

a cura di
Donatella Bisconti e Daniela Fabiani

Regards croisés France-Italie

Langues, écritures et cultures

ni° eum

Regards croisés France-Italie

Langues, écritures et cultures

Atti della giornata di studi organizzata dalle Università di Macerata e Clermont-Ferrand / Actes de la journée d'études organisée par les Universités de Macerata et de Clermont-Ferrand (20 mars 2015)

a cura di Donatella Bisconti e Daniela Fabiani

eum

Volume pubblicato con il contributo del CERHAC, UMR 5037, IHPC - Institut d'Histoire de la Pensée Classique - Équipe Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata.



ni° eum edizioni università di macerata > **2006-2016**

isbn 978-88-6056-458-0

Prima edizione: aprile 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 7 Introduzione
- Donatella Bisconti
- 17 Florence et Louis XI au lendemain de la conjuration des Pazzi : enjeux diplomatiques et stratégies de survie
- Dominique Bertrand
- 31 Singe savant et facétie de Castiglione à Des Périers: emprunt ironique et distorsion parodique des modèles italiens
- Paola Roman
- 49 La ricezione goldoniana nei periodici parigini settecenteschi degli anni '50-'60: una divulgazione « censurata » ?
- Patrizia Oppici
- 69 I *Mémoires* di Goldoni come autobiografia linguistica
- Jean-Igor Ghidina
- 81 Foschi Lumi. Vittorio Alfieri di fronte alle convulsioni rivoluzionarie
- Alfredo Luzi
- 97 Le Marche di Stendhal: estetica ed etica
- Daniela Fabiani
- 105 La réception italienne de Julien Green dans « La Stampa » et « La Repubblica »

- Carla Carotenuto
117 Il francese come « lingua della cultura » in Fabrizia Ramondino
- Nicolas Violle
129 Regards sur l'Italie, de là-bas et d'ici. Représenter et Chroniquer l'Italie dans un blog: *Campagne d'Italie* de Philippe Ridet
- Cristina Schiavone
147 Les seuils du roman subsaharien francophone: remarques sur le péritexte entre texte originel et traduction italienne

Introduzione

Il presente volume è il frutto, prima ancora che del contributo dei singoli studiosi alla giornata di studi *Regards croisés France-Italie* tenutasi a Macerata il 20 marzo 2015, dell'intenso rapporto di collaborazione che lega l'Università di Macerata e l'Université Blaise Pascal di Clermont-Ferrand in Francia a partire dal 2003, allorché il collega e amico Alfredo Luzi effettuò un semestre presso il Dipartimento di Italianistica di Clermont-Ferrand quale *visiting professor*, esperienza poi rinnovata nel successivo anno accademico. La presenza del prof. Luzi a Clermont ha indotto le due Università a stabilire un partenariato Erasmus. Nel 2012, i due atenei hanno firmato una convenzione per l'apertura di un doppio titolo di laurea Magistrale EIFI (Etudes Interculturelles Franco-Italiennes) / Laurea LM38 in Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale, diploma che attira un numero crescente di studenti dalle due parti e che probabilmente non avrebbe visto la luce senza l'opera di mediazione di Alfredo Luzi, e soprattutto senza l'impegno da parte di Daniela Fabiani, Professore associato di francesistica a Macerata e, sia detto senza falsa modestia, da parte di chi scrive queste righe.

Il doppio titolo EIFI / LM38 si è rivelato non solo un corso di studi al passo con i tempi e le nuove esigenze delle professioni afferenti alla traduzione, all'interpretariato e alla mediazione culturale, capace di aprire prospettive di lavoro ai neo-laureati, ma anche un'occasione di scambio culturale e intellettuale per gli studenti nonché per i docenti coinvolti nella formazione a vario titolo. In un mondo reso sempre più complesso dall'evoluzione delle tecnologie e dei sistemi di informazione, dall'estensione planetaria del web, dal sorgere di nuove e pressanti questioni

politico-culturali, è di fondamentale importanza proporre forme di apprendimento e di comprensione della realtà che permettano al contempo la conoscenza dell'«altro», conoscenza necessaria, eppure sempre difficile e insidiosa, sospesa com'è tra riconoscimento della differenza e tentativo di riportarla ai propri parametri interpretativi. È questa, al di là dei contenuti disciplinari veicolati dal diploma, la lezione essenziale che i due atenei si sforzano di trasmettere ai loro iscritti: l'importanza di utilizzare l'anno di studio speso nell'Università partner come occasione per scoprire una realtà vicina e apparentemente simile, ma in effetti «straniera» a più livelli, geo-politico, in primo luogo, ma anche e soprattutto culturale e psicologico, e per sottoporre a vaglio critico il proprio metro di valutazione.

È appunto nella prospettiva di scandagliare la relazione con l'altro, inteso come elemento imprescindibile di un'interazione che si gioca lungo un arco cronologico di più di cinquecento anni su di uno scacchiere europeo continuamente mobile, che è nato il progetto di una giornata di studi *Regards croisés France-Italie*, a cui, noi speriamo, altre seguiranno. Il presente volume è il risultato delle forze congiunte del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata e del centro di ricerca CERHAC (Centre de Recherche sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age Classique) dell'Université Blaise Pascal e intende proporsi come esempio di collaborazione interuniversitaria nell'ambito degli studi italo-francesi.

Nel corso dei secoli i contatti tra Francia e Italia sono stati ora fecondi e amichevoli, ora difficili se non ostili. Lo sguardo reciproco tra i due paesi, accompagnato da entusiasmo ma anche da pregiudizi, dal fascino per le mode venute dal paese d'Oltralpe ma anche dal rifiuto dei costumi e della lingua del popolo vicino, riflette la rivalità latente tra due popoli accomunati da tratti religiosi e linguistici, da una simile matrice culturale di tipo umanistico, ma che tutto divide in senso politico, economico, sociale. Gli intensi scambi culturali ed economici tra i due paesi, testimoniati fin dal Medioevo da scrittori, viaggiatori, diplomatici, storici, traduttori, migranti, prendono a volte la forma di un'adesione incondizionata, mentre in altri casi si traducono in ostilità manifesta, in rivendicazione di una

superiorità degli individui e/o della nazione: adesione e rifiuto coinvolgono inizialmente i generi letterari e la loro espressione linguistica, mentre i sistemi politico-istituzionali di riferimento appaiono alla ricerca di canoni di riconoscimento reciproci. Così, all'alba del Rinascimento, il sostegno richiesto da Lorenzo de' Medici al re di Francia Luigi XI mostra una strategia opportunistica di sostanziale omologazione del sistema signorile instaurato a Firenze e più in generale nel nord Italia con la monarchia francese in via di progressiva assolutizzazione. In tal senso Donatella Bisconti analizza le relazioni diplomatiche che interessarono Firenze e la Francia all'indomani della congiura dei Pazzi: se Firenze e Lorenzo sono alla ricerca di alleati contro le forze coalizzate di Roma e Napoli che li minacciano, Luigi XI e, parzialmente, Renato d'Anjou, ribadendo la vicinanza delle rispettive casate agli interessi fiorentini, si affacciano per la prima volta sul complicato intreccio di interessi diplomatici e politici italiani attraverso la mediazione di Commines, interprete di un mondo che costituirà di lì a poco l'obiettivo della spedizione di Carlo VIII e che uscirà dal contatto conflittuale con la Francia integralmente trasformato.

Dal canto suo, Dominique Bertrand, nell'analizzare l'adattamento del genere della facezia, praticato da Bracciolini e Castiglione, nelle *Nouvelles récréations et joyeux devis* di Bonaventure des Périers, analizza lo spostamento in senso parodico del modello originale attraverso il confronto tra la novella 88 sulla scimmia sapiente della raccolta di Des Périers con il *Cortigiano* (II, LVI), rivisitato attraverso la facezia 250 del *Liber facetiarum* di Bracciolini. Nel passaggio tra la narrazione di Castiglione, in cui l'arte del conversare propria dell'educazione del cortigiano strizza l'occhio all'arte più sottile del raccontare divertendo, senza tuttavia offendere né allontanarsi da un linguaggio onesto, alla novella di Des Périers, la cui conclusione costituisce un attacco neanche troppo velato alla disinvoltura con cui gli Italiani si avvalgono di affermazioni menzognere, è possibile misurare la distanza che il narratore francese mette tra sé e il suo mondo culturale e il modello veicolato dal *Cortigiano*, libro di portata europea, tradotto in numerose lingue, ma proprio per questo tanto ingombrante da richiedere un processo di emanci-

pazione dalla sua urbanità di stampo ciceroniano, tanto elegante quanto ingannevole esattamente come i personaggi delle facezie ivi proposte.

Se il Rinascimento francese deve fare i conti con un modello culturale italiano in pieno sviluppo, malgrado l'evidente declino politico della penisola, e non può che stabilire delle linee di demarcazione implicite, la relazione appare capovolta nel XVIII secolo, allorché la Francia dei Lumi e dei prodromi della Rivoluzione estende il suo diktat culturale a tutta l'Europa. L'Italia politicamente divisa e *en quête* di una identità nazionale reagisce in forme ambivalenti e contraddittorie alla supremazia innegabile della vicina d'Oltralpe, che suscita attrazione e ripulsa a volte anche sovrapposte.

In entrambi i casi l'incontro con l'altro si rivela spesso un appuntamento mancato, un'occasione perduta di comprensione non solo dell'altro, ma di sé. Tuttavia, se entusiasmo o rigetto riflettono sovente una indagine che proietta sull'altro le proprie categorie di giudizio, essi sono anche un mezzo da un lato di definizione della propria identità politico-culturale e linguistica, definizione per opposizione o per imitazione, almeno apparenti, dall'altro di integrazione in una realtà prossima, che sembra però sfuggire ai criteri di analisi abituali. In tal senso, i due lavori su Goldoni presentati nel corso della giornata, offrono un'immagine speculare e complementare della presenza del commediografo in Francia.

Attraverso la lettura di due periodici, il « Journal Etranger » et l'« Année Littéraire », espressione rispettivamente degli *encyclopédistes* e dei classicisti, Paola Roman ricostruisce le faticose e contraddittorie tappe della ricezione francese del teatro goldoniano pochi anni prima del trasferimento di Goldoni a Parigi, avvenuto nel 1762. Se un classicista come Fréron manifesta apprezzamento per le soluzioni teatrali proposte dal veneziano, apprezzamento da ascrivere tuttavia all'infiammata polemica con la *côterie* dei *philosophes*, in particolare con Diderot, accusato nelle pagine dell'« Année Littéraire » di aver plagiato Goldoni, d'altro canto critiche taglienti, riserve e fraintendimenti si alternano a periodi di silenzio stampa assoluto o pressoché tale, da leggersi quale volontà di attenuare se non addirittura

di negare la portata rivoluzionaria della riforma teatrale goldoniana, che avrebbe rischiato di offuscare la novità della riforma teatrale, parallela, ma di segno profondamente diverso, dei drammaturghi francesi. Un caso di censura dovuto, paradossalmente, non ad una mancata comprensione del commediografo, ma ad una fin troppo chiara coscienza del rischio che l'introduzione in Francia del teatro goldoniano avrebbe comportato.

Patrizia Oppici esplora il lungo soggiorno francese di Goldoni da una prospettiva linguistica, rivelatrice di una storia intima che i *Mémoires* lasciano trasparire senza mai esplicitare. In questa prospettiva, i *Mémoires* possono essere letti tra l'altro come testimonianza dell'apprendistato del francese da parte di un veneziano che adotta l'idioma di Molière e Corneille a più livelli, come lingua dello scambio quotidiano e delle relazioni con la corte di Versailles, dell'autobiografia intellettuale e infine anche della produzione teatrale. È alla luce del confronto con il francese che Goldoni riflette su questioni, ancora embrionali, di parentela linguistica con i dialetti dell'Italia settentrionale, e dei problemi traduttologici che la trasposizione verso il francese delle sue commedie comporta. L'apprendimento del francese è quindi la storia di una conquista al tempo stesso intima, quale strumento di ingresso in un mondo alieno e per molti versi indecifrabile, e pubblica, quale appropriazione di uno strumento espressivo che lo condurrà alla messa in scena del *Bourru bien-faisant*, commedia francese a tutti gli effetti e segno tangibile della sua integrazione.

Mentre Goldoni sperimenta le complicate convenzioni della realtà culturale francese e ne subisce a distanza e in presenza l'ostilità più o meno dichiarata, Alfieri, quale aristocratico di casa nelle corti europee ma anche sufficiente a sé stesso nel suo egotismo autoreferenziale, può prendere le distanze dalla Francia senza risparmiarle la sferza della sua critica infamante. Jean Ghidina, ripercorrendo l'iter letterario di Alfieri, dalle *Satire* attraverso il *Misogallo* fino alla *Vita*, individua nel ripudio via via più marcato della lingua francese ma anche della cultura e dell'evoluzione politica della nazione transalpina un climax ascendente in coincidenza con il recupero della toscana di ascendenza dantesca da un lato, e con il riavvicinamento,

paradossale da parte di chi aveva inneggiato alla Rivoluzione nel *Parigi sbastigliato* del 1789, alle radici cattoliche dell'Italia di contro ad un illuminismo volteriano il cui frutto è il razionalismo aberrante della *Terreur*, dall'altro. Pur nell'ottica aristocratica di chi vede nell'ascesa delle masse il sovvertimento dell'ordine costituito, Alfieri assegna tuttavia un compito civile alla sua classe di appartenenza, che, proprio in virtù della sua posizione, può indicare, attraverso il recupero del patrimonio linguistico e culturale dell'Italia nella sua dimensione sovranazionale, una strada alternativa al dilagare dell'ideologia rivoluzionaria figlia degenerare, ma, sembrerebbe, inevitabile, del rigore filosofico illuminista.

Sulla soglia del XIX secolo, la presenza di Napoleone « liberatore » in Italia ha ormai sparigliato le carte: la penisola, ancora terra di conquista da parte di eserciti stranieri, diventa però anche luogo dell'apprensione estetica del bello ed entra a pieno titolo nell'immaginario collettivo di viaggiatori e scrittori, che attraversano la penisola attratti dalle sue bellezze artistiche e paesaggistiche, ma perplessi al tempo stesso di fronte allo iato antropologico che si apre nei confronti della popolazione italiana. L'eccesso di bellezza, che Stendhal sperimentò personalmente, se può manifestarsi quale sindrome omonima, può però anche essere occultato nella filigrana della scrittura la quale riprende così il sopravvento sul dato diaristico oggettivo. Alfredo Luzi prende in esame, attraverso la rilettura del *Journal* e di *Rome, Naples et Florence* di Stendhal, un caso specifico di diffrazione spazio-temporale, i soggiorni marchigiani di Henri Beyle in qualità di funzionario napoleonico, in cui la strategia di mascheramento della verità biografica consente ad un dettaglio naturalistico o artistico di diventare occasione di riflessione più ampia, di natura antropologica e sociologica, e impedisce da un lato che la felicità del viaggio soffochi la libertà creativa della scrittura, dall'altro che il processo di identificazione con la realtà esaminata si compia.

Se la sezione dedicata all'età moderna si chiude sul diario di uno Stendhal attento a non lasciarsi irretire dal fascino di un paese non completamente decifrabile, la sezione contemporanea si apre con le pagine in cui Daniela Fabiani illustra la relazione

irrisolta della stampa italiana nei confronti della figura di Julien Green, scrittore di origine americana, ma di educazione e lingua francese, la cui produzione attraversa tutto il XX secolo. Attraverso l'analisi meticolosa degli articoli dedicati a Green dalla «Stampa» di Torino fin dal lontano 1927 e dalla «Repubblica» a partire dal 1985, Fabiani si interroga sulle ragioni dell'interesse verso Green da parte di giornalisti e lettori che, soprattutto nel secondo dopoguerra, ne seguirono con attenzione l'evoluzione narrativa che va di pari passo con il suo percorso umano. Scrittore cattolico, ma di un cattolicesimo tormentato, soprattutto nella prima parte della sua produzione letteraria, Green appare, agli occhi dei giornalisti della «Stampa», un isolato rispetto all'ambiente culturale francese, malgrado il suo ingresso all'Académie française nel 1972, mentre la «Repubblica», conformemente alla sua tendenza politica di sinistra e al suo pubblico di intellettuali, manifesta un più spiccato interesse per Green nel momento in cui si assiste ad una svolta nel percorso religioso ed intellettuale dello scrittore, intesa da una delle corrispondenti in Francia del quotidiano, Elena Guicciardi, come liberazione dall'ossessione del peccato che si riflette in una scrittura rasserenata e impregnata di forza vitale. Se entrambi i quotidiani, benché con un taglio differente, hanno contribuito alla diffusione di Green in Italia, essi ne hanno anche viziato l'interpretazione, facendo un uso antifrancese della sua immagine, per ragioni riconducibili a due opposte visioni ideologiche.

Mentre Julien Green viene riletto in chiave antifrancese nei *milieux* intellettuali italiani, inversamente, sul limitare di diversi crocevia culturali e linguistici, l'opera di Fabrizia Ramondino travalica i confini nazionali attraverso gli echi di esperienze letterarie ed extraletterarie, di momenti di vita vissuta e riversata nella scrittura, in cui la relazione con la Francia e il francese occupa un posto privilegiato. Ripercorrendo il filo della memoria autoriale, Carla Carotenuto rende visibili i sottili legami affettivi di Ramondino con la Francia e la sedimentazione delle esperienze culturali legate al mondo francofono, che si ripercuotono nella sua opera letteraria non tanto o non solo come rievocazioni di un passato giovanile, ma soprattutto come strumenti interpretativi di altri contesti ed altre realtà e mezzi di

esplorazione del mondo interiore femminile. Il francese diventa così «lingua dell'immaginazione e della fuga» dal peso della quotidianità, per entrare nel territorio inesplorato del «je» e decostruirne la stolidità identificazione con un «moi» cerebralmente deprivato, ma anche lingua della grande letteratura e del cinema europei, attraverso le cui lenti leggere la propria storia, quella collettiva e quella personale.

Gli ultimi due interventi della giornata, rispettivamente di Nicolas Violle e Cristina Schiavone, ci riportano all'attualità politica e culturale più recente, inducendoci a pensare il rapporto con l'alterità quale possibile declinazione della nostra identità. Il vasto corpus costituito dal blog del giornalista di «Le Monde» Philippe Ridet squaderna una cronaca quotidiana che si fa progressivamente storia, una storia peraltro scritta a più mani, dal blogger, ma anche dai suoi lettori/commentatori. È così che Nicolas Violle ci accompagna attraverso le pagine virtuali dei *mémoires* costituiti dagli articoli di «Campagne d'Italie», titolo fortemente evocativo, che rinvia da un lato alle ultime elezioni politiche tenutesi in Italia nel 2013, dall'altro ai cronisti che, al seguito dei sovrani francesi impegnati in reiterate campagne di conquista dell'Italia tra '500 e '800, hanno contribuito a diffondere presso il pubblico francese la conoscenza della penisola. Se gli articoli di Philippe Ridet, coerentemente con il progetto sotteso al blog, abbozzano, attraverso lo schema ben collaudato dello *storytelling*, una rappresentazione dell'Italia sospesa tra vecchio e nuovo, tra berlusconismo e renzismo, tra declino e desiderio di riscatto, dal canto loro i commentatori del blog, Italiani o Francesi che siano, informati e colti oppure accaniti sostenitori dei loro leader, disegnano l'immagine di un paese ancora prigioniero di vecchi schemi interpretativi pur aspirando al nuovo, ma che finisce per presentare, ai loro stessi occhi, sorprendenti punti di contatto con la Francia di oggi.

Cristina Schiavone allarga lo sguardo al di là dei confini geografici di Italia e Francia per proporre una prima scrematrice dei risultati relativi alla funzione del paratesto nelle letterature subsahariana francografa, all'interno della quale il francese non è necessariamente la lingua madre dell'autore. Quest'area letteraria, feconda di stimoli, ha suscitato negli ultimi anni l'in-

teresse crescente di case editrici italiane medie e piccole, che offrono ormai una larga scelta di titoli ed autori. Schiavone si concentra in particolare sulla prefazione e sulle note a piè di pagina, ambiti destinati da un lato a guidare il lettore nella scoperta di un mondo culturale e linguistico per più versi ignoto, dall'altro a conferire all'opera uno statuto letterario incontestabile. Al tempo stesso, il ruolo del traduttore si rivela qui quello di un vero mediatore culturale, rispetto al quale il paratesto può fungere da cartina al tornasole del suo mondo ideologico e delle chiavi di lettura impiegate.

Se una conclusione, sia pure provvisoria, va tratta dalla giornata di studi *Regards croisés*, potremmo affermare che le relazioni Italia-Francia, oggi estese ai paesi francofoni coinvolti nei flussi migratori e nelle relazioni allargate di entrambi i paesi, non sono riducibili a meri trasferimenti di mode, correnti o generi, a contatti politico-diplomatici, ad interessi turistici, artistici e sociologici, ma comportano ad ogni passaggio un sottile, eppure profondo e reciproco ripensamento del nostro essere nel mondo. Tuttavia, malgrado la frequenza degli scambi secolari, rimane pur sempre uno iato, un vuoto da colmare, un'irriducibile divergenza, che è al tempo stesso condizione della continuità e della fecondità del rapporto tra i due paesi.

Donatella Bisconti

Donatella Bisconti

Florence et Louis XI au lendemain de la conjuration des Pazzi : enjeux diplomatiques et stratégies de survie

Le 26 avril 1478, les frères Laurent et Julien des Médicis furent attaqués dans l'Eglise de Santa Reparata (Santa Maria del Fiore) par un groupe de conjurés. Composé à la fois de Florentins hostiles au régime de plus en plus autoritaire et restreint instauré par les Médicis et de gens envoyés par le pape Sixte IV, il avait à sa tête Iacopo de' Pazzi qui avait coalisé autour de lui les forces hostiles à la politique menée par Florence depuis l'arrivée au pouvoir de Cosme l'Ancien, notamment à partir de la paix de Lodi en 1454.

Julien fut tué et Laurent légèrement blessé, mais le soulèvement populaire que les Pazzi et les autres membres du complot espéraient susciter n'eut pas lieu : bien au contraire, la population se rangea rapidement du côté des Médicis : la répression fut sommaire et sanglante ; outre plusieurs membres de la famille Pazzi, furent pendus l'archevêque de Pise, Francesco Salviati, et plusieurs prêtres, Giovan Battista da Montesecco, homme d'armes aux dépendances de Federico da Montefeltro, et différents personnages florentins et d'autres villes italiennes ayant participé au complot. Le cardinal Raffaele Riario, neveu du pape et présent à la messe le jour de l'attentat, fut retenu en otage par la Seigneurie florentine jusqu'au 12 juin 1478.

En effet, Florence dut déployer tous ses moyens politiques, diplomatiques et militaires face à la réaction des puissances italiennes hostiles aux Médicis dès que la nouvelle de l'échec de l'attentat et de la répression expéditive, qui n'épargna pas des hommes de l'Eglise, fut connue. Sixte IV excommunia Laurent

et lança l'interdit contre Florence (qui ne fut que partiellement respecté); les armées de l'Eglise et de Naples aux ordres de Federico da Montefeltro et d'Alphonse de Calabre attaquèrent Florence qui risquait l'encerclement.

Laurent se vit donc contraint à renforcer l'alliance avec Milan (et également avec Venise, qui essaya toutefois de ne pas s'engager trop avant aux côtés de Florence), une alliance qui ne pouvait que fragiliser ultérieurement l'équilibre déjà fort compromis de la paix de Lodi. Cette décision, qui caractérise la politique médicéenne pendant les années 1478 et 1479, du moins jusqu'à ce que Laurent prenne l'initiative audacieuse de se rendre personnellement à Naples pour traiter avec le roi Ferdinand d'Aragon, eut également des répercussions internationales que Laurent, politicien subtil et avisé, ne pouvait pas ignorer, à savoir l'implication de la France (ou mieux, de la couronne française) dans les affaires italiennes. D'ailleurs, les liens entre Louis XI et la France s'étaient renforcés bien avant, dès 1461, lorsqu'une délégation florentine guidée par Piero de' Pazzi avait rendu hommage au roi français, auquel Donato Acciaiuoli avait offert sa *Vita Caroli*, une réécriture d'Eginhard.

Bien que l'on considère traditionnellement 1494 comme l'année marquant la rupture définitive de la paix italienne lorsque l'expédition de Charles VIII à Naples montrera la faiblesse du système des Etats de la péninsule, on pourrait affirmer qu'un intérêt plus prononcé pour les enjeux diplomatiques concernant l'Italie naquit au moment où Louis XI envoya à Milan d'abord, à Florence ensuite, Philippe de Commines, afin de négocier les termes de la réconciliation avec Milan, après une période de brouille, et de prendre directement connaissance de la situation à Florence. Il s'agissait, du point de vue de Louis XI, d'une mission exploratoire, par laquelle, sans se laisser impliquer directement dans le conflit, il se rendait garant de l'alliance Florence-Milan-Venise à peu de frais.

C'était la première visite de Commines en Italie, mais il avait déjà une connaissance de la situation, qu'il put approfondir par la suite. Il arriva à Florence vers la fin du mois de juin, ou bien tout début juillet et en repartit à la fin du mois d'août 1478. Bien qu'il existe d'autres récits d'auteurs français sur la conjuration

et de ses conséquences, celui de Commynes est le seul qui se base sur une prise de contact directe avec les acteurs politiques florentins¹, et c'est d'autant plus important qu'il révèle le regard d'un bourguignon passé du service de Charles le Téméraire à celui de Louis XI sur l'Italie et ses avatars politiques.

D'emblée, Commynes² définit le conflit Médicis-Pazzi comme un « différent » et peu après comme un « debat de deux grandz lignées fort renommées ». Il réduit donc un événement de politique internationale (puisque l'Italie se composait de plusieurs Etats, chacun avec ses institutions, ses formes de gouvernements, son armée, sa diplomatie, son système monétaire...) à un litige entre « deux lignées », dont l'une a succombé, tandis que l'autre a survécu à l'attaque. Si nous réfléchissons au fait que pendant les mêmes années Louis XI était en conflit avec Charles le Téméraire et que deux lignées s'affrontaient sur le sol français pour le contrôle du territoire, voilà que Commynes donne au lecteur des *Mémoires* un outil de compréhension rapprochant la république florentine du royaume de France, impression confirmée lorsqu'il compare les rapports de force entre les Pazzi et celle qu'il appelle la « maison de Medicis ».

Probablement dans le but de susciter la sympathie du lecteur à l'égard des Médicis, il affirme que « Laurent fut fort blessé », détail pour le moins exagéré. Politien lui-même parle d'une blessure au cou³, tandis que Thomas Basin parle d'une blessure légère⁴. Commynes, arrivé fin juin à Florence, avait certes pu

¹ Pour les différents récits et interprétations de la conjuration des Pazzi en milieu français, cf. Pierre Jodogne, *La conjuration des Pazzi racontée par les chroniqueurs français et bourguignons du XV^e siècle : Commynes, A. de But, Th. Basin, J. Molinet*, in *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, Etudes réunies et présentées par Franco Simone, Torino, Accademia delle Scienze, Bona ed., 1974, pp. 169-211.

² Philippe De Commynes, *Mémoires*, par Joseph Calmette, *Les Classiques de l'histoire de France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1925, II, Livre VI, chap. IV, pp. 269-273.

³ Angelo Poliziano, *Coniurationis Commentarium*, a cura di Alessandro Perosa, Padova, Antenore, 1958, p. 33.

⁴ Basin, Thomas, *De gravi seditione et tumultu exorto Florentiae ab his de familia de Passis et eis adhaerentibus, eiusdemque tumultus pacificatione*, publié in Jodogne, *La conjuration des Pazzi racontée par les chroniqueurs français et bourguignons du XV^e siècle* cit., p. 197.

constater que Laurent n'avait pas été gravement atteint, mais ce qui l'intéresse est de souligner la violence de l'agression, dans laquelle Julien fut tué, et de faire ressortir en même temps l'inanité de la tentative des Pazzi qui se heurtèrent à l'hostilité du peuple florentin et à la réaction ferme de la Seigneurie :

Mais les entrepreneurs dessus dictz se trouvèrent mal suyviz et, estansmontéz les degréz du palais, on leur ferma unghuys après eulx et, quantilz furent en hault, ilz ne se trouvèrent que quatre ou cinq touzespoventéz, et ne sçavoyentqye dire; et, ce voyant, les seigneurs qui estoient en hault, qui jà avoient oui messe, et les serviteurs qui estoient avec eulx, lesquels par les fenestresveoyent l'esmeutte de la ville, et Jacques de Pacis avec autres, emmy la place devant ledit palais, lesquels cryoient *Libertà! Libertà!* et *Peuple! Peuple!* qui estoientmotz pour cuyderesmouvoir le peuple à leur part, ce que ledict peuple ne vouloit faire, mais se tenoit coy; par quoi s'en fuyt de ladicte place le dict de Pacis et ses compaignons, comme confuz de leur entreprise.

Dans ce passage, Commynes semble emprunter au *Pactianae coniurationis commentarium* de Politien, qu'il abrège toutefois en nous donnant l'impression que tout s'est déroulé très rapidement et que les conjurés n'ont pu tenter aucune action sérieuse. Désorganisation, manque de courage et d'entente avec les Florentins, ce sont les aspects que Commynes souligne, ce qui lui permet de redimensionner la répression de « l'esmeutte », une mutinerie de quelques têtes brûlées, tout compte fait, et de résumer en quelques lignes les exécutions sommaires qui s'ensuivirent, y compris celle de l'archevêque de Pise, Francesco Salviati.

En effet, le but de Commynes est de mettre en valeur le résultat de sa propre mission diplomatique, qui fournit à Florence le soutien, au moins formel, à la fois de Milan et de Louis XI. La guerre que Sixte IV et Naples mènent contre Florence apparaît du coup comme un déploiement des forces en fonction des alliances respectives: ce n'est que par « grand aventure » que les Florentins ne furent pas détruits, car leur armée était peu nombreuse face aux forces déployées par les adversaires, et le « chef en la cité », Laurent, « estoit jeune et gouverné de jeunes gens », mais « on se arrestoit fort à son oppinion propre ». On ressent chez Commynes en même temps la perplexité et l'admi-

ration vis-à-vis d'un jeune homme politique (Laurent avait 29 ans en 1478) qui jouit d'un grand ascendant sur son peuple. Commynes ne semble pas se poser trop de questions en ce qui concerne les institutions politiques de Florence: il place côte à côte les seigneurs, qu'il appelle « magistratz ou gouverneurs » et le « chef » à l'opinion duquel les Florentins se conforment.

Le premier séjour italien de Commynes dut pleinement satisfaire Louis XI, qui « fait bonne chère et bon recueil » à son ambassadeur, si bien qu'il

m'entretint de ses affaires plus qu'il n'avoit fait jamais, moy couchant avec luy, combien que ne fusse digne et qu'il en avoit assez d'autres plus ydoines. Mais il estoit si sage que l'on pouvoit faillir avec luy, moyennant que l'on obeïst seulement à ce qu'il commandoit, sans y rien adjouxt du sien.

La modestie affichée par Commynes est inversement proportionnelle à son rôle de bâtisseur de la politique italienne de Louis XI qu'il remplit à partir de 1478 et qui se prolongea jusqu'aux années 90 du XV^e siècle, comme plusieurs études l'ont montré⁵.

Louis XI avait réagi assez rapidement à la nouvelle de l'attentat: le 19 mai 1478, il écrivait à la République florentine pour exprimer sa consternation à l'égard de l'outrage subi à la fois par les Seigneurs et ses « cousins » Laurent et Julien de la part des Pazzi. Il regrette cette action comme si elle avait été perpétrée contre lui-même, puisque l'honneur de Florence a été bafoué, que les Médicis entretenaient avec lui un lien de parenté et que par conséquent la mort de Julien constitue une offense envers la personne du roi lui-même :

Carissimi e grandi amici. Noi abbiamo di presente saputo el grande e inhumano oltraggio, opprobrio, ingiuria, che, non è molto, furono facti tanto a Vostre Signorie, come alle persone de' nostri carissimi e amati cugini Lorenzo e Giuliano de' Medici, e a loro amici e parenti, servidori e allegati per quegli del Bancho e delle alleganze de' Pazzi; e così la morte del nostro decto cugino Giuliano de' Medici, donde noi siamo stati e siamo così dolenti come di cosa, che ci potessi advenire; e perciò che lo honore

⁵ Cf. Gustave Charlier, *Commynes*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1945, pp. 32-33; Auda Prucher, *I «Mémoires» de Philippe de Commynes e l'Italia del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1957, p. 36.

vostro e il nostro ve stato tanto grandemente offeso; e perché e Medici sono nostri parenti, amici e collegati, e perché noi reputiamo eldecto oltraggio e la morte del decto nostro cugino Giuliano essere di tale effecto, che se fusse fatto e commesso nella nostra propria persona, e per questo tutti e decti Pazzi criminosi laesae Majestatis; noi che per niente vorremo sofferire, che la cosa restase impunita, ma desideriamo de tucto nostro cuore ne sia factio punitioe e correctione per exemplo di tutti gli altri⁶.

Louis XI montre donc de considérer la famille Médicis comme une des lignées de la noblesse européenne, et Laurent et Julien comme les membres d'une famille royale, d'où le crime de lèse-majesté pour lequel il invoque une punition exemplaire. Si le statut ambigu des frères Médicis faisait l'objet d'une opposition pouvant se traduire en complot à Florence, à la cour de France ce statut ne semble faire aucun doute. Dans la suite de sa missive, le roi annonçait l'envoi de Commynes à Florence, bien qu'en réalité Monsieur d'Argenton ait fait une première halte à Milan.

Sur le front italien, Laurent fut contraint d'agir à la fois sur les plans militaire et diplomatique. Le jour avant le retour de Commynes en France (24 août 1478), il écrivit à Louis XI une lettre qu'il confia à l'ambassadeur du roi :

A Luigi XI di Francia
Firenze, 23 agosto 1478

Sire, io mi racchomando humilissimamente alla Vostra buona gratia, a la quale piaccia sapere que io v'ò scripto a questi giorni passati plusieurs lettere et avisato Vostra Maestà delle novelle de pardequa, que siamo del continovo a la guerra con li nostri nimici que ci vorrebbero oppressare et sottomettere; ma ho speranza, mediante l'aiuto di Dio et della Vostra Maestà et anchora della nostra buona querela, que ci difenderemo da tutto et alla perfine ne usireno salvi et con honore, chome da Monsignore d'Argentona, apportatore della presente, sarà Vostra Maestà informata et avisata. Al quale Monsignore d'Argentona, oltre allo obbligo grandissimo et perpetuo que ho verso Vostra Maestà, me reputo per tutto il tempo di mia vita obligato, perché non potrebbe avere meglio né più saggiamente

⁶ La lettre a été publiée par Angelo Fabroni, *Adnotationes et monumenta ad Laurentii Magnificis vitam pertinentia*, Pisis, 1784, vol. II, pp. 119-120, et rééditée dans *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, documents recueillis par Giuseppe Canestrini et publiés par Abel Desjardins, Paris, Imprimerie Impériale, 1859, t. I, pp. 171-172.

servito a questa Signoria et allo stato et persona mia in privato: della qual chosa quanto posso humilissimamente referischo gratie a Vostra Maestà, la quale s'è degnata senza mia richiesta, di sua spontanea volontà et motu proprio soccorrere ai miei bisogni et confortare et sublevare i miei gravissimi et acerbissimi casi, queanno dato tanto favore et tanta reputatione a lo stato nostro que i nostri nemici, quantunque abbino preso alchuna pichola piazza, non si sono fatti troppo avanti, né anche crediamo oramai que per questo anno ci faccino molto male. Monsignore d'Argentona vi dirà di bocha quello è seguito et in que termino ha lasciato le chose nostre; prieghovi aggiustiate fede a quanto vi dirà da mia parte, chome se io medesimo ve parlasse. Credo que ora et sempre arò bisogno dello aiuto et favore et protectione di Vostra Maestà, alla quale ricorrerò in ogni mio caso confidentemente chome a vero signore et protectore et patrone, in chui ho tutta mia speranza et tutto il mio refugio, chome più a pieno intendere te dal detto Monsignore d'Argentona. Verso il quale se noi non avessimo fatto nostro dovere con quello honore que s'apparterrebbe, priegho humilissimamente la Vostra Maestà que mi tenga per iscusato, perché questi casi inopinati della guerra non ci àno lasciato. Rachomandovi strettamente detto Monsignore d'Argentona, que senza fallo è huomo eccellente et compiuto d'ogni buona parte, da doverlo amare et tenere charo et da farne grandissima stima; et io in spetialità non vorrei pertanto quanto vale la mia civanza non l'avere visto o conosciuto rispetto al gran bene che è in lui, parendomi que de simili a lui si truovi pochi o nessuno in Italia o in Francia, et que Vostra Maestà debba stimarlo et tenerlo charo. Abbiamo adoperato alchuni de' vostri bianchi segnati di vostra mano ne' nostri bisogni, salvando sempre la degnità et honore della Maestà Reale, chome da lui intenderete; simile, chome abbiamo bisognato del fatto di Milano. Et, per non ennoiare più Vostra Maestà, farò fine. A la quale gratia anchora di nuovo humilissimamente mi rachomando.

In Firenze, a dì XXIII d'agosto

vostro humilissimo et obedientissimo servitore

Lorenzo de' Medici

Christianissime Regie Maiestati Francorum, etc.⁷

Si d'une part Laurent se veut rassurant au sujet de la guerre en cours, qu'il décrit comme favorable à Florence, de l'autre il ne manque pas d'exprimer sa gratitude à Louis XI, qu'il reconnait comme son protecteur et défenseur, son espoir et son refuge, de l'autre. Il se déclare entièrement satisfait du rôle joué par Commynes, qu'il recommande au roi et qu'il tient en grande

⁷ Lorenzo De' Medici, *Lettere*, vol. III (1478-1479), a cura di Nicolai Rubinstein, Firenze, Giunti-Barbera, 1977, pp. 186 ss.

estime. Il ajoute que Commynes et lui-même ont utilisé « alchuni [...] bianchi » de sa Majesté (des lettres signées par le roi en blanc) tout en préservant l'honneur de Louis XI, et fait allusion à la question de Milan, qu'il conviendra de résumer brièvement.

En 1475, le Duc de Milan avait conclu un accord avec Charles le Téméraire au moment où ce dernier était au sommet de sa force militaire (traité de Moncalieri du 30 janvier 1475), mais il s'était ensuite rapproché de Louis XI lorsque le déclin de Charles devint évident (traité du 9 août 1476). Toutefois, un certain froid dans les relations avec la couronne de France demeurait, notamment au sujet de l'investiture des fiefs de Gênes et Savone, sur lesquels Milan avait des visées depuis toujours. Après la mort de Charles le Téméraire, dans la nouvelle conjoncture internationale se délinéant en juin 1478⁸, les deux parties avaient intérêt à se réconcilier, ce qui constituait l'un des objectifs de la mission de Commynes. Il arriva à Milan le 19 juin, le 21 juin il fut reçu par Bonne de Savoie. Il l'exhorta à appuyer Laurent, et lui confirma que le seigneur de Florence avait le soutien du roi. Toutefois, aucune trace de ces assurances n'apparaît dans la lettre que Bonne envoya à Laurent le 28 juin : on y parle en effet uniquement des bonnes relations entre la France et Milan qui étaient en train de se rétablir grâce à la médiation de Commynes. Apparemment, Bonne n'avait pas l'intention de faire participer Laurent aux pourparlers. Mais le 13 juillet, Louis XI confiait à Commynes et à Laurent les pleins pouvoirs de régler la question de Milan⁹. Commynes était arrivé à Florence le 2 juillet : il semble plausible que Laurent l'avait convaincu du rôle essentiel qu'il pouvait jouer dans cette discussion. Les Ducs de Milan durent se conformer à la décision prise par Louis XI : la position de Laurent en sortait renforcée. Il n'attendait pas réellement un soutien militaire de la part du

⁸ Si Louis XI tenait à consolider l'alliance avec Milan dans le contexte de sa lutte avec Frédéric III et son fils Maximilien pour la succession au duché de Bourgogne, Bonne de Savoie et son enfant Jean Galéas, tenaient, eux, à renforcer leur position à Gênes, où Ferdinand de Naples fomentait la révolte contre la domination de Milan.

⁹ Pour cette question, cf. Lorenzo de' Medici, *Lettere*, cit., vol. III (1478-1479), *Introduzione alla lettera a Bona Sforza Duchessa di Milano*, 3 luglio 1478, n. 301, pp. 116-118.

roi: il savait en revanche qu'une grande partie du conflit qui l'opposait à Sixte IV et à Naples se jouerait à la table des négociations. D'où la nécessité, pour lui, que Commynes soit pleinement disposé à suivre ses indications: l'éloge que la lettre de Laurent à Louis XI tisse de Commynes est certes sincère, mais pas totalement désintéressé. Le but est, entre autres, de faire en sorte que Commynes continue à jouir de la confiance du roi en ce qui concerne les affaires italiennes et qu'il demeure l'interlocuteur privilégié des Médicis. D'autre part, Laurent avait perçu un aspect peu édifiant du seigneur d'Argenton: on connaît l'avidité de Commynes, que Laurent et la république florentine exploiterent à leur avantage, en comblant Commynes, lors de son retour en France, de riches présents, et en continuant, plus tard, à satisfaire ses requêtes d'ordre financier¹⁰.

Laurent veut donc faire entendre que l'entente retrouvée entre Milan et Louis XI est due aux forces conjointes de Commynes et du seigneur de Florence, auquel le roi de France est dans une certaine mesure redevable.

Par ailleurs, Laurent essaya de jouer sur plusieurs fronts, en sollicitant également, dans une lettre du 19 juin 1478, l'aide de René d'Anjou, roi de Naples jusqu'à ce que, en 1442, Alphonse d'Aragon s'empare de la ville et revendique ses droits sur le trône

¹⁰ Cf. Lorenzo de' Medici, *Lettere*, cit., vol. III (1478-1479), n. 5, pp. 321-322: « Quando il Commynes partì Lorenzo e la Signoria vollero esprimergli la loro gratitudine facendogli generosi donativi. Il Sacramoro riferisce che Lorenzo gli regalò gioielli per un valore di circa 300 ducati, e la Signoria « argenti » il cui valore si aggirava tra i 400 e 500 ducati » (poscritto, s. d. [31 agosto], ASMi, cit. ed in Cerioni, *Politica italiana*, doc. 42). Cf. anche la lettera dei Dieci al Morelli del 23 agosto: essi hanno parole di lode per i servigi che il Commynes ha reso a Firenze, e descrivono i regali che gli sono stati fatti come « pegno dell'amor nostro » (Miss., 5, c. 1 r-v). Il 5 dicembre 1479, cioè il giorno prima della partenza di Lorenzo per Napoli (cf. Lett. 435 [IV], n. intr.), i Dieci stanziarono 500 fiorini « per restituirgli a' Medici di Lione o a chi per loro legit<im>amente ricevessi per tanti paghorono a Monsignore d'Argentone [aggiunta interlineare: a uno amico] per beneficii facti al Comune (Dieci, Delib., 22, c. 213 v) ». Ces documents montrent, entre autres, qu'un des piliers de la politique française des Médicis était la filière lyonnaise de leur banque. Lorenzo correspondait régulièrement avec Lionetto de' Rossi, directeur de cette agence, sur des questions d'ordre politique. Pour l'avidité de Commynes et ses différends d'ordre financier avec Florence, cf. Lionello Sozzi, *Lettere inedite di Philippe de Commynes a Francesco Gaddi*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, 4 voll., Firenze, Olschki, 1964, vol. IV, pp. 227-232.

de Naples, en jouant sur l'ambiguïté des dispositions testamentaires de la reine Jeanne.

En s'adressant à lui comme « Serenissime rex », il sollicite l'entrée dans le conflit de René, qui pourrait ainsi saisir l'occasion de récupérer son trône. Laurent se présente comme la victime d'un complot monté par Sixte IV, qui a su impliquer Ferdinand dans ses manigances.

Quod autem tam sapienter Vestra eadem Maiestas me consolatur, ut tantam calamitatem forti animo feram, sic pro certo habeat me non tam hoc tempore meam ipsius vicem quam christiani nominis indignitatem dolere; unde enim maximum auxilium mihi in tam acerbo casu sperabam, in eopotissimum totius mali caput fontemque deprehendo. Nam et se se unum, multis praesentibus, fateri ultro est ausus, eius facinoris causam extitisse, et in me meos que filiolos, successores, complices et benevolos excommunicationem iniquissimam promulgavit. Nec contentus eo etiam arma contra hanc rempublicam parat, etiam Ferdinandum regem in nos concitavit, etiam Ferdinandi primogenitum cum magna militum multitudine, cum infestis armis contra hanc rempublicam venire compulit, ut quos dolo et fraude non penitus delevit, vi at armis deleat¹¹.

Sans jamais nommer Sixte IV, Laurent indique qu'il est le principal responsable de la conjuration et il fait en même temps apparaître Ferdinand comme un simple pion sur un échiquier très complexe, dont il n'a pas le contrôle, car il ne connaît que l'aspect militaire de la confrontation. La lettre dut produire quelques effets, car René d'Anjou le 27 juin envoya à Florence son ambassadeur Ettore Scaglione. Ce dernier était déjà passé par Milan, où il avait rassuré Bonne de Savoie sur les bonnes intentions du roi. A Florence, il tint un discours d'ordre général,

¹¹ Lorenzo de' Medici, *Lettere*, cit., vol. III (1478-1479), a Renato I d'Angiò, n. 288, p. 73. Trad.: D'autre part, votre Majesté m'encourage avec une si grande sagesse à supporter cette calamité avec un esprit fort; elle peut être rassurée que dans cette circonstance je suis moins affecté par ma vicissitude personnelle que par l'indignité du nom chrétien: là où j'espérais l'aide la plus efficace dans un cas aussi cruel, je découvre le chef de file et la source même de tout le mal. En effet, il a osé, en présence de nombreuses personnes, sans que l'on lui pose la question, que lui seul est la cause de ce crime, et a promulgué contre moi, mes enfants, mes héritiers, mes conjoints, mes amis, la plus injuste des excommunications. Pas encore satisfait, il prépare l'attaque contre cette république, a excité contre nous le roi Ferdinand, a poussé le fils aîné de Ferdinand [Alphonse de Calabre] à nous attaquer avec une armée imposante, afin de détruire par la violence, ce qu'il n'a pas pu frauduleusement.

mais qui pouvait faire entendre qu'une intervention de la maison d'Anjou à Naples n'était pas exclue. Partant, la Seigneurie florentine, entre le 10 et le 13 juin, proposa aux orateurs de la Ligue italienne d'envoyer une ambassade à Louis XI, en prétextant le danger constitué par l'ennemi, à cause des « provisioni che da quel canto si potranno fare, sì per le cose pirituali come per le temporalì, ché pocho numero di gente che passasse col segno di quella casa d'Angiò metterebbe in confusione tucti e nostri adversari »¹². Ainsi Laurent jouait-il avec le feu, mais il s'agissait d'un risque calculé. René n'intervint pas en Italie, mais la seule idée qu'il aurait pu le faire était suffisante à faire réagir Louis XI et à mobiliser les forces hostiles à Florence, qui se verrait alors autorisée à solliciter l'intervention directe de la Ligue.

Finalement, pendant ces mois agités, le dernier levier auquel la stratégie de Laurent eu recours fut la menace de la convocation d'un Concile de l'Eglise gallicane. Cette éventualité est évoquée dans une lettre à Lionetto de' Rossi du 1^{er} juin 1478 :

Da poi in qua continuamente si procede a Roma in fare il peggio che si può: mettere in ordine tutte le genti d'arme loro per venire a' danni nostri [...]; oltr'a di questo hanno deputato cinque Cardinali per excommunicare et interdire la città, fondandosi in su la retentione del Cardinale [Raffaele Sansoni-Riario] et execution fatta dello arcivescovo di Pisa [Francesco Salviati] et alcuni altri preti. In spetialità dicono volere procedere con queste medesime censure et più aspre, et credo che in brevi di pubblicheranno le cose sopradette. Alle quali non veggo altro rimedio se non che la Maestà di costoto Re facessi qualche evidente segno contro di loro in levare obedientia et simili cose: et havendosi a fare, vorrebbe essere presto¹³.

Ce n'était pas une menace vaine, et Sixte IV, d'après les rapports des ambassadeurs milanais, craignait au plus haut degré qu'elle ne se réalise¹⁴. L'Eglise sortait depuis peu d'une période de troubles, où la supériorité du pape sur le Concile avait été affirmée à l'issue du Concile de Bâle et du Grand Schisme d'Occident. Mais les thèses conciliaires n'étaient pas définitivement

¹² *Ibidem*, n. 3, p. 74.

¹³ *Ibidem*, a Lionetto de' Rossi in Lione, 1^o giugno 1478, n. 281, p. 36. La bulle d'excommunication contre Laurent et les siens est du 1^{er} juin 1478 et celle d'interdiction contre Florence fut publiée le 20 juin 1478, mais connue avant.

¹⁴ *Ibidem*, n. 9, p. 36; n. 10, p. 37.

enterrées, comme la protestation de Luther se chargera de le montrer quelques années plus tard. C'est cette menace que Louis XI fait planer lorsqu'il envoie en novembre 1478 une délégation à Rome avec des instructions très précises :

Item, et pour ces causes [la menace constituée par les Turcs], le Roy Très-Chréstien, nostre dit Seigneur Souverain, comme vray et obéissant filz de l'Eglise et du Saint-Siège Apostolique, imitateur des très-chrétiens Royes de France, ses nobles progéniteurs, lesquelz en tant de lieux et par tant de fois se sont employez à deffendre et soutenir le Saint-Siège Apostolique, et remettre les Saints Pères en leurs sièges et au patronyme de l'Eglise, lequel par plusieurs tyrans leur avoit été obstrué, et l'avoient induement occupé, et aussi ont augmenté, accru et autrefois deffendu la foy chrestienne plus que nulz aultres; et ès quelle choses quelconques, tant de sa personne que de ses sugestz, désirant singulièrement que, ès choses dessus dites, qui touchent si avant et si grandement la deffence de la foy, il y soit pourvu en diligence comme la matière le requiert: supplie à nostre dit Saint Père que son plaisir soit de ordonner et convoquer ung concille général, en lieu décent et convenable, là où franchement et libéralement et sceurement les princes chrestiens et leurs procureurs ou ambassadeurs, et aussi des notables communitéz de la Chrestieneté, pussent convenir ensemble pour les causes dessus dites.

Item, et pour ce que, depuis le scisme du pape Bénédict le XIII^{me}, et Grégoire le XII^{me}, il y a eu ung concille ès Ytales, c'est à savoir à Pise, et ung aultre après à Constance, qui estoit en la nation d'Almaigne, voisin des Ytales, et subséquemment ung aultre à Basle, duquel, se la translacion estoit valable, elle fut faite ès Ytales; et que au Roy nostre dit Seigneur, comme au premier des Roys chrestiens, le prochain concille, après les Almaignes, luy est deu en son royaume et que ainsi mesmes fut-il ordonné au concille de Constance: le dit Seigneur supplie nostre dit Saint Père qu'il veuille assigner et constituer le dit concille en son royaume, c'est à savoir la ville de Lyon¹⁵.

Le Concile ne fut pas convoqué, et la négociation avec Louis XI conduisit Sixte IV à proposer la paix à Florence, en février 1479, mais à des conditions si humiliantes que Laurent ne les accepta pas. Il put en revanche négocier la paix avec Naples stipulée le 17 mars 1480. Le terrain de cette entente avait toutefois été préparé par la mission de l'ambassadeur de Louis

¹⁵ *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, cit., p. 178.

XI, Pierre Palmier, auprès du roi Ferdinand¹⁶. Louis XI tenait en effet à se poser en arbitre de la « pax italica », comme en témoigne une lettre de la Seigneurie à Guidantonio Vespucci, ambassadeur en France, du 15 août 1480 :

Senza dubbio, questa pace e quiete d'Italia abbiamo pel caldo e favore che la sua Maestà ne ha fatto; e da cui ripetiamo questo e ogni altro nostro bene, come da padre e perpetuo benefattore e difensore della libertà nostra¹⁷.

Si l'intérêt français pour l'Italie semblait être, lors de la crise de 1478, un gage de liberté et d'indépendance, il apparaîtra, seize ans plus tard, qu'il s'agissait d'une arme à double tranchant, lorsque la diplomatie devra se taire, étouffée par le grondement de l'artillerie aux ordres de Charles VIII.

¹⁶ Cf. Sozzi, *Lettere inedite di Philippe de Commines a Francesco Gaddi*, cit., p. 240, n. 5.

¹⁷ *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, cit., p. 187.

Dominique Bertrand

Singe savant et facétie de Castiglione à Des Périers : emprunt ironique et distorsion parodique des modèles italiens

Les échanges entre France et Italie ont pris, comme on le sait, une dimension nouvelle et une portée inédite à la Renaissance, favorisant une imprégnation massive des nouveaux modèles culturels élaborés dans la péninsule. L'importance spécifique des apports italiens dans le renouvellement du conte à rire en France, mise en évidence au cours du colloque fondateur de Goutelas sur la tradition facétieuse dans la culture européenne de la Renaissance¹, a ouvert un champ fécond pour des approches interculturelles et intergénériques².

Ces recherches ont permis de prolonger les études pionnières de Lionello Sozzi³, et de nuancer son constat d'un « rendez-vous manqué » dans la réception française de la facétie italienne⁴. La critique tient aujourd'hui pour acquise la difficulté des Français

¹ *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*, actes du colloque de Goutelas, 19 septembre - 1^{er} octobre 1977, Lyon, « RHR », 7, 1978.

² Pour les développements les plus récents de ces recherches, le projet FACEF (« Fortunes et Avatars de l'Esprit Facétieux entre France et Italie de la fin du Moyen-Age à l'Age Classique »), mené dans le cadre de la MSH de Clermont-Ferrand, a débouché notamment sur la publication de deux volumes, *Perspectives facétieuses et Rire et contacts de culture entre France et Italie* (à paraître aux éditions Garnier sous ma direction).

³ Lionello Sozzi, *Le Facezie di Poggio nel Quattrocento francese*, in Franco Simone (éd.), *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Torino, Giapichelli, 1967, pp. 409-516 ; tr. fr. *Les facéties du Pogge et leur diffusion en France*, in Rome n'est plus Rome. *La polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance suivis de « La dignité de l'homme »*, Paris, Champion, 2002, pp. 167-180.

⁴ Le terme de « rendez-vous manqué » est de Lionello Sozzi : *La nouvelle française au XV^e siècle*, « Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises », 23, 1971, p. 69.

à faire fructifier l'héritage transalpin comme en témoigne l'évidente altération des *Facéties* du Pogge par Guillaume Tardif, qui perd la concision de l'original et ajoute de manière intempestive des conclusions moralisantes. On s'accorde en revanche à reconnaître le génie particulier de Bonaventure des Périers, qui serait seul parvenu, dans ses *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, publiées de manière posthume à Lyon en 1558, à transposer de manière authentique l'esprit de la facétie italienne. Pour autant cette problématique d'une imitation réussie ou manquée n'est-elle pas un peu trop binaire ?

Pour sortir du malentendu interculturel, il convient de repenser plus globalement un processus de réappropriation complexe, qui implique une réception névralgique et des formes de distance plus ou moins irrévérencieuses avec les modèles italiens. La naturalisation des jeux littéraires facétieux laisse affleurer des frictions politiques et culturelles qui se manifestent dans des formes de subversion parodiques : le rapport au rire et à la plaisanterie cristallisant la tension entre le mimétisme et une réaffirmation identitaire.

Après un rappel succinct des enjeux propres à cette dynamique interculturelle ambivalente, j'envisagerai la nouvelle 88 des *Nouvelles Récréations et joyeux devis*⁵ comme une illustration exemplaire de ce trouble dans l'imitation des modèles. Ce conte constitue l'acmé des piques anti-italiennes de Bonaventure des Périers en mettant en scène « un courtisan italien présomptueux et désinvolte, astucieux et sans scrupules »⁶. Comment interpréter dès lors la référence ostensible à une narration facétieuse empruntée à Castiglione, sous le signe du singe ? La falsification du modèle courtisan par un imposteur n'induirait-elle pas une critique insidieuse de l'importation des modèles culturels et esthétiques venus d'Italie ?

⁵ Pour toutes les références de cette étude, je renvoie au texte dans l'édition de Krystyna Kasprzyk (*Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, Paris, STFM, 1980).

⁶ Marie-Claire Thomine, *Autour d'un titre : la nouvelle, le devis, la récréation et le rire*, in Véronique Montagne, Marie-Claire Thomine, *Bonaventure des Périers, conteur facétieux*, Paris, Puf, CNED, 2008.

Le rapport ambivalent aux modèles italiens : de la fascination à la distance

Les guerres d'Italie ont été à l'origine d'une circulation très large des nouveaux modèles culturels élaborés au-delà des Alpes. Cette revanche morale et esthétique du peuple vaincu sur les vainqueurs a volontiers été rapprochée de la relation entre Rome et la Grèce : Lucien Febvre faisait observer que Jules Michelet, dans son histoire de France, situe la clef et l'épicentre de la Renaissance française « dans la péninsule »⁷. Dans le sillage de cette historiographie, un érudit du début du XX^e siècle, Emile Picot, a œuvré pour une reconnaissance des relations franco-italiennes à travers deux ouvrages importants sur *Les Italiens en France au XVI^e siècle*⁸ et *Les Français italianisants au XVI^e siècle*⁹. Le projet de Picot, demeuré inachevé, était de réaliser une histoire de la littérature italienne en France. Il a souligné la présence de très nombreux Italiens dans le royaume et la diffusion de la langue et de la littérature italiennes, notamment par le vecteur d'un travail de traduction généralisé.

Plus récemment, Lionello Sozzi et Jean Balsamo ont approfondi l'examen de ces contacts privilégiés entre la France et l'Italie en insistant sur la réaction anti-italienne qui s'est développée dans la société française¹⁰. Nuccio Ordine a mis en évidence l'exacerbation à la fin du siècle d'une polémique politique et financière contre les banquiers italiens et Catherine de Médicis¹¹, qui se répercute dans les débats linguistiques, notamment dans les *Dialogues du nouveau langage français italianisés* (1578), lesquels orchestrent une satire virulente du jargon bâtard des Français italianisants. Si ces vives tensions à l'égard des Italiens sont plus sensibles dans la seconde moitié

⁷ Lucien Febvre, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992, p. 130.

⁸ Emile Picot, *Les Italiens en France au XVI^e siècle*, Manziana, Vecchiarelli, 1995, introduction par Nuccio Ordine, reprint de l'édition de Bordeaux de 1918.

⁹ Emile Picot, *Les Français italianisants au XVI^e siècle*, 2 voll., Paris, Champion, 1906-1907.

¹⁰ Jean Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.

¹¹ Nuccio Ordine, *Le Rendez-vous des savoirs. Littérature, philosophie et diplomatie à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1999.

du siècle, elles sont repérables dès 1533, date à laquelle l'influence italienne s'est renforcée suite au mariage du Dauphin avec Catherine de Médicis.

Or cet anti-italianisme latent s'est d'emblée focalisé sur une critique du modèle courtisan diffusé par Castiglione : Pauline Mary Smith notait déjà que l'immense succès éditorial en France de ce fameux *Livre du courtisan*, dédié à François 1^{er}, et rapidement traduit en français à la demande de ce dernier, a fait l'objet d'une réception très contrastée¹². La satire anti-aulique a d'emblée égratigné le prototype italien du courtisan, conférant au terme une acception péjorative absente dans l'esprit de Castiglione qui vise à former les manières indispensables dans cet espace nouveau de la cour, résolument assumé comme centre du pouvoir : dans le contexte français où ce bouleversement de la sociologie des élites s'est opéré à la fois plus tardivement et difficilement, la transposition d'une rhétorique du comportement social reposant « sur un art de la dissimulation, une dialectique de l'être et de l'apparaître »¹³, suscite une imitation fascinée empreinte d'ambivalence, le « vieux bon sens français » et la « franchise gaulloise » étant opposés à l'art des manières hypocrites du courtisan italien¹⁴.

C'est sur fond d'un double malentendu qui est une double prise de distance polémique que l'on peut envisager l'ambiguïté extrême de la nouvelle 88 de Bonaventure des Périers dans son rapport au modèle courtisan et facétieux de Castiglione. S'il est acquis que Bonaventure des Périers a lu très tôt *Le Livre du Courtisan* auquel il se réfère dès la nouvelle 4¹⁵, force est de constater que les allusions, au demeurant rares, qu'il fait à ce

¹² Pauline Mary Smith, *The Anti Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, 1966, p. 26.

¹³ J'emprunte la formule à Alain Pons dans sa présentation du traité de Castiglione (*Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987, p. II).

¹⁴ Voir à ce propos les analyses de Du Fail et Tahureau développées par Pauline Mary Smith (*The Anti Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, cit., chap. III, *Renaissance anti-courtier satire, 1540-1559*).

¹⁵ Il rapproche dans cette nouvelle l'attitude de l'archidiacre qui choisit le rire plutôt que la colère à celle de « l'Evêque du Courtisan » qui « pardonna au prestre qui avoit engrossé cinq nonnains, pour la soudaine response qu'il luy fit » (Kasprzyk, *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, cit., p. 30).

livre fondateur pour la civilité européenne, ne sont pas exemptes d'ironie. Il est établi que l'hommage rendu à son premier traducteur en français Jacques Colin¹⁶ n'est pas de la main de Des Périers qui raille à plusieurs reprises le modèle amoureux néoplatonicien défendu par Bembo dans *Le Livre du Courtisan*¹⁷. L'adhésion apparente de Des Périers au modèle de l'homme de cour et à la poétique facétieuse d'inspiration cicéronienne que développe Castiglione semble bien relever du leurre¹⁸ et d'un art de la dissimulation au second degré, qui permet au narrateur des « joyeux devis » (qu'il ne désigne jamais du terme de « facéties ») de déconstruire par un exercice parodique subtil l'imposition normative de ce modèle exogène du parfait courtisan autant que sa pratique d'un rire contrôlé à l'imitation des beaux modèles antiques.

Ce rapport distancié s'inscrit dans un jeu de démarcation métatextuelle et intertextuelle avec les sources italiennes de l'écriture facétieuse, qui font l'objet d'une réappropriation contradictoire et polémique : l'imitation critique étant aussi manifeste dans la transposition du modèle boccacien chez Du Fail, où les piques anti-italiennes vont de pair avec une transformation du cadre courtois du *Décameron* à travers une délégation de la parole à des rustiques¹⁹. Il convient d'être attentif à ces tensions dans le transfert des modèles du conte à rire de l'Italie vers la France à la Renaissance. La relation ambivalente sensible dans l'apparente dénaturation participe de la dynamique d'imitation équivoque sur fond de conflit et de rivalité qui régit plus large-

¹⁶ Bonaventure des Périers dresse un éloge explicite de Jacques Colin, le traducteur de la première édition parisienne du *Livre du Courtisan* (Paris, chez Longis et Sertenas) dans sa nouvelle 47 (Kasprzyk, *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, cit., p. 192).

¹⁷ Voir Bénédicte Boudou, *Bonaventure des Périers, Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, Paris, Atlande, 2008, pp. 42-43.

¹⁸ Il n'est pas sûr que l'intention des *Nouvelles Récréations et joyeux devis*, soit ainsi de « traduire un idéal de civilité dont il a pu s'imprégner par ses lectures, celle du *Courtisan* en particulier » (Amélie Blanckaert, Romain Weber, *Nouvelles Récréations et joyeux devis : pour qui ? pourquoi ?*, in *Lire les Nouvelles Récréations et joyeux devis*, dir. Dominique Bertrand, Bénédicte Boudou, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2009, pp. 39-70).

¹⁹ Voir Marie-Claire Thomine, *Noël Du Fail conteur*, Paris, Champion, 2001.

ment, selon Jean Balsamo, l'appropriation des modèles venus d'outre-mont²⁰.

Ainsi l'innutrition de façade par Des Périers des normes esthétiques de l'urbanité facétieuse édictées par Castiglione dans son *Livre du Courtisan*²¹, dissimule-t-elle un détournement parodique de ces injonctions et une falsification insidieuse du modèle qui se précise dans la suite simiesque des nouvelles 88 et 89 autant que dans l'ultime nouvelle 90 qui met à mal l'idéologie amoureuse néo-platonicienne du *Courtisan*²².

La singerie de Bonaventure des Périers: un jeu avec les modèles italiens

Le rapport d'imitation distanciée voire conflictuelle avec le modèle italien informe globalement l'écriture des *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers. Composant ses nouvelles dans le contexte d'une mode italienne de plus en plus prégnante, le valet de chambre de Marguerite de Navarre se démarque ainsi nettement du *Décameron* de Boccace, marquant son originalité par rapport à sa protectrice²³. Marie-Claire Thomine note aussi que « la présence à l'arrière-plan du recueil du modèle italien des *Facéties* du Pogge », « n'est pas contradictoire avec l'idée d'un engagement en faveur de la langue et de la littérature françaises ». Des Périers rivalise avec le *Liber facetiarum* pour offrir à sa nation des contes fortement particularisés, ancrés dans une réalité spécifiquement française²⁴. La déclaration de l'auteur dans sa Première nouvelle en forme de préambule « A quoy faire irayje à Rome » peut ainsi être envisagée comme un pied-de-nez à l'égard du nécessaire enracine-

²⁰ Balsamo, *Les Rencontres des Muses* cit.

²¹ Voir à ce sujet Blanckaert, Weber, *Nouvelles Récréations et joyeux devis: pour qui? pourquoi?*, cit.

²² Voir Bénédicte Boudou, *La passion de vengeance dans «Les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis»*, « CRMH », 17, 2009, pp. 313-328.

²³ On sait que la sœur de François 1^{er} a largement contribué à importer en France, en commandant à Antoine Le Maçon une traduction publiée en 1545 et en écrivant elle-même son *Heptameron*.

²⁴ Thomine, *Noël Du Fail conteur*, cit., p. 22.

ment italien des contes à rire, qu'il refuse d'aller chercher aussi bien à Florence et à Venise²⁵. Cette déclaration de principe n'implique-t-elle pas une évidente désinvolture à l'égard de la théorie et de la pratique facétieuse que Castiglione développe dans le livre II de son *Courtisan*? Les références à ce dernier ne sont pas dénuées d'arrière-pensées satiriques.

Lionello Sozzi avait bien relevé des pointes d'anti-italianisme dispersées dans le recueil de Bonaventure des Périers. Une certaine cohérence dans la dénonciation de la rhétorique piperesse et mensongère des Italiens est repérable entre le récit de l'ambassadeur gênois de la nouvelle 51 qui sert au roi Louis XI une « belle harangue » et l'anecdote du courtisan italien de la nouvelle 88 qui soutire de l'argent à un abbé désireux d'apprendre à son singe à parler en lui promettant d'enseigner le langage humain à l'animal. D'une nouvelle à l'autre, le topos du « caractère italien » et de « ses penchants à la tromperie et au charlatanisme » se précise²⁶.

Des Périers prend d'apparentes précautions dans la nouvelle 88 pour atténuer la critique systématique de la nation italienne en présentant le personnage comme un mauvais représentant de son pays. Le narrateur insiste ironiquement sur la honte et le déplaisir éprouvés par les Italiens présents à la cour qui craignent que le comportement abusif de leur compatriote ne nuise à leur réputation :

Les Italiens qui estoient de la congnoissance de cest entrepreneur, s'en porteroient pour bien faschez : Car c'estoit du temps qu'ilz commençoient à avoir vogue en France : et pour ceste Singerpedie, ils avoyent peur de perdre leur reputation. A ceste cause quelques uns d'entre eulx blasmerent fort ce *magister*, luy remontrans qu'il deshonoroit tout la nation par ceste folle entreprise²⁷.

Le distinguo et la notion pédantesque de « magister » suggère que cet italien sensible aux seules valeurs marchandes ne saurait

²⁵ *Nouvelle 1 en forme de préambule*, in Kasprzyk, *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, cit., p. 16.

²⁶ Lionello Sozzi, *Les Contes de Bonaventure des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Torino, Giappichelli, 1965; Genève, Slatkine, rep. 1998, p. 379.

²⁷ Kasprzyk, *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, cit., p. 302.

être confondu avec le modèle de courtisan idéal que l'on prétend importer d'Italie. Toutefois ce discours peut apparaître lui-même trompeur. Il semble bien, à considérer la nouvelle et la référence à la singerie, qu'elle retourne à la fois le modèle du courtisan et l'esthétique facétieuse de la « belle menterie » valorisés dans le traité de Castiglione.

L'emprunt à Castiglione: de la facétie mystificatrice ludique à une démystification cynique ?

Le singe savant mis en scène dans la nouvelle 88 est d'emblée représenté en des termes qui suggèrent un rapport parodique au modèle de l'excellence aristocratique du parfait homme de cour : « Un Monsieur l'Abbé avoit un singe, lequel estoit merveilleusement bien né ». La distinction innée du singe, qui le prédispose à devenir un modèle de courtisan accompli, se traduit dans son art des mines, son discernement infaillible des signes de l'honnêteté et sa parfaite modestie qui font très directement écho aux traits définitoires de la rhétorique gestuelle du courtisan idéal selon Castiglione. La parfaite maîtrise de l'art de la danse s'exprime ironiquement dans les gambades du singe, la belle humeur indispensable à l'agrément des interactions sociales courtisanes transparaît dans les « plaisantes mines » d'un animal dont la communication muette harmonieuse porte à ses limites paradoxales et parodiques une pratique éthique et esthétique de la « conversation » essentielle dans la vie courtisane :

Car outre les gambades et plaisantes mines qu'il faisoit, il congnoissoit les personnes à la physionomie: il congnoissoit les sages et honnestes personnes à la barbe, à l'habit, à la contenance, et les caressoit: car il le sentoit à son pageois incontinent qu'il entroit en la salle, encores que jamais plus il ne l'eust veu. Quand on parloit de quelque propos, il escoutoit d'une telle discretion que s'il eust entendu les parlans, faisant signes assez certains pour montrer qu'il entendoit: et s'il ne disoit mot, assurez vous qu'il n'en pensoit pas moins²⁸.

²⁸ *Ibidem*, p. 301.

La proximité ironique entre le singe et le courtisan de Castiglione s'impose avec force de manière rétroactive au lecteur du fait même de la référence conclusive explicite à une histoire de singe extraordinaire, empruntée au chapitre LVI du livre Deuxième du *Courtisan* :

Brief, Je croy qu'il estoit encores de la race du singe de Portugal qui jouoit si bien aux echetz²⁹.

Ce clin d'œil à un conte rapporté résume l'éloge facétieux développé par messire Bernardo d'un animal qui sort de l'ordinaire :

Comme l'on parlait, il y a quelques jours, du pays ou du monde nouvellement trouvé par les marins portugais, et des divers animaux et des autres choses qu'ils rapportent de là au Portugal, cet ami dont je vous ai parlé affirma avoir vu un singe de forme très différente de ceux que nous avons l'habitude de voir, et qui jouait aux échecs parfaitement bien³⁰.

Parlando pochi di sono del paese o mondo novamente trovato dai marinari porthoghesi et dei varii animale e d'altre cose che essi de colà in Portogallo riportano, quello amico del qual v'ho detto affermò aver veduto una simia di forma diversissima da quelle che nio siamo usati di vedere, la quale giocava a scacchi eccellentissimamente³¹.

Si l'identification de l'emprunt est aisée pour des lecteurs contemporains qui ont pu savourer dans la traduction de Jacques Colin les facéties de Castiglione, la malice latente de cette brève allusion se confirme dans la bifurcation de la narration. Des Périers élude toute rivalité mimétique avec le récit extraordinaire de Castiglione pour en infléchir radicalement le sens. Il substitue au canevas narratif du singe maître du jeu d'échecs une anecdote toute autre d'apprentissage animal voué à l'échec dont les sources orales sont multiples et dont le héros est à l'origine un âne dans la fable *De grammatico docente asinum* d'Abstemius et la *Facétie* 250 du Pogge³².

Pour un lecteur un peu attentif, les signes de la distance ironique prise par Des Périers à l'égard du récit de Castiglione

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Le Livre du Courtisan*, II, LVI, p. 179.

³¹ Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, Milano, Garzanti, 1987, p. 202.

³² Florentin Le Pogge, *Facéties*, Traduction du latin établie par Etienne Wolff d'après la version de Pierre des Brandes, Paris, Anatolia, 1994, pp. 217-218.

sont tenus mais néanmoins bien repérables. La citation allusive de Castiglione a tout d'une « mention » ironique³³ puisque la référence à cet animal extraordinaire contribue d'emblée à lui faire perdre son aura merveilleuse, ramenée à une histoire déjà usée et à une banalité exotique généralisable (« estoit encores de la race de »). La célébration par Castiglione des « tratti sottillissimi » du singe se voit non seulement passée sous silence dans la nouvelle 88, mais l'animal fabuleux se voit supplanté par un courtisan vénal en matière de ruse. Le narrateur réduit à néant le potentiel d'émerveillement pour induire une critique généralisée de la crédulité humaine, l'insertion ironique de sa subjectivité (« Je croy ») indiquant son détachement amusé à l'égard de narrations mystificatrices.

L'histoire du singe extraordinaire renvoyait chez Castiglione à une pratique facétieuse spécifique des belles « menteries » (« bugie » ou « galéjades ») et faisait suite à l'histoire des zibelines qui contient l'histoire des paroles gelées à la source d'une fantaisie de Rabelais³⁴. Ce plaisir de la galéjade consacre un principe de mystification narrative ludique. Tout en ironisant discrètement sur les vantardises extraordinaires des voyageurs, Castiglione assume le plaisir de la bourde comme un comble de belle narration gratuite mettant en forme une matière extra-ordinaire et exotique. L'effet comique du récit de Bernardo tient à un art de la parole, à une élégance maîtrisée (*facetudo*) de la construction narrative fondée sur un jeu de répétition et de différence autant que sur la conclusion facétieuse : un jeu s'instaure entre l'usage de la pièce du roi par le maître du singe, qui tente vainement de se venger de l'animal qui l'a mis à deux reprises échec et mat, et qui se plaint au Roi, portant à son comble l'inversion des rôles, avéré dans la supériorité éclatante de l'animal rusé :

Comme l'on parlait, il y a quelques jours, du pays ou du monde nouvellement trouvé par les marins portugais, et des divers animaux et des autres choses qu'ils rapportent de là au Portugal, cet ami dont je vous ai parlé affirma avoir vu un singe de forme fort différente de ceux que nous avons l'habitude de voir, et qui jouait aux échecs parfaitement bien. Et entre

³³ Voir Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Les Ironies comme mentions*, « Poétique », 36, 1978, pp. 399-402.

³⁴ François Rabelais, *Quart Livre*, chap. LV-LVI.

autres, un jour que le gentilhomme qui l'avait amené se trouvait devant le roi du Portugal et qu'il jouait aux échecs avec lui, le singe fit certains coups très subtils, de sorte qu'il le pressa fort et qu'à la fin il le mit échec et mat. Voyant cela, le gentilhomme, fâché comme le sont d'habitude tous ceux qui perdent au jeu, prit dans sa main le roi, qui était très grand, comme ceux dont se servent les Portugais, et en donna un grand coup sur la tête du singe. Ce dernier fit brusquement un saut de côté, en se plaignant fort, tellement qu'on eût dit qu'il demandait justice au Roi du tort qu'on lui faisait.

Le gentilhomme ensuite l'invita de nouveau à jouer, et le singe, après avoir un certain temps refusé par signes, finit par se mettre derechef à jouer, et comme il l'avait fait l'autre fois, cette fois encore il le mit en mauvaise posture. Enfin, voyant qu'il pouvait mettre échec et mat le gentilhomme, le singe, par une nouvelle malice, voulut s'assurer de n'être plus battu, et tranquillement, sans faire semblant de rien, il mit la main droite sous le coude du gentilhomme, qui reposait, par un raffinement suprême, sur un petit coussin de taffetas, et après l'avoir prestement enlevé, en un même instant, de la main gauche, il le mit échec et mat avec un pion, et de la droite il posa le coussin sur sa tête pour se protéger contre les coups; et puis il fit joyeusement un saut devant le roi, comme pour témoigner de sa victoire. Voyez comme ce singe était sage, avisé et prudent³⁵.

e, tra l'altre volte, un dí essendo innanzi al re di Portogallo il gentilomo che portata l'avea e giocando con lei a scacchi, la simia fece alcuni tratti sottilissimi, di sorte che lo strinse molto; in ultimo gli diede scaccomatto; per che il gentilomo turbato, come soglion esser tutti quelli che perdono a quel gioco, prese in mano il re, che era assai grande, come usano i Portoghesi, e diede in su la testa alla simia una gran scaccata; la qual subito saltò la banda, lamentandosi forte, e pareva che domandasse ragione al Re del torto che le era fatto. Il gentilomo poi la reinvitò a giocare; essa avendo alquanto ricusato con cenni, pur si pose a giocar di novo e, come l'altra volta avea fatto, così questa ancora lo ridusse a mal termine; in ultimo, vedendo la simia poter dar scaccomatto al gentilomo, con una nova malizia volse assicurarsi di non esser più battuta; e chetamente, senza mostrar che fosse suo fatto, pose la man destra sotto'l cubito sinistro del gentilomo, il quale esso per delicatezza riposava sopra un guancialetto di taffetà, e prestamente levatoglielo, in un medesimo tempo con la man sinistra gliel diede matto di pedina e con la destra si pose il guancialetto in capo, per farsi scudo alle percosse; poi fece un salto inanti al Re allegramente, quasi per testimonio della vittoria sua. Or vedete se questa simia era savia, avveduta e prudente³⁶.

Le commentaire facétieux, qui insiste sur la disconvenance du rapprochement entre l'homme et l'animal, ouvre aussi sur

³⁵ *Le Livre du Courtisan*, cit., p. 179.

³⁶ *Il Libro del Cortigiano*, cit., p. 202.

une célébration de l'art de la parole, triomphant dans le bon mot qui couronne la « belle menterie » :

Il faut qu'il ait été docteur parmi les autres singes, et de grande autorité », dit alors messire Gonzaga, « et je pense que la République des singes indiens l'a envoyé au Portugal pour acquérir du renom dans un pays inconnu ». Alors chacun se mit à rire, tant de la menterie que de ce que messire Cesare avait ajouté³⁷.

« Questa è forza », disse, « che tra l'altre simie fosse dottore, e di molta autorità; e penso che la Republica delle simie indiane la mandasse in Portogallo per acquistar riputazione in paese incognito ». Allora ognun rise e della bugia e della aggiunta fattagli per messer Cesare³⁸.

Ce récit illustre un art de la *bugia*, explicitement théorisé dans *Le Livre du Courtisan* comme un plaisir esthétique fondé sur « gros mensonge bien inventé ». C'est cette affectation dépassant la mesure qui provoque le rire, dans un dispositif rhétorique parfaitement maîtrisé :

Vous savez tous maintenant comment les belles menteries, quand elles sont bien construites, incitent à rire³⁹.

Queste tali affettazioni, perché passano il grado, inducono più riso che fastidio. Quelle belle bugie mo, così *ben assettate*, come movano a ridere, tutti sapete⁴⁰.

Cette esthétique de la configuration d'histoires extraordinaires volontiers exotiques va à l'encontre du parti-pris de récréation naïve adopté par Bonaventure des Périers. Celui-ci subvertit le modèle de rire inoffensif prôné par l'auteur du *Courtisan* et associé à une surenchère narrative de tromperie comique sans douleur (dans la tradition aristotélicienne) et de menterie extrême :

Ce qui provoque beaucoup le rire, et qui relève encore de la narration, c'est également le fait de raconter avec bonne grâce certains défauts d'autrui, qui ne sont pourtant ni graves ni dignes d'une plus grave peine, comme les sottises, qu'elles soient seules ou accompagnées d'un peu d'extravagance

³⁷ *Le Livre du Courtisan*, cit., p. 179.

³⁸ *Il Libro del Cortigiano*, cit., p. 202.

³⁹ *Le Livre du Courtisan*, cit., II, LIV, p. 177.

⁴⁰ *Il Libro del Cortigiano*, cit., p. 199.

prompte et mordante. Ce sont, de même, certaines affectations extrêmes, et parfois un gros mensonge bien inventé⁴¹.

Induce ancor molto a ridere, che pur si contiene sotto la narrazione, il recitar con bona grazia alcuni diffetti d'altri, mediocri pero e non degni di maggior supplicio, come le sciocchezze talor semplici, talor accompagnate da un poco di pazzia pronta e mordace; medesimamente certe affettazioni este; talor una grande e ben composta bugia⁴².

Des Périers brouille le principe d'innocuité ludique de cette mystification courtisane relevant prétendûment d'une « tromperie amicale sur des matières qui n'offensent pas ». Sa narration se situe dans le droit-fil de la « beffa » dans la tradition du *Decameron*. Ce dispositif souvent cruel de tromperie en acte, que Castiglione a largement cherché à édulcorer dans son traité⁴³, sous-tend la nouvelle 88 qui est d'abord le récit d'un bon tour joué à un abbé trop crédule et impie. Le personnage, en croyant pouvoir faire de son singe l'égal de l'homme, concourt à sa propre tromperie sous le regard d'un public qui s'en amuse, selon un dispositif caractéristique de la *beffa* ramenée à un jeu innocent. L'innocuité de la supercherie semble assurée par l'absence de souffrance des protagonistes dans un dénouement qui restaure un équilibre entre l'abbé heureux d'avoir retrouvé son singe et l'imposteur profitant joyeusement d'une récompense imméritée : « Ainsi l'italien demeura quitte de sa promesse, et ce pendant, il fit grand'chère des escus abbatiaux »⁴⁴. Ce bon mot ironique du narrateur qui conclut le récit participe d'une forme d'exhibition satirique d'un double abus monétaire : il dénonce de manière voilée le scandale d'une opulence incongrue, désordre temporel à la source d'une falsification générale des valeurs.

L'interprétation se voit ainsi infléchie vers une démystification cynique qui oblige le lecteur à interroger la machinerie perverse généralisée d'une imposture monétaire et langagière dont la mécanique est mise à nu. On peut dès lors aussi relire comme une actualisation facétieuse du proverbe « monnaie de

⁴¹ *Le Livre du Courtisan*, cit., p. 177.

⁴² *Il Libro del Cortigiano*, cit., p. 195.

⁴³ Voir Paul Larivaille, *Castiglione et la beffa*, « Italies », 11, 2007, pp. 357-377.

⁴⁴ Kasprzyk, *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, cit., p. 305.

singe ». La nouvelle 88 relève donc bien d'un dispositif narratif complexe qui récusé la pure esthétisation de la menterie et la réoriente vers une forme de satire cynique virulente du dévoilement des signes. Cette charge satirique sous-jacente dénonce autant qu'il le met à distance le modèle esthétique de la menterie courtisane : Des Périers revisitant ainsi radicalement dans une possible concaténation parodique les deux « bugie » mises en scène par Castiglione au livre II, le charlatan italien pouvant rappeler le marchand de zibelines décidé à les ramener en Italie pour en faire grand profit et dont la tractation est mise à mal par l'accident des paroles gelées.

Au lecteur de poursuivre, par son interprétation, le travail du conteur qui se défend de toute intention cachée et s'abrite à l'évidence derrière une fable animalière, selon un subterfuge traditionnel. Le conte facétieux, dans sa réactualisation française, dévoile les arrière-pensées économiques et politiques de ces histoires bien inventées qui permettent à des courtisans peu scrupuleux de s'attirer les bonnes grâces et les faveurs sonnantes et trébuchantes du prince. La cible satirique de la mode italienne ouvre à cet égard sur une allusion aussi transparente qu'impertinente à l'actualité de la cour de François 1^{er}.

Une satire anti-italienne allusive

L'ancrage de la nouvelle à la cour de France est l'occasion d'exprimer une critique explicite de la faveur excessive des modes italiennes et de la crédulité des Français à l'égard de tout ce qui vient d'outre-monts :

L'abbé ouvrit l'oreille à ces raisons philosophales : et principalement d'autant qu'elles estoient Italicques. Car les François ont tousjours eu cela de bon, entre aultres mauvaises graces de prester plus volentiers audience et faveur aux estrangers, qu'aux leurs propres⁴⁵.

La satire générale des manières italiennes est repérable dans la mention de l'abus mis à la mode par les Italiens des formules de politesse, préfigurant la critique d'Henri Estienne contre

⁴⁵ *Ibidem*, p. 303.

ces ornements inutiles qui gâtent le naturel de la langue française⁴⁶ : « Va dire à l'abbé sans oublier les reverences, excellences et magnificences » ; « voyant que cest Italien faisoit profession d'homme entendu, avec une mine qui valloit mieux que le boisseau ». Derrière la raillerie d'une hyperbole de la langue et des manières, c'est la propension italienne à la tromperie qui est dénoncée, les belles formes étant en l'occurrence instrumentées à des fins économiques fallacieuses.

Cette anecdote de l'abbé entiché de son singe qui devient le dupe d'un italien comporte une cible satirique masquée mais transparente, bien identifiée par Lionello Sozzi : il est aisé de reconnaître sous les traits anonymes de l'imposteur italien la personnalité controversée de l'humaniste frioulan Giulio Camillo Delminio. Ce dernier, un des « hommes les plus fameux de son temps »⁴⁷, célébré par l'Arioste⁴⁸, s'était attiré la faveur spéciale de François 1^{er} avec son célèbre « teatro retorico », un théâtre de la mémoire⁴⁹ donné comme une méthode infaillible pour organiser et classifier des connaissances, susceptible de permettre « à tout illettré, dans le délai le plus court, l'acquisition des langues, le maître de n'importe quelle branche des sciences, l'assimilation des règles essentielles de toute création artistique ». Delminio, qui promettait ainsi à François 1^{er} « qu'en peu de temps il pourrait écrire comme Cicéron ou comme Virgile », obtint une subvention de six cents écus et suscita une vive polémique à la Cour, où certains s'enthousiasmèrent pour son projet cependant que d'autres dénonçaient une forme d'escroquerie avant la lettre⁵⁰. Une lettre de Viglius à Erasme du 8 juin 1532 fait état des avances et gratifications demandées par Delminio à François 1^{er} pour la réalisation de son entreprise : l'ita-

⁴⁶ Voir *Le débat des deux langues*, in Balsamo, *Les Rencontres des Muses* cit., p. 48.

⁴⁷ Jean-Claude Margolin, *Recherches érasmienne*, Paris, Droz, 1969, p. 79.

⁴⁸ *Orlando Furioso*, XLVI, 12 : « Voici celui qui vient nous guider sur les pentes de l'Hélicon et montre une nouvelle route, plus aisée et plus courte, Giulio Camillo ».

⁴⁹ Voir Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* [1966], trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 (chap. VII, *Le Théâtre de Camillo et la Renaissance vénitienne*, pp. 175-188).

⁵⁰ Parmi ces derniers, Etienne Dolet (cf. Sozzi, *Les Contes de Bonaventure des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, cit., pp. 199-200).

lien dit ainsi avoir « déjà dépensé mille cinq cent ducats, le roi ne lui en ayant encore fait cadeau que de cinq cents. Mais il attend de lui une magnifique gratification quand il aura expérimenté les fruits de son travail »⁵¹.

La construction faustienne de ce théâtre pour lequel Delminio obtint ainsi des gratifications royales successives, et qui demeura inachevé⁵², se trouve métaphorisée dans la « singerpédie », mot calqué sur le terme d'encyclopédie pour désigner l'entreprise absurde de l'abbé qui prétend donner à voir un singe parlant dans un dispositif spectaculaire d'exhibition d'une « merveille ». La nouvelle tourne en dérision une transaction monétaire masquée derrière une promesse de gratification symbolique et politique :

Ne lit on pas des Elephans qui ont parlé? Et d'un asne semblablement? » (Mais plus de cent eusse je dict voutentiers) et suis esmerveillé qu'il ne se soit encores trouvé Roy, ny prince, ny Seigneur qui l'ait voulu essayer de ceste beste: Et dy que celuy la acquierra une immortelle louange qui premier en fera l'expérience⁵³.

L'allusion à l'éléphant paraît contenir une allusion cryptée surdéterminée à l'imposture de Delminio: on sait que dans la galerie de Fontainebleau, le très chrétien roi François 1^{er} s'est fait représenter debout face à l'immense animal, emblème de religiosité puisqu'on tenait la bête pour le « plus religieux de tous les animaux ». Corrado Bologna signale à ce propos que Delminio a probablement participé à l'iconographie de Fontainebleau et que les gratifications qu'il a reçues peu avant le début des travaux de peinture de la Galerie lui auraient été versées pour cette conception autant que pour le projet futur du Teatro conçu

⁵¹ Margolin, *Recherches érasmiennes*, cit., p. 79.

⁵² Si les réalisations de ce théâtre encyclopédique qui vise à « réduire le monde à un ensemble fini de représentations et muer toute connaissance en spectacle » n'ont pas été conservées, une description demeure dans un texte intitulé *L'Idée del Teatro*, dictée par Camillo en 1544 peu avant sa mort. Le texte fut publié pour la première fois à Florence en 1550 par Domenichi avant de bénéficier de plusieurs rééditions par Lodovico Dolce (*Tutte le opere*, Vinegia, G. Fiolito de Ferrari et fratelli, 1552, [*ibid.*, 1554, 1555 et 1560]). On pourra se reporter à l'édition donnée par Lina Bolzoni (Palermo, Sellerio, 1991) ainsi qu'à la traduction française proposée par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer (Giulio Camillo, *Le Théâtre de la Mémoire*, éd. B. Schefer, Paris, Allia, 2001).

⁵³ Kasprzyk, *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, cit., p. 302.

à la fois comme livre et comme amphithéâtre⁵⁴. Bonaventure des Périers, en évoquant l'éléphant, ironiserait, sous couvert de la relation impertinente entre l'abbé et l'« entrepreneur » italien, sur le dessein symbolico-poétique mis en œuvre par le roi à Fontainebleau autant que sur la supercherie de l'Italien.

Ces allusions cryptées mais transparentes à l'étrange relation entre François 1^{er} et Delminio pourraient impliquer aussi une critique latente de sa fascination pour Castiglione, renforçant la dimension parodique du singe savant, qui apparaît bien aux termes de cette nouvelle, comme une défiguration cocasse du modèle de l'homme de cour accompli. Des Périers pourrait ainsi railler discrètement la célébration de son modèle idéal de « parfait courtisan » en poussant à sa limite le discours laudatif de l'abbé à propos des prodiges de son singe :

Un jour ayant bonne compagnie en sa maison, et estant pour lors la Court en ce pays là, il se print à magnifier son singe :

Mais n'est-ce pas là, dit il, une merveilleuse espee d'animal? Je croy que nature vouloit faire un homme quand elle le faisoit; et qu'elle avoit oublié que l'homme fust faitct, estant emeschée à tant d'autres choses. Car voyez vous? Elle luy fit le visage semblable à celuy d'un homme: les doigtz, les mains; et mesmes les lignes escartes dedans les paulmes à un homme: Que vous en semble? Il ne luy fault que la parolle que ce ne soit un homme: mais ne seroit il possible de le faire parler⁵⁵.

La tendance blasphématoire de cet éloge outré qui subvertit le récit de la genèse chrétienne rompt ici avec les limites assignées à la plaisanterie par le courtisan et avec son credo humaniste. Des Périers égratigne l'impiété scandaleuse de l'abbé de cour tout en raillant au passage le discours hermétique cher à Delminio et son entreprise faustienne de construire une « machine à savoir ».

La citation d'un canevas facétieux de Castiglione par Bonaventure des Périers à la nouvelle 88 a donc tout d'une mention ironique aussi discrète que décapante. La mise en perspective de la nouvelle 88 de Des Périers avec le contexte historique et avec l'intertexte de Castiglione révèle une déformation paro-

⁵⁴ Corrado Bologna, *Le retour des dieux anciens: Giulio Camillo et Fontainebleau*, « Italique », V, 2002.

⁵⁵ Kasprzyk, *Nouvelles Récréations et Joyeux devis*, cit., p. 301.

dique du modèle courtisan, venu d'Italie, induisant une réflexion ironique sur ses impostures et ses falsifications potentielles. La nouvelle 88 témoigne ainsi du rapport névralgique à la mode italienne, laissant affleurer une charge satirique dissimulée qui semble viser, au-delà d'un personnage d'Italien particulièrement controversé en son temps, la dévotion de François 1^{er} à l'égard des modèles culturels importés d'Italie. L'allusion insolente à l'histoire du singe qui jouait aux échecs autorise le lecteur à toutes les audaces satiriques, témoignant d'un désir d'émancipation de l'auteur des *Nouvelles Récréations et joyeux devis* à l'égard des nouveaux modèles socio-esthétiques imposés par les tenants de l'imitation sous toutes ses formes. Des Périers récuse au nom de son parti-pris de la naïveté et d'un anti-intellectualisme hostile aux excès de la rhétorique, la construction illusoire d'un artefact idéal emblématisé dans l'impossible apprentissage de la parole par le singe.

Aux termes de cette analyse, la réappropriation apparente de l'urbanité facétieuse redéfinie par Castiglione dans la lignée cicéronienne semble bien un leurre éditorial chez Des Périers. Le rapport intrinsèquement conflictuel à ce modèle attendu montre comment l'émulation parodique avec ce dernier permet à l'auteur français un jeu identitaire qui vise moins à étayer une critique idéologique de la caractérologie des nations qu'à définir sa propre manière originale dans un art du joyeux devis affranchi de la tyrannie du chapitre massif et didactique de Castiglione et qui précisément ne se définit pas sous le registre de la facétie⁵⁶. Dans cette narration cynique qui falsifie les mécanismes monétaires de la croyance et du crédit, Des Périers s'autorise ainsi l'emprunt à Castiglione d'une facétie animalière mettant en scène un singe ; mais il s'en affranchit pour mieux la transformer et faire valoir en creux, sa propre pratique démystificatrice du conte à rire dont la nouvelle 89 développera, à travers le rire irrépressible suscité par un singe thérapeute malgré lui, les implications corporelles et cathartiques.

⁵⁶ Ce qui s'inscrit dans les difficultés de transposition en France de la *facezia* : voir Nicolas Kies, *Existe-t-il une facétie française au XVI^e siècle?*, in *Rencontrer en devisant. La conversation facétieuse dans les recueils bigarrés des années 1580*, thèse soutenue à la Sorbonne le 26 septembre 2015, pp. 21 ss.

Paola Roman

La ricezione goldoniana nei periodici parigini settecenteschi degli anni '50-'60: una divulgazione « censurata » ?

L'arrivo di Carlo Goldoni a Parigi, nell'autunno del 1762, come poeta teatrale al servizio della Comédie-Italienne, sarà preceduto da un esiguo numero di estratti delle sue commedie pubblicati da alcuni tra i più noti giornali letterari parigini. Indirettamente proporzionale al loro numero sarà tuttavia il *retentissement* provocato in particolar modo da alcuni di essi. Quello che, infatti, nelle pagine di questa stampa periodica, assumerà rapidamente i connotati di un vero e proprio « caso Goldoni », se contribuirà, da un lato, a dare visibilità immediata all'opera dell'avvocato veneto, non mancherà, dall'altro, di creare incomprensioni, reticenze, imbarazzi e probabili forme di censura anti-goldoniane, dovute essenzialmente, come vedremo, al prestigio e all'autorevolezza della principale personalità francese coinvolta in quest'*affaire*, e cioè Denis Diderot.

I periodici presi qui in considerazione sono essenzialmente due: l'uno è il « Journal Etranger », pubblicato mensilmente dal 1754 al 1761, un giornale dalla travagliata storia editoriale – cambierà 6 direttori in 7 anni – ma degno di attenzione sia per l'ingente numero di lettori attestati (1500 abbonamenti) che per la sua volontà cosmopolita di dedicarsi esclusivamente alle produzioni straniere, allo scopo dichiarato, di « *déraciner les préjugés, naturaliser la raison chez les peuples et lui donner partout une certaine universalité qui semble manquer encore* »¹.

¹ « Journal Etranger », avril 1754, p. VII. Per una descrizione sintetica di entrambi i giornali, tra i più noti della stampa periodica parigina del tempo, si veda Marie-Rose de Labriolle, *Journal Etranger*, in *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, sous

Termini che riflettono il gravitare iniziale del «*Journal Etranger*» nell'area della cultura illuministica, testimoniato ulteriormente dalla collaborazione di Jean-Jacques Rousseau e di Melchior Grimm alla stesura del discorso introduttivo e dall'interessamento al periodico da parte di Diderot e della *côterie* dei *philosophes* perlomeno a partire dal 1756.

Il secondo giornale preso in esame è il celebre «*Année Littéraire*», edito, dal 1754 al 1790, da Elie-Catherine Fréron, la penna giornalistica più abile e acuta del partito anti-*philosophes*, impegnata, oltre che nella difesa del classicismo letterario (la «*belle et saine littérature*») e dei «*droits du goût*»², in una sorta di indefessa militanza intellettuale contro la «*ligue offensive et défensive*»³ dei rappresentanti della nuova cultura.

Della capacità «*offensive*» degli enciclopedisti, Fréron aveva, del resto, fatto le spese personalmente proprio in merito al «*Journal Etranger*». Egli ne aveva infatti assunto la guida, dal settembre del 1755 all'ottobre del 1756, dirigendo quindi contemporaneamente i due giornali, ma questa guida gli era stata tolta, a suo dire, dalle «*manœuvres*» della cerchia diderotiana: «*Ils m'ont fait ôter le *Journal Etranger* [...] et m'ont fait perdre huit mille francs par an que me valait*»⁴ il giornale. Così si lamenterà Fréron con Malesherbes, direttore della Librairie, riportandoci al pullulante mondo della stampa parigina del tempo, dove, tra rivalità culturali, pratiche più o meno lecite di eliminazione dei nemici e interessi prettamente economici, si svolge la nostra vicenda goldoniana.

Un primo estratto del teatro goldoniano viene pubblicato dal «*Journal Etranger*» nel febbraio del 1755, in un momento in cui il giornale è diretto da un'altra personalità di rilievo come

la direction de Jean Sgard, Paris, Universitas, 1991, s.v. e Jean Balcou, *L'Année littéraire, Ibid.*, s.v. Il presente articolo intende costituire un primo *volet*, dedicato alla figura di Goldoni, di un più ampio studio sulla ricezione della cultura italiana nei giornali francesi della seconda metà del Settecento di cui spero di poter render noti, a breve, i risultati.

² «*L'Année Littéraire*», 1, 1755.

³ *Ibidem*, 1, 1754, p. 14.

⁴ Lettera di Fréron a Malesherbes del 20 marzo 1757, edita da Etienne Charavay, *Diderot et Fréron. Documents sur les rivalités littéraires au XVIII^e siècle*, Paris, Lemerre, 1875, pp. 4, 9.

quella dell'abbé Prévost. Prévost dispone dei volumi dell'edizione Paperini delle commedie goldoniane, trasmessa alla redazione dal senatore fiorentino Filippo Adami, appassionato di teatro e figura eminente dei circoli illuministici degli anni '50 nonché corrispondente italiano del periodico. In netta contraddizione con i presupposti del discorso preliminare, Prévost ha pubblicato, nel volume di gennaio, una visione generale della cultura italiana contemporanea che è un vero e proprio condensato dei principali *topoi* denigratori che caratterizzano l'immagine della penisola agli occhi degli intellettuali francesi – dei classicisti Dominique Bouhours o René Rapin per esempio – fin dalla fine del '600: perdita della supremazia culturale rinascimentale, decadenza generale di tutte le discipline, a parte qualche rara eccezione nelle arti e nella musica⁵. Per quanto riguarda il teatro comico italiano, il ritratto desolante da lui fornito, ripropone, a sua volta, i numerosissimi scritti francesi in materia, i cui giudizi sono, tra l'altro, perfettamente condivisi da buona parte dei letterati italiani stessi della prima metà del Settecento (Muratori, Maffei tra gli altri).

Le théâtre comique a toujours été fort imparfait chez les Italiens; mais il n'en fait pas moins leurs délices. On le croiroit encore au berceau. Les personnages burlesques se sont emparés de la Scène [...]. Des bouffonneries outrées, qui sont un reste de pantomime, privent les italiens sensés d'une école des mœurs, qu'ils pourraient trouver comme nous dans un spectacle gravement comique, où rien n'est porté à l'excès et qui donne un plaisir que la raison n'a jamais désavoué⁶.

⁵ Tra gli studi più rilevanti riguardanti i *topoi* anti-italiani della cultura francese sei-settecentesca, rimandiamo a Françoise Waquet, *Le modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des Lettres (1660-1750)*, Rome, Ecole française de Rome, 1989. Ma si segnalano anche gli interventi di Sylviane Leoni, "L'Italie c'est rien": la culture italienne et les hommes de lettres français au siècle des Lumières, «Franco-Italica», 8, 1995, pp. 45-54. Per quanto riguarda il teatro, da segnalare *Le théâtre italien en France à l'époque des Lumières: entre attraction et dénégation*, textes réunis par Camilla M. Cederna, Lille, Presses Universitaires de l'Université Charles-de Gaule-Lille 3, 2012 e, per la critica dell'opera italiana, Andrea Fabiano, *I "Buffoni" alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra "Ancien Régime" e Restaurazione (1752-1815)*, Torino, De Sono-Paravia, 1998, in particolare il cap. I, *Mazzarinate*, pp. 18-22.

⁶ «Journal Etranger», janvier 1755, p. 13.

I paradigmi critici sono canonici: un teatro caratterizzato da un comico farsesco, gestuale e fisico, spinto all'eccesso, privo di funzione morale e inadatto al pubblico colto, opposto al modello nazionale di comicità contenuta, di razionale «*écoles des mœurs*».

Da notare che tale immagine risulta del tutto equiparabile a quella che Goldoni fornisce nella notissima prefazione della prima edizione delle sue opere, l'edizione Bettinelli del 1750.

Non correvano sulle scene pubbliche se non sconce arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti e mottetti, favole mal inventate e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali, anziché correggere il vizio, come pur è il primario, antico e più nobile oggetto della commedia, lo fomentavano e riscuotevano le risa della ignorante plebe⁷.

Il pubblico colto italiano coglieva perfettamente – a differenza degli stranieri – la falsità referenziale di un passo come questo, in cui Goldoni dava «un'esasperazione tendenziosa del profilo di decadenza della tradizione comica italiana»⁸, dissimulando i suoi legami, forti e fecondi, con questa stessa. Questo pubblico ne riconosceva probabilmente anche la funzione strategica proemiale, atta a rinforzare l'auto-rappresentazione goldoniana come riformatore del teatro peninsulare, agli occhi di un pubblico questa volta non più solo italiano, ma europeo.

E come riformatore, seppur ancora *in nuce*, Goldoni viene riconosciuto da Prévost, essendo chiara infatti l'identificazione, nel «*Journal Etranger*», di un «*nommé M. Goldoni*» come di un potenziale innovatore all'interno di un quadro tanto desolante:

Depuis peu, le comique s'est ouvert une nouvelle carrière, dont on attribue l'honneur à un Vénitien, nommé M. Goldoni. Il paraît que c'est à l'imitation des Français [...]. Mais si M. Goldoni s'est formé d'après Molière, et s'il a quelques fois mis sur le théâtre des scènes dignes d'un si grand maître,

⁷ Carlo Goldoni, *Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1959, t. I, p. 765.

⁸ Piermario Vescovo, *La riforma della tradizione*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di Carmelo Alberti, Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 137-155, in part. p. 138.

on regrette qu'entraîné par le goût de son pays il n'ait pas pu approfondir les règles de l'Art⁹.

L'attribuzione – seppur in forma ipotetica (« il paraît ») – di un modello imitativo francese e molieriano o di una volontà « regolistica » è all'evidenza fuorviante per la drammaturgia goldoniana e rivela più la fede incondizionata nelle concezioni estetiche classiciste di Prévost che i principi teorici innovativi – antiregolistici ed anti-imitativi – del veneziano. Goldoni li aveva lungamente descritti nella prefazione dell'edizione veneziana Bettinelli del 1750 che Prévost non conosce, né, probabilmente, conoscendola, avrebbe letto e considerato.

Coerentemente comunque con la sua presentazione critica, Prévost, a testimonianza di questa nuova « carrière comique » sceglie di pubblicare l'estratto della *Pamela fanciulla*, pièce goldoniana tratta dal celebre romanzo di Samuel Richardson, composta e rappresentata nel 1750. La commedia si adatta perfettamente ad illustrare le novità goldoniane nella prospettiva prevostiana del « Journal Etranger » essendo la prima commedia del veneziano senza maschere da annoverarsi tra le prime sperimentazioni goldoniane del *comique sérieux* (« di nobili sentimenti maestra »¹⁰ come dichiarerà l'autore) appartenente dunque a quel genere di cui Prévost deplorava l'assenza nelle scene italiane. Essa permetteva inoltre il confronto con la tradizione francese, con la *Nanine* voltairiana o con la *Pamela* di Nivelles de la Chaussée, tratti dal medesimo romanzo inglese. Anticipando di quattro anni la pubblicazione della prima traduzione integrale della *pièce* in Francia (1759)¹¹, il periodico parigino ne offriva un ampio *résumé*, atto per atto, scena per scena, intervallato dalla traduzione di alcune battute del dialogo e preceduto da un giudizio critico. L'autore dell'estratto, « un

⁹ « Journal Etranger », janvier 1755, p. 15.

¹⁰ Carlo Goldoni, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, a cura di Ilaria Crotti, Venezia, Marsilio, 1995, p. 79.

¹¹ Lucie Comparini, « L'auteur se méfia lui-même de son entreprise »: Goldoni choisi et traduit, du « Théâtre d'un inconnu » au « Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne », « Revue des études littéraires », 3-4, juillet-décembre 2007, numéro spécial Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité, textes réunis par Andrea Fabiano, pp. 163-175.

français vécu longuement en Italie»¹² che risulta difficile identificare, ne emette un giudizio favorevole elogiandola non solo per la « raison » ed il « bon goût » o per lo stile « pur, clair, aisé » ma, in particolare, per la scelta relativa al suo scioglimento. Goldoni aveva infatti variato la fine del romanzo inglese – in cui la virtù della serva Pamela veniva ricompensata dal matrimonio con l'aristocratico Bonfil – prestandole, per agnizione finale, dei nobili natali, un esempio di moderatismo alquanto ben visto e condiviso dalla redazione del giornale:

M. Goldoni mérite plus d'éloges pour s'être écarté de la route que M. Richardson avait tracée dans son roman et que les poètes français n'ont que trop suivie. Il respecte plus qu'eux les préjugés de la naissance. Il ne donne pas, dans son dénouement, l'exemple d'une honteuse mésalliance pour relever la vertu de son héroïne. Son génie lui a fait éviter l'écueil où l'auteur de la *Nanine* a échoué¹³.

Non mancano tuttavia alcune critiche su qualche dettaglio della commedia che « *blesse l'exacitude de nos bienséances* » a fianco di un'acuta percezione del carattere « artificioso » della virtuosa protagonista (« Son ingénuité est trop clairvoyante et sa vertu trop coquette »¹⁴) in notevole consonanza non solo con il noto e denigratorio giudizio contemporaneo dell'aspro Aristarco Scannabue ma anche con le interpretazioni moderne del personaggio: « civetta raffinata » per Silvio d'Amico, « abile locandiera della propria virtù » per Ilaria Crotti¹⁵.

Più sorprendente, ma più spendibile coerentemente all'immagine di un teatro italiano in preda alle arlecchinate della Commedia dell'Arte o di un pubblico italiano incapace di apprezzare la validità dell'operazione goldoniana, la dichiarazione dell'insuccesso della *pièce* « en Italie », smentito dalla dichiarazione delle stampe Bettinelli e Paperini. Proprio nella presentazione della commedia pubblicata nell'edizione Pape-

¹² « Journal Etranger », février 1755, p. 181.

¹³ *Ibidem*, p. 197.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Silvio D'Amico, « Pamela » di Goldoni al Quirino, in *Cronache del teatro*, I, a cura di E. Ferdinando Palmieri, Sandro d'Amico, Bari, Laterza, 1963, pp. 652-653; Ilaria Crotti, *Introduzione*, in Goldoni, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, cit., p. 17.

rini utilizzata dal redattore, Goldoni ricordava in realtà « l'esito fortunato di questa e d'altre mie di tal carattere »¹⁶.

Se l'estratto del « Journal Etranger » si mostrava dunque sensibile al valore della *Pamela* goldoniana, pur con qualche riserva, il periodico rinunciava deliberatamente a render conto del sostegno che la riforma di Goldoni incontrava in patria, e specialmente a Venezia. L'operazione risulta piuttosto funzionale ad una sorta di circolarità autoreferenziale del giudizio che, nella negazione del successo di una commedia riformata in Italia, trova un'ulteriore conferma della superiorità del gusto comico francese, l'unico in grado di riconoscerne il merito:

C'est précisément parce que M. Goldoni a pris la nature, la raison & le bon goût pour guide, que sa pièce à manqué de succès en Italie. Quelques étrangers sensés en ont mieux jugé. Aussi l'auteur croit-il pouvoir ajouter que si M. Goldoni eût écrit pour nous, avec l'intention seulement de se conformer un peu plus à nos mœurs, il aurait obtenu en France les honneurs que ses compatriotes lui ont refusés¹⁷.

Prévost lascia la direzione del « Journal Etranger » nell'agosto del 1755 affidando il giornale a Fréron, entrato nel frattempo nell'*affaire* commerciale del periodico come nuovo acquirente di una parte del privilegio di stampa. Il nuovo direttore, a capo della redazione fino all'ottobre del 1756, non continua nella via tracciata dal suo predecessore in merito alla diffusione del teatro goldoniano, disinteressandosi completamente del veneziano.

Per trovare un secondo estratto del teatro goldoniano si deve attendere il novembre 1756, allorché il periodico, estromesso Fréron per le manovre dei *philosophes*, è affidato da questi ultimi ad Alexandre Deleyre, appartenente all'*entourage* di Diderot e collaboratore dell'*Encyclopédie*, conoscitore dell'italiano, nonché futuro bibliotecario del duca di Parma e deputato girondino alla Convenzione.

La scelta di Deleyre cade su *Il Servitore di due padroni*, *pièce* anti-riformistica per eccellenza, omaggio goldoniano al celebre arlecchino Antonio Sacchi, composta nel 1745 ma certo non sconfessata da Goldoni. Dopo aver riconosciuto il successo del

¹⁶ *Ibidem*, p. 79.

¹⁷ « Journal Etranger », février 1755, p. 197.

commediografo in patria e averlo presentato come un « auteur de cinquante comédies jouées à Venise avec beaucoup d'applaudissements »¹⁸, il *Servitore*, definito un « genre singulier » è in seguito elevato al rango del teatro di Plauto e di Molière e diventa specialmente un modello da imitare per i commediografi francesi.

[Il s'agit] d'une pièce sans caractère et sans esprit. Nos auteurs modernes doivent très peu la goûter mais Plaute et Molière auraient pu la faire. On la hasarde parce qu'elle est dans un genre singulier et qu'elle paroît propre à ramener sur le théâtre français le comique saillant que le peuple et tous les bons esprits regrettent¹⁹.

Se certo è degna di nota quest'ulteriore anticipazione della prima traduzione francese della commedia²⁰, che si compie attraverso un'ampia scelta di scene tradotte dal veneziano di Goldoni – verosimilmente dallo stesso Deleyre – quel che importa sottolineare è che, con un ribaltamento di prospettiva radicale rispetto alla visione prevostiana, non si tratta ora di elogiare la « riforma » goldoniana ma piuttosto di utilizzare strumentalmente le sue *pièces* che sfruttano le risorse del « comique saillant », genere di cui gli scritti dei *philosophes* nonché « le peuple et tous les bons esprits » lamentano l'assenza nell'orizzonte del teatro francese contemporaneo. Il giudizio di Deleyre, cosciente del carattere « singulier » della *pièce*, benché incerto sull'apprezzamento della sua scelta da parte del pubblico (« on la hasarde ») aggiunge tuttavia un altro tassello alla battaglia culturale che il gruppo illuminista sta conducendo per il rinnovamento della poetica teatrale classicistica, incominciata nei riguardi dell'opera francese qualche anno prima, nel 1754, con la *Querelle des bouffons*. Se, tuttavia, gli arlecchini goldoniani risultano entusiasticamente apprezzabili e, specialmente, imitabili, il Goldoni « riformatore » rischia di apparire perlomeno scomodo. Come giustamente osserva Andrea Fabiano, analizzando le ragioni di

¹⁸ « Journal Etranger », novembre 1756, p. 135.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Le valet de deux maîtres, comédies en trois actes et en prose, traduite de l'italien de M. Goldoni*, Amsterdam [ma Paris], 1763, attribuita dall'abate Joseph De la Porte (nelle sue *Anecdotes dramatiques*, t. 1, p. 481 e t. 3, p. 155) a un tal « M. Dijon », personaggio piuttosto oscuro.

quella ch'egli definisce una « amétropie culturelle » dei *philosophes* « à l'encontre du théâtre italien »: « Le Goldoni réformateur n'est pas utilisable [...] et risque de fissurer la construction de cette idée de théâtre italien [*i.e.* le genre bouffon]; il faut donc l'évacuer »²¹. « Evacuation », il termine sembrerà forse eccessivo. Eppure, la continuazione del « Journal Etranger » sembra dimostrare, come vedremo, che dal *milieu* enciclopedista non solo si cercò di occultare il Goldoni riformatore, ma vennero fatte pressioni per bloccare quella che, nelle promesse di Deleyre alla fine dell'estratto del *Servitore di due padroni*, si presentava come una vera e propria volontà di promozione dell'intera opera goldoniana, attraverso la pubblicazione di estratti tratti dall'intera collezione in dieci volumi della già citata edizione Paperini. Se la *pièce*, egli dichiarava, « ne satisfait pas au goût général des lecteurs », la redazione prometteva di pubblicare altri estratti « de dix volumes déjà parus parcourus à loisir » al fine di « dédommager » il pubblico²². In realtà non ci sarà più traccia, nel periodico, di *pièces* goldoniane, fino al marzo del 1761, quando, dopo l'ennesimo cambiamento di direzione, un riassunto alquanto stringato presenta la commedia minore *Il Medico Olandese*. Sebbene siano usuali, nella stampa periodica del tempo, simili annunci anticipatori di estratti di opere in seguito, per le ragioni più diverse, non rispettati, nel caso di Goldoni, pare più probabile che si trattasse di « censura » o, forse più verosimilmente, di autocensura nei riguardi di quel drammaturgo veneziano che era diventato, nel giro dei pochi mesi successivi e suo malgrado, una presenza alquanto « ingombrante » per la cerchia enciclopedista. Risulta difficile non rintracciare, in questa mancata continuazione di una diffusione goldoniana, un concreto riflesso dello scandalo del noto *affaire du Fils Naturel* di Diderot, *affaire* che comincia a profilarsi a pochi mesi di distanza dall'estratto del *Servitore* goldoniano, a partire cioè dalla primavera del 1757.

²¹ Andrea Fabiano, *Introduction*, « Revue des études littéraires », 1-2, janvier-juin 2007, numéro spécial *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité*, p. 7. Si veda anche Camilla M. Cederna, *Goldoni et le genre sérieux: entre dénégation et reconnaissance*, *ibidem*, pp. 97-106.

²² « Journal Etranger », novembre 1756, p. 135.

Ricordo brevemente i fatti: in un momento in cui l'ascesa degli *encyclopédistes* è frenata dalle ripercussioni legate all'attentato di Damiens a Luigi XV, Diderot si lancia nella produzione teatrale e pubblica, nel febbraio 1757, la commedia *Le Fils Naturel*, *pièce* chiamata ad esemplificare, con i successivi *Entretiens sur le Fils Naturel*, la teorizzazione di un nuovo genere teatrale, quello del dramma borghese, esempio di una nuova drammaturgia moderna. Diderot compone la sua commedia sulla falsariga di una *pièce* goldoniana, *Il Vero amico*, rappresentata a Venezia con successo nel dicembre del 1750 e pubblicata nell'edizione paperiniana. Egli riprende totalmente la struttura drammaturgica del veneziano e l'intrigo, tutti i personaggi tranne uno, modifica qualche particolare dell'azione, non senza però che rimangano tracce evidenti del calco nelle battute e negli espedienti teatrali, in particolare nel I atto. Il procedimento non ha, in sé, nulla di particolarmente riprovevole, l'imitazione delle commedie altrui o la ripresa di personaggi ed espedienti della tradizione teatrale essendo pratica tranquillamente ammessa dai drammaturghi d'*Ancien Régime*. Ma Diderot, consumato teorico quanto novello drammaturgo, omette, in perfetta mala fede, di citare il modello utilizzato, sia per un'eccessiva sottovalutazione della *pièce* goldoniana, sia perché, com'egli sottolineava, il postulato della sua operazione teorica era la drammatizzazione di un fatto presentato come vero, dichiarazione che sarebbe risultata alquanto compromessa dalla rivelazione di una fonte teatrale²³.

A partire da una lettera inviata dal medico di corte viennese, Alexandre-Louis Laugier à Mme De Graffigny, nel maggio 1757, il dubbio sull'originalità del *Fils naturel* si fa insistente e non manca di discreditarla tutta la *côterie* diderotiana. Ma la vera stoccata a Diderot viene inferta da Elie-Catherine Fréron, con un'accusa di plagio. Nonostante le pressioni esercitate da Malesherbes su Fréron in favore di Diderot, il direttore dell'« *Année*

²³ Su questo celebre scandalo, si veda in particolare, tra i molti interventi, Herbert Dieckmann, *Diderot et Goldoni*, « Il Velcro », 4, 1963, pp. 601-626; Giorgio Padoan, *L'erede di Molière*, in Alberti, Pizzamiglio, *Carlo Goldoni 1793-1993*, cit., pp. 38-40; Pierre Frantz, *Un hôte mal attendu: Goldoni, Diderot, Voltaire*, « Revue d'histoire du théâtre », 45, 1993, pp. 55-66.

Littéraire» riesce a pubblicare, in un articolo del giugno 1757, un estratto del *Fils Naturel* dove comincia ad insinuare il dubbio sulla sua autenticità senza citare espressamente *Il Vero Amico* di Goldoni. L'affondo viene inferto con un articolo del mese seguente, luglio 1757, nel quale Fréron, senza rendere esplicita l'accusa di plagio, presenta la *pièce* goldoniana riprendendo parola per parola l'articolo precedente mentre, con dei procedimenti sempre indiretti, elogia le soluzioni goldoniane a discapito di quelle diderotiane. A titolo di esemplificazione, riportiamo la «tecnica» freroniana per la prima scena delle due commedie:

ACTE I: *Dorval* paraît seul; il se promène d'abord tout pensif. Après quelques mouvements qui décèlent le trouble de son âme, il prend enfin la généreuse résolution de sortir de la maison où il est. Il appelle violemment *Charles, Charles*. Il ordonne à son valet d'aller chercher des chevaux de poste. *Charles* demande la raison d'un si prompt départ; il représente à son maître qu'il est impoli d'abandonner, sans faire ses adieux, une maison où il a été bien accueilli, où il est vu de si bon œil. *Dorval* triste, accablé, soupire profondément...

(Dall'estratto de *Le Fils Naturel* di Diderot)²⁴

ACTE I: *Florindo* paraît seul; il se promène d'abord tout pensif. Après quelques mouvements qui décèlent le trouble de son âme, il prend enfin la généreuse résolution de sortir de la maison où il est. Il appelle violemment *Trivella, Trivella*. Il ordonne à son valet d'aller chercher des chevaux de poste. *Trivella* demande la raison d'un si prompt départ; il représente à son maître qu'il est impoli d'abandonner, sans faire ses adieux, une maison où il a été bien accueilli, où il est vu de si bon œil. *Florindo* triste, accablé, soupire profondément...

(Dall'estratto de *Il vero amico* di Goldoni)²⁵

In questo stesso articolo l'autore si propone di prendere in considerazione la commedia *Il padre di famiglia* goldoniano lasciando intravedere la possibilità di un secondo plagio da parte di Diderot, che aveva annunciato una commedia con lo stesso titolo negli *Entretiens du fils naturel*²⁶.

²⁴ «L'Année littéraire», t. IV, 30 juin 1757, p. 145.

²⁵ *Ibidem*, 2 juillet 1757, p. 289.

²⁶ Goldoni stesso smentirà questo secondo plagio qualche anno dopo, non senza insinuare l'idea che *Le père de famille* fosse stata interamente riscritta da Diderot per occultare eventuali prestiti dal suo teatro – dopo la pubblicazione dell'accusa di

Nel tentativo di giustificarsi, Diderot, pur ammettendo la fonte, sferra, nel successivo *Discours sur la poésie dramatique*, pubblicato nel 1758, un attacco contro Goldoni stesso, trattandolo da autore di farse, e iterando in un'anaforica denegazione, un'evidenza critica ai nostri occhi:

Je puis devancer que celui qui dit que le genre dans lequel j'ai écrit *Le Fils Naturel* est le même que le genre dans lequel Goldoni a écrit *L'ami vrai*, dit un mensogne. Que celui qui dit que mes caractères et ceux de Goldoni ont la moindre ressemblance, dit un mensogne [...] Que celui qui dit que la conduite du *Fils Naturel* ne diffère point de celle de *L'Ami vrai*, dit un mensogne²⁷.

Considerazioni che, rinviandoci ad un fantasma autoriale animato dalla necessità di creare il vuoto attorno a sé, attraverso un'opera di disconoscimento del nuovo reperibile altrove, sono un'ulteriore testimonianza dell'atteggiamento dominante degli *encyclopédistes* nella rivendicazione di una nuova drammaturgia, di nuovo incisivamente sintetizzato da Andrea Fabiano: «Le théâtre italien est un pied-de-biche pour faire sauter le verrous, mais la réforme de la dramaturgie ne peut être réalisée que par un Français»²⁸.

Mentre l'*affaire* riscalda gli animi e si protrae, con lungo strascico, a colpi di interventi a favore o contro Diderot fino agli anni '80, Deleyre non solo abbandona del tutto, e *pour cause*, la divulgazione del teatro dell'avvocato veneziano nel «Journal Etranger», ma pubblica invece, nel marzo del 1757, la traduzione di una *Lettera intorno al teatro italiano* del granellesco Tommaso Giuseppe Farsetti. La descrizione di Farsetti, membro di quell'accademia dei Granelleschi che, Carlo Gozzi in testa, stava conducendo proprio in quegli anni una poderosa campagna anti-goldoniana a Venezia, risalta non certo per la sua originalità, quanto per il volontario e polemico *effacement*

Fréron: «tutto il mondo può assicurarsi che non vi è alcuna somiglianza col mio [*i.e. Padre di famiglia*], e sarebbe cosa troppa maligna il dire ch'ei l'avesse cambiato per deluderne la prevenzione». Carlo Goldoni, «L'Autore a chi legge» de *Il vero amico*, in Goldoni, *Opere*, cit., t. III, p. 574. Il corsivo della citazione è mio.

²⁷ Denis Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, Paris, 1758, pp. 70-71. Il testo del *Discours* era stato edito a seguito della pièce *Le père de famille*.

²⁸ Fabiano, *Introduction*, cit., p. 7.

del Goldoni riformatore, ad un'altezza cronologica in cui il « Molière d'Italia » aveva abbondantemente ricevuto riconoscimenti pubblici da parte dell'*intelligentia* letteraria peninsulare, da Pietro Verri al gesuita Roberti tra gli altri²⁹. Mentre si accinge a lasciare la direzione del giornale, il *protégé* di Diderot non rinuncia comunque, in singolare antitesi con l'estratto precedente, alla pubblicazione di una relazione della stagione teatrale romana del Carnevale 1757 ad opera del corrispondente romano del giornale, Giuseppe Maria Querci, in cui, benché non si dia alcun estratto della sua opera, vengono riconosciuti a Goldoni lo statuto di « Restaurateur de la bonne comédie italienne » seppur con qualche riserva, così come, specialmente, una notorietà europea (« M. Goldoni, renommé dans toute l'Europe »)³⁰. La scelta di Deleyre sarà quella di lasciar la parola ai corrispondenti italiani – che presentano un pubblico diviso in merito a Goldoni – e di evitare in ogni caso qualsiasi presa di posizione personale.

L'esigenza di non urtare la sensibilità del direttore dell'*Encyclopédie* gioca molto probabilmente un ruolo determinante anche nella decisione del nuovo direttore, Anne-Gabriel Meusnier de Querlon succeduto a Deleyre alla testa del « Journal Etranger » dal maggio 1757, di evitare ogni accenno al drammaturgo veneziano, tanto più che lo stesso autore aveva delle ragioni personali per non prestare il fianco a Fréron, essendosi più volte esposto contro le critiche freroniane ed essendo stato personalmente attaccato da quest'ultimo, in merito ad una sua raccolta di *Maximes*. Che si tratti di una volontaria prudenza, sembra trasparire dal diverso atteggiamento che lo stesso Meusnier de Querlon assumerà, nei confronti proprio della polemica del *Fils Naturel*, nel nuovo giornale che si troverà a dirigere alla fine del 1758, gli « Annonces, affiches et avis divers ». Calmati

²⁹ « Journal Etranger », mars 1757, pp. 119-120: « La Comédie est chez nous entre les mains de charlatans sans esprit et sans aucune espèce d'érudition, qui remplissent à l'impromptu un canevas dessiné à la hâte et dont tout l'art consiste à varier des grimaces pour faire rire [...]. Ces sortes de spectacles ne sont fréquentés que par la plus grossière populace, toujours contente, pourvu que les actes finissent par une bastonnade d'Arlequin et la pièce par un double mariage ».

³⁰ *Ibidem*, avril 1757, pp. 71-72.

gli animi o forse semplicemente riconquistata una certa libertà di espressione, il giornalista ritorna sullo scandalo e dà una lettura degli avvenimenti piuttosto favorevole al veneziano. L'*affaire* è innanzitutto riformulato giudiziosamente in termini più direttamente drammaturgici. Se non v'è alcun dubbio che *Il vero amico* di Goldoni ha fornito « presque tout le fond » del *Fils naturel* non c'è ragione, egli dichiara, di « crier au plagiat ». La questione è altrove e risiede sul giudizio che si porta sul loro valore rispettivo: « l'essentiel », aggiunge, « c'est de décider qui l'emporte, de l'original ou de la copie ». In questa prospettiva, risulta chiara, agli occhi di Meusnier de Querlon, la preminenza di Goldoni e della sua *vis comica* contro la dimensione filosofico-programmatica che Diderot aveva voluto dare, nella sua personale *variatio* della fonte, alla *pièce*.

Il y a dans le *Véritable ami* une vie, une action soutenue, une *vis comica* et en même temps une heureuse simplicité que nous osons préférer à tous ces beaux sentiments, si finement analysés qui s'évaporent à la seconde lecture et qui ne tiennent point le théâtre³¹.

Osservazioni analoghe riguardano il confronto Goldoni/Diderot riguardo ai rispettivi *Padre di Famiglia/Père de Famille*. Pur ammettendo che Diderot « n'en a pris que l'idée » che risulta « bien ennobl[e] par l'écrivain français et disposé[e] tout différemment », la superiore teatralità del testo goldoniano è fuori discussione per il francese: « Convenons aussi que la pièce italienne est infiniment plus théâtrale et qu'elle est dans le genre de la bonne comédie »³².

Fréron, da parte sua, non si era limitato esclusivamente a dare l'estratto de *Il Vero Amico* nel suo « Année Littéraire ». Sempre

³¹ *Annonces, affiches et avis divers*, 29 novembre 1758, p. 191. Senza essere un capolavoro goldoniano, del resto, *Il vero amico* aveva tenuto la scena per 10 rappresentazioni nell'autunno del 1750 e continuerà ad essere proposto nei repertori delle compagnie per tutto il secolo. Di contro, il *Fils Naturel*, *pièce* fondamentalmente teorica, avrà un'esistenza scenica quasi nulla. Rappresentata una volta nel teatro privato del duca di Ayen, à Saint-Germain en Laye nel 1757, verrà replicata solo due volte fino alla fine del '700, nel 1771 e nel 1794, nei teatri parigini, ed una volta a Bruxelles (si veda *César - Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution*, <http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=122520>, cons. nel giugno 2015).

³² *Ibidem*.

nel luglio 1757 egli offre ai suoi lettori nuovi estratti goldoniani, quello della *Figlia Obbediente* e, ancora, del *Servitore di due padroni*. Al di là dell'uso strumentale delle commedie del veneziano in funzione anti-*philosophes*, di notevole interesse è il riconoscimento della plurivalenza del suo teatro, in grado di prodursi sia sul registro del comico « vertueux » con la *Figlia Obbediente*, nella quale « on voit qu'il cherche à peindre les vertus les plus essentielles »³³ che su quello del « comique saillant » per dirla con i termini di Deleyre, esemplificato dal *Servitore*, considerato « une très bonne farce »³⁴. E rilevante risulta anche l'intuizione della volontaria presa di posizione del commediografo contro i canoni classicistici all'interno di un elogio alquanto *flatteur*, che non appare unicamente dettato dalla volontà di colpire il suo « plagiario »: « Si cet auteur soumettoit sa Muse aux lois dramaturgiques qu'il ne doit pas ignorer, j'ose dire qu'il seroit le plus grand poëte comique de ce siècle, car il a beaucoup d'esprit »³⁵. Ed ancor più rivelatore di un'indubbia capacità di comprensione della riforma goldoniana risulta, infine, il seguente passaggio:

Goldoni connaît très bien la pantomime. Il en prescrit les règles dans tous les endroits qui en ont besoin, il indique l'attitude de chacun de ses personnages, le ton, les gestes qu'ils doivent prendre; il porte cette attention jusqu'au scrupule et il paraît se défier un peu trop de l'intelligence des lecteurs et des comédiens. Toutes ses pièces sont chargées d'interlignes telles que le soupire profondément, il va, il vient, il s'arrête, avec émotion, avec un étonnement mêlé de reproches, avec chaleur³⁶.

Si tratta, probabilmente, della prima messa in evidenza critica di un aspetto essenziale del divenire autoriale di Goldoni nel contesto teatrale che era il suo, che si manifesta nella rivelazione della dimensione « corporale » del suo teatro, nella grande attenzione portata da questi all'attore e al suo *jeu* scenico, per una riforma volta a guidarne la recitazione e a contenerne gli eccessi istrionici. Ed è, nel tempo stesso, la giusta percezione, da parte di Fréron, del richiamo costante, in Goldoni, allo specifico

³³ « L'Année littéraire », t. IV, juillet 1757, p. 307.

³⁴ *Ibidem*, p. 314.

³⁵ *Ibidem*, p. 315.

³⁶ *Ibidem*, pp. 170-171.

statuto del testo comico a stampa e alla sua «teatralità», per il lettore.

L'affaire du Fils Naturel avrà una ripercussione positiva immediata sulla conoscenza del teatro di Goldoni in Francia, come osserverà, nel novembre del 1758, l'abate pro-diderotiano De La Porte, nel suo periodico l'«*Observateur littéraire*»: «*Le fils naturel* a plus contribué parmi nous à la réputation du poète italien que toutes les pièces dont il a enrichi le théâtre de Venise»³⁷. Mme de Boccage, tre anni dopo, poteva confermare le sue parole, in una lettera indirizzata proprio al granellesco Farsetti, sopra citato: «une pièce reprise de Goldoni par Diderot l'a mis ici en crédit parce qu'elle l'a faite lire à mille gens qui n'en avoient pas connaissance; on lui trouve beaucoup d'invention»³⁸.

Abbiamo visto che di questo credito si erano fatti portavoce, nelle pagine dei loro giornali, Meusnier de Querlon e Fréron, mentre la vicenda goldoniana del «*Journal Etranger*», iniziata con una diffusione del suo teatro verisimilmente in seguito interrotta dal clima avvelenato della polemica ne rivela anche le ripercussioni negative, prima tra le quali la *mise à distance* di Goldoni, e quindi della sua potenzialità drammaturgica e ideologica innovativa, da parte della più importante élite intellettuale del tempo.

Analizzando inoltre alcune prefazioni delle poche traduzioni francesi di commedie goldoniane pubblicate fino alla fine del Settecento, sorgono significative similitudini con quanto avvenuto nel «*Journal Etranger*». Bonnel du Valguier, dopo la traduzione della *Pamela* (1759) pubblica, nel 1761, quella della *Vedova Scaltra* ed in quell'occasione annuncia di voler «entreprendre la traduction entière des œuvres de Goldoni»³⁹.

Nel 1764, nella presentazione della traduzione de *La guerra* di Meslé, si fa riferimento ad un'edizione fantasma («cette pièce fait partie du cinquième volume de la traduction générale que M. Meslé a faite des comédies de M. Goldoni, dont l'édition va

³⁷ «*Observateur littéraire*», novembre 1758, p. 217.

³⁸ Bruno Brunelli, *Lettere inedite di Madama Du Boccage a Tommaso Giuseppe Farsetti*, «Ateneo Veneto», CXXXII, 1965, pp. 470-471.

³⁹ Cit. in Comparini, «*L'auteur se méfia lui-même de son entreprise*»: Goldoni choisi et traduit, cit., p. 163.

paraître incessamment »⁴⁰). Che si accolga o meno l'ipotesi di Lucie Comparini, che associa il nome di Meslé alle diciassette traduzioni manoscritte di commedie goldoniane ora conservate nella biblioteca della Comédie-Française, il dato rilevante, nella nostra prospettiva, è che esse non furono comunque edite. In caso contrario, la loro pubblicazione sarebbe stata, secondo la studiosa, « le premier recueil conséquent de traductions goldoniennes » e senza alcun dubbio « leur présence dans le paysage dramatique aurait fait taire les coups portés pour une partie de la critique au “ faiseur de canevas ” »⁴¹.

Del resto, anche trent'anni dopo lo scandalo suscitato da Fréron, risulta impossibile dissociare Goldoni – se non direttamente, attraverso allusioni inequivocabili – da quanto successo. Il misterioso traduttore che si nasconde dietro l'acronimo EBD, iniziando l'ennesimo tentativo editoriale di una « collection » di traduzioni del teatro italiano (non solo goldoniane in questo caso) votato all'insuccesso, rievoca infatti, nella prefazione dell'unico volume edito le « quelques pièces de Goldoni, qui ont été traduites en petit nombre, et plus souvent imitées, et mêmes déguisées à dessein pour être transportées sur notre scène comme des nouveautés »⁴². Non parrà sorprendente, dopo questa carrellata, il destino che attende, nel 1800-1801, la nuova proposta di una collana di traduzioni goldoniane, in versione bilingue, di Amar du Rivier, che si fermerà al terzo volume e alla sesta traduzione, mentre un *Prospectus* annuncia i titoli di altri tre, tra i quali si nota quella de *Il padre di famiglia* accompagnata dall'insistente volontà comparativa (« suivi(e) de l'analyse du drame de Diderot sur le même sujet »⁴³).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 170.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 174-175.

⁴² *Discours préliminaire*, in *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne, traduites en français, avec des dissertations et des notes, par MEBD [M sta per Monsieur], des Arcades de Rome et de l'Institut de Bologne*, etc., Paris, chez l'Auteur et Morin, 1783, p. VI.

⁴³ *Les chef-d'oeuvres [sic] dramatiques de Charles Goldoni, traduits pour la première fois en français, avec le texte italien à côté de la traduction, un discours préliminaire sur la vie et les ouvrages de Goldoni, des notes et une analyse raisonnée de chaque pièce, par M. A. A. D. R. [(Jean)-Augustin. Amar Du Rivier]*, Lyon, Reymann, an IX [1800-1801]. La citazione è ripresa da Comparini, “ *L'auteur se méfia lui-même de son entreprise* ”: *Goldoni choisi et traduit*, cit., p. 175.

Innegabile apparirà, a questo punto, la « malédiction de l'inachèvement »⁴⁴ che sembra pesare sulle buone intenzioni e i progetti a lungo termine dei traduttori, probabile risultato di un insieme di fattori – mancanza di mezzi finanziari, scarso interesse del pubblico, etc. – tra i quali, non ultimo, l'avversione di Goldoni per le stesse traduzioni citate, dimostrata dall'autore in vari passi dei *Mémoires*. Ma le promesse, i tentennamenti, le difficoltà e le rinunce dei traduttori, senza dimenticare, sotterranea e mai sopita, la presenza dell'*affaire* diderotiano nei testi prefaziali, ricalcano nello stesso tempo la stessa ricezione, in fin dei conti del tutto « inachevée », del teatro goldoniano nel « Journal Etranger ».

La conseguenza più amara sarà per Goldoni, tuttavia, l'intransigente rifiuto da parte di Diderot di incontrarlo. Nonostante il suo diretto intervento presso Fréron, nel 1757, in difesa della sua *pièce*⁴⁵, una volta a Parigi il veneziano si dimostra alquanto conciliante e disposto a sorvolare sulla cruda reazione del *Discours sur l'art dramatique* nei suoi confronti:

Tutte le altre cose ch'egli ha scagliato contro di me in questa tale *Poetica* [i.e. *Le Discours sur l'art dramatique*] le dono di buon cuore all'irascibile che gli è montato alla testa, e sarei disposto a dargli tutte le marche possibili della mia stima, e di una totale dimenticanza di questo fatto. Ma

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Manlio Duilio Busnelli (*Diderot et l'Italie*, Paris, Champion, 1925, pp. 273-274) aveva infatti rintracciato e trascritto una lettera di Goldoni a Malesherbes, conservata alla BNF e datata 10 luglio 1757. A lungo considerata come un falso di Fréron, la lettera è ritenuta autentica da Giorgio Padoan (*L'erede di Molière*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, cit., p. 38), giudizio a cui mi associo. Di seguito un passo: « Havendo ricevuto, illustrissimo Signore, la di lei graziosissima lettera colla ristampa del mio *Vero Amico* sotto il nome del *Fils Naturel*, mi si sono da prima faccia inarcati i cigli, vedendo così dispregiata la mia fama, sperando l'autore che le mie operette fossero affatto ignote ai Francesi: ma sentendo che codesta Nazione ingegnosa, colta e illuminata scoperto aveva il furto, ho lasciato tranquillamente riposare la mia paterna tenerezza sulla vostra preziosissima amicizia [...]. La prego di dirmi in che grado è questo autore in Francia e d'inviarmi l'*Encyclopedie* delle sue commedie mentovata nella prefazione al *Fils Naturel* ». Si noterà, *en passant*, che Goldoni non è a conoscenza, nel luglio 1757, dello statuto intellettuale di Diderot né della natura dell'*Encyclopédie* che scambia erroneamente per una raccolta drammaturgica diderotiana. Con uno stile pungente e ironico, il commediografo veneziano inoltre non esita a qualificare nella lettera di « ciarle sublimi e meteorologiche » le « riflessioni » teoriche della prefazione diderotiana.

in un anno e mezzo ch'io sono a Parigi, non ho mai avuto la sorte di poterlo vedere, ed io certamente non l'ho sfuggito⁴⁶.

Goldoni e Diderot si incontreranno molto brevemente, probabilmente tra la fine del 1764 e l'inizio del 1765, grazie al musicista Duni, senza che un rapido scambio formale, raccontato dal vecchio commediografo nei *Mémoires*, avvicini in qualche modo le due figure più rappresentative della modernità teatrale europea settecentesca.

⁴⁶ Carlo Goldoni, «L'autore a chi legge» de *Il Vero amico*, in Goldoni, *Opere*, cit., t. III, pp. 574-575.

Patrizia Oppici

I *Mémoires* di Goldoni come autobiografia linguistica

«J'écris en français, et non pas en italien parce que la langue française est plus répandue que la mienne» spiega Casanova nelle sue memorie. «Les puristes qui trouvant dans mon style des tournures de mon pays me critiqueront, auront raison, si elles les empêcheront de me trouver clair»¹. Strumento comunicativo per le classi colte dell'intera Europa, il francese è la scelta linguistica naturale per chiunque aspiri nel secolo dei Lumi ad un pubblico vasto e cosmopolita. Nell'appassionante *Histoire de ma vie* che il veneziano esiliato in un remoto maniero boemo volle comporre in francese, egli rivendica il diritto di forgiarsi una lingua propria, in cui la costruzione italiana del periodo insaporisce una narrazione sempre avvincente: «Les Grecs goûtèrent Théophraste malgré ses phrases d'Erèse, et les Romains leur Tite-Live, malgré sa *patavinité*. Si j'intéresse, je peux, ce me semble, aspirer à la même indulgence»².

Un altro grande italiano è memorialista francese all'incirca negli stessi anni in cui scrive Casanova. Ma a differenza del francese «aspro e antiquato»³ in cui si esprime quest'ultimo, Goldoni scrive in una lingua resa fluida da una lunghissima permanenza a Parigi, e dopo aver composto direttamente in francese un'opera di grande successo che lo aveva fatto riflettere

¹ Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, édition établie sous la direction de Gérard Lahouati et Marie-Françoise Luna, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2013, vol. 1, p. 13.

² *Ibidem*.

³ Il giudizio è di Piero Chiara, nell'*Introduzione* a Carlo Goldoni, *Storia della mia vita*, a cura di Piero Chiara e Federico Roncoroni, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1983, vol. I, p. XXV.

sulle specificità dei due idiomi. Se i suoi *mémoires*, come quelli di Casanova, sono un esempio di scrittura memorialistica tardo settecentesca che si confronta con la nuova sensibilità autobiografica, Goldoni ne fa un momento di riflessione ed autovalutazione della sua riforma teatrale, dedicando all'analisi dettagliata delle sue *pièces* tutta la parte centrale, e molte pagine della prima e della terza parte, con ciò confermando la tradizionale dimensione pubblica e storica del genere; ma d'altro canto nel rievocare l'intera sua vita non manca di mettersi teatralmente in scena da protagonista, confidando o mascherando i suoi privati sentimenti, per disegnare un carattere che riconosce come suo. Nel costruire questa identità, che è anche dimensione interiore, Goldoni dedica molte pagine allo strumento linguistico da lui scelto, la lingua francese, che è parte costitutiva del suo progetto memorialistico; i *mémoires* si configurano perciò anche come una sorta di autobiografia linguistica che porta il suo autore a confrontarsi con le diverse lingue che lo abitano e a cui è affettivamente legato. Si potrebbe anzi sostenere che è proprio nella riflessione sulle lingue che Goldoni «autobiografo reticente»⁴ scopre al lettore un frammento della sua intimità.

Le langage vénitien est sans contredit le plus doux et le plus agréable de tous les autres dialectes de l'Italie. La prononciation en est claire, délicate, facile; les mots abondants, expressifs; les phrases harmonieuses, spirituelles; et comme le fonds du caractère de la Nation Vénitienne est la gaité, ainsi le fond du langage Vénitien est la plaisanterie⁵.

⁴ La definizione è di Franco Fido, *I "Mémoires" di Goldoni e la letteratura autobiografica del Settecento*, «MLN», 96, 1, Jan. 1981, Italian Issue, p. 41. Sul rapporto dei *Mémoires* con la Francia si veda Bartolo Anglani, *Goldoni, les "Mémoires" et Paris*, «Revue d'histoire du théâtre», 177, 1993, pp. 79-94.

⁵ Carlo Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992, pp. 256-257, di cui riproduciamo l'ortografia originale. Sul concetto di autobiografia linguistica, sinora approfondito soprattutto nelle sue potenzialità didattiche e formative, cf. Aline Gohard-Radenkovic, Lilyane Rachédi (éd.), *Récits de vie, récits de langues et mobilités: nouveaux territoires intimes, nouveaux passages vers l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2009. Sulla lingua di Goldoni cf. il classico studio di Gianfranco Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983 (ed. or. 1957).

Se questa è lingua del cuore, lingua dell'identità originaria da cui discende quella personalità sorridente ed ottimista che Goldoni non si stancherà di delineare nel suo progetto autobiografico, molto più travagliato è il rapporto con il toscano, che Goldoni racconta di aver voluto approfondire con un soggiorno prolungato nella regione, i cui abitanti « sont les textes vivants de la bonne langue italienne »⁶. È noto il suo travagliato rapporto con i puristi della lingua italiana; in questo caso, nonostante la strategia di occultamento delle amarezze incontrate nella sua vita praticata nelle memorie, Goldoni vi fa esplicita allusione: « on me reprochoit toujours le péché originel du Vénétianisme »⁷. Forse perché il veneziano è parte fondamentale di quell'identità intima oltre che autoriale costruita nei *mémoires* che la lettura dei classici italiani non riesce a cancellare: « les premières impressions se reproduisent quelquefois malgré l'attention qu'on met à les éviter »⁸. Costruendo una sorta di classifica ideale delle parlate italiane che caratterizzano il suo vissuto linguistico, Goldoni assegna il terzo posto al genovese, la lingua d'origine della moglie, quasi a compensare linguisticamente un'immagine di sposa sempre relegata sullo sfondo delle memorie:

Après le dialecte Toscan et le Vénitien, c'est le Génois qui m'amuse plus que les autres. Dieu (disent les Italiens) avoit assigné à chaque nation son langage; il avoit oublié les Génois; ils en composèrent un à leur fantaisie, qui sent encore la confusion des langues de la Tour de Babel; mais c'est celui de ma femme, et je l'entends et je le parle assez bien⁹.

Più in generale, i viaggi gli ispirano spesso riflessioni sugli idiomi locali, tanto più se crede di scorgervi delle similitudini con il francese che possano interessare il lettore: così nota che « les Lombards ont la diphtongue *eu* comme les François, et la prononcent de même »¹⁰. L'arduo dialetto friulano – difficile

⁶ Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, cit., p. 216.

⁷ *Ibidem*, p. 383.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 538.

¹⁰ *Ibidem*, p. 136.

quanto il genovese, nota Goldoni – lo porta ad interrogarsi su una ipotetica derivazione francese:

Il semble que ce patois tienne beaucoup à la Langue Française. Tous les mots féminins qui en Italien finissent par un *a*, se terminent en Frioul par un *e*, et tous les pluriels des deux genres sont terminés par un *s*. Je ne sais pas comment ces terminaisons Françaises ont pu pénétrer dans un pays si éloigné. Il est vrai que Jules César traversa les montagnes du Frioul, aussi les appelle-t-on les *Alpes Jules*; mais les Romains ne terminoient leurs mots féminins ni à la Française, ni à la Fourlane¹¹.

Perché ovviamente al centro della sua vicenda linguistica c'è il rapporto con il francese, la lingua con cui si esprime nei *mémoires*, che è fiero di possedere ormai compiutamente e fin nelle sue sottigliezze, tanto che molte pagine delle memorie sono dedicate all'osservazione e all'analisi di specificità, soprattutto lessicali, che caratterizzano i due universi culturali da lui continuamente messi a confronto; c'è nel testo un Goldoni *entre deux langues* che spiega, o traduce in modo non scontato, espressioni o titoli delle sue commedie, quando non intere scene, con un'acuta consapevolezza dell'approssimazione insita nel fenomeno traduttivo e, in ultima analisi, della tensione esistente tra due modi di rapportarsi al reale che implicano un modo di creare differente¹².

Nella sua autobiografia linguistica dunque, egli delinea anche le tappe del suo apprendimento della lingua che, secondo il principio di composizione delle memorie, saranno per lo più tratteggiate attraverso vere scene da commedia.

È nel capitolo trentanovesimo della prima parte che l'autore ci parla per la prima volta di una sua conoscenza, ancora sommaria, della lingua francese. In occasione della creazione del suo *Don Giovanni* (1736) sostiene di avere avuto conoscenza delle *pièces* di Molière e di Thomas Corneille « ayant appris assez de François pour le(s) lire »¹³. Doveva trattarsi di una conoscenza che non permetteva tuttavia una comunica-

¹¹ *Ibidem*, p. 66.

¹² Cf. Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.

¹³ Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, cit., p. 176.

zione orale efficace, perché il memorialista racconta divertito l'equivoco di cui fu vittima durante il catastrofico viaggio per mare che doveva condurlo verso le sponde francesi, nel 1762. Sul punto di naufragare, ha un comico diverbio con un monaco provenzale « qui écorchoit l'Italien comme j'écorchois le François ». Mentre il religioso urla terrorizzato vedendo l'onda sommergere la barca, Goldoni crede che stia impartendo ai marinai l'assurdo suggerimento di dispiegare le vele: « il crioit à gorge déployée: 'la voilâ, la voilâ': on dit en Italien *la vela* pour dire *la voile* ». Ne nasce una surreale scena di commedia: « Je crus que le Carme vouloit que les Matelots forçassent de voiles; je voulus lui faire connoitre son tort, il soutenoit que ce que je disois n'avait pas le sens commun »¹⁴. Il bisticcio ha se non altro il merito di distrarre i due malcapitati, che così discutendo toccano infine la riva. Ma fa iniziare la sua seconda vita francese sotto il segno del *qui pro quo* che caratterizzerà sempre le sue relazioni, nonostante la narrazione apparentemente piana ed appagata dei *Mémoires*: dai suoi rapporti con i comici italiani, al difficile equilibrio con Diderot, fino alla sua stessa esistenza a corte, l'ombra dell'equivoco si allunga su quella *vérité* continuamente rivendicata nella scrittura.

In occasione del suo incarico di precettore di italiano a Versailles si colloca infatti il racconto di un altro incidente linguistico occorsogli questa volta con una delle principesse sue allieve: scorgendolo, Madame lo saluta con un *à tantôt* che viene da lui interpretato col significato di immediatezza posseduto dall'italiano *tantosto*. Il falso amico lo induce a rimanere in vana attesa di una ipotetica lezione da impartire, e a digiuno, per lunghe ore, una sorta di prefigurazione delle delusioni anche economiche che lo attendono in quel ruolo, e a cui il memorialista non farà mai esplicita allusione. Ma per quanto riguarda il racconto del vissuto linguistico Goldoni ammette che il suo francese era all'epoca, siamo nel 1765, ancora piuttosto incerto¹⁵:

¹⁴ *Ibidem*, p. 463.

¹⁵ Sull'iniziale scarsa competenza linguistica di Goldoni esiste anche la testimonianza di Mme d'Épinay che in un articolo pure non troppo tenero dedicato al *Bourru bienfaisant* riconosce « C'est un événement assez intéressant [...] que de voir un étranger donner sur un théâtre étranger une pièce bien écrite dans une langue qui n'est pas

Il y a des termes François et des termes Italiens qui se ressemblent, et dont l'acception est tout-à-fait différente; je donnois encore dans des *qui pro quo*, et je puis dire que le peu de françois que je sais, je l'ai acquis au service de Mesdames.

Facendoci intravedere qualcosa della sua metodologia di insegnamento, egli svela che essa fu al tempo stesso una strategia di apprendimento:

elles lisoient les Poetes et les Prosateurs Italiens: je bégayais une mauvaise traduction en François; elles la répétoient avec grace, avec élégance, et le Maître apprenoit plus qu'il ne pouvait enseigner¹⁶.

Certo si potrebbe pensare che nell'ammissione vi sia un omaggio obbligato a Mesdames de France. Ma dieci anni più tardi, un Goldoni ormai padrone della lingua acquisita, impiegherà lo stesso metodo basato sull'approccio diretto al testo con Madame Clotilde, destinata in sposa al principe di Piemonte, senza sentirsi obbligato a rivolgerle simili complimenti, ed anzi rimarcando una certa distrazione dell'allieva: «je ne lui fis apprendre que les verbes auxiliares de la Grammaire Italienne; je la faisais beaucoup lire; les remarques et les courtes digressions que j'entremêlois à la lecture, valaient mieux, à mon avis, que la longue et ennuyeuse kyrielle des règles et des difficultés scholastiques». Anche in questo caso le letture avevano come oggetto i classici italiani «et je tâchois de l'instruire des mœurs et des usages Italiens»¹⁷ per meglio prepararla al suo ruolo futuro. Questo approccio conversazionale e letterario è da lui ritenuto l'unico consono per delle principesse del sangue, che, abituate a fare dello studio uno svago, non possono passare «par la voie commune» dell'apprendimento linguistico; occorre dunque divertire e non «tourment(er) avec des déclinaisons et des conjugaisons». Si potrebbe dire che il coronamento di

la sienne, et qu'il était loin de parler correctement il n'y a pas encore cinq ans» (corsivo nostro), in *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, t. IX, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1879, p. 389. Cf. Noëlle Guibert, Ginette Herry, *Goldoni et la Comédie Française*, «Revue d'histoire du théâtre», 177, 1993, pp. 103-116.

¹⁶ Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, cit., p. 470.

¹⁷ *Ibidem*, p. 543.

questo approccio ludico sia costituito infine dal metodo usato con l'ultima sua allieva, Madame Elisabeth. Questa volta è la stessa opera goldoniana a costituire il testo su cui condurre la lezione, e l'insegnamento diviene una scena di commedia, quasi una *mise en abyme* del suo teatro:

On faisoit lecture de mes Comédies; dans les scenes à deux person- nages, c'étoit la Princesse et sa Dame d'honneur qui lisoient et tradui- soient chacune son rôle; s'il y avoit trois personnages, c'étoit une Dame de compagnie qui se chargeoit du troisième, et je rendois les autres, s'il y en avoit davantage¹⁸.

A giudicare dalle sconsolate, benché rispettose, osserva- zioni di Goldoni, le illustri allieve non sembravano apprezzare i vantaggi di un insegnamento così moderno e calcato sull'uso diretto della lingua. Persino il privilegio di recitare il teatro di Goldoni insieme all'autore stesso non reggeva la concorrenza di quei « Bijoutiers, Joalliers, Peintres, Marchands » che le distra- evano continuamente dalle studiose occupazioni. E benché il maestro cercasse il modo di trarre partito persino dalle inter- ruzioni (« je lui faisois répéter en Italien les noms des choses qu'elles avoit vues, qu'on avoit marchandées pour elle, et qu'elle avoit achetées ou refusées ») fu infine costretto a ritirarsi « la tête rompue »¹⁹ e a lasciare l'incarico al nipote.

Se la *cour* gli è stata, insieme alla *ville* maestra nell'uso accorto della lingua, e assumono valore iniziatico i fraintendi- menti linguistici di cui è stato anch'egli vittima nei primi anni del suo soggiorno, emerge chiaramente dai *mémoires* il suo orgoglio per aver acquisito il pieno possesso dell'idioma:

Le mot de témérité n'est pas trop fort, c'en est une vraiment, que de voir un étranger arrivé en France à l'âge de cinquante-trois ans avec des connais- sances confuses et superficielles de cette langue, oser au bout de neuf ans composer une Pièce pour le premier Spectacle de la Nation²⁰.

¹⁸ *Ibidem*, p. 545.

¹⁹ Quest'ultima notazione non appartiene tuttavia alla narrazione dell'episodio nei *Mémoires*, ma è tratta dal suo epistolario e viene citata da Norbert Jonard come esempio della strategia di occultamento delle esperienze negative, sempre reinter- pretate alla luce dell'immagine ottimistica di sé che egli intende proiettare nelle sue memorie (*ibidem*, p. 691).

²⁰ *Ibidem*, p. 503. Nell'interpretazione di Franca Angelini è possibile vedere nelle

Il successo del *Bourru Bienfaisant* è la prova di questa competenza linguistica non comune di cui si mostra estremamente fiero; è con visibile soddisfazione che Goldoni mostra un Rousseau sbalordito dal suo ardire: «on ne commence pas à votre âge à écrire et à composer dans une Langue étrangère»²¹, lo redarguisce il *philosophe* in un altro gustoso episodio, invitandolo senza troppi complimenti a tornarsene in Italia, stimando troppo lontani i gusti delle due nazioni, e l'insuccesso sicuro. Con zelo un po' sospetto, Jean-Jacques si offre persino di ascoltare la lettura della sua *pièce*, per dimostrargli l'impossibilità per un italiano di scrivere validamente per il teatro francese. Goldoni giura di aver avuto l'intenzione di sottoporgli davvero la sua commedia, sfidando il suo giudizio, ma una più matura riflessione gli dimostrò che esisteva il rischio che Rousseau si convincesse di essere lui stesso lo zimbello dell'opera, e potesse identificarsi nel Burbero rappresentato. Conoscendo il suo delirio persecutorio, «je me gardai bien de m'exposer à essayer sa mauvaise humeur, et je ne le vis plus»²².

V'è da dire che Goldoni sa rendersi giustizia in campo linguistico, riconoscendo anche un limite invalicabile nella sua competenza del francese: sa che non gli è possibile comporre poesia perché ha acquisito la lingua in età troppo avanzata per arrivare ad esprimersi naturalmente in versi:

Je connoissois la mécanique des vers François; j'avois surmonté toutes les difficultés que doit y rencontrer une oreille étrangère, et je m'étois proposé de bons modèles à imiter. J'essayai, je travaillai; je fis des couplets, des quatrains, des airs entiers, et après toutes les peines que je m'étois données, je vis que ma muse habillée à la Française n'avoit pas cette verve, cette grace,

pièces goldoniane del periodo francese, e segnatamente nel *Bourru*, una trasposizione dell'impaccio linguistico sperimentato dall'autore stesso alle prese con un idioma che non era il suo (cf. Franca Angelini, "Le *Bourru bienfaisant*" et les accidents de la parole, «Revue d'histoire du théâtre», 177, 1993, pp. 67-78).

²¹ Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, cit., p. 510.

²² *Ibidem*, p. 513. Nelle sue memorie Goldoni fa inoltre diretta allusione al primo volume delle *Confessions*, che definisce in tono bonariamente ironico «des anecdotes de sa vie [...] qui pourraient lui faire du tort si sa célébrité ne le mettoit au dessus de la critique» (*ibidem*, p. 511).

cette facilité qu'un Auteur acquiert dans sa jeunesse, et perfectionne dans sa virilité. [...] je renonçai pour jamais aux charmes de la Poésie Française²³.

Con questa riflessione entriamo nelle pagine forse più interessanti dei *mémoires* dedicate alla sua vicenda linguistica; da un lato Goldoni è consapevole che l'opera d'arte, per essere davvero tale, richiede una concezione che si inserisca coerentemente in un determinato universo culturale: «il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer»²⁴. Non si trattava dunque di tradurre dall'italiano, ma di entrare nel «génie de la littérature» e trovare, direttamente in francese «des sujets qui puissent me fournir quelque nouveauté». Con il burbero benefico, egli ritiene di aver trovato un carattere autentico e nuovo, che si radica nella passione filantropica della Francia pre-rivoluzionaria. «Je n'ai pas seulement composé ma Pièce en François, mais je pensois à la manière Française quand je l'ai imaginée; elle porte l'empreinte de son origine dans les pensées, dans les images, dans les moeurs, dans le style»²⁵. Dall'altro si pone il problema della traduzione, e di fatto molte pagine delle memorie sono dedicate a problematiche traduttive poste dal suo teatro, con l'acuta consapevolezza della perdita insita nel fenomeno:

Voyez, par exemple, dans la scene XVII du deuxieme acte, le mot de *jeune homme*, prononcé par Angélique; il n'y a pas dans la Langue Italienne le mot équivalent. *Il giovine* est trop bas, trop au-dessous de l'état d'Angélique. *Il giovinetto* seroit trop *coquet* pour une fille honnête et timide; il faudroit pour le traduire employer une périphrase, la périphrase donneroit trop de clarté au sens suspendu, et gêteroit la scene²⁶.

La scena, centrale nell'economia della commedia, si gioca tutta su questo termine che è il rivelatore dell'equivoco in cui sono caduti Angélique e Dorval: gli interpreti, ripetendolo, devono quindi appoggiarvisi con la voce. Da uomo di spettacolo, Goldoni è consapevole che qualunque traduzione indebolirà l'effetto scenico.

²³ *Ibidem*, p. 501.

²⁴ *Ibidem*, p. 483.

²⁵ *Ibidem*, p. 508.

²⁶ *Ibidem*.

È impossibile passare qui in rassegna tutte le riflessioni traduttive, davvero molto numerose, che Goldoni propone commentando in francese il suo teatro. Basti pensare che si trova a dover tradurre tutti i titoli delle sue commedie, con proposte che spesso non sono scontate, e danno adito a sviluppi interessanti. Si vedano le proposte traduttive relative a *Momolo cortesan*, in cui l'aggettivo espresso in veneziano è problematico in italiano come in francese:

Il n'est pas possible de rendre l'adjectif *Cortesan* par son adjectif français. Ce terme *Cortesan* n'est pas une corruption du mot *courtisan*; mais il dérive plutôt de *courtoisie* et *courtois*. Les Italiens eux-mêmes ne connaissent pas généralement le *Cortesan Vénitien*; aussi quand je donnai cette Piece à la presse, je l'intitulai l'*Uomo di Mondo*; et si devois la mettre en François, je crois que le titre qui pourroit lui convenir, seroit celui de l'*Homme accompli*²⁷.

Analogamente *Pantalon paroncin* è tradotto con *Petit-maitre*, perché le due espressioni corrispondono esattamente allo stesso fenomeno di costume: «Les *Paroncini Vénitiens* jouoient de mon temps le même rôle à Venise que les *Petits-Maitres* à Paris»²⁸.

Per altre commedie invece Goldoni deve entrare nell'analisi dell'intreccio della commedia, per trovare una traduzione soddisfacente: è il caso de *La serva Amatora* che diviene *La Suivante Généreuse* «car l'adjectif amoureux, amoureuse en Italien, s'applique aussi bien à l'amitié qu'à l'amour»²⁹ e qui per capire le ragioni dell'obbligato slittamento semantico operato da Goldoni bisogna sapere che la protagonista è solo devotissima al padrone, ma sposerà Brighella.

Nella maggior parte delle occorrenze tuttavia i titoli problematici vengono resi attraverso l'interpretazione del carattere principale, come spiega l'autore stesso a proposito de *La Locandiera*:

Il n'y a pas de mot propre, dans la langue Française, pour indiquer l'homme ou la femme qui tiennent un hôtel garni. Si on vouloit traduire

²⁷ *Ibidem*, p. 185.

²⁸ *Ibidem*, p. 231.

²⁹ *Ibidem*, p. 303.

cette Piece en François, il faudroit chercher le titre dans le caractère, et ce seroit, sans doute, *La Femme adroite*³⁰.

Un altro caso interessante è costituito da *La donna di garbo*. In questo caso è sempre l'interpretazione del carattere che fornisce la chiave traduttiva: «Si Rosaure a été, pendant le cours de la Piece, une femme adroite et rusée, elle devient, par ses derniers mots, une femme raisonnable, *une brave femme*»³¹. Questa titolazione è forse la più sorprendente e controversa fra le scelte traduttive operate da Goldoni, che riprende la discussione a proposito della traduzione che ne fu effettuata nel 1783:

L'Auteur [...] s'est trompé dans la traduction du titre: ce n'est ni *la docte intrigante*, ni *la femme accorte*, comme on lit dans sa traduction; *una donna di garbo* est en Italien *une brave femme*. Il est vrai que l'Actrice principale de cette Piece est intrigante et adroite; mais elle paroît aux yeux des personnages de la Comédie une brave femme, et c'est d'après cette apparence que, par une espèce d'ironie, je lui ai donné le titre de brave femme³².

In questo caso l'autore ammette che il carattere è quello riconosciuto dal traduttore, ma qui vuole che sia privilegiata la conclusione, in cui la protagonista confessa la finzione: «Tutti mi hanno detto finora donna di garbo, perché ho saputo secondare le loro passioni»³³. Nel finale Rosaura dà a ciascuno il suo: ogni personaggio da lei lusingato viene richiamato alla sua verità, e con ciò colei che tutti esaltavano come donna di garbo infine diviene tale: «une brave femme».

La pratica dell'autotraduzione è esercitata da Goldoni con grande pertinenza, tanto dall'italiano al francese, che dal veneziano al francese: «le mot *morbin*, en langage Vénitien, signifie *gaieté, amusement, partie de plaisir*. On pourroit dire *i morbinosi*, en François, gens de bonne humeur, partisans de la joie»³⁴. Ma anche l'esercizio opposto è stato da lui tentato, a proposito del *Bourru bienfaisant*, le cui due traduzioni italiane

³⁰ *Ibidem*, p. 312.

³¹ *Ibidem*, p. 234.

³² *Ibidem*, p. 483.

³³ Carlo Goldoni, *La donna di garbo*, atto III, sc. VII.

³⁴ Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, cit., p. 395.

non lo convincevano appieno («elles ne sont pas mal faites, mais elles n'approchent pas de l'original») e provando a tradurne lui stesso alcune scene, racconta di aver preso piena coscienza di quanto sia ardua l'impresa traduttiva: «Il y a des phrases, il y a des mots de convention qui perdent tout leur sel dans la traduction»³⁵.

Giunto quasi al termine delle sue memorie, questo Goldoni ormai perfettamente bilingue sceglie di chiudere il cerchio del discorso autobiografico riandando al vissuto linguistico delle sue origini: «Enchanté d'être en France, j'aime à converser de tems en tems avec les gens de ma nation, ou avec des François qui possèdent la Langue Italienne». Pur ribadendo il suo amore per la Francia, e forse proprio per questo, par di cogliere una nota di nostalgia per la patria lontana nel piacere di queste conversazioni; e a questa osservazione l'autore fa seguire un affettuoso elenco di amici francesi che praticano con lui l'italiano, raddoppiando il suo diletto, poiché «c'est un délice de plus pour moi quand je rencontre des François qui parlent l'Italien»³⁶.

La nozione di autobiografia linguistica, anche se anacronistica rispetto al testo settecentesco, ci pare pertanto risultare efficace per far risaltare, in un *mémoire* ancora assai rispettoso del canone preroussoviano, proprio quella dimensione intima e privata che viceversa faticherebbe ad emergere; nel timbro particolare della voce di Goldoni, l'eco di tutti gli idiomi vissuti e praticati costruisce un cosmopolitismo interiore che si dispiega nelle sue tante avventure linguistiche. Nella pratica delle diverse lingue, nel loro sovrapporsi nella sua mente, lo scrittore confida di aver scoperto, infine, un rimedio sovrano a quei turbamenti dell'animo che le memorie non svelano compiutamente: «Toutes les fois que je sens mon esprit agité par quelque cause morale, je prends au hasard un mot de ma langue maternelle; je le traduis en Toscan et en François [...] mon somnifère n'a jamais manqué son coup»³⁷.

³⁵ *Ibidem*, p. 508.

³⁶ *Ibidem*, p. 539.

³⁷ *Ibidem*, p. 599.

Jean-Igor Ghidina

Foschi Lumi

Vittorio Alfieri di fronte alle convulsioni rivoluzionarie

L'Alfieri venne coinvolto nel frangente che segnò lo scorcio del Settecento assumendo, alla stregua di altri illustri italiani, un contegno a dir poco ondivago. Difatti i coevi Goldoni, Verri, Pindemonte, Foscolo e Manzoni oscillarono, nei confronti della rivoluzione francese, dall'entusiasmo, alla cautela, al ripensamento e al cupo disinganno sia per motivi prettamente ideologici che personali. Certamente, in questo evolversi di posizioni ufficiali e di sentimenti genuini, si avvertono le avvisaglie del romanticismo che infrangono il fideismo illuministico di cui la Francia incarnava il laboratorio per eccellenza.

Alfieri va quindi collocato in questo contesto di involuzione, ovvero di palinodia rispetto alla cultura francese e ai suoi esponenti più emblematici, presentando tuttavia peculiarità su cui val la pena soffermarsi. Avvalendoci di tre opere: *Satire ed epigrammi* (1797), *Il Misogallo* (1799), *Vita* (1803), imperneremo il nostro discorso su alcuni nuclei: dapprima un astigiano dall'identità in bilico tra Francia e Italia, poi i motivi intertestuali ricorrenti del livore antifrancese e antilluminista, infine una breve riflessione circa l'eziologia e il significato profondo della francofobia alfieriana.

1. *Un astigiano dall'identità in bilico tra Francia e Italia*

L'aggancio ai propri genitori, che viene posto poco oltre l'incipit della *Vita*, palesa a nostro parere il pregiudizio antifrancese che pervade l'intera opera, sebbene successivamente Alfieri

non si periti di inframmezzare anche sfumature che mitigano l'impressione di odio implacabile contro la Francia: «Il mio padre chiamavasi Antonio Alfieri, la madre, Monica Maillard di Tournon. Era questa di origine savoiarda, come i barbari di lei cognomi dimostrano; ma i suoi erano già da gran tempo stabiliti in Torino»¹.

La Savoia non significa per il poeta astigiano la culla della dinastia sabauda, bensì un territorio d'oltralpe, invisibile perché è già pervaso da un'alterità incompatibile con la propria supposta identità. Non solo, ma Alfieri giunge a sottolineare l'inurbamento che va di pari passo con l'ingentilimento del ramo familiare materno come per sublimare un'origine indecorosa. In altri termini, Alfieri compie una rimozione del legame inscindibile che esiste nella sua famiglia e nel regno in cui risiede tra il versante transalpino e quello cisalpino, legame del resto che fa di nuovo capolino in altre parti dell'opera per venire accantonato o menomato. Indubbiamente si evince da numerosi passi che esiste un'identità *bifrons* se non sfaccettata di Alfieri: da un lato quella atavica da lui non sempre recepita, dall'altro quella ideale in sintonia con la crescita intellettuale e letteraria la quale rivela un tropismo verso la Toscana e l'italiano aulico degli spiriti magni. In tale prospettiva è ovvio che l'affinità con la Francia e con il francese, che pure esiste, verrà ripudiata massime dopo gli eventi traumatici della Rivoluzione.

Sempre nella *Vita* Alfieri offre una valutazione sfumata sull'educazione che ha ricevuto giungendo a riconoscere la sua predilezione per alcuni libri della letteratura francese. Durante gli anni giovanili sembra che la sua identità sia plasmata dalla cultura transalpina senza nessuna remora da parte sua, anzi con segni di chiaro entusiasmo. Inoltre presenta le lezioni impartite da un precettore valdostano come un fatto pacifico che non lascia per niente presagire le pagine visceralmente francofobe che costellano l'autobiografia. Lesage diventa in questo caso il latore del racconto picaresco e avvincente che desta nell'Alfieri quattordicenne la passione irrefrenabile della lettura: «Il maestro, che me l'insegnava in francese, essendo egli della Val

¹ Vittorio Alfieri, *Vita*, Torino, Einaudi, 1967, p. 10.

d'Aosta, mi andava anche prestando vari libri francesi, ch'io cominciava anche ad intendere alquanto; e tra gli altri ebbi il Gil Blas, che mi rapì veramente e fu questo il primo libro ch'io leggessi tutto di seguito dopo l'Eneide del Caro; e mi divertì assai più»².

A Montaigne, Alfieri tributa uno schietto omaggio perché gli deve una fase cruciale del proprio acculturamento letterario e del resto, con garbo descrittivo, va equiparando i saggi del grande autore francese ad un vademecum da cui non vuole esimersi. Montaigne assolve un ruolo fondamentale di rivelatore della bellezza letteraria e funge perfino da sprone per l'attività stessa di Alfieri: «Mi riuscivano in ciò di non picciol aiuto (e forse devo lor tutto, se alcun poco ho pensato dappoi) i sublimi saggi del Montaigne, i quali divisi in dieci tometti, e fattisi miei fidi e continui compagni di viaggio, tutti esclusivamente riempivano le tasche della mia carrozza»³.

In compenso, ne *Il misogallo*, il riferimento alla propria identità ignora gli anni di formazione giovanile per considerare l'appartenenza piemontese come una specie di marchio d'infamia vieppiù insanabile qualora intervenga la lingua francese.

Sonetto XXVII

I Novembre 1794

Là dove Italia boréal diventa,
E dai prossimi Galli imbarbarita,
Coll'ú coll'éu, coll'áu, coll'óu, spaventa
ogni orecchio di tosche aure nutrita.

Là nacqui, e duolmen forse; e a me il rammenta
La mia lingua al bel dire intirizzata,
L'illegittima frase scarsa, e spenta
D'ogni lepor d'ogni eleganza ardita.

Ahi fiacca Italia, d'indolenza ostello,
cui niegan corpo i membri troppi e sparti,
sorda e muta ti stai ritrosa al bello?

² *Ibidem*, pp. 44-45.

³ *Ibidem*, p. 93.

Da' tuoi gerghi, e dal Gallico, ti parti* ;
 Al tornar Una, il primo vol fia quello ;
 Seguiran tosto vere alte bell'arti.

* per mancanza di vero amor proprio, le diverse Provincie d'Italia si ostinano a parlare il dialetto Calabrese, Veneziano, Genovese, Bolognese, Piemontese, Romagnuolo ec. E così pure, per mancanza totale di alti sensi, di memore, e risentito animo, e di conoscenza e stima del valore della propria e ver lor lingua scrivibile, si avviliscono essi ad imparare, e balbettare la bruttissima lingua d'un bruttissimo popolo⁴.

Alfieri pare rammaricarsi delle proprie origini che appaiono troppo centrifughe rispetto alla Toscana cui viene attribuito il primato indiscusso. L'uso dell'anafora nell'incipit delle quartine e di due verbi antinomici nella clausola dei versi 3 e 5 (« spaventa » / « rammenta »), enfattizzati dall'inarcatura, mette in risalto il contrasto linguistico tra la piccola patria natia e la patria elettiva, ma colpisce soprattutto la scelta da un lato delle vocali turbate e di dittonghi in corsivo, quasi onomatopée, per denigrare il proprio dialetto piemontese e dall'altro un sintagma quanto mai forbito echeggiante Dante e Petrarca. Le origini sono invise anche per via dell'affinità geografica e linguistica con « i Galli », bersaglio polemico ricorrente in Alfieri, Galli equiparati a barbari quindi a un'alterità incompatibile con l'identità eccelsa e ideale dell'Italia nobilitata dal retaggio toscano. Il riecheggiamento dantesco va di pari passo con la parenesi all'unità d'Italia come traguardo che significa il superamento della frantumazione dialettale come appare nel commento metatestuale della nota in calce appositamente inserita da Alfieri a scanso di equivoci. Difatti, con una perifrasi iperbolica, Alfieri stronca il tropismo filofrancese sia dei suoi conterranei che degli italiani ignari del « vero amor proprio ».

In compenso, gli ultimissimi sonetti delle *Satire* CXXI e CXXII vengono stesi in astigiano come se Alfieri, tutto sommato, nonostante le sue estrinsecazioni svisceratamente filoflorentine, provasse l'amore per la loquela natia, traboccante dei fonemi

⁴ Vittorio Alfieri, *Il misogallo*, Firenze, Tipografica L'impronta, 1946, p. 116. Va notato che in altre edizioni il verso 3 si presenta così: « Coll'ù, coll'eù, coll'an, coll'on, spaventa, » e che nel verso 5 « forse » viene sostituito da « forte ».

vocalici tipici dei dialetti galloitalici. Trattasi di un ripensamento effimero oppure di un accomiarsi dalla terra d'origine nella quale non tornerà più negli ultimi anni della sua vita? Fatto sta che tale componimento riesce abbastanza contrastante rispetto all'impostazione delle *Satire*, donde il dubbio per il critico che la gallofobia di Alfieri scaturisca anche da un impulso irrazionale e smodato di cui egli stesso mostra di essere consapevole in alcuni passi della *Vita*. Magari sarebbe fuorviante parlare di sdoppiamento di personalità, ma siamo indotti a ritenere che Alfieri non potesse interamente rinnegare la componente avita della propria identità. Fatto sta che pare consapevole delle potenzialità espressive del proprio vernacolo non apoditticamente rinviolto a linguaggio di bifolchi: « Son dur, lo seu, son dur, ma i parlo a gent / Ch'an l'anima tant mola e deslavà, / Ch'a l'è pa da stupì, s' d' costà nià / I piazo appena a l'un per cent »⁵.

Colpisce comunque che nel definire il proprio apprendistato letterario e la propria identità, Alfieri non menzioni nessun nesso, sia pure di straforo, tra l'illuminismo francese e quello lombardo, come se volesse sottacere gli scambi di idee della sua epoca.

2. I motivi ricorrenti dell'invettiva antifrancese e antilluminista

Tali motivi vengono espressi con un piglio sferzante e lapidario nelle *Satire* e ne *Il misogallo*, mentre sembrano più sporadici nella *Vita*. Ad ogni modo, si notano riecheggiamenti e perfino convergenze intertestuali che cercheremo di delineare con nitidezza.

Se ci rifacciamo agli estremi del concetto di identità come li ha delineati lo storico e antropologo Carlo Tullio Altan, possiamo inquadrare le peculiarità della diatriba gallofoba ovvero francofoba di Alfieri.

Premettiamo che nelle sue opere Alfieri ha adoperato maggiormente gallo che non francese per cui questa scelta lessicale palesa una visione anacronistica, arcaicizzante o regressiva della nazione e della cultura d'oltralpe perché gallo rimanda

⁵ Vittorio Alfieri, *Satire e epigrammi*, Milano, Signorelli, 1927, pp. 124-125.

al tropismo antico, al sostrato primigenio, al popolo celtico soverchiato dai romani di cui gli italiani preferibilmente toscani costituirebbero i gloriosi prosecutori; *gallo* nei testi alfieriani è insomma equiparato non solo al *vae victis*, ma perfino all'espone della barbarie che non ha nulla da spartire con il rigoglio della civiltà romana. Alfieri trascura da un lato il fenomeno della romanizzazione della Gallia e l'avvento dei franchi i quali hanno conferito alla Francia la sua identità medievale e moderna e dall'altro sottace la realtà della Gallia cisalpina. Inoltre elude le *gesta dei per francos*, tutta la tradizione epica legata ai carolingi così diffusa in Italia per tanti secoli.

Secondo Tullio Altan⁶, per definire l'identità, l'*ethnos* di un popolo, bisogna scavare cinque criteri essenziali che sono il *genos*, il *topos*, il *logos*, l'*epos* e l'*ethos*. Nella fattispecie si evince dal corpus analizzato che il *genos*, in quanto risolto etnico, appare un discrimine essenziale che va di pari passo con la prospettiva esclusiva, etnocentrica e riduttrice di Alfieri. Difatti *gallo* sottintende per lo più la presunta inferiorità della stirpe francese, senza però che tale sudditanza venga esplicitata. Trattasi dei caratteri somatici, dei costumi? Alfieri non dice niente in proposito perché *gallo* funge da epiteto infamante (« gallo sei ») e onnivale attribuito a un popolo ritenuto necessariamente inferiore nell'ottica dell'imperialismo romano.

Semmai potremmo ravvisare in questo *gallo* una connotazione animalesca illustrata dal disegno inserito ne *Il misogallo*. L'animalizzazione di un popolo ritenuto inesorabilmente inferiore sia detto, per inciso, esula dalla letteratura rappresentando un'invariante antropologica nel rapporto sbilenco tra noi e gli altri.

È scontato il preconcetto di classe dell'Alfieri, la visione prettamente ancillare, nei confronti del popolo minuto, sebbene nella *Vita* mostri di non disdegnare i popolani sia pure francesi o francesizzanti che sono al servizio dei nobili, ad esempio gli ai da cui è stato istruito da giovane. Trattandosi dei popolani consapevoli di sé e protagonisti delle vicende politiche, Alfieri

⁶ Cf. Carlo Tullio-Altan, *Gli italiani in Europa. Profilo storico comparato delle identità nazionali europee*, Bologna, Il Mulino, 1999.

rimane ligio alla suddivisione sociale d'*ancien régime* per cui il popolo, massime non borghese, deve rimanere succube della casta nobiliare e comunque non può pretendere di rivendicare le prerogative che sono l'appannaggio del letterato eccelso. Non sembra propenso alla mobilità sociale sia pure conseguita con il cimento delle sudate carte. Il popolo parigino viene definito come un « bulicame », un « servil gregge » nei sonetti VII e VIII de *Il misogallo*, un « popol pravo » nel sonetto XIII, mentre nello stesso e nel successivo, Alfieri allude alla sottomissione dei galli e all'incompatibilità tra la genia dei barbari e la vera gente, cioè i romani e i greci.

Altro perno dell'identità francese contro cui si scaglia Alfieri è il *logos*, ossia la lingua che viene considerata alla stregua di un idioma a sé stante che non condivide con l'italiano e con il piemontese nessuna parentela. Va notato che Alfieri omette gli addentellati tra le lingue neolatine ribadendo ossessivamente il fatto ch'egli ha in uggia le nasali francesi e dimenticando che le vocali turbate che depreca nel proprio dialetto astigiano sono appunto fonemi inconfondibili, gli stessi del francese. Come tanti italiani della sua epoca, Alfieri imbastisce il suo discorso linguistico focalizzandosi sulla lingua ufficiale di Parigi e della corte di Versailles che allora non esauriva tutta la varietà prosodica e dialettale della lingua d'oïl, tralasciando peraltro la rilevanza dell'occitano e il suo compenetrarsi con il piemontese fino a ridosso di Torino. È altresì strano che, soggiornando a Marsiglia prima che a Parigi durante il suo primo viaggio in Francia, Alfieri non abbia notato la peculiarità dell'occitano e la sua analogia con le parlate italiane e non sia stato memore dell'omaggio dantesco verso la cultura e la letteratura della Linguadoca. Di nuovo l'astigiano si fa il propugnatore imperterrito di un dualismo linguistico tra Francia e Italia certo arbitrario, però in alcune pagine adduce anche un argomento poetico secondo il quale l'inadeguatezza della lingua francese è tangibile nei versi alessandrini dato che le rime sono ermafrodite, cioè spurie, il che combacia con l'accusa che i galli siano « fantocchini incipriati »⁷.

⁷ Epigramma XVI *Sulle rime dei galli*, in Alfieri, *Il misogallo*, cit., p. 123.

Nei testi esaminati, pullulano le osservazioni sarcastiche che vertono sulla calamitosa nasalità della lingua francese. Si vedano l'epigramma XL «Nasi-parlando» e il sonetto XXXI del 30 gennaio 1794⁸ in cui c'è una diatriba contro la pronuncia francese come nel verso: «... aspri-vili-sillabi-nasali».

Se ora indugiamo sul *topos*, cioè sul modo con cui Alfieri rappresenta i luoghi caratteristici della Francia, aleggia indubbiamente una temperie lutulenta, ovvero a prevalere nei vari scritti è l'onnipresenza del fango che pervade lo spazio rappresentato. In compenso vanamente si cercherebbe qualche accenno alle vastità brade e alle selve sconfinite su cui si soffermò Giulio Cesare nel *De bello gallico*, all'idrografia e all'orografia che segnano l'ambiente del paese transalpino. La Francia sembra anche scevra di spazi antropizzati, di città dal volto ameno, perché l'unica su cui si sofferma Alfieri con dovizia di osservazioni poco lusinghiere è Parigi. Anzi, la capitale francese è definita con vocaboli spregiativi in un fraseggio iperbolico e Alfieri non si perita di coniare vocaboli nuovi, quali «lotopoli», che fanno spiccare la sua inventiva e danno la stura al suo astio. Nel sonetto VI de *Il misogallo*⁹ Parigi è definita come «città del loto». Alfieri giunge perfino a proverbi triviali per esprimere il suo astio: «Fogna rimestata, raddoppia il profumo».

A dir il vero, il Louvre scampa alla stroncatura alfieriana, ma preme insistere sul fatto che la metropoli parigina, Francia per antonomasia, viene quanto mai minimizzata, pressoché vanificata.

Tanto affrettarmi, tanto anelare, tante pazze illusioni di accesa fantasia, per poi inabissarmi in quella fetente cloaca. [...] e i tanti e tanti oggetti spiacevoli [...] le pessimamente architettate faccie impiastrate delle bruttissime donne; queste cose tutte non mi venivano poi abbastanza ratemprate dalla bellezza dei tanti giardini pubblici [...] dalla sublime facciata del Louvre, dagli innumerevoli e quasi tutti buoni spettacoli, e da altre sì fatte cose¹⁰.

Versailles poi non è né una reggia né la stupenda cornice di Le Nôtre, semmai una conventicola o un'accozzaglia di cortigiani

⁸ Alfieri, *Il misogallo*, cit., p. 118.

⁹ *Ibidem*, p. 58.

¹⁰ Alfieri, *Vita*, cit., p. 80.

che per piaggeria stanno appiccicati attorno al re Luigi XV raffigurato da Alfieri come una figura spocchiosa e priva di qualsiasi maestosità. L'invasione del fango metamorfizza le vie e i palazzi della capitale francese in un involucro fatiscente, il che induce un'impressione di regresso antropologico, di commistione con la telluricità, con il mondo rustico che non si addice per niente alla nobiltà di classe e d'animo. Il fango viene abbinato al tanfo come per sottolineare un ribrezzo sinestesico che è molesto sia per la vista che per l'olfatto. Il fango allude all'indistinto, al magma liquefattore di ogni bellezza architettonica ed artistica. Simbolicamente, il fango rimanda anche alla terra e all'acqua e quindi al vincolo tra l'essere e gli elementi preesistenti da cui esso dipende e che può accettare con umiltà, ma per Alfieri tutta questa terrestrità pare intralciare il volo poetico della solarità.

L'ultimo estremo per definire l'identità francese attiene all'*ethos* e all'*epos*, cioè ai valori morali, alla cultura, alle figure leggendarie che dovrebbero conferire ad una nazione uno smalto inconfondibile.

L'emblema dell'illuminismo, il polemista brioso e cosmopolita la cui fama vola nell'Europa di allora, l'iconoclasta nume tutelare dei rivoluzionari che trasportano la sua salma nel Panthéon nel 1791, ovvero François-Marie Arouet, Voltaire, diventa l'oggetto di una spietata filippica nella satira settima intitolata *L'antireligioneria* improntata a un apice polemico: « Con te, Gallo Voltèro, e Voltereschi / Figli od aborti ciancerelli tanti, / Convien che a lungo in queste rime io treschi »¹¹.

Va notato che nella satira VII, Voltaire, bersaglio polemico di Alfieri, viene incrinato nella sua veste onomastica poiché troviamo Voltero o Volter, apocopato, specialmente nei versi in cui appare il vocativo dell'apostrofe, mentre i suoi seguaci vengono chiamati volterini, il che ribadisce l'impostazione risolutamente sarcastica dell'intero componimento, perché l'uso dei vari denominali sottolinea lo storpiamento dello pseudonimo volto a rovesciare l'idolo intellettuale dal proprio piedistallo.

¹¹ Alfieri, *Satire e epigrammi*, cit., pp. 43-50.

In compenso, nella *Vita*¹², Alfieri riconosce mentre ha 30 anni che «Di Voltaire mi allettavano singolarmente le prose, ma i di lui versi non mi dilettevano. Onde non lessi mai la sua *Enriade*, se non se a squarcetti; poco dopo la *Pucelle*, perché l'osceno non mi ha dilettrato mai; ed alcune delle di lui tragedie ». Come si vede il giudizio non riesce né perentorio né stroncante. Gli altri illuministi come Rousseau e Helvétius vengono meno apprezzati a prescindere da Montesquieu che viene collocato al vertice: «lo lessi di capo a fondo ben due volte, con meraviglia, diletto, e forse con un qualche mio utile ».

Tutt'altro che vessillifero della lotta contro l'oscurantismo e contro la tirannide, Voltaire è comunque reo di aver propinato la miscredenza, l'empietà e quindi l'ateismo nell'umanità. L'argomento principe su cui fa leva l'astigiano verte sulla prospettiva metafisica ed escatologica che mira a dimostrare la futilità del filosofo autoreferenziale il quale disdegna i limiti trascendentali ed è incapace di considerare la quiddità dell'uomo, laddove il cristiano cattolico deriso da Voltaire e ora riabilitato da Alfieri è lodevole per le sue doti di dedizione altruistica. Insomma, viene scoccato uno strale acuminato contro il filosofo *destruens*, dedito all'algidio raziocinio dalla presunzione onnisciente che gli pare un nichilista eslege, anzi il sobillatore demagogo della plebe da Alfieri tanto aborrita, per cui spicca in questa diatriba pervasa dall'acredine il secondo argomento del sovvertimento sociale, della minaccia all'ordine costituito. Nonostante tutto, in questa invettiva sferzante, l'Alfieri riconosce il « lepido stile » di Voltaire, ma il complimento viene subito rintuzzato dall'accusa di usare il brio espressivo come adescamento ovvero di sollazzarsi in una retorica sofisticata che infrange la necessaria deontologia dell'arte letteraria improntata anche all'edificazione morale se non spirituale. Voltaire è quindi reo di aver travisato l'autentica vocazione del letterato. La stoccata finale di Alfieri, che riesce alquanto tendenziosa, consiste innanzitutto nel bollare Voltaire col marchio d'infamia di gallo e di considerare i suoi seguaci stolti gregari, i cosiddetti « volterini della plebe »: « codesti galli tuoi, schiavi in essenza »; consiste poi in

¹² Alfieri, *Vita*, cit., p. 90.

un raffronto tra Voltaire e Maometto, definito con un ossimoro dirompente « generoso fanatismo »¹³, il che riesce un tantino buffo se si pensa che Voltaire pubblicò *Mahomet ou le fanatisme*, tragedia nella quale si staglia il volto truce e cinico di un sedicente profeta che strumentalizza la religione per biechi fini di dominio e di possesso.

Lo stillicidio di anafore volte a ridurre negativamente il ruolo di Voltaire rispetto alla vera letteratura ovviamente italiana nonché le iperboli che costellano la satira fanno trapelare una demonizzazione dell'avversario equiparato a una specie di usurpatore intellettuale. Badando al titolo, bisogna notare a che punto il nobile giovanotto testé disinibito e scapestrato, indulgente al cosmopolitismo e fervido fustigatore del potere monarchico ed ecclesiastico (vedasi *Del principe e delle lettere* e *Della tirannide*), assurga ad araldo del cristianesimo cattolico e della religione come istituzione.

Alfieri si è quindi cimentato in una tenzone forse impari con il pensiero di Voltaire? Al giorno d'oggi possiamo osservare che al di là dell'irruenza e dell'oratoria soverchia, viene posta la questione imprescindibile delle derive insite nel razionalismo illuminista ateo e del rifiuto della metafisica.

In merito all'insofferenza di Alfieri al cospetto della cosiddetta plebe, componente sociale del *genos* e tutto sommato *servum pecus* dell'illuminismo di ascendenza voltairiana, possiamo soffermarci su un brano icastico della *Vita* datato sabato 18 agosto 1792. Il nostro si trova in una situazione paradossale poiché, appena ricevuti a Parigi i libri lasciati a Roma nell'ottica di una pubblicazione in loco, ha ormai in uggia il popolo francese artefice della rivoluzione e in procinto di sostenere la famigerata *Terreur*. Siamo lungi dall'entusiasmo dell'Alfieri del 14 luglio 1789 quando compose l'ode *Parigi sbastigliato*, come ammette lui stesso nella « Prosa seconda » de *Il misogallo* facendo addirittura un'autocritica. L'inasprirsi delle tensioni rivoluzionarie con la ricerca affannosa di capri espiatori lo induce ad abbandonare Parigi. Notiamo ben s'intende l'albagia del nostro protagonista che vuole demolire l'avversario con vocaboli pregni di conno-

¹³ Alfieri, *Satire e epigrammi*, cit., pp. 48, 49.

tazioni morali, animalesche e sociali: «manigoldi della plebe», «plebaccia», «genia», «scimiotigri»¹⁴.

Nel contempo, in quest'episodio della «Barrière Blanche», mettendo in scena il proprio eroismo, Alfieri si presenta impavido di fronte al sopruso dei popolani che circondano minacciosi la carrozza nel cui interno si annida la signora, cioè Luisa Stolberg. Tuttavia si deve ammettere che l'inserimento di battute dei popolani conferisce una certa polifonia all'episodio. La solita faziosità di Alfieri non inficia i pareri contrastanti, le ragioni oggettive per le quali le carrozze sono una preda allettante. Insomma, Alfieri è consapevole che l'agiatezza esibita desta l'ira del popolo, il che non lo sprona in nessun modo a mitigare l'acredine e l'intransigenza del proprio punto di vista. La Francia appare una nazione in cui la monarchia e il principio di autorità vengono esautorati e in cui il dilagare dello strapotere rivoluzionario retto da «avvocatuzzi falliti», come Robespierre, mette a repentaglio le persone per bene, in balia dell'arbitrio della plebe equiparata a una masnada di predoni senza arte né parte. Colpisce l'uso sistematico del sostantivo *schiaivo* e dell'epiteto *schiavesco* per denigrare il popolo parigino. Siffatta schiavitù riveste un significato polisemico se badiamo ad un raffronto tra le occorrenze del sostantivo e dei vocaboli affini nelle *Satire* e ne *Il misogallo*. Certamente, possiamo ravvisare la dimensione etnica e quella sociale, ma altresì l'alienazione ideologica, di matrice illuministica, dei «volterini».

Natalino Sapegno¹⁵ sintetizzò il dissidio fra Alfieri e il suo tempo citando il famoso verso «Ma, non mi piacque il vil mio secol mai», e dal canto nostro riteniamo che la Francia rivoluzionaria fosse il fomite del «mal du siècle». Comunque quale sarebbe l'eziologia della francofobia alferiana e che scopo riveste a questo punto l'arte letteraria di fronte al ripudio dell'illuminismo e della Rivoluzione?

Vi è senza fallo una molla biografica che secondo Alfieri stesso innesca la riluttanza e addirittura l'insofferenza nei confronti

¹⁴ Alfieri, *Vita*, cit., pp. 262-263.

¹⁵ Natalino Sapegno, *Profilo storico della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 485.

della cultura transalpina¹⁶, ma esiste inoltre un intreccio tra da un lato motivi contingenti non sempre perspicui quali i danni patrimoniali e dall'altro ragioni più essenziali insite per lo più nel rifiuto reciso degli strascichi della rivoluzione francese di cui le invasioni bonapartesche del 1796 e del 1800 costituiscono la spia più palese. Ormai l'affiatamento giovanile con la filosofia dei Lumi sembra essersi dileguato. Il biennio 1791-1792 segna un punto di non ritorno, una specie di onda d'urto travolgente, un trauma da attutire con il refrigerio della scrittura. Come osserva Marco Cerruti¹⁷, Alfieri propugna un'aristocrazia che attinge ad una visione superiore della realtà per adempiere la sua missione civile, il che è incompatibile con l'avvento di una società in cui le masse popolari diventano protagoniste della storia. Insomma, a quello che gli pare l'avvento dell'oclocrazia, Alfieri oppone fieramente la propria oclofobia, come abbiamo visto nella perlostrazione de *Il misogallo*, della *Vita* e delle *Satire*.

Nell'alveo della tradizione letteraria più illustre, Alfieri chiude *Il misogallo* assurgendo a vate e quando ribadisce « la virtù prisca degli Itali » riecheggia Machiavelli e Petrarca. La convocazione dei sommi ingegni e la scrittura pervasa dalla concinnità come catarsi rappresentano una funzione ambivalente sia di sublimazione del disinganno cocente che di vincolo monomaniaco che inibisce la cognizione della propria identità e delle svolte epocali. *Mutatis mutandis* sarebbe magari lecito raffrontare il caso di Alfieri con quello di letterati di frontiera novecenteschi come i triestini Scipio Slataper e Gianni Stuparich. Mentre per Slataper l'ossessione dell'irredentismo e l'infatuazione per i sommi ingegni della Toscana avevano propiziato il diniego della propria identità bipolide e l'esclusione dell'alterità mitteleuropea, per Stuparich la predilezione per la letteratura italiana non escludeva affatto l'interesse per quella ceca e l'anelito ad un'Europa unita nella differenza.

Comunque, nello sfogo letterario di Alfieri non sarebbe peregrino ravvisare una messinscena di sé stesso e quindi una

¹⁶ Nella *Vita* Alfieri si sofferma sul cosiddetto *minué* che dovette imparare nel 1763 associandolo all'antipatia provata per il maestro di ballo e esprime il suo ribrezzo per le donne francesi « impiastrate di quel rossaccio ». Cf. Alfieri, *Vita*, cit., p. 46.

¹⁷ Vittorio Alfieri, *Della tirannide*, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 10-15.

certa teatralizzazione dei suoi rapporti con la Francia e con i francesi, di primo acchito improntati all'insofferenza, in realtà anche all'odio-amore. Peraltro, più che bieco reazionario, Alfieri è l'antesignano a modo suo del primato civile e morale degli italiani di Vincenzo Gioberti. Non sarà casuale se, ne *Le satire*, Luigi XVI incarna l'alter ego di Alfieri che difende a spada tratta non solo l'autentica aristocrazia al di là della monarchia, ma pure paradossalmente l'utopia di un buon governo che si oppone all'autoreferenzialità dell'ideologia. A questo proposito, vorremmo citare il parere di George Steiner su un pensatore codino e insopportabile quale Joseph de Maistre che come Alfieri ha intuito le conseguenze deleterie dell'ideologia in quanto strascico infausto dei Lumi: «Maistre prévoit des guerres planétaires, la torture, juridique, à tous les niveaux; il prévoit ce que nous appelons après lui «l'idéologie»: ce qu'on ne peut négocier. On peut négocier un territoire, une dynastie, un intérêt économique, mais pas l'absolu de l'idéologie»¹⁸.

Badando al lungo periodo di Braudel, il panegirico di Alfieri nei confronti del letterato che non deve soggiacere al principe rammenta la necessità di una cultura classica come scrigno imperituro cui attingere. Che la cultura come memoria del retaggio antico sia il mallevadore di una riflessione intellettuale ed estetica di fronte alla razionalità strumentale e pragmatica del tempo odierno in Europa e nell'università, appare un auspicio da condividere più che mai.

La gallofobia alfieriana non è quindi avulsa dalla condanna dell'illuminismo voltairiano. I galli di Alfieri indossano i panni raccapriccianti del popolo-massa pronto ad invadere il Belpaese, l'Italia custode della civiltà europea.

¹⁸ *A l'ombre des lumières*, in Cyrille Michon, *Christianisme, héritages et destins*, Paris, Livre de poche, 2002, p. 37.

Bibliografia

1. *Opere di Alfieri*

Vittorio Alfieri, *Della tirannide*, Milano, Rizzoli, 1996

Vittorio Alfieri, *Il misogallo*, Firenze, Tipografica L'impronta, 1946

Vittorio Alfieri, *Satire e epigrammi*, Milano, Signorelli, 1927

Vittorio Alfieri, *Vita*, Torino, Einaudi, 1967

2. *Opere critiche*

Giacomo Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995

Vitaliano Masiello, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1964

Cyrille Michon, *Christianisme, héritages et destins*, Paris, Livre de poche, 2002

Natalino Sapegno, *Profilo storico della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1977

Riccardo Scrivano, *Biografia e autobiografia, il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976

Carlo Tullio-Altan, *Gli italiani in Europa. Profilo storico comparato delle identità nazionali europee*, Bologna, Il Mulino, 1999

Alfredo Luzi

Le Marche di Stendhal: estetica ed etica

La maggior parte della produzione letteraria di Stendhal, fatta eccezione per i suoi romanzi, si colloca, sul piano del canone, in uno spazio interstiziale dove convivono vari generi, quello diaristico in cui la scrittura presenta una diacronia non sempre corrispondente al succedersi degli eventi nel processo esistenziale, quello autobiografico, basato su una memoria ex post ma in cui il patto veritativo con il lettore è costantemente tradito, quello odepórico dove il viaggio è insieme reale ed immaginario, occasione narrativa ma anche pretesto per una ricerca profonda del sé, l'altro, l'ulteriore rispetto all'io narrante.

Allora il lettore, spaesato tra anacronismi, dislocazioni, alterazioni identitarie, fa suo il suggerimento di Raffaele La Capria che, in un articolo pubblicato sul "Corriere della Sera" del 9 febbraio 2009, scrive:

è inutile cercare di metter ordine e creare collegamenti tra un anno e l'altro, tra un nome e un altro, è meglio abbandonarsi al piacere della lettura, di incontrare osservazioni di strepitosa e profondamente lieve intelligenza, caratteri e persone presentate con sorprendente e ironico acume psicologico¹.

Ma il piacere della lettura non è altro che la conseguenza, a livello di ricezione, del piacere della scrittura letteraria attraverso la quale Henri Beyle si trasforma in Stendhal, il "je" narrante muta in un "moi" narrato e interiorizzato, realizzando quel

¹ Raffaele La Capria, *Stendhal al telefono*, «Il Corriere della Sera», 9/2/2009, p. 31.

progetto ottativo di mascheramento di cui parla Starobinski in *Stendhal pseudonimo ne L'occhio vivente*².

Di questa progettualità del desiderio proiettata nella scrittura v'è traccia nel *Journal de Stendhal*, qualche capitolo dopo quelli dedicati al viaggio nelle Marche, nell'ottobre 1811:

A mesure que mon voyage devient bon, mon journal devient mauvais. Souvent, pour moi, décrire le bonheur, c'est l'affaiblir. C'est une plante trop délicate qu'il ne faut pas toucher³.

quasi che la felicità raggiunta non sia che una banale e deludente trasposizione dall'immaginario al reale.

In qualità di Ispettore dell'Amministrazione della Corona e dei Magazzini, funzionario dunque di Napoleone imperatore, Stendhal giunge ad Ancona il 17 ottobre 1811. E' per lui l'occasione per rivedere Livia Bialowiejski, vedova di un colonnello polacco dell'Armée, conosciuta nel 1809. Ma l'incontro è deludente:

Livia s'ennuie dans sa petite ville d'Ancône où elle voit peu de monde encore. L'ennui la rend apathique⁴.

Fedele al modello del *Journal* come registrazione diacronica delle proprie esperienze autobiografiche, Stendhal, nel suo taccuino di viaggio, trascrive in parole le prime immagini del paesaggio (un'attitudine costante nella scrittura di Henri Beyle) e traccia addirittura uno schizzo a penna del porto dorico, con l'indicazione dei lavori di ampliamento della barriera portuale al di là dell'Arco di Traiano, e dei siti monumentali circostanti.

Ancône, 19 octobre 1811

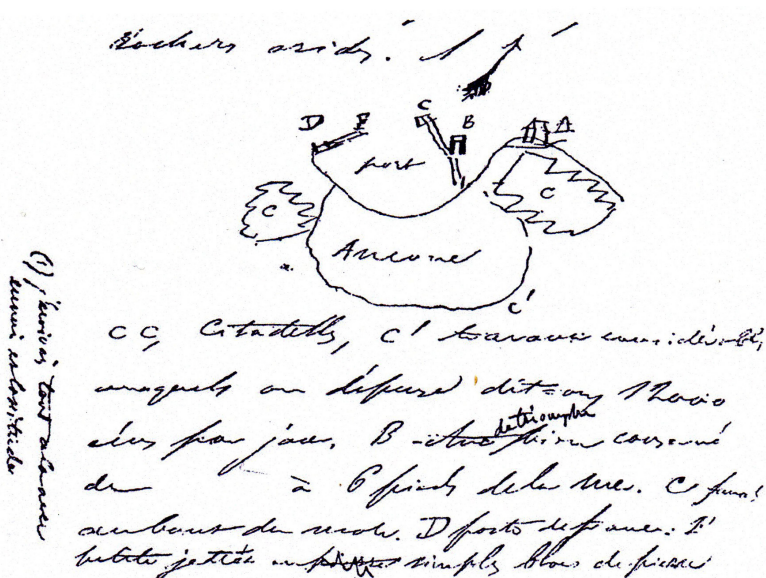
J'écris ces lignes dans la chambre de Livia, sur sa table, en face de la mer qui ferme mon horizon au-delà de toutes les cheminées d'Ancône. La mer, c'est-à-dire ses rivages, ne sont pas superbes comme à Naples. Ce sont des rochers arides. [...]

Hier 18, je suis allé à Saint-Cyriaque, mais je n'ai pas songé à y voir la fameuse vierge qui ouvrit les yeux après l'arrivée des Français, ce qui voulait dire qu'elle voulait les voir chassés.

² Torino, Einaudi, 1975, pp. 159-200.

³ Stendhal, *Œuvres complètes, Journal III*, Genève, Editio-Service, 1969, p. 342.

⁴ *Ibidem*, p. 336.



Port. — Ancône.

CC. Citadelles. — C'. Travaux considérables auxquels on dépense, dit-on 12.000 écus par jour. — B. Arc de triomphe bien conservé de ... à 6 pieds de la mer. — C. Fanal au bout du môle. — D. Porte de France. — E. Petite jetée en simples blocs de pierre.

Il n'y a pas d'arbres à Ancône. On se promène à la Porte de France sur la grève nu, et du côté des fortifications nouvelles⁵.

Due punti della sequenza risultano significativi in prospettiva storica.

Il primo è il riferimento, non privo di ironia, da parte del laico funzionario napoleonico, ad un evento riportato nel *Regesto dei Miracoli di San Ciriaco*, secondo il quale il 25 giugno 1796 gli occhi di un quadro della Madonna avrebbero iniziato a muoversi.

Il secondo riguarda la denominazione di *Porte de France* attribuita all'arco di accesso principale alla città. In verità Porta

⁵ *Ibidem*, pp. 334-336.

Pia era stata costruita per volontà di Pio VI tra il 1787 e il 1789 (da cui il nome) ma nel 1806,

fu spedito da Parigi in Ancona il generale Lemarois, il quale poco dopo si annunciò pubblicamente come governatore generale delle provincie di Ancona, Macerata, Fermo, Camerino, e ne esercitò il potere: fece dipingere sulla porta di Ancona lo stemma imperiale - Porte de France -⁶.

La prima forma di conoscenza dei luoghi visitati è di tipo visivo e naturalistico e il contatto tra l'io narrante e lo spazio si realizza attraverso una serie di passeggiate (*promenade* è una parola chiave nella fluviale produzione testuale e nella titolazione stendhaliana).

Se ne ha una conferma nelle pagine del *Journal* successive a quelle citate in cui lo scrittore registra le sue sensazioni nel lento viaggio che lo sta portando prima a Pesaro, a Villa Caprile del conte Mosca (una variante del 1813), e finalmente il 22 ottobre 1811 a Milano:

Promenade sur le bord de la mer, au dehors de la Porte de France, dans le genre des dernières promenades avec Mélanie.

[...]

Je pars le 20 octobre d'Ancône pour Milan.

[...]

Longueur infinie des ponts de briques qui traversent les fleuves-torrents tombant de l'Apennin. Ils sont si étroits qu'il n'y peut passer qu'une voiture.

[...]

Promenade à la villa du comte Mosca⁷.

Tanta attenzione alla natura, agli alberi, al paesaggio, è anche il segno di come la sensibilità di Stendhal, uomo del proprio tempo, fosse intrisa dei prodromi del romanticismo.

Di un secondo viaggio nelle Marche Stendhal parla in *Rome, Naples et Florence en 1817*. Ma i dati cronotopici non corrispondono alla verità autobiografica. Da una parte il volume nasce dalla necessità di riscrivere alcune pagine relative al viaggio in Italia del 1811 che erano andate perdute (« il lui manquait donc

⁶ Erasmo Pistolesi, *Vita del Sommo Pontefice Pio VII*, Roma, Bourlié, 1830, vol. IV, p. 51.

⁷ Stendhal, *Œuvres complètes, Journal III*, cit., p. 341.

le récit du voyage de Florence à Rome et le séjour de Rome »⁸); dall'altra il ricorso alla strategia di mascheramento del reale si fa più frequente.

Ad esempio, per quanto riguarda le Marche, Stendhal dichiara di trovarsi tra Pesaro, Urbino, Ancona, Loreto, tra il 24 maggio 1817 e il 2 giugno dello stesso anno. Ma in *Rome, Naples et Florence (1826)* dice invece che il 29 maggio 1817 egli si trova a Reggio Calabria. Forse, sulla scorta di quanto rivelato da Leonardo Sciascia « la verità è che dai primi di maggio alla fine di giugno di quel 1817 se ne stette a Parigi ».

D'altro canto alcuni brani, come quello datato Ancona, il 27 maggio 1817, o quello datato Pesaro, il 2 giugno 1817, sembrano delle stesure più ampie ed elaborate, fidando sulla propria memoria, di eventi vissuti sei anni prima e già raccontati.

Nel primo, la Livia incontrata il 19 ottobre 1811 subisce un mascheramento consapevole, una vera e propria finzione, forse condizionata dal fatto che nel brano si parli di bellezza muliebre, argomento riservato ad uomini:

Ancône, le 27 mai 1817

Je rencontre, à Saint-Cyriaque, la cathédrale et l'ancien temple de Venus, dont j'admira la belle vue sur la mer, un général russe, un ancien ami d'Erfurt, qui vient de Paris⁹.

Nel secondo (« Je visite les jardins du comte Mosca »¹⁰) si parla ancora una volta di un incontro a Villa Caprile, già documentato a posteriori (1813) nell'ottobre 1811.

Ma le sequenze relative al presunto viaggio nelle Marche del 1817, forse perché scritte col meccanismo del recupero memoriale e prive dell'immediatezza della registrazione diaristica, evidenziano l'attitudine di Stendhal a giudicare il mondo che egli va conoscendo e la storia personale e collettiva che egli stesso sta vivendo, a partire da una percezione estetica che pian piano si sviluppa in giudizio etico.

⁸ Victor Del Litto, Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, Paris, Puf, 1983, p. 92.

⁹ Stendhal, *Œuvres complètes, Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 100.

¹⁰ *Ibidem*, p. 110.

Il rapporto simpatetico con l'Italia e in particolare con le Marche è confermato nel brano seguente, dove egli torna sulla metafora ossessiva della felicità:

Pesaro, 24 mai 1817 [...]

L'ombre des beaux arbres, la beauté du ciel pendant les nuits, l'aspect de la mer, tout a pour moi un charme, une force d'impression qui me rappelle une sensation tout à fait oubliée, ce que je sentais, à seize ans, à ma première campagne. Je vois que je ne puis rendre ma pensée: toutes les circonstances que j'emploie pour la peindre sont faibles¹¹.

Il 25 maggio 1817 lo scrittore, senza fare il minimo cenno a Raffaello, parla di Urbino e riflette sulla «singulière vivacité des habitants de cette petite ville de montagne; grands monuments dont elle est remplie. Elle eut un prince, le duc Guidobaldo, le rival de Médicis»¹². Ed è la magnificenza architettonica della città a sollecitare nel funzionario napoleonico considerazioni socio-politiche sulla mancanza di sicurezza negli Stati Pontifici, i cui cittadini hanno sofferto la mancanza di ogni legge e di ogni giustizia; ciò che giustifica nel presente la ferocia delle loro azioni.

Il racconto ambientato a Loreto il 30 maggio 1817, ha invece i caratteri di una sequenza alimentata dalla forza dell'immaginario e proiettata nel fantastico, disvelati nell'ultima riga: « nous avons passé six heures à cheval et dans les salons de Paris, en 1775 »¹³.

Anche qui l'avvio è estetico-naturalistico per poi virare verso il giudizio storico-politico:

Nous nous promenons le long du golfe Adriatique, sur ces collines singulières, couvertes de verdure et desquelles, par un accident de plus bizarres que j'aie vus, on plonge tout à coup sur la mer. Tantôt, pendant deux ou trois milles, le chemin suit la crête d'une montagne, à droite et à gauche on a une descente rapide en face du golfe; tantôt il plonge dans une vallée profonde, et l'on se croirait à cent lieues de la mer: car ses rivages n'ont rien ici de cet aspect désolé qu'ils présentent dans le Nord¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, p. 98.

¹² *Ibidem*, p. 99.

¹³ *Ibidem*, p. 102.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 101-102.

Stendhal era passato per Loreto tra il settembre e l'ottobre del 1811. Ci sono almeno tre notazioni disperse in testi in appendice in cui il laico Stendhal riconosce nella Santa Casa di Loreto un luogo di sacralità che avvolge il pellegrino di fede o lo scettico viaggiatore.

Il primo è nell'*Histoire de la peinture en Italie*, iniziato nello stesso anno 1811:

C'est une observation que j'ai eu l'occasion de faire de la manière la plus frappante dans la jolie église de Notre-Dame de Lorette, sur le bord de l'Adriatique. Une jeune femme fondait en larmes pendant le sermon en regardant un mauvais tableau représentant une *Pietà*, comme le fameux groupe de Michel-Ange¹⁵.

Il secondo, in *Promenades dans Rome*, pubblicato per la prima volta il 5 settembre 1829, riporta un racconto dell'economista piacentino Melchiorre Gioia, che ha un sapore ironicamente boccaccesco:

M. Gioia nous disait: « Un des négociants les plus riches de Milan voyageait gaiement en poste avec un de ses amis; la galanterie avait beaucoup de part à leur entretien, et, le voyage resserrant les nœuds de l'amitié, "Je ne manquerai pas, à mon arrivée à Milan, de vous présenter à ma maîtresse", disait le négociant à son ami. On arrive à Loreto. Quelle ne fut la surprise de Melchior Gioia quand il vit son ami tourner au sérieux tout à coup, dépenser vingt-deux napoléons d'or pour faire dire des messes pour le salut de sa maîtresse et pour sa *bonne mort* à lui, et emporter force chapelets! Il ne reprit sa gaieté que vingt lieues plus loin, vers Pesaro »¹⁶.

Il terzo è in una nota sulla chiesa romana di Santa Maria degli Angeli in cui Stendhal ritiene che la Madonna sia la più bella invenzione della civiltà cristiana. Ed aggiunge: "A Lorette, la Madonne est plus Dieu que Dieu lui-même"¹⁷.

L'ambiguità tra biografia e invenzione, per questo presunto secondo viaggio, non si scioglie, anche perché Stendhal, per andare ad Ancona, avrebbe fatto in senso inverso l'itinerario percorso nel 1811. Non è dunque improbabile che il testo faccia riferimento ad una serie di viaggi precedenti.

¹⁵ Stendhal, *Ceuvres complètes, Histoire de la peinture en Italie II*, cit., p. 181.

¹⁶ Stendhal, *Ceuvres complètes, Promenades dans Rome*, VII, cit., pp. 640-641.

¹⁷ *Ibidem*, p. 985.

Il 5 marzo 1831 Stendhal viene nominato console francese negli Stati Pontifici e, su ordine dell'ambasciatore conte di Sainte-Aulaire, tra il 6 e il 31 marzo compie una missione diplomatica ad Ancona, appena occupata da una flotta francese.

Forse non ha più il tempo di dedicarsi alle sue proverbiali *promenades* ma resta l'attenzione ai problemi socio-politici delle Marche, come documenta la corrispondenza con Frédéric Quillet, viceconsole onorario di Francia in Ancona dal 21 giugno 1831 ad aprile 1832.

Nell'agosto del 1832 Stendhal è a Firenze e non ha dimenticato le Marche se, come attesta una lettera di Giacomo Leopardi alla sorella Paolina, incontra il grande poeta recanatese:

Firenze, 31 agosto 1832

[...] Nuove non ho da darti, se non che ho riveduto qui il tuo Stendhal, che è console di Francia, come saprai, a Civitavecchia¹⁸.

¹⁸ Giacomo Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, Roma, Newton Compton, 1997, p. 1422.

Daniela Fabiani

La réception italienne de Julien Green dans « La Stampa » et
« La Repubblica »

Bien que la traduction de ses romans soit certainement tardive par rapport à leur publication en France, le nom de Julien Green, écrivain franco-américain et académicien du XX^{ème} siècle, commence à retentir assez tôt dans les milieux culturels italiens : cela grâce à des revues littéraires telles que « Solaria », « Il Frontespizio », « Il Baretto » qui, poussées par le désir d'innover la culture italienne, se tournent vers les littératures européennes pour en saisir les ferments de nouveauté censés renouveler celle de l'Italie. Ces revues, idéologiquement différentes, sont dirigées par des écrivains et des intellectuels bien connus et réputés, tels que Enrico Piconi, Santino Caramella, Carlo Bo, Carlo Vigorelli, etc... et proposent des lectures commentées ainsi que des traductions des écrivains européens parmi lesquels, évidemment, figurent beaucoup de Français : le nom de Green apparaît souvent dans leurs articles, au moins pendant l'entre-deux-guerres et la période temporelle qui les a vu naître et disparaître. Mais il faut souligner qu'à cette époque l'attitude de ces hommes de lettres face au monde littéraire français est un peu ambiguë et contradictoire : d'un côté, on se plaint de son hégémonie culturelle dans un pays, l'Italie, qui n'a pourtant rien à lui envier quant à la valeur de ses artistes et écrivains¹ ; de l'autre, on loue sa capacité de se faire l'interprète des nouveaux problèmes de l'homme et de la société de l'après-guerre (les

¹ Cf. entre autres, Silvio D'Amico, *Una polemica: noi e la Francia*, « Il Resto del Carlino », 30/9/1924.

inventions techniques, la ville, la foule, etc...)², on exalte le maintien d'un lien profond avec son passé, à savoir avec une tradition classique qui est encore capable d'affirmer les valeurs de l'Ancien Régime telles que le nationalisme, la foi catholique, le monde rural, etc...³ Par contre, tous admirent l'intelligence de son marché éditorial qui a su créer des prix littéraires ainsi que des collections nouvelles (Payot, Tallandier, La Renaissance du livre, Colin, Larousse, etc...), capables de mieux diffuser la littérature, de la diversifier par rapport aux attentes des lecteurs et de mieux la divulguer⁴. Donc, le nom de Green qui apparaît dans ces articles est évidemment lié à cette rivalité latente qui, au moins pendant la première moitié du siècle, a caractérisé les relations culturelles entre les deux Pays. Toutefois, le tout premier article italien sur notre auteur apparaît non dans ces revues spécifiquement littéraires mais dans un quotidien important, « La Stampa » : il a été écrit par Concetto Pettinato, correspondant à Paris, le 11 juin 1927, à l'occasion de la parution française d'*Adrienne Mesurat*, un roman qui a consacré la renommée artistique de notre auteur. Pendant tout le siècle dernier, même si avec des silences temporellement importants, ce quotidien a publié un grand nombre d'articles sur notre auteur jusqu'au moment de sa mort, en 1998. Fondé en 1867 à Turin et publié sous ce titre dès 1895, « La Stampa », expression de la grande bourgeoisie de l'époque, a traversé tout le siècle dernier, est aujourd'hui encore bien répandu et a toujours eu un gros tirage. Ses vicissitudes sont liées, comme celles de tous les autres quotidiens, à l'histoire de l'Italie, mais ce qui le différencie est le fait qu'il a d'abord été indépendant, puis aligné au régime fasciste quitte à s'en démarquer après le meurtre de Matteotti, en 1924; en outre, en 1975, il a créé un supplément littéraire, « Tuttolibri », visant à élargir et à approfondir les informations

² Cf. Giovan Battista Angioletti, *Nuova letteratura francese*, « La Fiera letteraria », II, 48, 28/11/1926, p. 5.

³ Cf. Anne-Rachel Hermetet, *I critici italiani e l'esprit français, dai Rondisti ai Solariani*, in Edoardo Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004, p. 38.

⁴ Cf. Maria Giulia Longhi, *La letteratura francese negli Almanacchi letterari Bompiani*, in Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., p. 184.

culturelles de la ‘Terza pagina’. Il me semble donc intéressant de voir l’image de notre écrivain que ce journal a proposée tout au long du siècle en ajoutant aussi un bref aperçu de ce que le quotidien « La Repubblica » a publié sur Green : créé en 1976 en tant qu’expression de la gauche italienne, il se caractérise tout de suite par sa volonté d’être un journal de rupture, privilégiant des questions nationales ; il peut nous aider donc à voir l’accueil plus récent de l’œuvre greenienne.

Julien Green dans « la Stampa » et « La Repubblica »

Comme on l’a déjà dit, c’est dans la ‘Terza Pagina’ du quotidien « La Stampa » que paraît le premier article en Italie sur Julien Green : écrit par C. Pettinato à l’occasion de la parution française d’*Adrienne Mesurat*, il occupe une grande partie de cette page culturelle. Ce premier article paraît donc dans un quotidien qui à l’époque jouissait d’une diffusion remarquable, minée toutefois par l’attitude d’un directeur, Andrea Torre, qui essayait de ne pas encourir dans la censure du régime : l’article sur Green, pour certains aspects, peut sembler se ranger, implicitement, de ce côté. Il est très intéressant à plusieurs niveaux : étant le premier, on pourrait penser y trouver bon nombre d’éléments biographiques de l’auteur qui, par contre, sont brefs et essentiels ; le journaliste définit *Adrienne Mesurat* le plus beau roman de l’année, en propose une analyse du point de vue formel en le plaçant dans la lignée du réalisme flaubertien et du Verismo italien grâce à son style objectif, loue sa tension dramatique due à la description de la province française, dont l’ambiance favorise l’existence vide et morne des personnages, ainsi qu’aux portraits saisissants de l’héroïne, de son père et de Germaine. Le commentaire s’appuie d’ailleurs sur de nombreux passages du roman que le journaliste traduit lui-même en italien, dans le but de rendre compte non seulement de ses affirmations quant à la valeur du roman mais surtout de son point de vue ‘italien’ : en effet il ouvre son article par l’affirmation que les lettres françaises commencent à s’enrichir grâce à des apports étrangers, bien que francophones – il cite aussi Ramuz, Hémon, Kessel, Istrati –, ce qui suggère, indirectement, l’idée d’une perte de

valeur des romanciers français. Après cet article, dans le quotidien il n'y aura que quelques brèves citations du seul nom de J. Green et ce n'est qu'en 1950 qu'on en retrouve un autre intitulé *Cielo e Inferno* : si ce long silence peut être expliqué aussi par les vicissitudes du journal pendant la période de la guerre, cette rentrée greenienne est toutefois très significative. Le journaliste, correspondant à Paris, parle de la sortie en France de *Moïra*, en exalte la visée métaphysique, loue une écriture « che disegna con forza e intensità un personaggio inquietante, sospeso tra cielo e inferno »⁵. L'analyse du roman est bien longue et approfondie et l'auteur de l'article consacre une large place au sentiment de fatalité, dû à l'influence puritaine, ainsi qu'à celui de la rédemption, ce qui l'amène à rapprocher Green de Mauriac, Bernanos, Graham Greene. La décennie 1950-60 marque un retour important de Green dans le quotidien car on y trouve bon nombre d'articles, réalisés d'ailleurs par des journalistes et hommes de lettres célèbres ; on parle encore de la parution de *Moïra*, de l'attribution du Prix Monaco, de l'exposition parisienne des tableaux de F. Clerici présentée par Green⁶, on cite son nom pour parler de la littérature française de l'époque. Parmi tous il y en a trois que je voudrais signaler pour l'ampleur et la valeur de leur analyse. *Fascino del peccato tormento quotidiano* est le titre d'un long article de C. Laurenzi, en 1951, sur la parution française du cinquième tome du *Journal* de Green qu'il définit « il libro più notevole della stagione 1951-52 [...] Quest'uomo riservato è oggi, forse, la voce più ricca di echi che possiede la Francia »⁷. Il en traduit beaucoup de passages, notamment les notations greeniennes sur le péché, mais aussi les portraits ironiques et savoureux de Paul Claudel, d'A. Breton, des Italiens G. D'Annunzio et Curzio Malaparte, et il insiste sur l'isolement de l'auteur par rapport aux milieux littéraires français qui, selon

⁵ Gr. A., *Cielo e inferno*, « La Stampa », 1/12/1950, p. 3 (« qui dessine avec force et intensité un personnage inquiétant, suspendu entre ciel et enfer ») [c'est moi qui traduis dans les notes].

⁶ Cf. M. Ber., *I miraggi di Clerici*, « La Stampa », 10/1/1959, p. 4.

⁷ Carlo Laurenzi, *Fascino del peccato tormento quotidiano*, « La Stampa », 30/8/1951, p. 3 (« le livre le plus remarquable de la saison 1951-52 [...] Cet homme réservé est aujourd'hui, probablement, la voix la plus riche en échos possédée par la France »).

lui, ne l'aiment pas beaucoup car son *Journal* n'est pas trop scandaleux⁸. En décembre 1954, le quotidien propose une interview où le journaliste et ami Giovan Battista Angioletti souligne le rôle de témoin de son temps qu'on peut accorder à Green car il sait élaborer des thèmes qui lui sont suggérés par la vie, en extraire toute la poésie, voire toute la vérité : et il fait partie de ce genre d'hommes « che si raccontano, che volontariamente si scoprono, e che danno così un senso, e sia pure tragico, a un'esistenza che non vale se non per riferirsi a qualcosa che la supera e la trascende »⁹. Enfin, en 1958, paraît l'article de l'homme de lettres et professeur universitaire Carlo Bo¹⁰ qui, à partir de la sortie du tome du *Journal* *Le bel aujourd'hui*, dresse un portrait complet de l'auteur, en rappelle les données biographiques et surtout se livre à une présentation bien détaillée des sujets abordés dans tous les textes greeniens parus jusque-là en exalant la valeur d'une thématique romanesque qui range Green du côté de ces romanciers catholiques à l'esprit ouvert et libre, incapables d'écrire des romans édifiants. Il s'agit donc d'une nouvelle présentation de l'auteur qui encore une fois n'est pas générique, bien que publiée dans un quotidien, et cela probablement revient au fait qu'à cette époque le marché éditorial propose déjà en traduction un nombre considérable de textes greeniens : *Minuit*, *Varouna*, *Si j'étais vous...*, *Léviathan*. Les premiers tomes du *Journal* ainsi que quelques nouvelles ont déjà été publiés par des maisons d'édition importantes dans le panorama éditorial comme Mondadori et Longanesi, traduits d'ailleurs par des personnages célèbres du milieu culturel italien tels que Enrico Piveni, Libero de Libero, Camillo Sbarbaro, etc... Ce qui signifie que le public connaît Julien Green et sa production littéraire, et ces articles ont probablement le but de renforcer l'intérêt pour un auteur dont la dimension religieuse reste dominante et donc peut-être intéressante pour le lecteur italien de l'époque. De

⁸ Cf. *Ibidem*.

⁹ Giovan Battista Angioletti, *Visita a Julien Green*, « La Stampa », 11/12/1954, p. 3 (« qui se racontent, qui volontairement se découvrent et qui donnent ainsi un sens, bien que tragique, à une existence dont la valeur ne réside que dans la relation qu'elle arrive à établir avec quelque chose qui la dépasse et la transcende »).

¹⁰ Cf. Carlo Bo, *I due silenzi di Green*, « La Stampa », 15/11/1958, p. 3.

toute façon, les articles de cette période montrent une attention extrême à saisir les différentes facettes de la personnalité de l'homme et de l'écrivain, à pénétrer dans son univers culturel et à comprendre sa position dans les lettres françaises. Ce sont là les lignes directrices de tout ce qui paraîtra encore sur Green dans ce quotidien jusqu'à sa mort: à partir des années 70 et surtout 80 les articles seront de plus en plus nombreux, chaque année plusieurs en sont proposés, plus ou moins longs et détaillés, soulignant la sortie des traductions italiennes ou la représentation théâtrale de ses pièces, ses prises de position publiques, comme la démission de l'Académie ou la volonté de quitter la France, ou encore ses idées personnelles quant à la situation de l'Eglise, aux Papes, etc... Une notation bizarre, à ce propos: dans un article paru le 23/3/1987 on parle longuement du tollé provoqué chez les habitants d'une petite ville du Sud de l'Italie, Pagani, par l'affirmation de Green qui, interviewé à la télé, avait affirmé que S. Alfonso De' Liguori était homosexuel¹¹. On continue évidemment à proposer une lecture des nouveaux textes greeniens et à présenter ses thématiques: je me borne à ne citer que quelques titres, pour faire comprendre l'ampleur de l'intérêt pour notre auteur: *Ritorno in Virginia* (2/10/1970), *Julien Green racconta un'ossessione* (2/3/1979), *I demoni di Green*, (4/11/1986); *Julien Green: vita di peccatore* (26/6/1990), *Green in esilio* (19/9/1992). Quelques remarques sont toutefois nécessaires: la représentation théâtrale italienne de *Demain n'existe pas* capture l'intérêt du journal qui annonce à plusieurs reprises et avec beaucoup d'emphase la longue tournée italienne de la compagnie théâtrale ainsi que la présence de l'auteur à la première, mais le jugement à la fin est assez bizarre: on loue les acteurs, d'ailleurs très connus en Italie, ainsi que le texte d'où a été tiré le script qui par contre est condamné comme étant monotone, touffu, morne, sans théâtralité¹². C'est encore pire pour le film « Léviathan », que le journaliste a probablement vu en France, et pour le roman éponyme: si le premier est « lento e

¹¹ *Se dite che anche il santo peccava a Pagani resta soltanto la camorra*, « Stampa Sera », 23/3/1987, p. 9.

¹² Cf. Masolino D'Amico, *Intrighi di famiglia aspettando il terremoto*, « La Stampa », 28/1/1993, p. 20.

confuso », le second, cité sous son titre italien, *La notte del peccato*, met en scène une sorte de mélodrame avec des personnages délirants¹³. Par contre, le texte *Frère François* est très bien accueilli, même si on peut remarquer une différence assez nette entre l'article publié tout de suite après la parution française, où l'on met en évidence que la force du Saint François greenien réside non pas dans sa prédication mais dans sa tristesse et dans la tendresse avec laquelle il s'adressait aux animaux¹⁴, et un autre, paru toujours dans « Tuttolibri » en 1984, à savoir après la publication italienne du texte, où Ferruccio Ulivi, écrivain catholique, exalte l'image charnelle et pécheresse de Frère François proposée par un auteur qui, par ce livre « è un insigne esempio della capacità di accordare un'esistenza, col significato di un'epoca »¹⁵. La mort de Julien Green par contre est signalée par trois articles¹⁶ où l'étonnement pour le silence dont on l'a entourée devient le point de départ pour une nouvelle présentation de l'auteur, et surtout de sa dualité culturelle et linguistique qui l'a toujours différencié des romanciers français. L'année 1998 marque évidemment un tournant : par la suite on ne parle presque plus de Julien Green, sauf pour citer son nom quand on écrit sur les lettres françaises de la première moitié du siècle¹⁷ et à l'occasion de la sortie en librairie d'une nouvelle traduction de *Si j'étais vous...*¹⁸ qui est très appréciée grâce aussi à la renommée de son traducteur, Clio Pizzingrilli. Donc, en général, l'image de Green qui ressort de tous ces articles est avant tout celle d'un écrivain qui par ses premiers textes a su enrichir le panorama

¹³ « *La notte del peccato* » un romanzo di Julien Green, « La Stampa », 27/8/1963), p. 4 (« lent et confus »).

¹⁴ Cf. *Julien Green scava nei misteri di Frate Francesco*, « Tuttolibri », 14/5/1983, p. 5.

¹⁵ Ferruccio Ulivi, « *Nel Medioevo pagano S. Francesco è obiettore di coscienza*, « Tuttolibri », 1/12/1984, p. 6 (« est un exemple parfait de la capacité d'accorder une existence avec la signification d'une époque »).

¹⁶ Cf. Mario Baudino, *Morto a Parigi Julien Green*, « La Stampa », 18/8/1998, p. 1; Mario Baudino, *Julien Green, la morte segreta*, « La Stampa » 18/8/1998, p. 21; *Julien Green sepolto a Klagenfurt*, « La Stampa », 19/8/98, p. 20.

¹⁷ Cf. *Da Ionesco a Guitton, tutti affascinati da Mademoiselle*, « Tuttolibri », 14/4/2001, p. 5.

¹⁸ Gabriella Bosco, *Green, com'è seducente il diavolo*, « Tuttolibri », 21/8/2004, p. 5.

romanesque français, en conjuguant tradition et modernité grâce à sa double culture, mais qui, justement à cause de cela, n'a pas trop été compris ni aimé dans sa patrie, même si son œuvre a contribué à renouveler et à donner un nouveau souffle européen au monde des lettres françaises. En outre, grâce aux nombreuses interviews, on n'a pas négligé l'homme J. Green, dont on met en évidence qu'il est réservé et solitaire, amoureux de la nature et des bois, attentif aux problèmes sociaux mais fuyant tout engagement politique.

Dans «La Repubblica», par contre, ce n'est qu'en 1985 qu'on trouve un premier article où l'on se borne toutefois à citer le nom de J. Green dont le texte sur Saint François avait été sélectionné pour le Prix littéraire «Comisso»¹⁹. Ici aussi, à côté de quelques citations du seul nom de Green quand on parle en général de Paris ou de différentes personnalités littéraires qui ont connu notre auteur, comme Klaus Mann ou Mauriac, on le cite pour son homosexualité, on se borne à signaler la parution italienne de ses livres ou les différentes représentations de ses pièces avec des notations intéressantes car elles nous disent, par exemple, qu'en 2007 on jouait encore *L'ennemi* au théâtre de San Miniato²⁰. Il faut remarquer que l'annonce de la représentation de *Demain n'existe pas* à Brescia, en 1993, est soulignée avec emphase car Green y assistait : ici aussi, comme dans «La Stampa», le jugement sur la pièce est tout à fait négatif, mais le journaliste souligne avec étonnement et presque avec amertume la profonde affection pour cet auteur de la part d'un public qui l'a longuement applaudi à cette occasion²¹. Par contre, le quotidien consacre plusieurs pages aux dernières œuvres de Green et notamment au 'Cycle du Sud', salué comme un tournant surprenant et magnifique de l'écriture greenienne. Les présentations les plus intéressantes sont confiées avant tout à la corres-

¹⁹ Cf. Roberto Bianchin, *Il premio Comisso ex-aequo alla Pivano e a Gianni Rocca*, «La Repubblica», 15/9/1985, p. 14.

²⁰ Cf. Roberto Incerti, *Storia di una coppia tra passione e spirito*, «La Repubblica», 18/7/2007, p. 14; Roberto Incerti, *Questo teatro vale un viaggio; i festival riscoprono i borghi*, «La Repubblica», 25/7/2007, p. 9; Rodolfo Di Giammarco, *Lei, due lui e un ex frate, storia di sesso e omicidio*, «La Repubblica», 30/7/2007, p. 39.

²¹ Cf. Franco Quadri, *Insieme in attesa del terremoto*, «La Repubblica», 24/1/1993, p. 25.

pondante en France du quotidien, Elena Guicciardi, qui parle de ces œuvres au moment de leur parution française ; à propos des *Etoiles du Sud* et des *Pays lointains* elle écrit : « In questi due grandi feuilletons, di un realismo quasi cinematografico, [...] non si riconosce più l'austero puritano di un tempo, perennemente assillato dal conflitto tra lo spirito e la carne. E la chiave di questa metamorfosi la si può trovare nell'ultimo volume del diario di Green (*L'arc-en-ciel, Journal 1981-84*) »²². A l'aide de quelques citations du *Journal* qu'elle traduit, elle dit aussi que la rencontre avec Saint François a libéré Green de l'obsession du péché et lui a fait découvrir un christianisme simple et serein, ce qui a permis à l'auteur de récupérer « una facilità di scrittura di cui è il primo ad essere sorpreso »²³. Elle y reviendra en 1995, lors de la parution de *Dixie* chez Fayard, en soulignant encore une fois que « Il mondo di Dixie è un paradiso terrestre, dove il peccato non esiste e – malgrado l'ombra della guerra – colori, profumi, belle donne indolenti e bambini sognanti creano un'atmosfera magica »²⁴. Cette femme journaliste, qui habitait Paris et entretenait des relations amicales avec beaucoup d'artistes français, a écrit de nombreux articles sur Green, mais tout ce qu'elle dit tourne autour de cette image d'un romancier doué d'une vitalité et d'une énergie surprenantes, qui au moment de sa vieillesse est parvenu à changer de ton, de style et d'ambiance.

En outre, selon sa ligne éditoriale qui se veut l'expression des intellectuels, le quotidien confie les articles les plus significatifs à des hommes de lettres italiens qui proposent évidemment une analyse critique bien poussée de ses œuvres : c'est le cas par exemple de Benedetta Craveri, professeur universitaire de litté-

²² Elena Guicciardi, *Vento del Sud*, « La Repubblica », 8/6/1989, p. 33 (« Dans ces deux grands feuilletons, d'un réalisme presque cinématographique [...] on ne reconnaît plus l'auteur puritain d'autrefois, éternellement hanté par le conflit entre la chair et l'esprit. On peut trouver la clé de cette métamorphose, dans le dernier tome du journal de Green (*L'arc en ciel, Journal 1981-84*) ». Ce volume du *Journal* greenien n'a jamais été traduit en italien.

²³ *Ibidem* (« une facilité d'écriture dont il est le premier à se surprendre »).

²⁴ Elena Guicciardi, *Una vamp dai capelli d'oro per il beato Green*, « La Repubblica », 8/1/1995, p. 30 (« le monde de Dixie est un paradis terrestre, où le péché n'existe pas et où – malgré l'ombre de la guerre – couleurs, parfums, belles femmes indolentes et enfants rêveurs créent une atmosphère magique »).

rature française, qui a signé le dernier article sur Green paru en novembre 2010, *Leggete Green, la passione di Benjamin*²⁵ où elle parle de la traduction italienne du *Visionnaire* en signalant la présence dans ce texte des grands sujets des romans à venir de l'auteur et des ressources stylistiques qu'il adoptera par la suite; ou encore, de Stella Gargantini Rabbi, elle aussi spécialiste de littérature française, qui consacre une page à l'anniversaire de Green (90 ans) intitulée *Julien Green: la Storia mi divora*: la publication du tome du journal *L'Expatrié*, devient l'occasion d'une longue plongée dans l'univers du diariste visant à mettre en lumière que « Da qualche tempo l'attenzione dello scrittore agli eventi esterni si è fatta più vigile »²⁶, comme en témoignent, les notations, entre autres, sur la chute du Mur de Berlin, sur les nouvelles de la Roumanie, les massacres au Liban, etc... Ce qui lui permet de s'adonner à un parcours à rebours dans les différents tomes du *Journal* greenien pour mettre en évidence son double rapport à la réalité: horreur pour le mal mais charme pour la beauté du monde. Et en 2006 le quotidien propose une page entièrement consacrée à la lecture en italien de beaucoup de notations tirées du dernier journal de Green, traduites par Fabio Gambaro: ce sont des extraits qui, depuis le 27 mai 1997 jusqu'au 1^{er} juillet 1998, dessinent les différentes facettes de la personnalité de l'homme J. Green ainsi que les soucis spirituels qui ont contribué à former les traits caractéristiques du romancier²⁷.

On peut donc dire que « La Repubblica », qui arrive au moment où Green intensifie ses sorties italiennes et où ses œuvres en traduction sont de plus en plus disponibles dans les librairies, propose d'un côté un regard généraliste dû à ses journalistes italiens, mais en même temps des analyses plus approfondies de l'œuvre et de la personnalité de notre auteur, confiées plutôt à des spécialistes, mais presque tous en parlent suite à la lecture en français de ses textes. En outre, pour tous, la cible n'est plus

²⁵ Benedetta Craveri, *Leggete Green, la passione di Benjamin*, « La Repubblica », 24/11/2010, p. 59.

²⁶ Stella Gargantini Rabbi, *Julien Green: la Storia mi divora*, « La Repubblica », 21/7/1990, p. 9 (« Depuis quelque temps l'écrivain est devenu plus attentif aux événements extérieurs »).

²⁷ Cf. Julien Green, *La Lettura*, « La Repubblica », 2/12/2006, pp. 48-49.

la mise en évidence de l'éternel conflit entre la chair et l'esprit ou de la foi catholique de l'auteur mais l'image d'un homme à qui la vieillesse a donné comme une maturité et une thématique nouvelles, témoignées par un intérêt plus poussé pour l'Histoire dans son *Journal* et par une sensibilité artistique plus proche de celle de ces années fin-de-siècle.

Conclusion

Quelle conclusion peut-on tirer alors de tout cela ? Il faut dire évidemment que Green n'a pas été un inconnu en Italie : contrairement à d'autres écrivains français de son époque, on a traduit presque toutes ses œuvres, du moins les plus significatives, et son *Journal* a joui d'une attention croissante, dans la conviction aussi qu'il est la clé pour une véritable compréhension de ses romans et pièces.

Il est évident d'ailleurs que dès le début et tout au long du siècle, l'intérêt pour l'œuvre greenienne a été toujours assez vif : selon les années et les différentes typologies critiques, les œuvres de l'auteur ont été lues et commentées avec attention, également proposées à un public italien non spécialisé, qui, ayant lu au fil du temps son nom dans les quotidiens, a pu être aidé à la compréhension des thématiques abordées dans les textes traduits. Ce qui frappe est la tendance, même pendant la période la plus récente, à parler de ses livres dès leur parution française, comme si l'on voulait annoncer ses nouvelles publications et par là signaler aux maisons d'édition un produit livresque à lancer sur le marché italien. En plus, le fait d'avoir fait appel beaucoup de fois à des littéraires pour en parler dans les quotidiens, indique à mon avis la volonté de valoriser ses talents d'écrivain même dans un quotidien généraliste, et non seulement, comme on a pu le constater, dans le but de mieux vendre ses œuvres traduites.

De toute façon, on peut affirmer que l'image de l'auteur qui en ressort est assez précise et complète ; il est vrai que même dans les articles les plus récents, on reprend quelques clichés sur lesquels on a toujours fondé la présentation de sa personnalité et de ses œuvres : aux yeux de ces journalistes Green reste un

auteur catholique « hors norme », qui a toujours proposé des problèmes existentiels liés à la chair et à l'esprit, au péché, au rapport avec Dieu, inscrit dans le sillage des grands romanciers catholiques du siècle dernier, mais qui a su toutefois s'adapter vers la fin de sa vie à l'évolution de la sensibilité sociale et changer de ton et de thématique; donc, il a su abandonner des problèmes religieux considérés probablement comme étant périmés par ces journalistes et proposer une autre vision de la vie, de l'homme, du monde. Peut-on dire que cette image de Green correspond à la vérité? L'usage anti-France qu'on en a fait au début du siècle dernier a sans doute déterminé une vision de l'auteur peut-être un peu stéréotypée, mais il faut dire qu'au fil du temps, et surtout après la seconde guerre mondiale, on a su mettre en évidence la profondeur de son questionnement ainsi que la valeur d'une écriture qui a su sonder l'âme de l'homme et reconnaître la place véritable de l'écrivain, discrète mais importante, au sein du monde littéraire non seulement français. Toutefois, on ne peut ne pas remarquer la valeur des mots que M. Baudino, à l'occasion de la mort de Green, a écrit dans « La Stampa » : « I suoi romanzi [...] nella loro spiritualità tormentata e notturna risentono certamente del clima degli Anni 30, ma nello stesso tempo sono la traccia lasciata da un grande, e sereno, testimone del secolo. Un testimone americano »²⁸. A cela semble faire écho le titre de l'article publié dans « Repubblica », toujours à l'occasion de la mort de l'auteur : *Addio, Julien Green americano a Parigi*²⁹; cette insistance sur l'origine américaine nous dit que, pour ce qui concerne les quotidiens dont on a parlé, l'attention profonde à l'écrivain J. Green, pourtant si grande et respectueuse, a privilégié l'auteur francophone et donc n'a pas été capable de surmonter ou d'effacer une polémique et une rivalité latentes entre les deux pays.

²⁸ Mario Baudino, *La morte segreta*, « La Stampa », 18/8/1998, p. 21 (« Ses romans [...], dans leur spiritualité tourmentée et nocturne, sont influencés, certes, par le climat des années 30, mais en même temps ils sont la trace laissée par un témoin du siècle grand et serein. Un témoin Américain »).

²⁹ *Addio Julien Green, americano a Parigi*, « La Repubblica », 18/8/1998, p. 30 (« Adieu Julien Green, américain à Paris »).

Carla Carotenuto

Il francese come « lingua della cultura » in Fabrizia Ramondino

Fabrizia Ramondino (Napoli, 1936 - Itri, 2008) è una delle scrittrici più suggestive del panorama contemporaneo, nonostante la sua opera, nota agli esperti, non sia stata adeguatamente valorizzata nel panorama culturale italiano, a causa di un processo di oblio e omissione che ha investito per molto tempo la tradizione letteraria e la critica. Una tendenza ormai mutata grazie a orientamenti specialistici, agli studi di donne, alla sensibilità soprattutto di studiose che hanno infranto schemi pre-costituiti e superato pregiudizi di genere, tracciando nuovi itinerari ed elaborando contributi specifici su autrici dimenticate o tralasciate. Molte però sono ancora le scrittrici alle quali attribuire rilievo in ambito istituzionale, riconoscendo loro un ruolo che all'estero è già stato assegnato. Una di queste protagoniste è Fabrizia Ramondino¹, apprezzata dalla critica accademica anglo-americana dall'inizio degli anni Novanta del Novecento come evidenziato da Adalgisa Giorgio, curatrice del volume « *Non sto quindi a Napoli sicura di casa* ». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino* (Perugia, Morlacchi, 2013), scaturito dal convegno « *Non sto quindi a Napoli sicura di casa* ». *Conference in Memory of Fabrizia Ramondino (1936-2008)*, svoltosi a Londra il 15-16 gennaio 2010. Goffredo Fofi, nell'articolo *Due anni fa Fabrizia Ramondino*, individua tre ragioni di tale ritardo in Italia :

¹ L'esigenza di rivalutare la figura e l'opera di Ramondino è rimarcata altresì da Beatrice Alfonzetti, *Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Il turbamento e la scrittura*, Roma, Donzelli, 2010, pp. 119-120.

La prima è stata la sotterranea prevenzione che ancora corre tra i letterati per le scrittrici, di essa hanno sofferto in vita anche due grandissime amiche e sorelle maggiori di Fabrizia – come Elsa Morante e Anna Maria Ortese – e tante tante altre, perché la nostra letteratura ha dato nel Novecento scrittrici con niente da invidiare agli scrittori delle stesse generazioni [...]. La seconda il suo internazionalismo. La nostra letteratura è, con poche eccezioni, molto provinciale, radicata nel bene e anche nel male nel territorio nazionale e a volte solo regionale, mentre Fabrizia ha vissuto a lungo in Spagna e in Germania e si è abbeverata di letteratura francese e di letteratura inglese ed è stata curiosa di tutto. La terza, infine, è stata la capacità di Fabrizia di passare dal letterario al sociale: dall'arte alla politica. E mai superficialmente, la tensione era la stessa².

Giorgio si sofferma principalmente su due cause, ovvero sulle « diverse culture » accademiche dei due versanti [Italia e paesi di lingua inglese] e il diverso accoglimento degli *women's studies* nelle loro istituzioni », precisando comunque l'interesse per Ramondino in Italia « al di fuori dei confini accademici istituzionali, tramite recensioni, interviste, eventi a fiere del libro e incontri per lo più tra intellettuali e amici »³.

Osservatrice « acuta delle trasformazioni culturali e politiche che hanno interessato l'Italia negli ultimi cinquant'anni »⁴, Ramondino è un'autrice cosmopolita, la cui identità è basata sull'intreccio di culture e lingue diverse apprese in una continua alternanza di stasi/movimento, casa/viaggio, qui/altrove⁵. Errante, nomade o migrante, come può essere variamente definita⁶, assidua viaggiatrice, è vissuta tra Svizzera, Spagna, Italia, Francia, Germania, praticando lingue nazionali e lingue

² Goffredo Fofi, *Due anni fa Fabrizia Ramondino*, « l'Unità », 11/7/2010.

³ Adalgisa Giorgio, *Introduzione. Fabrizia Ramondino dentro e fuori d'Italia*, in Eadem (a cura di), « *Non sto quindi a Napoli sicura di casa* ». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, Perugia, Morlacchi, 2013, pp. 18-19.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ Cf. Franco Sepe, *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, Napoli, Liguori, 2010; i saggi di Loredana Polezzi, Nadia Setti, Rita Wilson, Sabina Gola, in Giorgio (a cura di), « *Non sto quindi a Napoli sicura di casa* ». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 37-113. Polezzi sottolinea la « profonda ex-centricità » dell'autrice, « straniera in patria », la sua appartenenza a più luoghi ma nel contempo la sua estraneità a essi (cf. Loredana Polezzi, *Dal Bar Mexico al Sahara: fuori e dentro casa con Fabrizia Ramondino*, *ibidem*, pp. 45-46).

⁶ Cf. anche Clotilde Barbarulli, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, ETS, 2010, pp. 15-16.

locali, soprattutto italiano e napoletano, spagnolo (castigliano), «lingua dei ricchi», e maiorchino (una variante del catalano), «lingua dei poveri»⁷, tedesco. Monica Farnetti rileva il «vertiginoso movimento della sua lingua di scrittrice [...] al di sotto della sua rigorosa compostezza sintattica»⁸.

Il legame con la cultura francese presenta aspetti differenti: una matrice storica e autobiografica connessa con la nascita di Ramondino a Napoli, «città dadaista»; una componente familiare, che risale al soggiorno a Chambéry nel 1948-1949 durante il consolato del padre; un'altra scolastica in occasione di un viaggio premio (una borsa di studio per il tema migliore all'Istituto Grenoble a Napoli)⁹ dell'Alliance Française nel 1954 a Parigi; motivazioni culturali e professionali ravvisabili nelle traduzioni, nell'insegnamento scolastico del francese a Napoli dalla fine degli anni Sessanta al 1984, nel viaggio nel Canada francese. Durante gli anni della formazione scolastica in collegio a Chambéry, il francese diventa «la lingua della cultura»¹⁰, introducendo l'autrice alla lettura dei romanzi europei dell'Ottocento, di Stendhal, Balzac, Dumas, e di autori russi (Dostoevskij,

⁷ A Maiorca l'autrice sperimenta la scissione socio-linguistica tra la «lingua dei ricchi», parlata nell'alta società e nel collegio, e la «lingua dei poveri» usata con la balia e la servitù; in terra partenopea la scissione investe il napoletano dei compagni e l'italiano dei genitori. La compresenza dell'italiano e del maiorchino esplicita la contrapposizione tra la lingua materna e la lingua della balia nella duplicità della madre-lingua, che richiama la duplicità della figura materna. «L'affetto fondamentale andava alla lingua della balia che io sentivo più vicina, più prossima di quella dei genitori e del loro mondo. I miei affetti significavano quella meravigliosa fantesca, l'universo caldo delle cucine, i figli dei contadini, il cortile, la libertà. La famiglia per me era sinonimo di rappresentanza, di forma, di codici mondani. Tutti rapporti freddi» (Fabrizia Ramondino, *In viaggio*, in Iaia Caputo, Laura Lepri (a cura di), *Conversazioni di fine secolo*, Milano, La Tartaruga, 1995, p. 179). Cf. Monica Farnetti, *Althénopis*, in Eadem, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*, Mantova, Tre Lune, 2002, p. 74; Saveria Chemotti, *Fabrizia Ramondino: l'esilio dal materno*, in Eadem, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 230-231; Giorgio (a cura di), «Non sto quindi a Napoli sicura di casa». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, cit.

⁸ Farnetti, *Althénopis*, cit., p. 74.

⁹ La motivazione è precisata in Fabrizia Ramondino, *Taccuino tedesco*, Milano, La Tartaruga, 1994, p. 10. Nel medesimo luogo l'autrice ricorda la lettura, a opera di sua madre, di passi di Rilke in francese.

¹⁰ Ramondino, *In viaggio*, cit., p. 182.

Tolstoj) in traduzione francese¹¹. Si tratta di un periodo vissuto in modo sontuoso e rievocato come una « sorta di fiaba »¹².

Questo sostrato culturale è rintracciabile nell'opera ramondiniana, costruita su complessi intrecci intratestuali, intertestuali, extratestuali ed extraletterari con costanti rimandi alla storia, alla filosofia, alla politica, alla psicoanalisi, al teatro, all'arte nelle sue varie manifestazioni. Ricorrenti sono i riferimenti a scrittori, autrici, filosofi, politici, registi, attori, pittori, architetti, compositori, luoghi, anche francesi, e i ricordi, le annotazioni, le suggestioni riconducibili a esperienze biografiche, letture, frequentazioni culturali in tale ambito. Come indicato da Beatrice Alfonzetti, Ramondino cita spesso Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Stendhal, Proudhon, De Musset, Flaubert, Baudelaire, Bizet, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Maupassant, Bergson, Proust (il cui influsso è evidente in *Althénopis*), Apollinaire, Céline, Sartre¹³; inoltre Giovanna d'Arco, Rabelais, Montaigne, Pascal, il Marchese de Sade, Delacroix, Gide. Una fitta trama di rapporti in parte attestata in *Taccuino tedesco* (1987), *In viaggio* (1995), *L'isola riflessa* (1998), *Passaggio a Trieste* (2000).

In *Taccuino tedesco*, che raccoglie appunti e ricordi dei soggiorni di Ramondino in Germania negli anni 1954-1957 e 1983-1986 (postumo *Taccuino tedesco 1954-2004*, a cura di V. Di Rosa, Roma, Nottetempo, 2010, nuova edizione), sono disseminati richiami al contesto francese in un confronto talvolta ironico con la dimensione tedesca e quella italiana.

La storia era buffa, vista da altri popoli. Nell'Istituto Saint-Ambroise, a Chambéry, Napoleone era *il grande*: grande rivoluzionario, grande condottiero, grande liberatore di popoli, grande esule; nella Von Tadden-Schule era un nemico, un usurpatore di troni, un oppressore di popoli; nel liceo di Napoli, paese di facili entusiasmi e pentimenti, un liberatore con qualche

¹¹ Le traduzioni francesi di libri russi sono ricordate anche ne *Il libro dei sogni* (2002), dove si ravvisano riferimenti alla permanenza a Chambéry, a luoghi e citazioni francesi.

¹² Ramondino, *In viaggio*, cit., p. 184.

¹³ Cf. Alfonzetti, *Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio*, cit., p. 121 e Eadem, *I taccuini di Fabrizia Ramondino*, in Giorgio (a cura di), «Non sto quindi a Napoli sicura di casa». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 143-145.

ma: a un certo punto era dispiaciuto a Foscolo; e aveva rubato i quadri. A Murat si perdonava tutto, perché aveva delle belle gambe.

Sulle frontiere della Germania, durante la lezione di geografia, aleggiava sempre un mistero. Forse non avevano ancora comprato le nuove carte geografiche e c'erano sempre *Gebiete* e *Zonen* che, nonostante fossero in rosa, il colore della Germania su quella carta, non erano in realtà più tedeschi, anche se lo erano; in un modo diverso dall'Alsazia e dalla Lorena, che passavano continuamente da un paese all'altro [...] ¹⁴.

[...] mio padre, dopo le concessioni cinesi e la guerra di Spagna, a Chambéry aveva dovuto occuparsi dei muratori meridionali che passavano clandestini le Alpi per trovare lavoro nero in Francia; il mio direttore si occupava prevalentemente di tradurre la corrispondenza degli emigrati, le loro domande di lavoro, i loro certificati [...] ¹⁵.

Essen Werden

Come è difficile immaginare che l'impressionismo (nonostante la casualità del nome) – e intendo quell'atmosfera culturale particolare, che unisce, pur nella loro diversità, Monet, Saint-Saëns, Debussy, Proust, e che, come Eva da Adamo, è nata dalla costola del razionalismo francese, connotata femminilmente da una diffusa sensualità acquatica e vegetale (si vedano per esempio le metafore vegetali in Proust) – potesse nascere in un paese diverso dalla Francia, così l'espressionismo poteva crescere solo in terra tedesca [...]. La prova a contrario che l'impressionismo è prettamente francese e che l'espressionismo è prettamente tedesco, è fornita da questo: in altri paesi si sono diffusi solo come mode passeggere e in modo molto contaminato, mentre la loro influenza continua nei loro paesi di origine ¹⁶.

Vicende familiari e personali, soggiorni in Italia e all'estero costituiscono la materia dei tredici testi inclusi nel volume *In viaggio*. Nella rievocazione dell'infanzia e dell'adolescenza, l'autrice si interroga sul rapporto lingua-soggetto stimolata dalle celebri asserzioni di Rimbaud e Flaubert:

E vivendo nella terra dell'«*j*», effettivamente *io* se ne andava via assai spesso e non ci arzigogolai più su fino all'adolescenza, quando rimasi assai intrigata dall'affermazione di Rimbaud *Je est un autre*. [...] L'io sfumava nell'azione, si esaltava nello spleen che ne negava il senso, si affermava nel pensiero più astratto, nel pensiero di pensare. Da solo, si poteva usare solo nella forma *moi*, tanto contigua a *mon*, all'idea di possesso. L'io doveva possedere almeno se stesso. Quel *moi* mi pareva a volte un bicipite ostentato in una palestra. Correva un detto in quella lingua: *L'état c'est moi*, e

¹⁴ Ramondino, *Taccuino tedesco*, cit., p. 20 (il corsivo è del testo da cui si cita).

¹⁵ *Ibidem*, pp. 36-37.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 58-59.

significava più o meno *L'état est à moi*. E per le storie della letteratura si aggirava una corposa affermazione: *Madame Bovary c'est moi*. Il creatore era le sue creature, Dio si era fatto uomo – e donna. Ecco invece un giovanissimo poeta – forse di sedici forse di mille anni – che irrompeva nella lingua e ne sovvertiva ogni regola¹⁷.

Oppure si abbandona al ricordo dei soggiorni in Francia, dei viaggi, sovrapponendo piani spazio-temporali differenti nella ricostruzione di episodi autobiografici, eventi storici, consuetudini linguistiche e letterarie.

Oltre cortina. Insieme a studenti di varie parti del mondo, soprattutto europei, ero alloggiata nel 1954 al Lycée Jeanson-de-Sailly a Parigi. Avevamo vinto un viaggio-premio conferito dall'Alliance Française. [...] Io volevo oltrepassare la cortina di ferro, ma non sapevo come. Non avevo l'allegria spudoratezza di due compagne di scuola che nel '48, quando ero interna nel collegio Saint-Ambroise di Chambéry, mi si erano sedute accanto ridendo: « Vediamo come si sta accanto al nemico »¹⁸.

« Come se io [Mara] fossi una nuvola e mi carezzasse un fulmine... *il ne tue pas... il ne tue pas... il me tutoie* ». Per vincere il turbamento mi rifugiai nella sorpresa per quel gioco di parole, di cui non l'avrei immaginata capace, e capii che per lei, come per me, il francese era la lingua dell'immaginazione e della fuga e che i suoi secchi *intéressant, joli, pardon, je vous souhaite bonne nuit* dei giorni precedenti servivano a preservarla¹⁹.

Luigi XIV quando tolse Nizza alla Savoia, non si limitò a distruggere i vari castelli della contea, ma diede ordine di far saltare in aria il Trofeo delle Alpi. Senza peraltro riuscirci.

[...] Non pareva però sapere quel Luigi di Francia che in quasi ogni parola che pronunciava era rimasta la traccia indelebile della lingua dell'antico popolo aborrito²⁰.

Il saluto imprevisto « *A la revoyure* », che sorprende Ramondino in Québec, innesca un processo memoriale che risale agli anni dell'adolescenza trascorsi a Chambéry, « paese dell'anima ».

A la revoyure. Appena uscita dal Château Frontenac, l'albergo dove ero alloggiata e dove si sarebbe svolto il convegno internazionale degli scrittori, [...] due o tre volte mi sfiorò l'orecchio, senza che lo percepissi pienamente, il saluto *A la revoyure*. [...] Era da quando avevo tredici anni che non udivo

17 Fabrizia Ramondino, *Ricerche*, in Eadem, *In viaggio*, cit., p. 22.

18 Fabrizia Ramondino, *Incontri*, *ibidem*, pp. 87-88.

19 *Ibidem*, pp. 89-90.

20 Fabrizia Ramondino, *Souvenir*, *ibidem*, p. 122.

quel saluto, usato ancora dai contadini della Savoia, quando vi abitavamo, e che poi è forse caduto in disuso, mentre ne è rimasto l'uso in tutta la regione del Québec, un po' meno a Montréal, grande metropoli sempre più anglofona.

Così poi per tutto il soggiorno, soprattutto nei villaggi lungo il San Lorenzo, udii locuzioni ormai dimenticate in Francia (come *les gros mois d'hiver* – i lunghi mesi invernali –, *la rivière est à l'eau claire* – il ruscello non è ghiacciato –, *une [sic] couple d'heures* – un paio d'ore – [...]).

Les Vieux Pays – i vecchi paesi – erano la Francia. Ma era curioso questo uso del plurale. Rivelava forse una mentalità contadina, molto lontana dal concetto di Stato, per la quale la Francia era un insieme di paesi, tanti quanti erano quelli da cui provenivano i coloni? [...] fu proprio la diffusione della moda delle pellicce nel Seicento a spingere i Francesi verso il Canada.

Una parola mi piacque molto per la sua primitiva verità e delicatezza: *créature*. *Il a épousé une petite créature* – ha sposato una donna di bassa statura. *Il dit à la créature* – disse alla persona.

Ma più che il ritrovare una lingua popolare del Seicento [...] mi emozionò ritrovare un paese dell'anima, com'era diventato per me Chambéry negli anni della prima adolescenza.

Lì nell'Istituto Saint-Ambroise che allora frequentavo [...] le insegnanti di storia e geografia continuavano a deplorare che Luigi XV avesse ceduto il Québec agli Inglesi dopo la guerra dei sette anni, mentre l'insegnante di francese ci leggeva con nostalgia brani tratti dal romanzo *Marie Chapdeleine* e qualche poesia del simbolista Paul Morin. E non mancava mai fra i libri premio che a fine anno venivano distribuiti alle allieve più meritevoli la raccolta di novelle *Contes et récits du Canada* – io stessa ne possiedo una copia, mentre mio fratello nel suo istituto maschile ebbe *Le dernier des Mobicans*, un adattamento molto filo-francese del romanzo di Fenimore Cooper.

[...]

Appena un anno dopo, da questi racconti ero passata ai romanzi di Balzac e Stendhal [...].

E Québec stessa [...] mi sarebbe sembrata una bella città qualsiasi [...] non fosse stato per quel saluto *A la revoyure* – il mio «apriti sesamo» – che poi rivolsi infantilmente nel commiato [...] ²¹.

Al periodo di Chambéry sono dedicati passi che ripercorrono avvenimenti e tradizioni; nella descrizione del rapporto tra le suore e le allieve del collegio, gli intenti educativi delle prime sono contrapposti alla spensieratezza e alla fantasia giovanile delle seconde.

²¹ Ramondino, *Incontri*, cit., pp. 103-105.

Dei prigionieri illustri sono stati nel carcere fortezza tra cui La Maschera di Ferro, il misterioso personaggio fatto rinchiodare da Luigi XIV e costretto a non svelare mai la sua identità, che intrigava tanto la nostra adolescenza nell'Istituto Saint-Ambroise di Chambéry [...].

Ragazze e donne travestite da soldati o viceversa giovanetti travestiti da contadine – di questo e altro si poteva leggere nella biblioteca delle suore o nella stessa storia di Francia, a cominciare da Giovanna d'Arco.

[...] [Le suore ingenuè] Né si rendevano conto, quando pensavano di edificarci con la storia dei Luigi di Francia [...] che proprio quanto avveniva alla corte di questi Luigi solleticava la nostra malizia [...].

Fra i prigionieri erano menzionati anche sei pastori ugonotti. [...] Più di cinquecentomila furono costretti a lasciare la Francia, secondo Voltaire, impoverendola non solo di abitanti, ma di capacità professionali [...].

« Buon Dio! Se un qualche uomo vuole essere simile a quella creatura malvagia, che ci viene descritta come occupata senza sosta a distruggere la tua opera, non sarà essa proprio colui che esercita la persecuzione? » – scrive Voltaire nel suo *Dizionario filosofico*²².

Ne *L'isola riflessa*, ambientato a Ventotene – con l'isolotto di Santo Stefano –, rifugio della protagonista alla ricerca di sé, la commistione tra riflessione storico-filosofica e tensione saggistica consente di rammentare fatti e protagonisti del passato, come l'esperimento del trasferimento di galeotti e prostitute a Ventotene a scopo rieducativo secondo i principi di Rousseau, durante il regno di Ferdinando IV di Borbone a Napoli:

Ma è proprio lo stato selvaggio quello più favorevole, secondo Jean-Jacques, a che le piante umane asociali, infruttuose, malvage, possano diventare sociali, fruttifere, buone – se opportunamente guidate.

[...]

Un qualche pensiero rousseauiano era stato orecchiato dal signor Pallante, fra i consiglieri del giovane Ferdinando IV di Borbone, diventato appena ventenne re di Napoli. E riuscì a persuaderlo di un suo progetto.

[...]

Verso il 1768, nei vicoli più malfamati e nelle carceri di Napoli, furono raccolti circa quattrocento tra ladruncoli, ubriaconi, ruffiani, meretrici e inviati sotto buona scorta nell'isola²³.

Chissà quante sorprese simili per gli inconsapevoli seguaci di Rousseau nell'isola! [...]

²² Ramondino, *Souvenir*, cit., pp. 126-127.

²³ Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 48-49.

Una sorta di *congés payés*, ottenuti circa duecento anni dopo dagli operai francesi grazie agli accordi tra il sindacato e il governo di Léon Blum. E forse sarà nato attaccamento e amore tra loro – come nella novella di Maupassant *La Maison Tellier*²⁴.

Riferimenti francesi si rintracciano in altri luoghi, allorché sono rievocati la costruzione del carcere di Santo Stefano per volere di Ferdinando IV e il *Manifesto di Ventotene*.

Quando nel Settecento, assieme ai manicomi, alle scuole e agli ospedali, si costruirono vere e proprie carceri con intenti umanitari, così bene smascherati da Foucault, furono in parte abbandonati gli antichi luoghi di pena: segrete di castelli e fortezze o terre lontane da valorizzare con il lavoro forzato. La Bastiglia per esempio era semivuota quando fu presa²⁵.

Nel '41, qui a Ventotene, Altiero Spinelli, Eugenio Colorni, Ernesto Rossi e altri discussero, compilarono, e fecero diffondere clandestinamente in Italia e all'estero il primo Manifesto federalista europeo – mentre quasi contemporaneamente Simone Weil a Londra si opponeva al progetto di De Gaulle di una ricostruzione della nazione francese, fondata su uno stato forte, opponendogli una Francia e un'Europa delle regioni e federazioni²⁶.

La passione per la cultura francese è confermata in *Passaggio a Trieste*, opera composita in cui si addensano citazioni, richiami letterari ed extraletterari, riflessioni metalinguistiche, digressioni culturali. Diario dell'esperienza di Ramondino condotta nel 1998 nel Centro Donna Salute Mentale di Trieste, ispirato ai dettami di Franco Basaglia, a venti anni dalla promulgazione della legge n. 180 del 13 maggio 1978, il libro accoglie testimonianze, annotazioni, ricordi, paure, sofferenze, aspettative, sogni delle pazienti e operatrici descritte nel difficile percorso di affermazione identitaria. Un viaggio al femminile doloroso, ma segnato dalla speranza di ricostruire la propria soggettività, in passato calpestata o negata. Il cammino di liberazione socio-culturale e psicologica, reso frammentario da più voci e punti di vista, è ricondotto all'unità dall'autrice-protagonista-narratrice principale che si espone «a emozioni e sollecitazioni intellet-

²⁴ *Ibidem*, pp. 50-51.

²⁵ *Ibidem*, pp. 64-65.

²⁶ *Ibidem*, pp. 81-82.

tuali»²⁷ di vari ambiti: letteratura, psichiatria, psicoanalisi, mitologia, storia, arte. Tra le personalità francesi menzionate dalla protagonista spiccano Bossuet, Madame de La Fayette, Flaubert, Rodin, Camille Claudel, Toulouse-Lautrec, Artaud. Particolare rilievo è riservato al cinema e a Truffaut, ammirato per la maestria nella raffigurazione del microcosmo infantile e adolescenziale, per la raffinata introspezione psicologica dei bambini. Ramondino, in un passo, accosta la predilezione letteraria per Balzac a quella cinematografica per Truffaut.

In agosto mi ha tenuto compagnia Balzac e in viaggio verso Trieste ho cominciato *Louis Lambert*. [...] E mi accade ultimamente, come nell'infanzia, quando gli adulti mi interrompevano nel gioco, o come nella prima adolescenza in Francia, [...] di faticare a distaccarmi da un mondo «altro» e di anelare a tornarvi appena possibile.

[...]

Forse, quindi, perché indotta da questi ricordi d'infanzia e di adolescenza, spostato il mio desiderio dal libro a un film, e compro, non a caso, delle videocassette di Truffaut, che amava tanto Balzac.

[...]

Truffaut è il poeta dei ragazzini e degli adolescenti. [...] I veri cammei di Truffaut sono le apparizioni più che del regista stesso, alla maniera del suo maestro, dei bambini, suoi veri alter ego. Come, in *La sposa in nero*, il figlioletto del filisteo borghese [...]²⁸.

Per Truffaut, invece, nonostante considerasse Hitchcock un suo maestro, gli attori erano persone e, pur guidandoli, si lasciava guidare da loro e se ne prendeva cura; si consideri ad esempio Jean-Pierre Léaud, che Truffaut ha seguito come un buon maestro dall'adolescenza alla maturità in tanti film [...]. Fedele nello stesso tempo a un'idea di cinema [...] e a coloro che contribuivano a incarnarla, amava citare Pascal: «Ciò che interessa l'uomo è l'uomo». [...]

«Il cinema dà il meglio di sé ogni volta che il regista-uomo riesce a piegare la macchina al suo desiderio e, in questo caso, a farci entrare nel suo sogno» – così scrive Truffaut²⁹.

Autori, opere, artisti, registi, attrici e attori amati accompagnano idealmente Ramondino in questo «passaggio», tra oralità e scrittura, nella sofferenza umana, che non si può spiegare ma

²⁷ Fabrizia Ramondino, *Passaggio a Trieste*, Torino, Einaudi, 2000, p. 301.

²⁸ *Ibidem*, pp. 210-211.

²⁹ *Ibidem*, p. 294.

condividere: «Non si può definire la sofferenza, ci si può solo girarvi attorno con gesti e parole. Insomma abbracciarla »³⁰.

Una considerazione profonda offerta alla società odierna, chiamata, come rivendicato da Fofi, a riconoscere il valore dell'autrice e del suo impegno: «la cultura e la società italiana migliori devono molto a Fabrizia Ramondino, e tutti devono sapere che la sua opera letteraria è tra le più importanti del nostro passato recente, e che il rilievo che verrà dato alla sua figura è destinato a crescere nel tempo »³¹.

³⁰ *Ibidem*, p. 304.

³¹ Fofi, *Due anni fa Fabrizia Ramondino*, cit.

Nicolas Violle

Regards sur l'Italie, de là-bas et d'ici. Représenter et Chroniquer l'Italie dans un blog: *Campagne d'Italie* de Philippe Ridet

Le blog

En décembre 2012, à l'occasion de la campagne législative en Italie, Philippe Ridet, le correspondant permanent du journal parisien *Le Monde* décide d'ouvrir un blog. Ce blog¹, centré sur la politique italienne, se propose comme un complément aux articles du journal. Son auteur qui ne tarde pas à l'intituler *Campagne d'Italie*, se glisse ainsi dans les habits du chroniqueur officiel de la vie publique italienne pour la rapporter aux lecteurs francophones. Ce blog se compose donc des articles publiés par le journaliste et des innombrables commentaires de Français et/ou d'Italiens – suffisamment francophones pour pouvoir réagir à la lecture des articles de Philippe Ridet.

Provenant d'un pays où les spécialistes de la vie publique italienne l'ont souvent considérée comme un laboratoire², l'ambition de Philippe Ridet est clairement affichée. Son but est « d'initier les lecteurs français aux arcanes de la politique italienne, de suivre ses multiples rebondissements, de les anticiper quand cela est possible » ; « ce blog est une manière plus directe, plus instinctive, plus ludique, plus personnelle de faire exister l'Italie »³. On

¹ <<http://italie.blog.lemonde.fr>>, cons. le 15/10/2015. Ce blog affiche l'article le plus récemment publié et présente l'intégralité de son archive en accès libre.

² Cf. par exemple Marc Lazar, *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009, p. 13.

³ Pour les deux citations cf. Philippe Ridet, *Petites précisions (sans doute inutiles)*, Blog *Campagne d'Italie*, 11/6/2014.

le voit, cet outil doit lui permettre d'apporter à ses lecteurs un complément d'information, sans filtre et sans renoncer à transmettre son regard personnel sur l'Italie, ce qu'il ne peut pas faire dans *Le Monde* où le critère d'objectivité est impératif.

Son ambition est de dessiner, histoire après histoire, une image de l'Italie⁴ qui, à regarder de près, est celle d'un pays « pas si bien portant »⁵. Comprendre l'Italie pour l'expliquer aux Français s'avère particulièrement ardu. Ce pays semble avoir une capacité d'évitement rare et sa compréhension fuir dès qu'on croit l'avoir saisie : « Comprendre l'Italie, écrit-il, c'est comme de vouloir marcher sur son ombre »⁶, il faut savoir « accepter les demi-vérités, les jugements provisoires, les engouements d'un jour et les détestations d'une semaine. Rien ne tient. Rien ne se sédimente »⁷, d'où la difficulté pour un esprit français élevé au crible du cartésianisme. Philippe Ridet rejoint Paul Ginsborg dans son diagnostic d'un pays encombré par de multiples freins et poids : « Berlusconi, la mafia, le clientélisme, l'Église trop puissante, la faiblesse congénitale de la gauche, l'immobilisme, le *menefreghismo* (le je-m'en-foutisme) »⁸. Son regard sur la péninsule est composé, acéré et connaisseur. C'est celui d'un professionnel averti, d'amoureux de l'Italie, d'un observateur avisé qui vit sur place et côtoie quotidiennement le(s) sujet(s) de son métier.

Les sujets traités sur le blog par Philippe Ridet sont centrés sur l'actualité politique italienne, une actualité « imprévisible et changeante », qui « se prêt[e] admirablement à [la] souplesse et à [la] rapidité »⁹ du blog. Cette forme de publications s'inscrit parfaitement dans notre ère de la communication en réseau où l'interaction entre producteurs et consommateurs d'information est totale. C'est ce qui explique que depuis sa création, et hormis les périodes de vacances, il tient une cadence respectable d'un article tous les trois jours environ – cette fréquence s'est ralentie à partir du printemps 2015. Ses lecteurs interagissent avec lui,

⁴ Cf. Philippe Ridet, *L'Italie, Rome et moi*, Paris, Flammarion, 2013, p. 57.

⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶ *Ibidem*, p. 98.

⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁹ *Ibidem*, p. 212.

donnant leur point de vue, lui reprochant sa mauvaise compréhension de l'Italie, débattent en parfaite autonomie vis-à-vis du journaliste, voire complètent par leur connaissance de l'Italie ses informations. On compte ainsi environ 22 posts par article, ce qui est largement à nuancer tant certains sujets inspirent des réactions, tandis que d'autres laissent ses lecteurs parfaitement indifférents. D'ailleurs lui-même reconnaît que « deux sujets en particulier attiraient [les] commentaires [des lecteurs]: Silvio Berlusconi et Beppe Grillo. Les supporters des deux hommes me trouvaient ou trop sévère ou trop tiède. J'aurais dû les voir comme ils les voyaient, eux, en “sauveurs de la patrie”. Au lieu de quoi je leur mégotais mon admiration. Beaucoup me reprochaient aussi d'avoir une vision française de l'Italie, une autre manière de me prendre pour un “donneur de leçons” »¹⁰.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse du regard porté par Philippe Ridet sur l'Italie, il faut s'arrêter sur le média retenu. Le blog lui a semblé le plus intéressant en raison de sa souplesse, de la légèreté de son format, d'une fréquence de publication libre et de son accessibilité, une connexion à internet suffit pour y accéder¹¹. Philippe Ridet parvient à juguler le si pernicieux principe d'immédiateté de l'information numérique en s'imposant, hormis au tout début, un rythme de deux à trois articles par semaine. Il trouve ainsi le moyen de s'imposer le recul nécessaire sans renoncer à s'inscrire dans l'actualité. L'interactivité est à n'en pas douter le troisième critère de ce choix. Le journaliste écrit, les lecteurs réagissent. Ensemble, ils dessinent une image de l'Italie. De ce point de vue la nature de l'article journalistique évolue. Il ne s'apparente plus à un produit fini mais est le point de départ d'un échange d'informations qui ne s'achève qu'avec la dernière réaction des lecteurs (*posts*). Par la relation complémentaire qu'il instaure avec ses lecteurs-rédacteurs, Ridet s'inscrit dans la nouvelle tendance du journalisme collaboratif, contributif, en prise avec tous les acteurs de l'information où les

¹⁰ *Ibidem*, p. 212.

¹¹ En 2011 on comptait plus de 160 millions de blog, source www.blogpulse.com, cons. le 25/2/2015.

produits dérivés comptent autant que la matière première qui les a générés¹².

Ainsi, choisir un média connecté impose de se soumettre à plusieurs contraintes formelles. Il doit se plier au dogme de l'article court et accepter d'entrer dans un flux de contenus qui s'autoalimentent et dont les sources se perdent dans les méandres du net et les différents supports d'information. L'objectif principal d'immédiateté concerne autant le journaliste que les lecteurs, pressés de savoir et exigeants sur la qualité de leur source d'information. Enfin ne perdons pas de vue que ce blog étant officiellement référencé sur le site du quotidien *Le Monde*, sa production est conditionnée par des règles rédactionnelles qui échappent à ses lecteurs.

La forme, le blog, et le sujet retenu par Philippe Ridet, l'actualité politique italienne, lui imposent une autre contrainte formelle. On sait depuis Homère que les structures narratives se construisent sur des piliers intangibles bien connus des scénaristes¹³, véritables archétypes à l'intérieur desquels on articule le schéma actanciel¹⁴ qui se conclut presque invariablement par la continuation de l'histoire. Ce schéma sous-tend l'écriture des articles de ce blog. Ceux-ci ont souvent comme caractéristique d'être centrés sur un seul personnage et d'en narrer les péripéties de façon à illustrer les aléas rencontrés par la multitude. Alors, le personnage un temps sorti de la masse devient emblématique du comportement du public. Récurrentes et métaphoriques du mouvement de la société, ces figures sont dessinées avec l'obsession de la continuité et particulièrement de leur devenir, si bien que pour ne pas présager d'un avenir inconnu la règle veut que l'on préserve toujours une ouverture pour l'écriture du chapitre suivant. C'est ce que l'on appelle le *storytelling*. Cette modalité d'écriture, souvent reprochée à Philippe Ridet par ses

¹² Sur ces questions on lira avec intérêt Pascal Beria, *La révolution des contenus*, Paris, Editions Télémaque, 2012.

¹³ On discerne sept typologies d'histoires: la reconnaissance de sa propre valeur, la conquête du pouvoir, l'exercice de ce même pouvoir, le maintien de la confiance, le partage de la connaissance, la recherche de la jeunesse éternelle, la libération des sens, cf. Sébastien Durand, *Storytelling*, Paris, Dunod, 2011.

¹⁴ La quête, le protagoniste, l'antagoniste, la crise et sa résolution, le retour à la raison, la continuation de l'histoire.

propres lecteurs, est décriée parce que procédant d'une écriture de la distraction. Elle s'avère efficace et adaptée à cette forme de communication malgré ses limites. Elle permet de focaliser l'attention sur une figure et quelques-unes de ses actions qui ont pour fonction d'illustrer la complexité d'une question. Mais le lecteur peut ne prendre en considération que les parties du tout et échapper à la profondeur du propos. Enfin, quoique s'inscrivant dans le cadre d'un média connecté, notons que Philippe Ridet maintient la linéarité de ses récits. Il renonce à livrer des liens hypertextes, mais accompagne régulièrement ses articles d'illustrations iconographiques signifiantes.

Le dernier aspect formel constitutif de l'écriture de ce blog tient aux motivations qui poussent les lecteurs à participer au dessin d'une image de l'Italie. Ils tiennent sans doute à un besoin de reconnaissance et de valorisation individuelle parfaitement illustré par la pyramide de Maslow. Ces écritures procèdent à la fois d'un besoin de reconnaissance proche du quart d'heure warholien et d'un accomplissement autocentré. Prendre la parole, contribuer, évaluer ou commenter permet, en se livrant, d'acquérir un statut auprès d'un groupe social – aussi impalpable soit-il. La contribution a donc des vertus fondamentales pour la valorisation individuelle ; aussi il n'est pas anodin d'assister à la généralisation du « Je », en tant qu'expression d'une pensée individuelle. Mais cela procède plus de la prise de position que du désir de partager une information. Ce faisant les lecteurs-rédacteurs participent à une socialité culturelle fondée sur la connaissance et leur intérêt pour l'Italie. Enfin, relevons que le nombre même des commentaires nuit à la qualité de l'information en étant source de désinformation, de bruit, diraient les spécialistes de l'information.

L'Italie en trois figures et quelques personnages

Ces caractéristiques techniques expliquent pourquoi l'image que Ridet donne de l'Italie est une représentation figurée. Les personnes mises en avant comme autant de personnages d'une fiction deviennent emblématiques des problématiques italiennes. Complétées par des illustrations photographiques opportunes –

voir infra –, elles incarnent l'Italie dans ses dissemblances pour en proposer un portrait politique et social. Additionnées des réactions de ses lecteurs, le portrait se complexifie pour tendre à une représentation articulée du réel. Pour exposer ce regard sur l'Italie il nous a semblé opportun d'analyser d'abord la représentation donnée par Philippe Ridet puis celle de ses lecteurs, plus impulsive et diversifiée, tenant d'une écriture que l'on pourrait qualifier de réaction. Véritable chroniqueur de l'Italie, le commentaire écrit de Philippe Ridet est parfaitement maîtrisé. Partant du politique il dresse un portrait assez complet, politique mais aussi social et culturel, des questions d'actualités de l'Italie. Celui-ci est complété par un choix d'images illustratives qui fonctionnent comme un véritable récit d'accompagnement, montrant ces personnages en dehors de leur communication officielle.

Le portrait politique d'un pays en mouvement dans une ère de transition

Philippe Ridet choisit le paradigme politique comme dénominateur commun de la construction d'une image de l'Italie. Il faut accepter ce point de départ comme un postulat. La politique représente le point central de toute construction de l'histoire immédiatement contemporaine. On verra que le cadre initial éclate vite pour faire place à des éléments classiques de la représentation de l'Italie en France, comme l'art ou le sport. La finesse du trait de Philippe Ridet apparaît d'emblée. Dans ce regard sur l'Italie depuis l'Italie, sport et culture apparaissent intrinsèquement liés à l'actualité politique.

En 2014, après une période de réglages, le blog adopte une vitesse de croisière, aussi il nous a semblé pertinent de privilégier cette année pour notre étude. Avec 2014 on entre dans l'ère du berlusconisme finissant et des premiers pas à la Présidence du Conseil de Matteo Renzi. 2013 avait vu l'image de la péninsule à l'étranger se redresser avec la mise à l'écart de Berlusconi, la crise d'austérité promulguée par Mario Monti et relayée par Enrico Letta, décidément plus moderne et plus jeune que l'ancien Commissaire européen. Matteo Renzi, donc, mais

toujours Silvio Berlusconi et, ce qui apparaît en France comme une nouveauté, Beppe Grillo et son M5S sont les grands sujets de 2014, autour desquels on trouvera une kyrielle de figures éphémères. Avec elles l'Italie semble entrer dans une nouvelle phase de son histoire collective. Ridet représente subtilement une période frontière entre deux phases distinctes – dont l'une est le *ventennio* berlusconien.

On mesure à travers les articles de 2014 la nécessité que le journaliste interactif a de trouver des figures, mêmes secondaires ; d'où la grande facilité avec laquelle les médias accueillent ceux qui veulent se donner à eux. Dans le blog ces personnages sont élevés au rang de figures emblématiques tant chacun apparaît porteur d'une idéologie spécifique, représentative d'un camp. Une fois apparus, on va suivre leurs aventures, chapitre après chapitre, et le blog de se transformer en quasi roman feuilleton unanime où la somme des portraits dresse une fresque politique et sociale¹⁵.

Après les affres du berlusconisme, Matteo Renzi tombe à pic. Il est jeune, volubile, médiatique, ambitieux, omniprésent dans la sphère sociale, aspire à relancer l'Italie sur le chemin d'une nouvelle modernité démocrate-sociale inspirée du blairisme. En outre, plusieurs mois après sa nomination, il jouit d'une popularité élevée (50%), au point où Philippe Ridet relève que l'on parle d'une véritable « Renzi mania »¹⁶. Dans cette Italie sortant du berlusconisme, si Matteo Renzi affirme un changement, rassure, sa praxis politique inquiète. Sa présence médiatique, ses effets d'annonce, sa jeunesse, son ambition, son manque d'expérience, sa volonté d'accéder aux plus hautes responsabilités rapidement, ses accords avec Berlusconi ne manquent pas d'inquiéter¹⁷. A la fin de l'année l'effet Renzi s'essouffle quelque peu et l'Italie s'avère un pays difficile à réformer malgré tout son volontarisme. L'image de l'Italie en sort partagée entre espoirs et

¹⁵ Jules Romains avec *Les hommes de bonne volonté* avait, entre 1932 et 1946, jeté les bases du roman unanime.

¹⁶ Cf. Philippe Ridet, *Matteo Renzi champion du « Monde »*, Blog *Campagne d'Italie*, 2/6/2014.

¹⁷ Sur ce dernier point cf. Philippe Ridet, *Le TGV Renzi à l'arrêt dans une remise de diligences*, Blog *Campagne d'Italie*, 16/2/2014.

doutes, dominée par trois figures, Renzi, Berlusconi et Grillo ; si bien que l'on peine à se convaincre que le *ventennio* est achevé.

La longueur des articles qui concernent ces personnages est manifeste d'un intérêt quasiment équivalent et souligne, tout au plus, le léger retrait de Berlusconi. Les articles qui ont comme sujet Renzi ou Grillo se composent respectivement de 580 et 582 mots quand ceux centrés sur Berlusconi en comportent 520.

Le visage donné par Ridet à l'Italie est celui des hommes politiques qu'il considère emblématiques du moment présent et qui interviennent comme sujets principaux de ses articles : Renzi (47%), Berlusconi (18%) et Grillo (15%). S'il faut considérer qu'avec Renzi viennent l'ensemble des questions gouvernementales liées à l'idée de changement ou de réformes qu'il soulève, il est bon de noter que Berlusconi semble se suffire à lui-même tant chaque article semble guetter une marche supplémentaire de son déclin¹⁸ et que Grillo apparaît ici comme le trublion d'une vie politique traditionnelle.

A ces trois figures il faut ajouter une liste plus longue dont l'intérêt semble récurrent sur une longue période et qu'il est difficile d'analyser ici (c'est le cas de Napolitano avec 3%), ou encore plus ponctuel (plusieurs sujets apparaissent une seule fois : Zaia, Totti, Sorrentino, Nibali, Marino, Franceschini, Di Maio, Cialente). Il est intéressant de noter que ces personnalités n'appartiennent pas exclusivement au monde politique mais débordent dans des directions aussi variées que la culture (cinéma), le sport (calcio, cyclisme), voire les faits divers. Cette attention portée à l'Italie révèle un de ses fondements lorsque Nicolas Sarkozy ou Marine Le Pen (un article chacun) apparaissent comme sujets

¹⁸ On doit signaler que Berlusconi est le principal paradigme de la perception de l'Italie en France, en témoignent les nombreux ouvrages publiés depuis vingt ans dont il est le sujet principal : Adrien Candiard, *L'anomalie Berlusconi*, Paris, Flammarion, 2003 ; Jacques Drillon, *Les fausses dents de Berlusconi*, Paris, Grasset, 2014 ; Philippe Foro, *Les transitions italiennes. De Mussolini à Berlusconi*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Alan Friedman, *Myway. Berlusconi se raconte*, Paris, Michel Lafon, 2015 ; Antonio Gibelli, *Berlusconi ou la démocratie autoritaire*, Paris, Belin, 2011 ; Eric Jozsef, *Main basse sur l'Italie*, Paris, Grasset, 2001 ; Eric Jozsef, *Les années Cavaliere de Berlusconi à Berlusconi*, Paris, Ed. du Cygne, 2008 ; Pierre Musso, *Berlusconi. Le nouveau prince*, Paris, Ed. de l'Aube, 2003 ; Hugues Portelli, *L'Italie de Berlusconi*, Paris, Buchet/Castel, 2006 ; Elio Veltri, Marco Travaglio, *L'odeur de l'argent*, Paris, Fayard, 2001.

principaux. En définitive, le regard porté sur l'autre ne permet-il pas avant tout une distanciation permettant aux Français de mieux comprendre leur propre réalité hexagonale ?

Avec ces personnages se présentent un certain nombre de thématiques elles-mêmes transversales et récurrentes : les questions gouvernementales (formations/dissolution du gouvernement, ministres, lois, questions politiques), celles liées à l'élection présidentielle, aux partis (stratégies d'alliances/mésalliances, de formation de majorité, nouveaux visages de ces partis). Tout cela concourt à donner l'image d'un pays en perpétuelles discussions autour de la direction que son personnel politique souhaite donner.

Si l'on cherche à identifier les sujets secondaires des articles de Philippe Ridet on constate, de nouveau, la récurrence des trois figures principales dont nous venons de présenter l'importance. Mais dans une mesure différente, confirmant l'impression de changement d'ère puisque Berlusconi vient en tête (22%), suivi de Renzi (18%) et de Grillo (15%). A celles-ci s'ajoutent en début d'année un nombre d'articles important consacré à Letta (7%), au moment de changement de gouvernement, puis à la fin de l'année à Salvini, figure montante et incarnation d'un renouveau populiste à la Ligue du Nord (3%). Cela illustre avant tout l'importance des trois figures principales mises en avant par ce blog qui, lorsqu'elles ne sont pas les sujets principaux des articles, en sont les sujets secondaires.

A bien observer le contenu des articles, on remarque que la représentation dynamique impulsée par ces trois figures se renforce de la constitution de duos dans le corps des articles. Les discussions sur le nouveau mode de scrutin créent un tandem Renzi-Berlusconi (11 articles). Le contraste entre pratique de gouvernement et tactique d'opposition crée un duo Renzi-Grillo (7 articles). L'arrivée de Renzi elle-même suffit à générer le couple Renzi-Letta (4 articles), soit une opposition entre ce qui apparaît comme la pratique politique traditionnelle et son avatar empreint de nouveauté.

Ces duos mettent en avant l'image renouvelée de l'Italie consécutive à son arrivée à la présidence du Conseil. Les critères du *storytelling* inspirent une opposition entre le bien et le mal

incarnée par Renzi et Grillo. Tous deux occupent l'espace médiatique. Cette focalisation, l'intérêt porté à ces nouvelles figures servent la mise en place d'une représentation de l'Italie post-berlusconienne. Evidemment, leur récurrence révèle la stratégie du journaliste qui cherche à fidéliser son lectorat à travers l'écriture de ce qui doit apparaître comme les épisodes de la chronique de l'Italie, centrée, on le voit, sur les animateurs principaux de la vie publique italienne.

Il en ressort la représentation d'un pays en mouvement dans une ère de transition. On voit une Italie sortir d'une période d'immobilisme et toujours sujette à la médiatisation envahissante de Berlusconi qui apparaît maintenant comme un frein aux efforts du personnel plus jeune pour rehausser l'image du pays. Philippe Ridet montre aussi que tout le paradoxe en revient à Matteo Renzi qui, pour accéder au pouvoir, a choisi de maintenir Silvio Berlusconi dans le jeu.

Avec l'arrivée de Renzi au pouvoir, l'Italie gagne une touche de nouveauté et de modernité qui amènent avec elles l'espérance, la confiance et un dynamisme renouvelé. Son volontarisme et son ambition sont salués :

Complicé ? Tactique ? Pour l'instant, Renzi jouit encore de sa réputation d'iconoclaste et d'enfant terrible de la politique. Les Italiens s'amusent de son énergie débridée et saluent son panache et son aisance dans « le petit jeu ». Mais ils ont vu assez suffisamment de ces étoiles filantes pour ne pas se faire trop d'illusions sur l'intensité et la pérennité de la lumière qu'elles diffusent¹⁹.

Renzi c'est l'incarnation d'un glamour post-Berlusconi. Quoique teinté d'une ironie répétitive qui dénote une certaine réserve du journaliste. Matteo Renzi apparaît selon des attributs coutumiers en France pour saluer l'arrivée d'un nouveau dirigeant italien : sympathique, doté de « panache »²⁰, « ambitieux » et « réformateur »²¹, énergique et volontaire²².

¹⁹ Philippe Ridet, *Matteo Renzi met la pression*, Blog *Campagne d'Italie*, 5/1/2014.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Philippe Ridet, *Matteo Renzi, « quelque chose en lui » de Sarkozy*, Blog *Campagne d'Italie*, 7/2/2014.

²² Philippe Ridet, *Envie d'y croire*, Blog *Campagne d'Italie*, 25/2/2014.

Mais la permanence de Berlusconi contraint Renzi à des accommodements qui ôtent une part certaine de crédibilité aux mesures qu'il adopte et renvoient l'image d'un pays qui ne parvient pas à se débarrasser de pratiques politiques d'un temps que l'on pensait révolu avec la prise de pouvoir du Florentin. On retrouve là une constante du regard porté sur l'Italie post-unitaire, marquée par le transformisme, les arrangements de coulisse pour satisfaire aux intérêts particuliers et la corruption²³.

Berlusconi ne peut plus cacher ni son âge avancé ni ses heures de travail d'intérêt collectif dans un hospice de personnes âgées. Il tient dans ce blog le rôle du méchant qui tente de se recréer une image différente et dont on aime à suivre les épisodes de la décadence. Ce faisant Philippe Ridet dépeint un nouveau Berlusconi²⁴. Un Berlusconi finissant mais qui persévère à vouloir exister quitte à quelques accommodements : après l'avoir brocardée il devient favorable à la cause homosexuelle, après avoir utilisé tous les artifices de la communication par l'image il n'hésite pas à montrer ses rides. Sa fin de partie fait sourire :

[...] de son accession au pouvoir jusqu'à sa chute, la saga de ses implants capillaires, de ses liftings, de ses cures d'amaigrissement et de remise en forme, ont construit le mythe de ce latin lover dont le fond de teint s'épaississait au fur et à mesure que l'âge de ses conquêtes diminuait [...]²⁵.

Et Philippe Ridet d'assumer son parti pris qui renforce le dessin d'une Italie en transition. On retrouve cela à travers le traitement qu'il réserve à Beppe Grillo. En décembre 2014, Grillo, qui avait un temps été un histrion potentiellement novateur dans le paysage politique italien, semble fatigué et dépassé. Le tribun est périmé et ses troupes orphelines²⁶. A force de se radicaliser, Grillo s'est décrédibilisé, ridiculisé :

²³ On complètera ce regard avec Mario Isnenghi, *Storia d'Italia: i fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2014 et Alberto Toscano, *Vive l'Italie. Quand les Français se passionnaient pour l'unité italienne*, Paris, Armand Colin, 2010.

²⁴ Philippe Ridet, *De l'influence de Francesca et Francesco sur Silvio*, Blog *Campagne d'Italie*, 1/7/2014.

²⁵ Philippe Ridet, *Officiel: Silvio Berlusconi a bien 77 ans!*, Blog *Campagne d'Italie*, 26/1/2014.

²⁶ Philippe Ridet, *Un peu « fatigué », Beppe Grillo confie le Mouvement 5*

L'effacement de Beppe Grillo, même s'il continuera de tirer les ficelles, sonne le glas d'une utopie politique où la parole de n'importe quel militant valait celle du chef. C'est une manière – après tout pas si courante – de reconnaître ses propres limites²⁷.

Et la place occupée par Grillo à travers ce blog est assez surprenante. Réclamée par les lecteurs de Ridet, elle demeure faible quoique son parti soit la grande nouveauté de la législature et que son émergence semble amorcer une ère plus citoyenne. Mais les frasques de Grillo, son radicalisme exacerbé, le scandale provoqué par quelques-unes de ses déclarations, son rapprochement de personnages comme Nigel Farrage²⁸, ses critiques sexistes²⁹ et l'indécision politique visant à une alliance pour sortir du berlusconisme ont lassé jusque dans ses propres rangs. Cette fuite en avant radicale affaiblit son parti. Celui-ci s'institutionnalise et, ce faisant, perd en crédibilité. En quelques mois, l'image positive qu'il renvoyait s'est anéantie d'elle-même. La nouveauté Renzi semble avoir phagocyté l'originalité Grillo, la montée en puissance de Renzi a poussé sur la touche les *grillini*.

L'iconographie: une arme d'appui pour la diffusion de cette image

Les illustrations choisies par Ridet pour accompagner ses articles renforcent l'image développée par le texte. Souvent décalées par rapport aux photos officielles, elles offrent des aspects inattendus et ajoutent une signification empruntant à l'ironie. Berlusconi à côté d'une croix, ridiculement petit sous un ciel (figuré) immense ou affichant ses rides, un Grillo calme ou baigné de pluie, Matteo Renzi faisant la moue à Montecitorio, posant en jeans dans une bergère du XVIII^e siècle ou succombant à la mode du *selfie* avec des fans. On l'a compris, ces

Etoiles à un directoire, Blog Campagne d'Italie, 29/11/2014.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Philippe Ridet, *Erreurs tactiques et stratégiques, rapprochement avec Nigel Farrage: Le M5S se divise encore*, Blog Campagne d'Italie, 30/5/2014.

²⁹ Philippe Ridet, *Une Stratégie du chaos (suite): nouvelles attaques sexistes du Mouvement 5 étoiles*, Blog Campagne d'Italie, 2/2/2014.

illustrations échappent à la communication politique officielle déclenchée par les *spins doctors* des candidats, et proposent un deuxième discours qui complète le premier.

Par ces choix originaux le journaliste opte systématiquement pour une représentation antithétique de ce que l'iconographie coutumière donne à voir, en révélant par un détail ou un geste un trait contenu de la personnalité. Ces choix semblent en parfaite adéquation avec le support et l'angle « de vérité » choisi par le journaliste et ses blogueurs. On est à l'opposé de la communication politique officielle aseptisée.

L'addition de ses photos est aussi une autre façon de saisir l'évolution de la perception des protagonistes principaux. Cela est particulièrement saisissant pour Renzi. D'abord perçu comme populaire, actif, ambitieux, on le voit entouré de jeunes partisans dans la rue, se laissant prendre en photo³⁰. Il apparaît peu après sa nomination à la présidence du Conseil, à l'Assemblée, la main sur la joue, en réflexion, le sourire aux lèvres et les yeux regardant au loin comme indiquant le chemin à suivre³¹. Peu après, dès les premières difficultés rencontrées, d'autres images seront moins flatteuses : un Renzi qui s'ennuie à l'Assemblée³², siégeant un Smartphone aux lèvres³³ ou encore un sourire fourbe entre deux portes³⁴.

L'iconographie liée à Berlusconi est encore plus ironique et illustre les doutes accompagnant la fin de son époque politique. On le voit saluant la foule de ses supporters à travers la grille de son hôtel particulier romain qui, dans ce contexte, tient davan-

³⁰ « Bain de foule de Matteo Renzi à Rome ». Photo: Fabio Cimaglia, Lapresse/AP, in Philippe Ridet, *Renzi, Grillo et la bataille des places*, Blog *Campagne d'Italie*, 19/5/2014.

³¹ « Matteo Renzi, le 25 février à Rome devant la chambre basse du Parlement ». Photo: Giuseppe Cacace, AFP, in Ridet, *Renzi, Grillo et la bataille des places*, cit.

³² « Matteo Renzi, le 24 juin au Parlement ». Photo: Remo Cadilli, Reuters, in Philippe Ridet, *Matteo Renzi se donne mille jours pour réussir : une éternité*, Blog *Campagne d'Italie*, 25/1/2014.

³³ « Matteo Renzi, le 24 février au Sénat ». Photo: Andrew Medichini, AP, in Philippe Ridet, *Matteo Renzi, tweeter en travaillant*, Blog *Campagne d'Italie*, 23/2/2014.

³⁴ « Matteo Renzi, le 20 janvier à Rome ». Photo: Andreas Solaro, AFP, in Philippe Ridet, *Italicum? Pregiudicatum? Diabolicum?*, Blog *Campagne d'Italie*, 21/1/2014.

tage des grilles d'une prison derrière laquelle il ferait ses adieux³⁵. Il pose sans fard, ni maquillage, ni artifices, ce qui découvre les ravages du temps sur son visage³⁶ au point où il n'est quasiment pas reconnaissable. On le découvre de trois quart avec en fond une croix sur le chapiteau d'une église, ce qui renvoie l'image de son crépuscule et/ou qu'il a été l'héritier de la DC³⁷.

Cette représentation additionnelle par les images photographiques – qui à elle seule mériterait une étude approfondie – donne à voir concrètement ce qui est au-delà de la communication officielle : les états d'âme tels qu'on les trouve dans les coulisses. Passés au crible de leur intimité ou, à l'inverse, perçus dans un cadre large, les personnages publics offrent un visage plus proche d'une réalité non purifiée, et Ridet en comprend tout l'intérêt pour connoter ses articles de leur saveur concrète.

Les commentateurs du blog

La spécificité de ce regard sur l'Italie est d'ajouter au portrait dressé par un observateur spécialisé des reflets émanant des lecteurs qui renforcent, pondèrent ou réfutent l'image établie. Or d'emblée, l'angle journalistique retenu, le *storytelling*, qui, on l'a vu, consacre trois figures comme les piliers symboliques de l'Italie contemporaine, vole en éclat. L'Italie des lecteurs est une Italie multiple, aux problématiques complexes. Parmi les commentateurs on distingue entre ceux dont les propos s'efforcent de respecter une certaine objectivité et ceux qui établissent un portrait à charge de la péninsule.

³⁵ « Silvio Berlusconi le 10 janvier à Rome ». Photo : Andrew Medichini, AP, in Philippe Ridet, *Berlusconi-Maradona, même combat*, Blog *Campagne d'Italie*, 14/2/2014.

³⁶ Couverture du Sunday Times Magazine, in Ridet, *Officiel : Silvio Berlusconi a bien 77 ans !*, cit.

³⁷ « Silvio Berlusconi le 19 septembre à Rome ». Photo : Andrew Medichini, AP, in Philippe Ridet, *Renzi peut-il dîner avec le diable même avec une grande cuillère ?*, Blog *Campagne d'Italie*, 6/1/2014.

Des intervenants objectifs

Ceux-là, Français comme Italiens, se fondent sur des sources fiables et sérieuses, souvent citées (données de l'Istat, commentaires ou faits issus de la presse italienne). Ils dévoilent une certaine connaissance de leur sujet étayée par une culture palpable ; leur discours est clair, cohérent ; leur écriture soignée. Ils proposent des réflexions sur les temps longs de l'histoire. Ils situent ainsi l'Italie contemporaine dans la perspective de son histoire unitaire. Ces commentateurs dessinent un portrait de l'Italie contemporaine dans la continuité historique du temps passé. Ils expliquent de la sorte la pauvreté du débat politique actuel et des travers endémiques tels que la corruption ou l'écart entre les élites politiques et la population. L'Italie gagne indéniablement de ce regard ample la considération propre aux grandes nations, celles dont le passé s'enracine dans les méandres de l'histoire, celles dont on peut expliquer les vicissitudes actuelles à la lumière d'une longue tradition avérée.

Des intervenants partisans

D'autres intervenants, en revanche, aussi bien Italiens que Français, se font les chantres de positions partisans figées et d'une vision de l'Italie étriquée à leur seule conviction. Fermés à toute possibilité de dialogue, ces commentateurs affirment – voire imposent – leur opinion et ne semblent guère empreints d'une quelconque distance vis-à-vis de leur sujet. Ce sont les détenteurs d'une vérité consubstantielle en réponse à une seule question. C'est ainsi que l'on retrouve parmi eux des Renzi-maniaques, des *grillini* confirmés, des Berlusconi-nostalgiques. Leurs échanges tournent en rond autour de leurs convictions particulières. Et l'image de l'Italie qu'ils dressent s'adapte à celle proposée par Ridet à quelques nuances près. Le plus intéressant, en effet, est de voir l'intérêt qu'ils portent à Beppe Grillo (25 *posts* en moyenne par article dont il est le sujet principal) devancer le nombre de commentaires sur Berlusconi (21) et Renzi (19). Les polémiques suscitées par l'ex-comique génois, injures, provocations, propos xénophobes, sexisme, etc., déclenchent inmanquablement des controverses dans lesquelles ces lecteurs s'enlisent, et avec eux le portrait de l'Italie.

En guise de conclusion...

Il est intéressant de remarquer que tous les commentateurs s'attachent plus à dessiner le portrait d'une Italie anormale³⁸ que de croquer les contours d'une Italie en reconstruction assujettie au dynamisme de Renzi avec, dans son ombre, le crépuscule du berlusconisme. Il est assez frappant de constater que les Italiens comme les Français se délectent davantage des anomalies et semblent se méfier des faux espoirs, quoique désirant y croire.

Les commentaires des Italiens montrent une Italie fatiguée, lasse de ses propres déboires, accablée de n'être jamais comprise et de compter si peu dans le concert européen et mondial; une Italie qu'on ne considère qu'à travers clichés et stéréotypes. Malgré l'arrivée de nouvelles figures, le doute et l'incertitude rongent le pays. Les trois personnages choisis par Ridet pour incarner l'Italie politique sont alors en rupture avec l'idée qu'ils représentent les espoirs du futur.

A travers le regard des Français, l'Italie oscille entre incompréhension et lucidité, ce qui, à la lumière de leur propre crise de confiance, peut être perçu comme un regard désabusé et condescendant :

[...] ne prenons pas les Italiens pour des imbéciles ou de pauvres victimes... Ils ont voté sciemment trois fois Berlusconi. Nos classes politiques sont le reflet de nos sociétés³⁹ ;

Regardons l'Italie telle qu'elle est actuellement: mobilité sociale au point mort, indécence des riches, saccages de l'Université, exil des jeunes, écart de richesse entre Nord et Sud, absence d'imagination et d'audace des élites politiques...⁴⁰

Finalement, malgré leur nombre, l'intérêt des articles couplés aux commentaires, l'addition des points de vue français et italiens, donnent une représentation vraisemblable de l'Italie de notre époque. On y retrouve l'opposition entre l'Italie du Sud

³⁸ Cf. Andrea Mammone, Nicola Tranfaglia, Giuseppe A. Veltri, *Un paese normale? Saggi sull'Italia contemporanea*, Milano, Dalai editore, 2011.

³⁹ Commentaire 16, Julie_L à Philippe Ridet, *Le Mouvement 5 Etoiles ou la stratégie du chaos*, Blog *Campagne d'Italie*, 31/1/2014.

⁴⁰ Commentaire 5, Thomas Serres à Philippe Ridet, *Le Mouvement 5 Etoiles ou la stratégie du chaos*, art. cit.

et l'Italie du Nord. L'Italie y figure comme un des pays les plus riches au monde. On voit aussi les difficultés endémiques à développer le sud et à y créer durablement des sources de richesse⁴¹. Et puis, surtout, la multiplicité des situations, la complexité politique qui demeure une des difficultés constantes de l'appréhension de la péninsule par les Français, habitués, eux, depuis des siècles à un pays centralisé et presque uniformisé. Le blogueur, malgré l'angle retenu volontairement restreint, parvient à s'ériger en chroniqueur du présent et s'inscrire dans la trajectoire pluriséculaire des chroniqueurs de l'Italie à l'instar des lettrés du temps des guerres d'Italie de Charles VIII et Louis XII ou, plus tard, ceux qui suivaient Bonaparte-Napoléon à travers ses Campagnes d'Italie assurant la continuité d'un regard français sur la péninsule venant d'une fréquentation assidue et intime du pays⁴².

⁴¹ Commentaire 4, Giorgio à Philippe Ridet, *Le maire de L'Aquila démissionne : stupeur après tremblement*, Blog *Campagne d'Italie*, 12/1/2014.

⁴² L'une des principales revues de l'italianisme en France s'intitule justement « Chroniques italiennes » (<<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr>>). Déjà à l'époque des guerres d'Italie ces chroniqueurs faisaient de cette complexité politique adossée à une prétendue « nature » italienne la cause d'une disposition à l'anarchie, cf. Sébastien Dumont, *Des guerres contre l'anarchie. Constructions idéologiques à la cour de France au temps des Premières Guerres d'Italie (1494-1525)*, in *Faire la guerre. Faire la paix*, Actes du 136^e Congrès des Sociétés historiques et scientifiques (2-7 mai 2011), Université de Perpignan, Paris, éditions CTHS, 2011 ; pour les chroniqueurs des Campagnes d'Italie, cf. la communication de Paola Roman, *Le « voyage » des soldats français : Desaix, Dommartin, Marmont et la première campagne de Bonaparte en Italie (1796-1797)*, communication présentée dans le cadre de la Journée d'étude *Voyages en Révolution* co-organisée par le Célis et le Chec, Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand, le 10 septembre 2015.

Cristina Schiavone

Les seuils du roman subsaharien francophone: remarques
sur le péritexte entre texte originel et traduction italienne

Le choix de ce sujet de recherche prend origine de mon expérience de chercheuse aussi bien que de traductrice, à savoir de l'observation d'un phénomène presque constant et évident dans la production littéraire africaine tant en français qu'en traduction italienne, ainsi que de ma propre pratique de traduction d'œuvres littéraires subsahariennes. Cette double expérience d'observatrice et de traductrice m'a conduite à mener une réflexion plus approfondie sur les éléments qui entourent le texte et qui ont un certain poids dans l'appréhension du texte même, bien qu'on les considère en principe comme accessoires, comme Gérard Genette lui-même l'affirme dans un essai capital, *Seuils*: « Un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte »¹. En réalité, dans les œuvres littéraires subsahariennes, dans le texte source aussi bien que dans le texte traduit, le paratexte prend souvent une telle importance et une telle ampleur qu'on peut se demander si on ne devrait pas rectifier cette idée de *marginalité* du paratexte. De plus, son importance est témoignée, en général par la présence du pacte de lecture situé déjà à ce niveau, c'est-à-dire à partir du titre, et non pas dans l'incipit d'une œuvre. En effet, le titre est le véritable élément premier qui anticipe et ouvre le seuil du monde du livre, l'instance capable de créer le lien avec le lecteur.

¹ Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 16.

Donc, la constatation de cette richesse et variété au niveau paratextuel, et dans les textes littéraires subsahariens francophones et dans leurs traductions, m'a induite à m'interroger sur les fonctions et sur l'impact de cette présence parfois si importante dans l'économie et dans la réception du texte africain par le public. Ensuite, je me suis interrogée sur le rôle joué par le traducteur, qui, bien qu'il ne soit pas le seul – l'éditeur et d'autres instances n'hésitant pas à intervenir – est souvent le vrai protagoniste responsable des espaces qui *entourent* l'œuvre traduite.

Les études de Gérard Genette sont bien sûr une référence absolue en ce qui concerne l'analyse du paratexte. Déjà le premier mot de notre titre, *Seuils*, évoque intentionnellement son œuvre capitale. Gérard Genette a été le premier à donner le nom à la chose et à systématiser les études sur les éléments liminaires du texte littéraire. Dans ses écrits, *Introduction à l'architexte*², *Palimpsestes*³, mais surtout dans *Seuils*, il en entreprend l'étude synchronique en définissant le paratexte avec la formule: « paratexte = péritexte + épitexte »⁴. Il divise en fait le paratexte en deux sous-catégories. Par péritexte il entend une « catégorie spatiale »⁵:

[...] autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes⁶.

Par épitexte:

Autour du texte, mais à distance plus respectueuse [...], tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens) ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres)⁷.

Pour ce qui est du péritexte, tout ce qui est présent de la première à la quatrième page de couverture rentre dans cette sous-catégorie: nom de l'auteur ou plutôt son ou ses pseudo-

² Paris, Seuil, 1979.

³ Paris, Seuil, 1982.

⁴ Genette, *Seuils*, cit., p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

nymes, titre et sous-titre, colophon, dédicaces, épigraphes, préfaces, postface, quatrième de couverture, collection. À ses éléments on peut ajouter bien sûr le nom du traducteur, une figure qui n'a pas été prise en compte par G. Genette, mais qui le sera ensuite, englobée et abordée par d'autres spécialistes, surtout en traductologie⁸. Par contre, sous l'étiquette d'épitéxte, on peut classer aussi la correspondance du traducteur avec l'éditeur et avec l'auteur.

Entretiens, la littérature critique sur le paratexte a fait bien des progrès. Après les études de Genette, de nombreux chercheurs, dans plusieurs disciplines, ont touché au sujet de manière transversale. Dans les mêmes années, à côté de *Seuils*, entre 1987 et 1990, trois revues françaises importantes tel que « Poétique », « L'Esprit créateur » et « Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises », ont publié un numéro entièrement consacré au paratexte littéraire⁹.

Plusieurs études ont choisi d'adopter une perspective interdisciplinaire. Par exemple, le colloque canadien de 1997 *Paratextes: études aux bords du texte*¹⁰, a réuni des spécialistes en littérature, philosophie, arts, médecine, traduction et édition. Et la liste est loin d'être achevée.

En Italie, un groupe d'universitaires a créé en 2004 une revue internationale, « Paratesto »¹¹, qui a impliqué des figures professionnelles de différente extraction: bibliographes, littéraires, linguistes, historiens du livre, de la science et de l'art, sociologues, experts en communication, éditeurs, etc.

Si l'étude du paratexte exige elle-même une compétence interdisciplinaire, à cette compétence il a fallu en ajouter une autre dans les problématiques des littératures africaines « fran-

⁸ Parmi d'autres, José Yuste Frías, *Au seuil de la traduction: la paratraduction*, in Ton Naaijken (ed./éd.), *Event or incident/Événement ou incident*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 287-316; Chiara Elefante, *Traduzione e paratesto*, Bononia University Press, Bologna, 2012.

⁹ « Poétique », 69, 1987; « L'Esprit créateur », 3, 1987; « Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises », 42, 1990.

¹⁰ Les actes ont été réunis dans le volume de Mireille Calle-Gruber, Elisabeth Zawisza (éds.), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹¹ <<http://www.libraweb.net/sommari.php?chiave=59>>, cons. le 6/10/2015.

cographe»¹², car écrites en langue non maternelle, comme la plupart de la production littéraire africaine. La situation de diglossie, voire de plurilinguisme de la majorité des pays francophones africains se reflète aussi sur la langue de la production littéraire en français, un français souvent vernacularisé, adapté aux contextes, acclimaté (selon les mots de Louis-Jean Calvet¹³), désormais en voie d'endogénéisation. Il s'agit d'ailleurs de littératures situées au croisement de la langue française avec les cultures africaines. Elles sont donc des littératures dites « hétérolingues », selon la définition donnée par Rainer Grutman qui en 1997 crée le néologisme « hétérolinguisme » pour désigner un phénomène littéraire : « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelques formes que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »¹⁴. Par conséquent, les écrivains, sujets bilingues, biculturels, ou le plus souvent plurilingues et pluriculturels, jouent le rôle de véritables traducteurs d'eux-mêmes et en même temps de passeurs de cultures¹⁵.

Les études sur le paratexte consacrées exclusivement à la production littéraire subsaharienne sont assez rares¹⁶. Pour

¹² Ce néologisme est emprunté à Jean-Claude Blachère, *Pour une étude de la francophonie africaine*, Montpellier, « Travaux de Didactique du FLE », 25, juillet 1990, pp. 75-88. Pour un approfondissement sur cette notion, cf. aussi Cristina Schiavone, *Francophonies et francographies africaines face à la référence culturelle française*, « Repères-DoRiF », 2, 2012.

¹³ Cf. Louis-Jean Calvet, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999, chap. 3.

¹⁴ Rainer Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 37.

¹⁵ Cf. Paul Bandia : « L'écrivain africain est un traducteur-passeur [...] La production littéraire est déjà une littérature traduite/en traduction [...] », in Paul Bandia, *Le concept bermanien de l' "Étranger" dans le prisme de la traduction post-coloniale*, « TTR », 2, 2001, p. 125.

¹⁶ À ma connaissance, il n'existe pour ce sujet que peu de littérature critique très ponctuelle. Voilà quelques titres. Mukala Kadima-Nzugui, *Introduction à l'étude du paratexte dans le roman zaïrois*, « Cahier d'études africaines », 35, 4, 1995, pp. 897-909; André-Patient Bokiba, *Le paratexte dans la littérature africaine francophone : Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, L'Harmattan, 2006; Lecas Atondi-Monmondjo, *Le paratexte et l'œuvre chez Henri Lopes, expression d'une recherche d'identité*, in Antoine Yila, André-Patient Bokiba (dir.), *Henri Lopes : une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 227-255; Fallou Mbow, *Paratexte et visée de l'énonciation romanesque en littérature afri-*

ce qui est des problématiques liées à leur traduction italienne, Chiara Elefante a publié récemment un essai qui intègre dans un corpus d'analyse assez vaste d'œuvres françaises et franco-phones, une vingtaine de romans subsahariens. Auparavant, Lucie Picard avait consacré un article sur les éditions italiennes des œuvres africaines dans la revue « Francofonia »¹⁷.

Quant à l'approche méthodologique, le sujet choisi exige une compétence dans le domaine de la linguistique, de la théorie littéraire et de la traductologie. Dans ce sens, les études de Philippe Lane¹⁸, de José Yuste Frías se sont révélées les plus utiles pour notre recherche. En particulier, José Yuste Frías, a créé le néologisme « paratraduction », en lui donnant la définition suivante : « La paratraduction est la zone de transition de tout échange, le lieu décisif pour le succès ou l'échec de tout processus de médiation culturelle »¹⁹.

À propos de la production littéraire subsaharienne en traduction italienne, seulement à partir des années 1990 et 2000 l'Italie connaît un véritable foisonnement de traductions en italien des œuvres littéraires africaines. Le monde de l'édition lance sur le marché une quantité de livres sur l'Afrique subsaharienne, jamais connue auparavant. Effet du flux migratoire de l'Afrique ? Peut-être. Nécessité de repérer de nouveaux parcours littéraires ? Sans doute. Exigence d'ouverture vers d'autres horizons ? Certainement.

De petites maisons et associations d'abord, de grands éditeurs vers la fin du siècle dernier, chacun avec ses propres stratégies éditoriales. Par conséquent, il n'est pas facile de tracer de véritables tendances, ou des périodisations.

caine, « Glottopol », 18, 2011, pp. 52-67, <http://glottopol.univ-rouen.fr/telechar/ger/numero_18/gpl18_05mbow.pdf>, cons. le 7/10/2015.

¹⁷ Lucie Picard, *Aspetti strategici del discorso paratestuale: il caso delle traduzioni italiane di opere francofone dell'Africa subsahariana*, « Francofonia », 46, 2004, pp. 67-87.

¹⁸ Philippe Lane, *Pour une ré-conception linguistique du paratexte*, 2005, in Philippe Lane (dir.), *Des discours aux textes: modèles et analyses*, Rouen, Publications des Université de Rouen et du Havre, pp. 183-205.

¹⁹ José Yuste Frías, *Au seuil de la traduction: la paratraduction*, in Naaijken, (ed./éd.), *Event or incident/Événement ou incident*, cit., p. 293.

Mon projet de recherche vise à analyser plus précisément des éléments appartenant au péritexte des traductions italiennes des romans subsahariens et de leur version originale. Mais, comme cette étude est à son début, je ne me limiterai pour le moment qu'à quelques réflexions préliminaires.

Dans cette première enquête, deux éléments qui traversent les domaines touchés par ce sujet, seront retenus après un examen de quelques œuvres originales et traduites et de quelques œuvres critiques. L'analyse s'est focalisée sur deux éléments du péritexte: la préface (ou l'introduction) et les notes en bas de page, car ils se sont révélés les plus intéressants de notre point de vue. Pour ce qui est des notes, j'ai tracé un premier modèle de schéma de système de notes pour chaque roman et sa ou ses traductions. Il serait intéressant de faire une étude dans une perspective diachronique et synchronique du paratexte. On pourrait comparer, par exemple, le traitement du péritexte dans les traductions successives d'un même roman. Mais, malheureusement le corpus n'est pas encore suffisant pour en faire une étude systématique²⁰. Néanmoins, les titres seraient également des indices importants quant à l'approche traductive du texte de la part du responsable du choix du titre du roman (traducteur, mais plus souvent éditeur).

En ce qui concerne la question des fonctions du paratexte, je me référerai à l'approche de Patrick Marot qui distingue 5 fonctions du texte liminaire: f. auctoriale, pragmatique, didactique, herméneutique, monumentale:

f. auctoriale, qui regarde la manière dont se posent dans le texte la parole et la personne du préfacier;

f. pragmatique, parfois peu distincte de la précédente, mais qui toutefois ne s'y laisse pas réduire dans la mesure où s'y déclare la valeur d'adresse du texte liminaire, et sa manière propre d'impliquer un lectorat:

²⁰ À notre connaissance, il n'y a que deux romans pourvus de deux traductions successives et de différente plume: Camara Laye, *L'enfant noir* (1953): la première en 1966 avec le titre *Io ero un povero negro*, ed. Massimo et la deuxième en 2000, avec le titre *Un bambino nero*, S. Marino, ed. Aiep; Mariama Bâ, *Une si longue lettre* (1979): la première en 1981 avec le titre *Cuore Africano*, Torino, Ed. SEI et la deuxième en 2013, avec le titre *Amica mia*, Lecce, ed. Modou Modou.

f. *didactique*, qui est celle par laquelle le texte liminaire tend à établir le code de lecture de l'œuvre au seuil de laquelle il se tient, et de définir sa place exemplaire ou singulière dans la littérature;

f. *herméneutique*, qui fait du texte liminaire un élément constitutif de la production du sens de l'œuvre;

f. *monumentale* enfin, par quoi est restituée la valeur d'œuvre du texte auquel l'écrit liminaire sert de seuil, et éventuellement celle même de ce dernier²¹.

Dans le paratexte prédomine sur tout le reste la dimension pragmatique, que d'ailleurs Genette avait déjà soulignée. En effet, le paratexte est un acte linguistique pourvu d'une force illocutoire car il a à la fois une visée informative, mais il a aussi la capacité d'orienter la réception d'une œuvre, d'en influencer la lecture :

Le paratexte se compose [...] d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours que réunit cependant une visée commune, celle qui consiste à la fois à informer et convaincre, asserter et argumenter : la dimension pragmatique est définie par les caractéristiques de sa situation de communication ; elle est donc variable suivant qu'il s'agit d'éléments du péritexte et de l'épitéxte. Mais leur action est toujours de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation. Leur vocation est d'agir sur les lecteurs et de tenter de modifier leurs représentations ou systèmes de croyance dans une certaine direction²².

En plus, le paratexte est souvent une instance qui confère à une œuvre une certaine autorité dans le marché. Cela signifie aussi que le paratexte est susceptible de contribuer fortement à la légitimation d'une œuvre. La notion de légitimation évoque bien sûr les travaux en sociologie de Pierre Bourdieu. À ce propos, déjà en 1979, Bourdieu abordait la notion de culture légitime, qui désigne le type de connaissances et de savoirs tel qui apparaît légitime, c'est-à-dire qui est valorisé aux yeux d'une même société²³. Sous le prisme de la pensée de Bourdieu, l'élément péritextuel – à savoir la préface – peut conférer au texte

²¹ Patrick Marot (dir.), *Les textes liminaires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (CRIBLES essais de littérature), 2010, p. 9.

²² Lane, *Pour une ré-conception linguistique du paratexte*, cit., p. 185.

²³ Cf. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

sa valeur d'œuvre littéraire et à son auteur la valeur de « bon écrivain », légitimé par une autorité externe, voire médiatique.

Je me réfère surtout aux préfaces et aux postfaces allographes, qui jouent un rôle fondamental pour certaines œuvres africaines, car elles sont des véritables instances légitimatrices auprès du public lecteur. Cette exigence est bien sûr ressentie encore davantage à propos des littératures dites « émergentes » telles que les littératures africaines.

Les maisons d'éditions italiennes Edizioni Lavoro et Jaca Book qui dans les années 1980 ont publié les premières traductions en italien des littératures subsahariennes, ont systématiquement fait recours à l'édition préfacée évidemment dans le but de promouvoir la lecture de ces littératures trop peu connues à cette époque.

Edizioni Lavoro, née en 1982 du syndicat CISL, est parmi les premières à inaugurer une collection consacrée aux littératures émergentes (Caraïbes, Afrique subsaharienne, Maghreb).

Cette collection, nommée « Il lato dell'ombra », accueille des œuvres accompagnées toujours d'un appareil péritextuel très riche, soigné et varié (préface/introduction, notes, postface, glossaires)²⁴.

1986/1995 Djibril Tamsir Niane, *Soundiata. Epopea mandinga*, traduzione e note di Federico Bozzini

1988 Amadou Hampaté Ba, *L'interprete briccone o lo strano destino di Wangrin*, introduzione di Liana Nissim

1990 Ousmane Sembène, *Il fumo della savana*, introduzione di Dacia Maraini

1990 Sony Labou Tansi, *La vita e mezza*, introduzione di Franca Marcato Falzoni

2000 Raharimanana, *Lucernario*, introduzione di Marie-José Hoyet

2001 Raharimanana, *Sogni sotto il sudario*, introduzione di Marie-José Hoyet

2003 Abourahmane Waberi, *Balbala*, introduzione di Marie-José Hoyet

²⁴ Elefante a fait une analyse ponctuelle des titres des collections, cf. Elefante, *Traduzione e paratesto*, cit., chap. II, pp. 59 ss.

2004 Ananda Devi, *Il velo di Draupadi*, introductione di Marie-José Hoyet

2004 Fatou Diome, *Sognando Maldini*, introductione di Marie-José Hoyet

2005 Emmanuel Dongala, *Jazz e vino di palma*, introductione di Marie-José Hoyet

Jaca Book, collection « Mondì letterari » et « L'altra riva », adopte la même stratégie pour les titres suivants :

1978/1997/2007 Ousmane Sembène, *Il vaglia*, coedizione con l'Università di Bergamo, prefazione di Mario Bensi

1995 Henri Lopes, *Cercatore d'Afriche*, prefazione di Mario Bensi

1996 Cheikh Hamidou Kane, *L'ambigua avventura*, prefazione di Cristina Brambilla

1996 Amadou Kourouma, *I soli delle indipendenze*, prefazione di Mario Bensi

1996 Henri Lopes, *Sull'altra riva*, prefazione di Cristina Brambilla

1997 Ousmane Sembène, *Il vaglia*, prefazione di Mario Bensi

L'objectif premier de l'éditeur dans ces deux cas est de donner obligatoirement une légitimité à des œuvres d'auteurs presque inconnus du grand public italien, à travers une introduction ou préface confiée à des spécialistes du secteur, souvent des professeurs d'université, ou des autorités reconnues dans le secteur. Donc, le discours de légitimation passe le plus souvent et avant tout par des éléments paratextuels²⁵.

Toutes les préfaces examinées montrent une tendance généralisée à faire l'éloge de l'œuvre et de l'écrivain et ont souvent un but didactique. Elles tracent un parcours de lecture qui très souvent tend à déborder vers une interprétation du texte, presque à la manière de quelqu'un qui conduit par la main le lecteur à la découverte d'un monde totalement étranger.

La stratégie éditoriale des Edizioni Lavoro et de Jaca Book au cours des années devient une exception. Normalement, la plupart des maisons d'édition (Argo, Campanotto, E/O, Epoché, Ibis, Morellini, Sinnos, 66thand2nd et d'autres) qui traduisent les littératures africaines, choisissent de publier les œuvres sans

²⁵ Cf. Picard, *Aspetti strategici del discorso paratestuale* cit., pp. 70-71.

aucune introduction ou préface, d'un côté, à cause des coûts plus élevés des publications, de l'autre, à cause du changement des stratégies éditoriales, à son tour dû à l'évolution de la culture d'accueil qui commence à familiariser avec ces *nouvelles* littératures, ainsi qu'au choix de l'éditeur de ne pas donner intentionnellement des clés interprétatives au lecteur. D'ailleurs, Genette ne soulignait-il pas les mauvais côtés de la préface en écrivant :

[...] l'inconvénient majeur de la préface, c'est qu'elle constitue une instance de communication inégale, et même boiteuse, puisque l'auteur y propose au lecteur le commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore ?²⁶

Un autre aspect important, lié au précédent, concerne la lisibilité, acceptabilité et intelligibilité du texte littéraire²⁷. Le paratexte volens ou nolens remplit une fonction très importante: informative, didactique et herméneutique. Souvent, les textes des littératures africaines exigent une connaissance des contextes socio-culturels si différents du monde occidental que le public italien pour la plupart ne possède pas. Les littératures africaines sont un lieu privilégié pour la créativité linguistique, elles sont caractérisées par la présence d'emprunts, xénismes, pour la plupart des *réalias* des langues-cultures africaines, L1 des écrivains. Et donc, ces interférences linguistico-culturelles, souvent nombreuses dans le texte, peuvent nuire à la bonne réception du contenu. Ici, le péri-texte joue le rôle d'une sorte de dictionnaire interstitiel²⁸ qui compense les implicites culturels du texte, donc éclaire les zones d'ombre, résout les ambiguïtés, réduit l'opacité au niveau du sens. L'analyse énonciative du

²⁶ Genette, *Seuils*, cit., p. 240.

²⁷ Pour la définition de ces notions, empruntées aux études de traduction spécialisée, cf. Hélène Beciri, *Traduction spécialisée: quelques spécificités de la communication technique asymétrique*, in *Aspects de la recherche en langues de spécialité*, sous la direction de John Humbley, « Cahiers du CIEL », 2007-2008, pp. 247 ss., <http://www.eila.univ-paris-diderot.fr/_media/recherche/clillac/ciel/cahiers/2007-2008/12-beciri.pdf>, cons. le 4/10/2015.

²⁸ Ce mot est emprunté à Robert Galisson. Cf. Robert Galisson, *Le dictionnaire de noms de marques courants. Essai de lexiculture ordinaire*, INaLF (CNRS), Paris, Didier érudition, 1998, p. 257.

paratexte conduite par Fallou Mbow arrive à la même considération :

Le paratexte remplit diverses fonctions essentiellement liées à la visée communicationnelle entre auteur et lecteur réel. Il constitue les premiers éléments auxquels le lecteur est confronté, et qui lui servent de guidage pour une lecture active²⁹.

C'est principalement dans cette optique que les éléments paratextuels des textes africains se révèlent également importants en traduction. Surtout l'introduction ou préface, la postface et les notes en bas de page, par leur force pragmatique, remplissent une fonction de médiation entre le monde de l'œuvre et le monde du lecteur. Le paratexte se situe donc dans un espace intermédiaire, « champs du divers et de l'hétérogène », « terre de croisées », selon les mots de Calle-Gruber³⁰. Il existe une sorte d'analogie possible entre la fonction remplie par le paratexte et le rôle du traducteur, qui d'ailleurs est censé s'occuper très souvent de certains espaces liminaires, surtout l'espace infra-paginale. Celui-ci est de fait le vrai protagoniste de cet espace d'entre-deux car son travail se situe entre deux textes, entre deux langues, entre deux cultures, lieu de l'infra, « en para » selon les mots de Frías, lieu de l'hybride, lieu qui évoque ce tiers espace énoncé par Homi Bhabha³¹, qui est aussi un espace de négociation et de dialogue.

À titre purement indicatif, pour donner seulement une idée au niveau quantitatif, voilà quelques chiffres à propos de l'appareil des notes contenues dans quelques romans subsahariens et dans leur traduction italienne :

Amadou Hampaté Ba, *L'étrange destin de Wangrin* (437 p., 247 notes) / *L'interprete briccone*, (311 p., 204 notes)

²⁹ Mbow, *Paratexte et visée de l'énonciation romanesque en littérature africaine*, cit., p. 65.

³⁰ Cf. Calle-Gruber, *Au titre de la promesse*, in Mireille Calle-Gruber, Elisabeth Zawisza (dir.), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 8.

³¹ Homi K. Bhabha, *The Third Space: Interview with Homi Bhabha*, in Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 207-221; Homi K. Bhabha, *The location of culture*, London-New York, Routledge, 1994.

Abasse Ndione, *La vie en spirale*³² (330 p., 298 notes) / *La vita a spirale*³³ (335 p., 46 notes)

Aminata Sow Fall, *La grève des Bàttu*³⁴ (131 p., 14 notes) / *Lo sciopero dei mendicanti*³⁵ (139 p., 67 notes)

Mariama Bâ, *Une si longue lettre*³⁶ (175 p., 30 notes) / *Amica mia*³⁷ (124 p., 42 notes)

Ces données seront dûment analysées et comparées quand tous les autres romans du corpus en version originale et en version italienne seront réunis.

L'analyse quantitative et en partie qualitative a permis d'établir un modèle de schéma de système de notes pour chaque roman. Ce modèle a été adapté à partir de celui que M. Fuciková a utilisé pour analyser les romans de Chamoiseau³⁸:

	Texte source (Titre)	Texte cible (Titolo)
Nombre de notes :	... sur... pages	... sur ... Pages
Type de note	Auctoriale (n.) / allographe (n.)	Auctoriale (n.) / allographe (n.)
Fonction de la note auctoriale : 1. Traduction 2. Explication 3. Référence ...		
Fonction de la note allographe : 1. Traduction (LS>LC) 2. Explication (encyclopédique) 3. Référence (historique, inter- textuelle, culturelle) ...		

³² Dakar, NEA, 1984.

³³ Roma, e/o, 2004.

³⁴ Dakar, NEA, 1979.

³⁵ Lecce, Argo, 1999.

³⁶ Dakar, NEAS, 1979.

³⁷ Lecce, Modou Modou edizioni, 2013.

³⁸ Milena Fuciková, *Le discours préfaciel et les notes dans les textes de P. Chamoiseau: statut et fonction du paratexte*, in Audrey Alvès, Maria Pourchet (sous la direction de), *Les médiations de l'écrivain: les conditions de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 137-151.

Si dans les littératures francophones, c'est souvent l'auteur même qui se charge de cette tâche en ajoutant ses notes, dans le texte traduit, c'est le plus souvent le traducteur l'instance responsable de cet acte de médiation, car il est censé être l'instance la plus proche du monde culturel de l'œuvre véhiculé par les langues en coprésence dans le texte et aussi du monde culturel du lecteur. Parfois cette tâche est partagée entre le traducteur et d'autres figures satellites du texte comme l'éditeur ou le responsable de la collection ou encore l'auteur de la préface ou de la postface.

Bien sûr, le corpus analysé actuellement n'est pas suffisant pour offrir des conclusions exhaustives. Il ne prétend que sensibiliser à cette problématique. Mais grâce à une classification des notes en bas de pages et des glossaires éventuels selon le modèle de schéma montré, qui est susceptible d'être amélioré au fur et en mesure que l'enquête avance, on pourra obtenir d'autres résultats plus probants.

En synthèse, l'analyse menée jusqu'ici a essayé de mettre en évidence le rôle crucial de l'appareil paratextuel dans les textes littéraires subsahariens traduits, à savoir que le paratexte en traduction :

- est une instance de légitimation importante pour l'écrivain francophone subsaharien (et pour l'éditeur aussi).
- suppose une représentation du lecteur, permet de faire un portrait du lecteur qui peut entretenir un dialogue au fil de l'œuvre avec le responsable des notes, à savoir le traducteur.
- offre une représentation du sujet traduisant, peut rendre compte de ses connaissances linguistiques et culturelles, de sa force illocutoire, et aussi de l'image qu'il se fait du lecteur virtuel du texte.
- guide la lecture. Elle a une fonction informative, herméneutique, didactique.
- est le lieu de l'hybridation, de l'entre-deux, il joue le rôle de pont et donc offre l'opportunité au traducteur de sortir de son invisibilité et de montrer sa véritable fonction de passeur de cultures, de passeur d'une rive à l'autre (pour utiliser une célèbre métaphore bermanienne) et à la lumière du jour.

En conclusion, le paratexte remplit pleinement toutes les cinq fonctions énoncées par Marot, voire les dépasse, car il fait entrer le traducteur à plein titre dans une relation à quatre termes : auteur, texte, traducteur, lecteur, en arrivant à faire dévoiler sa subjectivité, ses stratégies de traduction, jusqu'à devenir, donc, révélateur de son idéologie³⁹.

³⁹ Cf. Edoardo Crisafulli, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in Marco Santoro, Maria Gioia Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, vol. I, p. 462.

Regards croisés France-Italie

Langues, écritures et cultures

Lo sguardo reciproco tra Italia e Francia nel corso dei secoli, accompagnato da entusiasmo ma anche da pregiudizi, dal fascino per le mode venute dal paese d'Oltralpe ma anche dal rifiuto dei costumi e della lingua del popolo vicino, riflette la rivalità latente tra due popoli accomunati da tratti religiosi e linguistici, da una simile matrice culturale di tipo umanistico, ma che tutto divide in senso politico, economico, sociale. Gli intensi scambi culturali ed economici tra i due paesi, testimoniati fin dal Medioevo da scrittori, viaggiatori, diplomatici, storici, traduttori, migranti, hanno preso e ancora oggi prendono a volte la forma di un'adesione incondizionata, mentre in altri casi si traducono in ostilità manifesta, in rivendicazione di una superiorità degli individui e/o della nazione. Le relazioni Italia-Francia non sono riducibili a meri trasferimenti di mode, correnti o generi, a contatti politico-diplomatici, ma comportano ad ogni passaggio un sottile, eppure profondo e reciproco ripensamento del nostro essere nel mondo.

Tuttavia, malgrado la frequenza degli scambi secolari, rimane pur sempre uno iato, un vuoto da colmare, un'irriducibile divergenza, che è al tempo stesso condizione della continuità e della fecondità del rapporto tra i due paesi.

Donatella Bisconti è Maître de conférences all'Université Blaise Pascal di Clermont-Ferrand. Appartiene al centro di ricerca CNRS IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations de la Modernité) UMR 5317. Collabora col CERLIM (Centre d'Etudes et de Recherches sur la Littérature Italienne Médiévale). Ha pubblicato saggi su Dante, Boccaccio, Alberti, sull'intertestualità poetica e sul poema cavalleresco nel XV secolo, si è occupata del circolo medico e lavora attualmente ad un progetto di ricerca relativo al linguaggio della polemica intellettuale tra il 1450 e il 1478.

Daniela Fabiani è professore associato nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata; è specialista della letteratura francese del XX e XXI secolo, in particolare del romanzo e della forma narrativa breve e attualmente si occupa di letteratura francofona dell'emigrazione. Ha pubblicato, tra l'altro, saggi su Julien Green, Paul Gadenne, Jeanine Moulin, Philippe Claudel, S. Germain, Edmonde Charles-Roux, François Cheng, I. Némirovsky.



eum edizioni università di macerata

€ 14,00

ISBN 978-88-6056-458-0

