 1, I present a synthetic analysis of these three occurrences, or rather, the three possible places of articulation of

³² The places of articulation of the postsibilant consonants are important because a correlation is found between obstruents and sonorants: sibilants before homorganic obstruents and sonorants typically show the same phonological behaviour in the palatalisation processes, e.g., as we have seen in the case of Neapolitan, /s/ before /t, d/ or /n, l, r/ does not get palatalised (section 2.3); and similarly in the case of the other dialectal groups as well.

the postsibilant consonant (bilabial, alveolar and velar). The three potential /sC/ clusters are put together in the analysis, and therefore, more possibilities arise to violate the single constraints (such as it occurs twice in the case of the AGREE[PL] constraint, or once in the case of IDENT-C and in that of PAL-/sC/).

In the Abruzzese-type of palatalisation (which is probably the most curious among the palatalisation types in Italian dialects), the winning candidate in Tableau 1 is (d), in the case of which only the alveolar consonants may cause palatalisation to the sibilants. In fact, according to this analysis, I claim that the Abruzzese-type of palatalisation process is due to the first ranked OCP[*COR*] constraint, and not to the PAL-/sC/; and that is also the reason why this type is so different from the other patterns. In the dialects of this group, the palatalisation tendency of preconsonantal /s/ is not usually present, but the OCP[*COR*] constraint requires homorganic [st] (or /s/ plus alveolar) clusters to dissimilate for the place of articulation, which results the palatalisation of prealveolar /s/.

In (5), I list the other possible constraint rankings, with the help of which we can analyse the other three Italo-Romance patterns of /sC/-palatalisation as well.

(5) Constraint rankings for the four types of palatalisation in Italian dialects

- a. Tuscan-type (group (2a)):
IDENT-C, AGREE [PL] \gg OCP[*COR*] \gg PAL-/sC/
- b. Northern-type (group (2b)):
PAL-/sC/, OCP[*COR*] \gg AGREE [PL], IDENT-C
- c. Neapolitan-type (group (2c)):
AGREE [PL] \gg PAL-/sC/, OCP[*COR*] \gg IDENT-C
- d. Abruzzese-type (group (2d)):
OCP[*COR*] \gg AGREE [PL], IDENT-C \gg PAL-/sC/

If the faithfulness constraint IDENT-C is first in the ranking, the other constraints do not have other possible inputs anymore, as it is assumed for the Tuscan-type of dialects, which are characterised by the general absence of sibilant palatalisation. On the other hand, the process in northern varieties and in Sicilian can be analysed through the high ranking of the PAL-/sC/ and the OCP[*COR*] constraints which require palatalisation to all preconsonantal sonorants. However, in the Neapolitan variant of the phenomena the OCP[*COR*] is only ranked as second while the AGREE[PL] comes first, and for this reason, the palatalisation of /s/ is

blocked before alveolar consonants. In summary, I presume that the palatalisation processes in Italian dialects are generally caused by the PAL-/sC/ constraint, except for the Abruzzese variant.

The four main phonological types of Italian dialectal /sC/-palatalisation can be therefore analysed as in Tableau 1 or as constraint lists specified in (3). Nevertheless, other variables also arise which may complicate the picture of palatalisation, such as the typical lenition of intervocalic sibilants in northern Italian dialects (cf. Krämer 2009: 207), as well as the northern-like sibilant palatalisation in intervocalic position (cf. section 3.1). In (6), I assume two further constraints which are relevant for these two processes:

- (6) Additional constraints for Italo-Romance preconsonantal /s/-palatalisation
- a. LENITION[SIBILANT](LEN[SIB]): Intervocalic sibilants get voiced (violated: *[VsV]).
 - b. PALATALISATION[SIBILANT] (PAL[SIB]): All sibilants are articulated with a retracted tongue tip (violated: *[VsV]).

In northern Italian dialects, voiceless intervocalic obstruents – especially the sibilants – are typically exposed to lenition (which is manifested in voicing) (cf. Loporcaro 2009: 83). In fact, constraint (6a) is a specification of this lenition process for sibilants. LENITION as an OT-constraint was previously used by Kennedy (2008) for the prohibition of voiceless intervocalic obstruents, while Krämer (2003; 2005; 2009) uses almost the same constraint I defined in (6a), with the name *VsV. The more generalised form of the constraint is important here, because not only [s] undergoes lenition in this phonetic environment but its palatalised variants too (which are not relevant in Krämer's analyses, unlike here).

Constraint (6b) is another subconstraint of the PALATALISATION family (seen formerly in the present section, see also Rubach 2000a) which is restricted here to all sibilants, or more precisely, to /s/ which has to be palatalised in any phonetic environment.

In tableaux 2 and 3, I reanalyse Italian dialectal /sC/-palatalisation, now with the two new constraints included. The tableaux exhibit the analyses of the typical northern and Neapolitan pronunciations of the words *sposa* 'bride' and *sposo* 'groom' (see the *Vivaldi* database).

(7) Tableau 2: northern type of palatalisation in the word *sposa* ‘bride’

/sposa/	LEN [SIB]	PAL-/SC/	AGREE [PL]	IDENT-C	PAL [SIB]
a. [ˈsɔːsa]	*!	*	*		*
b. [ˈsɔːza]		*!	*	*	*
c. [ˈɛɔːsa]	*!		*	*	*
d. [ˈɛɔːza]			*	**	*!
e. [ˈɛɔːza]			*	**	

The most common northern Italian accented pronunciation of *sposa* ‘bride’ is [ˈɛɔːza], with two slightly palatalised sibilants (transcribed here as alveopalatals). This output coincides with the winning candidate of Tableau 2, in which the two newly introduced constraints, PAL[SIB] and LEN[SIB] are responsible for the palatalisation and the voicing of /s/ in intervocalic position. (The OCP[*COR*] constraint is not relevant in Tableau 2, therefore it is absent here.)

We must admit at this point that the Sicilian type of the phenomena is actually different from the northern type, even if usually all kinds of sibilants get palatalised before a consonant in Sicilian as well. All the same, intervocalic sibilants in Sicilian (as well as in Southern Lazio) do not obey the PAL[SIB] constraint since in these varieties LEN[SIB] is lower ranked than IDENT-C, and in this way, candidates with intervocalic palatalisation or intervocalic voicing are eliminated. The situation is similar in the Neapolitan system as well:

(8) Tableau 3: Neapolitan-type of palatalisation in the word *sposo* ‘groom’

/sposo/	AGREE [PL]	PAL-/SC/	IDENT-C	LEN [SIB]	PAL [SIB]
a. [ˈsɔːsə]	*	*!		*	*
b. [ˈsɔːzə]	*	*!	*		*
c. [ˈʃɔːsə]	*		*	*	*
d. [ˈʃɔːzə]	*		**!		*
e. [ˈʃɔːzə]	*		**!		

The usual Neapolitan (and Campanian) dialectal pronunciation of *sposo* ‘groom’ is [ʃpɔ:sə],³³ as it was also mentioned in section 2.1, and the pronunciation patterns of the word are similar in Sicily and in Southern Lazio as well (with some differences in the vowel system, and in the exact place of articulation of the consonants; and of course, in the ranking of the constraints of (3). In the case of Southern Italian dialects, the LEN[SIB] constraint is obviously lower ranked (since intervocalic lenition influences the northern dialects, not the southern ones, cf. Loporcaro 2009), similarly to the PAL[SIB] (since in southern dialects intervocalic /s/ does not get palatalised).³⁴

To conclude, Optimality Theory may offer an advantageous method to distinguish phonologically the four palatalisation patterns of /sC/ clusters in Italian dialects. From the point of view of the four basic constraints listed in (3), there are no relevant phonological differences between the dialects listed in (2) (northern and Sardinian dialects, Sicilian and the varieties of Italian of Southern Lazio); but as we have seen in Tableaux 2 and 3, even some phonological differences may be noticed in addition to the phonetic ones. However, the two extra constraints introduced in (6) do not change the general typology of preconsonantal sibilant palatalisation, which can be classified according to four different phonological patterns in Italian.

4. Conclusions about the singular behaviour of Italo-Romance sibilants

Aside from /sC/-palatalisation, described and analysed in sections 2 and 3, there are plenty of other singular phonological phenomena related to the sibilants in the dialects of Italy. I aim to mention here two further processes, without any analysis, however: the deletion of /s/ from consonant clusters and preconsonantal *s*-voicing, an unusual kind of regressive voice assimilation in which only the sibilants participate.

³³ Other dialectal phonetic characteristics, like the final schwa, are used here without a detailed explanation (for further reading, see Maturi 2002 and Ledgeway 2009).

³⁴ Otherwise, the potential tendency of intervocalic *s*-voicing in stressed syllable in southern varieties (which was mentioned earlier with reference to Neapolitan, like in *spu*['za:] 'to marry', as attested in section 2.1) may be expressed through a higher ranked subconstraint of LEN[SIB], specified for [stress].

4.1. Sibilant deletion

The presumably extrasyllabic status of /s/ in consonant clusters (cf. Bertinetto 1999, 2004; Baroni 2014a) is confirmed by the fact that synchronically, the sibilants are the only kind of segments in Italian which can be easily deleted from a cluster, especially in postconsonantal position and at morpheme boundaries.

The synchronic phonology of Italian (and its dialects) is characterised by a very strong conservative tendency: input segments tend to be severely preserved in output forms (cf. Huszthy 2015). This fact can be seen in loanword phonology, which chiefly prefers epenthetic processes rather than deletion in Italian, with the purpose of the preservation of any input element, e.g., the words *pingpong*, *softball* and *fastfood* are lexicalised in Italian with schwa insertions rather than deletion in the marked consonant clusters: [pɪŋgə'pɔŋgə], [softə'ballə] and [fastə'fuddə].

However, in a similar kind of consonant cluster, sibilants may also be deleted (unlike any other type of consonant): as the results of a recent loanword experiment showed, 15 Italian dialectophone informants (from different parts of Italy) tended to delete only /s/ from a consonant cluster when it occurred in the middle of a three-member (or even more complex) cluster, or in postconsonantal word-final position, e.g., *Bildung*⟨s⟩*roman*, *style*⟨s⟩*drawer*, *back*⟨s⟩*lash*, *question*⟨s⟩, etc. (for details of the investigation, see Huszthy 2016).

The deletion of /s/ was vacillating in the various pronunciations of the speakers (including both interspeaker and intraspeaker variations), which most probably means that the /s/ is still present in the underlying representation, and the deletion is due to a phonological process.³⁵ This process is certainly linked to the extrasyllabicity of /s/ in consonant clusters, whereas the status of the sibilant may be expressed by its complete deletion in the surface form.

The same phenomenon can be even lexicalised in Italian, as in a few of more frequently used foreign proper names or brand names, especially word-finally, e.g., *McDonald*'⟨s⟩, *Google map*⟨s⟩, *Uncle Ben*'⟨s⟩, *dart*⟨s⟩, *Champion*⟨s⟩ (*League*), etc. These examples are all arguments for the singular behaviour of sibilants since the synchronic phonology of Italian usually tends to avoid deletion processes, unless the segment in question is a sibilant.

³⁵ On the other hand, the informants never pronounced [h] in loanwords, which means that the glottal fricative is not present in the underlying form: so the lack of [h] (such as in ⟨h⟩*otel*, ⟨h⟩*ostess*, ⟨h⟩*umour*, *apart*⟨h⟩*eid* etc.) is not due to deletion but it is a fundamental absence.

4.2. Voice assimilation or s-voicing?

Phonologists who deal with Italian argue that regressive voice assimilation (RVA) in Italian concerns only the /s/ phoneme (cf. Nespor 1993; Schmid 1999; Bertinetto & Loporcaro 2005; Krämer 2009; etc.). This fact is easily understandable since all the other kinds of obstruent clusters were simplified during the history of Italian, mostly through deletion or place assimilation (cf. Rohlfs 1966).³⁶

However, in recent loanwords, plenty of other obstruent clusters appear which do not undergo either deletion or place assimilation, and what is the most surprising fact of all, neither do they undergo RVA: adjacent obstruents aim to preserve their voice value, even strictly next to each other, e.g., *vo*[dk]a, *M*[ekd]onald's, *gan*[gs]ter, *u*[pg]rade, *a*[bs]ide 'apse', *a*[fg]ano 'Afghan', *e*[kɔ̃z]ema 'eczema', etc. The preservation of the voice values is probably due to the above mentioned phonological conservatism of Italian (cf. Huszthy 2015), which is confirmed by the frequent appearance of schwa epenthesis in the above loanwords, e.g., *vod*[ə]ka, *gang*[ə]ster, etc., that is, Italians more readily choose insertion processes than deletion, possibly in order to preserve all input segments, or (in the absence of schwa insertion) features of the input segments, like the voice value.

Nevertheless, RVA still seems to affect /sC/ clusters in some recent loanwords of Italian, e.g., *fri*[z]bee, [z]mog, [z]lide, [z]nake, *kala*[ʒ]nikov, etc. The data show that the voicing of /s/ affects prepalatal sibilants as well, but the process is not exclusive, the output of the process may vacillate between voiced and voiceless realisations (or partial voicing), e.g., *back*[s/z]lash (when /s/ is not deleted), *i*[s/z]berg, *kri*[s/z]na, *establi*[ʃ/ʒ]ment, etc.

Consequently, we can regard RVA as a defective postlexical process in the phonology of Italian, which holds only for sibilants; or we can also consider it another, completely different lexical phenomenon, called preconsonantal s-voicing, which is verified, among others, by its optional nature in recent loanwords (cf. Huszthy 2016).

For now, we conclude that the possible voicing of /s/ before voiced consonants (either RVA or s-voicing) is due to the fact that sibilants have a singular phonological status in Italo-Romance. Sibilants are definitely present in the underlying representations in Italian (unlike the glottal fricative [h]), and they may undergo specific processes reserved only for sibilants during the generative

³⁶ It can be surprising that diachronically only /s/ was able to remain in obstruent clusters, but synchronically /s/ is the only obstruent which tends to be deleted from consonant clusters. It is a "further miracle" of the singular phonological behaviour of sibilants in Italian.

transformational phase in the mental representations of the speakers, after which the segments appear on the surface.

4.3. Outlook

In this paper, I have discussed some unique phonological phenomena of Italian dialects in the handling of /sC/ clusters and also sibilants in general. The main aim of the paper was to analyse /sC/-palatalisation processes in a phonologically uniform way, and to set up a phonological typology of the phenomena. Given the synoptical nature of the paper, some points were not explained in detail, only mentioned.

The palatalisation of preconsonantal /s/ is a very common process in Italian dialectology, but the phonetic and phonological treatment of /sC/-palatalisation should be distinguished. In northern dialects we can encounter mostly a phonetically based palatalisation, while in the centre and in the south of Italy the process is phonologically motivated.³⁷ This claim is supported even by standard spoken Italian, in fact, spoken regional varieties of Standard Italian include /s/-palatalisation only when it is not the result of a phonological process, but it is only an inherent phonetic property of sibilants (like in the majority of the northern varieties). However, in southern and central-southern varieties, the use of /s/-palatalisation before a consonant is stigmatised in Standard Italian, therefore speakers try to avoid it.

References

- Alderete, J., J. Beckman, L. Benua, A. Gnanadesikan, J. J. McCarthy & S. Urbanczyk (1999): Reduplication with fixed segmentism. *Linguistic Inquiry* 30: 327–364.
- Anttila, A. (2008): Gradient phonotactics and the Complexity Hypothesis. *Natural Language and Linguistic Theory* 26: 695–729.
- Balogné Bérces, K. & D. Huber (2010): [voice] and/versus [spread glottis] in the modified Leiden model. *Acta Linguistica Hungarica* 57: 444–457.
- Baroni, A. (2014a): Element Theory and the magic of /s/. In: E. Cyran & J. Szpyra Kozłowska (eds.): *Crossing phonetics–phonology lines*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 3–30.

³⁷ Phonologically motivated here means environmentally conditioned, that is, central-southern and southern dialects use palatalisation of /s/ only before consonants while northern dialects in any phonetic environment.

- Baroni, A. (2014b): Strength-based faithfulness and the sibilant /s/ in Italian. *Yearbook of the Poznań Linguistic Meeting 1*. Berlin: Mouton De Gruyter. 29–53.
- Beccaria, G. L. (1988): *Italiano antico e nuovo* [Old and Modern Italian]. Milan: Garzanti.
- Bertinetto, P. M. (1999): La sillabazione dei nessi /sC/ in italiano: un'eccezione alla tendenza "universale"? [Syllabification of /sC/ clusters in Italian: An exception to the universal tendency?]. In: P. Benincà, A. Mioni & L. Vanelli (eds.): *Fonologia e morfologia dell'italiano e dei dialetti d'Italia* [Phonology and morphology of Italian and the dialects of Italy]. Rome: Bulzoni. 71–96.
- Bertinetto, P. M. (2004): On the undecidable syllabification of /sC/ clusters in Italian: Converging experimental evidence. *Italian Journal of Linguistics* 16: 349–372.
- 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.
- Chomsky, N. & M. Halle (1968): *The sound pattern of English*. New York: Harper & Row.
- Cyran, E. (2014): *Between phonology and phonetics: Polish voicing*. Berlin & New York: De Gruyter Mouton.
- Cser, A. (2012): Resyllabification and metre: The issue of *s impurum* revisited. *Acta Antiqua* 52: 363–373.
- D'Agostino, M. (1998): Nuovi percorsi di una linguistica socio-spaziale [New ways in socio-spacial linguistics]. In: G. Ruffino (ed.), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* [Proceedings of the 21th International Congress of Romance Linguistics and Philology]. Tübingen: Max Niemeyer. 199–216.
- De Blasi, N. L. & Imperatore (2000): *Il napoletano parlato e scritto* [Spoken and Written Neapolitan]. Naples: Dante & Descartes.
- De Blasi, N. (2009): *Profilo linguistico della Campania* [A linguistic Outline of Campania]. Milan: Laterza.
- Domokos, Gy. (2001): Anglicismi nella lingua italiana [Anglicisms in Italian]. *Verbum Analecta Neolatina* 2: 295–305.
- Durand, J. & P. Siptár (1997): *Bevezetés a fonológiába* [An introduction to phonology]. Budapest: Osiris.
- Huszthy, B. (2012): A nápolyi /s/ hat változata [The six variants of Neapolitan /s/]. In: K. É. Kiss & A. Hegedűs (eds.): *Nyelvelmélet és dialektológia 2* [Language theory and dialectology 2]. Piliscsaba: PPCU. 95–109.
- Huszthy, B. (2015): Conservatività come caratteristica fonologica in sincronia: Geminazione pre-consonantica in italiano meridionale [Conservativity as a phonological property in synchrony: Preconsonantal gemination in Southern Italian]. *Verbum Analecta Neolatina* 16: 243–262.
- Huszthy, B. (2016): Arguments against the heterosyllabicity of /sC/ clusters in Italian phonology. In: L. Veselovská, J. Parrott & M. Janebová (eds.): *Proceedings of the CECIL'S*. Olomouc: Palacký University. 74–85.
- Iandolo, A. (2001): *Parlare e scrivere in dialetto napoletano* [To speak and to write the Neapolitan dialect]. Naples: Tempolungo.
- Kager, R. (1999): *Optimality Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kaye, J. (1992): Do you believe in magic? The story of s+C sequences. *SOAS Working Papers in Linguistics and Phonetics* 2: 293–313.
- Kennedy, R. (2008): Evidence for Morphoprosodic Alignment in Reduplication. *Linguistic Inquiry* 39: 589–614.
- Krämer, M. (2003): Intervocalic s-voicing, geminates and the Richness of the Base in Veneto Italian. *Rivista di Grammatica Generativa* 28: 71–85.
- Krämer, M. (2005): Contiguity and non-derived environment blocking of s-voicing in Lombardian and Tuscan Italian. *Probus* 17: 227–251.
- Krämer, M. (2009): *The phonology of Italian*. Oxford: Oxford University Press.
- Krämer, M. (2012): *Underlying representations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ladefoged, P. & I. Maddieson (1996): *The sounds of the world's languages*. Cambridge, MA & Oxford: Blackwell.
- Ledgeway, A. (2009): *Grammatica diacronica del napoletano [A diachronic grammar of Neapolitan]*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Loporcaro, M. (2009): *Profilo linguistico dei dialetti italiani [A linguistic outline of Italian dialects]*. Milan: Laterza.
- Loporcaro, M. (2011a): Syllable, segment and prosody. In: Maiden et al. (2011: 50–108).
- Loporcaro, M. (2011b): Phonological processes. In: Maiden et al. (2011: 109–154).
- Lorenzetti, L. (2015): Sulla palatalizzazione di /sC/ nei dialetti del centro e sud d'Italia [About the palatalisation of /sC/ in the central and southern dialects of Italy]. Paper presented at the Italian Dialect Meeting, Leiden, 2015.
- Lowenstamm, J. (1996): CV as the only syllable type. In: J. Durand & B. Laks (eds.): *Current trends in phonology: models and methods*. Salford: European Studies Research Institute, University of Salford Publications. 419–441.
- Maiden, M. & M. Parry (eds.) (1997): *The dialects of Italy*. London & New York: Routledge.
- Maiden, M., J. C. Smith & A. Ledgeway, A. (eds.) (2011): *The Cambridge history of the Romance languages: Structures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marotta, G. (1995): La sibilante preconsonantica in italiano: questioni teoriche ed analisi sperimentale [The preconsonantal sibilant in Italian: Theoretical questions and an experimental analysis]. In: R. Ajello & S. Sani (eds.): *Scritti linguistici e filologici in onore di Tristano Bolelli [Linguistic and philological papers in honour of Tristano Bolelli]*. Pisa: Pacini. 393–436.
- Maturi, P. (2002): *Dialetti e substandardizzazione nel Sannio Beneventano [Dialects and substandardisation in the Sannio of Benevento]*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- McCarthy, J. J. & A. Prince (1995): Faithfulness and reduplicative identity. In: J. Beckman, L. Walsh Dickey & S. Urbanczyk (eds.): *Papers in Optimality Theory. University of Massachusetts Occasional Papers 18*. Amherst: Graduate Linguistic Student Association. 249–384.
- Morelli, F. (1999): The phonotactics and phonology of obstruent clusters in Optimality Theory. Doctoral dissertation. University of Maryland at College Park.
- Nespor, M. (1993): *Fonologia [Phonology]*. Bologna: Il Mulino.
- Prince, A. & P. Smolensky (2004): *Optimality Theory: Constraint interaction in Generative Grammar*. Malden, MA & Oxford: Blackwell.

- Radtke, E. (1997): *I dialetti della Campania* [*The Dialects of Campania*]. Rome: Il Calamo.
- Repetti, L. (ed.) (2000): *Phonological theory and the dialects of Italy*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Rohlf, G. (1966): *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: Fonetica* [*A historic grammar of Italian and its dialects: Phonology*]. Turin: Einaudi.
- Rubach, J. (2000a): Glide and glottal stop insertion in Slavic languages: A DOT analysis. *Linguistic Inquiry* 31: 271-3-17.
- Rubach, J. (2000b): Backness switch in Russian. *Phonology* 17: 39-64.
- Savoia, L. (1997): The geographical distribution of the dialects. In: Maiden & Parry (1997: 225-236).
- Schmid, S. (1999): *Fonetica e fonologia dell'italiano* [*Phonetics and phonology of Italian*]. Turin: Paravia.
- Treiman, R., J. Gross & A. Cwikiel-Glavin (1992): The syllabification of /s/ clusters in English. *Journal of Phonetics* 20: 383-402.
- Vaux, B. & A. Wolfe (2009): The appendix. In: E. Raimy & C. Cairns (eds.): *Contemporary views on architecture and representations in phonology*. Cambridge, MA: MIT Press. 101-143.

Online sources

IPA: <http://www.internationalphoneticalphabet.org/ipa-sounds/ipa-chart-with-sounds/>

UPSID database: http://web.phonetik.uni-frankfurt.de/upsid_info.html

Vivaldi database: <https://www2.hu-berlin.de/vivaldi/>

TRES ESCRITORES DE NUEVA ESPAÑA COMO AUTORIDAD LITERARIA EN EL PRIMER DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

BEATRIZ GÓMEZ-PABLOS

Universidad de Comenius de Bratislava
gomezpablos@fedu.uniba.sk

1. *Introducción*

El *Diccionario de Autoridades* (1726–1739) ha sido estudiado desde numerosísimos puntos de vista en los últimos treinta años. Algunos trabajos han analizado precisamente la presencia de una obra o autor concreto (Jammes 1996, Florit 2001, Álvarez de Miranda 2004, Candelejas 2004, Freixas 2004, Ruhstaller 2004, Trelles 2009, Garatea 2016, Torres Martínez 2014, Prieto 2015). Sin embargo, como sabemos, el número de obras supera las ochocientas y queda, por tanto, mucho por hacer. El presente trabajo desea centrarse en tres autores mexicanos:¹ Juan Suárez de Peralta, sor Juana Inés de la Cruz y Juan Martínez de la Parra.

Como afirma Álvarez de Miranda, para conocer a fondo las “autoridades” del *Diccionario de Autoridades* es preciso recorrer *tres* escalones o círculos concéntricos:

1. En primer lugar, la «Lista de los autores elegidos por la Real Academia Española para el uso de las voces y modos de hablar». Figura en el tomo I y tiene pequeñas adendas en tomos posteriores. Está dividida en dos secciones prosa y poesía, y dentro de cada una de ellas, a su vez en apartados que se corresponden con los sucesivos siglos.
2. En segundo lugar tenemos las tablas de abreviaturas de las obras citadas en cada tomo. Hay muchos autores y obras que están en estas listas de

¹ Ocho son en total los escritores americanos que autorizan voces en la obra académica. Junto a los que aquí se estudian están también Garcilaso de la Vega el Inca, Juan Machado de Chaves, Fernando de Valverde, Alonso de Ovalle y Pedro de Peralta Barnuevo.

abreviaturas (porque se los cita) pese a que no figuran en aquella «Lista» programática.

3. El tercer escalón es el más difícil de conocer, pues hay que leerse el diccionario de corrido. Pero basta una cala para comprobar que *no todas las obras que efectivamente se citan constan en la tabla de abreviaturas* (ni, por supuesto, en la «Lista»), bien porque en el artículo se ofrecen sus datos *in extenso*, bien porque se trate de citas ocasionales.

(Álvarez de Miranda 2011: 26–27)

Efectivamente, Suárez de Peralta y Martínez de la Parra aparecen en las listas de autores elegidos y en las de abreviaturas, mientras que para descubrir a sor Juana Inés de la Cruz en el diccionario hay que acudir a las entradas lexicográficas, pues no se la menciona en dichas listas aunque consta, como veremos, que los académicos fundadores conocían bien su obra. Quizás por eso último llame la atención la ausencia de la poetisa novohispana en las páginas preliminares, y la presencia de dos autores menos conocidos. Presentamos a continuación a estos tres escritores por orden cronológico, teniendo en cuenta que la información de que se dispone sobre cada uno de ellos es muy dispar, y analizamos a continuación su presencia en el interior de la obra académica.

2. Juan Suárez de Peralta, un criollo novohispano

Se conocen pocos datos biográficos del escritor criollo. No se sabe con exactitud la fecha de su nacimiento, calculada entre 1537 y 1544 en la Ciudad de México. Su padre, Juan Suárez de Peralta “El Viejo”, sirvió a las órdenes de Hernán Cortés y fue uno de sus hombres de confianza; tanto es así, que su hermana Catalina se casó con el conquistador. Se trasladó a vivir a España en 1579, donde ese mismo año escribe el *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista*.² En esa obra relata la conquista y fundación de Nueva España y describe con detalle la vida cotidiana en el virreinato, aspecto este último que da a la obra un sabor especial. En ella dedica una parte a la conjuración de Martín Cortés y trata de presentar una visión imparcial sobre el conflicto entre la autoridad virreinal y el marquesado del Valle. Como testigo ocular de los hechos, la obra resulta sumamente interesante,

² “El único manuscrito del *Tratado*, una copia en limpio salida de la mano del autor, firmada por él en la portada y al final, fue descubierto y editado por Justo Zaragoza en Madrid, en 1878, con el título facticio de *Noticias históricas de la Nueva España*” (González González 2009: 536–537).

si bien algunos estudiosos consideran que “el *Tratado* ha merecido una recepción ambivalente: elogios para su segunda mitad, donde narra sucesos contemporáneos con gran vividez, y desdén por la primera, que trata del descubrimiento y la conquista, juzgada un mal resumen de lo que otros escribieron mejor” (González González 2009: 537). Un año más tarde publica *Tratado de la caballería, de la gineta y brida*³ (Sevilla, 1580), donde describe las formas comunes de montar y los ejercicios ecuestres que se estilaban en España y México. Se trata de uno de los primeros tratados de albeitería en el Nuevo Mundo. Suárez de Peralta compuso además otro texto sobre la biología y curación de las enfermedades de los caballos, que permaneció manuscrito hasta 1953, año en que salió a la luz en México. Se trata del *Libro de albeitería*.⁴ Sobre 1600 contrajo segundas nupcias en Madrid –ya era viudo cuando llegó a España–, y en 1601 nació su hijo Lorenzo. El escritor mexicano falleció en la capital del Reino, aunque se desconoce la fecha exacta de defunción, que se supone entre 1590 y 1613. Está enterrado en la iglesia del Espíritu Santo de los clérigos menores de Madrid.

La obra que los académicos escogen como autoridad del *Diccionario* es el *Tratado de la caballería, de la gineta y brida* o simplemente *Tratado de la Gineta*, en su forma abreviada. El libro solo aparece en el tomo primero, pero por partida doble:⁵ una vez como *Tratado de la Gineta* (bajo Peralta, abreviatura PERAL.) y otra como *Doctrina de caballos* (bajo Suárez, abreviatura SUAREZ); en los restantes tomos del *Diccionario* la obra no se menciona. En varios casos la búsqueda debe hacerse por el título, pues no se indica el autor: DOCT./, DOCTR./, DOCTRIN. DE CABALL. (excepto en las voces *almueza* y *alunado*⁶ en las que se indica SUAREZ, Doctrin. de caballos).

El escritor mexicano autoriza un total de diecisiete voces. Solo en dos de ellas (*freno acodado* y *curar*) la obra aparece como *De la gineta*. A pesar de haber

³ El título que recoge la portada del libro versa: *Tractado de la caballería, de la gineta y brida, en el qual se contienen muchos primores, assí en las señales de los cavallos, como en las condiciones, colores y talles, y cómo se ha de hazer un hombre de a cavalllo de ambas sillas, y las posturas que ha de tener, y manera para enfrenar, y los frenos que en cada silla son menester, para que un cavallo ande bien enfrenado: y otros avisos muy principales y primos, tocantes y vigentes a este exercicio.*

⁴ El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

⁵ Este tipo de repeticiones se producen sobre todo en el primer tomo y son corregidas en los siguientes. Así, por ejemplo, la obra de Diego Ortiz de Zúñiga aparece en el tomo primero bajo Ortiz como *Antigüedades de Sevilla* y bajo Zúñiga como *Anales de Sevilla*. A partir del tercer tomo solo se recoge como *Anales de Sevilla*. No obstante, a veces no se salvan todas las imprecisiones. Por ejemplo, Pedro de Ulloa aparece en la lista de abreviaturas bajo la *P* (tomos 3, 5 y 6), pero bajo la *U* (tomo 4), con su *Música universal*.

⁶ En la voz *alunado* la obra aparece como *Recop. de la Doctrin. de caballos*.

desaparecido bajo los dos títulos en las listas de los tomos posteriores, todavía se cita en el tercero (*exir*) y sexto (*virtud*).⁷ El número de citas se distribuye de la siguiente manera: *Tratado de la Gineta*: 2 (A–B), 1 (C); *Doctrina de caballos*: 12 (A–B), 1 (D–F), 1 (S–Z). Aunque el autor emplea algunos americanismos⁸ en su obra, en ninguno de ellos aparece como cita de autoridad.

3. *Sor Juana Inés de la Cruz: ausencia y presencia en el Diccionario de Autoridades*

Como ya comentamos arriba, llama imperiosamente la atención la ausencia de sor Juana Inés de la Cruz (Nepantla, 1651 – México, 1695) en la Lista de autores escogidos y, en consecuencia, en la Lista de abreviaturas. No nos detenemos a presentar a la escritora novohispana, pues es de sobra conocida. La fama de la poetisa se extendió tempranamente en el virreinato y de allí pasó a la metrópolis. Según Rodríguez Hernández, “hasta 1725 existen datos inobjectables de que la obra de la Décima Musa pervive en el gusto dieciochesco muy favorablemente. La mejor evidencia de su creciente fama se encuentra en las múltiples ediciones de sus textos” (2007: 490). Solo en España, refiere este autor, se imprimen más de 25.000 ejemplares de sus obras, repartidos en más de veinte ediciones en un lapso de treinta y cinco años. Rodríguez Hernández compara la suerte que corrieron en esa época los textos de Calderón, Lope, Góngora y Cervantes, y confirma que no gozaron del mismo éxito editorial, pues la escritora novohispana los superó con distancia. De este modo cobran fuerza sus palabras cuando sostiene que “al revisar la nómina de autores que figuran en el canon del siglo XVIII, no existe discrepancia alguna en aceptar que sor Juana Inés de la Cruz ocupó un lugar destacado en el primer tercio de la centuria” (2007: 489).

No es necesario recordar aquí los títulos de las obras de la monja jerónima. Es evidente que los académicos los conocían, como lo confirma el que en el *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz*, impreso en Sevilla por Tomás López de Haro en 1692 y recopilado por Juan de Orve y Arbieto,⁹

⁷ Probablemente, si se revisasen todas las citas del *Diccionario*, constataríamos este fenómeno también en otros autores.

⁸ Lamar (2011) menciona en su estudio los siguientes indoamericanismos empleados por el autor: *ají, cacao, cacique, canoa, maíz, mecapales, petate, tabaco, hule, xuchiles*; casi todos recogidos en el *Diccionario de Autoridades* (excepto: *mecapales, hule y xuchiles*).

⁹ La *Nota* que precede las aprobaciones testimonia la fama alcanzada en vida por la monja mexicana en la Península Ibérica. Es cierto que en estos paratextos predominan los elementos retóricos,

aparezcan dos poemas laudatorios; el primero firmado por Gabriel Álvarez de Toledo y el segundo por Antonio Dongo Barnuevo, ambos académicos fundadores y contertulianos de las reuniones en casa del marqués de Villena, don Juan Manuel Fernández Pacheco. Transcribimos un fragmento de los respectivos poemas panegíricos que preceden las obras completas de la mexicana, junto con los siete pareceres o aprobaciones a cargo de diferentes religiosos. Dice el de Álvarez de Toledo:

Ya del Parnasso Americo circunda
 Laurel segundo la segunda frente,
 Que de Phebo, y de Jupiter los rayos
 Burla con essempciones, y desdenes.
 Ya a la constancia del segundo Polo
 La Esphera intelectual creyó el Exe,
 Y en los Giros eternos, que describe,
 Mide la vida a que su fama crece.
 Ya pagando con Soles repetidos
 La luz, que a Europa, América le debe,
 Si uno de Oriente, iluminó el Ocaso,
 Dos del Ocaso, ilustran el Oriente.
 Ya construyendo de fragantes hojas
 Pyra segunda, el Mexicano Phenix,
 Anticipa los logros de su vida,
 Sin la pension caduca de su muerte.
 Antagonista de su Fama propria,
 Nueva Atalanta, quando el Palio emprende,
 Si con planta volucre a si se iguala,
 Con facil curso a los demás excede. [...]
 Oy más que nunca, Mexico, dichosa
 Ciudad, puedes jactarte de las Fuentes,

pero también es verdad que, como indicamos, las obras de la autora novohispana eran conocidas en España. En la *Nota* se lee: "Aviendo D. Juan de Orve y Arbieta de dar a la luz publica este segundo Volumen de las Obras de la Madre Juana Inés de la Cruz, o por anticiparles el gusto de leerlas o por examinar si corrían uniformes en aquel aplauso universal, con que fue recibido el primer Tomo, la consulto con algunos Varones insignes en Religión, y Letras, remitiéndoselas para que las viesén: Y hallando por las Respuestas dadas a su Consulta eruditamente confirmada la Fama de su Autora, no ha querido defraudarla de tan relevantes expresiones, ni a la curiosidad de los Lectores de la vista de tan brillantes Elogios; y assi los ofrece consecutivos ocupando las vezes del mas proporcionado y elegante Preludio".

Pues miras redundar de tus abismos
 Los facundos raudales de Hipocrene. [...]
 Tu, Espiritu felice, que a lo humano
 Todo el posible limite trasciendes,
 Siendo, quando le ensalzas, y la injurias,
 Gloria del Sexo, embidia de la especie.
 Tu, quando los Volumenes arcanos
 De la Sagrada Antigüedad rebuelves,
 Tan perspicaz dominas lo que estudias,
 Que parece, que dictas lo que aprendes. [...]
 Vive, que ya con ambición gloriosa,
 A coronarse suben en tus sienas,
 La pacifica rama de Minerva,
 Como de Daphne la esquivez virente.
 Vive, pues, y la Lira buelta en Trompa,
 Quando informada de tu aliento suene,
 Del Jasson Ligurino cante al Orbe
 La heroyca Empressa, que aun la Fama teme [...].

Los versos laudatorios de Dongo Barnuevo no se quedan a menos y, con el mismo estilo barroco, rezan así:

Por què Sacra Caliope dilatas,
 Si el Merito mando, que la coronas,
 Redimir en las Pierides Guirnaldas
 Aquella frente, que admiró dos Orbes?
 Juzgas indigno premio que las sienas,
 Que circundo con nítidos verdores
 Laurel brillante, en obsequiosos rayos,
 Florida tempestad del Pindo adorne? [...]
 Aquella, a cuyos cultos erigieron,
 Por desmentir espacios, que la esconden,
 Los fantásticos Templos de la Idèa,
 Mentales simulacros de su Nombre.
 Nombre mas digno a los heroycos Vates,
 No merecio los inclitos sudores,
 Ni a mas sujeto en femeniles votos
 Sirvió a la pertinacia de los bronces. [...]

De la Timbrea ocupación ilustra
 Los Delficos aplausos, sin que borren
 Las aureas notas de su Docta mano
 Al Helicon los musicos renglones [...]
 Esta, de cuyas Obras en las Aras
 Se consagran devotos corazones,
 Siendo votivos humos de su obsequio,
 De entrambos Mundos el rumor concorde.
 Esta, a cuyos Elogios no se atreven
 De la Fama los musicos Canglores,
 Viendo, que de sus meritos las luzes,
 Transcienden a impossibles Orizontes.
 Esta, de las gloriosas Heroinas
 Triunfa sin contender, para que logre
 Premio, que siempre ignore la disputa,
 Por mas que la Victoria le pregone. [...]
 Coronala de luz, porque el Diadema,
 Que las sienes emeritas abroche,
 En inmortales círculos de rayos,
 Muchos brillantes lustros la prorogue.
 Nueva constelacion del Occidente
 Benigna luz influya en quanto dore,
 Quando traslade su esplendor la Tierra,
 En las etereas Plagas se coloque.

No será la primera ni la última vez que los versos de los dos académicos coincidan en una misma obra.¹⁰ En el volumen de la obras completas de sor Juana Inés firma también José Pérez de Montoro (1627–1694), autor cuyas obras poéticas aparecen en la Lista de abreviaturas (tomos 5 y 6). Como se sabe, el escritor valenciano

¹⁰ Con ocasión de la muerte de la reina María Luisa de Borbón, en 1689, se publican en Sevilla los *Cantos fúnebres de los cisnes del Betis*, donde encontramos poemas firmados por los dos autores. También en 1698 participaron ambos en los prolegómenos del *Apolíneo caduceo*, de Cristóbal Luque. Es más, en 1709 encontramos aunados los nombres de cuatro de los primeros académicos, pues la obra *Los Tobías*, de Bacallar y Sanna, fue mandada imprimir por José de Solís, contiene un soneto de Álvarez de Toledo y un romance heroico de Dongo Barnuevo. A pesar de eso, no fue incluida entre las autoridades del *Diccionario*.

mantuvo relación epistolar con la mexicana,¹¹ lo cual prueba una vez más la fama de la autora en España.

También Pedro Scotti de Agoiz, académico desde 1715, dedicó un romance a la poetisa mexicana. Dicho romance se recogió en las *Obras poéticas póstumas*, editadas por su hijo Francisco Scotti Fernández de Córdoba, junto con otras poesías del autor (décimas, sonetos, glosas, quintillas, villancicos, etc.), dos comedias (*El primer Blasón de Israel*, *Los juicios del cielo, no examinarlos y obedecerlos*) y dos zarzuelas (*Filis y Demofonte*, *Apolo y Leucotea*). El Romance¹² dice así:

Sabio prodigio en quien miro
 La capacidad mysterio,
 Quando professas las Ciencias,
 No por elección, por fuero.
 Decima hermana de aquellas
 Cuyas leyes adquirieron
 Estudioso culto en ti,
 En potros vulgar desprecio. [...]
 Es aquella, que al pulsar
 Dulce lyra, o blando plectro,
 A Pyndaro debio embidias,
 Emulaciones a Orfeo.
 Aquella, cuya eloquencia,
 Se unio tanto con su genio,
 Que seria en sus edades
 Assombro de los Hortensios
 Aquella, que heroyco susto,
 Fue de Calyope un tiempo,
 Y a no ser ciego cegara
 Por no haverla visto Homero. [...]
 Aquella, en quien obedecen
 Con ambicioso respeto
 Las siete Artes Liberales,

¹¹ Montoro estuvo un tiempo al servicio del duque de Medinaceli, hermano del marqués de La Laguna de Camero-Viejo, virrey de Nueva España entre 1680 y 1686. La mujer de este, la condesa de Paredes, había entablado amistad con Sor Juana Inés de la Cruz y gracias a ella se había establecido el contacto.

¹² Se desconoce la fecha precisa del romance *Al haver sabido de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz todas las Ciencias, sin haver tenido Maestro en ninguna de ellas*.

Mas que la ley el obsequio. [...]
 A Vos hos debisteis todo
 Quanto alcanzasteis, pues fueron
 Del buelo de vuestra pluma
 Discípulos los Maestros.
 La sabiduría toda
 Bebisteis, y sus preceptos,
 Solo hos negaron la tarda
 Vulgaridad de aprehenderlos.
 Y assi Julia las Escuelas
 Te acrediten ya portento,
 Pues lleo tu Ciencia a donde
 Aun no lleo su desvelo.

Además de estas poesías que confirman el conocimiento que tuvieron algunos académicos, Zamora Vicente, al reconstruir la formación literaria del marqués de Villena y describir su afición por el teatro, sus posibles lecturas y su rica biblioteca, escribe como de pasada: “y habrán llegado a sus manos las *Poesías* de sor Juana Inés de la Cruz (*Inundación Castálida*, 1689)” (2015: 30). Con ello da a entender que en un hombre de su cultura, no se podía esperar otra cosa; opinión a la que nos adherimos.

A pesar de todo, la fama de la autora novohispana, su reconocimiento literario y los elogios de los académicos, su ausencia en las Listas de la obra lexicográfica no impide que encontremos dos citas de autoridad en el interior del *Diccionario de Autoridades*:

Hacer campo. Desembarazar el lugar ocupado con alguna cosa, para poner otras; y lo mismo se dice de las personas. Latín. *Locum dare*. SORJUANA INES. Obr. Poet. tom. 1. fol. 245. Plaza, plaza, que viene vibrando rayos. Como qué? Aparten, digo, y *haganle campo*.

SALVO. Usado como adverbio, equivale à con exclusión, ò excepción de alguna cosa en la materia de que se vá hablando. Lat. *Exceptò. Seclusò. Præter*. SORJUANA INES DE LA CRUZ, Obr. Posth. f. 74. Oy se hará lo mismo, *salvo* que por haber hecho oy mención del Dulcíssimo Nombre de Maria, rezarán su rezo de los cinco Psalmos.

Existe, además, un terceto dedicado a la poetisa mexicana en el que no se indica el autor y que aparece recogido en la voz *forcejudo*:

FORCEJUDO, DA. adj. Cosa que tiene mucha fuerza. Latín. *Valdè robustus, nervosus*. TERCET. en alabanza de la M. Sor Juana Inés, tom. 3. Assí vivas de hogar pobre olvidada, Y destal *forcejúdo* te perdone, Que me la vuelvas aunque mal parada.

Los versos pertenecen al jesuita Diego Calleja (h. 1639–1725), gran admirador de la escritora mexicana, sobre la que escribió una breve¹³ al aprobar su *Fama y obras póstumas*¹⁴ (Madrid, 1698). Al llegar la noticia de su muerte a España le dedica una poesía que comienza así:¹⁵

Rama seca de sauce envejecido,
 donde colgué mi lira, ya cansada,
 rotas las cuerdas y el abeto hendido;
 así vivas de hogar pobre olvidada,
 y destal forcejudo te perdone,
 que me la vuelvas, aunque mal parada.
 Pruebo a templarla y mal se me dispone,
 que está vieja, y yo más, con que concierto
 el juicio cuanto el pulso descompone.

Diego Calleja, prefecto de estudios en el Colegio Imperial de Madrid, mantuvo correspondencia epistolar con la escritora y escribió varias obras dramáticas de contenido religioso como la *Comedia de San Juan Calibita*, *Las dos estrellas de Francia*, *La Virgen de la Salceda*, *Los mejores hermanos*, *San Justo y Pastor*, *El triunfo de la Fortaleza*, *comedia de San Ignacio*, *El Fénix de España*, *San Francisco de Borja o San Francisco Javier*, *el Sol en Oriente*.

¹³ *Vida de la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Convento de San Gerónimo, de la ciudad imperial de México*. El texto se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

¹⁴ El título completo es *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa americana. Sor Juana Inés de la Cruz*.

¹⁵ Véase Barrera y Leirado (1968 [1860]).

4. Juan Martínez de la Parra y su Luz de verdades católicas

Contemporáneo de sor Juana Inés de la Cruz es nuestro tercer autor. Los datos que nos ofrecen los estudiosos¹⁶ sobre su vida resultan escasos. Sabemos que nació en Puebla de los Ángeles entre 1652 y 1655 y que ingresó joven en la Compañía de Jesús, alrededor de 1670. Estudió la preceptiva retórica en el Colegio de Tepotzotlán y cursó las materias del programa académico de la orden en los años siguientes. Sabemos que “en 1676, el P[adre] Juan Martínez de la Parra tuvo acto general de toda la Teología en el Col[egio] de S[an] Ildefonso de la Pu[eb]la, y los 4 examinadores dijeron uniformes, que puede leer con toda satisf[acción] Artes y Teología en la Compañía. Cuyos pareceres se enviaron a Roma” (Cárdenas 2013: 25).¹⁷ Un año más tarde se traslada a Ciudad Real, en Chiapas. Sin embargo, algunas desavenencias con el obispo de la ciudad, hacen que en 1678 se halle en la ciudad de Guatemala ejerciendo la docencia en el Colegio de San Lucas. En los ocho años que permaneció allí “no se conformó con enseñar gramática latina, sino que tuvo la iniciativa de proponer el siguiente nivel educativo para la formación de los alumnos, pues él abre el curso de Artes, que comprendía lecciones de lógica, física y metafísica” (*ibid.*: 27). Su fama pedagógica y de gran orador hace que el arzobispo de Nueva España ordene en 1686 su regreso a la capital novohispana.

Entre otras actividades, Martínez de la Parra pondrá todos sus esfuerzos en continuar el proyecto, iniciado por el arzobispo, de construir un hospital para mujeres dementes. En la capital del virreinato recibe el encargo de predicar la catequesis a las personas que formaban parte de la congregación del Divino Salvador de la casa profesa; congregación fundada en 1594 y que tenía como fin ejercer la caridad con los pobres, los enfermos y los encarcelados, en la cual también ingresa. “Las congregaciones jesuitas funcionaban como instituciones educativas religiosas donde los congregantes, estudiantes jesuitas y laicos, se reunían bajo la protección de la Virgen” (*ibid.*: 28). Las pláticas o sermones comienzan el jueves 7 de abril de 1690 y a partir de ahí tendrán lugar todos los jueves durante los años consecutivos. En los cuatro años –de 1690 a 1694– que predicó la doctrina

¹⁶ Cárdenas Ramírez (2012, 2013), Pérez (2011). Pérez se ocupa fundamentalmente de los aspectos discursivos de la obra de Martínez de la Parra (historia y usos retóricos del *ejemplo*, estructura de los sermones, valor de la historia como fuente de relatos ejemplares, cuestión de la verosimilitud, dimensión cultural y social de la predicación como factor influyente en los cambios de mentalidad, es decir, la retórica no desde el punto de vista formal sino social, etc.).

¹⁷ El documento está extraído del Archivo general de la Nación, *Archivo Histórico de Hacienda*, vol. 297, caja 6, fol. 43. La ortografía ha sido modernizada por Cárdenas.

cristiana, de forma sencilla y clara, fue escribiendo lo que se convertiría en su obra magna, la *Luz de verdades católicas*, publicada en Barcelona en 1701.¹⁸ La excelente recepción de que gozó lo demuestran las veinticinco reimpresiones que se contabilizan hasta 1793.¹⁹

Si la primera evangelización americana se orienta a la conversión de los indios, la segunda etapa se caracteriza por la reforma de costumbres en ambientes urbanos, en la que los jesuitas, dedicados a la educación de las élites, desempeñarán un papel principal. En esta *época dorada* de la oratoria se encuadran los sermones del padre Juan Martínez de la Parra. El público más instruido demandaba una mejor preparación de los sermones, más elaborados y mejor estructurados.

Luz de verdades católicas consta de tres partes o tratados: I. La explicación de la doctrina cristiana,²⁰ II. Los mandamientos del Decálogo y III. Los santos sacramentos en común. Las palabras *Al lector* son una evidente muestra del dominio que tenía el autor de la retórica. Comienza el jesuita diciendo: “No prevengo excusas a mis yerros, ni adelanto razones a preocupar tus piedades: juzga, lector, como quisieres, que nada juzgarás tan severo que, antes de oír tu voto, no sea mi sentir ese mismo”. Con esta primera *captatio benevolentiae*, va hilando diversas figuras retóricas: “y te confieso que cuanto produce mi corto ingenio es tan indebido a las prensas que, si por mi fuera, no saliera ni aun a mis labios”, “si ha habido algún logro en el provecho de las almas, todo es debido a Dios; más los yerros que hubiere, esos solos reconozco por míos”, “Quiera Dios premiar este mi corto trabajo con solo el bien de mis prójimos, que ha sido en este mi fin, pues con el aprovechamiento de uno solo doy por bien empleados todos mis desvelos”, etc. Martínez de la Parra explica asimismo que solo ha dispuesto de media hora para su predicación, y además en días laborales, que ha procurado seguir en el modo a San Agustín, que ha empleado el catecismo del padre Jerónimo Ripalda²¹ y que ha procurado adaptarse al auditorio, compuesto de “todo género de personas unos

¹⁸ La portada explica que el obispo de Barcelona, fray Benito de Sala y Caramany, a quien va ofrecida la obra, “concede a los fieles de su obispado, por cada vez que se leyere en este libro 40 días de indulgencia”.

¹⁹ Impresas en Barcelona, Madrid y Sevilla, además de una en Lisboa.

²⁰ La primera parte fue llevada a la imprenta en Ciudad de México entre 1692 y 1699.

²¹ Jerónimo Martínez de Ripalda (1536–1618) ingresó en la Compañía de Jesús y ostentó las cátedras de Filosofía y Teología en la Universidad de Salamanca. Editó su *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* en 1591, que alcanzó enseguida una gran difusión y fue reimprimido centenares de veces; la edición más famosa es la de 1618. La obra incluía el magisterio del Concilio de Trento, exponiendo de forma clara y sencilla los fundamentos de la fe. El *Catecismo* pasó pronto a Hispanoamérica, donde se realizaron traducciones a diversas lenguas indígenas.

entendidos, sabios, y aun también venerables y doctos sacerdotes, que su piedad les mueve a oír lo que ya saben; y otros ignorantes y rudos, que su necesidad los trae a aprender lo que no saben”. Comenta que citará pasajes de la Escritura, los Concilios y los Padres en latín, pero proporcionando la traducción para que sean entendidos por todos, y que no se meterá en cuestiones de escuelas teológicas para no confundir a sus oyentes. Del mismo modo, defiende que la exposición aunque debe ser clara, no puede renunciar al ornato y explica por último que, además de enseñar, sus pláticas desean persuadir.

En 1695 el jesuita mexicano es nombrado rector de la congregación, cargo que ejerce hasta el año 1700, en que se retira. Un año después fallece en la casa profesa.

La obra de Martínez de la Parra fue traducida al italiano por el padre Antonio Arda y posteriormente al latín por el padre Robert Lenga.²² *Luz de verdades católicas* cuenta con 398 citas en el *Diccionario de Autoridades*, recogidas bajo dos abreviaturas PARR. (395 citas) y PARRA (tres citas). Esto sitúa a nuestro autor en el puesto 52 de los más citados. La distribución según los tomos es la siguiente: 1 (A–B), 76 (C), 54 (D–F), 62 (G–Ñ), 52 (O–R), 150 (S–Z). Pero quizás lo más interesante es encontrar una voz nahua autorizada²³ por el jesuita:

POPOTE. s. m. Especie de paja (de que en la Nueva España hacen comunmente escobas) semejante al bálago; aunque su caña es más corta, y el color tira a dorado. Latín. *Palea Indica*. PARR. Luz de Verd. Cath. part. 1. Plat. 8. Tambien debemos adorar qualquiera cruz, sea de lo que se fuere, de plata, de oro, de madera; y aunque sea de *popote*.

5. A modo de conclusión

Los tres autores escogidos por los académicos dieciochescos para autorizar voces en la primera obra lexicográfica de la Institución, coinciden en haber nacido en el virreinato de Nueva España. El primero de ellos, Juan Suárez de Peralta, hijo de conquistadores se decanta por el género histórico y los tratados sobre la jineta.

²² La Biblioteca Nacional Francesa posee un ejemplar de la versión latina: *Tuba catechetica, id est Explicatio doctrinae christianae, a R. P. Antonio Ardia, ... italice primum edita... Augustae Vindelicorum et Graecii: sumpt. Veith fratrum*, 1736.

²³ El DRAE-2014 define esta voz como sigue: 1. m. Paja semejante al bálago, aunque su caña es más corta y el color tira a dorado, usada en México para hacer escobas. 2. m. Méx. Pajilla para sorber líquidos.

Al siglo XVII pertenecen el jesuita Martínez de la Parra y la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz, el primero famoso predicador, la segunda eminente poetisa. Si Suárez de Peralta pertenece a la primera generación, los dos religiosos nacen en un periodo en que puede decirse que se comienzan a cultivar las letras en el virreinato. Los géneros que representan estos tres autores son variados: un tratado sobre el arte de montar a caballo, obras poéticas y una colección de pláticas o sermones que pretenden exponer de forma amena, las verdades de la fe católica según el esquema seguido en los catecismos. Resulta interesante observar que en apenas tres autores convive una gran riqueza de matices, pues cabe que resaltar, además de lo ya dicho, la presencia de una mujer –entre las pocas autoras, que se recogen en las listas preliminares del *Diccionario de Autoridades*– y el desequilibrio en la recepción de sus obras. Suárez de Peralta ha sido prácticamente olvidado y lo mismo ha sucedido con Martínez de la Parra, cuyos textos al ser carácter de religioso no han despertado el interés de la crítica literaria. La única que ha logrado dar el salto a la fama ha sido la poetisa mexicana. Si ya en vida gozó de gran prestigio a ambos lados del océano y fue conocida como el “Fénix americano”, con el tiempo el valor de su producción lírica no solo ha sido reconocido en el marco de la literatura novohispana, sino que ha pasado a ocupar un lugar destacado en la nómina de autores clásicos en lengua española. Estudiosos del siglo XX, como Antonio Alatorre y Octavio Paz, han contribuido sin duda de manera significativa a su revalorización.

El papel que desempeñan estos tres escritores en el *Diccionario de Autoridades*, si tenemos en cuenta el número de voces que cada uno avala, es bastante desproporcionado. Suárez de Peralta autoriza 17 voces, sor Juana Inés de la Cruz apenas 2 y Martínez de la Parra 395. Por lo que respecta al término *autoridad*, es importante considerar las palabras manifestadas en el *Prólogo* (p. II) de la obra lexicográfica:

Como basa y fundamento de este Diccionario, se han puesto los Autores que ha parecido à la Acadèmia han tratado la Léngua Española con la mayor propiedad y elegància: conociendose por ellos su buen juício, claridad y proporción, con cuyas autoridades están afianzadas las voces.

Es evidente, por tanto, que el concepto de *autoridad* no contiene un juicio valorativo, es decir, que los autores escogidos estarían todos al mismo nivel. De ahí que, como menciona Álvarez de Miranda (2011: 26), sea posible citar la *Pragmática de tasas* junto al *Quijote*; o citar una obra con más frecuencia que otras, sin que eso vaya en detrimento de ninguna de las dos.

Bibliografía

- Álvarez de Miranda, P. (2004): Quevedo en la lexicografía española. *Edad de Oro* 23: 389–416.
- Álvarez de Miranda, P. (2011): *Los diccionarios del español moderno*. Gijón: Trea.
- Barrera y Leirado, C. A. de la (1968 [1860]): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, edición digital basada en la edición facsímil de Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. In: www.cervantesvirtual.com (consulta 14/2/2017).
- Candlejas Colodrón, M. Á. (2004): Quevedo y el *Diccionario de Autoridades*. In: L. Schwartz Lerner (coord.): *Studies in honor of James O. Crosby*. Newmark: Juan de la Cuesta. 69–89.
- Cárdenas Ramírez, F. J. (2012): Juan Martínez de la Parra: un célebre predicador novohispano ante sus contemporáneos. *Revista Destiempos* 34: 13–21.
- Cárdenas Ramírez, F. J. (2013): Datos biográficos del predicador novohispano Juan Martínez de la Parra. *Revista Destiempos* 36: 22–31.
- Juana Inés de la Cruz (1692): *Segundo volumen de las obras*. Sevilla.
- Florit Durán, F. de (2001): La nómina del *Diccionario de Autoridades*, el caso de Tirso de Molina. In: I. Pardo Molina & A. Serrano Agulló: *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. 71–84.
- Freixas, M. (2004): Notas sobre la presencia de Lope de Vega en el *Diccionario de Autoridades*. *Anuario Lope de Vega* 10: 41–62.
- Garatea, C. (2016): El Inca Garcilaso en el *Diccionario de Autoridades*. In: M. Guzmán Riverón & D. M. Sáez Rivera (eds.) *Márgenes y centros en el español del siglo XVIII*. Valencia: Tirant Humanidades. 43–58.
- González González, E. (2009): Nostalgia de la encomienda. Releer el *Tratado del descubrimiento*, de Juan Suárez de Peralta (1589). *Historia mexicana* 59/2: 533–603.
- Jammes, R. (1996): Góngora en el *Diccionario de Autoridades*. In: *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre*. Cáceres: Universidad de Extremadura. 247–272.
- Lamar Prieto, C. (2011): Juan Suárez de Peralta: criollo novohispano repatriado. *Cuadernos de la ALFAL* 2: 115–127.
- Martínez de la Parra, J. (1701): *Luz de verdades católicas*. Barcelona.
- Pérez, M. (2001): *Los cuentos del predicador. Historias y ficciones para la reforma de costumbres en la Nueva España*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert.
- Prieto García Seco, D.: (2015): La *Pícara Justina* en el *Diccionario de Autoridades*. In: J. M. García Martín (dir.) *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert. 1593–1614.
- Real Academia Española (1963 [1726–1739]): *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil. Madrid: Gredos.
- Rodríguez Hernández, D. (2007): Sor Juana Inés de la Cruz en el canon del siglo XVIII. In: B. Mariscal & A. M. T. Miaja de la Peña (coord.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica. 489–500.

- Ruhstaller, Stefan (2004): Sobre la génesis del diccionario académico. Las *Ordenanzas de Sevilla* como fuente de material léxico en el *Diccionario de Autoridades*. *Zeitschrift fuer romanische Philologie* 120/1: 106–127.
- Scotti de Agoiz, Pedro (1735): *Obras poéticas póstumas*. Madrid.
- Torres Martínez, M. (2014): Léxico culinario autorizado en el primer diccionario académico. *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua* 9: 295–324.
- Trelles, Nelly (2009): El Inca Garcilaso de la Vega en el *Diccionario de Autoridades*. In: C. Arrizabalaga & M. Prendes Guardiola: *Este gran laberinto. Estudios filológicos en el centenario de los Comentarios Reales*. Piura: Universidad de Piura. 59–70.
- Zamora Vicente, Alonso (2015²): *La Real Academia Española*. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson.

SU UNA LETTURA SAUSSURIANA

MICHELE PAOLINI

Università Comenio di Bratislava

paolini@fedu.uniba.sk

1. Quando avevamo prima proposto e, dopo l'assenso ricevuto, concordato con la Direzione della rivista *Verbum* questo scritto, esso era inizialmente concepito sotto la forma piuttosto stringata di una breve recensione informativa concernente un libro, intitolato a *Ferdinand de Saussure*, il cui autore Massimo Prampolini¹ ha poi finito per essere tale anche in senso etimologico: colui che fa crescere, e lo fa sia sotto l'aspetto della maggiore robustezza del nostro ragionamento che della maggiore grandezza in volume. Tanto da fare eccedere al nostro testo, alla fine, quella misura più succinta e schematica prevista all'inizio. Questo lievito ci è parso comunque essere composto di due elementi fundamentalmente importanti e che sarebbe stato peccato sciupare: l'interesse suscitato, in proprio, dall'insegnamento del grande linguista ginevrino e quello, diciamo così, ottenutogli per procura, attraverso – nella fattispecie – la capacità espressa dal suo interprete e riassuntore, attento a coglierne tutti i nodi anche i più attorcigliati, districandoli a beneficio del lettore, ogniqualvolta fosse consentito dalla complessità della materia, con selezioni di termini e di forme che non lasciavano però mai alcuna illusione di una vana facilità. Ne è uscito così, mano a mano, un lavoro leggermente più ampio e (ci è parso almeno, per l'appunto) accresciuto nell'impegno riflessivo, il che ha richiesto tra l'altro l'aggiunta di alcune note a piè di pagina, spingendoci qua e là a distribuire anche qualche chiosa, secondo modalità che tuttavia non ci hanno mai separato dalla posizione prevalente (anche psicologica) di recettori, benché questa si sia situata entro un circuito che sempre sollecita e produce, dopo l'ascolto, la risposta dell'interlocutore.

2. Il lavoro che Massimo Prampolini ha voluto dedicare al pensiero linguistico di Ferdinand de Saussure (1857–1913), arricchito dalla Prefazione allografa firmata da Tullio De Mauro (il cui pregio è messo in una luce particolare adesso, quando

¹ M. Prampolini: *Ferdinand de Saussure*, Roma: Carocci editore, 2017, 135 pp.

ancora ci sentiamo così vicini all'ora della sua perdita, intervenuta il 5 gennaio 2017) e presentato dall'editore romano Carocci nella forma di una "prima edizione 2017" si rifà a un lavoro precedente dello stesso autore che ha dato origine a una trafila di pubblicazioni omologhe, dall'identico titolo, e che sarebbero analizzabili, laddove occorresse, anche in diacronia. Qui noi terremo come riferimento soltanto la precedente edizione del 2004, uscita presso l'editore romano Meltemi, e per il resto ci limiteremo a segnalare che per l'editore Carocci l'opera era già stata pubblicata nel 2013, mentre nel 1994 a Teramo un libro di eguale paternità e con lo stesso titolo era stato dato alle stampe da Giunti & Lisciani. La nostra attenzione si concentrerà comunque più che altro sul "valore d'uso" dell'edizione 2017, soprattutto dal punto di vista dello studente, con la consapevolezza che essa possa però costituire un utile strumento di ricapitolazione e di aggiornamento (o di rapida consultazione) anche per il ricercatore, in special modo se dovesse qualificarsi come non-specialista in linguistica generale. Le attinenze tra le idee linguistiche di Saussure e gli studi riguardanti le lingue romanze sono notoriamente strette, ma al tempo stesso molto estese e di lunga data. La ragione ne è che i diaframmi posti a separare lo studio dell'indoeuropeo (la specialità iniziale di Saussure) dalla linguistica generale ed entrambe queste dallo studio delle lingue romanze, che occupano il centro del nostro interesse, sono sempre stati labili e soggetti ad attraversamenti investigativi anche molto fecondi. I nomi venerandi di Graziadio Isaia Ascoli e Hugo Schuchardt stanno lì a farne fede in sede storica. "Les romanistes [...] qui ont le privilège de connaître le latin, point de départ de leur recherche", si legge d'altronde in quella controversa *summa* saussuriana che è il *Cours de linguistique générale*.² Gli stessi continuatori ginevrini di Saussure, Charles Bally (1865–1947) e Albert Sechehaye (1870–1946) avevano sviluppato le successive ricerche eleggendo la loro lingua, vale a dire il francese, come oggetto di studi su cui bilanciare prudentemente l'astrattezza del pensiero saussuriano con un forte contrappeso empirico. *Nihil novi* dunque.

Ci sono poi motivi di attenzione tipicamente italianistici. Pensiamo per esempio alle forti e imprescindibili implicazioni teorico-linguistiche saussuriane proposte in Italia dal dibattito metodologico animato dalla critica letteraria di matrice e derivazione detta "strutturalista" nel secondo Novecento, su tutta la linea, per quanto essa sia articolata e complessa, che parte da Gianfranco Contini³ e arriva

² F. de Saussure: *Cours de linguistique générale*, C. Bally & A. Sechehaye (éds.), Lausanne & Paris: Payot, 1916 (ed. franc. T. De Mauro [éd.], Paris: Payot, 1995⁴ [1967]). Cfr. p. 292.

³ G. Nencioni: 'Gianfranco Contini' [commemorazione tenuta all'Accademia dei Lincei nella seduta del 10 novembre 1990], in: *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali*,

fino a Cesare Segre e oltre. Sotto questo aspetto, varrebbe la pena adattare al caso nostro, e soprattutto a quello di Saussure, la celeberrima formula crociana per cui “non possiamo non dirci saussuriani”. Chiunque insomma ambisca a fare i conti con il dibattito metodologico che l’analisi del testo letterario sottintende e anzi impone, o (a un altro livello) del rapporto tra filologia e critica, non può fare altro che riferirsi, in un modo o nell’altro, alla teoria linguistica di Saussure e, non meno, dei “saussuriani”: in particolare Louis Trolle Hjelmslev, Roman Jakobson ed Émile Benveniste. Basti portare, a beneficio dei lettori di espressione italiana, questi due esempi: il nome di Ferdinand de Saussure ricorre diciannove volte nell’indice dei nomi dell’*Avviamento all’analisi del testo letterario* di Cesare Segre,⁴ opera di cui è nota l’importanza anche nell’ambito della manualistica universitaria; ricorre sette volte nella *Cultura degli italiani* (titolo sul cui senso richiamiamo l’attenzione del lettore) di Tullio De Mauro,⁵ che dedica – di filato – dieci pagine⁶ all’autore del *Corso di linguistica generale*, sulla cui fortuna italiana⁷ fornisce ragguagli di prima mano e autobiografici, ai quali avrebbe potuto utilmente attingere il lavoro di Massimo Prampolini, così accurato peraltro nel riconoscerne fattivamente il magistero. Pensiamo in particolare alle notizie relative al ruolo pionieristico avuto da Mario Lucidi⁸ nel promuovere la conoscenza di Saussure e, con miglior sorte, da Giulio Lepschy,⁹ coerentemente ricordato peraltro a proposito della sua proposta storicizzante di introdurre una distinzione terminologica tra il vocabolo “strutturalismo”, applicabile a un vasto movimento culturale e filosofico, e “strutturalista”, “che può riferirsi a un certo tipo di analisi linguistica” (pp. 102–103), cioè secondo il proponente quella “continentale europea”, diversa da quella definibile ora come “strutturale”, perché attinente a una visione della

Storiche e Filologiche, S. IX, I, 3, 1990: 275–284; pubblicato inoltre in *Filologia e critica* XV, 1990: 191–205, col titolo ‘Ricordo di Gianfranco Contini’, da cui attingiamo a p. 196 e in *Saggi e memorie*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 2000: 419–428.

⁴ C. Segre: *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi, 1985. Su “frequenti e argomentati riferimenti alla teoria linguistica; soprattutto a Saussure e Hjelmslev per le fondazioni, a Jakobson e Benveniste per aspetti della lingua in atto” cfr. p. IX.

⁵ T. De Mauro: *La cultura degli italiani*, (a cura di F. Erban), Bari & Roma: Laterza, 2010² [2004].

⁶ *Ibid.*: 106–116.

⁷ Dopo le sempre fondamentali, ma inevitabilmente datate pagine delle note critiche poste da Tullio De Mauro in coda al testo della sua edizione del *Cours*. Cfr. T. De Mauro: ‘Notes biographiques et critiques sur F. de Saussure’, in: F. de Saussure: *Cours de linguistique générale*, *op.cit.*: 319–394). Sulla fortuna italiana del *Cours* cfr. pp. 375–376; id.: *Introduzione alla semantica*, Bari: Laterza, 1970: 130.

⁸ T. De Mauro, *La cultura degli italiani*, *op.cit.*: 64–65; id.: *Introduzione alla semantica*, *op.cit.*: 134.

⁹ T. De Mauro, *La cultura degli italiani*, *op.cit.*: 81–82.

lingua intesa come sistema di relazioni formali, non necessariamente ispirata a Saussure.

Ad ogni modo, la concezione della lingua come sistema di funzioni, i concetti di diacronia e sincronia nella loro (dibattuta) regolazione reciproca, le nozioni di valore linguistico e di pertinenza descrivono, e in modo non reversibile, l'asse fondamentale delle rappresentazioni e della strumentazione terminologico-conoscitiva che oggi tutti condividiamo a proposito dei fatti di lingua (anche lingua letteraria), nei contesti italiani, italo-foni e italianistici, quando almeno vogliono dirsi qualificati.

3. Ora, benché uno sguardo alle varianti dell'agile libro di Prampolini sia, in ogni caso, lavoro che esorbiti dalle nostre modeste prerogative, occorrerebbe segnalare che la collazione tra gli indici dell'edizione 2004 e 2017 mostra, a suo modo, la dinamica continuità di un impianto metodologico, interpretativo ed espositivo ben collaudato, pur facendo registrare interessanti elementi evolutivi.

Il capitolo primo è stabilmente intitolato "Saussure e l'Ottocento"; il secondo era nel 2004 "Ferdinand de Saussure: la vita", mentre oggi è stato esteso all'opera saussuriana considerata più importante: "Ferdinand de Saussure. La vita. Il *Corso di linguistica generale*", il che ci pare presupporre giustamente come si debba porre (almeno in potenza) il problema di una produzione saussuriana "altra", degna o necessitante di considerazione anche al di fuori del *Corso* e magari attivamente in relazione con questo. Il terzo capitolo è sempre consacrato a "Lingua e *parole*", con l'alternanza dei lessemi in italiano e in francese nello stesso ordine; il quarto era "Sincronia e diacronia" nel 2004, conformemente alla disposizione a suo tempo offerta dal *Cours de linguistique générale*, mentre adesso rovescia l'ordine dei fattori (sulla base di priorità logiche che proprio gli studi su Saussure hanno via via precisato)¹⁰ e legge "Diacronia e sincronia", dando quindi la precedenza a quanto vi è di storico e di evolutivo nella materia del *Corso*. Infine, nel quinto capitolo troviamo un cambiamento non meno rilevante, perché "Saussure e il Novecento" diventa nell'edizione odierna "Attualità di Saussure", con spostamento dell'orizzonte tematico ben oltre il limite del secolo ventesimo e nella prospettiva di una più complessiva riflessione circa la ricezione dell'opera ascrivibile al genio del linguista ginevrino. Un'angolazione questa che ci sembra promettere, anche alle ricerche future, valide linee di sviluppo. Né ci resta superfluo rimarcare la consonanza tra il sintagma "Attualità di Saussure" e il titolo "L'actualité du

¹⁰ *Ibid.*: 113.

saussurisme” di un ormai storico lavoro firmato nel 1956 da Algirdas Greimas,¹¹ in occasione del quarantesimo anniversario dalla pubblicazione del *Cours*, costituente pietra miliare nelle vicende della varia fortuna (e non solo in terra di Francia, ma internazionalmente) di un Saussure inizialmente pressoché inosservato, se è vero che cinque sole sono state le traduzioni del *Cours* tra 1916 e 1960.¹² Non deve sfuggire peraltro il fatto che, nella visuale accennata qui dal nostro brevissimo discorso, il “saussurismo”, mentre dovrebbe essere un fenomeno culturale riscontrabile solo *post factum* rispetto al nome stesso del Maestro, finisce invece per situarsi, per dir così, rispetto a noi, *ex ante*. Nel senso che noi oggi arriviamo collettivamente alla conoscenza di Saussure, in modo circolare, dopo essere transitati attraverso i territori di un “ismo”, il “saussurismo”, a suo tempo rampante ma ormai discendente o sparente. La fortuna del fondatore della linguistica moderna fa registrare insomma una sorta di strambo “ritorno in avanti”, che segue storicamente una traiettoria spiraliforme di stampo vichiano. Ciò pare spiegabile mediante una circostanza: se in passato l’opera del fondatore della linguistica moderna ha chiaramente ispirato, com’è noto, i principi di un vero e ambizioso “programma semiologico globale”, in particolare negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, progetto a cui la nozione di “saussurismo” conseguentemente si richiamava, d’altra parte, oggi, la forza propulsiva del messaggio trasmesso dalla sua teoria linguistica sembra mantenersi tanto forte da riuscire a passare senza conseguenze per il declino e la caduta (o il robusto ridimensionamento) di quella progettualità perdente.

4. Infine, se confrontiamo le due bibliografie (edizione 2004 ed edizione 2017) dobbiamo constatare come non sia trascorso inutilmente il tempo che le separa, poiché si passa dai 75 titoli del 2004 ai 119 dell’edizione che prendiamo oggi in considerazione. L’incremento è di una consistenza (e non solo quantitativa) tale da tendere ad allargare il raggio d’azione dell’opera dai primitivi intenti di divulgazione (nel senso più alto e qualificatissimo, che vorremmo definire tipicamente demauriano) a quelli rinnovati del migliore aggiornamento scientifico. Già nel 2004 Prampolini registrava, come era necessario, i progressi portati dalla pubblicazione presso Gallimard degli *Écrits de linguistique générale*, avvenuta nel

¹¹ A. J. Greimas: ‘L’actualité du saussurisme (à l’occasion du 40ème anniversaire de la publication du *Cours de linguistique générale*)’, *Le Français moderne* XXIV, 1956: 191–203.

¹² F. Dosse: *Histoire du Structuralisme*, Tome 1: *Le champ du signe*, 1945–1966, Paris, Éditions la Découverte, 1991: 66–67

2002 per cura di Simon Bouquet e Rudolf Engler,¹³ in seguito al ritrovamento, occorso a Ginevra, nell'*orangerie* della maison de Saussure, dei manoscritti di un "libro sulla linguistica generale" che si credeva perduto per sempre. Non poteva ancora trovarvi spazio però la successiva edizione italiana uscita da Laterza nel 2005, con traduzione, introduzione e commento di Tullio De Mauro,¹⁴ che troviamo inserita doverosamente ora. Se consideriamo il valore e l'esperienza dell'esegesi prodotta nel corso del tempo da De Mauro fin dagli anni Sessanta (sua l'edizione critica del *Corso*, in forma italiana nel 1967), si è trattato di un avvenimento culturale la cui ampiezza non è certo circoscrivibile entro confini italiani o italofoeni.

In bibliografia contiamo 27 (più uno, in realtà, che è pubblicazione senza data) titoli di lavori che si sono aggiunti dopo il 2004, il più recente dei quali risale al 2012. Abbiamo appena detto quale sia il più importante di essi, ma non vanno nemmeno taciuti, a uno sguardo d'insieme, i fondamentali e rinnovati indirizzi di ricerca verso cui tendono gli altri nuovi inserimenti bibliografici, che ci sembrano riconducibili a tre insiemi: 1) le ricerche filologiche condotte sugli scartafacci di Saussure (i ritrovamenti del 1996 constano di alcune decine di migliaia di fogli, ora conservati presso la Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra); 2) le conseguenti indagini tese a portare alla luce sia il dinamismo problematico del pensiero linguistico del Maestro (soprattutto negli scarti intercorrenti tra *Corso* e manoscritti) sia i punti di possibile diffrazione tra i contenuti delle ultime acquisizioni e il quadro che avevano dato precedentemente i due curatori ginevrini Charles Bally e Albert Sechehayé, con la loro edizione del *Cours*, pubblicato nell'ormai lontano 1916; 3) il confronto e, quando possibile, il collaudo delle teorie saussuriane con i contributi più rilevanti messi a disposizione dalle ricerche generative di derivazione chomskyana (a partire dalla nozione, centrale, di grammatica mentale) e da quelle cognitive ancora più recenti (due nomi fra tutti, quello di Ray Jackendoff e quello di George Lakoff, presenti entrambi nell'elenco).

5. Le premesse a cui abbiamo accennato ci sembrano tali da rendere di reale interesse la parte intitolata "Ferdinand de Saussure. La vita. Il *Corso di linguistica generale*" (pp. 23–38), perché essa permette al lettore di attuare alcuni utili procedimenti di contestualizzazione culturale. Vogliamo segnalare a questo riguardo,

¹³ F. de Saussure: *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par S. Bouquet & R. Engler, Paris: Gallimard, 2002.

¹⁴ F. de Saussure: *Scritti inediti di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Roma & Bari: Laterza, 2005.

in particolare, le notizie sull'importanza genealogica della tradizione intellettuale dei Saussure, casato che aveva già dato i natali a un Nicolas (1709–1791) collaboratore dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, a un Horace-Bénédict (1740–1799), filosofo e scienziato dalle intuizioni straordinariamente anticipatrici (a lui si deve peraltro la denominazione della *saussurea*, pianta erbacea alpina e del minerale detto *saussurite*), ad Albertine-Adrienne (1766–1841), traduttrice e studiosa di pedagogia, autrice di un'*Éducation progressive* che portava a livello di teoria l'ideale di un'educazione femminile di alto profilo culturale (lei che era apparentata a Madame de Staël, nonché sua intrinseca), a Nicolas-Théodore (1767–1845), fratello di Albertine, chimico e botanico, i cui due figli saranno il primogenito Théodore (1824–1903), autore di una raccolta di *Études sur la langue française. De l'ortographe des noms propres*, e Henri (1829–1905), geologo ed entomologo, padre finalmente del nostro Ferdinand. Insomma, tutta un'aura di fermenti esplorativi che spireranno verso Ferdinand, nella direzione favorevole alla promozione delle inclinazioni mentali più elevate e al conseguente compimento delle più audaci imprese speculative.

Merita forse un nostro segno, almeno di sfuggita, a margine del discorso di Massimo Prampolini, quello che viene detto circa la figura di Albertine, per via di quel particolare che pare essere sfuggito fin qui (se non andiamo errati), certo per la sua piccolezza, alla lente d'ingrandimento di ricostruzioni pure accuratissime, ma che indicherebbe, se enunciata, la presenza di un interessante, ulteriore *trait d'union* tra l'ambiente di Ferdinand de Saussure e l'Italia. Parliamo del contatto epistolare occorso tra Alessandro Manzoni e Albertine Necker de Saussure, attestato dalla lettera manzoniana (elogiativa della destinataria) datata 11 novembre 1828: “Certes je ne pouvois manquer de lire l'Éducation Progressive: le titre de l'ouvrage, ce que la renommée en avoit rapporté jusqu'à moi, et surtout le nom de l'auteur, toutes ces raisons, qui m'assuroient du plaisir que je trouverois dans une telle lecture, m'en faisaient un devoir, en ma qualité de père.”¹⁵ Non erano peraltro tutte rose e fiori quelle che promanavano dalle parole di cui si componeva la missiva manzoniana, dal momento che l'illustre (benché, all'epoca, da poco tempo) mittente milanese, pur lodando nella sua interlocutrice il “sublime bon sens”, disapprovava poi, delicatamente ma nettamente, la di lei dichiarazione favorevole a coloro ch'ella definiva come “nos illustres réformateurs”.¹⁶ Non vogliamo qui dilungarci sulla faccenda, pena l'andare fuori dal nostro tema.

¹⁵ A. Manzoni: *Lettere*, (a cura di C. Arieti), Tomo primo, Milano: Mondadori, 1970: 503–506.

¹⁶ A. Necker de Saussure: *Éducation Progressive*, Tome Premier, Paris: A. Sautélet & C., 1828: 7.

Su questo punto, tuttavia, un'ultima annotazione deve riguardare il *côté humain* di Saussure, di cui sono noti, purtroppo soltanto per altre vie, i tratti anche fantastici nella cui prospettiva si spiegherebbe forse meglio la ragione profonda di un suo contatto epistolare con Giovanni Pascoli (p. 30-31), altra *liaison* italiana. In particolare, al versificatore italiano Saussure poneva quesiti (rimasti a quanto ci consta inevasi) inerenti la sua tecnica compositiva, se essa fosse interamente controllata da volontà poetica, oppure anche fortuita. Ciò nel quadro di una complessa e lunga investigazione saussuriana, ricordata oggi come “teoria degli anagrammi”, che, a partire dall'osservazione di molti testi letterari scritti in lingue indoeuropee antiche e moderne, aveva spinto il linguista verso l'ipotesi che esistesse un secondo livello della scrittura, criptato ed esoterico, basato su ripetizioni foniche di difficile riconoscimento, tuttavia decisivo nel funzionamento delle stesse lingue poetiche di quella tradizione, cui sarebbe stato affidato il compito di effettuare operazioni comunicative di carattere inconscio e più altamente simbolico. Massimo Prampolini osserva doverosamente trattarsi di ipotesi “ardita” e che “può risultare bizzarra” (p. 30), come effettivamente è, ma al tempo stesso riferisce correttamente circa il fatto che gli studi di Jean Starobinski (del 1971), e più recentemente di Davide Bruzzese (del 2011), abbiano evidenziato il valore metodologico di quell'immenso lavoro condotto in solitudine dal linguista nell'analizzare le valenze fonosimboliche del testo poetico e le sue infinite potenzialità. A Massimo Prampolini dunque va riconosciuto anche il merito di avere dato spazio, in un'opera di alta divulgazione, accanto a un “primo Saussure” della *vulgata*, fondato sull'edizione del *Cours*, e a un “secondo Saussure”, di cui testimoniano sempre più largamente le ricerche orientate verso la ricomposizione filologica dei manoscritti, anche a questo “terzo Saussure”, “misterico”, per lungo tempo più o meno taciuto perché inedito, e inedito soprattutto perché scientificamente irrisolto.

Certo, dal nostro punto di vista farebbe della lettura di questo capitolo (che alla vita di Saussure esplicitamente si richiama nel titolo) qualcosa di ancora più importante, cioè un ritratto saussuriano finalmente a tutto tondo, qualche riferimento (perché no) soggettivo e “pluridimensionale” al *côté humain* del Maestro, *côté* purtroppo inesperto, di cui non mancherebbero però le testimonianze anche da parte italiana, una delle quali, e certamente non poco qualificata, sarebbe quella di un Gianfranco Contini conoscitore diretto, nei determinanti anni della sua esperienza elvetica, dei “saussuriani per definizione”: Bally e Sechehaye.¹⁷

¹⁷ G. Contini: ‘Il “doppio” scomparso’, *Leggere* I, 1988: 38–39; poi in *Amicizie*, Milano: Scheiwiller, 1991: 159–165. Il riferimento a Bally e Sechehaye “in cui il calvinismo spirava inattesa amenità” è

Intravediamo con ciò, eventualmente, l'esistenza di un filo conduttore delle *liaison* saussuriane con l'Italia.

6. Veniamo al nocciolo della lettura, che è certamente costituito dai capitoli terzo e quarto, ai quali va il merito di avere classificato immediatamente alcuni concetti chiave, riconoscendoli come principali e perciò fondanti tutti gli altri: 1) “Lingua e parole”, formula che modifica (purtroppo senza spiegazione, se non vediamo male) l'abitudine con cui i due termini venivano solitamente enunciati in contesti italiani, dove si adottano prevalentemente entrambe le forme francesi di *langue* e *parole* (pp. 39–74); 2) “diacronia e sincronia” (pp. 75–99), di cui vogliamo segnalare subito la breve ma utile sintesi (pp. 81–82) con cui l'autore dà conto del dibattito scientifico riguardante il rapporto tra i due concetti.

La struttura tematica, così congegnata, non registra la suddivisione in parti che informava a suo tempo il *Cours de linguistique générale* edito da Bally e Sechehaye, ove il compito di definire la basilare nozione di *langue* quale “produit social”, “ensemble de conventions nécessaires” e di *parole* quale esecuzione “toujours individuelle” era toccato se mai all'ampia introduzione, completata da un'appendice sui “Principes de phonologie”, a cui facevano seguito nell'ordine: 1) I “Principes généraux”, entro cui comparivano la nozione di segno linguistico, nonché quella di arbitrarietà del segno linguistico e quella di carattere lineare del significante; 2) la “Linguistique synchronique”; 3) la “Linguistique diachronique”, imperniata sui problemi del cambiamento linguistico, innanzi tutto fonetico; 4) la “Linguistique géographique”, dedicata alle cause della diversità tra le lingue e ai relativi fenomeni di propagazione; 5) le finali “Questions de linguistique rétrospective”, seguite poi dalle conclusioni. Dunque lo schema esposto da Massimo Prampolini è, ancorché semplificato nell'architettura, diverso nella sua sostanza da quello originalmente determinato dall'indice del *Cours* nel 1916, perché ridisegna in modo differente alcuni rapporti logico-concettuali in termini di anteriorità e posteriorità. Detto questo, prima di incappare in conclusioni troppo superficiali, e che andrebbero ingiustamente a danno dei due encomiabili artefici di quel testo tanto controverso, cioè di Bally e Sechehaye, ci occorrerà tenere a mente che la pubblicazione aveva suscitato fin da subito un vivace e appassionato dibattito nel corso del quale gli stessi benemerenti curatori avevano lealmente ammesso di avere disposto dei materiali saussuriani con “beaucoup de liberté”,¹⁸ rivendicando

a p. 162. Si veda il riferimento all'umanità di Saussure in *Diligenza e volontà* – Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini, Milano: Mondadori, 1989: 198.

¹⁸ A. Sechehaye: ‘Les trois linguistiques saussuriennes’, *Vox Romanica* 5, 1940: 6.

essi non tanto la presunzione di avere poi con ciò risolto tutti i problemi del caso, quanto (più umilmente) l'orgoglio di avergli dato una forma per lo meno idonea a una pubblica, ampia e necessaria discussione. Essi stessi riconoscevano tra l'altro nelle due distinzioni concettuali fondamentali, quella intercorrente tra *langue* e *parole* e quella esistente tra *diacronia* e *sincronia*, i pilastri su cui andava a sorreggersi l'intero edificio teorico del Maestro. Quello che invece distingue, e molto nettamente, la visione ora riassunta efficacemente da Prampolini, a paragone di quella che avevano prospettato nel passato i continuatori ginevrini di Saussure, è il giudizio mutato intorno alla natura (epistemologica e non più ontologica come si asseriva precedentemente) e al rapporto tra *sincronia* e *diacronia*, che si trovava in essi completamente sbilanciato nel senso della priorità gerarchica data alla sincronia. Così Prampolini: "Sbaglia, ormai sappiamo, chi ancora legge la dicotomia saussuriana tra sincronia e diacronia come un taglio sostanziale, intrinseco alle lingue, e non come una distinzione metodologica necessaria a chi studia il linguaggio" (p. 111).

7. In questa sede, anche se non abbiamo la prerogativa di entrare nel merito delle singole, numerose questioni che potrebbero comunque essere esaminate anche partitamente, dobbiamo adempiere a un più generale obbligo di rendicontazione riguardo le proprietà metodologiche dello strumento che stiamo illustrando, di cui si segnala la complessiva coerenza tra le forme adottate (terminologiche e iconografiche) e le finalità dichiarate, esplicative e didascaliche. È particolarmente efficace la figura 3.3 (p. 52), con la quale Prampolini evidenzia la corrispondenza tra i concetti di *langue* e *parole* e le rispettive, conseguenti sistemazioni terminologiche e disciplinari: fonìa/senso, significante/significato, segno, etc., facendole vedere molto opportunamente sotto la forma di un complessivo sistema di connessioni. Va sottolineato come, nel testo, si parta sempre dai concetti, programmaticamente, per poi arrivare alla loro designazione verbale. Procedimento questo in cui l'atto conoscitivo viene necessariamente assunto prima delle sue conseguenze lessicali, conformemente a un generale insegnamento saussuriano, che precisamente su questo punto vediamo operante: "c'est une mauvaise méthode que de partir des mots pour définir les choses."¹⁹

I chiarimenti terminologici peraltro, nel libro di Prampolini, sono puntuali, e risulteranno preziosi per lo studente che se ne sappia o se ne debba servire. A titolo di esempio, ricordiamo la cruciale distinzione tra *significato* ("modello o luogo in cui sono compresi tutti i sensi della fonìa", cfr. p. 47, come fa il dizionario

¹⁹ F. de Saussure: *Cours de linguistique générale*, op.cit.: 31.

quando lo si consideri quale pura ipotesi di lavoro, cfr. p. 49) e *significazione* (che è invece un che di proprio “del singolo parlante”, cfr. p. 47, nella fase realizzativa della sua esperienza linguistica individuale). Distinzione sulla cui base si consente felicemente al lettore di effettuare opportune distinzioni e collegamenti tra ciò che rappresenta un “modello” collettivo e ciò che si configura invece, irriducibilmente, come creazione individuale ed esperienziale.

Massimo Prampolini, attenendosi alla mera segnalazione parentetica (p. 107) della proposta avanzata da Sechehaye per una linguistica della *parole*, non ha avuto nel suo programma lo scopo di esplicitare il nesso, pure culturalmente così pregnante e strategico, che allaccia il concetto di *significazione* a quella pratica scientifica che le sarebbe stata del tutto inerente, e che consiste (come doveva essere già per Sechehaye) nel mettere a punto un insieme di tecniche operative atte al riconoscimento metodico delle forme di intervento attuate entro il sistema della lingua per iniziativa del singolo parlante (e scrivente) secondo le proprie personali finalità creative, e quindi – all’occorrenza – d’arte. È, insomma, il concetto di *significazione* ciò che conduce, con Saussure, a una nozione di *stile* fondata decisamente sulle basi della linguistica scientifica moderna e che, con ciò, porterà anche all’analisi dei testi letterari condotta mediante gli strumenti concettuali offerti dalla linguistica generale. Sarà insomma un’aura tutta saussuriana (ginevrina ma insieme cosmopolita) quella che soffierà anche nella direzione di chi, come Gianfranco Contini con altri, regolerà poi un intero metodo critico fondandolo, in estrema sintesi, sull’apprezzamento ragionato dei dislivelli determinati esteticamente tra *langue* e *parole*, tra tradizione e innovazione, tra lingua d’arte e lingua d’uso. Anche il lettore estero, che non per ciò è meno provveduto, sarà comunque in condizione, grazie ai precisi riferimenti offerti dal libro, di stabilire autonomamente qualcuno dei collegamenti necessari, senza il cui ausilio non ci pare troppo agevole uno studio consapevole ed effettivo della civiltà italiana, per come essa si è andata svolgendo lungo tutto il periodo del Novecento postcrociano e fino a oggi.

8. L’ultima parte del libro (bibliografia esclusa), come si anticipava sopra, è consacrata alle rifrazioni diacroniche e diatopiche del pensiero di Saussure (pp. 101–128). Si tratta di un territorio d’investigazione le cui dimensioni sono evidentemente pressoché sconfinite, dal momento che oggi possiamo constatare la presenza di traduzioni del *Cours* in (citiamo a memoria, prescindendo da Prampolini e senza ambizione di completezza) Cina, Giappone, Iran, Corea, Vietnam o Indonesia, nelle rispettive lingue nazionali. La difficoltà della materia esposta non sta però ovviamente nell’estensione geografica delle sue influenze, ma nella densità e profondità teorica dei temi che esse presentano, spesso veri e propri nodi,

come nel caso dell'annosa disputa riguardante la natura del segno linguistico (cfr. pp. 107-109).²⁰

Allo stato attuale, la materia raccolta nel *Cours* non ha la configurazione chiusa e statica di un trattato che si prefigga di dare risposte "definitive" a interrogativi formulati in modo monoprospettico, configurazione indotta artificiosamente dall'organizzazione proposta nella prima pubblicazione del *Cours* stesso, ma quella di una vasta e aperta silloge (tematica e terminologica) di questioni spesso formulate in maniera poliprospettica e sul presupposto di una successiva strategia responsiva "a risposta multipla", destinata perciò a suscitare sempre ulteriori interrogativi e a ispirare indagini interminate. Questa parte del libro di Massimo Prampolini si presta insomma a sviluppi talmente grandi e importanti da esserci sembrata quasi il nucleo di un'altra opera, se si vuole enciclopedica, potenzialmente scindibile dal restante organismo. Quando si eccettuino le pagine intitolate all'"Interesse per il linguaggio nel Novecento" (pp. 101-102) e a "Struttura e strutturalismo" (pp. 102-105), che forse avrebbero trovato migliore collocazione a mo' di introduzione generale del libro tutto, anziché nel contesto più particolare in cui si fanno leggere, la parte rimanente compendia proficuamente il pensiero linguistico contemporaneo, con grande condensazione di nomi, fatti, titoli di opere, parole-chiave. Proprio nella lettura di queste pagine, così ricche di riferimenti, avvertiamo essere svantaggiosa alla consultazione la mancanza di indici, innanzi tutto quella di un indice dei nomi. Il criterio su cui si dispone compendiariamente questa materia è peraltro basato su marche cronologiche e geografico-culturali, denominate quali "ambiti": "ambito francofono o francoginevrino"; "ambito russo-praghese"; "ambito glossematico" (Scuola di Copenaghen); "ambito anglo-viennese", cui segue l'aggiunta di un "ambito statunitense", caratterizzato dalle figure di Leonard Bloomfield nel primo Novecento e di Noam Chomsky "che a partire dagli anni Sessanta assumerà ruolo egemone nella ricerca linguistica internazionale" (pp. 105-106).

Questa componente del libro si chiude con una breve presentazione, davvero in chiave "attuale", relativa alle acquisizioni recenti della semantica detta cognitivista, di cui si discutono le proprietà concettuali annesse alle parole-chiave di *cognitivism* e *mente* (pp. 123-124), quest'ultima investita dalle due diverse concezioni concorrenti: quella chomskyana, "internalista" e innatista, secondo cui il cervello costituirebbe la sede esclusiva in cui trova attivazione la grammatica mentale, la quale sarebbe in effetti congenita; quella "esternalista", che assegna agli stimoli

²⁰ É. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966 (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano: il Saggiatore, 1985).

ambientali e al sistema nervoso periferico compiti determinanti la formazione delle regole e delle attività intellettuali. È in questa seconda prospettiva che la ricerca cognitivista propone di tenere presente, perché risolutiva dei processi di apprendimento, “l’esposizione dell’essere umano non solo agli stimoli che vengono dalla luce, dal calore e dagli altri fenomeni naturali, ma anche dalla semiosfera, dagli ‘oggetti semiotici’, dagli artefatti della tecnica e della comunicazione costruiti da altri soggetti umani” (p. 124).

9. Dobbiamo aggiungere qui quest’ultima nostra postilla, che abbiamo trovato pertinente. Una delle branche costituenti quell’insieme di indirizzi di ricerca, oggi trainante, che viene riassunto nella denominazione omnicomprensiva di *neuroscienze* (neuroanatomia, neurochimica, neurofisiologia, neuropsicologia, neurogenetica, neurobiofisica, etc.), segnatamente la *neurolinguistica*, a cui dobbiamo le note, decisive innovazioni nel campo concettuale della “localizzazione dinamica” delle funzioni mentali superiori (tra le quali c’è il linguaggio, funzione psichica superiore per antonomasia), ricava proprio dalla tradizione saussuriana, e in particolare dagli studi straordinariamente anticipatori che Roman Jakobson aveva dedicato all’afasia, la delimitazione stessa del proprio ambito di indagine, oltretutto alcune imprescindibili intuizioni fondative.²¹ Questi studi jakobsoniani, che ebbero il loro momento decisivo nella pubblicazione di *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*,²² nel 1941, avrebbero meritato per la verità una migliore considerazione storiografica nel lavoro di Prampolini, a confronto delle precisazioni a nostro giudizio non dirimenti che egli formula circa l’asserita incongruenza registrabile tra l’anamnesi dei pazienti afasici e la designazione del sintomo in sede terminologico-linguistica (pp. 73–74). La connessione che Roman Jakobson stabiliva tra acquisizione, afasia e fenomeni generali del mutamento fonico non ne è in alcun modo intaccata.

L’*excursus* finale lascia comunque, saussurianamente, il lettore di fronte a due esiti paralleli, contemporaneamente vevoli: la comprovata autonomia del pensiero del Maestro, anche a fronte delle tendenze teoriche a noi cronologicamente prossime, e il suo potenziale quale repertorio di stimoli tematici suscinatori di dibattito in vista delle esplorazioni a venire.

²¹ C. Morabito: *La mente nel cervello. Un’introduzione storica alla neuropsicologia cognitiva*, Roma & Bari: Laterza, 2005² [2004]: 111–117.

²² R. Jakobson: ‘Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze’, *Uppsala Universitets Årsskrift*, 1941: 1–83 (trad. it. ‘Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia’, Torino: Einaudi, 1971).

RECENSIONES

Fictions narratives du XXI^e siècle, Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques (études réunies et présentées par Cécile Narjoux et Claire Stolz). *La Licorne* 112, 2014, PU Rennes, 2015.

Dirigé par Cécile Narjoux et Claire Stolz, *Fictions narratives du XXI^e siècle*, le numéro 112 de la série *La Licorne*, regroupe les communications présentées lors d'une journée d'étude organisée à l'Université Paris-Sorbonne et consacrée aux « grandes déterminations linguistiques et formelles des fictions narratives françaises du XXI^e siècle ». Réunissant dix articles – cinq de ces articles proposent une synthèse des tendances globales actuelles ; les cinq autres, plus analytiques, sont centrés sur des oeuvres spécifiques –, l'objectif du recueil est de « dégager la (ou les) spécificité(s) des écritures contemporaines de fiction par rapport aux écritures narratives du XX^e siècle ».

Le volume surprend tout d'abord par la variété de ses études qui portent non seulement sur des textes des Éditions de Minuit et du Seuil mais aussi sur ceux d'auteurs plus atypiques tels que Jean-Charles Massera, Philippe Dijan ou Nine Antico. Il faut également noter la multiplicité des approches, notamment linguistiques, stylistiques, sémiotiques et rhétoriques qui caractérisent les contributions de ce recueil.

En lisant l'introduction, nous comprenons que cette diversité du corpus reflète parfaitement la dispersion, la pluralité et l'éclatement des formes, des genres et des supports, propres à la littérature française contemporaine et permet aux contributeurs du volume une réflexion fructueuse sur les enjeux en question.

Si, dans l'introduction, Cécile Narjoux et Claire Stolz insistent sur le « retour du récit », du romanesque, de l'histoire (et de l'Histoire), elles en soulignent également la fragilité. Avec les développements techniques du XX^e et XXI^e siècles, et surtout avec la grande révolution que représente Internet, les fictions semblent tendre à des « reconfigurations assez radicales de la narration ». Nous assistons notamment à « l'explosion d'une création multiforme ». C'est la raison pour laquelle, au lieu des « romans », elles proposent de parler des « fictions narratives », cette dernière expression rendant mieux compte des enjeux actuels et désignant notamment des formes narratives diversifiées qui englobent des formes plus traditionnelles (voire le roman lui-même) aussi bien que les « fictions graphiques » (c'est à dire que la bande dessinée) ou les « narrations littéraires documentaires » pour reprendre la notion de Lionel Ruffel, citée dans le volume à plusieurs reprises. Quant à la fiction narrative, il faut souligner qu'elle relève toujours d'un discours non-littéraire correspondant à des faits divers, des témoignages ou des photographies, et peut combiner, ainsi, en son sein des sémiotiques différentes.

Ces discours non-littéraires, ancrés dans le *réel*, ne sont pas seulement évoqués mais ils servent de déclencheurs de fiction, ouvrant sur l'*imaginaire*.

Il convient de remarquer qu'avec l'avènement des fictions narratives, le statut du lecteur semble évoluer : au moment où l'auteur lui confère le droit de choisir parmi plusieurs possibles narratifs et de créer ainsi sa propre histoire, celui-ci se trouve impliqué dans la construction fictionnelle.

Si les communications rassemblées dans le volume cherchent à définir la notion de récit, elles s'ingénient aussi à circonscrire celle de la fiction. L'alternance des mots « récit » et « fiction » qui parcourt le volume témoigne de cette indécision générique, due aux changements en cours.

La succession des articles traitant du « récit » romanesque aux formes narratives plus indécises reflète également cette évolution. Ainsi, la première partie, « Nouveau siècle, nouvelles phrases romanesques », regroupe quatre articles qui proposent chacun une analyse rhétorico-stylistique des auteurs et des œuvres précises. Citons par exemple l'étude de Geneviève Salvan qui s'intéresse notamment à un phénomène syntaxique singulier chez Jean Rouaud, l'article de Catherine Rannoux qui étudie ce qu'elle appelle « la boiterie et le gauchissement » de l'écriture dans *Loin d'eux* de L. Mauvignier et dans *Daewoo* de F. Bon, ou encore, à propos, des « phénomènes » d'époque, l'article de Cécile Narjoux et celui de Christelle Reggiani qui s'interrogent sur les deux orientations phrastiques fondamentales, voire le resserrement et l'expansion.

Intitulée « Au XXI^e siècle, la fiction et la vie », la deuxième partie se concentre sur les nouvelles approches de l'énonciation fictionnelle que les « reconceptions » de la fiction mettent en jeu. Ainsi, Stéphane Bikialo de même qu'Alain Rabatel étudient la place de la « non-fiction », des genres de discours ordinaires ou « routiniers » (D. Maingueneau), des « récits factuels » (G. Genette) ou des photos dans la fiction, pendant que Julien Piat observe deux modalités de fictionnalisation du *je* dans deux récits à la première personne des années 2000.

Enfin, la troisième et dernière partie intitulée « Nouveaux espaces de fiction », Jacques Dürrenmatt, Françoise Rullier et Claire Stolz réfléchissent sur la dimension intersémiotique de la littérature en analysant les interférences entre la littérature et les « nouveaux supports », tels que la bande dessinée, les séries télévisées ou Internet.

Les articles sont regroupés en trois parties thématiques, mais nous pouvons également observer des « dialogues » qui se tissent entre des articles appartenant à des sections différentes. Prenons les exemples de l'étude de Cécile Narjoux et de celle de Jacques Dürrenmatt. Tous deux s'intéressent à la problématique de la temporalité. Dans « Des micro-anomalies dans le cours ordonné de ma vie »

ou la suspension phrastique dans la fiction narrative contemporaine, Cécile Narjoux observe la suspension du temps au niveau de la phrase. Elle fait notamment l'inventaire de facteurs de ralentissement de la phrase, tels que les virgules, les parenthèses, les tirets doubles ou la disparition du point ou de la majuscule. Pendant que Jacques Dürrenmatt s'intéresse, quant à lui, à la façon de penser le temps dans la bande dessinée contemporaine qui abandonne, selon lui, «la continuité chronologique et narrative au bénéfice d'autres modes d'organisation.»

« Si le récit reste fragile dans son retour en grâce, si le réel reste difficile à appréhender par la narration, la fiction peut-elle se glisser dans cet entre-deux ? » Les articles réunis dans « *Fictions narratives du XXI^e siècle, Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques* » donnent une réponse affirmative à cette question posée dans l'introduction du recueil. La fiction narrative contemporaine s'emparant de ce qui n'est pas elle se montre ouverte et dialogique, apte à témoigner du *réel* aussi bien que de nourrir l'*imaginaire*.

Le volume dirigé par Cécile Narjoux et Claire Stolz est un ouvrage précieux (et novateur) qui propose une réflexion approfondie sur les aspects aussi actuels que complexes de la littérature française contemporaine, clair et transparent dans son propos et invitant au dialogue.

Zsófia Ila-Horváth

Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba

Simona Brambilla & Jérôme Hayez (a cura di): *Il tesoro di un povero. Il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca)*. Roma: Viella, 2016, 532 pp.

Il tesoro di un povero, edizione critica del *Memoriale* di un certo Francesco Bentaccordi curata da Simona Brambilla e Jérôme Hayez, può essere considerato un modello di metodo d'inchiesta: un modello non soltanto nella sua dimensione scientifica, ma quasi un'indagine di polizia sulle tracce di un uomo sconosciuto, quasi invisibile negli archivi toscani e provenzali, cioè nella documentazione usuale, di tipo pubblico e notarile, che utilizza lo storico che si interessa ai percorsi individuali e ai legami familiari, alle reti professionali o ancora comunitarie. Qui, invece, l'indagine si svolge a partire dalla principale prova dell'esistenza di un personaggio per così dire comune, una traccia del tutto personale visto che si tratta di un libro scritto da lui, un manoscritto che l'ha accompagnato durante il trentennio di una vita passata in Provenza, nel Comtat Venaissin, tra Avignone e

Carpentras. Il manoscritto significava sicuramente molto per il suo autore: infatti, il libro è stato un compagno fedele di vita, un tesoro, come sottolinea il titolo scelto per l'edizione critica. Ma a differenza delle famose e spesso studiate ricordanze toscane, da cui riprende alcuni aspetti, il libro non è scritto per qualcun altro, ad esempio per il figlio maggiore, al quale sarebbe stato affidato il compito di conservare e prolungare la memoria familiare.

Qui si tratta di un vero libro personale, un libro scritto per se stesso, un *Memo-riale*, per riprendere il titolo tracciato sulla coperta del codice, al quale Francesco Bentaccordi, il nostro protagonista, ha consegnato in diversi momenti e secondo una periodizzazione che consente di seguire una parte delle sue vicende personali, i suoi interessi, le sue letture, i suoi ricordi, o ancora le risposte ai suoi bisogni. La pluralità degli argomenti presenti nel libro, dove gli aspetti che riguardano la scrittura della mercatura e gli scritti di metrologia sono più numerosi e si spiegano forse a causa della sua educazione o delle sue attività, ha necessitato di tutt'una squadra di studiosi specializzati in diversi campi: chi ha privilegiato gli aspetti materiali del libro – la paleografia e la codicologia –; chi il contenuto – le pratiche di mercatura, i problemi matematici, le notizie sui valori monetari e le zecche europee, le ricette di vari contenuti, la poesia e la letteratura, le preghiere e le formule di devozione, o ancora le ricordanze –; chi infine l'espressione linguistica (con un toscano ogni tanto “contaminato”, se posso dire, dal provenzale). Questa diversità di discipline e di studiosi coinvolti nell'analisi del libro fornisce uno studio a più voci, che consente di sottolineare la varietà dei settori culturali nei quali si svolge la vita di un uomo che non si può tuttavia qualificare come un uomo “senza qualità”, per citare il titolo del libro di Robert Musil, e come dimostra questo volume.

Infatti, lo studio di un manoscritto a sua volta caratterizzato dalla molteplicità dei contenuti, dove le dimensioni personali si incrociano con degli aspetti più professionali, devozionali, personali o letterari, ha consentito ai curatori del volume e a tutti gli specialisti che sono stati sollecitati di dare spessore a questo personaggio, di ricostruire alcuni lineamenti del suo percorso personale e di fornire un ritratto socio-culturale convincente, quello di un migrante toscano della fine del Trecento detentore di una certa cultura. Vorrei qui approfondire alcuni aspetti dello studio, secondo me particolarmente rilevanti, e ricollegarli ad un quadro storiografico più complessivo, al quale, in un certo senso, sono legati, ma dal quale si distaccano per proporre una prospettiva nuova di ampio respiro.

1. Il primo aspetto riguarda la storia dell'individuo. Rintracciare i percorsi individuali, soprattutto quelli di personaggi comuni, rimane una sfida per il medie-

vista, per il quale si rivela più ovvio, anche se non sempre facile, reperire le tracce delle élite sociali, politiche o ancora culturali. Come sottolinea Jérôme Hayez nella sua introduzione, la voce degli umili, quando viene riportata nelle fonti, si trova soprattutto riprodotta nei documenti di tipo amministrativo, fiscale, o ancora nei registri delle procedure giudiziarie, ma viene spesso trasformata nel processo di registrazione. Non è una voce diretta, se così si può dire.

Qui la sfida viene affrontata non tanto a partire da questa documentazione pratica, quanto grazie ad un oggetto culturale prodotto dal protagonista dell'inchiesta: un libro scritto durante una parte della sua vita, dal 1397 al 1425, anno della sua morte. In effetti, le tracce documentarie su Francesco Bentaccordi sono poche (alcune menzioni in pochi registri notarili di Carpentras), perché egli non ha lasciato né lettere né un quaderno di contabilità. Ma nel suo libro, un po' come farebbe un mercante, ha riportato alcuni eventi della sua vita sotto forma di ricordanze: così si conoscono la sua origine fiorentina e il nome del padre, un certo Bartolo, alcune delle sue attività lavorative – fu portiere del cardinale Pietro Corsini, corriere del papa Benedetto XIII per pochi mesi –, si conoscono il suo matrimonio e il suo fallimento, nonché i suoi insuccessi economici, che lo conducono a finire la sua vita in un ospedale per poveri, a cui lascerà in eredità, come unico bene personale, questo *Memoriale* che l'istituzione caritativa sembra aver conservato a lungo, custodendo così la memoria di uno dei suoi membri. Ma a dispetto della scrittura delle ricordanze, il Fiorentino non ha voluto essere il protagonista principale del suo manoscritto e da questo punto di vista il *Memoriale* non appartiene propriamente al genere dei libri di ricordi e di famiglia. Non è per niente un *monumentum* alla memoria del suo autore e della sua famiglia.

Un autore, tra l'altro, che dimostra un percorso personale molto diverso da quelli generalmente studiati: non rappresenta un modello di mobilità sociale, un Fiorentino che sarebbe ben inserito nella rete dei Toscani e degli Italiani numerosi ad Avignone all'epoca, ma quasi, al contrario, illustra piuttosto una discesa nella scala dei ceti sociali: passa infatti dalla familiarità di un cardinale alla situazione di servo di una vedova. Le sue difficoltà economiche lo conducono, negli ultimi anni di vita, ad una soluzione estrema, la scelta dell'ospedale per i poveri come luogo di residenza. Se, da un lato, si può qualificare questo percorso personale una «vita minuscola», per fare eco al bel libro dello scrittore contemporaneo francese Pierre Michon, l'oggetto culturale prodotto da Francesco Bentaccordi appartiene alle forme delle “écritures ordinaires”, come le chiama l'antropologa Daniel Fabre in un libro curato nel 1993. Ed è su questo aspetto di “scritture ordinarie” che mi vorrei adesso soffermare.

2. Lo studio delle scritture comuni, redatte direttamente da professionisti o non professionisti dello scritto, oppure richieste agli *ipografeis*, questi “scrittori delegati” studiati da Armando Petrucci, che scrivono su domanda di chi non sa farlo, è divenuto non soltanto nel campo della storia, ma anche nell’ambito della sociologia e dell’antropologia una tematica di ricerca molto diffusa. Nella medievistica, ha permesso di sottolineare l’ampio ricorso fatto dai ceti minori allo scritto, soprattutto a partire dal Trecento, quando le fonti diventano più numerose, l’uso della carta più diffuso e il libro un oggetto più familiare. I primi lavori si sono concentrati proprio sui professionisti dello scritto, sui notai e i mercanti, le cui scritture sono oggi ben conosciute, sulle orme ad esempio dei lavori di Raul Mordenti. Più recentemente, sono anche stati studiati, quando sono stati ritrovati negli archivi, dei quaderni che sono appartenuti ad esempio ad alcune famiglie di coltivatori analfabeti. Spesso questi scritti, redatti da vicini, da notai, o ancora da persone di passaggio che sanno scrivere, hanno a che fare con le attività professionali e più in generale con gli interessi economici del proprietario. Nel nostro caso, siamo alle prese con una categoria doppiamente intermedia: a causa dello stato dello scrittore e del contenuto del manoscritto.

In effetti, se non è per così dire un professionista dello scritto, come un notaio o un mercante, Francesco Bentaccordi dimostra una certa cultura grafica, come sottolinea lo studio accurato dei diversi quaderni che compongono il libro: una gran parte del codice infatti è ben curata e l’autore attesta la sua padronanza della scrittura mercantesca, e forse anche una certa familiarità con una cultura calligrafica, come rivelano la “mise en page” di alcuni quaderni e i suoi disegni. Ma la registrazione non sembra sempre programmata, come si può osservare in altre parti del manoscritto da una scrittura più irregolare e meno curata. Se risulta difficile agli specialisti riprodurre con esattezza la storia della scrittura del *Memoriale*, cioè ricostituire le diverse tappe della registrazione scritta, tuttavia lo studio dimostra una lunga durata di vita del libro, un libro sempre attuale e utile per il suo autore: spesso, infatti, gli spazi rimasti bianchi su alcuni fogli non sembrano sottolineare tanto un cambiamento di argomento tra due blocchi di testi, quanto una possibilità di eventuali aggiunte successive. Ne risulta un libro sempre aperto per accogliere altri contenuti.

Da questo punto di vista, il *Memoriale* si rivela appartenere ad una categoria intermedia di libri d’uso: è una vera miscellanea, uno zibaldone che non è soltanto un libro pratico nel senso utilitaristico della parola – come lo sono i quaderni degli analfabeti che ho portato ad esempio –, ma un libro “misto”: la raccolta di testi che lo compongono appartiene infatti a delle sfere culturali ben diverse, che si possono dividere in due parti principali: un lato pratico (che viene

rappresentato dai testi di mercatura, dalle tavole numeriche, dalle preghiere o ancora dalle ricette) e un lato letterario e quasi “classico”. Questi due aspetti, che si ritrovano intrecciati in alcuni quaderni, pertengono a livelli culturali molto diversi: se hanno in comune la lingua volgare – le tracce del latino sono poco numerose e se non sbaglio presenti piuttosto in alcune ricette e preghiere –, i testi di metrologia, di mercatura o le ricette fanno tutti parte di una letteratura tecnica, pratica, senza nessuna dimensione speculativa, anche quando si tratta di medicina e di cura terapeutica. Siamo qui lontani dal mondo universitario. Ho parlato di “letteratura” per qualificare questo contenuto culturale, mentre è anche possibile che una parte dell’informazione raccolta da Francesco Bentaccordi sia di origine orale e non scritta, legata al mondo della bottega e dell’apprendistato. Tuttavia, qualunque sia l’origine dei saperi, tutti questi testi sono destinati ad un uso pratico, o almeno hanno una dimensione pratica. Dall’altro lato, il protagonista copia due delle corone della letteratura italiana, Dante e Petrarca, accanto ad un altro Fiorentino, Antonio Pucci. Per un uomo semicolto, di cultura mediocre, quest’aspetto mi sembra rilevante: per riprendere e estendere un’espressione usata da Simona Brambilla sulla scorta di un importante studio di Vittore Branca, il Bentaccordi “copia per passione” i testi di letteratura, e direi “copia per ragione” o per uso gli altri.

3. Per finire, vorrei approfondire un ultimo aspetto, forse meno direttamente indagato ma comunque più volte affiorato in diversi saggi che compongono il volume. Si tratta della questione alla quale rimane difficile rispondere, quella dell’uso e delle letture di questo libro, o per dirla in altro modo: copiare per quale ragione? Ma, per cominciare, vorrei tornare un attimo su una parola che ho utilizzato più volte per qualificare Francesco Bentaccordi: l’ho spesso chiamato autore del *Memoriale*. Ovviamente, un critico letterario potrebbe rimproverare questa maniera di definire quello che potrei chiamare semplicemente “copista” o “compilatore” come fa Jérôme Hayez. Ma secondo me non si tratta soltanto di questo. In effetti, nel comporre un tale libro, Bentaccordi opera come un vero scrittore: il codice è il risultato delle sue scelte, delle sue letture, del suo desiderio di copiare o no i suoi modelli, di evocare o no tale evento. La sistemazione generale è decisa da lui, ed è ovviamente non sempre facile da ricostituire per il lettore moderno. Ma così elabora un libro unico, difficilmente riconducibile ad una tradizione di genere codificata, se non quella degli zibaldoni, i cui modelli sono tuttavia molteplici e gli esempi numerosi e per tanti aspetti ancora da indagare.

Questa dimensione “autoriale” della scrittura del *Tesoro* si rinforza nell’ambito del ricettario, un po’ sparso per tutto il manoscritto, che raccoglie ricette caratte-

rizzate da contenuti e scopi molto diversi: alcune sono terapeutiche per umani e per animali, e più in generale di medicina con aspetti cosmetici; altre sono ricette metallurgiche, magiche, artistiche o ancora di tipo domestico o artigianale. Non è facile trovare in quest'inventario "alla Prévert", come si direbbe in francese, un ordine logico, un principio di coerenza generale. In generale, questa diversità tematica non mi sembra così diffusa nei libri manoscritti che raccolgono delle ricette, più spesso, mi pare, collegate ad un argomento specifico, come quello terapeutico, ad esempio. Qui, al contrario, si copia senza nessuna differenza una ricetta di tipo farmaceutico contro le flatulenze accanto ad un'altra contro un tipo di febbre ma basata su formule e incantesimi, tra magia e devozione, nella speranza di scampare alla malattia. Dopo una ricetta per preparare una finestra "impannata", cioè coperta di panno, viene registrata una ricetta contro i denti guasti. In alcuni casi, queste associazioni potrebbero avere un'origine comune, cioè un modello dove si trovava già questo tipo di successione: in questi casi, le forme della scrittura e l'inchiostro dello stesso colore potrebbero suggerire una copia contemporanea; in altri casi, l'associazione sembra una scelta del compilatore che affianca, in diversi momenti, pezzi di origine e contenuti diversi. In sintesi, il ricettario del Bentaccordi sembra piuttosto una giustapposizione di formule che compongono una lista apparentemente aperta, una serie di "forme brevi" o, come le chiama Chiara Crisciani, un assortimento di "atomi di scrittura": sono autonomi in sé, ma anche destinati alla raccolta e all'accumulazione. Ed è così che si ricompone a partire da testi diversi, ma forse anche da esperienze personali vissute, un testo nuovo, un ricettario di tipo particolare, configurato secondo le curiosità, gli interessi o ancora i bisogni personali del suo autore.

Il *Tesoro* unifica così un insieme di saperi di origini diverse, di testi letterari e di preghiere per un unico lettore, lo scrittore. È un libro cumulativo, un "libro-biblioteca", come sono stati qualificati alcuni manoscritti tardo-antichi di miscellanee enciclopediche. Tuttavia, questo tipo di enciclopedia portatile sembra, a prima vista, difficile da utilizzare. Il *Memoriale* che raccoglie in un unico volume ciò che si vorrebbe ricordare non presenta un profilo di scrittura logico, un'organizzazione ovvia: l'assenza di indice, di titoli sistematici per i diversi pezzi, la presenza del tutto irregolare di linee orizzontali per dividere blocchi di testi diversi, o ancora i pochi segni per individuare con disegni a margine alcuni passi singolari non aiutano l'orientarsi tra i contenuti, e soprattutto nelle parti più tecniche del manoscritto. Quindi ci si può chiedere se esso fu soprattutto per il suo proprietario un tesoro come lo erano per i monasteri i cartulari, memoria dell'istituzione più che archivio della loro documentazione, un libro *pro-memoria* che serviva a memorizzare mentre si scriveva e a tesaurizzare dei saperi difficili da

rintracciare? Oppure, per alcune parti, un libro per l'uso e per la lettura? I segni di lettura sono pochi, come l'immagine di una *manicula* di fianco ad un consiglio sui metalli preziosi. Tuttavia, sicuramente, in entrambi i casi la risposta è sì, anche perché il codice non sembra derivare da un'impresa pianificata: libro di una vita, il *Memoriale* accompagna le letture, le vicende, le esperienze personali del suo compilatore, le consegna e ne restituisce la memoria e il contenuto al suo unico lettore, riflettendo un rapporto sempre vivace tra i due protagonisti.

Ed è questo rapporto vivace che il volume, con la sua edizione critica, restituisce attraverso un metodo complessivo che ci conduce dall'archeologia del libro fino all'autopsia del suo autore/compilatore: un povero ricco di un'ampia cultura.

Marilyn Nicoud

University of Avignon and the Vaucluse

Péter Sárközy: *Andata e ritorno*. Budapest: Nap Kiadó, 2015, 315 pp.

Il libro di Péter Sárközy intitolato *Andata e ritorno* è una lettura molto interessante. Apparentemente è una semplice raccolta dei suoi articoli giornalistici che trattano dei rapporti italo-ungheresi, ma il libro contiene ovviamente molto di più.

Péter Sárközy è entrato in rapporto con l'Italia e la cultura italiana molto presto, come un "maniacò" dell'italianistica, avendo studiato all'ELTE italianistica e lingua e cultura ungherese. Dopo è diventato insegnante d'italiano in uno dei licei più prestigiosi di Budapest, il Liceo Eötvös. Poi è ritornato all'ELTE, ma questa volta come docente, durante gli anni Settanta. Nel 1979 ha ulteriormente "alzato il livello", perché ha cominciato a insegnare presso la cattedra di Lingua e letteratura ungherese all'università La Sapienza di Roma, di cui ha poi preso la guida l'anno successivo.

Da Roma poteva osservare i rapporti italo-ungheresi (fossero culturali, politici, economici o di qualsiasi altro tipo) da un punto di vista molto particolare, e anche il modo in cui gli stranieri come tali (italiani e non solo) pensano gli ungheresi. Questi due sono i temi più importanti del libro, che raccoglie la pubblicista scritta tra il 1990 e il 2015. Oltre ai temi già ricordati c'è posto anche per un po' di attualità e di politica contemporanea: questo intendevo quando ho scritto sopra che il libro è molto più che una semplice raccolta di articoli sui rapporti italo-ungheresi.

Scendendo nel dettaglio, nel primo capitolo (*Az utókor majd ítélkezik*) tocca principalmente tre temi: la sua amicizia con József Antall (il primo premier d'Ungheria eletto dopo la dittatura socialista); il cambio di regime del 1989 (qui troviamo riflessioni molto personali e uno sguardo sulla ricezione italiana di questo avvenimento); altre notizie sulla politica contemporanea ungherese. Da questi articoli si vede chiaramente che Sárközy ritiene Antall (di cui era stato collega quando insegnava al liceo Eötvös) un politico di primo rango, che ebbe meriti fondamentali nell'impedire che dopo 1989 il paese non cadesse nell'anarchia come la Jugoslavia, e pian piano trovasse la sua stabilità. Si nota in queste pagine la forte simpatia con le ideologie della destra, o forse è meglio dire con le ideologie cristiano-conservatrici. Sia negli articoli in cui parla di Antall, sia in quelli in cui il tema è il cambiamento politico dell'89. A mio parere il lettore deve leggere questo paragrafo quasi come fosse "a parte", poiché non ha molti punti di connessione con i rapporti italo-ungheresi, riguardo bensì il tema della risonanza avuta dal cambio di sistema politico, ed è tuttavia molto interessante.

Nella seconda parte (*„Harc” a Római Magyar Akadémiáért*) sono due i temi centrali: il più importante è forse l'Accademia d'Ungheria di Roma: la sua storia, l'utilizzo e la funzione di quest'istituto, in cui si sfiorano però anche altri temi che riguardano l'istituzione. Forse questo è il punto di connessione più concreto tra Ungheria e Italia. In queste pagine sappiamo che l'A. ha visitato l'Accademia per la prima volta nell'epoca socialista come giovane studioso. Già da questo primo "incontro" si rese conto che l'Accademia veniva usata quasi esclusivamente come un dormitorio o al massimo come un'ambasciata culturale, mentre la sua funzione avrebbe dovuto essere quella di un centro scientifico e artistico. Dice questo esplicitamente negli articoli seguenti e sottolinea anche che c'erano molti funzionari in quest'istituto che appartenevano all'"antico regime", persone che hanno salvato e trasportato qui tutto il loro potere. Intorno alle questioni sulla direzione dell'istituto ricorda un'anomalia enorme, ovvero quando l'Accademia ha avuto due direttori contemporaneamente. Tale situazione è durata 15 anni (1995-2010) e funzionava come un'epoca di transizione tra i funzionari politici e i direttori culturali davvero adeguati a questo lavoro. L'A. "rimpiange" la storia gloriosa dell'Accademia, quando l'istituto funzionava come avrebbe dovuto funzionare.

Il terzo capitolo parla dei ricordi e dei monumenti ungheresi in Italia. Come per esempio di Santo Stefano Rotondo, chiesa di cui fu titolare il cardinale József Mindszenty. Questa chiesa ha un ruolo importantissimo nella storia ungherese, perché dal 1455 grazie al papa divenne proprietà ungherese. Sárközy si sofferma sulle vicende molto dolorose di questa chiesa bellissima e molto antica, le cui origini risalgono al V secolo. L'edificio ha vissuto decenni, anzi secoli molto tormentati

e l'autore del libro constata tristemente che il suo stato pian piano è peggiorato e nessuno aveva la volontà di prestarvi attenzione. Stessa situazione si riscontra nel caso di una tomba conservata nella chiesa, quella di János Lászai, prete penitenziere della chiesa nel XV secolo. Forse questa tomba ha avuto una sorte ancora più ardua, visto che durante un tentativo di ricostruzione della chiesa (che non è stato mai finito purtroppo) è stata spostata dal punto in cui originalmente era stata concepita. Ciò che maggiormente preoccupa l'A. è lo stato dell'edificio e il fatto che non vi sia alcuna traccia che indichi che "questa è una chiesa dove ci sono dei ricordi ungheresi", nonché il continuo spostamento della tomba di Lászai. La tomba stessa in sé è molto importante per l'identità ungherese, poiché sulla tomba si trova un epitaffio in latino che recita: "Roma è la nostra patria comune". Nel leggere questo paragrafo lasciamo Roma per un breve momento. Qui infatti Sárközy analizza la storia del Collegio Ungaro-Ilirico di Bologna, attivo tra il 1553 e il 1764, il quale dava opportunità a studenti croati ed ungheresi di studiare all'università di Bologna. Sárközy e altri studiosi hanno tentato di 'far risuscitare' questo collegio, ma il tentativo non ebbe molto successo, in quanto il collegio è potuto esistere solo per un brevissimo periodo, anche con l'aiuto di George Soros e della sua fondazione. Parlare di Bologna significa ovviamente dedicare anche un discorso alla sua università, che ebbe un ruolo importantissimo nella cultura ungherese e nei diversi tentativi di fondare le prime università in Ungheria.

Il capitolo dedicato alla letteratura e alla cultura ungheresi in Italia è forse quello più importante del libro. Si sente già dall'inizio, dalle prime righe che Sárközy per primo è un esperto nella letteratura ungherese e italiana, e conosce benissimo i rapporti dei due paesi in questo campo. Presenta molti dei personaggi che secondo lui furono, sono e saranno importantissimi nell'approfondimento dei rapporti italo-ungheresi nella letteratura: insegnanti (delle varie facoltà delle varie università in cui si insegna lingua letteratura e cultura ungherese) e traduttori. Tra i più importanti secondo l'autore sono Giampiero Cavaglià, Marinella d'Alessandro, Armando Nuzzo, Umberto Albini e Roberto Ruspani. Ognuno di loro ha tradotto poeti e scrittori ungheresi importantissimi, come Gyula Krúdy, Margit Kaffka, István Örkény o, per parlare dell'epoca del Rinascimento, Bálint Balassi. Questa tendenza per fortuna è presente anche in Ungheria e dagli anni Ottanta-Novanta c'è stata una rivoluzione nei metodi e nelle scelte della traduzione della letteratura italiana. Per molto tempo si potevano leggere in ungherese solo le cosiddette Tre Corone, Dante, Petrarca e Boccaccio, ma durante questo periodo sono stati tradotti anche Moravia, Buzzati e Calvino. I traduttori hanno scoperto anche epoche più moderne, e così hanno tradotto *Il nome della rosa* di Umberto Eco (grazie al successo dell'adattamento cinematografica) e le poesie friulane di

Pier Paolo Pasolini, che a lungo era conosciuto soltanto come un regista di cinema e una figura del gossip. Sárközy dice anche che se la letteratura ungherese è davvero presente in Italia, la maggioranza delle opere circola in una cerchia ristretta, soprattutto nelle facoltà di ungherese delle università. Gli scrittori veramente conosciuti in Italia sono Sándor Márai, Imre Kertész, Ferenc Molnár, Péter Esterházy e Magda Szabó. Oltre alle traduzioni concrete di opere letterarie menziona altri elementi interessanti di collegamento tra Italia e Ungheria, come la poetessa emigrata Edith Bruck (che ha tradotto una gran parte dell'opera di Attila József) oppure Tommaso Kemeny che ha scritto un poema epico basato sulle favole raccontategli dai suoi bisnonni ungheresi in Italia – l'opera si chiama *Transilvania Liberata*. Tocca anche temi non strettamente legati alla letteratura, quali la “Triznya-kocsma”, un'osteria che è stato un punto di incontro per l'élite della letteratura e della cultura ungherese a Roma, o il *Diario Ordinario d'Ungheria* che è stato un giornale che originalmente conteneva articoli che riguardavano le guerre in Ungheria del Settecento e che poi è diventato un giornale del ceto intellettuale in Italia.

L'ultimo è un paragrafo molto più leggero nel senso che Péter Sárközy è il soggetto stesso degli articoli. Qui tratta dell'abitudine degli ungheresi, della tendenza a essere “italomani”, e di ricordi molto personali, dove trova spazio persino un paragone tra il lago Balaton e il mare in Italia; infine un articolo retrospettivo in cui ci racconta la sua vita piena di connessioni con l'Italia. E da tutto questo si percepisce felicità e gratitudine. Anche durante l'epoca socialista, quando la sua vita in Italia non è stata facile, e anche se ha dovuto viaggiare sempre tra Italia e Ungheria. Andata e ritorno.

Ákos Varga

Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba

Gianni Oliva: *Gli ultimi giorni della monarchia, Giugno 1946: Quando l'Italia si scopri repubblicana*. Milano: Mondadori, 2016, 216 pp.

La monografia *Gli ultimi giorni della Monarchia* con il sottotitolo *Giugno 1946: quando l'Italia si scopri repubblicana* uscita nel 2016 è l'opera dello storico e preside di scuola torinese, Gianni Oliva in cui esamina il referendum istituzionale ed i suoi antefatti, ma anche i protagonisti di quell'epoca.

La caratteristica da notare è la struttura diversa del libro rispetto alla maggior parte delle monografie storiche. Oliva non segue l'ordine cronologico capitolo per

capitolo, ma in ciascuno di essi costruisce un'unità più o meno autonoma. Nell'Introduzione troviamo la descrizione generale del referendum, dello scandalo a Napoli, segue una parte dedicata alla vita e alla personalità di Vittorio Emanuele III e la descrizione della campagna elettorale. C'è poi un capitolo dedicato a Umberto II, uno al giorno del referendum e infine uno sulla fuga del re detronizzato.

Tale articolazione è indubbiamente uno dei valori principali di questo libro, per più motivi. Da un lato, grazie ad essa il volume risulta ben utilizzabile nell'insegnamento al liceo (ma a volte anche all'università), facendo elaborare un capitolo da ciascun alunno in forma di presentazione. D'altro canto invece ogni singolo capitolo è comprensibile anche senza la lettura dell'intero libro, che può essere utile se il nostro interesse si concentra su un tema più specifico. Poi, penso che questa struttura aiuti anche la memorizzazione e l'apprendimento più profondo per la ripetizione dei fatti. Infine ci sviluppa anche il nostro modo di pensare, perché spesso tratta gli stessi eventi in più capitoli, ma da altri punti di vista.

Nello stile di Oliva si sente la vasta esperienza pedagogica. Il testo – nonostante la precisione nell'uso della terminologia – è facilmente comprensibile e coinvolge il lettore, anche per la sua eventuale drammaticità nella descrizione della biografia di certi personaggi storici.

Credo che uno storico non possa essere mai assolutamente oggettivo, soprattutto uno studioso dei tempi vicini a noi e che influenzano direttamente la nostra epoca. Tutti hanno una certa educazione, un'opinione politica e religiosa, delle simpatie e antipatie, un'esperienza del mondo, ecc. e non si può fare a meno di questi elementi: dobbiamo però provare a tenere un poco di distanza da questi fattori. Oliva rappresenta la massima varietà dei punti di vista possibili e benché non tenga segreto il parere dell'autore (per esempio sulla questione della responsabilità di Vittorio Emanuele III e di Umberto II), fa pensare anche il lettore.

Nel libro inoltre tutti trovano qualcosa "da portare a casa". Per un esperto della storia della politica ci sono molte piccole informazioni sul referendum e sul cambiamento della forma costituzionale. Chi è interessato alla società può chiedersi: come nasce un voto? come reagisce la massa nel caso dei cambiamenti politici? A chi piace leggere dei personaggi che hanno vita speciale, con questa monografia ne offrirà diversi. E così via.

Ma a chi consiglieri di leggere questo libro in Ungheria, visto che nonostante parli di un'epoca recente, non c'entra nulla con la vita degli ungheresi? Può essere interessante ed utile per un pubblico anche più ampio, oltre lo strettissimo cerchio degli italianisti e degli specialisti della storia europea del Novecento? L'Italia monarchica è diventata repubblicana, sì, ma quest'unico fatto non ha cambiato nulla nei rapporti con l'Ungheria.

Proprio per questo credo che si debba far leggere *Gli ultimi giorni della monarchia* agli intellettuali e ai giovani ungheresi. Perché tratta il Novecento, ma di un'altro Novecento, che noi o i nostri antenati non avevano vissuto. Non si può parlare ancora senza emozioni ardenti e polemiche aspre degli eventi fondamentali e dei personaggi chiave, ma poiché noi non siamo vincitori o vittime degli eventi italiani, possiamo parlarne con serenità. E attraverso gli eventi e lo sfondo degli eventi italiani – grazie a questa lontananza – possiamo conoscere e capire tutta la prima metà del Novecento.

Perché Gianni Oliva nel suo libro ci rappresenta non solo il referendum e le sue circostanze, ma dà un quadro intero del primo Novecento pieno di tragicità e di drammaticità, di modernità e della sopravvivenza forte delle tradizioni e delle convenzioni, del ragionamento freddo e delle emozioni enormi e a volte anche molto esagerate. Il secolo in cui la folla è ormai un fattore: inevitabile con le sue virtù e con i suoi difetti; sia come controllo dei politici, sia come un tumulto a volte esagerante e troppo emozionante. Ci presenta anche alcune caratteristiche tipiche del Novecento: il re chiuso e conservativo rimasto nell'Ottocento; il principe inetto nella data situazione, popolare per il suo fascino, ma che infine viene punito anche per la colpa del padre; il dittatore, il politico novecentesco; la principessa bella, attiva e infelice; e il popolo. Il popolo che è la vittima assoluta delle guerre, che vuole ricominciare la vita, e che è pienissimo di sentimenti e di sensazioni, forse a un livello incoscio, e che in questo stato prende le decisioni sulle questioni politiche e su sé stesso e così causa spesso involontariamente un'altra tragedia.

A volte leggendo il libro di Oliva uno sente quasi di avere davanti la trama di un romanzo. Lo è o non lo è? Potremmo chiamare quest'opera una monografia romanzata: un libro drammatico (per la drammaticità della vita dei personaggi in questione e per l'intensità degli eventi dell'epoca) in stile ben comprensibile ma con l'esigenza scientifica altissima e con la precisione storica assoluta. La risposta tocca agli studiosi, si può comunque proporre quest'opera alla lettura per tutti quelli che vogliono capire la nostra epoca e soprattutto la nascita dell'Italia moderna.

Dorottya Anna Kriston

Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba

Luca Carlo Rossi: *Studi su Benvenuto da Imola (Traditio et renovatio 9)*. Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2016. VII + 337 pp., 7 tavv.*

L'importante volume di Luca Carlo Rossi raccoglie sei articoli dedicati a Benvenuto da Imola, di cui i primi cinque erano già stati pubblicati in riviste, atti di convegno e volumi miscellanei tra il 1991 e il 2014, ma l'autore li ha rivisti e aggiornati per la presente edizione; mentre l'ultimo vede la luce per la prima volta. Negli studi si esamina l'attività esegetica di Benvenuto – non a caso è il termine “auctorista” ad aprire e chiudere il volume (pp. 3 e 279) –, con speciale riguardo ai suoi commenti a Lucano, Valerio Massimo e Dante, ma si offrono informazioni utili anche sulle sue chiose a Virgilio e al *Bucolicum carmen* petrarchesco, nonché sulle sue opere storiografiche, il *Romuleon* e il *Liber Augustalis*.

Il primo contributo (pp. 3–50), “Benvenuto da Imola lettore di Lucano” (apparso originariamente negli atti di convegno *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni*, a cura di Pantaleo Palmieri, Carlo Paolazzi, Ravenna, Longo, 1991, pp. 165–203) prende spunto dall'esame del manoscritto acefalo 653 della Biblioteca Universitaria di Padova di cui, dopo un intervento del 1902 di Vincenzo Ussani, si pensava che contenesse in forma incompleta due diverse redazioni dell'esegesi del maestro imolese alla *Pharsalia* di Lucano: le *expositiones* del 1386 (ff. 3r–116v = Pd1 per Rossi) e le *recollectae* ferraresi del 1378 (ff. 117r–184v = Pd2). Rossi, confrontando queste due versioni con il manoscritto II 192 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (= F) che secondo il suo *explicit* tramanderebbe appunto le *expositiones* benvenutiane del 1386, con argomenti ben ragionati giunge alla conclusione che le presunte *expositiones* di Benvenuto in Pd1 sono in realtà il commento a Lucano del maestro Goro d'Arezzo, mentre Pd2 e F riportano le *recollectae* vergate da due diversi ascoltatori del corso lucaneo di Benvenuto tenuto a Ferrara nel 1377–1378. Dopo queste fondamentali precisazioni filologiche lo studioso analizza la fisionomia delle *recollectae*, offre una tavola essenziale delle fonti ed esamina le presenze delle *auctoritates* moderne – Dante, Petrarca e Boccaccio – nel commento. In appendice si pubblicano l'*accessus* a Lucano e il commento fino a *Phars.* I, 1 secondo il testo tramandato dal manoscritto F, con abbondanti note filologiche ed esplicative.

Il secondo saggio (pp. 51–124), “«Beneventus de Ymola super Valerio Maximo». Ricerca sull'«Expositio»” (pubblicato per la prima volta in *Aevum*, LXXVI,

* La recensione è stata scritta con il supporto del Gruppo di ricerca “Antichità e Rinascimento: fonti e ricezione” dell'Università degli Studi di Szeged costituito dall'Accademia Ungherese delle Scienze (TK2016-126).

2002, pp. 369–423), è dedicato all'unico commento di Benvenuto a un testo narrativo, i *Facta et dicta memorabilia* di Valerio Massimo. Rossi introduce la sua analisi rivalutando un luogo comune secondo il quale nel Medioevo il libro dello storiografo romano fosse l'opera più importante e popolare subito dopo la Bibbia, e osserva che la vera fioritura dei *Facta et dicta memorabilia*, testimoniata da un numero elevato di manoscritti, nonché da volgarizzamenti e commenti in precedenza inesistenti, iniziò soltanto nel Trecento. Quanto a Benvenuto, è sicuro che egli tenne un corso su Valerio Massimo a Bologna, in un momento imprecisato tra il 1369 e il 1375, e non possiamo escludere altre repliche di tali *lecturae*. Le testimonianze di questa attività didattica di Benvenuto sono le *recollectae* delle sue lezioni, delle quali Rossi elenca dodici manoscritti e, in base a differenze formali, distingue due tipologie: a quella maggioritaria, chiamata "A", la minoritaria "B" sembra aggiungere precisazioni e ulteriori citazioni, ma non necessariamente riconducibili a un rimaneggiamento da parte di Benvenuto. Tale lavoro di revisione è invece riscontrabile nelle sue *expositiones* databili tra il 1380/81 e il 1385 e tramandate da altri dodici manoscritti. Rossi accomuna questa redazione definitiva al *Libellus Augustalis* e al commento dantesco, in quanto tutti e tre sono dedicati a Niccolò II d'Este e, anche se in misura diversa, sono riconducibili alla storia su cui si appunta l'interesse del vecchio Benvenuto. Alla descrizione dei testimoni seguono un breve accenno alla fortuna del commento e una distesa presentazione delle *expositiones*, fornendo informazioni, con ampia casistica, sulla struttura e sullo stile dell'opera, sulle fonti utilizzate e sulla valutazione benvenutiana dei commentatori precedenti. In appendice si pubblicano la dedica a Niccolò d'Este, l'*accessus* a Valerio Massimo e il commento alla *praefatio* del primo libro, secondo il testo tramandato dai manoscritti Berkeley, Bancroft Library, UCB 145; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 59 e Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 380.

Il terzo articolo (pp. 125–147), "Tre prefazioni di Benvenuto da Imola e Niccolò II d'Este" (apparso originariamente negli atti di convegno *Il Principe e la storia*, a cura di Tina Matarrese, Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 201–221), dopo una breve ricapitolazione dei dati sui primi anni di Benvenuto a Ferrara e sulla politica italiana di Niccolò II d'Este, fornisce una storia possibile dei rapporti del maestro con il marchese, basandosi, come avverte cautamente Rossi, "su una serie di indizi e di congetture ragionevoli, [...] ma pur sempre sprovvisti di riscontri certi" (p. 127). La cautela si deve al fatto che questo periodo della vita di Benvenuto è carente di verifiche documentarie, pertanto sono pochissimi i dati riguardo al suo rapporto con Niccolò d'Este che non risalgano alle prefazioni delle sue ultime tre opere dedicate appunto al signore negli anni 1380:

la redazione definitiva dell'esegesi dell'*Inferno* dantesco, il commento a Valerio Massimo e il *Libellus Augustalis*. Con un'interessante ed efficace analisi Rossi presenta i tratti comuni e le caratteristiche proprie delle tre prefazioni tramite le quali Benvenuto intendeva associare la propria fama di letterato al nome illustre della famiglia Estense. Poi viene dimostrato che il presunto commento a Valerio Massimo di Giovanni Conversini dipende da quello di Benvenuto che a sua volta diventò il fondatore della fama di Niccolò II d'Este come principe generoso, una fama solo parzialmente corrispondente ai fatti storici. In appendice si pubblicano le tre prefazioni, quella all'esegesi dantesca in base all'edizione Lacaita, quella al commento a Valerio Massimo secondo il testo stabilito da Rossi per il saggio precedente, quella al *Libellus Augustalis* ripresa dal secondo volume degli *Opera omnia latina* di Petrarca uscito a Venezia nel 1501. (In quest'ultimo caso il mancato ricorso ai manoscritti è comprensibile data la scarsità di studi preliminari sulla tradizione del *Libellus*.)

Il quarto contributo (pp. 149–202), “Dittico per Benvenuto da Imola tra Petrarca e Salutati” (pubblicato per la prima volta in *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, a cura di Filippo Bognini, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 611–646), si divide in due grandi unità tematiche. La prima, dedicata al rapporto di Benvenuto con Petrarca, inizia con una breve presentazione dello status quaestionis, rivalutando anche l'etichetta di “amico di Petrarca” che era spesso assegnata a Benvenuto grazie a una lettura superficiale dell'epistola *Seniles*, XV 11 indirizzata dal poeta al maestro imolese. Poi si passa all'esame del più rilevante contributo di Benvenuto alla fortuna delle opere di Petrarca, il suo corso sul *Bucolicum carmen* tenuto a Ferrara alla fine degli anni 1370. Rossi analizza le *recollectae* di questa *lectura* consistente per lo più di una parafrasi continua delle singole egloghe, ne confronta l'*accessus* – pubblicato qui per la prima volta in forma integrale – con quello coevo alle *Bucoliche* virgiliane, svelandone i tratti comuni e le differenze, delle quali la più importante è, secondo Rossi, che mentre per Virgilio Benvenuto poteva attingere a un'esegesi secolare, nel caso delle egloghe petrarchesche, essendo tra i primissimi commentatori dell'opera, si trovava in un terreno vergine. Nelle pagine seguenti lo studioso esamina le presenze petrarchesche nel commento a Dante, dimostrando che Benvenuto aveva una solida conoscenza delle opere latine del poeta, ma mostrava un quasi totale disinteresse per la sua produzione volgare. Nella seconda parte del contributo Rossi offre un'interessante ricostruzione dell'epistolario virtuale di Benvenuto, una ricostruzione che può basarsi soltanto alle lettere dei suoi corrispondenti, Petrarca e Coluccio Salutati, scritte in risposta a quelle, oggi perdute o ancora non identificate, del maestro imolese. Tra i nuovi risultati di questa sezione del contributo spicca l'edizione di

un'epistola di Salutati indirizzata a Donato Albanzani – riportata nel testo fornito a Rossi da Marco Petoletti, ma avendo accolto le proposte alternative di Silvia Rizzo –, che getta nuova luce sul rapporto di Benvenuto e Albanzani, tra i quali sorse una contesa verso il 1387. Al saggio seguono tre appendici: la prima offre una tabella riassuntiva delle presenze petrarchesche nei commenti di Benvenuto; la seconda riproduce, con opportuni rimaneggiamenti, la sezione benvenutiana di un precedente saggio di Rossi, intitolato “Presenze di Petrarca in commenti danteschi fra Tre e Quattrocento” (*Aevum*, LXX, 1996, pp. 441–476); nella terza si pubblica la redazione originale della *Seniles*, XV 11, secondo il testo tramandato dal manoscritto Pal. 79 della Biblioteca Palatina di Parma.

Nel quinto articolo (pp. 203–270), “Il Boccaccio di Benvenuto da Imola” (apparso originariamente in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di Sandro Bertelli, Davide Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 187–244), Rossi indaga i rapporti di Benvenuto con Boccaccio le cui pubbliche letture fiorentine lo incitarono a iniziare i propri corsi danteschi. Lo studioso suppone un rapporto relativamente stretto, professionale e affettivo, tra i due letterati, Benvenuto chiamava infatti il Certaldese il suo “*venerabilis praeceptor*”, e non solo per ragioni retoriche, e lo collocava al secondo posto, sotto Dante e sopra Petrarca, nella gerarchia ideale degli *auctores* moderni. Rossi identifica quaranta luoghi del *Comentum* con presenze boccaccesche delle quali esamina le più rilevanti, ossia alcune riprese dal *Decameron*, dalle prime due redazioni del *Trattatello in laude di Dante*, dal *De montibus* e dal *De casibus virorum illustrium*. Inoltre, Rossi suppone che le traduzioni omeriche di Leonzio Pilato giungessero a Benvenuto con la mediazione di Boccaccio il quale ebbe una copia domestica del testo greco con la versione latina e i commenti di Leonzio. Poi si esplorano le conoscenze in comune fra Boccaccio e Benvenuto, con osservazioni sui rapporti di quest'ultimo con Petrarca, Pietro da Moglio, Donato Albanzani, Giovanni Corversini, Coluccio Salutati e Tedaldo della Casa. Nelle ultime pagine del saggio Rossi esprime i suoi dubbi riguardo alla presunta autografia di Benvenuto nelle glosse vergate alla *Commedia* nel manoscritto 1035 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, autografo di Boccaccio, nell'Apuleio Vat. Lat. 3384 della Biblioteca Apostolica Vaticana e nella scrittura del copista collaboratore di Tedaldo della Casa nell'allestimento della *Genealogia* di Boccaccio Plut. 26 sin. 7 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. In appendice si pubblicano le presenze boccaccesche rintracciate nel *Comentum*.

Nell'ultimo saggio (pp. 271–279), “Benvenuto da Imola nel futuro”, si propongono alcune piste di ricerca da percorrere in futuro, tra delle quali è collocata

al primo posto l'indispensabile edizione critica delle diverse redazioni del commento dantesco, le *recollectae* di Bologna e di Ferrara e la versione definitiva. (Va notato che poco dopo la pubblicazione del volume qui presentato è uscita l'edizione critica delle *recollectae* bolognesi curata da Paolo Pasquino per Angelo Longo Editore di Ravenna.) La disponibilità di testi affidabili renderà possibile l'esame dell'evoluzione dell'esegesi dantesca, inoltre, estendendo il lavoro editoriale agli altri commenti e alle opere storiografiche, si potranno effettuare indagini più esaurienti sulle scelte linguistiche e retoriche di Benvenuto, nonché sul repertorio delle sue fonti, sugli incroci con altri commenti ai classici e sulla fortuna delle sue opere.

Il volume è ben strutturato, i rinvii interni fra i contributi aiutano il lettore a orientarsi (ho riscontrato un unico caso, a p. 168 n. 53, dove manca il rinvio interno), gli errori tipografici non sono numerosi e generalmente non ostacolano la comprensione del testo. Mi limito a segnalare pochissimi casi: nell'edizione del commento lucaneo, in par. 18 (p. 49) "commuter" andrebbe corretto in "comuniter", e si riceverebbe forse una frase più scorrevole con una lieve modifica nell'interpunzione: "Primo cogor extirpare unum errorem comunem, quia inter ceteros de quibus maxime indignor est ille error quod comuniter omnes comentatores dicunt, quod Lucanus non inceptit hic, imo ibi *Quis furor*". A p. 176 una svista nell'ultima riga – "presentarla" invece di "presentaria" – rende un po' più difficile l'interpretazione dell'epistola di per sé complicata di Salutati. A p. 182, n° 40 della tabella mancano la classificazione (P+) e il luogo (*Purg.*) della presenza petrarchesca. A p. 86 n. 81 il riferimento corretto all'epistola indirizzata da Petrarca a Luca da Penne sarebbe *Sen.* 16, 1 invece di "*Sen.* 15, 1", allo stesso modo a p. 184 n. 2 si trova un rinvio erroneo all'edizione Lacaita ("V, p. 36" invece di V, p. 396). Ho segnalato queste sviste solo per far vedere quanto sono minime. Vorrei infine menzionare che alla fonte irreperta del par. 12 dell'*accessus* a Valerio Massimo – "Est enim doctrina moralis tradenda facilliter teste Philosopho, scilicet rationibus persuasivis non demonstrativis, quoniam opus morale suscepimus non ut sciamus sed ut boni fiamus" (p. 115, cfr. anche *ad loc.*) – mi pare molto vicina una frase del primo capitolo del primo libro del *De regimine principum* di Egidio Romano (Aegidii Columnae Romani *De Regimine Principum. Lib. III*, per Fr. Hieronymum Samaritanum [...] recogniti et [...] editi, Romae, apud Bartholomaeum Zannettum, 1607, c. 3): "Nam (ut scribitur 2. Ethic.) opus morale suscipimus non contemplationis gratia, neque ut sciamus, sed ut boni fiamus", a sua volta riconducibile ad Arist., *Eth. Nic.*, II 2, 1103b 27–29.

Tutto sommato, i contributi di Luca Carlo Rossi, essendo i frutti di un lavoro condotto con metodo e rigore filologico sono di grande valore per tutti quelli

che si interessano dell'opera di Benvenuto da Imola e della cultura italiana del Trecento. Sono sicuro che il volume diventerà presto un punto di riferimento obbligatorio negli studi benvenutiani.

Péter Ertl

MTA–SZTE Antiquity and Renaissance:
Sources and Reception Research Group

Michele Colombo: *Passione Trivulziana. Armonia evangelica volgarizzata in milanese antico. Edizione critica e commentata, analisi linguistica e glossario (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 406)*. Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 2016, 292 pp.

Nel periodo in cui viene vergato il testo della *Passione Trivulziana* i volgari della penisola italiana offrono una vasta varietà da cui alcune oggi si distinguono solo grazie alla ricchezza delle testimonianze scritte. Il milanese antico, tramandato da autori di rilievo come Bonvesin dra Riva, Ugucione da Lodi, Pietro da Bascapé ed altri, forma un'unità abbastanza circoscritta che si ritrova anche in opere anonime, come per esempio il codice 1993 della Biblioteca Trivuziana, oggetto dello studio esemplare di Michele Colombo.

L'autore, proseguendo la grande tradizione della migliore filologia italiana, pur concentrando il grosso del suo minuzioso lavoro sull'analisi storico linguistica, percorre tutte le tappe necessarie per chiarire il contesto storico-culturale dell'armonia evangelica volgarizzata. Prima ci informa sul codice come oggetto ed i dati da esso materialmente ricavabili, poi contestualizza il testo (inserendolo nella tradizione testuale del Diatessaron e le varie tradizioni testuali delle *Meditationes vitae Christi*, dove fa riferimenti ai lavori dell'italianista ungherese Dávid Falvay): un esame meticoloso delle fonti con cui riesce ad inquadrare la ragione della nascita dell'opera ed anche il perché della lingua usata in questa circostanza. Anche se le figure, il luogo e la data legati alla nascita del testo non potranno essere mai identificati con totale certezza, il grado di sicurezza che Colombo offre è sufficiente per accedere allo stesso testo critico.

Al secondo capitolo del volume lo sguardo si estende a tutto il "genere" interessantissimo delle armonie evangeliche, con spiegazioni di alcune specificità del testo, come l'uso parallelo dei quattro Vangeli e l'inserimento delle glosse teologiche e culturali. In questa parte dell'opera Colombo affronta la questione della realizzazione orale dell'opera e il suo probabile uso paraliturgico.

I criteri di edizione, croce e delizia dei filologi, devono trovare sempre una giusta via di mezzo tra la fedeltà al documento manoscritto e la leggibilità dell'edizione. Certe scelte vengono motivate sempre da presupposti di tipo teorico che poi, in sede di analisi linguistica ritroviamo come risultati. Michele Colombo però riesce a motivare le sue scelte di unione e separazione, accentuazione, integrazione e di altri interventi interpretativi con parole caute disarmanti.

Il testo così presentato risulta leggibile (a volte si può ricorrere al glossario, anch'esso cautamente costruito senza troppi rimandi etimologici, sempre incerti) e oltremodo gratificante. La ricostruzione dell'insieme dell'opera si presenta riuscita fin nei minimi particolari dove nulla pare essere sfuggito all'autore-editore. Il tempo dedicato a questa edizione non è corso in vano: la ricostruzione di un testo così complicato reso leggibile non può essere che frutto di tante decisioni minime nella realizzazione anche tipografica. I precedenti capitoli (e, non meno, quello conclusivo analitico) espongono i dubbi e le soluzioni proposte, senza nascondere nulla al lettore, e qui ci troviamo di fronte al punto di convergenza delle fatiche: la *Passione Trivulziana* in veste unitaria.

L'ultima grande unità, l'analisi linguistica storico-descrittiva, prende le mosse sempre dalla grande tradizione italiana. Certamente, la parte fonetica-fonologica è da intendersi basata sulla supposizione di una grafia conseguente e un'ipotesi di pronuncia, mai dimostrabile per una varietà cronologicamente lontana. Le tavole morfologiche appaiono ormai un po' meno integrali: per forza di cose (mancanza di forme di verbi che non compaiono nel *corpus*). Per gli appunti sintattici l'autore opta per una soluzione mista: alcuni argomenti come la negazione, l'ordine delle parole, i clitici in generale non vengono presentati come punti specifici ma integrati nei tanti altri paragrafi. Anche in questo settore, però, Colombo tende a sorprendere con ipotesi nuove, soprattutto relativamente al realizzarsi della legge Tobler-Mussafia in milanese antico.

In generale ci si può chiedere se oltre ai dati *positivamente* ricavabili dal testo l'autore abbia voluto rispondere anche a quelli *negativamente* identificabili: cioè per esempio la mancanza (se così è) del terzo tipo di condizionale presente (in *-ia*), della negazione postverbale, di subordinate di altri tipi (proposizioni soggettive ed oggettive) e via dicendo. Il quadro offerto è comunque talmente convincente che si può sperare che questi aspetti, sicuramente secondari all'analisi generale, potranno essere analizzati a partire dalla presente affidabilissima edizione del testo.

L'opera di Michele Colombo non solo è un lavoro utile per chi si occupa dei volgari italiani medievali, soprattutto del milanese antico, ma è anche un esempio raro di ricerca condotta a termine con unità di metodo ed equilibrio formale e

scientifico a cui nulla sfugge. Perfino il testo di cui si offre l'edizione critica si presenta facile e gradevole alla lettura, unendo così l'utile al dilettevole: un caso veramente raro nella filologia romanza medievale.

György Domokos

Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba

Lymbus 2016. Magyarságtudományi forrásközlemények [*Lymbus 2016. Fonti di ungarologia*]. Budapest: Balassi Intézet & MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016, 448 pp.

Lymbus, successore dell'annuario omonimo, che mira a pubblicare primariamente fonti riguardanti l'Ungheria nate tra il 1526 ed il 1945 e reperite grazie alle ricerche svolte all'estero, è giunto al tredicesimo anno dopo il rinnovo del 2003. La pubblicazione di anno in anno dell'annuario è sostenuta dai maggiori laboratori dell'ungarologia, come l'Istituto Balassi, la Fondazione Klebelsberg, il Centro di Ricerca di Lettere e Filosofia della MTA, l'Archivio Nazionale Ungherese, la Società Nazionale di Ungarologia e la Biblioteca Nazionale Széchényi.

Nel volume, seguendo la struttura tipica della collana, la pubblicazione di ogni fonte è preceduta da un saggio introduttivo in ungherese e questa si legge in lingua originale con note e spiegazioni che ne rendono più facile la lettura. Le fonti pubblicate dai diciannove autori del volume coprono un arco di tempo più ampio del solito, la prima è databile all'inizio degli anni '50 del Quattrocento, mentre l'ultima nasce nel 1960. Non soltanto lo spettro spazio-temporale fuori dal comune coperto dalle fonti, ma anche la varietà tematica, motiva la mia scelta di presentarle in ordine cronologico, seguendo quindi i criteri redazionali del volume.

L'annuario ha inizio con la lettera di Leonard Huntlichler, frate domenicano viennese e professore di teologia, destinata a Dénes Szécsi, arcivescovo di Esztergom (Strigonia). La lettera pubblicata da Flóra Farkas (*Leonard Huntlichler: Epistola ad Dionysium cardinalem ac archiepiscopum Strigoniensem*) non è altro che un trattato sulla vita monastica ed un'esposizione di argomenti affinché il nipote dell'arcivescovo, Nicolaus, entri nell'ordine domenicano. La comunicazione introduttiva sottolinea l'importanza del rapporto che il frate viennese ebbe con l'Ungheria; è nota infatti una sua lettera scritta a János Vitéz sul progetto della fondazione dell'università di Pozsony. Il testo introduttivo tratta inoltre il metodo

di composizione della lettera, databile tra il 1451 e il 1454, il cui genere è più vicino al concetto della *compilatio*.

Sempre il genere epistolare, ma in un periodo storico diverso, è l'argomento della pubblicazione successiva intitolata *Oláh Miklós levele Lady Lisle-hez, Boleyn Anna udvarhölgyéhez* [La lettera di Miklós Oláh a Lady Lisle, dama di corte di Anna Bolena] di Emőke Rita Szilágyi. L'autrice, che sta lavorando proprio sull'edizione critica di tutte le lettere di Miklós Oláh, mette in evidenza le difficoltà che deve affrontare durante i lavori sull'edizione critica, difficoltà riconducibili alle nostre scarse conoscenze sull'itinerario di Oláh. L'edizione non documenta soltanto una specie di rapporto tra Lady Lisle e Miklós Oláh, oppure tra lei e la regina Mária, ma rileva anche come Oláh potesse fare colazione con Arthur Plantagenet, mantenendo inoltre la sua promessa di sottomettere all'attenzione della regina Mária i servizi della coppia Lisle. La pubblicazione della fonte può essere considerata essenziale anche perché, pur essendo ben conosciuta agli studiosi da più di duecento anni, manca dall'edizione del carteggio dei Lisle, curata più di trent'anni fa in sei volumi da Muriel St. Clarie Byrne (Muriel St. Claire Byrne: *The Lisle Letters*, 6 vols., Chicago, 1981).

Nonostante il rapporto di Antonio Mazza sull'assedio di Buda abbia un'edizione datata 1875, l'esigenza di una pubblicazione aggiornata, realizzata da György Domokos e Norbert Mátyus, è motivata sia dalle nuove informazioni venute alla luce sull'autore e sulla sua opera che dalla correzione delle scorrettezze dell'edizione precedente. La caratteristica che rende unica l'opera deriva dal fatto che essa tratta non soltanto l'assedio di Buda (1541), ma parla brevemente della storia ungherese e anche della situazione dopo la morte di János Szapolyai. Il saggio introduttivo, che tocca vari aspetti del testo, ne facilita la lettura esponendo la struttura, la composizione del contenuto, e presentando anche l'autore, lo stile, le fonti ed il probabile destinatario. Un'altra manifestazione letteraria della lotta contro i turchi è esposta da György Palotás, che pubblica la preghiera anti-turca di Mihály Veranics, intitolata *Moderni temporis oratio ad Deum (1566?)*. Il testo invoca l'intervento di Dio per ottenere la vittoria cristiana contro i turchi. Nella comunicazione introduttiva lo studioso parla della datazione della preghiera, delle circostanze della composizione e delle somiglianze alla *Bulla Orationum*.

L'annuario contiene la pubblicazione di quattro fonti di grande varietà tematica del Settecento. Orsolya Bubryák stende l'elenco dei beni in dote a Krisztina Nyáry e il registro dei regali di nozze ricevuti dal suo primo marito, Imre Thurzó. L'elenco dei gioielli di valore, degli oggetti d'argento e dei capi di vestiario appartenenti alla dote è sicuramente databile al 1618, ma neanche il registro dei regali di nozze può esser stato inventariato molto più tardi, considerando la morte di

Thurzó, avvenuta nel 1621. Questi documenti furono conservati con molta cura, se prendiamo in considerazione le peripezie familiari – doti, morti, matrimoni – dettagliatamente descritte dall'autrice. Oltre al contesto storico è importante ricordare gli altri registri che possono essere utili per valutare ed individuare gli oggetti degli elenchi: l'inventario del tesoro Thurzó, il registro ereditario del 1641 di Krisztina Nyáry, poi i registri del 1626 del tesoro Esterházy (che sono ugualmente pubblicati dall'autrice). Nella seconda parte della comunicazione si legge l'elenco degli oggetti inseriti nel tesoro Esterházy, che ne arricchiscono la collezione.

La fonte cronologicamente successiva è stata riportata alla luce grazie al lavoro di Zsuzsanna Hátori Nagy, in cui con il titolo *Források Bethlen Gábor két francia diplomatájáról és uralkodása utolsó éveiről (1626–1633)* [*Fonti su due diplomatici francesi di Gábor Bethlen e gli ultimi anni del suo regno (1626–1633)*] vengono presentati due dei diplomatici di Bethlen, Jacques Roussel e Charles de Talleyrand: si conoscono così la loro sorte, i conflitti che ebbero e il loro ruolo nella diplomazia dell'epoca. L'altra fonte che riguarda l'epoca è un registro fiscale del 1636 pubblicato da Annamária Jeney-Tóth (*Kolozsvár adózása az 1630-as években*) [*Contribuzione fiscale di Claudiopolis negli anni '30 del Seicento*].

László Zsigmond Bujtás intende ampliare le nostre conoscenze sui contatti olandesi di Mihály Apafi, coltivati per mantenere la sovranità di Transilvania. Bujtás giustamente ha notato l'esigenza di sistemare e completare i documenti relativi al 1687, i quali nella letteratura specialistica ungherese si limitano soltanto ad alcune brevi menzioni. L'autore mira a far conoscere i documenti che si collegano ad un anno di straordinaria importanza, fonti che sono significative anche perché in parte sono conservate soltanto in archivi olandesi, e, inoltre, rivelano la politica estera di Transilvania, nonché i rapporti intensi tra Olanda e Transilvania nel 1687.

La pubblicazione di József Jankovics, intitolata *Bethlen Miklós levelei Ferdinand Bonaventura Harrachnak, I. Lipótnak és ismeretlennek (1699–1703)* [*Le lettere di Miklós Bethlen a Ferdinand Bonaventura Harrach, a Leopoldo I e ad uno sconosciuto (1699–1703)*] chiude il secolo diciassettesimo e apre sul Settecento. Il lavoro in totale comprende diciotto lettere. La maggior parte di queste, quattordici per l'esattezza, fu inviata a Harrach, il cui lavoro, incurante degli interessi di Transilvania, non dava soddisfazione a Bethlen. In due lettere redatte in latino, destinate all'imperatore Leopoldo I, Bethlen gli garantisce il proprio appoggio e chiede di poterlo incontrare di persona. Al destinatario ignoto delle altre due lettere in lingua francese Bethlen comunica con fermezza di non giudicare gli affari pubblici di Transilvania e le sue azioni lasciandosi condizionare dall'opinione pubblica.

Tre epitaffi di Imre Thököly, finora sconosciuti, sono stati scoperti e pubblicati da Andor Nagy, sia in latino che in traduzione ungherese nel suo contributo intitolato *Thököly Imre epitáfiumai Joseph Trausch kéziratgyűjteményében* [Gli epitaffi per Imre Thököly nella collezione di manoscritti di Joseph Trausch]. La caratteristica che questi epitaffi hanno in comune è il loro autore sconosciuto, ma mentre i primi due testi pubblicati biasimano Thököly, il terzo ne parla in maniera positiva.

Edina Zvara nella biblioteca Esterházy di Kismarton ha ritrovato un libello del 1790, intitolato *Báró Trenck Fridriknek POÉTAI GONDOLATAI. Magyarországbán, az igazságnak kiterjesztésére* (Pensieri poetici del barone Federico Trenck sull'espansione della giustizia in Ungheria). La pubblicazione era proibita dalla censura dell'epoca, mentre ora si può leggere grazie al lavoro dell'autrice con il titolo *Trenk Frigyes magyar nyelvű kiadatlan politikai röpirata* [Libello politico inedito di Federico Trenk in ungherese]. Trenk, famoso per gli opuscoli politici, giunse a Pest-Buda come agente segreto, probabilmente su commissione di Leopoldo II, durante la dieta del 1790-1791, con l'incarico di promulgare i suoi scritti atti a creare conflitti tra gli ordini, e due anni dopo fu giustiziato come spia austriaca a Parigi.

La visione di József Dessewffy sulla censura può esser conosciuta in un'osservazione personale del 1830 allegata ad una bozza di legge precedente, in cui espone la propria proposta radicale sulla necessità di introdurre la libertà di stampa secondo il modello anglosassone, cioè al posto della censura propone la punizione a posteriori. La proposta, scritta in latino, può essere considerata unica nel suo genere da diversi punti di vista. Da una parte documenta come il latino abbia progressivamente ceduto il posto all'ungherese nella vita politica, dall'altra è una fonte importante della storia politica ungherese dell'età delle riforme, siccome presumibilmente il figlio dell'autore, Aurél Dessewffy, la tradusse in ungherese all'età di diciassette anni. Oltre a questi aspetti, possiamo valutare il testo, pubblicato da Gábor Vaderna (*Gróf Dessewffy József a sajtószabadságról és a cenzúráról*) [Il conte József Dessewffy sulla libertà di stampa e sulla censura], come un testimone degno di nota del rinnovamento della lingua, dato che in numerosi casi accanto all'espressione trapiantata all'ungherese troviamo anche quella originale in latino.

Dalla corrispondenza tra il conte Imre Mikó, uomo di Stato transilvano, e sua moglie, Mária Rhédey, Endre Liphay ha scelto undici lettere da un totale di centocinquantasei scritte tra il 1848 e il 1849. Liphay, nella scelta dei testi, ha adottato come criterio il fatto che le lettere, sia nel contenuto che nella forma, rispecchiassero le circostanze sociali e familiari, l'atmosfera della rivoluzione,

l'andamento della carriera burocratica di Imre Mikó (chiamato anche il Széchenyi di Transilvania).

La prima fonte dell'Annuario dal ventesimo secolo viene pubblicata da Zsuzsanna Rózsafalvi con il titolo *Schöpflin Aladár levelei Dutka Ákosnak* [*Le lettere di Aladár Schöpflin scritte per Ákos Dutka*]. Essa contiene cinque lettere finora inedite di Aladár Schöpflin, consulente della Società Franklin (Franklin Társulat) e critico del *Vasárnapi Ujság*. Schöpflin aveva un ruolo notevole nell'appoggiare la nuova generazione letteraria, era il critico dei giovani autori e dava loro dei consigli. Uno di questi era Ákos Dutka, nativo di Nagyvárad, che nel 1907 si mise in contatto con Schöpflin, grazie al quale fu pubblicata la sua prima poesia, *Jön a vonat*. Nella prima lettera Schöpflin, oltre alle proposte relative a questa poesia, espone le proprie idee sulla nuova letteratura, le sue prospettive e i propri dubbi, e richiama l'attenzione sul pericolo dell'influenza di Ady. La seconda e la terza lettera sono in connessione con le altre poesie di Dutka, uscite nel 1907 e nel 1908, mentre nella quarta e quinta Schöpflin attende ulteriori poesie dal poeta.

L'andamento dei rapporti italo-ungheresi tra le due guerre mondiali e l'influenza del trattato di pace di Trianon su di essi sono i temi che Petra Hamerli intende illustrare. Il suo intervento (*Adalékok Rothermere revíziós kampányának fogadtatásához: a sajtómágnás és Eduard Beneš levélváltása olasz szemmel*) [*Contributi all'accoglienza della campagna di revisione di Rothermere: la corrispondenza tra il magnate della stampa ed Eduard Beneš dal punto di vista italiano*] vuole dimostrare con le fonti l'influenza che avevano gli avvenimenti del 1927 sui rapporti fra le due nazioni. Il 5 aprile di quell'anno, infatti, Benito Mussolini ed István Bethlen firmarono un contratto d'amicizia tra i due paesi, inoltre il 21 giugno l'articolo intitolato *Magyarország helye a nap alatt* (*Il posto dell'Ungheria sotto il sole*) di Lord Harold Sidney Harmsworth Rothermere, pubblicato nel *Daily Mail*, sollecita la revisione del trattato di pace di Trianon per mantenere la pace. Non si può escludere la possibilità che questa campagna sia cominciata grazie al suggerimento di Mussolini dopo l'incontro con Rothermere. Anche gli italiani, infatti, erano coinvolti nei cambiamenti imminenti, e Mussolini era consapevole di come potesse avvalorare le sue intenzioni tramite l'appoggio degli interessi ungheresi.

Dopo l'intervista del 1928 di Rothermere a Mussolini, già nel 1929, sia gli ungheresi che gli italiani consideravano esagerata la campagna e cercavano di frenarla. La proposta veniva considerata fuorimisura non soltanto tra ungheresi, italiani ed inglesi, ma anche nell'ambiente che, nel caso della sua eventuale realizzazione, avrebbe dovuto subirne gli effetti negativi. Fu così che la Cecoslovacchia, sotto la guida di Eduard Beneš, ministro degli affari esteri, si oppose vigorosamente alla campagna. Una parte della corrispondenza del ministro con

Rothermere può essere accessibile tramite le fonti citate, dalle quali è possibile conoscere il punto di vista degli italiani relativo alla revisione ungherese, in parte favorevole, ma allo stesso tempo minato da una certa diffidenza.

L'atmosfera degli eventi del 1956 è rievocata dal capitolo intitolato *Berlász Jenő gyászbeszéde dr. Kováts Ferenc egyetemi tanár ravatalánál* [L'orazione funebre di Jenő Berlász davanti al feretro di Dott. Ferenc Kováts, professore universitario], che è un documento d'epoca, la manifestazione del dolore provato dopo la rivoluzione. Il manoscritto è giunto alla redazione dell'annuario grazie a Piroska Berlász, mentre l'introduzione è scritta da János Buza.

Un'altra fonte, in collegamento con le vicende del 1956 è stata resa pubblica da Magdolna Gilányi: i brani scelti dal diario di Kornél Bőle, frate domenicano, relativi al 1956 („*Álmomban Mindszenty bíboros ténykedett...én is ott voltam.*” *Bőle Kornél O. P. 1956-os naplója*) [“*Nei miei sogni operava il cardinale Mindszenty...c'ero anch'io.*” *Il diario del 1956 di Kornél Bőle O. P.*]. Nel diario (o per meglio dire memoriale, dato che la maggior parte degli avvenimenti è stata registrata soltanto decenni dopo, ma, prendendo in considerazione le intenzioni di Bőle, Magdolna Gilányi usa la denominazione 'diario') scritto nel ricovero per anziani di Pannonhalma, dal 17 dicembre 1953 al 7 aprile 1960, le pagine relative agli eventi del 1956 ammontano a quaranta, il diario del 1956 scritto nel 1958 è invece di centonove pagine. Le differenze tra i due diari non riguardano soltanto l'ampiezza, ma anche il metodo di lavoro e l'opera di perfezionamento. Nella presente pubblicazione si leggono gli appunti di Bőle presi tra il 29 ottobre e il 4 novembre, e i sogni annotati nel 1956.

L'ultima fonte pubblicata nel volume è la discussione organizzata il 21 marzo 1960 presso l'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia delle Scienze Ungherese, sull'opera di Madách, *Az ember tragédiája*, con la partecipazione tra gli altri di György Aczél, Vilmos Meruk, Tamás Major e Béla Köpeczi. L'evento è stato preceduto dalla pubblicazione di una diatriba provocatoria, il cui autore è ignoto. Oltre a questa, a cura di Zsuzsanna Simon, possiamo leggere i commenti alla discussione come pure le opinioni e gli stati d'animo dei membri dell'Istituto.

L'intervento di Zsolt K. Lengyel, intitolato *Műhelynapló egy bajorországi magyar hagyatéktárban* [Diario d'officina in un deposito di lasciti ungheresi in Baviera], chiude il repertorio dell'annuario *Lymbus*. Lo studioso presenta l'attività dell'Istituto Ungherese di Monaco di Baviera (MMI) relativa alla gestione del lascito degli ungheresi a Monaco di Baviera. L'intervento presenta la tipologia di sei figure diverse, il cui lascito è precipuamente gestito dall'Istituto, includendo anche i loro oggetti personali.

La varietà e la ricchezza delle fonti riportate nel volume ci invitano ad un grande viaggio spazio-temporale e sono destinate a richiamare ancora una volta l'attenzione sulla considerevole presenza di documenti relativi all'Ungheria negli archivi e nelle biblioteche in tutta Europa. Oltre al loro ruolo chiave nelle diverse ricerche, anche la loro varietà di genere, le circostanze del loro ritrovamento possono condurre ad ulteriori contributi e senza dubbio attestano la ragione d'essere di *Lymbus*.

Annamária Molnár

MTA–SZTE Antiquity and Renaissance:
Sources and Reception Research Group

Péter Kasza, Farkas Gábor Kiss & Dávid Molnár (a cura di): *Scientiarum miscellanea: Latin nyelvű tudományos irodalom Magyarországon a 15–18. században* [Letteratura scientifica di lingua latina in Ungheria nei secoli XV–XVIII] (*Convivia Neolatina Hungarica* 2). Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2017, 249 pp.

Ogni buon progetto vale quanto ne viene realizzato. Inizia con queste parole l'introduzione del volume e sembra che gli organizzatori dei convegni neolatini possano fare buoni progetti. L'ultima iniziativa dell'Associazione Neolatina Ungherese "Hungaria Neolatina" di tenere ogni due anni un convegno evidentemente regge il tempo, visto che gli organizzatori stanno lavorando nell'anno corrente già al III. Convegno Neolatino.

Dopo il primo convegno che ha avuto luogo nel novembre del 2013 (*Humanista történetírás és neolatin irodalom a 15–18. századi Magyarországon* [Storiografia umanistica e letteratura neolatina in Ungheria nei secoli XV–XVIII] (*Convivia Neolatina Hungarica* 1), a cura di Enikő Békés, Péter Kasza & Réka Lengyel, Budapest: MTA BTK ITI, 2015), è stato organizzato sempre a Szeged, nel novembre del 2015 il convegno le cui relazioni selezionate sono contenute in forma redatta nel presente libro intitolato *Scientiarum Miscellanea*, pubblicato come secondo volume della collana *Convivia Neolatina Hungarica* nel 2017, curato dall'Editore Lazi Srl. a Szeged. I curatori del volumi coincidono in parte con gli organizzatori del convegno: Péter Kasza, Farkas Gábor Kiss e Dávid Molnár.

Questa ultima pubblicazione sulla letteratura neolatina dell'Ungheria può essere ritenuta assai variegata da molti punti di vista. Offre una tematica vastissima: i lettori interessati possono scegliere tra saggi dedicati ad argomenti di storia della medicina, storia delle religioni, storia della letteratura e storiografia, nonché

dei campi scientifici confinanti con queste discipline. Il carattere miscelaneo del volume si riflette negli scritti che presentano manoscritti inediti, stampe meno conosciute, ma anche opere note esaminate sotto luce nuova, portando così nuovi risultati e novi accostamenti o mettendo in risalto carriere di professori, poeti, scienziati. Non si concentra solamente su opere in prosa e nemmeno sulla sola poesia: il tema è talvolta proprio il passaggio dall'una all'altra. Almeno secondo il titolo del volume i saggi riguardano argomenti limitati nello spazio, nell'arco di tempo e nel genere, ma in verità i lettori ricevono anche altro rispetto alla letteratura scientifica e trovano riferimenti anche ad argomenti non concernenti l'Ungheria e nemmeno i secoli XV–XVIII come limiti temporali sono strettamente rispettati. Su un punto però i curatori del volume non hanno fatto concessioni: il legame con la lingua latina. Tutti gli articoli trattano temi riguardanti il latino e ciò conferisce al libro una certa uniformità e ordine. La successione degli argomenti potrebbe anche apparire casuale, eppure si è riusciti ad ordinare i saggi non necessariamente congiunti per tema in maniera più o meno conseguente secondo il contenuto, i personaggi evocati negli scritti, i generi esaminati: questo è merito dei curatori. Così chi prende in mano il volume e comincia a leggere gli scritti in successione può supporre una concezione preesistente alla raccolta. Merito dei singoli autori invece è il livello equilibrato e costante degli scritti, tanto che non resterà deluso chi vorrà leggerne solo alcuni.

Il primo saggio del volume rientra nel campo della storia della medicina. Dávid Molnár, uno dei curatori del volume presenta una pubblicazione popolare, l'opera intitolata *De somno ac eius necessitate, quidque faciat ad bonam digestionem* del medico padovano Antonio Gazio. Oltre a conoscere la vita dell'autore riusciamo a capire cosa pensava Gazio delle connessioni tra i sogni e la digestione.

Proseguendo, possiamo leggere saggi di argomento storico, per quanto possibile, in ordine cronologico. Tiziano Tubay fornisce un nuovo elemento sull'ideologia della parentela tra Unni ed Ungari, che fu pervasiva alla corte di Mattia Corvino: si tratta di una poesia latina che si trova sul frontespizio interno del *Breviarium Strigoniense* (1480). Gábor Nagy presenta la storiografia e gli storiografi svedesi di lingua latina, che sottolineava la parentela con i Goti, attraverso numerosi esempi e particolari, dati, con una ricca illustrazione dell'argomento. Róbert Szvorényi scrive di Veit Marchtaler, conosciuto finora per i suoi viaggi ed itinerari, questa volta nella veste inedita di storiografo, analizzando la sua opera intitolata *Rerum a Sigismundo illustrissimo et fortissimo Transylvaniae principe contra Turcas gestarum brevis enarratio* dedicata a Zsigmond Báthory. Bernadett Benei nel suo scritto integra le nostre conoscenze sulla tradizione storiografica gesuitica presentando Sámuel Timon, il quale ha aggiunto e puntualizzato notizie

contenute nelle opere di Antonio Bonfini, e che d'altra parte a sua volta fu utilizzato come fonte per il lavoro di successivi storiografi gesuiti. Gergely Tóth analizza lo scritto intitolato *Initia* di Gottfried Schwartz, in cui l'autore intende gettare nuova fundamenta sul concetto della *Patrona Hungariae* rispetto a come si trova nella storia della Chiesa di Inchofer e nella successiva tradizione, reinterpretando anche il passato circa gli eventi della fondazione dello stato cristiano in Ungheria: egli afferma che gli ungheresi siano stati convertiti al cristianesimo da sacerdoti greci. Sára Sánta nel suo articolo presenta la prima storia di una cittadina ungherese ed il suo autore, István Schönvisner. L'analisi della monografia sulla città di Szombathely comprende anche una storia della storiografia municipale, con uno sguardo alla relazione del lavoro ungherese alla tradizione occidentale, per quanto riguarda la sua struttura e l'utilizzo delle fonti.

Anche l'astrologia viene toccata in qualche saggio. Áron Orbán, nel suo scritto presenta l'opera dell'umanista e poeta ma soprattutto astrologo tedesco Johannes Tolhopf, concentrandosi innanzitutto su come Tolhopf presenti la propria identità, nonché sulla questione se si possa parlare nel suo caso di una formazione dell'io poetico. Oggetto dell'analisi è lo stemma di Tolhopf, interpretato come un atto marcato di rappresentazione di sé. Márton Weszprémy nel suo scritto in lingua inglese scrive di uno dei codici più importanti della Biblioteka Jagiellońska, in cui si conserva l'oroscopo sia di Mattia Corvino sia di Giovanni Corvino. Presentando la raccolta di oroscopi, tutti legati all'Ungheria, si arricchiscono ulteriormente le nostre conoscenze sull'astrologia di corte nell'Ungheria rinascimentale. Dal saggio di Marcell Sebók veniamo a sapere che cosa pensava András Dudith sulle comete: sono esse segni, cause oppure solamente fenomeni celesti che influenzano la sorte degli umani. Lo scritto chiarisce il contesto storico-scientifico dell'opera intitolata *Commentariolus*, come anche l'interesse scientifico di Dudith.

In seguito si passa a temi più vicini alla storia della letteratura. Orsolya Tóth nel suo lavoro scrive del progetto grandioso di Petrarca, di redigere una raccolta di aneddoti relativi a personaggi famosi, ordinandoli secondo le quattro virtù cardinali, che non fu portato a termine. Tra le fonti utilizzate dal Petrarca l'autrice dedica particolare spazio all'influsso di Macrobio. Réka Lengyel richiama l'attenzione sull'importanza di livello europeo della carriera scientifica e professorale di István Hatvani (1718–1786), elencando gli studi da compiere per conoscere più da vicino la sua figura, offrendo anche un saggio del personaggio come professore, in base all'analisi dettagliata dell'unico suo libro di testo superstite a stampa, intitolato *Introductio ad principia philosophiae solidioris*. Dávid Molnár e Ádám Szabó firmano insieme lo scritto che presenta tre testi secenteschi inediti. (L'autore è

omonimo del curatore del volume e autore del primo saggio. Forse non è questo il luogo più opportuno per segnalarlo, ma sarebbe opportuno trovare una differenziazione più creativa di quella che leggiamo nell'indice dei nomi: Molnár Dávid (1) ovvero Molnár Dávid (2), magari trovando una soluzione stabile per distinguere i due giovani ricercatori, uno di Budapest, l'altro di Szeged.) I documenti, scritti in Olanda e che oggi si trovano a Kolozsvár (Cluj, Romania) forniscono ulteriori elementi sulle discussioni teologiche dei Paesi Bassi. Il lavoro intitolato *Collectiones* di Joachim Stegmann e le osservazioni che lo accompagnano, le *Notae* di Daniel Zwicker e la risposta di Stegmann, *Responsiones* sono oggetto dell'analisi dettagliata e dell'esposizione del pacifismo antitrinitario, nel cui contesto gli scritti erano nati. Basandosi sulla dedica dell'opera *Poesis Narrativa* di György Alajos Szerdahely, Piroska Balogh presenta il rapporto tra l'autore e la dedicataria, Erzsébet Berényi, coniuge di Miklós Zichy. Fissa inoltre quale posto occupi la *Poesis Narrativa* nella concezione di teoria estetica di Szerdahely, sottolineando l'influenza che su di lui esercitò Bacon. Mariann Czerovszki esamina le due versioni della poesia didattica sulla falconeria, scritta da György Pray, da un punto di vista prevalentemente filologico. Analizza quanto Pray stesso inserisca la versione rielaborata, detta "di quattro libri", nell'ambito della *scientia* o della *poetica* e pone la questione se possiamo considerare Pray un vero e proprio ornitologo in base alla poesia didattica di falconeria. Sempre su György Pray e sulla questione *scientia* o *poetica*, ma con altro oggetto della discussione è il lavoro di Sándor Máté Tóth, che è l'epopea minore intitolata *Taurinum*. La sua risposta al problema si ricava dalla presentazione della poesia sette-ottocentesca che segue le tradizioni neolatine e anche dall'esposizione del metodo di lavoro di Pray, nonché dall'analisi del testo e dalle note dell'epopea: Pray in veste letteraria svolge in verità una vera e propria attività stiroiografica.

Sándor Attila Tóth tratta del libro di poesia in quattro tomi scritto nel 1777 dal professore e poeta gesuita András Zachar: esso contiene non poesie, ma teoria della poesia e nozioni teoriche e metriche legate all'insegnamento della scrittura delle poesie. Prima della presentazione di queste otteniamo un piccolo panorama europeo sui compendi poetici settecenteschi dei gesuiti, tra i quali come fonte di Zachar è sottolineata soprattutto l'edizione oraziana di Henricus Braun e l'opera teorica ad essa legata.

La storia letteraria incontra quella della spiritualità nello scritto successivo, in cui Anna Posta introduce i suoi lettori ai segreti della *poetica evangelica*. Tale concetto indica la parafrasi delle Sacre Scritture secondo le forme antiche, e ne fornisce un esempio in Ungheria la trascrizione dell'Antico Testamento da parte di Leonhardus Mokoschinus, di cui si presenta un brano. Capiamo così com'è la

resa all'antica del testo biblico, e come si presenta il testo della Genesi se si intende seguire i tratti stilistici dell'epopea antica, adattando le figure e gli strumenti retorici antichi. Attila Restás descrive l'opera di Máté Csanak intitolata *Controversiae...*, pubblicata nel 1625 a Leiden, e in breve presenta il contesto di discussione teologica in cui si inserisce questo scritto. Le *Controversiae* infatti sono state scritte in difesa di Batholomeus Keckermann, per confutare l'attacco di Jacobus Martini. L'analisi offre un saggio della tendenza anticortegiana della Riforma e fornisce elementi nuovi sulla storia del collegio di Sárospatak e sui modelli di rappresentazione della famiglia Rákóczi. Éva Gyulai nel suo articolo descrive la carriera poetica del poeta cattolico András Marussi, elencandone le poesie d'occasione e esaminando le persone a cui esse erano state dedicate. Siccome Marussi ha salutato in poesia tutti i personaggi determinanti per la sua vita e per la sua carriera, otteniamo nuove informazioni non solo su di lui, ma anche sui dedicatari. La prima parte del saggio di László Szelestei Nagy potrebbe essere anche uno scritto programmatico per le ricerche neolatine, poiché tratta dell'importanza della lingua latina che ancora nel Settecento aveva un ruolo fondamentale di mediazione nel contesto multietnico: un aspetto ancora poco studiato oggi dalla letteratura specializzata. Una parte delle persone che coltivavano la scienza in lingua latina sono venute a far parte di società scientifiche europee. Poiché non in Ungheria non esisteva una società per il culto e la coltivazione della lingua latina, nella seconda parte del saggio si presenta una società che operava in lingua tedesca a Pozsony (Bratislava, Slovacchia) con i membri, le riunioni e i titoli delle conferenze. Vera Szádóczki svela la genesi del documento *Ratio Educationis*, presentando i documenti conservati alla Biblioteca Nazionale Széchényi che ci parlano delle procedure del lavoro e analizzando i quali si ottiene certezza che nella stesura del documento in lingua latina fu coinvolto attivamente il religioso gesuita Pál Makó. Il volume si chiude con lo studio di Vilmos Voigt che ha come tema la storia della religione: si tratta in esso dell'opera di Dániel Cornide, intitolata *Commentatio de religio veterum Hungarorum*, pubblicata nel 1791, dopo la morte dell'autore. Il saggio presenta il metodo di ricerca ed i risultati di Cornides nel campo della religione degli antichi ungheresi, avendo egli cercato di definire sia il concetto di "antico" sia quello di "ungherese", definizioni ancora oggi valide, creando così le basi per la ricerca della storia delle religioni in Ungheria.

Da quanto fin qui detto si evince come ci arricchiamo di un volume davvero variegato e che offre spunti in molte direzioni. Il fatto che tra gli autori troviamo sia dottorandi sia professori emeriti, ricercatori e docenti già affermati è forse il merito maggiore delle ricerche e dell'insegnamento neolatini, reintrodotti dieci-venti or sono. E anche se l'*Associazione Neolatina Ungherese Hungaria Latina*

non è attivissima e anche il suo sito sia ‘impolverato’, è comunque valida la dichiarazione fondante che vi si legge: “creare una comunità impegnata a studiare e ricercare la latinità dell’età moderna in Ungheria e nel mondo”. In questo senso possiamo dire che il progetto è buono e lo dimostra tra l’altro anche il presente volume. Proprio per questo varrebbe la pena ridestare l’Associazione dal suo stato di torpore, pubblicando per esempio sul sito i volumi della collana *Convivia Neolatina Hungarica*.

Rita Bajáki

MTA–PPKE Research Group on Baroque
Literature and Spirituality, Budapest

ABSTRACTS

ROSA LUPOLI (State Archive of Modena)

La guerra disegnata. La mappa di Strigonia di Claudio Cogorano del 1595 nei documenti archivistici modenesi e fiorentini

This paper presents the study of a beautiful map of the city of Esztergom (*Strigonia* in Latin) from the 16th century. The map, which is anonymous and without date, is conserved in the State Archive of Modena (Italy). Through the comparison of archival collections from Modena and Florence, it is possible to attribute the document to the engineer Claudio Cogorano (1554–1618) from Parma, a renown designer of military fortifications in the 16th century, active in Hungary during the epoch of the Ottoman–Habsburg wars (1594–1596). The documents presented in this paper record his work in the entourage of Don Giovanni de Medici, famous warlord of the Medici family, and trace back to the years 1595–1596 during which they collaborated to the project of the fortress of Komárom (*Comar*) and Esztergom. These documents allow us to attribute to Claudio Cogorano the paternity of some important Hungarian maps of that time in the Archive of Modena.

ÁKOS CSEKE (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)

Foucault a-t-il cru à ses doctrines ? Foucault contre le foucauldisme

This paper examines two fascinating but at the same time problematic “uses” of the philosophy of the late Michel Foucault. One of them is what Paul Veyne refers to as the question of origin (the origin of history and of historical events); the other, originating in the book entitled *Use of Bodies* by Giorgio Agamben, is the issue of subjectivity. It seems that in his philosophical research of the eighties which he calls “the courage of truth”, Foucault was hardly interested in the philosophical doctrines that he had developed previously. I argue that Foucault’s main target – “thinking differently” – was not only a slogan that he invented for himself, it was a real profession of faith: philosophy was

considered by him as an act that allowed him to unlearn his own convictions, methods, theories and truths of yesteryear.

IBOLYA MACZÁK (Research Group of Baroque Literature and Spirituality of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest & Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)
András Illyés's St. Martin sermons

Péter Pázmány never published a single sermon about saints of the Árpád dynasty; however, he published one about the canonized King Ladislaus, although not under his own name: Transylvanian bishop András Illyés published Pázmány's only speech written for St. Martin's day as three Saint Ladislaus sermons under the title *Megrövidítettett ige* [*The divided word*] in the 1692 volume of his five-volume collection of sermons. András Illyés's work as a compiler was further affected by his editorial principles. In his collection of sermons about saints, there is a sermon about St. Martin, but it is not based on Pázmány's speech: Illyés clearly worked with a range of sources in compiling his volumes. New findings also allow for identifying texts with Italian sources, among them texts which Illyés translated into Hungarian from Giuseppe Mansi's collection, *Prontuario sacro per tutte le solennità*, and published in abridged form under his own name.

ATTILA TUHÁRI (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)
The hymn of Saint Martin by Murellius

The present paper attempts to map the allusions between Johannes Murellius of Roermond's *Saint Martin Hymn* and the works of Sulpicius Severus about the poets, Horace and Ovid. The results of the examination reveal that Murellius wished to make his work an integral part of the literary tradition by reflecting on ancient and supposedly contemporary poems.

ELVIRA PATAKI (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)
Au-delà d'un manteau partagé. La poétique du vêtement dans la Vita Martini de Venance Fortunat

The present paper aims at examining the motif of textiles and dressing in the Latin hagiographic epos of Venantius Fortunatus. Key elements of the biographical tradition about Saint Martin of Tours, the images of cloths and the scenes of dress sharing seem to have special narrative and aesthetic functions in the poem while keeping their essential ascetic, thaumatourgic and anthropological importance. Being dressed appears as a symbol of being saved and protected, while a naked body can signify human vulnerability, temptation and sin at the same time. The stories woven into the poetic text about the

different textiles of human or heavenly origin that are worn or shared by Saint Martin are used to illustrate the spiritual progress of the hero. Nevertheless, these episodes provide the unity of the narrative and renew some generic topos and skills of classical epic poetry (see the case of *ecphrasis* or *enargeia*) as well as formulate highly self-reflective metapoetic statements about creating a discourse. Finally, they raise questions about the hierarchy between visual arts (weaving, jewellery) and verballity, and reflect on the limits of human ways of expression in the representation of immaterial divine beauty.

GYÖRGY DOMOKOS (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)
Sant'Ambrogio e San Martino

The goal of the short paper is to point out parallelisms between the lives and cults of two saints of the 4th century, Martinus and Ambrosius. They both were bishops of important cities and defenders of catholic orthodoxy against Arian heresy. The apsidal mosaic of the Milanese St. Ambrosius basilica from the 9th century as well as the golden altar of the same church represent a curious scene with the aim of linking together the two personalities. We can point out that it is just in this period that the cult of Martinus is becoming a symbol of the emerging Caroling empire even in the far away native city of Savaria (today's Szombathely in Hungary), and so the representation of Ambrosius also meant the linking the city of Milan to the Empire.

ESZTER MOHÁCSY (Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba)
La musica si infiltra nella poesia – l'arte di Eugenio Montale

This study discusses the connection between music and poetry in the early period of the Italian Nobel prize winner, Eugenio Montale's poems. The greatest musical influence on his way of writing was the French composer, Claude Debussy. In this paper, I show how Montale was able to use this influence in certain poems. The paper focuses on three different pieces (*Corno inglese*, *Falsetto*, *Musica sognata*) of the same volume, *Ossi di seppia*. With few quotes from the poet himself, the reader will have a closer understanding of the essence of Montale's poetry and how music can be the focus and not only an instrument in these poems.

PAULA MARSÓ (Eötvös Loránd University, Budapest)
Apologie d'un monstre sacré

One of Rousseau's last writings, *Dialogues. Rousseau juge de J.-J.* (*Dialogues. Rousseau, judge of J.-J.*) has long been viewed as evidence of his paranoia. It consists of three dialogues between a character named "Rousseau" and one identified as "Frenchman"

who discuss the bad reputation and works of an author named “Jean-Jacques”. Rousseau sought to justify his entire career and undertook his most comprehensive reflection on himself as an author, his books, and his audience.

DANIEL NEMRAVA (Palacký University Olomouc)

Más allá de lo fantástico en Distancia de rescate de Samanta Schweblin

This study aims to describe the main aspects of narrative discourse in the novel *Distancia de rescate* by Samanta Schweblin. The paper examines the extent to which the novel can be classified into the genre of fantasy literature, using the application of linguistic transgression theory at three levels: syntactic, semantic and the level of discourse. Narratological analysis examines the parallel between the theme and the types of focalization. The last examined aspect is the strategy of constructing a literary space that exhibits the features of dystopia, based on B. McHale’s theory of a “heteropian zone” in postmodern fiction. At the same time, the work tries to prove that fiction goes beyond the limits of the genre, highlighting the socio-political and ecological context.

MOJMÍR MALOVECKÝ (Comenius University, Bratislava)

Quelques remarques sur les traits caractéristiques du récit de voyage de Martin Kukučín
Impressions de France

The study outlines the factographic extralinguistic context of the selected parts of chapters 21 and 22 of the travel story *Impressions from France* by the Slovak writer Martin Kukučín. It analyzes the conceptualization by the author of the literary text in selection of cultural facts about history of France and contemporary life particularly in Paris in the twenties of twentieth century from a Central European perspective. It focuses on the author’s typical approach in textual construction combining historical facts, the author’s subjective points of view, and the description of everyday life in the streets of Paris, positively emphasizing the French people, their country and history.

BRUNO PACE (Palacký University, Olomouc)

Per un dizionario dell’italiano burocratico

In this paper we present our research project which aims to create a dictionary of bureaucratic Italian. We start by defining the area of interest, and how it has been considered by linguists. We will see how bureaucratic terms are recorded in the main contemporary dictionaries. Then we illustrate how we intend to implement our work: we will build a corpus of selected texts, from which we will get the list of headwords, and plan the format for each entry and the general structure of our dictionary. We expect that this work may be useful in the studies of the bureaucratic language and may encourage further projects.

BÁLINT HUSZTHY (Pázmány Péter Catholic University)

The “untamed” /s/ of Italian dialects: An overview of the singular behaviour of Italo-Romance sibilants

Sibilants cause several problems in phonology, especially /s/, and especially in Romance linguistics. This paper offers a general overview of the issue of preconsonantal /s/ in Italian dialects as far as its distributional problems are concerned. We will consider its position in the syllable, palatalisation processes, its behaviour in voice assimilation and its deletion. Special sections will be devoted to the case of “Neapolitan s”, which includes six allophones of the /s/ phoneme, and to an OT-account of /sC/-palatalisation in Italian dialects, which is an attempt of unifying theory in order to analyse different /sC/-palatalisation processes as a phonologically uniform phenomena.

BEATRIZ GÓMEZ-PABLOS (Comenius University, Bratislava)

Tres escritores de Nueva España como autoridad literaria en el primer diccionario de la Real Academia Española

The present work focuses on three Mexican writers in the *Diccionario de Autoridades (Dictionary of Authorities)* (1726–1739), by providing information about the authors and their work. Secondly, it describes how academics authorized words in the *Dictionary* from two points of view: numerically and the use of “Americanisms”. Finally, it tries to explain some nuances that the concept of “authority” involves.

MICHELE PAOLINI (Comenius University, Bratislava)

Su una lettura saussuriana

The initial aim of this paper was to analyse, in the form of a brief informative book review, Massimo Prampolini’s work *Ferdinand de Saussure* (Roma, Carocci editore, 2017). This book aroused such a lively interest that it has prompted us to expand our original project. Current readings of Saussure’s work can be summarised as follows: an “early Saussure”, based on the publication of the *Cours de linguistique générale* (1916); a “second Saussure”, witnessed by his *Écrits de linguistique générale* (2002), documenting the research directed towards the philological study of the Swiss linguist’s manuscripts, and a “third Saussure”, “esoteric”, developed in the “theory of anagrams”, as can be seen in Saussure’s notes, for a long time unconsidered because unpublished, and unpublished because scientifically unsolved. The “second Saussure” offers the reader the most convincing multifaceted view of language which can be achieved today by reading Saussurean studies.

Printed in Hungary