

RILUNE — Revue des littératures européennes

N° 17, 2023

Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes

Sous la direction de
Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis



RILUNE



Table des matières
VASILIKI AVRAMIDI ET BENEDETTA DE BONIS

Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes

Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis
(Université de Bologne-Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)
Introduction. Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire I

I. Le début du voyage : nouvelles épiques

Fabio Giunta
(Université de Bologne)
L'ideologia tripartita nella Gerusalemme liberata di Tasso 1

Alain Daniel Alvarez Vega
(Université de Cologne)
« *Extremum fato quod te adloquor hoc est* » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante 19

Donia Boubaker
(Université de Jendouba / Université de la Manouba)
*Imaginaire épique et cosmopolitisme dans la littérature
de l'extrême contemporain : l'exemple de Laurent Gaudé* 36

II. Les étapes du voyage : exégèses et traductions épiques

Simonetta Nannini
(Université de Bologne)
*L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche :
l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (Od. VIII 266-366)
nell'interpretazione di Platone (Symp. 192c-e)* 51

Fernando Funari
(Université de Florence)
L'Enfer de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d'une traduction 62

Enrico Tatasciore
(Fondation Giorgio Cini, Bourse Benno Geiger)
Dal « Pascoli tedesco » di Benno Geiger : i Poemi conviviali 84

III. La fin du voyage : réécritures, adaptations et fonctions épiques

- Frank Lestringant
(Sorbonne Université)
*Seconde manière de la Seconde Semaine de Du Bartas,
le jour de David, une épopée biblique* 120
- Dora Leontaridou
(Université Ouverte Hellénique)
*La scène iliadique des « adieux d’Hector et d’Andromaque » :
son parcours intertextuel dans les épopées médiévales
et le théâtre français* 134
- Michele Morselli
(Université de Bologne)
*« Le bon gentilhomme n’avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l’imaginaire épique dans les romans de Lord R’Hoone* 152
- Pauline Philipps
(Université de Rouen)
*Une réécriture universitaire et merdifique des Eddas
dans Par-dessus bord de Michel Vinaver* 174
- Benedetta De Bonis
(Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)
*L’épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.
Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine
en langue anglaise, française et italienne* 193



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes”

VASILIKI AVRAMIDI ET BENEDETTA DE BONIS
(Université de Bologne-Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Introduction.

Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire

Pour citer cet article

Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, « Introduction. Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. I-XV (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Le mythe est le récit d'une histoire sacrée ayant eu lieu dans le temps primordial des commencements. Le premier et plus noble vêtement qu'il a porté au cours des siècles a été celui de l'épopée. Au moyen du récit des gestes des dieux et des héros, ce genre littéraire a joué un rôle capital dans le processus de construction de l'identité des peuples. Car, il a permis à l'Europe tour à tour de définir sa propre axiologie, de mener des débats à la fois linguistiques et politiques et même d'explorer les questions liées à l'altérité culturelle et de genre. Ce dossier monographique s'interroge sur la relation entre épopée et identité dans les littératures européennes. Il héberge des contributions questionnant le rapport entre tradition et innovation dans la construction de nouvelles épopées ; le processus de circulation des classiques épiques au moyen des exégèses et des traductions ; la réécriture des poèmes épiques et leur adaptation à d'autres genres littéraires.

Mots-clés : épopée, identité, mythe, réception des classiques, littératures européennes.

EN Myth is the telling of a sacred story which took place in the primordial time of beginnings. The first and noblest guise it has assumed over the centuries has been that of the epic. By recounting the deeds of gods and heroes, this literary genre has had a significant impact on the construction process of peoples' identities. In fact, it has enabled Europe to define its own axiology, to conduct both linguistic and political debates, and even to explore issues relating to cultural and gender otherness. This monographic journal issue examines the relationship between epic and identity in European literatures. It includes contributions questioning the relationship between tradition and innovation in the construction of new epics ; the process of circulation of major epics through exegesis and translations ; and the rewriting of epic poems and their adaptation to other literary genres.

Keywords : epic, identity, myth, reception of classics, European literatures.

Introduction.

Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire*

1. Mythe et épopée

Selon Mircea Eliade, le mythe est le récit d'une « histoire sacrée [...] qui a eu lieu dans le temps primordial [...] des “commencements”. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence. [...] C'est donc toujours le récit d'une “création” »¹. En reprenant cette célèbre définition, Pierre Brunel remarque que le mythe « nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire »². Si, dans le passage de l'oralité à l'écriture, le mythe perd certaines de ses caractéristiques originaires³, il conserve cependant son lien avec l'idée de commencement et de création, sa capacité d'agrégation au-delà de l'individualité⁴ ainsi que sa fonction ordonnatrice vis-à-vis de la réalité. En 1923, un an après la publication de *The Waste Land*, l'un des plus remarquables poèmes du siècle dernier, Thomas S. Eliot observe, à propos d'*Ulysses* de James Joyce, que le mythe conserve aujourd'hui comme hier toute sa puissance symbolique puisqu'il est « a way of controlling, of ordering, of giving a shape, a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history »⁵.

Pour reprendre la métaphore utilisée par Brunel, un des premiers et

* Ce dossier de *RILUNE* a été dirigé par Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis. En ce qui concerne l'introduction au volume, Vasiliki Avramidi est l'auteure du parag. 2 (« Genre et épopée »), Benedetta De Bonis des parag. 1 (« Mythe et épopée »), 3 (« *Gender* et épopée »), 4 (« Épopée vs épopée ») et 5 (« Présentation du volume »). La révision des articles d'Alvarez Vega (p. 19-35), Boubaker (p. 36-50), Nannini (p. 51-61), Leontaridou (p. 134-151) et Philipps (p. 174-192) doit être attribuée à Vasiliki Avramidi ; celle des contributions de Giunta (p. 1-18), Funari (p. 62-83), Tatasciore (p. 84-119), Lestringant (p. 120-133), Morselli (p. 152-173) et De Bonis (p. 193-214) à Benedetta De Bonis.

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

² Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1988, p. 11.

³ Voir Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 112-126.

⁴ Walter Burkert, « Mythisches Denken. Versuch einer Definition an Hand des griechischen Befundes », dans Hans Poser (dir.), *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Berlin-New York, De Gruyter, 1979, p. 16-39.

⁵ Thomas Stearns Eliot, « Ulysses, Order and Myth », dans *Selected prose of T. S. Eliot*, London-Boston, Faber and Faber, 1975, p. 177.

plus nobles « vêtements » que le mythe a porté au cours des siècles a été celui de l'épopée. C'est dans ce genre littéraire, inspiré par Calliope, l'aînée des Muses et la déesse de l'éloquence, que se cristallisent certaines des variantes les plus connues du mythe⁶. C'est dans ce genre littéraire, ainsi que dans la tragédie, que le mythe trouve sa plus haute forme d'expression. D'après Aristote, l'épopée imite, sous la forme d'un récit, les actions d'hommes de haute valeur morale⁷. Elle se distingue par l'excellence des pensées et de l'élocution⁸, s'articule en de longs épisodes⁹ et utilise un mètre héroïque s'accommodant au mieux, en raison de sa gravité, des mots insignes et des métaphores¹⁰.

Au centre du récit épique se trouve souvent le mythe du héros. Jung énumère les étapes structurelles qui constituent ce récit mythique, depuis la naissance miraculeuse mais obscure du héros jusqu'à son sacrifice généreux entraînant sa mort, en passant par les premières épreuves de puissance surhumaine, l'ascension rapide au pouvoir, la lutte triomphale contre les forces du mal et la défaillance devant la tentation d'orgueil. Il conclut que la structure du mythe du héros est particulièrement significative, et pour l'individu qui s'efforce d'affirmer sa propre personnalité, et pour la société qui possède la même exigence de définition de son identité collective¹¹. Ce ne doit pas être un hasard si, comme l'ont montré Vico et Hegel, les littératures nationales commencent par une ère d'épopée orale cédant ensuite la place à un âge de la prose¹². La narration épique a un caractère fondateur : dans le « temps des commencements », les civilisations définissent tour à tour leurs identités et axiologies au moyen du récit des exploits d'un ou plusieurs héros.

Ainsi, le sujet de l'*Illiade* pivote autour de la figure d'Achille, injustement spolié par Agamemnon de son butin de guerre, donc, métaphoriquement, de cet honneur socialement reconnu (τιμή) au-delà duquel l'homme grec archaïque ne voit aucune raison d'être¹³. De même,

⁶ Voir Gregory Nagy, « Mythological Exemplum in Homer », dans Ralph Hexter et Daniel Selden (dir.), *Innovations of Antiquity*, New York, Routledge, p. 311-331.

⁷ ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρον λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν · τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 36 (1449b).

⁸ ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. *Ibid.*, p. 67 (1459b).

⁹ ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μῆκονεται. *Ibid.*, p. 55 (1455b).

¹⁰ τὸ γὰρ ἠρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν, διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα. *Ibid.*, p. 68 (1459b).

¹¹ Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, TEA, 2004, p. 94-111.

¹² Voir Erich Heller, « The Poet in the Age of Prose : Reflections on Hegel's *Aesthetics* and Rilke's *Duino Elegies* », dans *In the Age of Prose : Literary and Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 1-20.

¹³ Voir Erich Dodds, « From Shame-Culture to Guilt-Culture », dans *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1964, p. 28-63.

au moment du passage de la République au Principat, au moyen de l'histoire d'Énée, Virgile rappelle aux *cives* romains, destinés à devenir bientôt des sujets, les valeurs latines des origines, au sommet desquelles se trouve cette *pietas* qui est un mélange de dévouement à la famille, à la patrie et aux dieux¹⁴. Et encore, la *Chanson de Roland*, avec le sacrifice héroïque de son protagoniste chrétien, fixe une fois pour toutes le code chevaleresque du Moyen Âge roman¹⁵. En tournant notre regard vers l'Est, nous trouvons autant d'exemples d'épopées qui se servent du mythe du héros pour fixer l'axiologie d'une civilisation entière. Si, dans l'*Épopée de Gilgamesh*, l'élan héroïque vers la transcendance trouve sa propre figuration dans la quête d'immortalité du protagoniste¹⁶, dans l'*Histoire secrète des Mongols*, une image particulière de héros – le *baatar* – se fait jour. Avec cette chronique épique anonyme médiévale, la nation mongole nouvelle-née entend célébrer son identité nomade, rattachée au monde des steppes¹⁷. Dans la civilisation grecque, l'idéal héroïque est lié à l'origine aristocratique, au sexe masculin et à l'acte héroïque en soi. En revanche, le *baatar* mongol – homme ou femme, jeune ou vieux, riche ou pauvre – doit sa gloire à sa volonté personnelle, à sa force morale et à sa fermeté d'esprit¹⁸. Ces valeurs trouvent leur incarnation la plus aboutie dans la figure de Gengis-khan qui, après une enfance misérable, se hisse, grâce à ses qualités personnelles, à la tête d'un empire faisant de la méritocratie le système de recrutement de ses élites¹⁹.

2. Genre et épopée

Dans un des poèmes où elle réécrit le mythe de Pénélope, Bianca Tarozzi dit que « l'*epos* deve includere lo scibile di un'epoca »²⁰. C'est par ces mots que commence notre questionnement : de quoi est faite une épopée ? En suivant le raisonnement de Thomas Greene, « en l'absence

¹⁴ Voir Antonio La Penna, « Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'*Eneide* », dans Virgilio, *Eneide*, Milano, BUR, 2002, t. I, p. 5-216.

¹⁵ Voir Giuseppe Chiri, *L'epica latina medioevale e la Chanson de Roland*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936.

¹⁶ Gilbert Durand (« Le régime diurne de l'image », dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 69-215) associe l'image archétypale du héros à l'idée de la transcendance, à savoir de la victoire sur la temporalité et la mort.

¹⁷ Voir *Histoire secrète des Mongols*, éd. Marie-Dominique Even et Rodica Pop, Paris, Gallimard, 1994, p. 11-12.

¹⁸ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens. How the Daughters of Genghis Khan rescued his Empire*, New York, Crown Publishers, 2010, p. 9-10.

¹⁹ Jack Weatherford, *Genghis Khan and the Making of the Modern World*, New York, Three Rivers Press, 2004, p. XIX.

²⁰ Bianca Tarozzi, *Nessuno vince il leone. Variazioni e racconti in versi*, Venezia, Arsenale Editrice, 1988.

d'une théorie générale qui assigne à chaque [genre] sa fonction, les genres individuels doivent trouver en eux-mêmes leurs principes de fonctionnement. L'effort de redéfinition de l'écrivain et du critique nous donne l'occasion de comprendre les genres plus profondément »²¹. Ainsi, conscients de « la résistance naturelle de la littérature à l'ordre »²², nous entreprenons la catabase dans le genre épique et nous tentons d'en percer les secrets. Pour ce faire, nous revenons à la description (ou mieux, à la prescription) du genre faite par Aristote dans la *Poétique*. La poésie épique, dit-il, est une « imitation narrative et en vers, il y faut, composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin, afin qu'étant une et entière comme un être vivant, elle procure le plaisir qui lui est propre »²³. Le fait de centrer l'intrigue autour d'une section et non « sur un seul héros, ou sur un seul temps »²⁴, tout en intégrant sous forme d'épisodes le passé et l'avenir du récit, a amené le philosophe ancien à qualifier Homère de « merveilleux »²⁵ par rapport aux autres poètes épiques de son temps.

Alors que l'*Iliade* déploie les conséquences catastrophiques de la colère humaine et que l'*Odyssée* invite ses lecteurs à un voyage le long du *nostos* de son protagoniste, l'*Énéide* de Virgile s'appuie sur les deux pour offrir à l'empire augustéen nouveau-né son récit national. Ainsi, dès l'époque latine, le genre épique devient le moyen par lequel les identités nationales sont imaginées, racontées et établies²⁶. Il en va de même à l'ère moderne. Le chef-d'œuvre de Camões, *Os Lusíadas*, est un exemple parfait du lien entre l'épopée et la politique à l'époque coloniale des « découvertes » et des voyages impérialistes. Ensuite, avec la naissance de l'État-nation en Europe entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, l'*epos* revient pour donner une voix et une forme à l'identité nationale en train de se forger. C'est dans ce contexte culturel qu'au début du XVIII^e siècle Dionisios Solomos et Adam Mickiewicz composent des épopées nationales – le *Pan Tadeusz* et les *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* – sur les batailles combattues respectivement par les peuples grec et polonais ; c'est à eux qu'incombe la tâche ardue de raconter l'éveil de leur nation.

²¹ Thomas M. Greene, *The Descent from Heaven, a Study in Epic Continuity*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 8. Notre traduction.

²² *Ibid.*, p. 9. Notre traduction.

²³ Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὡσπερ ζῶον ἐν ὅλῳ ποιῆ τὴν οἰκειὰν ἡδονήν. Aristote, *op. cit.*, p. 66 (1459a).

²⁴ περὶ ἓνα [...] καὶ περὶ ἓνα χρόνον. *Ibid.*, p. 67 (1459b).

²⁵ Θεσπέσιος, *Ibid.*, p. 66 (1459a).

²⁶ Voir au moins David Quint, *Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

La centralité de l'intrigue et l'approche didactique de l'*epos* n'en empêchent pas l'« expansivité » qui est, selon Greene, « la première qualité de l'imagination épique »²⁷. L'épopée offre un vaste espace poétique permettant à l'imagination de se développer, à la pensée et aux projets d'être analysés, aux personnages de se former. Au-delà du lien avec la tradition et de l'intention politique, l'*epos* constitue également un voyage dans les profondeurs de l'âme humaine et divine, en quête d'une explication de ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de notre *psyché*. On pourrait citer, à titre d'exemple, le *De Rerum Natura* de Lucrèce ou la *Commedia* de Dante. Quoi qu'il en soit, l'épopée ne se limite pas à de grandes idées, à des héros et à leurs quêtes personnelles ou collectives. Depuis Homère, l'épopée a réussi à intégrer des éléments poétiques et des pratiques appartenant traditionnellement à d'autres genres littéraires. Prenons le cas des hexamètres homériques. Nous y trouvons des éléments tels que la *performance* des aèdes odysseïques – Démodocos et Phémios – ou celle d'Achille dans le chant XI de l'*Iliade*²⁸ ; la complainte (γόος) des femmes dans le livre XXIV de l'*Iliade* ou Penelope-rossignol dans le livre XIX de l'*Odyssée*²⁹ ; des moments d'*aporie* tragique ou des structures narratives proches de la tragédie³⁰ et maints autres éléments.

C'est pourquoi l'épopée a très tôt accueilli au sein de son propre genre d'autres éléments, tout en s'ouvrant à la contamination avec d'autres genres : un double parcours que l'on peut retrouver encore dans la littérature contemporaine. Nous constatons donc que des quêtes héroïques deviennent un élément constitutif du roman moderne, comme dans *Ulysses* de James Joyce, ou bien nous pouvons parler d'une épopée de migrants contemporains vers l'Europe à propos de la pièce de théâtre *Le etiopiche* de Mattia Cason³¹ ou du film *Io capitano* de Mattia Garrone³². Et encore, nous nous retrouvons face à des odyssees lyriques

²⁷ Thomas M. Greene, *op. cit.*, p. 9. Notre traduction.

²⁸ Voir au moins les chapitres 11 et 12 de Jonathan Ready et Christos Tsagalis (dir.), *Homer in Performance : Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin, University of Texas Press, 2018.

²⁹ Voir *inter alia* Paola Gagliardi, « I lamenti di Andromaca nell'*Iliade* », *GALIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n° 10, 2006, p. 11-46 ; Christine Perkell, « Reading the Laments of *Iliad* 24 », dans Ann Suter (dir.), *Lament : Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 93-117 ; Christos Tsagalis, *Epic Grief : Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin, De Gruyter, 2012.

³⁰ Voir *inter alia* Richard B. Rutherford, « Tragic Form and Feeling in the *Iliad* », *The Journal of Hellenic Studies*, n° 102, 1982, p. 145-160 ; Irene J. F. de Jong, « Homer : the First Tragedian », *Greece & Rome*, n° 63, 2, 2016, p. 149-162 ; Sheila Murnaghan, « Penelope as a Tragic Heroine : Choral Dynamics in Homeric Epic », *Yearbook of Ancient Greek Epic Online*, n° 2, 1, 2018, p. 165-189.

³¹ Voir <https://www.culturabologna.it/events/le-etiopiche>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³² Voir <https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/annalisa-camilli/2023/09/06/io->

modernes, comme *Meadowlands* de Louise Glück³³, ou bien à des pièces théâtrales basées sur des personnages de l'épopée. C'est le cas de Didon dans la *performance* réalisée par Edith Hall et Magdalena Zira³⁴ ou de Pénélope, seule sur la scène imaginée par Martina Baldiluzzi³⁵. Parfois, nous assistons à la reconstitution d'un poème classique dans son intégralité, comme dans l'*Odyssée* de Giuliano Peparini, représentée à Syracuse par la fondation INDA³⁶. Un genre si important que l'épopée ne pouvait pas ne pas susciter des réponses satyriques visant à le vider de l'intérieur. Il s'agit d'une pratique qui est typique de la réécriture. C'est ainsi que l'on peut lire des parodies de l'épopée, telles que le *Don Juan* de Byron ou le *Chant de Pénélope* de Margaret Atwood³⁷. D'après John Lauber, la première serait une tentative de destruction de la forme épique « by a comprehensive attack on the whole tradition of epic poetry – its style, its structure, and its values »³⁸. Quant au texte d'Atwood, il serait, selon Susanne Jung, un « carrefour de narratives », un mélange d'éléments appartenant à des genres différents, caché derrière un chœur et un titre épique.

3. Gender et épopée

Selon Italo Calvino, un classique est « un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire »³⁹. La vitalité des classiques est sans doute liée à leur aptitude à offrir différentes pistes de lecture. Un classique peut être lu de manière philologique, en prêtant attention au texte et au contexte où il a été produit, ou encore comme une œuvre permettant de

capitano-film-garrone. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³³ Louise Glück, *Meadowlands*, Hopewell, Ecco Press, 1996. Voir au moins Deborah Roberts et Sheila Murnaghan, « Penelope's Song : the Lyric Odysseys of Linda Pastan and Louise Glück », *Classical and Modern Literature*, n° 22, 2002, p. 1-33.

³⁴ Voir *Recovering Dido*, résultat d'une collaboration récente entre Magdalena Zira et Edith Hall. Cette œuvre a été présentée à Oxford. Voir <http://www.apgrd.ox.ac.uk/events/2023/11/20-Dido>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³⁵ Voir <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/penelope/>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³⁶ Voir <https://www.indafondazione.org/ulisse-lultima-odissea/>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³⁷ Margaret Atwood, *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate, 2005. Au sujet de ce texte, voir au moins Coral Ann Howells, « Five Ways of Looking at *The Penelopiad* », *Sydney Studies in English*, n° 32, 2006, p. 5-18 ; Earl G. Ingersoll, « Flirting with Tragedy : Margaret Atwood's *The Penelopiad*, and the Play of the Text », *Intertexts*, n° 12, 1-2, 2008, p. 111-128 ; Susanne Jung, « "A Chorus Line" : Margaret Atwood's *Penelopiad* at the Crossroads of Narrative, Poetic and Dramatic Genres », *Connotations*, n° 24, 1, 2014, p. 41-62.

³⁸ John Lauber, « *Don Juan* as Anti-Epic », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 8, 4, 1968, p. 607.

³⁹ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 7.

comprendre le présent. En raison de sa souplesse intrinsèque, l'*epos* s'ouvre aujourd'hui à un point de vue féminin, pour aborder des questions liées à l'identité de genre.

Dans son discours prononcé au Teatro Comunale de Bologne à l'occasion de la rencontre *Canta, mia Dea*, organisée par le Centre d'Études « La permanenza del Classico » de l'Alma Mater Studiorum, l'écrivaine Silvia Avallone a relu l'*Iliade* d'Homère avec les yeux d'une femme contemporaine⁴⁰. Elle a montré comment les femmes – dans le texte qui donne naissance à la voix littéraire occidentale, une voix qui, pendant des siècles, a été masculine – sont invisibles et étrangères. Elles pleurent, elles obéissent, elles sont amoureuses. Lorsqu'elles ont une forme de pouvoir, elles séduisent. Elles sont réduites à des fonctions : mères de, épouses de, filles de. Même la Muse épique obéit à un homme, à savoir Homère. Les femmes de l'*Iliade* sont des « choses vivantes », des monnaies d'échange, des trophées. Elles agissent en arrière-plan, car la scène est dominée par les hommes. Alors, pourquoi lire les épopées classiques ? La conclusion d'Avallone est que ces textes nous aident à prendre conscience de la genèse de l'Occident.

On ne pourrait pas affirmer que toutes les épopées et toutes les civilisations ont une empreinte masculine aussi forte que la culture occidentale. Par exemple, dans le monde des steppes, les femmes jouissaient, depuis l'Antiquité, d'une plus grande liberté et d'une plus grande considération que leurs voisines sédentaires. Elles participaient, à l'instar des hommes, à la guerre, à la politique et au commerce⁴¹. On pourrait songer encore une fois à l'*Histoire secrète des Mongols*. Cette chronique épique fait la part belle aux figures féminines qui aident le héros-protagoniste et s'avèrent des conseillères politiques avisées. Toutefois, même ici, les femmes restent des fonctions : mères de, épouses de. L'hypothèse récemment avancée par Atwood de l'intervention d'une main féminine dans l'écriture de l'ouvrage montre bien l'ambivalence de la condition féminine dans le monde des steppes, habilement dépeinte par l'auteur(e) anonyme de cette épopée⁴².

Dans le sillage des revendications féministes, de nombreux artistes et écrivains occidentaux explorent aujourd'hui le genre épique et ses textes fondateurs à la lumière d'une sensibilité féminine. Ainsi, Anne Weber écrit

⁴⁰ L'enregistrement vidéo de cette initiative est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=AA7otcdpEPQ>. [Dernière consultation : 22/11/2023]

⁴¹ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens*, op. cit., p. XIV-XV. À ce sujet, voir également Iaroslav Lebedynsky, *Les Amazones. Mythe et réalité des femmes guerrières chez les anciens nomades de la steppe*, Paris, Errance, 2009.

⁴² Voir *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, London, Penguin, 2023, p. LIX-LXIV.

en allemand le poème épique *Annette, ein Heldinnenepos*⁴³ où la protagoniste est en quête de sa propre identité de femme militante. Traduite en français par l’auteure elle-même sous le titre *Annette, une épopée*⁴⁴, l’œuvre raconte la vie de la neuroscientifique, résistante, militante communiste et du FLN algérien Anne Beaumanoir. Et encore, la Britannique Nathalie Haynes réécrit l’*Iliade* du point de vue des femmes. Dans le roman *A Thousand Ships*⁴⁵, Calliope décide de donner la parole aux héroïnes grecques et troyennes dont l’existence a été bouleversée par la guerre chantée par Homère. Enfin, les mythes liés à l’épopée font l’objet d’une véritable réflexion sur ce que signifie être une femme aujourd’hui, dans un va-et-vient constant entre le présent et le passé. C’est le cas, par exemple, du roman *Le repos de Penthésilée*⁴⁶ de Natacha Michel et du drame *Chère Amazone*⁴⁷ d’Alicia Roda. Au centre de ces œuvres se trouve la figure de Penthésilée. Les exploits de cette reine qui était tombée amoureuse d’Achille lors des combats à Troie avaient été relatés dans l’*Ethiopide*, un poème épique perdu. Si, dans le monde grec, le mythe des Amazones stigmatisait certains aspects de la féminité perçus comme perturbants, tels que la force virile et l’insoumission aux mâles⁴⁸, après des siècles de lutte pour la reconnaissance des droits des femmes⁴⁹, il s’est chargé d’importantes revendications identitaires.

4. Épopée vs épopée

Au fil des siècles, l’adjectif « épique » a pris de nouveaux sens, plus larges par rapport à ceux qu’il avait dans la culture antique, à tel point qu’il est parfois difficile aujourd’hui de distinguer les œuvres appartenant proprement au genre épique de celles qui n’entretiennent que de faibles liens avec ce dernier.

L’utilisation par Peter Szondi, au milieu du siècle dernier, de l’adjectif « épique » à propos du théâtre a marqué un tournant décisif dans la théorie de la littérature. Le critique hongrois-allemand part de la recommandation faite par Aristote aux écrivains dans la *Poétique* de ne pas mélanger le drame (δρᾶμα, « action scénique ») et l’épopée (ἔπος,

⁴³ Anne Weber, *Annette, ein Heldinnenepos*, Berlin, Matthes & Seitz, 2020.

⁴⁴ Anne Weber, *Annette, une épopée*, Paris, Seuil, 2020.

⁴⁵ Nathalie Haynes, *A Thousand Ships*, London, Pan Macmillan, 2019.

⁴⁶ Natacha Michel, *Le repos de Penthésilée*, Paris, Gallimard, 2020.

⁴⁷ Alicia Roda, *Chère Amazone*, Paris, Les Cygnes, 2016.

⁴⁸ Voir Davide Bigalli, *Amazzoni, sante, ninfe : variazioni di storia delle idee dall’Antichità al Rinascimento*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.

⁴⁹ Voir Adriana Cavarero et Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2022.

« parole », « narration »). Le drame moderne serait né à la Renaissance, lorsque l'homme, après le Moyen Âge, retrouve sa dimension laïque et crée un théâtre pivotant autour de la triade volonté-décision-action. Dans ce théâtre, les éléments dramatiques et le dialogue sont prédominants. Entre les XIX^e et XX^e siècles, le théâtre européen aurait traversé une crise dont le résultat serait la contamination du genre dramatique par le genre épique, au moyen de l'introduction d'éléments narratifs, donc épiques, dans le théâtre. L'œuvre du Belge Maurice Maeterlinck est exemplaire à cet égard. Dans ses « drames statiques » – terme paradoxal si l'on considère que le verbe δράω en grec ancien signifie « agir » –, Maeterlinck représente l'homme dans son impuissance existentielle, dans sa condition de prisonnier d'un destin de mort dont il n'est point le responsable. Le recours à des éléments épiques lui permet de faire de l'être humain un objet passif et silencieux de la mort, et ce, dans une forme qui le voudrait sujet parlant et agissant. Ainsi, le dialogue n'est plus auto-suffisant. L'auteur est contraint de donner des indications dramaturgiques de plus en plus minutieuses et le dialogue se charge d'une fonction narrative, en ce qu'il permet de décrire une réalité demeurant au fond incompréhensible⁵⁰.

Dans cet usage de l'adjectif « épique », Szondi se rapproche de Bertolt Brecht qui l'avait employé pour qualifier sa propre œuvre dramaturgique, par opposition au théâtre « dramatique », dit « aristotélicien ». Au drame, à l'action et à l'identification entre le spectateur et le personnage, le théâtre épique préfère la narration, la réflexion et la distanciation. Afin de briser l'illusion scénique, de stimuler le jugement critique du spectateur et de créer une dramaturgie du commentaire, Brecht utilise des « effets de distanciation », tels que l'insertion du prologue, de chansons, de panneaux et d'extraits de journaux, ainsi que l'éclairage du public⁵¹.

En dernier, dans la culture populaire, le terme « épique » a désormais pris un sens figuré. Il désigne une entreprise ayant « quelque chose de légendaire par rapport aux capacités humaines ordinaires »⁵². Ainsi, pour reprendre l'exemple de Gengis-khan, l'une des sources incontournables pour l'étude de sa figure est l'*Histoire secrète des Mongols*. Cependant, sur les couvertures de romans et les affiches de films contemporains inspirés des mythes gengiskhanides et puisant dans cet ouvrage, les mots

⁵⁰ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno* [1956], Torino, Einaudi, 1962, p. 3-59.

⁵¹ Voir Bertolt Brecht, « Kleines Organon für das Theater », dans *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, t. VII, p. 7-67 ; Peter Szondi, *op. cit.*, p. 96-101.

⁵² Voir l'entrée « epico » dans le dictionnaire italien Sabatini Coletti en ligne : https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/epico.shtml. [Dernière consultation : 20/11/2023]

« épopée » et « épique » sont utilisées dans un sens métaphorique, sans référence aux caractéristiques formelles de l'*epos*. Par exemple, le roman *Wolf of the Plains* de l'écrivain britannique Conn Iggulden retrace « the epic story of the great conqueror »⁵³ et la saga de la romancière américaine Starr Z. Davies sur la reine Mandoughai – figure qui est liée à Gengis-khan, mais qui n'est pas présente dans l'*Histoire secrète des Mongols* – porte le sous-titre de « Mongolian Epic »⁵⁴. Et encore, le long métrage *Mongol*, tourné en 2007 par le réalisateur russe d'origine bouriate Sergei Bodrov, est un « film épique », puisqu'il s'inscrit dans un genre cinématographique s'inspirant des gestes de personnages historiques ou mythologiques et se caractérisant par la spectacularité des situations, de la scénographie et de la distribution ainsi que par les coûts élevés de sa production⁵⁵. À l'époque du postmodernisme⁵⁶, le mythe et l'épopée sont commercialisés et spectacularisés. Avec l'épopée telle qu'elle a été théorisée par Aristote, ces œuvres contemporaines ont en commun la longueur des épisodes, le sujet héroïque et le caractère narratif. Cependant, ce qui manque souvent aux films et aux romans dits « épiques » de nos jours, c'est la charge identitaire des épopées anciennes. Le spectateur contemporain qui se rend au cinéma pour voir le film *Troy* de Wolfgang Petersen ne le fait pas pour assister à la représentation des valeurs fondatrices de sa propre civilisation – comme le faisaient au contraire les Grecs en écoutant ou en lisant les poèmes homériques – mais par pur divertissement et évasion.

5. Présentation du volume

L'épopée a joué un rôle primordial – par son lien avec le mythe, l'oralité et la narration d'exploits héroïques – dans la naissance des littératures européennes et dans la définition de l'axiologie des peuples qui les ont produites. Les textes épiques fondateurs de la civilisation européenne pivotent tous autour de l'idée du voyage par mer. Dans l'*Illiade*, il est question de l'expédition des navires achéens vers Troie, afin

⁵³ Conn Iggulden, *Wolf of the Plains*, New York, HarperCollins, 2007.

⁵⁴ La *Fractured Empire Saga* (Milwaukee, Pangea Books, 2021-2022) se compose des romans suivants : *Daughter of the Yellow Dragon*, *Lords of the Black Banner*, *Mother of the Blue Wolf* et *Empress of the Jade Realm*.

⁵⁵ Voir l'entrée « épico, film » dans l'encyclopédie Treccani en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/film-epico/#:~:text=épico%2C%20film%20Genere%20cinematografico%20ispirato,i%20costi%20di%20produzione%20elevati](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-epico/#:~:text=épico%2C%20film%20Genere%20cinematografico%20ispirato,i%20costi%20di%20produzione%20elevati.). [Dernière consultation : 20/11/2023]

⁵⁶ Voir David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Blackwell, 1990.

venger l'offense subie par Ménélas ; dans l'*Odyssée*, du *nostos* aventureux d'Ulysse après la guerre, pour regagner sa maison d'Ithaque. Le voyage mythique des héros homériques est ensuite devenu un voyage textuel, dans la mer de la connaissance. De nombreux écrivains, philosophes et artistes européens se sont plongés dans les poèmes épiques anciens, en y trouvant l'inspiration pour de nouvelles créations, en les traduisant, en les commentant et en en reprenant des passages et des épisodes. Malgré leur proximité différente avec le genre de l'épopée et la distance temporelle et culturelle qui les sépare, ces intellectuels sont partis en voyage avec Calliope, Muse épique, dans l'espoir de trouver, le long du chemin, la réponse à une question fondamentale : qui sommes-nous ?

Ce numéro de *RILUNE* interroge la relation entre épopée et identité dans les littératures européennes. Suivant le fil rouge du voyage métaphorique de Calliope, il se structure en trois parties. Un premier volet – « Le début du voyage : nouvelles épiques » – porte sur la relation, d'un point de vue thématique et/ou stylistique, entre tradition et innovation dans la construction de nouveaux poèmes épiques. Il héberge des contributions consacrées à des auteurs qui posent les fondements du genre épique ou dialoguent avec les textes fondateurs de l'épopée pour donner de nouvelles orientations à ce genre littéraire. Dans cette section, Calliope commence son voyage, et les auteurs européens lèvent l'ancre pour la suivre.

L'article de Fabio Giunta porte sur la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. Avec le poème héroïque, qu'il théorise dans l'ouvrage *Discorsi del poema eroico* (1594), Le Tasse se propose de créer une œuvre adaptée aux instances les plus rigoureuses de son temps. D'une part, il se conforme aux canons aristotéliens et de la Contre-Réforme qui prônent la fidélité à la vérité historique, la rationalité, la moralité et l'unité de la structure narrative du récit. D'une autre part, il adopte un style élevé, en accord avec le genre épique et le sujet traité, et cède à ces éléments magiques et aventureux qu'il sait être indispensables pour le plaisir de ses lecteurs. L'essai de Giunta – « L'ideologia tripartita nella *Gerusalemme liberata* di Tasso » – explore l'architecture idéologique de la *Gerusalemme liberata* à la lumière des recherches de Dumézil, Duby, Le Goff, Flori et Huizinga touchant « l'idéologie tripartite indo-européenne » dans divers contextes médiévaux et modernes. Une des visées axiologiques du poème du Tasse serait l'affirmation de la primauté de la sphère magico-religieuse. Celle-ci trouverait son représentant dans le personnage de Pierre l'Ermitte jouant un rôle important dans la direction de l'entreprise des croisés.

La contribution d'Alain Daniel Alvarez Vega (« “Extremum fato quod te adloquor hoc est” : Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et

Dante ») montre comment Dante, dans la *Commedia*, utilise son talent philologique et poétique pour négocier sa position au sein de la tradition épique occidentale. Virgile est sans aucun doute le guide de Dante *agens* dans l'*Enfer*, et l'*Énéide* le texte de référence de l'*auctor* tout au long du poème sacré. Cependant, le génie de Dante se détache de la tradition qui l'a précédé, pour trouver son propre espace expressif dans le poème allégorique-didactique chrétien et franchir ainsi ces Colonnes d'Hercule qui avaient été fatales à Ulysse. Un exemple en est le motif du silence, qu'Alvarez Vega analyse en relation avec les figures de Didon et Béatrice dans l'*Énéide* et la *Commedia*, en soulignant comment Dante reprend le plus souvent le modèle virgilien pour le transformer en quelque chose de tout à fait nouveau.

Avec l'article de Donia Boubaker – « Imaginaire épique et cosmopolitisme dans la littérature de l'extrême contemporain : l'exemple de Laurent Gaudé » –, nous passons de l'ancien à l'extrême contemporain. La chercheuse donne un exemple de la vitalité du genre épique de nos jours en se penchant sur l'œuvre de Laurent Gaudé, l'un des auteurs français vivants les plus étudiés dans les écoles secondaires. Avec le poème *Nous, l'Europe : Banquet des peuples* (2018), Gaudé cherche à refonder le genre épique, en le confrontant à un thème très actuel : l'appel à la construction d'une Europe qui puisse se dire réellement « unie » de par sa capacité à promouvoir les valeurs de liberté, de solidarité et de reconnaissance de l'autre. Boubaker souligne comment les questions identitaires hantent l'écriture épique de Gaudé, qui devient alors le support d'une réflexion morale, culturelle et politique sur le cosmopolitisme.

Suit une deuxième partie – « Les étapes du voyage : exégèses et traductions épiques » – consacrée au processus de circulation des classiques épiques à travers les exégèses et les traductions. Celles-ci marquent des étapes importantes du voyage maritime de Calliope.

C'est ce que montre, par exemple, l'article de Simonetta Nannini, « L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche : l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od.* VIII 266-366) nell'interpretazione di Platone (*Symp.* 192c-e) ». Nannini examine l'influence des exégèses philosophiques des poèmes d'Homère sur la culture occidentale. Elle choisit l'épisode exemplaire des « amours d'Arès et d'Aphrodite » qui se trouve dans le huitième livre de l'*Odyssée*. L'interprétation qu'en donne Platon dans le *Banquet*, dans le cadre du discours d'Aristophane sur le mythe de l'autre moitié, s'avère capitale pour Aristote, Lucrèce et la psychologie moderne.

Fernando Funari, dans « L'*Enfer* de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d'une traduction », se sert des outils et des réflexions de la critique

génétiq ue, de la traductologie et des humanités numériques pour étudier un autre aspect de la circulation des textes épiques, à savoir la traduction et l'adaptation d'un texte source aux conditions linguistiques et encyclopédiques de la langue-culture cible. Il prend en considération les trois versions de la traduction française de la *Commedia* de Dante par Jean-Antoine de Mongis. L'analyse se concentre sur l'étude de cas de la célèbre harangue au moyen de laquelle Ulysse, dans le chant XXVI de l'*Enfer*, incite ses hommes à violer l'interdiction divine de franchir les Colonnes d'Hercule. L'épisode devient l'occasion d'une réflexion métapoétique sur l'écriture du poème. Funari compare les choix du traducteur du XIX^e siècle avec ceux d'autres traducteurs de la *Commedia*. Il inclut, en annexe à sa contribution, une liste des traductions de l'*Enfer* entre les XVII^e et XXI^e siècles, ce qui donne un aperçu de la vaste circulation de l'œuvre dantesque dans l'espace francophone.

L'essai d'Enrico Tataschiere – « Dal "Pascoli tedesco" di Benno Geiger : i *Poemi conviviali* » – est consacré à l'un des recueils poétiques de Giovanni Pascoli qui a connu la plus grande fortune dans l'espace européen : les *Poemi conviviali* (1904). Sous le voile du mythe, cet ouvrage retrace une histoire de l'humanité, à partir de l'épopée homérique jusqu'à la naissance du Christ, en passant par la vision apocalyptique des tribus barbares de Gog et Magog dévorant le monde occidental. Grâce à la consultation du matériel conservé à la Fondation Cini de Venise, à la Fondation Croce, à la Casa Pascoli de Castelvechio, au Gabinetto Vieusseux et auprès de plusieurs bibliothèques berlinoises, Tataschiere montre l'importance du travail de traduction en allemand des *Poemi conviviali* effectué par Benno Geiger. Il laisse entrevoir également le réseau européen de ce poète et historien de l'art autrichien qui, au début du XX^e siècle, est entré en contact avec les intellectuels majeurs de son époque, dont Marinetti, Croce, Borgese, Zweig, Hesse et bien d'autres.

Une troisième et dernière section – « La fin du voyage : réécritures, adaptations et fonctions épiques » – se penche sur les œuvres qui dialoguent avec un texte source épique, en le réécrivant intégralement ou partiellement, en l'adaptant à d'autres genres littéraires, tels que le théâtre ou le roman, ou en l'utilisant comme une simple « fonction épique ». Calliope amène les voiles pour laisser la place à d'autres Muses qui inspirent des textes entretenant des liens de plus en plus faibles avec le genre épique.

La section s'ouvre sur un article de Frank Lestringant, « Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas, le jour de David, une épopée biblique ». Il porte sur la présence de l'hypotexte biblique dans l'œuvre de Guillaume de Saluste du Bartas. Dans la *Seconde Semaine*, inachevée, le poète protestant français du XVI^e siècle est censé raconter

l'histoire de l'humanité, de l'Eden à l'Apocalypse. Dans *Les Suites de la Seconde Semaine*, il entend rompre avec la tradition ronsardienne et les références à la mythologie gréco-latine pour se tourner vers un style poétique sévère, inspiré de la *Bible*. Lestringant concentre notamment son analyse sur le livre des « Trophées », concernant le règne de David, qui constitue l'une des parties les plus étendues et les plus réussies de ces *Suites*.

L'article de Dora Leontaridou – « La scène iliadique des “adieux d'Hector et d'Andromaque” : son parcours intertextuel dans les épopées médiévales et le théâtre français » – offre un vaste *excursus* diachronique sur la fortune de l'épisode des « adieux d'Hector et d'Andromaque », narré dans le sixième chant de l'*Illiade*. Leontaridou examine comment cette scène a été reprise dans deux épopées médiévales, l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, et dans le théâtre français moderne, à savoir la tragédie *Hector* (1601) d'Antoine de Montchrestien et la tragédie du même nom de Jean Charles Julien Luce de Lancival (1809). La chercheuse y démontre la souplesse de l'épisode homérique et ses réinvestissements symboliques en fonction des époques et des genres littéraires.

Dans son article – « “Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile” : Balzac et l'imaginaire épique dans les romans de Lord R'Hoone » –, Michele Morselli avance l'hypothèse que la marginalisation de l'épopée au XIX^e siècle n'a pas entraîné l'épuisement de ce que l'on appelle la « fonction épique ». Morselli mène une analyse de l'œuvre de Balzac à rebours, pour montrer comment le dialogue avec le genre épique accompagne toute sa carrière artistique. Si la *Comédie humaine* peut être lue comme une épopée romanesque moderne, c'est dans les œuvres de jeunesse de l'écrivain français que la présence d'un répertoire épique, parfois utilisé sous forme parodique comme un contre-discours à partir duquel modeler le réalisme du chef-d'œuvre à venir, émerge le plus fortement.

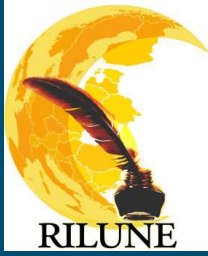
Les reprises parodiques de l'épopée se poursuivent jusqu'à nos jours. En effet, la contribution de Pauline Philipps – « Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas* dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver » – porte sur la réécriture des *Eddas* par Michel Vinaver. Dans la pièce *Par-dessus bord*, le dramaturge français utilise ces poèmes médiévaux nordiques pour suivre les tribulations d'une entreprise familiale de papier toilette au bord de la faillite. D'après Philipps, l'incongruité de cette juxtaposition invite à une relecture épique du monde de l'entreprise contemporaine où la lutte des sociétés américaines et françaises fait écho ironiquement à celle des dieux du Nord.

Le dernier article – « L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.

Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine en langue anglaise, française et italienne » – ouvre le champ d’investigation à l’Orient. Cette entité mythique a été utilisée par l’Occident, pour définir *e contrario* sa propre identité et projeter ses propres peurs et utopies sur son miroir. Benedetta De Bonis part du constat que les figures de Gengis-khan et des femmes qui ont contribué à l’essor de son empire ont fait l’objet, au cours du XX^e siècle, d’une réévaluation par les spécialistes, notamment grâce à la redécouverte et à la traduction de la chronique épique mongole médiévale connue sous le titre d’*Histoire secrète des Mongols*. Elle analyse la représentation des femmes liées à l’épopée de Gengis-khan dans les textes littéraires contemporains pour la jeunesse en anglais, français et italien. Elle conclut que, dans ce genre littéraire, les femmes, en vertu de leur altérité, se font les médiatrices, entre l’adulte et l’enfant, des contenus les plus problématiques de l’épopée gengiskhanide, en devenant le paradigme d’un nouveau modèle féminin à proposer aux jeunes lecteurs occidentaux.

Dans un long périple jalonné de créations, de traductions, de commentaires et de variations, Calliope n’a donc cessé, hier comme aujourd’hui, de prêter sa « belle voix » aux marins qui l’ont suivie dans une quête noble et ambitieuse à la recherche de soi et de valeurs à léguer aux générations présentes et futures.

Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis
(Université de Bologne-Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)



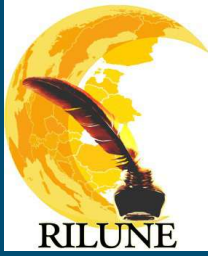
N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

I.

**Le début du voyage :
nouvelles épiques**

*RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 17,
Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes,
(Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.),
2023 (version en ligne, www.rilune.org).*



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

FABIO GIUNTA
(Université de Bologne)

L'ideologia tripartita nella Gerusalemme liberata di Tasso

Pour citer cet article

Fabio Giunta, « L'ideologia tripartita nella *Gerusalemme liberata* di Tasso », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 1-18 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'essai entend explorer la possibilité de relire l'architecture idéologique de la *Gerusalemme liberata* à la lumière des recherches de Dumézil et d'historiens tels que Duby, Le Goff, Flori et Huizinga, qui documentent bien la présence de ce qu'on appelle « idéologie tripartite » des Indo-Européens dans de nombreux contextes médiévaux et modernes. Parmi les objectifs du poème du Tasse, il y aurait donc la redéfinition de l'ordre hiérarchique qui soumet les sphères de l'action militaire (Goffredo de Bouillon) et de l'impulsion amoureuse-vitaliste au sens le plus large (Rinaldo et Tancredi) au guide magico-religieux (Pierre l'Ermite). Dans cette perspective, le personnage de Pierre l'Ermite et la caste religieuse assument un rôle prédominant dans la direction de l'entreprise de l'armée croisée, en montrant comment la division sociale tripartite médiévale des classes est encore un élément fondateur de la structure idéologique du poème.

Mots-clés : *Gerusalemme liberata*, idéologie tripartite, Pierre l'Ermite, clergé, hiérarchie.

EN The essay aims to furnish a new reading of the ideological architecture of *Gerusalemme liberata* in the light of the researches carried out by Dumézil and historians such as Duby, Le Goff, Flori, and Huizinga. These witness the presence of the so-called « tripartite ideology » of the Indo-Europeans in numerous medieval and modern contexts. Among the objectives of Tasso's poem, one may find the redefinition of the hierarchical order where the spheres of military action (Goffredo of Bouillon) and of the amorous-vitalist impulse in the broadest sense (Rinaldo and Tancredi) are subordinated to the magical-religious guide (Peter the Hermit). In this perspective, the character of Peter the Hermit and the religious caste take on a prominent role in directing the crusader army, showing how the medieval social tripartite division of the classes is still a founding element of the ideological structure of the poem.

Keywords : *Gerusalemme liberata*, tripartite ideology, Peter the Hermit, clergy, hierarchy.

FABIO GIUNTA

L'ideologia tripartita nella *Gerusalemme liberata* di Tasso

In un capitolo del volume *Poesia e ideologia* Paul Larivaille, indagando sul fondamento ideologico che determina i valori etico-religiosi del poema tassiano, ha riscontrato « l'assoluta predominanza, nel mondo della *Liberata*, dei regimi monarchici »¹. Secondo lo studioso francese si tratta di

una predominanza evidente anche a livello lessicale, nel fatto che oltre al re *d'Egitto* (mai chiamato per nome) e ad Aladino « re di Gerusalemme », Dio è ripetutamente designato come « Re del Cielo » o « Re del Mondo », perfino Plutone è chiamato espressamente da Ismeno, se non re, « signor de' regni empî del foco » (XXX, 7), e anche Goffredo, pur dovendosi accontentare del titolo di *Capitano o duce*, è debitamente munito di un suo « aurato scettro » (VIII, 78, 80) che lo accomuna agli altri monarchi del poema².

Nel capitolo successivo³ Larivaille cita il IV libro della *Repubblica* di Platone per ricordare il parallelismo fra le funzioni dell'anima e quelle dello stato. Nel primo caso si hanno la razionale, l'irascibile e la concupiscibile; nel secondo, nella medesima corrispondenza gerarchica, si trovano tre ordini: filosofi che governano, guerrieri che combattono, lavoratori e artigiani che producono ricchezza. Il senso di questa operazione è per il critico quello di interpretare il rapporto fra i personaggi di Goffredo, Rinaldo e Tancredi ricollegandosi a quanto lo stesso Tasso scrive nell'« Allegoria del poema »⁴ laddove la funzione del primo equivale all'intelletto che deve moderare, rispettivamente, la parte irascibile (Rinaldo) e concupiscibile (Tancredi) dei due cavalieri prigionieri delle loro passioni⁵. Per Larivaille l'influenza di questi elementi della dottrina

¹ Paul Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata*, Napoli, Liguori, 1987, p. 118. Il capitolo si intitola « Cristiani e pagani: l'ideologia della Liberata » (p. 111-131).

² *Ibid.*, p. 118-119. Ma si può qui aggiungere anche il distico finale di *Lib. I*, 32 quando Pietro l'Eremita dice ai soldati: « date ad un sol lo scettro e la possanza, / e sostenga di re vece e sembianza ».

³ Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 135-166 (« Tancredi e Rinaldo fra amore e onore: la nascita del nuovo cavaliere cristiano »).

⁴ Torquato Tasso, « Allegoria del poema », dans *Gerusalemme liberata*, éd. Angelo Solerti *et alii*, Firenze, G. Barbera, 1895-1896, vol. II, p. 25-30.

⁵ Nell'*Allegoria* Goffredo viene definito « capitano » e « intelletto », mentre « Rinaldo, Tancredi, e gli alti principi, sonno in luogo de l'altre potenze de l'animo, ed il corpo da i soldati men nobili ci vien dinotato » (*ibid.*, p. 26). E ancora: « l'amor, che fa vaneggiar Tancredi e gli altri cavalieri, e li allontana da Goffredo: e lo sdegno, che desvia Rinaldo da l'impresa, significano il

platonica « sulla definizione dei personaggi e delle loro vicende, sulla struttura stessa e per finire sul senso allegorico del poema tassiano »⁶ è molto evidente.

La trifunzionalità cui qui si allude, attraverso Platone, è antica. Si tratta di quell'ideologia tripartita di origine indoeuropea studiata da Georges Dumézil derivante dalla forma di organizzazione di una comunità (cittadina, statuale o di altro tipo) per cui i popoli indoeuropei si strutturavano gerarchicamente in tre classi, ognuna delle quali, assolvendo a una funzione di matrice cosmica, svolgeva un ruolo sociale diverso. La prima classe, cui spetta la guida della comunità, è quella sacerdotale ; la seconda, quella guerriera, si occupa della difesa ; la terza è quella di contadini, artigiani e allevatori. Queste tre categorie si riferiscono ai tre bisogni fondamentali, secondo la struttura di pensiero indoeuropeo, che ogni società deve soddisfare per sopravvivere e prosperare. Il primo livello, quello del comando, è riferibile prevalentemente alla sfera del sacro, della religione, della scienza, della saggezza e dell'intelligenza. Garantisce il rapporto fra gli uomini e la sfera divina attraverso i riti, il culto o la magia. È la funzione esercitata da un sacerdote, un sapiente o un re attraverso la conformità alla volontà o al favore degli dei. Il secondo livello è caratterizzato dalla forza e dalla violenza, e quindi spetta a una casta militare di guerrieri che tutela l'ordine interno, provvede alla difesa dei confini e si occupa della guerra. Il terzo livello, il più ampio e variegato, riguarda la produzione di cibo e beni e la riproduzione, ma in realtà include anche le sfere dell'amore, della pace, della ricchezza.

Secondo Dumézil, nel mondo antico, solo gli Indoeuropei hanno attuato questo processo ideologico trifunzionale in una fase anteriore alla dispersione di questi popoli nel continente euroasiatico. Le società indiana postvedica, avestica, scitica, celtica, germanica, slava e romana arcaica ne sono gli eredi diretti. Si pensi ad esempio alle tripartizioni di brahmana, kshatriya, vaishya ; druidi, cavalieri, plebei⁷ ; filosofi, guerrieri, lavoratori, in sintesi, come scriveva Dumézil, « *prêtes, guerriers, producteurs* »⁸. Le teologie tripartite di questi popoli sono in questo senso molto significative perché rispecchiano le tre funzioni suddette. Si ricordino soltanto le triadi Odino, Thor, Freyr e Giove, Marte, Quirino. L'ideologia tripartita diviene in seguito uno schema culturale assimilato dai Greci, dai Romani, dal Medioevo europeo (*orantes, bellantes,*

contrasto che con la ragionevole fanno la concupiscibile e l'irascibile virtù » (*ibid.*, p. 27).

⁶ Paul Larivallée, *op. cit.*, p. 140.

⁷ Come si legge in Giulio Cesare, *De bello gallico*, VI, 13-15.

⁸ Georges Dumézil, « L'idéologie tripartite des Indo-Européens », *Latomus*, n° 31, 1958, p. 5-89 : 18. Si veda anche *Id., Gli dei sovrani degli indoeuropei* [1977], Torino, Einaudi, 1985.

laborantes), fino a giungere agli Stati generali francesi (clero, nobiltà e terzo stato). Queste tripartizioni di marca indoeuropea presuppongono sempre un preciso ordine gerarchico di valori⁹. Anche nel VI secolo si ravvisano i segni di questa struttura benché non perfettamente simmetrica (clero, imperatore e altri) che da papa Gelasio I¹⁰, attraverso Isidoro di Siviglia, passa a Gregorio Magno :

Le roi a donc une grande responsabilité envers Dieu. Instruit par les prêtres, il a pour fonction de faire exécuter leurs directives. Il dispose de la puissance, mais non de l'autorité. [...] La fonction de direction du clergé sur la société tout entière par l'intermédiaire du pouvoir disciplinaire [...] des rois apparaît ici manifeste. En cela Isidore de Séville se fait le propagateur des idées déjà très clairement développées par le pape Grégoire le Grand quelques années plus tôt. Celui-ci avait précisé en de nombreuses occasions comment l'Église pouvait accomplir sa mission de direction de la société : l'Empereur, en effet, a pour mission, selon lui, le service de l'Église. [...] Hiérarchie, donc : le royaume céleste l'emporte sur le terrestre ; les serviteurs du premier l'emportent par conséquent sur ceux du second. [...] le service de Dieu surpasse le service du siècle. [...] À la base de la pyramide, les *subditi* doivent obéissance aux rois, eux-mêmes dirigés, éclairés, instruits, voir corrigés par le clergé. [...] Tous trois sont justes, selon Grégoire, mais à des niveaux et à des titres différents¹¹.

Come hanno scritto storici quali Dumézil, Duby¹², Le Goff¹³, questo schema trifunzionale ha avuto molta fortuna nei modelli culturali e letterari europei che vanno dal IX al XII secolo. Ma alcuni strascichi e diversi residui di questa ideologia sono giunti sino al Rinascimento, soprattutto in ambito artistico, il quale maggiormente ha attinto alle opere e alla cultura medievali¹⁴. Proprio dal XVI secolo il tema tripartito ricomincia a circolare in molti ambienti artistici e non solo. Ed è importante sottolineare la correlazione che Le Goff pone fra questo schema e la novità politica della società nella pubblicistica religiosa quando scrive che « se questo tema, assente fino allora nella letteratura

⁹ Si veda Ottavia Niccoli, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁰ Cf. la voce « Gelasio I » di Raiko Brato, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 1999 : https://www.treccani.it/enciclopedia/gelasio-i-papa-santo_%28Dizionario-Biografico%29/. [Dernière consultation : 28/09/2023]

¹¹ Jean Flori, *L'Idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Paris, Droz, 1983, p. 35-36.

¹² George Duby, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori* [1978], Roma-Bari, Laterza, 1980.

¹³ Si veda Jacques Le Goff, « Società tripartita, ideologia monarchica e rinnovamento economico nella cristianità dal secolo IX al XII », dans *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, p. 41-51.

¹⁴ L'ideologia tripartita si riproporrà nuovamente più avanti : « proprio la sua esplosione nel 1789 dimostra che una qualche presa sulla realtà l'immagine [della tripartizione] l'esercitava », dans Ottavia Niccoli, *op. cit.*, p. 20.

cristiana, vi appare tra il secolo IX e l'XI, significa che esso corrispondeva a un nuovo bisogno. Questa immagine concettuale della società era in rapporto con nuove strutture sociali e politiche »¹⁵. Ma nel secolo XI, ricorda Niccoli,

è anche l'immagine della tripartizione della società nel suo insieme che si va progressivamente sacralizzando. Il re come punto di riferimento esterno e necessario ad essa scompare, sostituito da Dio e dalla sua volontà. È naturale quindi che il ruolo del clero appaia il primo e il più elevato, e che nello scambio reciproco di servizi che avviene fra *agricultores, oratores, pugnatores*, la *precatio sancta*, la santa orazione, appaia la moneta più nobile e più pregiata¹⁶.

Ora, alcune ideologie e certe strutture di pensiero, come hanno insegnato gli storici francesi delle *Annales*, hanno una lunga durata e non pochi modelli dal Medioevo sono giunti, più o meno esplicitamente, dal Medioevo al Rinascimento. Così, anche il finissimo Huizinga ha potuto scrivere che « chi studia senza preconetti lo spirito del Rinascimento vi scopre un carattere molto più “medioevale” di quanto la teoria ammetta. Ariosto, Rabelais, Margherita di Navarra, Castiglione, nonché tutta l'arte figurativa, sono pieni di elementi medioevali in quanto a forma e contenuto »¹⁷. E in riferimento alla nobiltà medievale scrive che « se la cavalleria non fosse stata altro che una brillante patina sulla realtà della vita, sarebbe ugualmente necessario che lo storico riuscisse a comprendere quella vita con lo splendore di quella vernice. D'altro canto essa è stata molto più di una patina »¹⁸. Secondo lo storico olandese, necessità e ideale si compenetravano nel tardo Medioevo riguardo alla missione della cavalleria in rapporto al sogno della crociata :

Vi era un grande obiettivo politico legato indissolubilmente all'ideale cavalleresco : la crociata, Gerusalemme ! Perché Gerusalemme era pur sempre la più alta idea politica professata da tutti i principi europei, un'idea che li spingeva continuamente all'azione. C'era in questo caso un contrasto singolare tra l'idea politica e i reali interessi in campo. Per la Cristianità del XIV e del XV secolo esisteva una questione orientale della massima urgenza : la difesa dai turchi, che avevano già preso Adrianopoli (1378) e distrutto il regno serbo (1389). Il pericolo veniva dai Balcani. Tuttavia questa prima e urgente politica europea non riusciva ancora a liberarsi dell'idea della crociata e inquadrava la questione turca solamente nel grande sacro compito

¹⁵ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 42. Infatti, prosegue, « mi sembra che l'elaborazione e la diffusione del tema della società tripartita debbano essere messe in rapporto con i progressi della ideologia monarchica e con la formazione delle monarchie nazionali nella cristianità postcarolingia » (*ibid.*).

¹⁶ Ottavia Niccoli, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo* [1921], Milano, Feltrinelli, 2020, p. 355.

¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

che gli avi non eran riusciti ad assolvere : la liberazione di Gerusalemme¹⁹.

Con una lettera (2 marzo 1572), all'indomani della battaglia di Lepanto, papa Pio V esorta tutti i cristiani ad aiutare la « santissima guerra » partecipando personalmente o contribuendo alle spese di una spedizione armata²⁰. Il pontefice, al pari dei suoi predecessori medievali, promette il perdono e l'assoluzione di tutti i peccati a coloro che accoglieranno questo invito²¹. Si tratta tuttavia non soltanto delle preoccupazioni di Pio V²². È tutta l'Europa a temere la minaccia turca che dall'inizio del XVI secolo preme sempre più da oriente e da sud. E la vicenda umana e intellettuale del giovane Tasso si colloca proprio in questo contesto dove, come ha scritto Cerboni Baiardi, « la stessa scelta tematica tassiana, il tema della Crociata appunto, si costituisce all'interno e a specchio d'una realtà (politica e spirituale) lacerante e dolente, come nostalgia e utopia [...], come desiderio, come ipotesi e progetto di ricomposizione, di totale risarcimento »²³. E, ancora più importante, « la penna del narratore segna, profonda e netta, la distanza con il passato grandioso evento ; ma al tempo stesso l'attraversa, l'annulla, proietta e costruisce l'immagine esemplare e la nostalgia d'una virtù e d'un tempo eroici nell'icastica evidenza d'un'azione storicamente accertata, ne ripropone l'attualità storica e spirituale »²⁴.

Una certa dimensione medievale riprende dunque vita, divenendo attuale, nella sensibilità e nell'immaginario del XVI secolo. Per questo motivo Dionisotti, a proposito dell'enorme reazione letteraria che provocò la guerra d'Oriente in Italia nel tardo Cinquecento, ha osservato che « nessun evento storico di quel secolo valse a commuovere l'ingegno, se non la fantasia e il cuore, dei contemporanei letterati italiani quanto la battaglia di Lepanto »²⁵. E poco più avanti : « La guerra d'Oriente per tutto il Cinquecento e da ultimo la guerra di Cipro e la battaglia di Lepanto furono senza dubbio eventi che politicamente e letterariamente

¹⁹ *Ibid.*, p. 124. Si veda Paul Alphandéry et Alphonse Dupront, *La cristianità e l'idea di crociata* [1954], Bologna, il Mulino, 1974.

²⁰ Si veda Franco Cardini, « Torquato Tasso e la crociata », dans Gianni Cardini (dir.), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999, t. IV, p. 615-623.

²¹ Kenneth M. Setton, *The Papacy and the Levant*, Oxford, Oxford University Press, 1984, t. IV, p. 1076.

²² Pio V reclama inoltre il diritto medievale dei pontefici della *respublica christiana* di potere assegnare a un principe cristiano un territorio non cristiano o pagano che di « diritto » è luogo di missione cristiana.

²³ Giorgio Cerboni Baiardi, « Introduzione alla *Gerusalemme liberata* », Modena, Panini, 1991, p. XIX.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* [1967], Torino, Einaudi, 1999, p. 202.

interessarono tutta l'Italia »²⁶. Questa dimensione è l'idea di crociata. Sintetizza bene Prospero quando scrive che quella della crociata nei primi decenni del Cinquecento « è un'idea che ha esplicato nella storia un effetto profondo e durevole, un'idea che ha ovviamente un rapporto con le crociate vere, quelle storicamente esistite, ma possiede una storia più lunga, una storia che si riaffaccia di continuo, a ritmi plurisecolari »²⁷. Ma è soprattutto nella seconda parte del XVI secolo che il sogno della crociata viene a essere meglio definito e propagandato :

Di fatto l'orizzonte dominante del secondo Cinquecento per i pensieri e per le azioni di guerra e di pace non fu quello della conquista dell'America, nemmeno per la potenza iberica che vi era impegnata più di ogni altro Stato europeo. Discorsi e pensieri di guerra accompagnarono invece assiduamente le lotte politiche e religiose europee, dallo scontro contro l'Impero ottomano in fase di espansione ai conflitti di religione tra le diverse confessioni cristiane. Fu allora che l'idea e la pratica della crociata come guerra d'aggressione e di sterminio conobbero le fiammate più violente. [...] Non si contano i teologi che affermarono la legittimità della guerra su basi scritturali, basandosi non solo sul Dio guerriero della Bibbia ebraica ma anche sulla « evangelica philosophia ». Davanti alle Fiandre in rivolta e sullo sfondo delle guerre di religione in Francia la giustificazione religiosa della guerra d'aggressione aveva continuato a funzionare senza intoppi, anzi con una specie di violenta accelerazione. Basterebbe raccogliere semplicemente un elenco bibliografico della letteratura sulla guerra e sul tipo umano del soldato per trovarci davanti alla ossessiva presenza di capitani cristiani e di esaltanti imprese militari al servizio di Dio. [...] E c'era anche la pressione turca a riaccendere periodicamente i furori oratori dei religiosi. Nelle terre di scontro e di confronto dottrinale i frati erano portati a sfoderare gli argomenti della guerra santa²⁸.

Per tornare ora al contesto della *Liberata* tassiana si può osservare che l'interpretazione di Larivaille sulla figura regale di Goffredo quale « guerriero-sacerdote »²⁹ non è isolata, ma anzi anche altri studiosi si attestano sulla medesima linea interpretativa. David Quint, ad esempio, scrive che « in quanto “capo” del corpo politico crociato, Goffredo non sembra soltanto re, bensì anche papa, il vicario di Cristo che sulla terra assume la guida della chiesa, ossia del corpo di Cristo. [...] Tasso dà inizio al proprio poema con Dio stesso che sceglie Goffredo come capitano

²⁶ *Ibid.*, p. 203.

²⁷ Adriano Prospero, « “Guerra giusta” e cristianità divisa tra Cinquecento e Seicento », dans Mimmo Franzinelli et Riccardo Bottoni (dir.), *Chiesa e guerra. Dalla « benedizione delle armi » alla « Pacem in terris »*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 60-61.

²⁸ *Ibid.*, p. 83-84. Ma si veda il saggio integralmente per comprendere meglio la mentalità e il clima culturale del XVI secolo riguardo al tema della « guerra santa » : Adriano Prospero, *op. cit.*, p. 29-90. Si veda anche Fulvio De Giorgi, *Il soldato di Cristo (e il soldato di Cesare)*, dans *Chiesa e guerra, op. cit.*, p. 129-161.

²⁹ Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 114.

dell'armata »³⁰.

Si può a questo punto avanzare un'ipotesi interpretativa relativa a un aspetto ideologico che non respinga ma possa contribuire ad arricchire le più consolidate teorie critiche relative alla visione politico-religiosa insita nella *Liberata*. Di solito gli studiosi del Tasso hanno, a ragion veduta, valorizzato la coppia Goffredo-Rinaldo (come, rispettivamente, « mente » e « braccio » della guerra) o la triade Goffredo-Rinaldo-Tancredi (senno, ira e concupiscenza secondo la tripartizione platonica³¹ di cui si è detto sopra). Tuttavia, dopo le considerazioni di natura storica evocate in questo saggio, si può forse configurare una nuova triade tenendo conto delle tre funzioni della cultura indoeuropea e della letteratura tardo-medievale di cui si è detto. Per fare ciò occorre prendere in considerazione Pietro l'Eremita, un personaggio che di solito ha ricevuto poca attenzione da parte dei critici, e non soltanto forse per le sue rare apparizioni nel poema. L'ipotesi da sperimentare è quindi quella di individuare le tre funzioni di origine indoeuropea (la guida magico-religiosa, l'azione guerriera, la sfera vitale in senso lato) nella *Gerusalemme liberata*. Se si prende in considerazione il campo cristiano (con la sua ideologia e i suoi valori) la prima e gerarchicamente più alta funzione viene svolta da saggi interpreti religiosi degli arcani divini quali vescovi, sacerdoti e maghi : Pietro l'Eremita sopra tutti e, a un livello inferiore, il mago d'Ascalona ; la seconda funzione, quella militare, fa certamente riferimento all'azione di Goffredo ; la terza, quella in senso lato della vita, della pace e dell'amore, a Rinaldo e Tancredi³². Partendo dal dato storico degli anni che precedono la prima crociata, si assiste a uno schema simile a quello cui si fa qui riferimento : papa Urbano II, interprete della volontà di Dio, in occasione del Concilio di Clermont del 1095, promuove la prima crociata, chiamando all'appello la nobiltà francese (in seguito europea), al fine di difendere l'impero bizantino dall'avanzata turca³³. Nella *Liberata* questo riferimento storico lo si

³⁰ David Quint, « L'allegoria politica della "Gerusalemme liberata" », *Intersezioni*, n° 10, 1, 1990, p. 42.

³¹ A tal proposito ha scritto Corrado Confalonieri : « Attraverso l'istituzione di una continuità tra la *Repubblica* di Platone e il poema gerosolimitano, l'*Allegoria* produce un sistema analogico in cui il primo termine assume la posizione di *foro* e il secondo quello di *tema*, perché proprio l'applicazione del paradigma di referenza del dialogo platonico pretende di illustrare il funzionamento della *Liberata* », dans Corrado Confalonieri, « Platone tra maschera e smascheramento. Una rilettura dell'"Allegoria del poema" di Tasso », *Campi immaginabili*, 48-49/50-51, 2013-2015, p. 132-156 : 137 e nota 18. Si veda anche la nota 32 a p. 142.

³² I sottintesi riti di rinascita e cerimonia di iniziazione cui sarebbero tenuti Tancredi e Rinaldo dovrebbero sancire la rinuncia all'amore profano in nome della dedizione alla causa dei crociati, ovvero un passaggio dalla terza alla seconda funzione.

³³ A questa spedizione, come è noto, verrà accorpata la cosiddetta crociata popolare dei poveri o « crociata dei pezzenti », guidata da Pietro l'Eremita, che tra le sue variegate fila vede anche la partecipazione di donne e contadini.

recupera in questa ottava del canto XI del quale ci si occuperà nuovamente più avanti :

[...] Or ti sia noto
che quando in Chiaramonte il grande Urbano
questa spada mi cinse, e me devoto
fe' cavalier l'onnipotente mano,
tacitamente a Dio promisi in voto
non pur l'opera qui di capitano,
ma d'impiegarvi ancor, quando che fosse,
qual privato guerrier l'arme e le posse (XI, 23)³⁴.

È qui, come nella storia, il pontefice, con la sua autorità sacra, a conferire l'incarico al cavaliere. Ma si torni alla prima apparizione dell'Eremita nel canto I. L'arcangelo Gabriele, mandato da Dio, ordina a Goffredo di prendere il comando degli eserciti cristiani e di muovere verso Gerusalemme³⁵. Lo zelante capitano si rivolge quindi attraverso un discorso solenne ai principi, che però reagiscono con un « breve bisbiglio »³⁶. Ecco allora che entra in scena Pietro :

ma sorse poscia il solitario Piero,
che privato fra' principi a consiglio
sedeo, del gran passaggio autor primiero :
« Ciò ch'essorta Goffredo, ed io consiglio,
né loco a dubbio v'ha, sì certo è il vero
e per sé noto : ei dimostrollo a lungo,
voi l'approveate, io questo sol v'aggiungo :

se ben raccolto le discordie e l'onte
quasi a prova da voi fatte e patite,
i ritrosi pareri, e le non pronte
e in mezzo a l'eseguire opre impedito,
reco ad un'altra originaria fonte
la cagion d'ogni indugio e d'ogni lite,
a quella autorità che, in molti e vari
d'opinion quasi librata, è pari.

Ove un sol non impera, onde i giudici
pendano poi de' premi e de le pene,
onde sian compartite opre ed uffici,
ivi errante il governo esser conviene.
Deh ! fate un corpo sol de' membri amici,
fate un capo che gli altri indirizzi e frene,
date ad un sol lo scettro e la possanza,

³⁴ Il testo usato per le citazioni è quello a cura di Franco Tomasi (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Milano, BUR, 2009).

³⁵ *Lib.* I, 11-17.

³⁶ *Ibid.*, 29, 1.

e sostenga di re vece e sembianza ».

Qui tacque il veglio. Or quai pensier, quai petti
Son chiusi a te, sant'Aura e divo Ardore ?
Inspiri tu de l'Eremita i detti,
e tu gl'imprimi a i cavalier nel core ;
sgombri gl'inserti, anzi gl'innati affetti
di sovrastar, di libertà, d'onore,
sì che Guglielmo e Guelfo, i più sublimi,
chiamàr Goffredo per lor duce i primi (I, 29, 2-32).

La questione interessante delle ottave 11-32 del canto I è che Goffredo viene scelto da Dio come capo supremo dell'esercito crociato ma a saperlo è soltanto Goffredo. Il conferimento del grado e dell'annessa sacralità del ruolo avviene davanti a tutti i soldati grazie al discorso del predicatore francese. È innanzitutto da notare che il termine « privato » (I, 29, 3) colloca Pietro in una classe o sfera diversa da quella dei soldati. Ovvero, la prima funzione è ben distinta dalla seconda. L'altro elemento significativo è l'espressione « del gran passaggio autor primiero » (I, 29, 3) perché con questa, in simmetria con l'azione di papa Urbano II, Pietro è il sacro agente che sa interpretare il disegno divino e riesce a mobilitare e motivare i combattenti. E anche in queste ottave in cui l'Eremita accredita Goffredo come sovrano *de facto* si leggono verbi quali « io consiglio »³⁷ (I, 29, 5), « fate » (I, 31, 5), « fate » (I, 31, 6), « date » (I, 31, 7). Le parole dell'intermediario Pietro ispirate da Dio (« Inspiri tu de l'Eremita i detti ») provocano l'azione del corpo militare (« e tu gl'imprimi a i cavalier nel core »).

Il discorso di Pietro nel canto X è invece importante non solo perché conferma le sue divine doti profetiche e attraverso queste informa il campo che Rinaldo è ancora vivo, destinato a conquistare Gerusalemme e a ricevere ulteriori onori temporali, ma perché corrobora quell'idea medievale secondo cui la classe dei guerrieri deve proteggere la classe dei sacerdoti. Nel particolare, viene previsto che Rinaldo per difendere la Chiesa combatterà contro l'imperatore Federico Barbarossa e che anche i suoi avi – ci si riferisce agli Estensi – difenderanno il cattolicesimo romano³⁸ :

Ecco chiaro vegg'io, correndo gli anni,
ch'egli s'oppona a l'empio Augusto e 'l doma
e sotto l'ombra de gli argentei vanni
l'aquila sua copre la Chiesa e Roma,

³⁷ Si noti che il contesto invita sempre a intendere il verbo « consigliare » pronunciato da Pietro come sinonimo di « dare ordini », « comandare ».

³⁸ Si ricordi che nella dedicatoria del canto I, Alfonso II viene definito « Emulo di Goffredo » (I, 5, 7).

che de la fèra avrà tolte a gli artigli (X, 75, 3-7).

De' figli i figli, e chi verrà da quelli,
quinci avran chiari e memorandi essempli ;
e da' Cesari ingiusti e da' rubelli
difenderan le mitre e i sacri tèmpi (X, 76, 1-4).

E dritto è ben che, se 'l ver mira e 'l lume,
ministri a Pietro i folgori mortali.
U' per Cristo si pugni, ivi le piume
spiegar dée sempre invitte e trionfali,
ché ciò per suo nativo alto costume
dielle il Cielo e per leggi a lei fatali (X, 77, 1-6).

Il canto XI mette bene in evidenza che Goffredo non ha ben compreso la gerarchia fra l'ordine religioso e quello militare. L'errore del condottiero consta nel fatto che egli possa credere di conquistare Gerusalemme attraverso una mera operazione marziale. Pietro lo avverte che tutto deve procedere dall'istanza divina. Soltanto così l'azione bellica avrà un senso :

Ma 'l capitan de le cristiane genti,
vòlto avendo a l'assalto ogni pensiero,
giva apprestando i bellici instrumenti
quando a lui venne il solitario Piero ;
e trattolo in disparte, in tali accenti
gli parlò venerabile e severo :
« Tu movi, o capitan, l'armi terrene,
ma di là non cominci onde conviene. [...] » (XI, 1).

Ancora una volta l'Eremita mostra di essere il più autentico interprete della volontà divina e di conseguenza ha l'autorità di riprendere e istruire il capitano delle « armi terrene » (XI, 1, 7)³⁹. « Armi terrene » che devono sottostare a quelle « celesti », rappresentate in terra dalla classe sacerdotale, che anche nella processione liturgica deve simbolicamente precedere la seconda classe dei guerrieri e la terza del popolo :

Sia dal Cielo il principio ; invoca inanti
ne le preghiere pubbliche e devote
la milizia de gli angioli e de' santi,

³⁹ A commento dell'ottava XI, 1 scrive Chiappelli : « Il fatto che il Tasso sottolinei l'inattenzione del Capitano al monito divino, nel suo volgere "a l'assalto *ogni* pensiero", orienta la narrazione dell'assalto verso un asse deviante da quello canonico del voto ; e prepara quindi il lettore ad un agire di Goffredo che sarà costantemente alterato e condurrà all'abortire di questa prematura impresa. Al v. 8 compare un primo segno, il rimprovero dell'Eremita », dans Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, éd. Fredi Chiappelli, Milano, Rusconi, 1982, p. 444.

che ne impetri vittoria ella che puote.
Preceda il *clero* in sacre vesti, e canti
con pietosa armonia supplici note ;
e da voi, *duci* gloriosi e magni,
pietate il *vulgo*⁴⁰ apprenda e n'accompagni (XI, 2).

L'ordine del predicatore è provvidenziale e salutare. E Goffredo ora ha compreso :

Così gli parla il rigido romito,
e 'l buon Goffredo il saggio avviso approva :
« Servo » risponde « di Giesù gradito,
il tuo consiglio di seguir mi giova.
Or mentre i duci a venir meco invito,
tu i Pastori de' popoli ritrova,
Guglielmo ed Ademaro⁴¹, e vostra sia
la cura de la pompa sacra e pia » (XI, 3).

Ecco quindi che « Va Piero solo inanzi [...] / e segue il coro » (XI, 5, 1, 3) ; « Venia poscia il Buglion [...] / seguiano a coppia i duci » (XI, 6, 1, 3) ; e infine « non confuso / seguiva il campo in lor difesa armato » (XI, 6, 3-4). Anche la ripetizione del verbo « seguire » sta a indicare il senso simbolico della gerarchia⁴². Un altro esempio viene mostrato dal canto XIV quando l'anima di Ugone appare in sogno a Goffredo per suggerirgli di far ritornare al campo il provvidenziale Rinaldo. Ugone sembra che puntualizzi al Buglione due ruoli della medesima funzione guerriera, la mente e il braccio appunto :

Perché se l'alta Providenza elesse
te de l'impresa sommo capitano,
destinò insieme ch'egli esser dovesse
de' tuoi consigli essecutor soprano.
A te le prime parti, a lui concesse
son le seconde : tu sei capo, ei mano
di questo campo ; e sostener sua vece
altrui non pote, e farlo a te non lece (XIV, 13).

Si potrebbe obiettare qui che Goffredo e Rinaldo non rispecchino due aspetti del medesimo ordine guerriero ma corrispondano invece, come

⁴⁰ I corsivi sono miei.

⁴¹ Si tratta dei vescovi Guglielmo d'Orange e Ademaro di Puy.

⁴² Raimondi, ricordando l'Alphandéry, scrive che « la solenne funzione intorno alle mura di Gerusalemme e sul monte Oliveto dell'8 luglio 1099 nasce sotto la spinta di una nuova volontà di purificazione e di ripresa religiosa, dopo mesi di strettezze e di negligenze colpevoli, per implorare la misericordia divina in nome del perdono che i vescovi vengono predicando ai cavalieri e al popolo, in un'atmosfera di penitenza e insieme di apoteosi » (Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, p. 118).

suggerisce il Tasso nella sua *Allegoria*, rispettivamente il « capo » e la « destra » o, platonicamente la parte razionale che non deve escludere la parte irascibile nelle sue azioni⁴³. E come esempio concreto il Tasso cita proprio il caso in cui Ugone appare in sogno a Goffredo⁴⁴. Tuttavia è singolare che sempre nel canto XIV, alle ottave 17 e 18, lo stesso Ugone dica al capitano francese :

E bench'or lunge il giovane delira
e vaneggia ne l'ozio e ne l'amore,
non dubitar però che 'n pochi giorni
opportuno a grand'uopo ei non ritorni ;

che 'l vostro Piero, a cui lo Ciel comparte
l'alta notizia de' secreti suoi,
saprà drizzare i messaggieri in parte
ove certe novelle avran di lui,
e sarà lor dimostro il modo e l'arte
di liberarlo e di condurlo a vui.
Così al fin tutti i tuoi compagni erranti
ridurrà il Ciel sotto i tuoi segni santi (XIV, 17, 5-8 ; 18).

Rinaldo quindi non viene qui definito preda dell'ira ma vittima di amore (« vaneggia ne l'ozio e ne l'amore », XIV, 17, 6). Ma è anche in questo episodio che invece si riconfigurano le tre funzioni sacerdotale, militare e amorosa. Attraverso gli ordini e le disposizioni di Pietro, che conosce i misteri divini, Rinaldo potrà trapassare dal terzo al secondo ordine. Inoltre, il canto XIV è molto interessante anche per un altro avvenimento. Guelfo, basandosi su voci comuni, ritiene che Rinaldo si sia stabilito ad Antiochia e per questo motivo decide di inviare Carlo e Ubaldo in quel regno. Anche in questo passaggio decisivo interviene l'Eremita per correggere quello che sarebbe un errore fatale. Non soltanto il sacerdote interdice l'azione del guerriero Guelfo, ma dispone che Carlo e Ubaldo si affidino alle indicazioni del mago d'Ascalona, ovvero un'altra figura magico-sacerdotale, un doppio minore di Pietro (« ciò che diravvi, io 'l dico ») :

e gli indirizzava Guelfo a quelle mura
tra cui Boemondo ha la sua regia sede,
ché per pubblica fama, e per sicura
opinion, ch'egli vi sia si crede.
Ma 'l buon romito, che lor mal diretti

⁴³ Torquato Tasso, « Allegoria del poema », dans *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ « ponendo Rinaldo e Goffredo per segno de la ragionevole e de la irascibile virtù, quel che dice Ugone nel sogno, quando paragona l'uno al capo e l'altra a la destra : perché il capo (se crediamo a Platone) è sede della ragione, e la destra, se non è la sede dell'ira, è almeno suo principalissimo instrumento » (*ibid.*, p. 29-30).

conosce, entra fra loro e turba i detti,

e dice : « O cavalier, seguendo il grido
de la fallace opinion vulgare,
duce seguite temerario e infido
che vi fa gire indarno e traviare.
Or d'Ascalona nel propinquo lido
itene, dove un fiume entra nel mare.
Quivi fia che v'appaia uom nostro amico :
credete a lui ; ciò che diravvi, io 'l dico.

Ei molto per sé vede, e molto intese
del preveduto vostro alto viaggio
(già gran tempo ha) da me : so che cortese
altrettanto vi fia quanto egli è saggio ».
Così lor disse : e più da lui non chiese
Carlo o l'altro che seco iva messaggio,
ma furo ubidienti a le parole
che spirito divin dettar gli suole (XIV, 29, 3-8 ; 30-31).

Il mago d'Ascalona si presenta infatti ai due cavalieri con un'aura sacrale e autorevole, quasi come un druido : « [...] a lor d'aspetto / venerabile appare un vecchio onesto, / coronato di faggio⁴⁵, in lungo e schietto / vestir che di lin candido è contesto. / Scote questi una verga, e 'l fiume calca / co' piedi asciutti e contra il corso il valca » (XIV, 33, 4-8). Il mago istruisce Carlo e Ubaldo su come affrontare le singolari battaglie che li attendono (« [...] trar voi dovete il giovenetto, / e vincer de la timida e gelosa / le guardie [...] »)⁴⁶ e fornisce loro le armi necessarie (« verga »⁴⁷, « foglio »⁴⁸, « scudo »⁴⁹).

Ma si sorvoli adesso sulla consegna dell'armatura e dello scudo del mago d'Ascalona a Rinaldo e sulla profezia riguardo al futuro degli Estensi (canto XVII) e si vedano, dopo il severo biasimo di Pietro a Goffredo (canto XI), quelli, sempre ruvidi, riservati a Tancredi e Rinaldo. Come già visto in altre occasioni, l'Eremita, in qualità di interprete divino, cerca di risanare, dove altri hanno fallito⁵⁰, l'animo dell'affranto Tancredi dopo la morte di Clorinda :

Qual in membro gentil piaga mortale
tocca s'inaspra e in lei cresce il dolore,

⁴⁵ Per i druidi e per i Celti il faggio era uno degli alberi sacri. Occorre sempre ricordare, come faceva Dumézil, che il Medioevo europeo è anche germanico e celtico.

⁴⁶ *Lib.*, XIV, 71, 4-6.

⁴⁷ *Ibid.*, 73, 5.

⁴⁸ *Ibid.*, 76, 3.

⁴⁹ *Ibid.*, 77, 4.

⁵⁰ « Vi tragge il pio Goffredo, e la verace / turba v'accorre de' più degni amici. / Ma né grave ammonir, né pregar dolce / l'ostinato de l'alma affanno molce » (*Lib.* XII, 84, 5-8).

tal da i dolci conforti in sì gran male
più inacerbisce medicato il core.
Ma il venerabil Piero, a cui ne cale
come d'agnella inferma al buon pastore,
con parole gravissime ripiglia
il vaneggiar suo lungo, e lui consiglia :

« O Tancredi, Tancredi, o da te stesso
troppo diverso e da i principi tuoi,
chi sì t'assorda ? e qual nuvol sì spesso
di cecità fa che veder non puoi ?
Questa sciagura tua del Cielo è un messo ;
non vedi lui ? non odi i detti suoi ?
che ti sgrida, e richiama a la smarrita
strada che pria segnasti e te l'addita ?

A gli atti del primiero ufficio degno
di cavalier di Cristo ei ti rappella,
che lasciasti per farti (ahi cambio indegno !)
drudo d'una fanciulla a Dio rubella.
Seconda aversità, pietoso sdegno
con leve sferza di là su flagella
tua folle colpa, e fa di tua salute
te medesimo ministro ; e tu 'l rifiute ?

Rifiuti dunque, ahi sconoscente !, il dono
del Ciel salubre e 'ncontra lui t'adiri ?
Misero, dove corri in abbandono
a i tuoi sfrenati e rapidi martiri ?
Sei giunto, e pendi già cadente e pronò
su 'l precipizio eterno ; e tu no 'l miri ?
Miralo, prego, e te raccogli, e frena
Quel dolor ch'a morir doppio ti mena » (XII, 85-88).

La grave colpa di Tancredi è quella di avere abbandonato il suo *status* di cavaliere cristiano per diventare l'amante di una pagana, ovvero è decaduto dal secondo al terzo ordine. Tocca a Pietro quindi, anche in questo caso, indicare al soldato traviato in che modo ritrovare la « smarrita strada ». Ma questa funzione di sacerdote celeste che interpreta il volere divino e indirizza guerrieri e popolo diviene molto evidente nell'episodio della riprensione di Rinaldo. La funzione del predicatore diventa ancora più evidente perché poggia su un altro errore di Goffredo il quale, per l'ennesima volta, dimentica la priorità della sfera sacra rispetto a quella militare, come si legge nelle prime due ottave del canto XVIII :

Giunto Rinaldo ove Goffredo è sorto
ad incontrarlo, incominciò : « Signore,

a vendicarmi del guerrier ch'è morto
cura mi spinge di geloso onore ;
e s'io n'offesi te, ben disconforto
ne sentii poscia e penitenza al core.
Or vegno a' tuoi richiami, ed ogni emenda
son pronto a far, che grato a te mi renda ».

A lui ch'umil gli s'inchinò, le braccia
stese al collo Goffredo e gli rispose :
« Ogni trista memoria omai si taccia,
e pongansi in oblio l'andate cose.
E per emenda io vorrò sol che faccia,
quai per uso faresti, opre famose ;
e 'n danno de' nemici e 'n pro de' nostri
vincer convienti de la selva i mostri [...] » (XVIII, 1-2).

Come accaduto in XI, 1-2 Goffredo viene riassorbito dalla logica feudale del suo ordine e crede di risolvere la questione senza ricorrere al sentimento religioso e alla santa liturgia. Il Buglione è pronto a dimenticare ogni cosa e « per emenda » chiede a Rinaldo di realizzare ciò che meglio sa fare : combattere. Ed è proprio in questo punto che tocca a Pietro intervenire per raddrizzare il percorso :

Ma quando ognun partendo agio lor diede,
così gli disse l'Eremita santo :
« Ben gran cose, signor, e lungo corso
(mirabil peregrino) errando hai scorso.

Quanto devi al gran Re che 'l mondo regge !
Tratto egli t'ha da l'incantate soglie :
ei te smarrito agnel fra le sue gregge
or riconduce e nel suo ovil accoglie,
e per la voce del Buglion t'elebbe
secondo essecutor de le sue voglie.
Ma non conviensi già ch'ancor profano
ne' suoi gran magisteri armi la mano,

ché sei de la caligine del mondo
e de la carne tu di modo asperso
che 'l Nilo o 'l Gange o l'ocean profondo
non ti potrebbe far candido e terso.
Sol la grazia del Ciel quanto hai d'immondo
può render puro : al Ciel dunque converso,
riverente perdon richiedi e spiega
le tue tacite colpe, e piangi e prega ».

Così gli disse ; e quel prima in se stesso
pianse i superbi sdegni e i folli amori,
poi chinato a' suoi piè mesto e dimesso

tutti scoprigli i giovenili errori.
Il ministro del Ciel, dopo il concesso
perdono, a lui dicea : « Co' novi albori
ad orar te n'andrai là su quel monte
ch'al raggio matutin volge la fronte.

Quivi al bosco t'invia, dove cotanti
son fantasmi ingannevoli e bugiardi.
Vincerai (questo so) mostri e giganti,
pur ch'altro folle error non ti ritardi.
Deh ! né voce che dolce o pianga o canti,
né beltà che soave o rida o guardi,
con tenere lusinghe il cor ti pieghi,
ma sprezza i finti aspetti e i finti preghi ».

Così il consiglia ; e 'l cavalier s'appresta,
desiando e sperando, a l'alta impresa (XVIII, 6, 5-11, 2).

Pietro si rivolge allo « smarrito agnel »⁵¹ che è stato liberato dal palazzo di Armida, « l'incantate soglie » (XVIII, 7, 2). Fa così riferimento alle sue deviazioni amorose e non all'uccisione di Gernando. Un riferimento a questi si può di certo ricavare dalla coppia « i superbi sdegni e i folli amori » (XVIII, 9, 2) in relazione rispettivamente all'ira e all'*eros*. Ma il passaggio è molto sbrigativo. L'intera ottava 10 considera come unico pericolo per Rinaldo la tentazione carnale. Il « folle error » (XVIII, 10, 4) riprende evidentemente i « folli amori ». E per non generare ambiguità tutti gli elementi testuali riconducono esclusivamente alla chiamata della lussuria : « né voce che dolce o pianga o canti, / né beltà che soave o rida o guardi, / con tenere lusinghe il cor ti pieghi, / ma sprezza i finti aspetti e i finti preghi » (XVIII, 10, 5-8).

Si può credo concordare quindi con il Bowra riguardo all'importanza della figura di Pietro l'Eremita quando scrive che « Tasso could not divorce his poem from religion and morality. If one half of him sought a refuge and a solace in pure fancy, the other half insisted that this fancy must be related to something true and edifying »⁵². Di conseguenza, ancora più significativo diviene quanto dice di Pietro l'Eremita :

This Christian and Catholic character of the *Gerusalemme* comes out clearly in Tasso's handling of Pietro – Peter the Hermit, – who inspired and started the First Crusade. He does not play a large part, but whatever he does, is decisive. It is he who furthers the divine decision that Goffredo shall command the army and calls for obedience in words which not only echo the need for a united Christendom against the heathen but show the hierarchical view of society as the Church has always advocated it (I, 31, 5-8). Before the

⁵¹ Tancredi era stato assimilato a una « agnella inferma » (*Ibid.*, 85, 6).

⁵² Cecil Maurice Bowra, *From Virgil to Milton*, New York, St Martin's Press, 1962, p. 143.

assault on Jerusalem he shows the real meaning of the undertaking when he chides Goffredo for considering only the military aspects of the situation (XI, 1, 7-8) and urges him to make the whole army first attend Mass. When Rinaldo returns from his amorous adventure with Armida, Goffredo, who represents the temporal power, is content to accept his apologies, but Pietro urges Rinaldo to make confession and gives him absolution. Pietro always speaks with authority and can be stern as when he reproves Rinaldo for his faults and tells him that only divine Grace can purify him (XVIII, 8, 1-4). Pietro is the spiritual director and the father-confessor of the Crusaders and shows what part Tasso thought a priest should take in the military life. In the last resort Pietro's word is final⁵³.

D'altronde l'importanza di Pietro sarà stata di certo riscontrata dal Tasso nel secondo libro del *De vita solitaria* di Petrarca dove poteva leggere, a proposito dell'auspicio di una nuova crociata in Terra Santa per recuperare l'obliata Gerusalemme, una sorta di biografia di « Petrus heremita » :

Dum enim indignari et irasci iam Christus inciperet hereditatem propriam tam diu suis et nostris ab hostibus conculcari, non ulli regum cristianorum pingues somnos in plumis purpuraque captantium, non romano pontifici Urbano, gravi licet ornatoque viro occupato tamen, sed Petro inopi, otioso, solitario et humiliore grabatulo quiescenti, quid fieri vellet aperuit [...]. [C]onsopito iterum Christus apparuit, iubens ut ad vindictam sui nominis pastores ac principes catholicos excitaret⁵⁴.

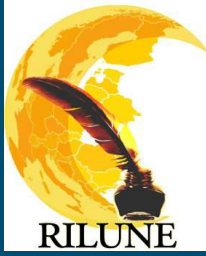
Nel caso tassiano il ruolo di Pietro ha quindi precise funzioni : reindirizzare gli « erranti » Rinaldo e Tancredi dalla sfera amorosa a quella guerriera – della guerra santa in particolare – e guidare Goffredo – e in senso lato tutto il popolo crociato – sul sentiero provvidenziale tracciato da Dio. Si potrebbe dunque avanzare l'ipotesi che, dal punto di vista ideologico, il Tasso abbia proposto nel suo poema una sorta di modello di società fondato sulla trifunzionalità gerarchica dei tre ordini di clero, nobiltà e popolo. Infatti, come si è qui tentato di dimostrare con un sintetico schematismo, sono i rappresentanti del potere religioso – Pietro l'eremita e il mago d'Ascalona – a ispirare, indirizzare e correggere sia i ruoli politico militari di Goffredo e degli altri capitani sia le devianze passionali di Rinaldo e Tancredi. Attraverso questa lettura,

⁵³ *Ibid.*, p. 145-146.

⁵⁴ Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, éd. Marco Noce, Milano, Mondadori, 1992, p. 226. La traduzione italiana : « E infatti Cristo, che ormai cominciava a sdegnarsi e ad adirarsi per il fatto che la sua eredità fosse da tanto tempo calpestata dai suoi e dai nostri nemici, rivelò la sua volontà non a qualcuno dei re cristiani che dormivano sonni beati tra le piume e la porpora, non al papa Urbano, uomo senz'altro autorevole e onorato, ma troppo occupato, bensì al povero Pietro, che viveva in solitudine lontano dagli affari del mondo e riposava su un più modesto lettuccio. [...] fu allora che Cristo gli apparve di nuovo ordinandogli di incitare i pastori e i principi cristiani alla difesa del Suo nome » (*ibid.*, p. 227).

che recupera certe prospettive di Dumézil e Huizinga, potrebbe così prendere corpo il sospetto che nel poema tassiano la medievale tripartizione gerarchica delle classi sia un elemento fondante della struttura ideologica del poema.

Fabio Giunta
(Université de Bologne)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes”

ALAIN DANIEL ALVAREZ VEGA
(Université de Cologne)

« *Extremum fato quod te adloquor hoc est* » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante

Pour citer cet article

Alain Daniel Alvarez Vega, « “*Extremum fato quod te adloquor hoc est*”: Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 19-35 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Au-delà des citations directes et des liens intertextuels évidents, le silence devient, pour Dante, un élément de son métier de poète qui le lie à Virgile. Dans ce cas, le silence montre la profonde connaissance par Dante du texte virgilien ainsi que sa capacité à le réinterpréter. Surtout, lorsqu’il s’agit des relations amoureuses, Dante suit le modèle virgilien du silence, mais il refuse de le réutiliser sans modifications. Cependant, il est important de se pencher sur les liens entre Didon et Béatrice afin de préciser quand Dante reprend le silence *verbatim* selon Virgile, et quand il l’utilise pour le transformer. Parfois, cette influence se traduit dans une imitation précise, tandis que d’autres fois, elle se manifeste par un éloignement qui, tout en restant proche du modèle, le transforme en fonction de ses propres objectifs. Ici, le métier du poète et le métier du lecteur-critique ne sont pas séparables : Dante lit et écrit en se servant de son talent philologique et poétique pour négocier sa place dans la tradition de l’épopée occidentale.

Mots-clés : Silence, Épopée, Latin, Dante, Virgile.

EN Beyond direct quotations and obvious intertextual links, silence becomes, for Dante, an element of poetic craft that ties him to Virgil. In this case, silence demonstrates Dante’s profound knowledge of Virgil’s text and his ability to reinterpret it. Especially when it comes to romantic relationships, Dante follows Virgil’s model of silence, but he refuses to reuse it without modifications. However, it is necessary to examine the connections between Dido and Beatrice to specify when Dante interprets Virgil’s silence *verbatim* and when he recycles it to transform it. Sometimes poetic influence results in precise imitation of the hypotext, while other times, it is evident through a divergence that, though remaining close to the model, Dante diverges from it to serve his own objectives. Here, the poet’s craft and the role of the reader-critic are inseparable : Dante reads and writes employing his philological and poetic talent respectively to negotiate his place within the tradition of Western epics.

Keywords : Silence, Epic, Latin, Dante, Virgil.

ALAIN DANIEL ALVAREZ VEGA

**« Extremum fato quod te adloquor hoc est » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante**

La façon dont Dante présente Didon dans la *Commedia* est, au moins dans son principe, assez étrange. Il est incontestable que Didon, dans les six premiers livres de l'*Énéide*, nous offre des passages chargés de contenu poétique qui jouent un rôle central dans le déroulement de la trame. En plus, si une situation a mérité l'attention la plus dédiée de la part des critiques et des lecteurs, c'est celle du lien amoureux entre Énée et Didon. Néanmoins, chez Dante, le personnage de Didon ne mérite que quelques lignes, les premières du cinquième chant de l'*Enfer*, qui annoncent la raison de son châtement : « L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo »¹. Une autre ligne, ironiquement, octroie en hommage son nom au groupe des âmes luxurieuses : « cotali uscìr de la schiera ov'è Dido »². D'après la représentation qu'il en fait, le jugement de Dante sur Didon semble dur et strict. Surtout si l'on prend en compte l'importance du personnage chez Virgile, on pourrait imaginer que Didon aurait une place plus digne, mais : « Dido's appearance in the infernal circle of the lustful named in her honor [...] suggests that Dante considered her a figure of *luxuria*, and in terms similar to those of the Virgilian allegorists Fulgentius and Bernardus Silvestris, the latter of whom speaks of her succinctly as "Dido id est libido" »³. Cependant, au fur et à mesure que la *Comédie* progresse, on peut remarquer que le personnage virgilien de Didon devient un modèle qui influence fréquemment les interactions dans la *Comédie*, en particulier celles liées au silence entre Béatrice et Dante. Par conséquent, les paragraphes suivants seront consacrés à mettre en lumière les attributs principaux de ces deux personnages féminins, dans le but de comprendre la signification de leur silence et leur rôle par rapport aux protagonistes.

¹ Dante, *Inf.*, V, v. 61-62.

² *Ibid.*, v. 85. Deux autres mentions seront faites dans *Par.* VIII, v. 9 et *Par.* IX, v. 98.

³ Peter S. Hawkins, *Dante's Testaments : Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 131.

1. Didon et Énée

Silke Anzinger propose une idée intéressante sur les personnages dans l'épopée : « Jeder kann reden, aber nicht jeder kann so schweigen, dass die Abwesenheit von Worten signifikant genug ist, um die Bezeichnung "Schweigen" zu verdienen. Deshalb ist – nur scheinbar paradox – zu erwarten, dass derjenige, der in einem Epos am meisten redet, auch am meisten schweigt »⁴. Cette capacité à se taire par rapport au fait de parler est, selon les études littéraires, l'un des attributs les plus traditionnels de Didon, la reine de Carthage⁵. La complexité de Didon réside principalement dans le dédoublement de son personnage. Elle est à la fois la reine de Carthage, avec des intérêts politiques et publics, et une femme avec des émotions personnelles. Ce dédoublement entraîne parfois une dissonance entre sa parole de reine et sa parole de femme, et son personnage évolue en brisant l'harmonie entre ces deux aspects de sa personnalité. D'autre part, Énée n'est pas non plus un personnage simple. Il apparaît également sous le titre de « Rex Danaum » en tant que héros troyen, et il est contraint de suivre le destin imposé par les dieux. Néanmoins, ses émotions intimes sont systématiquement dissimulées par Virgile afin de créer une ambiguïté poétique⁶. De cette façon, le lecteur est en mesure de découvrir les deux côtés de chaque personnage : la reine et le héros, les personnages politiques ; Didon et Énée, la femme et l'homme. La communication entre eux s'établit sur ces deux niveaux : le niveau public et le niveau privé. Cependant, l'ingérence des dieux crée un déséquilibre entre eux.

Selon l'analyse de Highet sur les « direct speeches » dans l'*Énéide*, les personnages qui parlent le plus dans les six premiers livres sont également ceux qui prennent la parole le plus souvent tout au long du poème : Énée, Didon et Anchise⁷. En menant une analyse plus détaillée, on peut constater que les discours directs de Didon se trouvent en majorité absolue dans le quatrième livre⁸. Elle domine complètement ce livre avec ses 188 lignes, sur un total de 336 lignes de discours directs. De plus, on remarque un fort équilibre à chaque fois qu'elle prend la parole, avec une moyenne de vingt lignes par discours. On pourrait en conclure que ce livre

⁴ Silke Anzinger, *Schweigen im römischen Epos : zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 29.

⁵ On suit ici les conclusions tirées par deux études : Denis Feeney, « The Taciturnity of Aeneas », *The Classical Quarterly*, vol. 33, n° 1, 1983, p. 204-219 ; Antonio Mauriz Martínez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003.

⁶ Denis Feeney, art. cit.

⁷ Gilbert Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 25-26.

⁸ 41 lignes au premier livre contre 188 au quatrième (*ibid.*, p. 332).

est en quelque sorte un long discours de Didon, interrompu par d'autres personnages. Cependant, ce qui semble être en clair contraste avec la fréquence et la régularité de ses interactions, et constitue le fait le plus important de ce livre, est le violent changement d'émotions que la reine doit subir. Après l'arrivée d'Énée, Didon, qui porte une blessure silencieuse (« tacitum vulnus ») d'amour à cause de la mort de Sychée, tombe amoureuse du héros troyen. Elle brûle – « uritur infelix Dido »⁹ – par le désir déjà connu de l'amour : « agnosco veteris vestigia flammae »¹⁰. Même lorsqu'elle montre sa ville à Énée, sa voix commence à éprouver des difficultés à s'exprimer : « incipit effari mediaque in voce resistit »¹¹. La voix de la femme commence à s'entremêler dans le discours de la reine. Mauriz Martinez remarque que cette blessure silencieuse porte également un sens religieux, car elle est une façon de respecter la mémoire de Sychée. Ainsi, une intervention divine est nécessaire pour changer cette situation et libérer sa voix vers un nouvel amour¹².

Le moment de cette transgression survient lorsque Didon et Énée se retrouvent dans une partie de chasse, mais une tempête bruyante¹³ les force à se réfugier dans une grotte où, par l'intervention de Junon, une sorte de cérémonie nuptiale a lieu. Cet événement change la perception de Didon, qui commence à avoir confiance en son lien amoureux, car il a été conçu à travers des symboles divins qu'elle a pu apercevoir dans la grotte. À ses yeux, son amour ne viole plus les prérogatives divines du mariage, mais acquiert au contraire une forte valeur légale et religieuse. Par conséquent, Virgile nous avertit que ce jour sera la cause de la tragédie de Didon : « ille dies primus leti primisque malorum / causa fuit ; neque enim specie famave movetur / nec iam furtivum Dido meditatur amorem : coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam »¹⁴. Mauriz Martinez souligne que l'appellation « coniugium » utilisée par Didon à partir de ce moment occupe une place centrale dans la tragédie de la reine, car elle met en valeur l'opinion contradictoire des personnages par rapport à l'événement de la grotte. À partir de là, un nouvel amour brûle en Didon. Cependant, si Énée brûle également, c'est par le désir de quitter Carthage : « ardet abire fuga dulcisque relinquere terras »¹⁵. Le mot « brûler », précédemment utilisé pour décrire les émotions de Didon, nous laisse percevoir qu'Énée a une préférence pour son côté public ou, du moins, que son rôle en tant que héros troyen est plus fort que ses émotions

⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 68.

¹⁰ *Ibid.*, v. 23.

¹¹ *Ibid.*, v. 76.

¹² Antonio Mauriz Martínez, *op. cit.*, p. 151.

¹³ Virgile, *Aen.*, IV, v. 160.

¹⁴ *Ibid.*, v. 169-172.

¹⁵ *Ibid.*, v. 281.

individuelles. Les deux personnages brûlent, mais pour des raisons différentes : Didon brûle de passion amoureuse, tandis qu'Énée brûle du désir d'accomplir son destin héroïque.

Plus tard, lorsque la nouvelle du départ d'Énée parvient aux oreilles de Didon, une vive discussion entre les deux personnages éclate. Cette dispute se divise en trois parties : un premier discours de confrontation de Didon (v. 305-330), une réponse d'Énée (v. 333-361) et une deuxième intervention de Didon (v. 365-387). La première partie débute par une série de questions :

Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra ?
Nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido ?
Quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum,
crudelis ? Quid, si non arva aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor ?¹⁶

Didon commence par souligner la trahison d'Énée. Cette trahison, perçue par Didon et exprimée par l'utilisation du terme « perfide » dans l'adonien final, nous permet de ressentir la force avec laquelle Didon s'adresse à Énée. De plus, l'utilisation de l'adjectif « tacitus » (silencieux) traduit la sensation de la nature lâche de cette trahison. Plus loin, les questions prennent une nuance émotionnelle, mais l'intention du discours change brusquement et il devient une supplique visant à empêcher le départ d'Énée, exprimée à travers des phrases directes implorant Énée de rester à Carthage :

Mene fugis ? Per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui),
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
[...]
Fama prior, cui me moribundam deseris hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat) ?¹⁷

Didon utilise les mots « conubia » et « hymeneos », qui renvoient au sens légal et religieux de son mariage, en nous laissant percevoir son opinion à ce sujet. La question « hoc solum nomen quoniam de coniuge restat ? » met en évidence le sens de « hospes » du vers précédent, en nous

¹⁶ *Ibid.*, v. 305-313.

¹⁷ *Ibid.*, v. 314-324.

permettant de saisir un subtil changement de perspective chez Didon. Finalement, cette première partie se clôt par des questions qui cherchent à susciter à nouveau la compassion d'Énée¹⁸.

Tout de suite, Énée répond avec un discours qui semble, selon Highet, légal ou politique :

Tandem pauca refert : « Ego te, quae plurima fando
enumerare vales, numquam, regina, negabo
promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae
dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus.
Pro re pauca loquar. Neque ego hanc abscondere furto
speravi (ne finge) fugam, nec coniugis umquam
praetendi taedas aut haec in foedera veni [...] »¹⁹.

Ici, Énée semble proposer une réponse bien articulée et organisée qui contraste avec le discours furieux de Didon²⁰. En plus, on remarque qu'Énée s'adresse à la reine (« regina »). D'après Anzinger, « das zeigt sich bereits in der Andere Regina, durch die Aeneas die augenblickliche Beziehung zu seiner Gesprächspartnerin nicht als eine zwischen Liebenden, sondern als eine diplomatische oder jedenfalls nicht-private definiert »²¹. La distance établie par le discours dirigé sur un plan formel représente en même temps la distance qu'Énée souhaite imposer entre ses émotions et son destin. Le niveau formel du discours acquiert une puissance supplémentaire lorsqu'il dit « pro re pauca loquar », que Austin qualifie de « cool, impersonal, legalistic remark »²². Finalement, Énée explique aussi les raisons qui le poussent à suivre son destin et il conclut en disant : « desine meque tuis incendere teque querelis ; / Italiam non sponte sequor »²³. La raison principale du départ d'Énée sera celle de la dernière ligne, « Italiam non sponte sequor », qui clarifie le destin du héros troyen, mais qui cache en même temps sa volonté personnelle. Austin ajoute : « The speech is Virgil's way of showing the conflict between Dido's uncontrolled emotion and Aeneas's pale cast of thought. She has appealed to feeling, he answers by reason and logic. Her speech gives fact, as she sees it ; his gives fact, as he sees it »²⁴.

Avant de mourir, Didon parlera encore plusieurs fois avec sa sœur Anna, mais progressivement le suicide se présente comme la seule solution

¹⁸ Roland Gregory Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber quartus*, Oxford, Clarendon Press, 1955, *ad locum*.

¹⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 333-339.

²⁰ Denis Feeney (art. cit., p. 206) souligne que le mot « enumerare » laisse apercevoir la structure rhétorique de sa réponse.

²¹ Silke Anzinger, *op. cit.*, p. 76.

²² Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

²³ Virgile, *Aen.*, IV, v. 360-361.

²⁴ Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

à son chagrin. Finalement, elle ordonne que toutes les affaires laissées par Énée, y compris ses vêtements et son épée, soient rassemblées pour être brûlées. À ce moment, Virgile commence par décrire la scène qui entoure le choix final de Didon :

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti²⁵.

Le passage décrit la nuit qui tombe sur Carthage, le sommeil des corps, la tranquillité des forêts et de la mer, mais surtout le silence qui enveloppe le champ sous la protection d'une nuit qui, elle aussi, se tait. La technique utilisée par Virgile atteint une beauté exceptionnelle, les figures poétiques sont parfaitement réalisées et le passage est d'une densité de sens remarquable en si peu de lignes²⁶. Virgile fait de la nuit et du silence les éléments principaux pour esquisser la scène précédant la mort de Didon. Le champ se tait (« tacet [...] ager ») et la nuit est silencieuse (« nocte silenti »). On soutient généralement que Virgile cherche à créer, grâce à l'association systématique de ces éléments, une atmosphère où le silence prend la place centrale de la scène. En plus, le départ d'Énée coïncide avec les premiers rayons de l'aube, tandis que Didon observe depuis sa tour le navire qui s'éloigne :

Et iam prima novo spargebat lumine terras
Tithoni croceum linquens Aurora cubile.
Regina e speculis ut primam albescere lucem
vidit et aequatis classem procedere velis²⁷.

En effet, dans un court passage de trois vers, Virgile utilise les termes « lumine », « Aurora » et « lucem » pour faire référence à la lumière, en créant ainsi un fort contraste avec la nuit précédemment décrite. Finalement, Didon se laisse tomber sur l'épée d'Énée et le sang bouillant d'une femme qui brûlait commence à sourdre, produisant un bruit symbolisé par le rythme du vers. Virgile utilise des mots qui évoquent une dimension physique de la situation, et grâce aux allitérations en /s/ associées aux deux spondées (« spumantem sparsas »), on peut presque entendre, voire ressentir, le sang bouillant qui s'écoule lentement de sa blessure : « dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam

²⁵ Virgile, *Aen.*, IV, v. 522-527.

²⁶ Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

²⁷ Virgile, *Aen.*, IV, v. 584-587.

aspiciunt comites, ensemque cruore / spumantem sparsasque manus. It clamor ad alta »²⁸.

Finalement, Virgile clôt ce passage avec deux vers tragiques : « illa gravis oculos conata attollere rursus / deficit ; infixum stridit sub pectore vulnus »²⁹.

Dans ce passage, Didon tente de lever les yeux mais n'y parvient pas. Ses yeux anticipent déjà sa confrontation avec Énée aux Enfers, où elle maintiendra son regard fixé vers le sol. Cependant, c'est le vers suivant qui attire davantage l'attention avec le verbe « stridit » qui accompagne le mot « vulnus ». Le « tacitum vulnus » se transforme en « stridit [...] vulnus », avec un verbe qui est indéniablement lié à l'expression d'un son. Mauriz Martinez explore les liens entre le son de la blessure fatale en affirmant : « [*stridit*] relacionado con lo incontrolable e irracional, desvela que, finalmente, Dido se ha entregado al amor, y que su conducta no ha sido la adecuada en una reina ya casada »³⁰. Et Lyne ajoute : « Vergil wishes us to infer that the one wound is preparing for the other »³¹.

2. La dernière rencontre

Au sixième livre, pendant la descente d'Énée aux Enfers, Didon apparaît parmi les ombres. Lyne s'arrête sur les deux techniques s'avérant fondamentales pour comprendre cette dernière rencontre : la première est le « epic simile », qui lui permet d'étendre le champ sémantique du passage en ajoutant des éléments qui ne sont pas nécessairement révélés au niveau narratif : « The main function of a simile is not to illustrate something already mentioned in the narrative, but to add things which are not mentioned, in a different medium : imagery »³². La seconde est celle de l'« acquisition ». Cette technique permet au poète de transformer la signification standard d'un mot afin de tirer parti des diverses associations créées tout au long du poème : « [The poet] may during his text or a definable stretch of text use a word repeatedly and exclusively in a particular and striking way, and then cash in this strongly acquired and very striking sense at a climatic moment »³³. Ces deux techniques font l'encadrement de la rencontre d'Énée avec

²⁸ *Ibid.*, v. 663-665. Nous avons signalé les allitérations dans le texte latin en les soulignant.

²⁹ *Ibid.*, v. 688-689.

³⁰ Antonio Mauriz Martínez, *op. cit.*, p. 180.

³¹ Richard Oliver Allen Marcus Lyne, *Words and the poet : characteristic techniques of style in Vergil's Aeneid*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 73.

³² *Ibid.*, p. 68.

³³ *Ibid.*, p. 179.

Didon aux Enfers. Leur rencontre occupe les vers 450-471 :

Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido
errabat silva in magna ; quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est³⁴.

L'homme qui regarde est le héros troyen Énée, qui avance encore des arguments légaux pour expliquer son départ. Parmi les ombres précédemment décrites comme « *umbraeque silentes* »³⁵, Énée reconnaît Didon obscurcie par les ombres, mais la clarté de son image le fait douter car elle apparaît telle une lune entre les nuages. Il s'approche et entame son discours en disant :

Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat extinctam ferroque extrema secutam ?
funeris heu tibi causa fui ? Per sidera iuro,
per superos et si qua fides tellure sub ima est,
inuitus, regina, tuo de litore cessi³⁶.

Il profère des excuses au nom du pouvoir divin « *per sidera, per superos et si qua fides* », mais le moment le plus pathétique survient avec les mots « *inuitus, regina, tuo de litore cessi* ». Énée parle encore de son départ en assumant son rôle de héros troyen et s'abstient d'expliquer son départ du lit ou de la chambre, c'est-à-dire, il refuse d'expliquer la cause personnelle-émotionnelle. Juste après viendra la séparation finale :

Imperiis egere suis ; nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
Siste gradum teque aspectu ne subtraha nostro.
Quem fugis ? Extremum fato quod te adloquor hoc est³⁷.

Énée conclut son discours en avouant son ignorance quant à la douleur ressentie par Didon. Virgile se préoccupe de représenter la magnitude de la douleur en utilisant la séparation dans le texte de « *hunc [...] dolorem* », au début et à la fin du vers³⁸. La question « *quem fugis ?* » ajoute de la force dramatique, car Énée semble se souvenir du « *mene fugis ?* »³⁹ de Didon et, face à l'échec, il lui rappelle que c'est la dernière

³⁴ Virgile, *Aen.*, IV, v. 450-455.

³⁵ *Ibid.*, v. 264

³⁶ *Ibid.*, v. 456-460.

³⁷ *Ibid.*, v. 463-466.

³⁸ Eduard Norden, *Aneis. Buch VI*, Leipzig, Teubner, 1916, p. 391.

³⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 341.

fois qu'il lui parle. Cet avertissement met en tension la fin du discours d'Énée et prépare le silence de Didon :

Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
Illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes⁴⁰.

Encore une fois, la maladresse d'Énée est évidente lorsqu'il essaie de soulager l'esprit de Didon par des mots et des raisons inappropriées. Didon reste silencieuse, les yeux fixés sur le sol, le visage impassible, tout comme au moment de sa mort. La similitude utilisée la compare à la dureté des pierres et à la beauté des statues de marbre. Le marbre, la lune et la nuit sont des symboles silencieux qui s'associent au personnage de Didon. Ainsi, tous les éléments que Virgile a tissés se combinent pour créer un silence total.

3. Béatrice et Dante

Au début de cet essai, nous avons discuté de l'étrange traitement de Didon par Dante. Cependant, après avoir analysé l'histoire de Didon et la complexité technique des liens symboliques que Virgile met en valeur pour donner un sens tragique au récit, il serait encore plus étrange si Dante passait outre la force poétique accomplie par Virgile dans les six premiers livres de l'*Énéide*.

En examinant le personnage de Béatrice, on peut comprendre à quel point Didon et son histoire d'amour deviennent, chez Dante, un modèle à suivre, mais en établissant un contraste clair entre les deux femmes. À la racine de ce contraste, on trouve une raison théologique. Car, la faute de Didon réside dans la luxure et l'infidélité, et Dante ne peut attribuer ces éléments à Béatrice, puisqu'elle incarne l'amour qui guide vers Dieu :

Erotic love as figured by Dido is a danger, a temptation, an obstacle to the protagonist's task of (collective) political destiny. In the *Divine Comedy*, the figure of the lady is, by contrast, central. The sublimation of erotic love as figured by Beatrice is the essential instrument of the protagonist's (individual) salvation. In this sense, as in so many others, Dante's *Commedia* is a fusion of (or, perhaps better, a dialectic between) first-person lyric and epic narrative, which relentlessly maintains and exploits the

⁴⁰ *Ibid.*, v. 467-471.

tensions between these two modes⁴¹.

Ainsi, dans les lignes suivantes, nous tenterons d'expliquer comment Dante reprend et transforme le modèle virgilien de la femme. Tout d'abord, nous nous attarderons sur le passage de l'arrivée de Béatrice, qui nous offre une première trace de l'influence de Virgile et des intentions poétiques de Dante. Ce passage a été traditionnellement commenté en tant qu'allégorie de l'avènement du Christ⁴² ou en relation avec le lien entre Béatrice et Marie⁴³. Bien que ces interprétations soient toutes deux valides sur le plan théologique, nous souhaitons proposer une lecture plus proche de celle de Peter S. Hawkins, Kevin Brownlee et Tristan Kay⁴⁴, qui soulignent une longue série d'éléments intertextuels qui, sur le plan poétique, établissent des liens avec la tradition de l'épopée.

Hawkins, par exemple, met en valeur la traduction d'une phrase prononcée par Didon, « *agnosco veteris vestigia flamma* », que Dante reprend au vers 48 de ce chant sous la forme de « *conosco i segni de l'antica fiamma* ». Il suggère que le choix de Dante de traduire « *vestigia* » par « *segni* » marque une séparation poétique. Hawkins propose que ce passage constitue à la fois une « *intertextual mass that joins Latin to Italian, God's speech to poetic utterance, and epic to lyric* »⁴⁵, ainsi qu'une séparation poétique d'avec l'influence de Virgile : « *Unless, of course, the concern of the poet at this juncture in the narrative is to assert a discontinuity between Virgil's poem and his own, to underscore a parting of ways. To be sure, this is generally the effect of introducing Dido's story into the text only to refute and rewrite it in the figure of his own relationship with Beatrice* »⁴⁶. Brownlee, par exemple, propose les rencontres et les départs de Béatrice comme sous-texte des rencontres et des départs de Didon : « *When Dante-protagonist sees Beatrice for the first time, his intense affective reaction is so powerfully mediated by a key of subtext from *Aeneid* that the scene is presented as a recasting of that moment in *Aeneid* IV when Dido begins to realize that*

⁴¹ Kevin Brownlee, « Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido », *MLN*, vol. CVIII, n° 1, 1993, p. 1-14 : 14.

⁴² « Beatrice is being summoned to a literal marriage that has a typological quality akin to that of Christ and the Church » (dans Bernard Stambler, « The Confrontation of Beatrice and Dante : *Purgatorio* XXX », *Italica*, vol. 42, n° 1, 1965, p. 61-97 : 67. Voir également les commentaires *ad locum* de Robert Hollander ou de Charles S. Singleton dans le Dartmouth Dante Project (DDP) : *Dartmouth Dante Project : Bibliographic Information* : <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>. [Dernière consultation : 22/10/2023].

⁴³ Voir les commentaires *ad locum* de Nicolo Fosca dans le DDP.

⁴⁴ Voir Peter S. Hawkins, *op. cit.* ; Kevin Brownlee, art. cit. ; Tristan Kay, « Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, n° 129, 2011, p. 135-160.

⁴⁵ Peter S. Hawkins, *Dante's Testaments, op. cit.*, p. 125.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 136.

she has fallen in love with the Trojan hero »⁴⁷ ; et Kay cherche de justifier l'appropriation de l'identité de Didon par Dante comme un élément d'invention poétique⁴⁸. D'une certaine façon, les trois textes explorent la même ligne d'argumentation et aboutissent à la conclusion d'une transformation de la poésie virgilienne. Aux dires de Hawkins : « In every case, therefore, Dante gives us a revision of Virgil's script that transforms tragedy into romance, that turns the disclosure of darkness visible into the unveiling of eternal light »⁴⁹.

D'après cette première comparaison, on peut observer une reprise du personnage de Didon. Cependant, on soutient aussi que le personnage de Béatrice est lié au personnage de Didon en utilisant le silence comme élément poétique. Ainsi, l'arrivée de Béatrice se produit au chant XXX du *Purgatoire* :

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno addorno ;
e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata :
così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva⁵⁰.

Ces quatre *terzine* suggèrent une introduction du personnage de Béatrice avec des éléments épiques. L'arrivée de Béatrice se produit précisément à l'aube, le point de rencontre entre le jour et la nuit qui confère à la lumière une importance cruciale. On peut observer une proximité avec le passage du quatrième livre de l'*Énéide*, lorsque Énée quitte Carthage au lever du jour tandis que Didon l'observe au loin : « Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile »⁵¹. De plus, on peut observer que Dante établit un lien sémantique avec l'épopée, car le vers « la parte oriental tutta rosata » est en réalité un *topos* homérique repris par Virgile dans le quatrième livre, qui a été transmis par Servius⁵² et Macrobie⁵³ en tant qu'imitation du style

⁴⁷ Kevin Brownlee, art. cit., p. 4.

⁴⁸ Voir Tristan Kay, art. cit.

⁴⁹ Peter S. Hawkins, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁰ Dante, *Purg.*, XXX, v. 22-33.

⁵¹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 584-585.

⁵² Maurus Honoratus Servius, *In Vergilii carmina commentarii*, Lipsia, Teubner, 1881.

⁵³ Robert A. Kaster, *Macrobian Ambrosii Theodosii Saturnalia*, Oxford-New York, Oxford

homérique. Cela indique que, au-delà de sa signification théologique, il existe une véritable volonté de construire un lien poétique avec Virgile et Homère afin d'introduire le personnage de Béatrice.

La deuxième *terzina* est encore plus intéressante car elle fait une référence plus précise au personnage de Didon. « La faccia del sol nascere ombrata » nous renvoie à la similitude de la lune cachée entre nuages du sixième livre de l'*Énéide*, « aut videt aut vidisse putat per nubila lunam »⁵⁴. Dans les deux cas, on observe que les femmes sont décrites comme des êtres lumineux se dissimulant derrière un élément transparent (nuages / vapeur). Cependant, les objectifs des similitudes sont totalement différents : dans le cas de Didon, la figure rhétorique permet de mettre en évidence la confusion et l'incertitude⁵⁵ qu'Énée ressent lorsqu'il la rencontre aux Enfers ; tandis que dans le cas de Dante, la présence de la vapeur permet au protagoniste de contempler la lumière divine portée par Béatrice, car sans ce voile nuageux, l'œil humain ne pourrait supporter la puissance de cette lumière⁵⁶.

La troisième *terzina* poursuit la similitude virgilienne, mais Dante remplace « vapori » par « nuvola » et ajoute « di fiori » pour décrire la tendresse qui accompagne l'arrivée de Béatrice. Jusqu'à présent, la première *terzina* a établi un lien avec l'épopée, la deuxième a repris la similitude virgilienne de Didon entre les nuages, et la troisième a ajouté l'élément des fleurs à ce simile.

La quatrième *terzina* décrit les symboles qui accompagnent Béatrice. Elle arrive revêtue d'un manteau vert, d'un voile blanc et de vêtements rouges, qui symbolisent les couleurs des trois vertus chrétiennes, en particulier les vertus théologiques (la foi, l'espérance et la charité) qui ont dominé l'interprétation de ce passage. Ces symboles font de Béatrice un personnage qui incarne l'idéal de l'amour divin et de l'amour humain, mais également une progression poétique⁵⁷.

Dans un premier temps, les deux personnages partagent une similitude en ce qu'ils occupent une position élevée dans la hiérarchie : « First of all, Beatrice here is presented as speaking *regalmente* [royally] (v. 70) : she is a queen, like Dido »⁵⁸. Cette hiérarchie dans le cas de Didon est publique et politique, tandis que dans le cas de Béatrice, il s'agit d'une

University Press, 2011, t. VI, p. 15.

⁵⁴ Virgile, *Aen.*, VI, v. 454.

⁵⁵ Walter Ralph Johnson, *Darkness Visible : a Study of Vergil's Aeneid*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2015, p. 83.

⁵⁶ Cette interprétation se trouve dans les commentaires de Benvenuto da Imola mais aussi dans des commentaires modernes comme celui d'Ernesto Trucchi. Voir DDP (*ad locum*).

⁵⁷ Jay Ruud, *Critical companion to Dante : a Literary Reference to his Life and Work*, New York, Facts On File, 2008, p. 27.

⁵⁸ Kevin Brownlee, art. cit., p. 5.

hiérarchie théologique. En plus, Howe remarque que, dans le cas de Béatrice, le latin devient également un symbole dans sa représentation : « Wrapped in roses, Latin, and the colors of the theological virtues, a fierce Beatrice finally appears to him in *Canto XXX* and forces him to acknowledge his infidelity to her »⁵⁹.

Il est intéressant de constater que la première demande de Béatrice à Dante est une explication de la faute de l'infidélité et pourtant elle l'oblige à parler, un fait que Didon n'a pas accompli⁶⁰. La hiérarchie de Béatrice, principalement symbolisée par les vertus théologiques, lui permet d'exiger de Dante des explications directes et sans délai. Cette autorité que Béatrice exerce sur la parole de Dante se reflète également dans le silence du personnage. Dante le rend explicite au chant XXI du *Paradis* : « Ma quella ond'io aspetto il come e 'l quando / del dire e del tacer, si sta ; ond'io, / contra 'l disio, fo ben ch'io non dimando »⁶¹.

Béatrice, qui incarne à la fois l'idéal de l'amour humain et divin, est également la synthèse de la maîtrise du langage et de la sagesse. Sur le plan poétique, Béatrice marque la séparation entre la poésie de Virgile et celle de Dante. Mais sur le plan poétique-théologique, elle souligne le point de départ vers la maîtrise de la parole et du silence.

Cette Béatrice, telle que présentée par Dante, possède elle-même, dans un sens métaphorique, une nature semblable à la pierre, « Nel *Paradiso* Beatrice è segno di una costanza nella rappresentazione. Quello che ha acquistato non cade, né muta. È sempre se stessa »⁶². Tout comme Didon dans l'au-delà « en marbre », Béatrice est une synthèse de ses attributs terrestres. En tant que guide, elle doit tracer la voie que Dante suivra vers la maîtrise de la parole et du silence. L'amour, à la fois humain et divin, cohabite dans le personnage de Béatrice, qui façonne la parole de Dante :

Beatrice è la verità, è il discorso formato della verità, è la verità filosofico-teologica che preesiste alla scrittura del poeta : ma è anche, contemporaneamente, colei per la quale, la parola del poeta si forma e circola. La solidità dell'edificio concettuale che Dante vorrebbe appropriarsi risulta così essere, nella dinamica testuale del *Paradiso*, una funzione di « Beatrice » : che è insieme, in quanto teologia, esterna, altra, già data, e, in quanto

⁵⁹ Kaye Howe, « Dante's Beatrice : The Nine and the Ten », *Italica*, vol. 42, n° 3, 1975, p. 364-371 : 369.

⁶⁰ Parmi les symboles de ce passage, on trouve également les yeux qui deviendront un moyen de communication entre Dante et Béatrice : « Beatrice's insistence that her interlocutor look at her is one of the strongest parts of her rebuke (*Purg.* XXX, v. 73) » (dans Kevin Brownlee, art. cit, p. 6).

⁶¹ Dante, *Par.*, XXI, v. 46-48.

⁶² Aldo Vallone, *Dante*, Milano, Vallardi, 1981, p. 403.

desiderio del poeta, intima fragile, momento della scaturigine della parola⁶³.

Ainsi, il est évident que le rôle de la femme occupe une place centrale dans les deux poèmes. Alors que Didon se distingue par les bouleversements qu'elle subit dans son histoire d'amour, Béatrice incarne la tempérance et l'équilibre qui guident vers Dieu. Sans le personnage de Didon, il serait difficile de comprendre pourquoi Béatrice a une telle capacité à sortir Dante de son silence et à provoquer son discours.

D'un côté, Didon, de son vivant, n'a jamais pu susciter une réponse cohérente de la part d'Énée, et ce n'est qu'après sa mort qu'elle reçoit une explication partielle de sa part. En revanche, Béatrice nous indique dès le début qu'elle peut provoquer et mettre fin au discours de Dante à sa guise.

4. Le silence de la divinité

En effet, tout au long du poème, Béatrice reconnaît, comprend et provoque le silence de Dante. Cependant, il y a des moments où elle choisit de se taire, et l'étude de ces passages peut apporter un éclairage supplémentaire sur ce sujet. Notamment, trois passages nous intéressent : *Par.* XXV, v. 109-111 ; XXIX, v. 1-9 ; V, v. 88-90.

Quand Béatrice parle, l'efficacité de son discours n'est pas semblable à celle des autres personnages, et il semble que son silence porte également un sens plus puissant, fort et profond. Au chant XXV du *Paradis*, Saint Jean rejoint les apôtres Pierre et Jacques, tandis que Béatrice les regarde en silence : « Misesi lì nel canto e ne la rota ; / e la mia donna in lor tena l'aspetto, / pur come sposa tacita e immota »⁶⁴. Béatrice regarde les apôtres comme une « épouse silencieuse ». Les trois apôtres représentent aussi les vertus théologiques⁶⁵ qui nous rappelle l'arrivée de Béatrice⁶⁶ au chant XXX du *Purgatoire* et la similarité avec Didon « entre nuages ». On observe que le silence de Béatrice n'est pas dû à Dante, mais à une raison plus profonde liée à la présence des trois apôtres. Bien que le terme « sposa » exprime une situation plus intime, le silence de Béatrice relève d'un niveau supérieur, celui du silence religieux.

Le deuxième passage, celui du *Paradis* XXIX, nous montre un silence encore plus significatif :

⁶³ Giuliana Carugati, « Note su Beatrice : la visione mancata », *Italica*, vol. 68, n° 3, 1991, p. 310-315 : 313.

⁶⁴ Dante, *Par.*, XXV, v. 109-111.

⁶⁵ Voir les commentaires *ad locum* de Johannis de Serravalle dans le DDP.

⁶⁶ Certains commentaires proposent que l'arrivée de Béatrice est aussi une allusion au mariage entre les Christ et l'église. Voir Bernard Stambler, art. cit, p. 67.

Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,
quant' è dal punto che 'l cenit inlibra
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Bëatrice, riguardando
fiso nel punto che m'avëa vinto⁶⁷.

Ces trois tercets décrivent le silence de Béatrice qui contemple Dieu, représenté comme un « point lumineux ». Les deux premiers tercets décrivent le moment où le soleil et la lune se rejoignent à l'horizon. Le commentaire de Petrocchi nous permet d'approfondir notre compréhension de ce passage :

È il silenzio di Beatrice ; un silenzio assoluto, astrale, ma ricolmo di immagini ottiche pur nel mentre tacciono le auditive ; un silenzio così totale che parrebbe durare un immenso spazio temporale, poiché è riempito da tante e così distanti visioni del firmamento : il sole nel segno dell'Ariete, la luna in quello della Libra, il loro equilibrio rispetto allo Zenit. Insomma tanti spazi, così grandi astri, tanta latitudine celeste ; eppure un baleno di tempo, un istante infinitesimamente piccolo qual è quello in cui si tace Beatrice, « riguardando / fiso nel punto che m'avea vinto ». Il grandioso scenario astrale e l'estrema brevità del silenzio, insomma lo spazio e il tempo nelle loro dimensioni meno comprensibili alla mente dell'uomo, costituiscono la nitidissima *ouverture* all'ingresso sulla scena di un Alto Personaggio, sia pure soltanto vertebrato dalle parole della proludente : Iddio⁶⁸.

On constate ici une réaffirmation de la proximité avec l'histoire amoureuse de Didon. La chute de la lune et la montée du soleil nous rappellent la mort tragique de Didon à l'aube et sa marche vers les ombres. Par un contraste frappant, Béatrice représente l'amour qui, même en restant silencieux, conduit vers la lumière et le salut, tandis que la tragédie de Didon la plonge dans le silence et l'obscurité. L'utilisation constante et cohérente de ces symboles (parole-silence ; lumière-obscurité ; vie-mort) nous permet de confirmer un lien poétique entre Didon et Béatrice à travers le silence.

Enfin, dans le troisième passage au chant V du *Paradis*, Béatrice prend la parole pour expliquer à Dante la signification des vœux chrétiens. À la fin de son discours, Béatrice se tait, et son silence impose également le silence à Dante : « Lo suo tacere e 'l trasmutar semiante / puoser silenzio al mio cupio ingegno, / che già nuove questioni avea

⁶⁷ Dante, *Par.*, XXIX, v. 1-9.

⁶⁸ Giorgio Petrocchi et Carlo Ossola, *Itinerari danteschi*, Milano, Angeli, 1994, p. 280.

davante »⁶⁹. « *Lo suo tacer e 'l trasmutar sembante* » révèlent le lien entre la sagesse et la beauté. Après la parole divine, il n'y a que le silence, il n'y a rien au-delà. Cela permet à l'esprit de Dante de se reposer un moment. Cependant, la connaissance qu'il a acquise lui permet de regarder plus clairement la beauté de son guide, car c'est lui qui change après avoir appris, et non Béatrice elle-même⁷⁰. Au niveau théologique, la puissance de la parole divine qui déploie une vérité exhaustive et la beauté révélée par cette explication imposent le silence à Dante.

De ces trois passages, on peut conclure que le silence de Béatrice est également un silence absolu et sacré. Béatrice est capable de contempler la vérité divine, et cette condition lui permet de maîtriser la parole et le silence. En revanche, Didon est plongée dans un silence absolu car elle n'a pas suivi la volonté divine. Dans les deux cas, une série de symboles les entoure : Béatrice représente la lumière divine de la vie éternelle, qui maîtrise la parole et le silence, tandis que Didon incarne l'obscurité de la mort, plongée dans le silence.

Conclusion

Il y a peut-être quelques rares cas dans l'histoire où un écrivain ne lit personne d'autre et où son invention est une pure création, sans influence ni interférence du passé. Ce n'est pas le cas de Dante. Sa poésie s'inscrit dans une longue tradition littéraire, ses ressources poétiques ont une généalogie presque mythologique, et la poésie est un art qui se transmet de main en main. Dante est avant tout un formidable lecteur de Virgile, qui comprend et saisit les artifices poétiques de la poésie, puis les négocie avec le présent et l'avenir littéraires.

Comme l'exprime Brownlee⁷¹, la lecture approfondie de Dante et la richesse de ses inventions liées à l'*Énéide* restent des sujets de recherche dans les études littéraires. Ainsi, le silence en tant qu'élément formel de la structure poétique justifie un niveau de communication littéraire qui multiplie les liens entre la *Comédie* et l'*Énéide*. Pour Virgile, Didon est évidemment un personnage fondamental dans les six premiers livres. À travers elle, Virgile construit une intrigue où la tension entre l'humain et le divin place Énée dans une position critique. Son départ plonge Didon

⁶⁹ Dante, *Par.*, V, v. 88-90.

⁷⁰ Voir les commentaires *ad locum* de Daniele Mattalia dans DDP : « a ogni nuovo momento dell'ascesa verso Dio corrisponde un mutamento del sembante di Beatrice : in realtà è Dante che muta (come gli accadrà di fronte a Dio in *Par.*, XXXIII, v. 109-114) nella sua disposizione affettiva e intellettuale, a ogni tappa riuscendo a vedere aspetti nuovi del mondo dell'assoluto e del divino riflessi nel volto della sua donna-guida ».

⁷¹ Kevin Brownlee, art. cit., p. 1.

dans une tristesse mortelle symbolisée par la blessure, la nuit et le silence. Cet épisode intense ne passe pas inaperçu pour Dante, qui perçoit le potentiel poétique du silence. Cependant, dans la perspective chrétienne, le silence final ne peut être revêtu d'un vêtement funèbre ; le silence qui conduit vers Dieu se présente comme une réflexion poétique-théologique sur les possibilités du langage humain (en particulier de la poésie), en utilisant les symboles de la lumière, de l'amour et du salut chrétien.

Ainsi, Dante ne se limite pas à être un simple lecteur de Virgile, mais il agit également en tant que critique qui assimile et transforme les éléments principaux de la création poétique qu'il perçoit comme étant transcendants, ce faisant, il leur rend un hommage particulier. Dante comprend l'artifice de la poésie comme une évaluation et une sélection au sein d'une tradition qui aspire à se perfectionner. En conséquence, le travail du poète n'est pas si éloigné de celui du critique littéraire ou du bibliothécaire : dans tous les cas, il s'agit d'un exercice de lecture, de réflexion et de jugement. Par une certaine coïncidence, ces activités se déroulent souvent à la lumière d'une lampe et dans un silence de chambre.

Alain Daniel Alvarez Vega
(Université de Cologne)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes”

DONIA BOUBAKER

(Université de Jendouba-Université de la Manouba)

**Imaginaire épique et cosmopolitisme
dans la littérature de l’extrême contemporain :
l’exemple de Laurent Gaudé**

Pour citer cet article

Donia Boubaker, « Imaginaire épique et cosmopolitisme dans la littérature de l’extrême contemporain : l’exemple de Laurent Gaudé », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 36-50 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR À l’heure d’une cosmopolitisation de plus en plus vive de la réalité, le questionnement de l’appartenance au monde et de son impact sur les identités individuelle et collective s’impose. L’œuvre de Laurent Gaudé, auteur français de l’extrême contemporain, s’empare de cette problématique. Son imaginaire interroge les modalités plurielles d’un cosmopolitisme qui devient l’un des fondements de sa pensée humaniste et de sa posture d’écrivain-citoyen. Les questions Qui sommes-nous ? Qu’est-ce qui nous lie ? Qui souhaitons-nous être ? Hantent ainsi ses créations. L’écriture épique, qui caractérise sa poétique, devient alors le médium d’une réflexion cosmopolite morale, culturelle et politique, dans laquelle l’Europe – continent et / ou communauté politique – occupe une place importante.

Mots-clés : Laurent Gaudé, épique, cosmopolitisme, identité, Europe.

EN The increasing « cosmopolitanization of reality » raises questions about the sense of belonging to the world and its impact on individual and collective identities. French author Laurent Gaudé delves into these issues, making them central themes in his work. Consequently, his literary creations explore the diverse forms of cosmopolitanism, which emerge as fundamental aspects of his humanistic philosophy and his position in the literary realm. Gaudé’s epic narratives prompt a cosmopolitan contemplation encompassing morality, culture, and politics. Particularly, it scrutinizes the values prevalent in the European geographical and political landscape. It scrutinizes the challenges faced by European and cosmopolitan heroes in Gaudé’s critical epics, aiming to provide thought-provoking answers to the profound questions that haunt them : Who are we ? What connects us ? What kind of identity do we aspire to have ?

Keywords : Laurent Gaudé, epic, cosmopolitanism, identity, Europe.

DONIA BOUBAKER

**Imaginaire épique et cosmopolitisme
dans la littérature de l'extrême contemporain :
l'exemple de Laurent Gaudé**

Introduction

Assis sur un banc du métro new-yorkais, un homme entame le récit de son épopée. Ainsi débute *Onysos le furieux*¹, première pièce de l'écrivain français Laurent Gaudé et réécriture de l'épopée dionysiaque. Aède et héros de ce monologue, Onysos est en effet une réinvention du dieu Dionysos, l'Olympien et l'étranger, le divin et l'humain, le persécuté et le persécuteur. Ancrée dans le domaine du terrestre, sa traversée des siècles et des frontières l'amène à prendre en affection l'humain longtemps abhorré et à se fondre parmi la foule des marginaux et des subalternes de la cité cosmopolite américaine. Ce texte, qui pourrait être qualifié de programmatique, annonce la poétique humaniste de Gaudé. Grâce à un imaginaire antiquisant mobilisant épique, tragique et lyrisme, ce dernier interroge d'une part, les convulsions du monde, passées et présentes, et d'autre part, la capacité de l'homme à progresser aussi bien sur le plan intime que collectif². Entre réécriture et création, les œuvres gaudéennes à dominante épique intègrent une réflexion éthique, génératrice d'une pensée humaniste contemporaine dont le cosmopolitisme est l'une des facettes les plus prégnantes. Pour l'auteur, ce dernier est à la fois une doctrine philosophique, qui se confond avec une manière d'être, de vivre et de créer, et un projet politique qui garantit le principe d'égalité. Le cosmopolitisme nourrit l'imaginaire épique de Gaudé ainsi que sa posture littéraire d'écrivain citoyen – citoyen du monde, citoyen européen, citoyen français – et soulève les questions de l'appartenance et de l'identité de l'individu et de la communauté. Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qui nous lie ? Qui/que souhaitons-nous devenir ? Autant d'interrogations que les textes épiques de Laurent Gaudé posent

¹ Laurent Gaudé, *Onysos le furieux* [1997], Arles, Actes Sud Papiers, 2000.

² Voir notre thèse de doctorat *Écriture fictionnelle et traitement de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Gaudé*, Sylvie Brodziak et Fadhila Laouani (dir.), Université de Cergy-Pontoise / Université de la Manouba, 2017, où nous analysons notamment la prégnance d'un imaginaire épique gaudéen nourrissant la posture humaniste de l'écrivain.

inlassablement. Dès lors, quelle est l'influence du cosmopolitisme dans la construction des épopées critiques gaudéennes ?

Pour répondre à cette problématique, il nous semble essentiel de dessiner dans un premier temps les contours du cosmopolitisme littéraire gaudéen. Dans un deuxième temps, nous explorerons les parcours de divers personnages cosmopolites, héros d'épopées qui interrogent leur appartenance et leur identité. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous observerons de quelle manière la mise en fiction épique de l'Europe permet, dans l'œuvre de Laurent Gaudé, la transition du cosmopolite au cosmopolitique.

1. Contours du cosmopolitisme littéraire gaudéen

Profondément humaniste, l'œuvre de Laurent Gaudé traduit très tôt son influence cosmopolite. Chaque texte est le fragment d'une mosaïque qui permet de redessiner le monde d'un point de vue géographique : pays européens (*Le Soleil des Scorta* ; *Chien 51...*), africains (*La Mort du roi Tsongor* ; *Salina...*), asiatiques (*Le Tigre bleu de l'Euphrate* ; *Écoutez nos défaites...*) ou encore américains (*Ouragan* ; *Danser les ombres...*). Leurs histoires respectives, lointaines ou immédiates, leurs crises et leurs blessures, se déploient sous la plume de l'auteur, se mettant en réseau pour soutenir, par le biais de la fiction, une quête de l'Un humain dans toute sa permanence et sa diversité. À partir de la seconde moitié des années 2010, le cosmopolitisme, fondement de l'humanisme gaudéen et de sa position dans le champ littéraire français, devient revendication et engagement. L'auteur déclare ainsi en 2016 : « Il y a un mot qui me plaît de plus en plus et que j'ai de plus en plus envie de brandir vu l'époque dans laquelle on vit, c'est le mot cosmopolite »³. Cette déclaration, faite à une période encore marquée par la crise des migrants, les attentats qui ont touché la France en 2015 et la montée des extrêmes dans le paysage politique français et européen, n'est pas fortuite. Elle accompagne une évolution du discours de l'écrivain qui devient plus politique et traduit une forme de résistance à la haine et au repli identitaire :

Je pense, qu'on a plus que jamais besoin d'hommes et de femmes-passerelles. Je pense que les passerelles sont d'une importance immense, elles sont politiques, humaines... Les hommes-passerelles sont souvent les artistes, mais pas uniquement, c'est-à-dire des gens qui vont continuer à faire le voyage avec en face, continuer à lire des textes de ce qui nous est dit comme étant lointain, opposé, ennemi. [...] En tout cas l'homme que je suis

³ France 5, *La Grande librairie* [fichier vidéo], 2016 : http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/diffusions/01-09-2016_503373. [Dernière consultation : 06/04/ 2019]

continuera à faire ça [voyager] pour être ce que tous les régimes fascistes ont toujours détesté : être cosmopolite⁴.

Le cosmopolitisme gaudéen se fonde ainsi sur le refus de considérer les frontières géographiques comme des limites ou des *murs* entre les humains. Être cosmopolite revient, de ce fait, à œuvrer pour le maintien d'une union entre les hommes. Le monde est alors perçu dans la pensée gaudéenne comme un réseau où s'échangent et se partagent idées, histoires, ou encore cultures.

Auteur concerné par les bouleversements qui secouent le monde d'hier et d'aujourd'hui, Gaudé, *homme-passerelle*, se pose comme une voix de l'altérité au sein de sa propre communauté, de son propre pays⁵. Il développe un imaginaire qui s'appuie, entre autres, sur deux facteurs : d'une part, l'appréhension du monde dans sa pluralité et d'autre part, l'adoption du patrimoine culturel mondial.

Le premier facteur correspond au déplacement psychique vers d'autres contrées, qu'offre l'œuvre gaudéenne au lecteur, véritable initiation à l'Ailleurs. Loin d'être abstrait, ce dernier repose de manière concrète sur une division des espaces géographiques, procédant de deux dichotomies. La première dichotomie consiste en une délimitation de l'espace hexagonal et de ses *ailleurs*. L'Ailleurs renvoie dès lors à deux catégories de pays, touchés par diverses crises et catastrophes, qui répondent au besoin de dépaysement et de mise en perspective de l'auteur : des pays européens (tels que l'Italie, l'Irlande et les pays de l'Est) et des pays extra-européens (Mali, Mozambique, Haïti, États-Unis...). Des espaces dont l'écrivain met en relief les spécificités et les différences au moyen d'un processus d'écriture empathique et de l'intertextualité. La deuxième dichotomie a pour vocation de questionner les conflits qui divisent les peuples. Elle est, de ce fait, une reprise du partage Occident/Orient et se dégage des œuvres portant sur des thèmes comme la colonisation ou la migration. L'imaginaire de Laurent Gaudé est donc voyage littéraire à la rencontre d'un monde dense, pluriel, où la diversité des peuples ne peut, néanmoins, occulter une « fraternité de destin ». Son lecteur est ainsi encouragé à interroger sa place dans le monde et le rapport qu'il entretient avec l'altérité humaine et géographique.

La convocation du patrimoine culturel mondial s'inscrit dans cette

⁴ Amnesty International France, *Rencontre « Liberté et Création »* [notre transcription], Paris, Musée du Louvre, le 5 décembre 2015.

⁵ Louis Lourme affirme : « Se dire citoyen du monde, c'est renvoyer à autre chose qu'à soi ou qu'à sa propre citoyenneté : c'est introduire, au cœur d'une communauté particulière, l'ensemble de tous les autres hommes » (« Cosmopolitisme », *DicoPo*, 2008 : <http://www.dicopo.fr/spip.php?article111>. [Dernière consultation : 04/02/2017]).

même démarche. Elle est soutenue par l'écriture « mythisante » de l'auteur dont l'un des principaux ressorts est le syncrétisme de mythes et de symboles issus de cultures et de civilisations variées. S'il soutient une écriture poétique qui vise à traduire le sacré des émotions, ce dernier est tout autant mise en parallèle et quête du commun, de l'universel, en puisant aux sources de l'imaginaire humain. Ainsi, la mise en fiction de l'ouragan Katrina, qui ravage la Louisiane en 2005, réfère aussi bien, dans le roman *Ouragan*⁶, au déluge biblique qu'au déluge mésopotamien⁷. Dans la pièce *Médée Kali*⁸, Gaudé annonce dès le paratexte l'entrelacement des mythologies hindouiste et grecque. La nouvelle *Tombeau pour Palerme* mobilise, quant à elle, les mythologies égyptienne et celtique : « Puis monte le cri puissant de ma mère qui vient de comprendre que son fils est mort d'être venu la voir, que des hommes sont morts de l'avoir accompagné, que la Sicile meurt de laisser pareils hommes disparaître. Le cri de ma vieille mère qui maudit Palerme et ceux qui y règnent »⁹, décrit le narrateur-personnage. Dans ce texte, qui relate les derniers jours du juge anti-mafia Borsellino, le cri maternel, réaction à l'assassinat du héros, convoque celui de la déesse Isis, l'une des incarnations antiques de la *mater dolorosa*, et celui de la *banshee*, annonce de la mort symbolique d'une Sicile condamnée au dépérissement. Le patrimoine historique n'est pas en reste. Espaces et monuments historiques d'époques et de pays différents coexistent dans l'*ici* et le *maintenant* du texte – comme dans le roman *Écoutez nos défaites*¹⁰ – ou s'hybrident. C'est notamment le cas dans l'épopée romanesque *La Mort du roi Tsongor*¹¹. Réécriture de l'*Iliade*, ce récit remodèle une Afrique antiquisante en continent-monde grâce à un travail de collage associant Byrsa à Babylone, les pyramides aztèques au phare d'Alexandrie et au mausolée du premier empereur Qin. Laurent Gaudé adopte ainsi le patrimoine culturel mondial comme sien ; il en fait une source d'inspiration et le *medium* d'une recherche xénophile de l'unité du monde.

⁶ Laurent Gaudé, *Ouragan*, Arles, Actes Sud, 2010.

⁷ Voir notre article « Sans-voix, résistance et liberté dans *Ouragan* de Laurent Gaudé : une mise en fiction de l'ouragan Katrina », dans Sylvie Brodziak et Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Les écritures francophones de la catastrophe naturelle*, Arcidosso, Effigi Edizioni, 2020, p. 187-197.

⁸ Laurent Gaudé, *Médée Kali*, Arles, Actes Sud Papiers, 2003. Voir María Silvina Delbuono, « El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo : *Médée Kali* de Laurent Gaudé », *TRANS-*, 2014 : <http://journals.openedition.org/trans/921>. [Dernière consultation : 22/06/2023]

⁹ Laurent Gaudé, « Tombeau à Palerme », dans *Les Oliviers du Négus*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 158.

¹⁰ Laurent Gaudé, *Écoutez nos défaites*, Arles, Actes Sud, 2016.

¹¹ Laurent Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, Arles, Actes Sud, 2002.

Le cosmopolitisme littéraire gaudéen est à la fois démarche individuelle et approche philosophique du monde et de l'humain. Il est curiosité pour l'Ailleurs et attraction pour un lointain qui ne saurait être complètement étranger. En effet, les œuvres de Laurent Gaudé n'ont de cesse d'établir des parallèles entre les peuples, leurs histoires et leurs imaginaires. Mais si elle participe à une recherche du Même de l'Altérité – l'essence humaine –, son écriture de l'Ailleurs n'abolit pas les différences culturelles. Au contraire, elle les exalte pour mieux démontrer la richesse de la communauté humaine. Sa création cosmopolite implique dès lors d'interroger le monde dans son unité et sa complexité. Cette démarche, qui est toutefois conditionnée par la reconnaissance et le respect de l'altérité, soulève avec force les questions de l'appartenance et de l'identité. Les épopées gaudéennes sont tout particulièrement irriguées par ces dernières.

2. Épopées, appartenance, identité : parcours de héros cosmopolites

La production littéraire de Laurent Gaudé se présente comme un système d'univers de violences, régis par l'injustice et la domination d'autrui ou de l'Autre. Nombre de héros gaudéens, victimes ou agents de cette aliénation systémique, font le choix de l'Ailleurs. Le voyage n'est plus seulement expérience d'écriture ou de lecture ; il devient un motif à part entière de l'œuvre de l'auteur. Ce déplacement physique par-delà les frontières du pays d'origine est mis au service du progrès de l'individu et de la communauté des humains. Il se confond avec une quête initiatique qui vise la liberté et / ou l'apaisement. Une quête, qui est, de fait, pour un grand nombre de personnages-voyageurs gaudéens, un éveil au cosmopolitisme.

Pour mener à bien sa quête, le héros épique gaudéen doit entamer un processus de reconstruction, celui de son identité personnelle. Ce dernier touche en particulier les personnages-voyageurs issus des Nord(s) et implique une rupture, totale ou partielle, avec la patrie. Dans le roman *Eldorado*, par exemple, le Commandant Piracci, un garde-frontière, brûle, avant d'embarquer pour les côtes de l'Afrique du Nord, sa pièce d'identité : « Il n'était plus personne. Son nom, sa date et son lieu de naissance venaient de disparaître »¹². L'effacement identitaire, qui inclut dans une certaine mesure l'origine, est à la fois geste critique envers la politique migratoire de l'Union européenne et première étape d'une mue.

¹² Laurent Gaudé, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 143.

Piracci, qui reste malgré lui le « visage de l'Europe »¹³, devient l'incarnation de Massalambo, le dieu des migrants qui leur insuffle l'espoir d'une vie meilleure. Rompre avec l'aliénation du pays natal amène ainsi le héros à se forger une nouvelle appartenance en faisant don de soi à la communauté cosmopolite des migrants et en s'unissant définitivement, au moment de sa mort, à la terre africaine¹⁴. Les épopées gaudéennes mettent ainsi en tension l'appartenance à la cité-mère et l'appartenance au monde du héros cosmopolite. Mais faut-il nécessairement renier la première pour accéder au statut de citoyen du monde ?

La philosophie cynique répond à cette question par l'affirmative. Pour Diogène de Sinope, le cosmopolitisme implique la négation de la cité réelle. Les impératifs du monde – soumis à une nature qui fait naître les hommes libres et égaux en droits et devoirs – priment, en effet, les intérêts et le système de valeurs de la cité. De ce fait, le cosmopolite, qui a un devoir de solidarité et de compassion envers l'ensemble des hommes qui sont ses frères et ses égaux, n'a pas d'appartenance spécifique¹⁵. Cette approche philosophique du cosmopolitisme nourrit l'écriture des œuvres consacrées au conquérant macédonien Alexandre le Grand. *Le Tigre bleu de l'Euphrate*¹⁶, *Pour seul cortège* et *La Cité des malles* s'inspirent de son projet proto-cosmopolite d'empire universel. Reposant sur une fusion des nations, l'hybridation des cultures et le métissage des peuples, ce dernier correspond à un espace où vainqueurs et vaincus vivraient unis selon les principes de l'*homonoia*¹⁷. La mise en fiction du personnage historique s'appuie sur une opposition entre profane et sacré, se traduisant par la mise en parallèle de l'épopée historique de la conquête et d'une épopée fictionnelle à dimensions surnaturelle et spirituelle. Le voyage-conquête, porté par une faim de domination, une vision universaliste et la violence de la guerre, précipite la chute du héros ; l'épopée posthume – collective¹⁸ – de la soumission à la nature, du

¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ Voir notre article « La Méditerranée littéraire, l'espace épique d'une quête de liberté ? », *Babel*, n° 43, 2021, p. 133-138.

¹⁵ Selon le philosophe, le cosmopolite est : « un homme qui, sans former de liens avec une seule société, regarde le monde comme sa patrie et toutes les créatures de son espèce, malgré les différences de mœurs, de langage, d'intérêts, comme ses concitoyens ou qui plus est, comme des frères qui ont un droit naturel à ses secours, quand ils souffrent, à sa compassion quand il ne peut les secourir, à ses avis quand ils s'égarent, à sa joie quand ils se félicitent de leur existence », dans Diogène le Cynique, *La vie, les amours et les aventures de Diogène de [sic] Cynique, surnommé le Socrate fou* [1819], trad. Christoph Martin Wieland et de l'allemand par le Baron de H***, Paris, Éditions Manucius, 2011, p. 104.

¹⁶ Laurent Gaudé, *Le Tigre bleu de l'Euphrate*, Paris, Actes Sud Papiers, 2002.

¹⁷ L'*homonoia* correspond au vivre ensemble dans l'harmonie de l'esprit.

¹⁸ Réduit à l'état de dépouille, Alexandre quitte dans le roman *Pour seul cortège* le monde de l'action et scelle son devenir à l'agir d'autrui. Dryptéis, une princesse perse, et les cavaliers du Gandhara, des fidèles issus des diverses contrées de l'empire, adhèrent à l'utopie alexandrine et

dépouillement, de la découverte pacifique de l'Ailleurs et du progrès *dans et par* la connaissance, conduit, au contraire, à son ascension.

Le problème de l'appartenance représente le point de jonction entre ces deux pans de l'épopée alexandrine. Il est explicitement mis en récit dans le texte radiophonique *La Cité des Malles*, dont l'action se déroule peu après la mutinerie de l'Hyphase, et dans *Pour seul cortège*, un roman consacré à la mort du héros. Dans le premier récit, le sacrifice d'une génisse macédonienne, destiné à apporter la bénédiction des dieux et de la Macédoine, se transforme en meurtre de la mère patrie :

S'il pouvait leur dire qu'en faisant glisser le couteau sur le cou de la génisse, c'est la Grèce qu'il a tuée, c'est le sang de Philippe et d'Olympias qui se répand maintenant à gros bouillon sur le sol, si vite que la terre ne parvient pas à tout boire. Tout est si loin. Où est Pella ? À l'autre bout du monde ! Ce n'est pas pour elle qu'il se bat. Ce ne sont pas les couleurs macédoniennes qu'il veut porter dans les contrées de l'Indus. Et il crache sur cette idée en essuyant le sang de la génisse dans sa tunique¹⁹.

Cet homicide symbolique est une remise en question de l'appartenance locale du héros et annonce, de plus, un vif désir de rupture. Celui-ci est souligné dans le texte par l'usage de modalisateurs d'intensité et de présentatives négatives qui introduisent une distance aussi bien topographique qu'émotionnelle entre Alexandre et sa terre natale. Pays d'origine et ascendance royale sont ainsi les symboles d'un nationalisme entravant son entreprise proto-cosmopolite. La rupture et, par conséquent, la négation de la cité réelle se réalisent dans le roman *Pour seul cortège*. Leitmotiv de ce récit, l'interrogation « À qui appartiens-tu ? »²⁰ hante le souverain, troublé par l'accusation qu'elle sous-tend et son incapacité à y répondre. Elle initie un questionnement identitaire qui se greffe à la quête du héros et se résout lors de son ascension. En effet, soumis à un processus d'intégration cosmique, Alexandre accède à la Connaissance et clame son appartenance d'une part, à un monde où les frontières spatio-temporelles sont abolies et d'autre part, à une communauté humaine régie par la coopération fraternelle, symbolisée par ses adjuvants les cavaliers du Gandhara²¹.

l'aident à accomplir son rêve : découvrir les territoires inconnus d'Asie et atteindre le Gange. Ce sont ces mêmes cavaliers qui donneront vie à l'*homonoiá* rêvée par Alexandre, suite à la traversée des frontières de l'Empire et l'abandon de leurs insignes identitaires.

¹⁹ Laurent Gaudé, « La Cité des Malles », *France culture*, 2014 : <http://www.franceculture.fr/emission-fictions-theatre-et-cie-cycle-laurent-gaude-34-les-enfants-fleuves-et-la-cite-des-malles-20>. [Dernière consultation : 23/05/2016]. Notre transcription.

²⁰ Laurent Gaudé, *Pour seul cortège*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 15.

²¹ Voir notre article « La dichotomie mouvement/immobilité et la fonction réparatrice du surnaturel dans le roman *Pour seul cortège* de Laurent Gaudé », *Revue Chameaux*, n° 10, 2019 : <https://revuechameaux.org/numeros/magie-sorcellerie-et-surnaturel-en-litterature/la->

L'imaginaire cosmopolite de Laurent Gaudé n'est pas exclusivement cynique. Son œuvre témoigne de la variété des rapports que peut entretenir l'individu à la nation et au monde. Un « cosmopolitisme enraciné »²², qui ne renie pas l'attachement au lieu d'origine, est ainsi présent dans plusieurs textes de l'auteur.

La nouvelle *Les Oliviers du Négus*²³ en est sans doute la plus exemplaire. Dès le titre, l'enracinement du personnage éponyme à sa terre natale et son engagement politique transcendant les frontières, sont mis en avant. Zio Négus²⁴ est un héros épique contemporain, qui cumule les luttes antifasciste, anti-impérialiste, anticapitaliste et écologiste. Le voyage et l'expérience de l'exclusion jouent un rôle clé dans son initiation. Ils transforment un jeune homme naïf, rêvant d'Éthiopie et admiratif depuis l'enfance de ses guerriers, en un militant internationaliste. Le voyage, prenant la forme d'une expédition militaire durant la deuxième guerre italo-abyssinienne, fait office d'électrochoc. Le personnage principal découvre en effet la barbarie de la guerre et renie, pour cette raison, le régime aliénant et meurtrier de Mussolini. Cependant, contrairement à d'autres personnages gaudéens²⁵, cette situation ne se confond pas avec la négation de la terre d'origine. Zio Négus est un enfant des Pouilles et il fait le choix du retour au pays natal. Souffrant de stress post-traumatique et dénonçant les horreurs de la guerre, il devient aux yeux de ses concitoyens une figure inquiétante de l'étrangeté et de l'étrangèreté²⁶, que cristallise un tue-mouche éthiopien. Sa marginalisation lui permet ainsi de devenir une voix pour les sans-voix dans sa propre cité, défendant aussi bien les intérêts de la terre du Gargano que ceux des peuples opprimés. De ce fait, le *cosmopolitisme enraciné* permet de lier l'amour du lieu d'origine et une solidarité active envers la communauté humaine. Il peut, dès lors, impliquer une pluralité des appartenances, ce que revendique le sujet lyrique du poème épique *De sang et de lumière*, paru en 2017.

dichotomie-mouvement-immobilité-et-la-fonction-reparatrice-du-surnaturel-dans-le-roman-pour-seul-cortege-de-laurent-gaude/.

²² Dans son ouvrage *Pour un nouveau cosmopolitisme* ([1997], Paris, Odile Jacob, 2008), Kawame Anthony Appiah définit le « cosmopolitisme enraciné » comme la combinaison de valeurs universelles et d'un vécu local. Le sentiment d'appartenance à une nation n'exclut donc pas une loyauté envers l'ensemble de l'humanité.

²³ Laurent Gaudé, *Les Oliviers du Négus*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 5-42.

²⁴ Son surnom Zio Négus – l'association d'un terme italien et d'un titre éthiopien – souligne son inscription dans une collectivité italienne et le lien puissant qu'il entretient avec un Ailleurs participant à fonder son identité.

²⁵ Voir, par exemple, « Le Colonel Barbaque », dans *Dans la nuit Mozambique*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 83-133.

²⁶ Étienne Balibar définit l'étrangèreté par « le fait d'être étranger, et du rapport au monde qu'implique ce fait » (*Cosmopolitique. Des frontières à l'espèce humaine*, Paris, La Découverte, 2022, version Kindle empl. 33).

Dans ce dernier, le voyage est une expérience formatrice qui éveille, dès l'enfance, le *je* énonciateur au monde. Il participe à la construction identitaire du sujet lyrique qui chante ses appartenances multiples, sous la forme d'une gradation ascendante. Rythmée par l'anaphore « Je viens de », celle-ci convoque tour à tour la France, l'Europe et la Méditerranée. Aussi l'identité individuelle se présente-t-elle comme le cumul de racines variées. Certaines sont réelles, impliquant une affiliation objective ; d'autres sont symboliques, générées par des liens affectifs subjectifs (« Je viens de terres où je suis étranger, / De terres où je ne suis pas né, / Dont je ne parle pas la langue, / Et qui sont miennes, / Pourtant, / Parce qu'aimées »²⁷) ou par la conscience d'un héritage transnational. En effet, dans ce poème, le récit de soi se confond avec le chant de la mémoire du monde et le *je*-aède relate une histoire connectée (échanges économiques, conflits, migrations...) dont l'humain est dépositaire. Cette gradation des appartenances atteint son climax lorsque le sujet lyrique se fonde, à la fin du poème, dans le *nous* de la communauté humaine, dans un appel à l'unité et à la fraternité face aux *risques globaux*²⁸ et au rejet de l'altérité.

Ces parcours de héros cosmopolites dans les œuvres à dominante épique de Laurent Gaudé mettent en avant la complexité même du concept de cosmopolitisme. Bien qu'il se décline selon différentes modalités, le cosmopolitisme gaudéen se révèle principalement moral puisqu'il interroge de manière récurrente la question de l'appartenance locale et / ou mondiale du héros. Personnage de la rupture ou de l'enracinement, ce dernier est le seul à en détenir la réponse : la voie cosmopolite est un choix individuel et c'est au personnage d'en déterminer les conditions et leur incidence sur son identité. En outre, la métamorphose cosmopolite est, dans les textes que nous avons étudiés, une revendication humaniste. Le héros, caractérisé par sa dimension épique et anti-épique, fait sienne la citation de Térence : « Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger »²⁹. Le voyage est alors une rencontre de l'altérité humaine et devient réflexion sur les liens qui régissent la communauté des humains dont se revendique le héros cosmopolite. Son épopée devient, par conséquent, l'occasion d'interroger sa société d'origine et son rapport à l'Autre et au monde.

²⁷ Laurent Gaudé, *De sang et de lumière*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 94-95.

²⁸ Voir Ulrich Beck, *La Société du risque* [1986], trad. Laure Bernardi, Paris, Flammarion, 2008 et *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* [2004], trad. Aurélie Duthoo, Paris, Aubier, 2006.

²⁹ *Leitmotiv* du discours gaudéen, cette citation provient de l'Acte I, scène 1 de la pièce *Héautontimorouménos*.

3. Pour une Europe cosmopolitique

Bien qu'elle entraîne son lecteur dans un voyage qui explore des temps et des espaces forts variés, l'œuvre de Laurent Gaudé demeure l'écho « des inquiétudes et des désirs qui [...] traversent »³⁰ le présent du monde et de la société française, en particulier. Les débats, sociaux et politiques, animant et agitant cette dernière influencent ainsi les fictions de l'écrivain et les interrogations qu'elles soulèvent. Aussi l'apparition de l'Europe-problème dans les textes critiques gaudéens et la place de plus en plus importante qu'elle occupe n'ont-elles rien d'étonnant. Sa politique migratoire et sa dimension cosmopolitique alimentent la réflexion de l'auteur. Le cosmopolitisme ne se pense plus uniquement, dans l'œuvre de Gaudé, comme un engagement personnel mais s'envisage d'un point de vue collectif, politique et pratique. Il se doit d'assurer l'égalité de tous et le respect de la diversité. Or, dans les textes gaudéens, l'Europe-continent et l'Union européenne renvoient à un espace en crise(s) que guette la menace de l'intolérance et de l'injustice.

Dans l'œuvre de Laurent Gaudé, l'Europe contemporaine est un espace du repli et de la fermeture. Elle oppose à l'altérité migrante des Sud(s) ses frontières et une violence institutionnelle. Par exemple, dans le roman *Eldorado*, l'Europe est qualifiée de « citadelle » et de « forteresse ». C'est donc une Europe guerrière qui est mise en exergue et son besoin de se défendre n'a d'égal que son désir d'inaccessibilité :

Ils nous disaient que nous étions là pour garder les portes de la citadelle. Vous êtes la muraille de l'Europe. C'est cela qu'ils nous disaient. C'est une guerre messieurs. Ne vous y trompez pas. Il n'y a ni coups de feu ni bombardements mais c'est une guerre et vous êtes en première ligne. Vous ne devez pas vous laisser submerger. Il faut tenir. Ils sont toujours plus nombreux et la forteresse Europe a besoin de vous³¹.

Dans le discours de l'école de commandement, le garde-frontière est un héros qui assure la paix de la cité en luttant indéfectiblement contre le monstre³². L'Autre, le migrant clandestin, est déshumanisé. L'Europe opère ainsi l'exclusion de ce dernier de la communauté humaine. Elle mobilise les outils de « la *contrainte* de l'autre »³³ pour le refouler et lui nier le droit de libre circulation, pourtant garanti par la *Déclaration universelle des droits de l'homme*³⁴. Ce refus d'accueillir des individus

³⁰ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 13.

³¹ Laurent Gaudé, *Eldorado*, *op.cit.*, p. 67.

³² La multitude est ici signe de monstruosité.

³³ Étienne Balibar, *op.cit.*, empl. 413.

³⁴ Dans la *Déclaration universelle des droits de l'homme*, la liberté de circulation est garantie

errants s'inscrit dans une histoire complexe que Laurent Gaudé convoque dans son poème *De sang et de lumière* :

L'Europe et la Méditerranée.
Les deux saignent, hésitent et tremblent.
Je viens d'un combat permanent,
De sang et de lumière.
Le monde entier regarde l'Europe avec envie,
Elle seule ignore qu'elle est riche
Et s'enferme, peureuse,
Avec des hésitations de vieille égarée³⁵.

L'Europe et la Méditerranée partagent une histoire conflictuelle et leur personnification en guerriers, engagés dans un combat sans fin, renforce cet antagonisme. Cependant, l'épique bascule dans le tragique et le conflit, opposant les deux espaces, les condamne. L'Europe, coupable d'*hybris*, est vouée au déclin³⁶. Une idée, que l'on retrouve également dans la nouvelle *Le Bâtard du bout du monde*. Allégorie de l'Union européenne, l'Empire romain autarcique de Laurent Gaudé est un espace du repli fier de « la sûreté de [ses] frontières »³⁷ et qui se protège des « mondes sauvages qui [l']épient »³⁸. Cette Rome fictionnelle, sur le point d'être livrée aux invasions barbares, s'est oubliée. Elle s'est détournée de ses origines en cessant d'être terre d'accueil. Elle a oublié qu'elle était une *communauté de destin* et le fruit de la diversité³⁹. Dans l'œuvre gaudéenne, un espace cosmopolitique ne peut se fermer au reste de l'humanité. Il se doit de respecter l'idéal cosmopolite en traitant l'Autre comme un égal, en préservant sa dignité et en visant la paix globale. L'exclusion n'a donc pas sa place dans le projet cosmopolitique européen, comme l'atteste en 2019 le poème épique *Nous, l'Europe : banquet des peuples*.

par l'article 13 : « 1. Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un État. / 2. Toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays » (Organisation des Nations Unies, « Déclaration universelle des droits de l'homme » [1948], *un.org* : <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/index.html> [Dernière consultation : 18/02/2023]).

³⁵ Laurent Gaudé, *De sang et de lumière*, *op.cit.*, p. 97.

³⁶ La métaphore de la « vieille égarée » n'est pas sans rappeler la folie qui frappe les héros tragiques.

³⁷ Laurent Gaudé, « Le bâtard du bout du monde », *Les Oliviers du Négus*, *op.cit.*, p. 56.

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ Laurent Gaudé réinterprète, dans ce texte opposant d'une part la discrimination de l'Ailleurs et d'autre part l'ouverture sur le monde, le mythe de la fondation du *mundus* relaté par Plutarque (« Vie de Romulus », dans *Vies Parallèles*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, t. II, p. 146). Ce dernier n'est plus l'annonce de l'hégémonie de Rome mais un chant de la diversité et de la liberté. En effet, dans la pensée gaudéenne, c'est en raison de sa capacité à accueillir vagabonds, esclaves, et hommes en quête de liberté que la cité romaine se définit réellement comme le centre du monde.

Penser l'Europe de demain, telle est l'entreprise à laquelle se livre Laurent Gaudé dans son texte *Nous, l'Europe*. Ce dernier est une épopée collective qui retrace l'histoire de l'idée d'Europe et de la construction européenne de 1848 et le Printemps des nations à nos jours. L'auteur y défend la beauté et la noblesse du projet européen et en interroge les failles. L'écriture épique serait-elle alors un moyen de *réparer* la crise européenne ? De redonner foi en une Europe cosmopolitique ? De forger par le chant de l'aède l'unité de ses peuples et de définir une identité européenne ? Œuvre ambitieuse mais consciente de ses limites, *Nous, l'Europe : banquet des peuples* affiche dès son préambule les intentions d'un écrivain *européen* qui adopte, et invite son lecteur à adopter, une démarche réflexive :

Qui sommes-nous ? Héritiers de quel passé ? Traversés par quels tourments ? Fautifs de quels crimes et porteurs de quelles utopies ? Que voulons-nous ? Notre continent a inventé des cauchemars, fait gémir ses propres peuples, mais il a aussi su faire naître des lumières qui ont éclairé le monde entier. C'est cette contradiction-là qui nous constitue. Nous sommes peuples du tourment, peuples entremêlés depuis si longtemps, dans la rivalité, le commerce, la mort et l'élan, peuples si différents que notre choix de nous unir dans une assemblée commune est un événement inouï au regard de l'Histoire⁴⁰.

La succession d'interrogatives dévoile une communauté européenne qui se cherche encore. Elle souligne, par ailleurs, la nécessité de mettre en relation le passé, le présent et le futur pour assurer l'épanouissement de cette utopie en action, légataire du caractère duel du continent européen. Celui-ci représente en effet l'espace de la division et du commun, de la violence et du progrès⁴¹. Des aspects qui sont au cœur de la mémoire commune chantée par l'aède de cette épopée.

La mémoire possible, mise en texte dans *Nous, l'Europe*, repose sur la mise en parallèle des histoires politiques, économiques et sociales des pays européens depuis le XIX^e siècle. Sa construction intègre notamment un processus d'inclusion pluriel. En effet, le sujet lyrique s'attache à ne pas réduire l'histoire européenne, à la perception *occidentalo-centrée* du passé. Aux mémoires traumatiques des guerres mondiales s'ajoutent celles des pays de l'Est, ayant subi les violences du totalitarisme soviétique et l'horreur des guerres de Yougoslavie. Les mémoires de la marge sont elles aussi explorées. *Nous, l'Europe* accorde ainsi une

⁴⁰ Laurent Gaudé, *Nous, l'Europe : banquet des peuples*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 7-8.

⁴¹ Voir notre article « Crise européenne et littérature engagée. Une étude de *Nous, l'Europe : banquet des peuples* de Laurent Gaudé », dans Laure Lévêque et Anita Staron (dir.), *Pour une histologie de la crise*, Arcidosso, Effigi, 2022, p. 153-181.

visibilité certaine aux mémoires de la colonisation⁴², élargissant la mémoire européenne à celles des communautés issues de la diversité. Établissant un lien entre passé et présent, le texte interroge la conscience historique contemporaine⁴³ en évoquant, entre autres, les statues célébrant dans l'espace public les figures coloniales :

Leopold II,
Crachez sur son nom,
C'est son jardin, le Congo,
Son terrain de jeu.
Et il n'aime pas les mains, Léopold,
Crachez sur son nom,
En tout cas, pas celle des Noirs
Il doit trouver ça superflu...
Alors il les fait couper,
À grande échelle,
Pour tout travailleur africain qui ne ramènerait pas
Assez de caoutchouc ou se serait enfui,
Pour tous les paresseux, les réfractaires,
Sanction !
Toujours la même :
Coupez !... Coupez !...
Vous trouvez ça monstrueux ?
Pourtant, Léopold a des statues à son effigie,
De-ci de-là,
Crachez sur son nom,
[...]⁴⁴.

Adoptant un ton polémique, le chant III, dont est extrait ce passage, est une dénonciation virulente du fait colonial et de ses pratiques déshumanisantes qui impliquent l'exploitation du colonisé et les massacres de masse⁴⁵. La répétition de l'injonction « Crachez sur son

⁴² Dans *Mémoires collectives européennes*, Christine Cadot affirme : « L'impensé colonial a été et continue d'être observé dans nos rapports à l'enseignement de l'histoire de l'Europe et de l'Europe intégrée, avant tout d'un point de vue national. Les mémoires collectives européennes sont, de ce point de vue, unifiées dans le peu de visibilité qu'elles laissent aux mémoires de la colonisation, malgré la mobilisation d'acteurs multiples [...], qui énoncent la nécessité de penser un droit à la mémoire plus largement partagé et publicisé » (Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2019, version Kindle empl. 2026).

⁴³ Voir Joan Farber, « Guillaume Mazeau : "La prise de conscience historique de la célébration problématique de Colbert accompagne une prise de conscience politique" », *Diacritik*, 6 juillet 2020 : <https://diacritik.com/2020/07/06/guillaume-mazeau-la-prise-de-conscience-historique-de-la-celebration-problematique-de-colbert-accompagne-une-prise-de-conscience-politique/>. [Dernière consultation : 23/02/2023]

⁴⁴ Laurent Gaudé, *Nous, l'Europe : banquet des peuples, op.cit.*, p. 52.

⁴⁵ Voir Sarah Diffalah, « Les "mains coupées" du Congo, une horreur de la colonisation », *L'Obs*, 20 décembre 2018 : <https://www.nouvelobs.com/monde/afrique/20181220.OBS7462/les-mains-coupees-du-congo-une-horreur-de-la-colonisation.html> [Dernière consultation : 23/02/2023]

nom » et l'interrogation directe « Vous trouvez ça monstrueux ? » sont un appel à participer à cette dénonciation. L'adverbe « Pourtant » introduit, quant à lui, un paradoxe : les figures de la violence sont encore célébrées. Le sujet lyrique soulève la question du déni colonial dans les politiques de mémoires. Atteinte à la dignité⁴⁶ d'une partie de la société, ce dernier active l'oubli d'un passé partagé et opère, en conséquence, une forme d'exclusion des minorités concernées. En intégrant les mémoires de la marge, le récit épique gaudéen donne à la mémoire européenne une épaisseur supplémentaire. Le commun est inclusif et aucune composante de la société ne doit en être exclue. Ce processus d'inclusion concerne également, dans cette épopée, les classes populaires. Le dernier chant du poème prospecte les avenir possibles de l'Union européenne et pointe l'existence d'inégalités économiques :

Je dis Colère devant le quart-monde européen
Et la lente paupérisation à l'ombre du confort.
L'Europe ne peut pas se contenter d'être un cercle
hanséatique de grandes villes prospères,
Qui s'échangent des biens et des richesses.
Il y a des zones à l'abandon,
Tenues à l'écart de chaque avancée.
Qu'est-ce que l'Europe pour elles, si ce n'est le nom
du mépris ?
Chaque sourire de la modernité est une grimace
qui les nargue.
L'Europe n'aura de sens que si elle prend soin de
ceux qui s'usent⁴⁷.

Dans ce texte, la face sombre de l'Europe est nourrie par un système capitaliste destructeur, dont la voracité n'a pas de limite. Une dynamique de domination et d'exclusion, qui s'appuie sur l'exploitation du travailleur, se développe d'ailleurs tout au long de l'épopée gaudéenne. Convoquée par l'aède, l'inégale répartition des richesses s'inscrit dans cette dynamique qui prive une frange de la population de l'Union de sa dignité. La restrictive finale pose ainsi la justice sociale et économique comme condition *sine qua non* du projet cosmopolitique européen.

L'œuvre de Laurent Gaudé construit, texte après texte, un univers de fiction complexe, qui embrasse et interroge les souffrances et les

⁴⁶ Il s'agit dans ce cas de la « reconnaissance » des citoyens européens issus de pays anciennement colonisés. En effet, selon Tanella Boni, la dignité humaine « se manifeste dans toute relation humaine [...] comme reconnaissance réciproque de l'un et de l'autre » (« La dignité de la personne humaine : de l'intégrité du corps et de la lutte pour la reconnaissance », *Diogène*, vol. 215, n° 3, 2006, p. 76). L'homme prend ainsi conscience de sa propre dignité par « l'action de l'autre homme » (*ibid.*).

⁴⁷ Laurent Gaudé, *Nous, l'Europe : banquet des peuples*, *op. cit.*, p. 179.

bouleversements frappant, de tous temps et en tous lieux, l'humanité. Ses romans, pièces et poèmes ont ainsi une vocation critique et son écriture épique tend à proposer ou à défendre des valeurs qui permettraient d'affronter des crises intimes et collectives, *secouant*⁴⁸ aussi bien le monde de la fiction que celui des lecteurs. Le cosmopolitisme participe pleinement à cette démarche et insuffle aux quêtes des héros épiques gaudéens les questionnements qui lui sont inhérents. Dès lors, les identités individuelles et collectives se pensent, entre autres, en fonction d'une appartenance qui ne se réduit plus uniquement à la nation. Les valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité se voient, quant à elles, associer les principes d'égalité de dignité, de diversité et de participation. Pour assurer sa mission de paix et de prospérité, l'Europe cosmopolitique, selon Laurent Gaudé, devrait respecter ces valeurs et ces principes et les appliquer à l'ensemble de la communauté humaine. Portée par une réelle dynamique d'inclusion, l'écriture épique gaudéenne promeut une utopie européenne cosmopolitique où le droit d'hospitalité et la justice sociale seraient garantis. Cette Europe sociale serait la seule à même de s'opposer à une dystopie néolibérale où le citoyen ne serait plus qu'un « cilarié »⁴⁹ parmi d'autres.

Donia Boubaker
(Université de Jendouba / Université de la Manouba)

⁴⁸ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 7.

⁴⁹ Dans le roman *Chien 51* (Arles, Actes Sud, 2022), Laurent Gaudé dépeint un futur où les multinationales rachètent des pays en faillite : « On leur dit que leur seule chance de survie est de se laisser racheter par "GoldTex". [...] Ils deviendront salariés d'une des deux plus grosses entreprises planétaires et comme GoldTex veut donner une image moderne de son fonctionnement, on ne dit plus "salarié" mais "cilarié", parce qu'être chez GoldTex, c'est être autant un citoyen qu'un salarié » (p. 99).



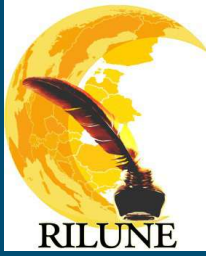
N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

II.

Les étapes du voyage : exégèses et traductions épiques

*RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 17,
Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes,
(Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.),
2023 (version en ligne, www.rilune.org).*



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

SIMONETTA NANNINI
(Université de Bologne)

**L’influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche :
l’esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od. VIII 266-366*)
nell’interpretazione di Platone (*Symp. 192c-e*)**

Pour citer cet article

Simonetta Nannini, « L’influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche : l’esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od. VIII 266-366*) nell’interpretazione di Platone (*Symp. 192c-e*) », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 51-61 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Non seulement les poèmes d’Homère, mais aussi les récits littéraires ou l’exégèse (notamment l’exégèse allégorique ou philosophique) de nombreux épisodes homériques ont eu une grande influence sur la culture occidentale. Un cas particulier est représenté par « Les amours d’Arès et d’Aphrodite » dans *Od. VIII 266-366*, épisode interprété par Platon dans le *Banquet* (192c-e). Dans ce passage, Aristophane relate un mythe anthropologique sur l’origine de l’être humain et du sexe. Ce mythe montre l’éternel besoin humain de se réunir avec l’« autre moitié ». Toutefois, après le *Banquet*, Homère cède la place à Platon : Aristote critiquera la théorie exprimée par Aristophane dans le texte de Platon. Cette théorie influencera ensuite Lucrèce. En mettant ces textes en relation, nous montrerons comment ces auteurs ont anticipé de nombreuses croyances actuelles sur la sexualité et l’amour, en nous poussant à chercher leurs motivations profondes et psychologiques, qu’elles soient innées ou à tel point induites par une longue tradition culturelle qu’elles paraissent innées.

Mots-clés : Homère, Platon, *eros*, anéantissement, immortalité.

EN Both the Homeric Poems and the literary retelling or exegesis (especially that allegorical or philosophical) of many Homeric episodes have had a great influence on Western culture. A special case is that of the « Song of Ares and Aphrodite » in *Od. VIII 266-366*, as interpreted in Plato’s *Symposium* (192c-e), within the speech of Aristophanes. The episode contains an anthropological myth about the origin of man and sex, a myth from which emerges a person’s eternal need to reunite with the other « half ». After the *Symposium*, however, the Homeric echo dies down, while Plato gains ground : Aristotle criticises the theory expressed by the Platonic Aristophanes, a theory which will later influence Lucretius. A comparison of the texts will show how these authors anticipate many contemporary ideas on sexuality and love, leading us to investigate their deep, psychological motivation, whether they are innate or, induced by a long cultural tradition they result in appearing innate.

Keywords : Homer, Plato, *eros*, annihilation, immortality.

SIMONETTA NANNINI

**L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche :
l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od.* VIII 266-366)
nell'interpretazione di Platone (*Symp.* 192c-e)**

Molti sono i brani, i personaggi e le storie di Omero che hanno conosciuto rivisitazioni letterarie in tutti i tempi, tramite i testi latini, prima, i poemi in lingua greca, in seguito, senza dimenticare l'effetto prodotto da opere, in prosa o in versi, più o meno liberamente ispirate ai poemi omerici, e comunque fondamentali per le diverse culture nazionali.

Non si considera quasi mai, tuttavia, l'influsso che Omero ha esercitato tramite le esegesi antiche, con le loro razionalizzazioni e letture allegoriche (vòlte a condannare, a difendere, ad attualizzare la lezione dei poemi, a metterne talora in luce consonanze recondite con testi diversi o con opinioni diffuse), spesso dovute a commentatori anonimi, oppure ormai dimenticati, se non dagli specialisti, ma che furono elaborate anche da autori molto noti, per lo più di opere filosofiche, per avvalorare le proprie tesi.

È questo il caso, ad esempio, del notissimo brano degli amori di Ares e Afrodite, il cui significato e la cui appartenenza stessa all'ambito epico sono stati dibattuti sin dall'antichità, ma che soprattutto godette di una ripresa, tanto inattesa quanto potente e innovativa, da parte di Platone nel *Simposio*. Ciò che rende questo esempio di particolare interesse nell'ambito delle riscritture esegetiche¹ (e dell'influsso che sono in grado di esercitare, allontanandosi sempre più da una fonte ad un certo punto quasi inattingibile), è che se in Platone il modello omerico è non solo ben riconoscibile (nonché riconosciuto dai platonisti), sarà invece il brano del *Simposio* quello su cui si appunteranno le critiche di Aristotele, e che probabilmente (come io credo) influirà su Lucrezio. Mettendo in relazione fra loro i quattro testi, risulterà evidente come da pochi versi, almeno apparentemente giocosi o licenziosi, gli autori siano giunti sino ad anticipare molti dei nostri convincimenti sulla sessualità e sull'amore, spingendoci a indagare le motivazioni psicologiche che sottostanno alla

¹ Da ora in poi utilizzerò il nome « Omero » come se si trattasse di un autore ben definito di poemi scritti e fissati, di « letteratura » insomma (il che legittima il termine « riscrittura »), perché tali erano ormai per Platone (pur se recepiti in prevalenza auralmente, citati a memoria, e ancora relativamente fluidi).

ricerca della « metà » di noi stessi, sino a scoprire che esse in realtà nascondono il bisogno, incolmabile, di possesso del partner percepito come nostro riflesso – un bisogno che potrebbe in realtà annientare l'uno o entrambi i membri della coppia –, e che in ultima analisi derivano dall'eterna tensione a superare i limiti fisici, alla ricerca di un « qualcos'altro » (per citare Platone) che annulli il limite estremo della morte. Tali convincimenti, ritenuti « moderni », vengono spesso fatti risalire alla psicanalisi o alla sociologia, e se ne citano gli esempi più potenti e coinvolgenti nelle letterature europee del Novecento.

Esaminiamo a questo punto il testo omerico e quello di Platone, al fine di elencare, a proposito del primo, i giudizi morali sull'infedeltà coniugale (che continueranno ad avere largo seguito in epoca classica), seguiti da valutazioni recenti che coinvolgono l'impianto dell'intera *Odisea* (sino a tracciare una storia che dalle origini lontane dei poemi arriva a individuare la mano di un autore il quale aggrega e sviluppa i materiali tradizionali secondo un suo disegno particolare), per potere poi cogliere, in seguito, la totale originalità del brano tratto dal *Simposio*, e insieme la sua coerenza con le tesi filosofiche dell'autore.

Nel brano odissiaco, oggetto del primo tema cantato da Demodoco alla corte dei Feaci (*Od.* VIII 266-366) si narra il tradimento del marito Efesto da parte di Afrodite e di Ares. Efesto viene avvertito dal Sole, che ha visto in precedenza i due amanti insieme, e appronta una trappola: tutt'attorno e sopra il letto dispone una rete da lui forgiata, infrangibile e così sottile da essere invisibile. A questo punto egli finge di partire per Lemno, e Ares si reca subito nella sua casa; lì invita Afrodite, ben lieta di farlo, a godere con lui dell'amore, dopo di che si addormentano, e la trappola scatta: non possono più muoversi. Efesto rientra, sempre avvisato dal Sole, chiama a raccolta gli dèi a vedere « l'azione ridicola e intollerabile » (v. 307), si tormenta, ma sa bene che i due non « giaceranno così ancora molto, / anche se s'amano tanto: presto non vorranno più starsene a letto » (v. 315-317)². Gli dèi ridono, e Apollo chiede a Hermes se vorrebbe dormire, pur schiacciato dalle catene, domanda alla quale il dio risponde che lo vorrebbe senz'altro, anche se le catene fossero « tre volte tante » (v. 334-340). Allo scambio fra le due divinità seguono l'intervento di Poseidone, che offre un pagamento a Efesto a indennizzo del tradimento, e la conseguente liberazione degli amanti, i quali fuggono rapidamente in direzioni diverse, scomparendo.

L'episodio, come abbiamo anticipato, ha conosciuto molte accuse

² Omero, *Odisea*, trad. Aurelio G. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2002, t II. Allo stesso autore appartengono tutte le altre traduzioni dall'*Odisea*.

nell'antichità, in quanto ritenuto immorale³, soprattutto perché tratta degli dèi⁴, ma anche difese⁵. Sulla base di queste interpretazioni, che ne evidenziano soltanto la licenziosità o il lato ridicolo, potrebbe essere considerato l'antecedente letterario di tanti racconti e commedie incentrate su tradimenti coniugali e vendette⁶, aventi talora per protagoniste coppie in cui la moglie è bellissima e infedele, e il marito brutto e sgraziato, come Efesto, che ha addirittura la meglio su Ares, un amante forte, invincibile e bellicoso. I tre personaggi, per quanto divini, appaiono in effetti emblematici di tanti tipi umani che si sono succeduti nei secoli⁷.

Dai moderni il canto di Demodoco è stato giudicato come un esempio di epica lirica o parodica, come un tema semplicemente dotato di connotati comici⁸, o, più recentemente, come « una *performance* drammatica [...] trasformata in un discorso epico »⁹. Molti studiosi ne hanno indicato le fonti nel folklore o nella tradizione culturale, soprattutto orientale (il che non è privo di implicazioni per il luogo di origine del poema), mentre altri vi hanno letto una sorta di « medaglione » dell'intero poema, proprio grazie al tema dell'infedeltà, presente sia nell'*Iliade* sia nell'*Odissea* (Elena è l'esempio iliadico più evidente, così come Clitennestra è quello odissiaco più potente e influente, nel ricordo consegnato da Agamennone a Odisseo nel canto XI dell'*Odissea*), ma

³ Così per primo Senofane, *Silli* fr. 15 Gent.-Pr. = 21 B 11, 3 Diels-Kranz, quindi Platone, *Resp.* III 390c 6-7.

⁴ Già per Senofane, ma soprattutto per Platone, secondo il quale potrebbe risultare un esempio diseducativo per i giovani.

⁵ La punizione inflitta ad Ares, tramite il pagamento di un indennizzo, garantirebbe la moralità dell'episodio, secondo quanto annotano gli *scholia ad I.*, che aggiungono inoltre che Omero disapprova la scena (distinguendo così il punto di vista dell'autore da quello dei personaggi, in anticipo sulle moderne indagini narratologiche).

⁶ In realtà anche la scena che vede Zeus in preda ai « piaceri d'amore » con Era, sua legittima sposa, viene ritenuta non meno licenziosa da Platone, in *Resp.* III 390bc.

⁷ A proposito della rappresentazione degli dèi e degli uomini in Omero, è bene ricordare che già lo Pseudo Longino, con grande sensibilità, scriveva: « Mi pare [...] che Omero, nel raccontare le ferite degli dèi, le loro lotte intestine, le vendette, le lacrime, gli imprigionamenti, le passioni di ogni genere, abbia reso, per quanto possibile, gli uomini dell'*Iliade* dèi e gli dèi uomini », in *de Subl.* 9, 7, corsivo mio. È la reale possibilità della morte, alla fine, che ci divinizza, rendendo « seria » la nostra vita (anche se, come prosegue il testo del *Sublime*, la morte « è un porto sicuro » per gli uomini, mentre per gli dèi è la « sventura » ad essere « eterna »). Analogo concetto è espresso da Emily Allen-Hornblower, « Gods in Pain : Walking the Line Between Divine and Mortal in *Iliad* v », *Lexis*, n° 32, 2014, p. 27-57.

⁸ Altri episodi muovono il riso nell'*Iliade* e nell'*Odissea* (basti citare *Il.* I 597-600, che ha ancora Efesto come protagonista), e, sulla base della *Poetica* di Aristotele, alcuni ricordano come Omero fosse ritenuto il padre sia della tragedia sia della commedia (rappresentata dal *Margite*). Sull'argomento si veda almeno Carles Miralles, *Ridere in Omero*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1993.

⁹ Così, da ultimo, Riccardo Palmisciano, « Gli amori di Ares e Afrodite (*Od.* VIII 266-366). Statuto del discorso e del genere poetico », *SemRom*, n. s. 1, 23, 2012, p. 187-209 : 188, al quale rimando per la ricca bibliografia.

anche grazie al motivo della latente paura di Odisseo di scoprire l'infedeltà della moglie (paura che scopriamo proprio tramite le parole di Agamennone, poi al momento dello sbarco a Itaca). Al comportamento di Penelope è inoltre connesso anche il pressante problema, in questo caso dell'aedo, di dovere fare apparire i pretendenti come colpevoli, giustificandone perciò l'eccidio¹⁰.

Almeno un autore antico, Platone, al di là del giudizio morale negativo¹¹, lesse tuttavia i versi omerici con altrettanta complessità, ma con una profondità e una rilevanza tali¹² che, pur non sembrando appartenere al testo in questione, ci lasciano tuttavia supporre che, a suo avviso, Omero stesso avesse inteso nascondere il significato a fruitori non in grado di coglierlo¹³.

Nel *Simposio*, il filosofo fa sì che i commensali scelgano, come argomento di cui discutere, Eros, e ognuno di loro ne canta le lodi dal proprio punto di vista, determinato dal ruolo che ricopre nella società¹⁴.

¹⁰ Fra gli ultimi studiosi, appartenenti all'uno o all'altro filone, mi limiterò a citare Ioannis M. Konstantakos, « Divine Comedy. Demodocus' Song of Ares and Aphrodite and the Mythicization of an Adultery Tale », *Maia*, vol. 64, n° 1, 2012, p. 12-34 e Maureen J. Alden, « The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite », *Mnemosyne*, vol. 50, n° 5, 1997, p. 513-529. Trovo francamente eccessive alcune conclusioni della Alden, sia per quanto concerne le raffinate doti psicologiche che dimostrerebbe Demodoco, comprendendo lo stato d'animo di Odisseo, angosciato appunto per il timore di una infedeltà da parte di Penelope (fra l'altro Odisseo svelerà la propria identità soltanto molto dopo, al v. 19 del IX canto), sia a proposito dell'accettazione di un « compenso » da parte di Efesto, contrapposto al parallelo rifiuto di Odisseo di qualunque « compenso » da parte dei pretendenti, il che renderebbe meno dignitoso l'uno e più eroico l'altro. Secondo le parole conclusive del suo articolo : « Hephaestus catches the adulterers by means of guile but spoils his triumph by allowing himself to be inveigled into accepting compensation and permitting the adulterer to go free : Odysseus catches the adulterers by means of guile, and perfects his triumph by inflicting the severest on criminals ». Quanto alla dubbia colpevolezza dei pretendenti e al conseguente, delittuoso eccidio da parte di Odisseo di tutta una generazione dei principi di Itaca e delle isole vicine, rimango persuasa che la prova decisiva del bisogno di scagionare Odisseo, almeno da parte dell'aedo che connette il proemio alla parte finale del poema (e la cui voce affiora anche altrove), sia quella individuata da Stephanie West (si veda Omero, *Odissea*, éd. Alfred Heubeck et Stephanie West, Milano, Mondadori, Fondazione Valla, 2004, t. I) a proposito dell'implicita, ancorché imperfetta comparazione fra Egisto e i Proci (a partire da *Od. I 29 sqq.*), senza alcun bisogno di fare risalire le colpe dei Proci a supposte minacce alla fedeltà di Penelope (dopo venti anni di lontananza del legittimo sovrano). Rimane vero che personaggi come Elena e Penelope hanno conosciuto sviluppi diversissimi nel mito (contemporaneo ma anche antecedente all'*Odissea*, come a tratti si intuisce), e nella letteratura successiva.

¹¹ Cf. n. 3 e 4.

¹² Egli lo collocò infatti nell'ambito di un mito antropologico sull'origine dell'essere umano, del sesso e della tensione all'immortalità, nonché del progresso e dell'attività politica, un mito narrato però, e non a caso, da un autore comico, Aristofane, quasi a ricalcare il tono del modello.

¹³ D'altronde Platone riconosce che molti episodi presenti in Omero potrebbero avere un senso nascosto, allegorico o simbolico (*hyponoia*), ma che anche in quel caso non devono essere ammessi nella città, perché un giovane « non è in grado di giudicare quello che è il senso nascosto e quello che non lo è, ma ciò che ha accolto a questa età fra le sue opinioni suole diventare incancellabile e inalterabile » (*Resp.* III 377d-e).

¹⁴ Uno dei personaggi, Fedro (al quale viene fatta risalire da Erissimaco la scelta dell'argomento, 177a-c), asserisce che nessuno ha menzionato i genitori di Eros (178b).

Il discorso di Aristofane, che ha esercitato da sempre un grande fascino, al termine del mito dedicato agli uomini circolari¹⁵, allude al nostro brano facendo intervenire Efesto, non più nel ruolo di marito tradito e di artefice della rete magica, ma ancora come fabbro, in grado di fondere insieme ciò che è diviso. Ormai giunti alla fase in cui agli esseri umani è dato unirsi sessualmente, « quanti trascorrono insieme la vita intera sono quelli che non saprebbero poi dire cosa si aspettano l'uno dall'altro » ; è evidente che non si tratta dei rapporti sessuali, e tuttavia la loro anima (ψυχή), pur desiderando « qualcos'altro », non riesce a esprimersi. Se a costoro, mentre giacciono insieme, si presentasse Efesto, con i suoi strumenti, e dicesse :

« Che cosa desiderate ottenere, uomini, l'uno dall'altro ? ». E se chiedesse loro di nuovo, perché si trovano in difficoltà a rispondere (ἀποροῦντας) : « Forse desiderate di essere insieme il più possibile l'uno con l'altro, così da non lasciarvi né di notte né di giorno ? Se è questo che desiderate, sono pronto a saldarvi insieme e riunirvi nel medesimo essere, così che da due che eravate diventiate uno, e finché vivete, poiché siete uno, viviate insieme, e quando morirete, anche laggiù nell'Ade, possiate essere uno invece che due, per avere condiviso la stessa morte (κοινῆι τεθνεώτε). Ma considerate se vi piace questa prospettiva e se vi basta ottenere ciò ». Ascoltate queste parole sappiamo bene che nessuno rifiuterebbe né mostrerebbe di desiderare alcunché di diverso, ma penserebbe di avere udito, in pratica, ciò che da tempo desiderava, di riunirsi e fondersi insieme

Sull'argomento si veda Filippomaria Pontani, « Simonide e Amore [a proposito di *PMG* 575] », *Eikasmós*, n° 18, 2007, p. 119-142, il quale, dopo avere preso in considerazione le diverse testimonianze sulla nascita di Eros, indaga approfonditamente il frammento in cui Simonide fece di Eros il figlio di Afrodite e di Ares, avanzando interessanti ipotesi sui motivi che probabilmente portarono Platone ad evitare di citare il poeta lirico.

¹⁵ Mito molto noto, del quale fornisco soltanto un breve sunto. Gli uomini nella loro natura originaria erano perfettamente circolari (con quattro gambe e quattro braccia, doppi apparati genitali rivolti all'esterno – appartenenti a tre generi : maschile, femminile e androgino – e un collo sul quale si trovava una testa con due facce, rivolte anch'esse all'esterno), ed erano arroganti al punto che cercarono di scalare il cielo. Zeus, adirato, non li fece perire tutti, per non perdere le offerte, ma, ricorrendo a uno « stratagemma » (μηχανή) li tagliò in due, indebolendoli e ricavandone al tempo stesso grande utilità. A questo punto incaricò Apollo di volgere le loro facce dalla parte del taglio, e il dio li curò lisciando e annodando la pelle al centro e lasciando così un segno, l'ombelico, che fosse per loro motivo di perenne memoria del taglio di Zeus. Le due metà in questo stadio non facevano che cercarsi, si abbracciavano, si avvinghiavano fra loro, e non volevano fare null'altro, così che finivano per lasciarsi morire di fame. Zeus escogitò allora un nuovo « stratagemma » (μηχανή) : spostò loro i genitali sul davanti, dando origine alla sessualità. La situazione che si verificò è quella in cui versa l'attuale umanità : se la metà maschile incontra quella femminile, ne deriva la discendenza, se la metà maschile incontra quella maschile (e si tratta degli esseri più portati all'arte politica) prova prima un senso di sazietà, poi si dedica all'azione, alternativamente, ponendo così le basi per un continuo progresso umano. Sull'omosessualità greca, si veda Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1978 (trad. it. *L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino, Einaudi, 1985), e per la figura dell'androgino, si veda Luc Brisson, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

all'amato e diventare così, da due, uno solo¹⁶.

Dopo avere così commentato le reazioni del pubblico, Aristofane aggiunge che ciò avviene perché Eros è proprio « il desiderio e il perseguimento » (ἐπιθυμία καὶ διώξει, 192e-193a) dell'unità, dunque di quello che eravamo nella nostra originaria natura di esseri circolari. Eros è perciò tensione, in quanto desiderio, e tale deve rimanere per sua stessa natura : evidente preludio e anticipazione della teoria platonica enunciata in seguito da Diotima¹⁷. Bisogna però temere, conclude Aristofane, di essere di nuovo tagliati, ridotti a *silhouettes*, come Zeus aveva minacciato se gli uomini non fossero diventati disciplinati : « Per questa ragione è necessario che ciascun uomo esorti l'altro ad essere pio verso gli dei », al fine di essere una cosa sola come vuole Eros : « che nessuno compia atti a lui ostili [...] perché divenuti cari al dio e riconciliati con lui troveremo e incontreremo i nostri amasi, il che riesce attualmente a pochi uomini » (193a-b).

Già dal modo in cui Aristofane (quindi Platone) introduce l'ipotetica domanda di Efesto è evidente che il dio riterrebbe negativa per gli uomini la sua stessa proposta, ma è altrettanto evidente che ci troviamo davanti a una razionalizzazione di quella rete invisibile che immobilizzava gli amanti nell'*Odissea*, e a un pensiero che ricalca, tacitamente, la convinzione del dio omerico che gli amanti presto non avrebbero più voluto giacere insieme.

Ora, perché gli uomini accoglierebbero tutti in modo entusiastico la proposta di Efesto ? La reazione degli interlocutori ricalca certamente quella di Hermes nell'*Odissea*, alla domanda di Apollo¹⁸, e allo stesso

¹⁶ *Symp.* 192c-e. Le traduzioni del *Simposio* sono di Angelo Giavatto (Platone, *Simposio*, éd. Simonetta Nannini et Angelo Giavatto, Siena, Barbera, 2008).

¹⁷ A parte le considerazioni sul nostro tema odissiaco, è evidente che il discorso di Aristofane, fortemente influenzato da Empedocle, presenta alcuni aspetti del discorso della « donna di Mantinea », Diotima, riportato da Socrate : l'Eros demone come tensione perenne, figlio di Penia (Povertà, mancanza di risorse) e di Poros (Passaggio, Espediente), l'eros che non è « né della metà né dell'intero, se non quando si dia il caso che esso sia un bene » (205d-e). Si tratta soltanto di due dei punti fondamentali in cui Diotima risponde ad Aristofane, del cui discorso tiene evidentemente conto, come basterebbe a dimostrare il fatto che lo cita (*Symp.* 205e : « Esiste d'altra parte un racconto – disse – secondo cui amerebbero coloro che ricercano la metà di se stessi ») ; si veda anche 212c, laddove Aristofane, mentre gli altri commensali elogiano il discorso di Socrate, vorrebbe intervenire, « visto che Socrate parlando lo aveva ricordato a proposito del suo discorso », ma viene interrotto dai colpi alla porta del vestibolo che anticipano l'irruzione di Alcibiade.

¹⁸ Cosa della quale si è avvisto Georg Ferdinand Rettig (*Platonis Symposium*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1876, p. 215). Il ruolo che fu di Apollo in Omero qui è ricoperto da Efesto il quale, in quanto mitico fabbro, potrebbe ad ogni buon conto essere l'unico dio adatto a « saldare » le due metà separate (senza tuttavia riportarle in alcun modo all'originaria natura circolare), quelle stesse due metà sulle quali Apollo era però già intervenuto in precedenza per ricucire la ferita, lasciandone un segno tangibile e impossibile da dimenticare. I personaggi, come avviene spesso nei testi folklorici, ritornano, sempre gli stessi, pur ricoprendo ruoli diversi.

tempo riflette anche l'opinione platonica, espressa in vari dialoghi – valga per tutti un brano del *Gorgia* (501dss.) – sulla pericolosa fascinazione che l'epica, e la poesia in genere, esercitano sui loro fruitori, una fascinazione che procede dal dover compiacere un uditorio irrazionale al fine di ottenere il successo. L'entusiastica reazione che appartenne ad Hermes, qui non corrisponde soltanto a quella degli amanti ai quali si rivolge Efesto, ma soprattutto a quella del pubblico di ogni *performance* (poetica o teatrale), e meglio ancora degli esseri umani di ogni tempo, non in grado di valutarne razionalmente i risvolti negativi, e non tali da cogliere nella domanda di Efesto l'implicita, e ancora una volta molto umana, aspirazione a vittorie che garantiscano vantaggi economici e fama¹⁹.

Al di là della struttura del modello, creativamente rispettata (pur se non segnalata dagli omeristi), e insieme del giudizio sulla poesia, dal testo emerge ancora un dato autenticamente platonico. Gli uomini sono sempre rappresentati anche altrove come irrazionali, ma qui soprattutto in aporia (ἀποροῦντας, vale a dire in *impasse*), come molti degli interlocutori dei dialoghi socratici, ormai caduti in contraddizione con sé stessi: aspirando in un primo momento all'unione sessuale « per sempre », ora percepiscono confusamente (sono incapaci di esprimersi ma lo rendono comunque evidente) che non è quello che vogliono in realtà: si è verificato in loro un singolare passaggio dal corpo all'anima (come sottolinea Aristofane)²⁰: eros non è più il desiderio sessuale, la passione, ma un desiderio in cui si affaccia l'affettività (qualcosa di simile a quello che noi talora traduciamo con « amore », anche se non si tratta dell'amore « romantico »)²¹. Se l'unione dei due amanti poi si estende al mondo dell'Ade, allora si tratta

¹⁹ Già nello *Ione* il rapsodo omonimo, per quanto preso dall'*enthousiasmos* (come Socrate lo costringe ad ammettere, negandone il sapere), vince sugli altri rapsodi anche per il suo appello all'emotività del pubblico (non certo per la sua eccellenza: Ione non è in possesso di un'arte, ma è soltanto un ἐπαινέτης, un « elogiatore », secondo le ultime parole del dialogo): « quando dico qualcosa di pietoso i miei occhi si riempiono di lacrime, quando qualcosa di pauroso o terribile i capelli mi si rizzano in testa dalla paura e il cuore sobbalza », asserisce il rapsodo, e a Socrate, che gli chiede se sia consapevole che gli stessi effetti vengono prodotti « anche sulla maggior parte degli spettatori », egli risponde di saperlo molto bene: « infatti li osservo [...] e li vedo piangere e lanciare sguardi atterriti e partecipare dello stupore per le cose dette », cosa necessaria, « perché se li dispongo al pianto, riderò io per il denaro che otterrò, se al riso, sarò io a piangere per il denaro perso » (535b-535e). Si veda Platone, *Ione*, éd. Carlotta Capuccino, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2017 (anche la traduzione deriva dalla medesima autrice). L'atteggiamento di Ione viene definito « ipocrita » da Capuccino (che si rifà al termine *hypokrites*, « attore », del greco), ritenendolo « una spia attendibile di quei pregiudizi della lingua che Platone si impegna a sgretolare per renderla di nuovo una lingua viva » (p. CXXIV). Le ultime parole di Ione, sul vantaggio economico, ne minano la pura dipendenza dagli dèi, contaminata dalla natura umana (si veda Pl. *Le.* 719c e Fabio Massimo Giuliano, *Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2005, p. 194 sqq.).

²⁰ *Symp.* 192d.

²¹ Si veda David M. Halperin, « Platonic Eros and What Men Call Love », *AncPhilos.* n° 5, 1985, p. 161-191.

di un'unione di anime disincarnate²². Non solo, ma come Aristotele capì perfettamente, in un'indagine di natura politica²³, nella proposta di Efesto è insito un pericoloso rischio di annientamento :

Socrate loda soprattutto l'unità dello stato, il che appare ed è, a quanto egli stesso asserisce, opera dell'amicizia, proprio come Aristofane, lo sappiamo, nei discorsi sull'amore afferma che gli amanti per l'eccessivo affetto bramano fondersi insieme e diventare entrambi uno, da due che sono. *Ora in tale unione bisogna che entrambe le personalità, o una, si annullino*, mentre nello stato l'amicizia si diluirà necessariamente proprio per effetto di una comunità di tal sorta, e non potrà affatto dire « mio figlio » il padre, né « mio padre » il figlio (*Pol. II 1262^b 9-17*, corsivo mio)²⁴.

Proprio da questa critica aristotelica prende spunto Saxonhouse per la sua analisi politica del discorso di Aristofane, nel quale la sessualità, « may not be a part of the relationship with the city », ma « arises from the same source : our needfulness of others »²⁵, una necessità che sfocia in una visione tragica della vita. Hooper, che da Saxonhouse procede, ritiene invece che il richiamo finale di Aristofane a essere pii non implichi affatto la rassegnazione alla tragica inevitabilità di una carenza, quanto la serena accettazione della nostra umanità. La domanda di Efesto, nella sua ottica, serve soltanto a ricordarci che la perfezione « is an illusory goal that is completely foreign to human nature, and that the moral of this speech as a whole is that people can live a flourishing and satisfying existence, but only if we give up on the desire to transcend our deficiency »²⁶. La sessualità, benché non sia la soluzione definitiva, è pur sempre uno sfogo caritatevole al desiderio di unità, evidentemente irrealizzabile (« benign outlet for their absurd desire of unity », p. 579), e gli esseri umani dovrebbero piuttosto perseguire la soddisfazione di desideri che possono costituire l'adempimento della « massima speranza

²² Di anime che non si possono abbracciare, come la madre di Odisseo che si diletta « simile a un'ombra / o a un sogno » (*Od. XI 206 sqq.*), e che rimpiangono la vita come Achille (*Od. XI 488 sqq.*). Il desiderio di essere fusi insieme da Efesto ricorda più la richiesta di Patroclo, che chiede ad Achille che le loro ossa vengano accolte dalla stessa urna (*Il. XXIII 91 sq.*, passaggio ripreso in *Od. XXIV 76 sq.*) che una forma di letterale « immortalità » condivisa.

²³ Un riferimento politico, anacronistico ma adatto al tono del commediografo, si trova d'altronde già nel discorso di Aristofane, quando ricorda che « a causa dell'ingiustizia commessa siamo stati divisi dal dio, come gli Arcadi dagli Spartani » (193a). Il riferimento è alla distruzione delle mura di Mantinea (città a favore di Atene nella guerra del Peloponneso) e alla dispersione della sua popolazione in quattro insediamenti (*cf. Xenophon, Hell. 5. 2. 5-7*) nel 385 (data successiva alla vittoria di Agatone ma prossima alla composizione del *Simposio*).

²⁴ Aristotele, *La Politica*, trad. Renato Laurenti, Bari, Laterza, 1966.

²⁵ Arlene Saxonhouse, « The Net of Hephaestus : Aristophanes' speech in Plato's *Symposium* », *Interpretation*, vol. 13, n° 1, 1984, p. 15-32 : 15.

²⁶ Anthony Hooper, « The Greatest Hope of All : Aristophanes on Human Nature in Plato's *Symposium* », *CIQ*, n. s. 63.2, 2013, p. 567-575 : 568.

possibile » : cibo, vino e sesso, in totale coerenza con la commedia aristofanea (a suo avviso) e con le parole di Socrate, secondo il quale Aristofane « non si cura di nulla se non di Dioniso e di Afrodite »²⁷.

In realtà, qui, come abbiamo rilevato, non è affatto questione di sesso, ma di anima, mentre il sesso sarà al centro della terza rivisitazione di cui bisogna tenere conto, quella di Lucrezio : nel poeta latino quel « qualcosa » al quale gli amanti aspirano è drammaticamente insito proprio nell'unione sessuale, che può arrecare solo una quiete di breve durata (IV 1110-1116)²⁸, per poi assalirli di nuovo con la medesima « rabbia » (*rabies*) e « furore » (*furor*, v. 1117) : *cum sibi quid cupiant ipsi contingere quaerunt, / nec reperire malum id possunt quae machina vincat : / usque adeo incerti tabescunt vulnere caeco* (« mentre vorrebbero essi stessi sapere quello che bramano di raggiungere, e non possono scoprire un rimedio che vinca quel male : in tanta incertezza [...] si struggono per una piaga segreta », v. 1118 *sqq.*). La somiglianza fra il brano in cui nel *Simposio* gli organi sessuali ancora non sono stati spostati sul davanti da Apollo, e gli esseri umani tentano soltanto disperatamente di unirsi, senza dedicarsi a null'altro, e alla fine muoiono, contaminato in parte con quello in cui la sessualità concede una tregua, in quel caso pacificatrice, può risalire a versi empedoclei (e un *color empedocleus* veniva riconosciuto all'intero brano platonico da Ziegler)²⁹ o a Platone reinterpretato e condannato da Epicuro (certo piegato in senso epicureo da Lucrezio), ma i termini *incerti* e *machina*, e forse anche il *vulnus* metaforico³⁰, sembrano comunque dipendere da un testo (dossografico ?)

²⁷ *Symp.* 177e. Saxonhouse e Hooper sono gli unici due autori, dai tempi di Rettig (*cf.* la n. 19), che dedicano un lavoro specifico all'ipotetica domanda di Efesto nel *Simposio*, ma soprattutto alla reazione dei suoi interlocutori : la prima riconosce nella posizione stessa di Aristofane il ruolo che in Omero svolgeva Hermes, il secondo attribuisce invece lo stesso ruolo agli amanti. Ma la Saxonhouse ha il merito di sottolineare nel discorso di Aristofane l'intervento decisivo dell'« anima », e la sua visione tragica è stata condivisa da molti studiosi (benché pochissimi la citino) ; Hooper introduce la menzione di cibo e di vino (dei quali non si parla), insieme con quella di sesso : tutti bisogni da soddisfare, non certo corrispondenti all'eros come « perseguimento » di qualcosa che gli uomini non sanno definire.

²⁸ Nel caso di Lucrezio, gli amanti non possono appropriarsi (*abradere*, letteralmente « distaccare », « raschiare via da ») di nessuna parte del corpo amato, e non possono nemmeno giungere alla compenetrazione dei corpi (*nec penetrare et abire in corpus corpore toto*, v. 1110 *sq.*) : agognate e impossibili risultano sia l'incorporazione dell'altro in sé sia quella di sé nell'altro, la riduzione, dunque, delle due entità in una.

²⁹ Konrat Ziegler, « Menschen und Weltwerden », *Neue Jahrbücher*, n° 33, 1913, p. 529-573 : 544.

³⁰ Pur essendo consapevole che potrebbe trattarsi della ripresa di un'espressione del proemio, dove Marte rovescia il capo nel grembo di Venere *aeterno devictus vulnere amoris* (v. 34 ; *cf.* IV 1068 *sqq.*). Sulla « ferita » metaforica d'amore, che si fa risalire solitamente a Lucrezio, si veda anche Bruna Pieri, *Intacti saltus. Studi sul III libro delle Georgiche*, Bologna, Pàtron, 2011, p. 94 *sq.*

molto vicino a quello dell'intero discorso aristofaneo di Platone³¹. In questa ottica, è come se l'Efesto aristofaneo facesse anzitempo credere agli esseri umani, *incerti*, dunque in aporia, di avere trovato quella *machina*³² che gli amanti lucreziani agogneranno : dopo la μηχανή punitiva operata in due successivi momenti da Zeus (*Symp.* 190c7, 191b6)³³, il suo intervento si risolverebbe in un'ultima μηχανή, tanto salvifica in apparenza quanto crudelmente illusoria.

Da un brano appartenente a un diverso genere inserito nell'epica omerica e ad essa adattato (a uno dei suoi temi, vale a dire quello dell'infedeltà femminile, e alla modalità arcaica della sua esecuzione : il canto accompagnato dallo strumento musicale), siamo passati a una concezione dell'amore che dalla passione si sposta a un turbamento intimo, irrazionale, al desiderio di una unione che supera i limiti fisici e si spinge al di là della vita (eliminando però una o entrambe le personalità, e non riproducendo in realtà l'unità « originaria », se non per azione di una fusione artificiale), sino a tornare alla passione fisica che è ricorrente ossessione, irraggiungibile appropriazione dell'altro o annientamento di sé nell'altro. Siamo in conclusione approdati alle molteplici possibilità di sviluppare lo stesso episodio omerico (fonte primaria all'inizio, poi dimenticata, o relegata sullo sfondo, a favore di una sua esegesi) : da comiche a tragiche, da culturali o folkloriche a sofisticate, politiche e filosofiche. Tutte possibilità còlte, pur se nell'inconsapevolezza, da tanti autori moderni (non difficili da riconoscere in quelli dei testi cari a ciascuno di noi), le cui opere appartengono, come la fonte prima e le antiche esegesi, a generi molto diversi fra loro, di volta in volta sempre adattati a nuovi tempi, nuove società, nuove attese. Non può naturalmente essere dimenticato che, al di là della cultura, potrebbe anche esserci qualcosa, se non nella nostra natura, almeno di acquisito sin

³¹ Ai rapporti fra Platone e Lucrezio, non particolarmente approfonditi, credo che in futuro si dovrebbe dedicare maggiore attenzione.

³² Un sostantivo, *machina*, il cui uso Luciano Landolfi trova « davvero singolare » (Simulacra et pabula amoris. *Lucrezio e il linguaggio dell'eros*, Bologna, Pàtron, 2013, p. 73), e per il quale Bruna Pieri rimanda alla nota *ad l.* di Robert D. Brown, *Lucretius on Love and Sex*, Leiden, Brill, 1987, p. 247, che cita Eur. *Hipp.* 479 *sqq.* (brano in cui la nutrice, rivolta a Fedra, assicura che troveranno un rimedio alla malattia, un sistema, μηχανὰς, tuttavia espresso al plurale, più prossimo quindi al significato di « astuzie »). La studiosa suggerisce inoltre la possibilità di intendere *machina* come parafrasi « dell'aggettivo ἀμήχανος che, a proposito dell'amore troviamo ad esempio in Sapph. fr. 130, 1-2 V. Ἔρος ... ἀμάχανον ὄρπετον » (Bruna Pieri, « Lucrezio, l'amore e la funzione poetica : note a margine di uno studio recente », *RFIC*, n° 143, 2015, p. 394-403 : 400). La poetica definizione saffica del dio dell'amore, traducibile letteralmente con : « Eros, animale contro il quale non esiste una μηχανή » (dunque « irresistibile », nella maggior parte delle traduzioni), restituirebbe una lontana matrice arcaica sia alla *machina* lucreziana sia all'impraticabile μηχανή platonica da cui, secondo la mia ricostruzione, deriverebbero i versi del *De rerum natura* per la prossimità dei contesti.

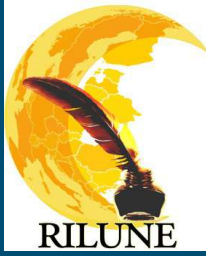
³³ Cf. n. 15.

da epoche remotissime, che viene percepito come una carenza, una « mancanza » da colmare, un qualcosa che può essere identificato, idealizzandolo, con la propria « metà ». Anche questo era già contemplato da Platone, se riteneva che tale stato d'animo affondasse le radici *in un passato così lontano da apparire ormai* ἔμφυτος (« innato ») :

Da così lungo tempo è dunque *innato* negli uomini l'amore degli uni per gli altri, che ripristina l'antica natura, e tenta di creare una sola cosa da due e di ricostituire la natura umana. Ciascuno di noi è pertanto un uomo a metà [...] ed invero ciascuno ricerca sempre la propria metà (*Symp.*191cd).

Il termine greco che viene qui tradotto con le espressioni che indicano la « metà » è significativamente σύμβολον, « contrassegno », vale a dire ciascuna delle due metà combacianti di un oggetto che due parti accostavano per provare la propria *identità*: in modo non dissimile, in fondo, da come ragazzi e ragazze di oggi sfoggiano quelle medagliette di S. Valentino, divise a metà, che dovrebbero provare, se accostate, il reciproco amore, ma forse, ancora una volta, la propria identità e la reciproca appartenenza.

Simonetta Nannini
(Université de Bologne)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

FERNANDO FUNARI
(Université de Florence)

**L’*Enfer* de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d’une traduction**

Pour citer cet article

Fernando Funari, « L’*Enfer* de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d’une traduction », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 62-83 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L’application à la traduction des habitudes herméneutiques de la philologie d’auteur est une réalisation récente dans le domaine de la traductologie : les *genetics of translation studies* s’intéressent en fait à l’évolution de l’agentivité du traducteur dans les textes *in fieri* (manuscrits de traducteurs ou rééditions imprimées de traductions déjà publiées). Cet article porte sur trois versions de l’*Inferno* de Dante traduites en français par Jean-Antoine de Mongis en 1838, 1857 et 1876. En particulier, l’essai analysera l’évolution de l’isotopie de la lumière dans les trois textes, par le biais d’une analyse quantitative-qualitative également basée sur le *corpus* de toutes les traductions françaises de l’*Inferno* de la fin du XVIII^e siècle à nos jours. L’étude de l’évolution d’un même texte au cours de trois réécritures distinctes permettra de dépasser l’idée de la critique de la traduction comme rapport entre un texte source et un texte cible et de comprendre les mécanismes de la traduction comme *acte* (à travers une approche inspirée de la *variantistica*) et comme *processus*.

Mots-clés : génétique de la traduction, réécriture, traduction, *Inferno*, Dante

EN The application of the hermeneutic habits of authorial philology to translation is a recent trend in the field of translatology : *genetics of translation studies* concentrate on the evolution of the translator’s agency in texts *in fieri* (translators’ manuscripts or printed re-editions of already published translations). This paper examines three versions of Dante’s *Inferno* translated in French, all by Jean-Antoine de Mongis in 1838, 1857, and 1876. In particular, the essay will analyse the evolution of the isotopy of light in the three texts, through a quantitative-qualitative analysis taking into consideration the entire *corpus* of French translations of the *Inferno* from the end of the 18th century to the present day. Studying the evolution of the same text during three distinct rewritings will make it possible to overcome the idea of translation criticism as a relationship between source and target text and to understand the mechanisms of translation both as *act* (through an approach inspired by *variantistics*) and as *process*.

Keywords : genetics of translation studies, rewriting, translation, *Inferno*, Dante.

FERNANDO FUNARI

**L' *Enfer* de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d'une traduction**

*Donc, si par là je mets la boussole,
l'odyssée sera celle à un dément.
(Brea, 2021)*

La retraduction – et surtout la retraduction d'œuvres canoniques – trouve sa raison d'être dans l'adaptation progressive d'un texte source à la volatilité des conditions linguistiques et encyclopédiques de la langue-culture cible¹. Cet axiome est compliqué par le cas de figures où c'est le même traducteur qui traduit une deuxième (ou une troisième) fois le même texte qu'il a déjà traduit précédemment. C'est le cas de Jean-Antoine de Mongis² qui, dans une période de fol engouement pour Dante en France (c'est-à-dire les trente premières années du XIX^e siècle, qui connaissent une vingtaine de traductions différentes de l'*Inferno*, complètes ou partielles), publie son *Enfer* en alexandrins à rimes plates en 1838 (avec deux rééditions en 1842 et en 1846). Une vingtaine d'années après, en 1857, il publie une version intégrale de la *Commedia*, et retraduit à cette occasion le premier cantique. Dix-huit ans plus tard, en 1875, il publie une troisième version du poème sacré, puis la réédite en 1876, déclarant fièrement :

J'ai consacré les plus belles années de ma vie à l'œuvre que je publie aujourd'hui. J'ai sacrifié à ce difficile et attrayant labeur tous mes loisirs, les plaisirs et même les devoirs du monde, les préoccupations permises d'une ambition peut-être légitime. En un mot, j'ai mis trente ans à traduire la *Divine Comédie* de Dante (de Mongis, 1876, p. V)³.

¹ Voir Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-25.

² Jean-Antoine de Mongis, né le 25 janvier 1802 à Saint-Cloud et mort à Paris le 21 mars 1879, conjugia ses intérêts d'homme de lettres, de poète et de traducteur avec une brillante carrière de magistrat (Substitut du Procureur du Roi au Tribunal de Première Instance de la Seine de 1840 à 1845 ; Procureur général en 1849, puis Avocat général près de la Cour de Paris en 1852 ; Procureur général à Dijon en 1855 ; Conseiller à la Cour de Paris en 1859).

³ Les références aux traductions de la *Comédie* seront données dans le corps de l'article et dans les notes en bas de page entre parenthèses, avec mention du nom du traducteur, de l'année de traduction, de la *cantica*

Ce travail de trente ans produit trois textes différents : le fait que l'auteur s'y réfère comme à « l'œuvre » au singulier en dit long sur une nouvelle façon de penser le texte traduit comme une entité à la fois une et plurielle, comme processus ou comme perpétuelle tentative et comme résultat d'accommodements successifs déterminés par des contraintes intertextuelles et intratextuelles, comme nous tenterons de le démontrer :

Au milieu du chemin de notre courte vie,
Je m'étais écarté de la route suivie,
Et me trouvai sans guide au fond d'un sombre bois (de Mongis, 1838, *Enfer*, I) ;

Un jour, à la moitié du chemin de la vie,
J'avais quitté la voie où le Ciel nous convie,
Et je me retrouvai dans une âpre forêt, [...] (de Mongis, 1857, *Enfer*, I) ;

Un jour, à la moitié du chemin de la vie,
Je délaissai la voie où le ciel nous convie,
Et je me retrouvai, tant l'écueil m'attirait !
Seul, errant à travers une sombre forêt (de Mongis, 1876, *Enfer*, I).

Ces changements ne s'expliquent pas tous par une plus grande liberté du traducteur vis-à-vis du texte source, liberté conquise au prix de trois décennies de travail, à partir du « mot à mot » de 1838 : « Au milieu du chemin de notre courte vie » est calqué sur « Nel mezzo del cammin di nostra vita », déduction faite d'ajustements métriques (l'adjectif « courte » inséré pour adapter l'endécasyllabe à son lit de Procuste, l'alexandrin). Il est encore plus intéressant de se demander quel sens prend, au niveau des dynamiques textuelles macroscopiques, l'apparition dans l'*Enfer* de 1857 de termes provenant du *Purgatoire* et du *Paradis* : la mention du « Ciel » et, surtout, l'« écueil » qui, entendu au sens figuré d'obstacle, rappelle sans doute le « scoglio » de *Purg.*, II, v. 122-123⁴.

L'application des méthodes d'investigation de la critique génétique à la traductologie est une conquête récente, motivée par l'intérêt d'étudier l'agentivité du traducteur dans les textes *in fieri*⁵. Les manuscrits des traducteurs – denrée rare par ailleurs – mais aussi les rééditions imprimées

et du *canto*. Les références détaillées se trouvent dans l'Annexe.

⁴ Voir le chapitre « Lo scoglio e la vesta », dans Lino Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 59-84.

⁵ Voir Anthony Cordingley, « Genetic Translation Studies », dans *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*, n° 1, London, Routledge, 2022, p. 123-138. Voir aussi Ésa Hartmann et Patrick Hersant (dir.), *Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Archives contemporaines, 2019 ; Geneviève Henrot Sostero (dir.), *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2020. Voir aussi les numéros de revues consacrés à la génétique de la traduction : *Linguistica Antverpiensia*, n° 14, *Towards a Genetics of Translation*, 2015 ; *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 34, *Dans l'archive des traducteurs*, 2020 ; *META, Translators' Journal*, n° 66-1, *Translation Archives*, 2021.

de traductions déjà publiées, sont les documents qui permettent d'étudier la traduction en tant qu'*acte* (à travers les ratures, les ajouts, les repentirs) et en tant que *processus* (c'est-à-dire la réécriture comme une lente « approximation à une valeur »⁶, pour reprendre la célèbre formule de Gianfranco Contini). Pour nous, étudier l'agentivité du traducteur, ce n'est pas donc seulement analyser le rapport de plus ou moins grande autonomie qui, dans les rédactions successives, s'établit avec le texte source : sa relation avec les traducteurs précédents entre également en ligne de compte (surtout pour un texte, la *Commedia*, qui connaît une histoire de retraduction sans précédent dans les lettres françaises) aussi bien que le système de contaminations internes à un même texte.

L'étude de cas choisie – la célèbre harangue d'Ulysse dans *Inf.*, XXVI – nous a semblé intéressante non seulement en raison de la plus grande familiarité des traducteurs français avec les VIP de l'*Enfer* de Dante, mais surtout en raison de la dimension métatextuelle du passage. Le récit de la violation de l'interdit divin imposé à toute connaissance humaine devient, comme on le sait, une réflexion métapoétique sur l'écriture du poème. Tel le navire d'Ulysse, le poète Dante aussi s'aventure dans des mers interdites⁷. En nous appuyant sur une méthodologie de recherche quantitative-qualitative, nous tenterons donc d'identifier la marge de liberté traductive exercée par de Mongis dans les trois versions produites de ce passage, surtout entre 1838 et 1857, en essayant de questionner le rapport entre ces réécritures et les tendances générales dans l'histoire de la traduction de la *Comédie* en langue française, tant au niveau de l'intertexte que de l'intratexte.

Notre hypothèse méthodologique est que l'étude de la *mobilité* du texte (une caractéristique qui n'est pas exclusive aux textes manuscrits, mais aussi aux textes publiés) peut être orientée sur la base de données lexicales quantitatives, croisant ainsi les habitudes herméneutiques de la *variantistica* avec celles de la linguistique de *corpus*. Grâce aux outils informatiques, en effet, il est possible d'obtenir des analyses systématiques des comportements lexicaux sur l'axe de la diachronie dans un *corpus* rassemblant 52 versions complètes de l'*Inferno* de Dante en français, publiées entre 1812 et 2021, pour un total de 2 325 661 mots⁸.

⁶ Gianfranco Contini, « Come lavorava l'Ariosto » [1937], dans *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982, p. 233-234 ; voir Paola Italia et Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

⁷ Voir surtout Franco Ferrucci, *Il poema del desiderio : poetica e passione in Dante*, Milano, Leonardo, 1990 et Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Voir aussi Pietro Ruggeri, « Le immagini nautiche nella *Commedia* in funzione di metafore testuali », Thèse dirigée par Giuseppe Ledda, Université de Bologne, 2022.

⁸ Artaud de Montor, 1812 ; Terrasson, 1817 ; Brait-Delamathe, 1823 ; Tarver, 1826 ; Gourbillon

Par exemple, l'outil Trends de SketchEngine⁹ permet d'identifier les unités lexicales qui subissent des changements de fréquence d'utilisation au fil du temps, en identifiant quand un terme est entré ou sorti des habitudes scripturales d'un auteur par rapport à d'autres. Cette fonction est particulièrement intéressante dans le cas d'un *corpus* rassemblant plusieurs versions (traduites) d'un même texte, car elle permet d'analyser systématiquement la fortune d'un traduisant par rapport à un autre et de formuler des hypothèses à la fois sur l'évolution des stratégies de traduction et sur l'histoire de la langue et de la culture françaises.

En lançant la recherche sur le *corpus* en question, le logiciel génère la liste des unités lexicales qui ont le plus évolué en termes de fréquence (dans le tableau ci-dessous). La colonne Tendence indique le degré de changement (également indiqué par une flèche verte en cas de croissance ou une flèche rouge, en cas de décroissance, sur l'axe temporel étudié). La colonne Fréquence indique le nombre total d'occurrences du lemme dans le *corpus* ; dans la colonne Échantillon, un petit graphique indique la tendance en termes de surreprésentation ou de sous-représentation au cours de la période choisie.

	Lemme	Tendance ↓	Fréquence	Échantillon
1	gel	↗ 2,61	98	 ...
2	gens	↗ 2,48	1 093	 ...
3	début	↗ 2,14	93	 ...
4	longueur	↘ -2,05	74	 ...
5	éclaircir	↘ -2,05	62	 ...

Or, de telles données quantitatives peuvent guider l'analyse qualitative, notamment dans les cas où de vastes isotopies de sens sont en jeu. C'est ainsi que l'on peut interpréter, par exemple, la présence d'un verbe, « éclaircir » (ligne 5), particulièrement intéressant aussi bien dans son premier sens (désignant une augmentation de luminosité) que dans son sens figuré (indiquant une acquisition de connaissance – et surtout utilisé, dans le

1831 ; Calemard De La Fayette, 1835-1837 ; Le Dreuille, 1837 ; de Mongis, 1838 ; Fiorentino, 1840 ; Brizeux, 1841 ; Aroux, 1842 ; Ratisbonne, 1852-53 ; Saint-Mauris, 1853 ; Mesnard, 1854 ; Lamennais, 1855 ; de Mongis, 1857 ; de Perrodil, 1862 ; Vilain-Lami, 1867 ; Jubert, 1874 ; Borné, 1886 ; Vinson, 1887 ; Demargerie 1900 ; Anonyme, 1905 ; Méliot, 1908 ; Espinasse-Mongenot, 1912 ; de Laminne, 1913 ; Berthier, 1921 ; Pératé, 1922 ; Gutmann, 1924 ; Martin-Chauffier, 1930 ; Longnon, 1931 ; Martin-Saint-René, 1935 ; Doderet, 1938 ; Masseron, 1947 ; Ripert, 1909-1948 ; Ronzy, 1960 ; Pézard, 1965 ; Cioranescu, 1968 ; Risset, 1985 ; Portier, 1987 ; Dez, 1988 ; Vegliante, 1995 ; Mićević, 1996 ; Scialom, 1996 ; Garin, 2003 ; Delorme, 2011 ; Cliff, 2013 ; Dandrea, 2013 ; Robert, 2016 ; de Ceccatty, 2017 ; Orcel, 2018 ; Brea, 2021.

⁹ SketchEngine est un logiciel d'analyse de *corpus* développé par Lexical Computing CZ s.r.o <<http://www.sketchengine.eu>> [dernière consultation : 01/09/2023].

poème, dans les échanges entre Dante et Virgile). On constate donc que, du début du XIX^e siècle à nos jours, les occurrences d'« éclaircir » connaissent une baisse significative (-2,05) ; l'intérêt de cette observation réside dans le fait qu'il est possible de retrouver les mêmes tendances dans des termes sémantiquement proches comme le verbe « éclairer » (-1,15) ou les substantifs « lumière » (-0,75) et « rayon » (-0,75).

Une telle isotopie lumineuse investit des sphères de sens multiples et changeantes ; notamment, comme nous le verrons, dans l'isomorphisme des couples lumière/savoir (et obscurité/ignorance), qui s'avèrent des indices primordiaux pour comprendre les vicissitudes et la fortune du thème d'Ulysse dans les lettres françaises.

Une opinion répandue veut que la renaissance du mythe de Dante dans la France du début du XIX^e siècle s'est faite autour du goût grotesque voire *gore* de la première *cantica*¹⁰, celle-là même qui avait été âprement boycottée à la fin du siècle précédent, lorsque les intellectuels et les traducteurs eux-mêmes se plaisaient à attaquer la « difforme barbarie de la *Divine Comédie* »¹¹.

Il nous semble cependant que, malgré le succès d'épisodes intensément dramatiques (comme le passage d'Ugolino ou de Paolo et Francesca), les traducteurs des premières décennies du XIX^e siècle sont surtout attirés par la dimension humaniste du poème et, en particulier, par le mythe prométhéen que l'on retrouve dans l'exaltation d'Ulysse comme héros qui surmonte les limites imposées à l'humain. Reprenons la célèbre harangue d'Ulysse à ses compagnons :

« O frati, » dissi, « che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza :
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza » (*Inf.*, XXVI, v. 112-120).

¹⁰ Cf. Michael Pitwood, *Dante and the French Romantics*, Droz, Genève, 1985.

¹¹ *Lettres sur la littérature et la poésie italienne*, traduites de l'italien par M. de P***** [Pommereul], À Florence, et se trouve à Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, 1778, p. 20. Parmi les traducteurs, Chabanon critique les inventions de Dante comme « dénué[e]s d'intérêt » (Chabanon, 1773, p. 57), ou comme « des fautes [...] grossières » (*ibid.*, p. 69) voire des « morceaux défectueux » (*ibid.*, p. 71). Rivarol, qui traduit Dante dans les mêmes années de la rédaction de son *Discours sur l'universalité de la langue française*, semble voir partout dans le langage dantesque des attentats à la pudeur de la langue française. À propos de l'exploit scatologique de *Inf.*, XXVI, v. 139, il commentera : « Le Traducteur a tâché de voiler par la noblesse de son style la naïveté grossière du texte » (Rivarol, 1783, p. 316).

Ulysse incite ses matelots dans leur dernière aventure en rappelant que chaque homme doit réaliser sa nature humaine (« semenza ») en secondant (« seguir ») ses potentialités naturelles (tel est pour Dante le sens de « virtute ») en vue de l'accomplissement parfait de son essence rationnelle (« canoscenza »)¹². La critique s'est longuement creusé la tête pour savoir si Ulysse, dans son entreprise téméraire (qui ressemblait tant à l'écriture de la *Commedia* elle-même), était un modèle positif ou non pour Dante. Nous savons en tout cas qu'il l'était pour les premiers traducteurs français :

Considérez et la grandeur de et la noblesse de votre illustre extraction ; car le divin auteur de la nature ne vous a pas donné l'estre pour couler vos jours dans une vie animale, mais vous au contraire pour fruire le glorieux heroïsme de la vertu et vous rendre dignes des sages intelligences (Le Hardy, XVII^e siècle) ;

Considérez votre origine céleste : vous n'êtes pas nés pour végéter, comme les brutes ; mais pour acquérir des connoissances et cultiver la vertu (Moutonnet de Clairfons, 1776) ;

Vous n'êtes pas nés pour ramper sur la terre, mais pour vous élever aux grandes découvertes par les sentiers de la vertu (Rivarol, 1783) ;

Considérez que vous êtes des hommes, vous n'êtes point nés pour vivre comme les animaux. Votre destinée est d'acquérir de nouvelles connoissances (Colbert d'Estouteville, 1792).

Après s'être banalisée en « vertu », la « virtute » disparaît progressivement des horizons traductifs des versions du XVIII^e siècle ; pour sa part, la « canoscenza » est systématiquement remplacée au XIX^e siècle par le thème de la gloire, de la renommée, voire de la quête de l'immortalité :

considérez votre dignité d'homme : vous n'avez pas été appelés à vivre comme la brute, mais vous devez acquérir de la gloire et de sublimes connoissances (Artaud de Montor, 1812) ;

Qu'un vain reste de jours consacrés à la gloire,
Assure de nos noms l'immortelle mémoire.
Soyons hommes ; laissons à l'animal grossier
L'inévitable sort de périr tout entier :
Et nous, enorgueillis d'un destin magnanime,
Des antiques vertus que la voix nous anime ! (Terrasson, 1817) ;

Compagnons, m'écriai-je, ô, vous, troupe fidèle,
Qui parmi les dangers d'une course immortelle,
Des mers de l'occident bravez les profondeurs !

¹² Voir Philippe Delhaye et Giorgio Stabile, « Virtù », dans *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970 : https://www.treccani.it/enciclopedia/virtu_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. [Dernière consultation : 01/09/ 2023]

Honorez de vos jours les dernières lueurs.
Sous le char du soleil poussant nos découvertes,
Allons porter nos pas sur des plages désertes,
Et que notre origine excite nos travaux !
Arrachons-nous au sort des obscurs animaux :
Vivons pour la science et pour la renommée (Brait Delamathe, 1823) ;

Considérez un peu votre noble origine :
Les dieux n'ont pas en vous mis une âme divine,
Pour vous laisser languir en un lâche repos ;
Mais pour mieux vous porter vers d'illustres travaux ! (Gourbillon, 1831).

Entreprise difficile, mais non pas impossible, que de reconstruire un *Zeitgeist* spécifique aux trois premières décennies du XIX^e siècle à partir de ces systèmes isotopiques pivotant autour d'un concept de gloire comme promesse d'immortalité (dans les collocations « immortelle mémoire » et « course immortelle »). L'entreprise d'Ulysse (pour Dante un « folle volo », *Inf.*, XXVI, v. 125) porte vers « d'illustres travaux » (Gourbillon, 1831, *Enfer*, XXVI) et la folie se transforme en hardiesse :

Nous quittons le détroit, les avirons vainqueurs
Aux deux flancs de la nef, semblables à des ailes,
Nous font voler hardis sur ces ondes nouvelles (Le Dreuille, 1837, *Enfer*, XXVI).

De semblables convergences de sens ont lieu, dans les mêmes années, chez les traducteurs des *Épîtres* d'Horace – et en particulier de la deuxième du premier livre, « À Lollius », où Dante puise, presque mot à mot, le syntagme « virtute e canoscenza » du chant XXVI de l'*Enfer*. Dans la traduction de 1821 de Campenon et Després, « virtus et [...] sapientia » (*Epist.*, I, II, 17) devient : « la valeur jointe à la prudence »¹³ ; celle de 1832 de Panckoucke propose : « le courage et la prudence »¹⁴. Des choix qui ne vont pas de soi, même s'ils se fondent sur le sens latin de « virtus » comme qualité militaire du *vir* : de la fin du XIX^e siècle à nos jours, en effet, les traducteurs proposeront toujours le calque « vertu » et « sagesse »¹⁵. Nous ne voulons pas dire par là que les traducteurs de Dante avaient précisément à l'esprit ce que faisaient les traducteurs d'Horace, mais plutôt que, dans le même laps de temps, des thèmes similaires sollicitaient des réponses similaires. Sans parler du fait que l'hypotexte latin de la *Commedia* de Dante

¹³ *Œuvres d'Horace*, trad. MM. Campenon et Després, Paris, L. de Bure, 1821, t. II, p. 291.

¹⁴ *Œuvres complètes d'Horace. Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1832, t. II, p. 220.

¹⁵ Cf par exemple : « Ce que peuvent la vertu et la sagesse, le poète nous en offre un exemple utile dans Ulysès » (*Œuvres de Horace*, trad. Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1887, t. II, p. 165 ; « À ce tableau, Homère oppose les effets de la vertu et de la sagesse, en nous proposant, comme un exemple à suivre, le prudent Ulysse » (Horace, *Œuvres*, trad. François Richard, Paris, Flammarion, 1967, p. 214.

a toujours chatouillé les traducteurs, surtout ceux qui traduisaient des deux langues en même temps¹⁶. C'est ainsi qu'encore dans les années 1940, Émile Ripert (qui venait de publier son édition française des œuvres d'Ovide) propose : « Êtes-vous faits pour vivre en bêtes brutes / Ou pour avoir courage et connaissance ? » (Ripert, 1909-1948).

La version de de Mongis de 1838, reproduite ci-dessous, a donc derrière elle toute une somme d'expériences traductives et de convergences intertextuelles de sens :

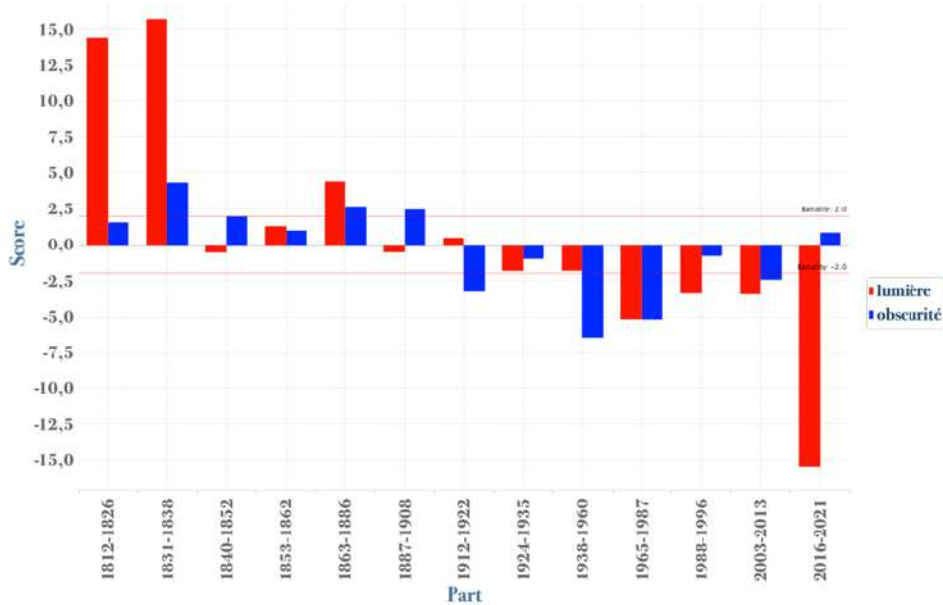
– Compagnons, m'écriai-je, après mille dangers,
Aux bords occidentaux vous voilà donc rangés !
Pour le peu qu'il vous reste à veiller sur la terre,
N'allez pas à vos sens refuser le mystère
D'un monde inhabité, derrière le soleil ;
Songez d'où vous sortez, hommes ! un nom pareil
Défend qu'on vive en brute au fond d'une tanière.
Dieu vous fit pour chercher la gloire et la lumière (de Mongis, 1838, Enfer,
XXVI).

La déconstruction-reconstruction du discours originel de Dante, désormais doté de son propre vocabulaire (ici le caractère poignant de « gloire » déborde sur sa propre métaphore, « lumière »), nous rend une image renouvelée et profondément euphorique d'Ulysse en Prométhée-Lucifer. Or, il ne sera pas anodin de remarquer que chez de Mongis l'hendiadys « la gloire et la lumière » est calquée mot à mot sur un autre lieu textuel de la *Commedia*. Il s'agit de la rencontre entre Dante et Virgile et de la première épithète affublée à ce dernier : « O de li altri poeti onore e lume » (*Inf.*, I, v. 81). Dans l'obscurité de l'enfer dantesque, la lumière est normalement utilisée pour désigner des personnages et des lieux particuliers, symbolisant la raison naturelle : elle éclaire par exemple des poètes anciens dans les Limbes (« un foco / ch'emisperio di tenebre vincia », *Inf.*, IV, v. 68-69). Nous y reviendrons dans un instant. Contentons-nous pour le moment de constater que cette refonte des matériaux sémantiques (l'interférence des hypotextes latins – notamment l'interprétation de la « virtute » dans un sens militaire – combinée à la migration des thèmes et des figurations entre les lieux textuels de l'*Enfer*) aboutit à une réinterprétation païenne de la *Comédie*, égale et opposée à la dé-théologisation dont parle Barolini¹⁷. Le mythe d'Ulysse-Prométhée, pivot de cette opération intellectuelle, ne survivra cependant pas aux années 1850.

¹⁶ Nous nous permettons de renvoyer à notre article « “Sacrée faim de l'or !” L'hypotexte virgilien dans les traductions françaises de *Purg.* XXII, 40-41 », dans *Revue des études dantesques*, n° 7, 2023 (sous presse).

¹⁷ Teodolinda Barolini, *op. cit.*

L'interrogation du *corpus* permet de dégager des preuves textuelles précises à l'appui de notre première lecture. L'index de spécificité, élaboré avec TXM¹⁸, permet de comparer la présence dans le *corpus* d'un couple de séries synonymiques pivotant autour de deux termes-clés, obscurité et lumière¹⁹. Le calcul est fait non pas sur la base de fréquences absolues mais sur la surreprésentation ou la sous-représentation d'un groupe d'unités lexicales dans une partition du *corpus* (chaque partition regroupe quatre traductions de l'*Inferno*) par rapport à sa présence plus ou moins importante dans d'autres partitions du *corpus*.



Le graphique permet d'étudier la spécificité de « lumière » (et de ses synonymes), en rouge, et de « obscurité » (et de ses synonymes), en bleu, dans leur évolution respective. Comme nous l'avons déjà noté, le lexique relatif à la lumière caractérise la période allant de 1812 à 1838 ; après quoi ce vocabulaire sera progressivement éliminé (surtout après la célèbre traduction d'André Pézard en 1965), jusqu'à une absence plus marquée dans les traductions des années 2010-2020 (Robert, 2016 ; de Ceccatty, 2017 ; Orcl, 2018 ; Brea, 2021). Les termes liés à l'obscurité suivent plus ou moins le

¹⁸ TXM est un logiciel de textométrie développé par le Laboratoire IHRIM de l'ENS de Lyon et par le Laboratoire ELLIADD4 de l'Université de Franche-Comté. Voir <https://txm.gitpages.humanum.fr/textometrie/index.html>. [Dernière consultation : 01/09/2023]

¹⁹ Les candidats synonymes de deux termes, « lumière » et « obscurité », ont été automatiquement extraits du *corpus* en fonction de la similarité des contextes d'apparition. Nous avons utilisé pour cela la fonction Thesaurus de SketchEngine, qui génère une liste de termes sur la base des principes de la sémantique distributionnelle : il ne s'agit donc pas seulement de véritables synonymes, mais de toutes les unités lexicales qui apparaissent dans des contextes similaires (par exemple : « clarté », « rayon », « éclat », « lueur », « étoile », « astre », « flambeau » *etc.* pour « lumière » ; « ténèbre », « brume », « brouillard » *etc.* pour « obscurité »).

même chemin (signe que les deux séries synonymiques sont interdépendantes), avec toutefois une légère augmentation dans les traductions de la deuxième décennie des années 2000. Ce qui nous intéresse surtout, c'est de voir qu'entre les années 1840 et 1850, le lexique de l'obscurité a des valeurs plus importantes : ce renversement de tendance est probablement dû au fait que dans ces années sont publiées les premières traductions complètes du *Purgatoire* et du *Paradis*, qui imposent une vision globale du poème sacré et, dès lors, un réajustement des équilibres sémantiques entre les trois cantiques. Il s'agit d'éditions qui connaîtront un grand succès éditorial : surtout Fiorentino (1840) et Lamennais (1855), mais aussi Brizeux (1841), Aroux (1842), Ratisbonne (1852-53), Saint-Mauris (1853), Rhéal (1854) et Mesnard (1854-55-57).

C'est donc dans ce contexte que s'inscrit la seconde traduction de l'*Enfer* publiée par de Mongis en 1857 :

– Compagnons, m'écriai-je, après mille dangers,
Aux bords occidentaux vous voilà donc rangés !
Pour le peu qu'il vous reste à veiller sur la terre,
N'allez pas à vos sens refuser le mystère
D'un monde inhabité, derrière le soleil ;
Songez d'où vous sortez, hommes ! un nom pareil
Défend qu'on vive en brute au fond d'une tanière.
Dieu vous fit pour chercher la gloire et la lumière (de Mongis, 1838, *Enfer*,
XXVI) ;

Compagnons, (m'écriai-je) après mille revers,
Nous touchons au couchant de l'antique univers.
Pour quelques jours obscurs qui vous restent à vivre,
Vous refuserez-vous la gloire de poursuivre,
Derrière le soleil, un monde inhabité ?
Songez d'où nous sortons ! Laissons l'obscurité
A la brute qui vit pour manger et pour boire...
Dieu nous fit pour chercher la lumière et la gloire (de Mongis, 1857, *Enfer*,
XXVI).

La lumière n'est plus un élément conceptuellement autonome, mais se définit par rapport à son contraire : la vie qui reste aux compagnons d'Ulysse (la « *picciola vigilia* »), devient les « jours obscurs ». Cette isotopie permet ainsi de faire le lien avec d'autres lieux textuels où l'obscurité caractérise le mode de vie des animaux par rapport aux humains²⁰. Il reste à savoir si cette attention renouvelée aux contrastes n'est pas déterminée, au moins en

²⁰ Par exemple, dans le chant VII, le passage : « Tristes, traînant le poids d'un paresseux sommeil, / Les sens enveloppés de fumée » (de Mongis, 1838) devient : « Tristes, traînant le poids d'un langoureux sommeil, / Les sens enveloppés d'une obscure fumée » (de Mongis, 1857). Ou encore, avec référence à l'animalisation des damnés dans le chant XXIX : « L'un, dans l'obscur sentier, comme un vil animal, / S'en allait se traînant » (de Mongis, 1857).

partie, par un même esprit du temps qui produira, dans la même décennie, les eaux-fortes avec lesquelles Gustave Doré illustrera l'édition de Fiorentino, conditionnant ainsi pour toujours la vision de la *Comédie*, en France comme en Italie, selon le clair-obscur typique de son langage iconographique. Fruit ou non d'un dialogue intersémiotique entre texte et image, cette nouvelle définition de la lumière à travers l'obscurité implique un renversement du sens de « lumière et gloire », signe, nous l'avons vu, d'une correspondance entre l'admiration de l'exploit d'Ulysse et l'attachement à la culture classique. Mais la lumière du paganisme s'éteint soudainement dans cette nouvelle version de 1857 :

Nous avons peu marché dans l'obscur carrière,
Quand j'aperçus un feu dont la vive lumière
De loin me révéla, comme aux lueurs du jour,
Que des esprits d'élite avaient là leur séjour (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXVI) ;

Bientôt je vis de loin, sous les voûtes funèbres,
Un feu qui, triomphant du cercle des ténèbres,
Me permit d'entrevoir, aux lueurs d'un faux jour,
Qu'une race d'élite habitait ce séjour (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

L'ombre envahit la scène, à partir de la rime « funèbre » – « ténèbres » ; la fonction cognitive de la lumière est affaiblie (de « révéler » à « permettre d'entrevoir ») et les « lueurs du jour » (l'hémisphère de lumière qui éclairait le groupe de poètes rencontrés dans les limbes – Homère, Ovide, Lucain et Virgile lui-même) se transforme en un « faux jour » (tout comme les dieux « falsi e bugiardi », *Inf.*, I, v. 72).

Le système de rapports isotopiques de la nouvelle version est entièrement reconfiguré ; chaque variante fait donc partie d'un système de correction et de réécriture orienté sémantiquement. Le rapport entre variante et invariante est d'autant plus significatif : dans l'épisode d'Ulysse, outre « gloire », resté liée en hendiadys à « lumière », trois autres occurrences de ces mots sont ajoutées : une dans le vers précédant, où : « le mystère / D'un monde inhabité » est rendu en « la gloire de poursuivre, / [...] un monde inhabité ») ; deux autres dans l'*incipit* du chant. Il est ici question d'une invocation ironique de Florence, qui masque une violente accusation contre la patrie de nombreux Florentins rencontrés dans l'Enfer :

Réjouis-toi, Florence, ô si grande et si belle
Que tu frappes la terre et les mers de ton aile,
Et que dans l'Enfer même on porte tes couleurs ! (de Mongis, 1838, *Enfer*,
XXVI) ;

Gloire à Florence ! Gloire à la ville éternelle
Qui tiens la terre et l'eau sous l'abri de son aile !

L'Enfer même, ô Florence ! arbore tes couleurs (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

Ajouter « gloire » deux fois au début du chant, avec une intention visiblement sarcastique, revient à réorienter complètement l'interprétation de ce qui suit : l'amère ironie de l'apostrophe à la « ville éternelle » ne tardera pas à déteindre sur la « gloire » recherchée par Ulysse quelques vers plus tard.

Le retour du traducteur sur le *déjà-traduit* est sans doute influencé par le dialogue avec les traducteurs précédents (et peut-être aussi les illustreurs ?), dont il suit les formes et les figurations. Mais ce système de révision, qui supprime et qui établit de nouveaux systèmes isotopiques et de nouveaux réseaux sémantiques, répond aussi, nous semble-t-il, à des logiques d'aménagement intratextuel. La version de 1857 intègre aussi la traduction du *Purgatoire*, où l'on trouve la fameuse tirade contre la gloire terrestre : « Ô gloire des humains ! frêle et pâle décor ! », s'exclame le peintre Oderisi da Gubbio (de Mongis, 1857, *Purgatoire*, XI). L'adjectif original « vana », *vaine*, (« Oh vana gloria de l'umane posse ! », *Purg.*, XI, 91) se dédouble ainsi dans le couple « frêle et pâle », où le second terme renforce l'idée d'une luminosité réduite... Au bout d'un pâlissement progressif, la vision prométhéenne s'atténue jusqu'à disparaître. Toutes les traductions ultérieures, à partir de la fin du XIX^e siècle, calqueront les vers originaux²¹ (à quelques exceptions près)²².

L'admiration pour Ulysse-Prométhée semble s'estomper avec l'abandon des préférences sémantiques pour les isotopies lumineuses. Cela change-t-il le jugement global sur l'entreprise du héros grec, brûlant du désir de savoir ? C'est précisément la connotation du désir qui peut nous renseigner sur le changement de perspective entre une vision de la *libido sciendi* comme

²¹ « la vertu / Et la science » (de Perrodil, 1862) ; « Créés pour la vertu, formés pour la science » (Vilain-Lami, 1867) ; « et science et vertu » (Jubert, 1874) ; « la vertu et la connaissance » (Reynard, 1878) ; « vertu et conoissance » (Littré, 1879) ; « chercher la science, et connaître le bien » (Borné, 1886) ; « Recherchez la vertu, vivez pour la science ! » (Vinson, 1887) ; « la haute vertu, la science féconde » (de Margerie, 1900) ; « la vertu et la connaissance » (Anonyme, 1905) ; « la vertu et la science » (Méliot, 1908) ; « la vertu et la science » (Espinasse-Mongenot, 1912) ; « la vertu et la science » (de Laminne, 1913) ; « la vertu et la science » (Berthier, 1921) ; « vertu et connaissance » (Pératé, 1922) ; « connaissance et vertu » (Gutmann, 1924) ; « la vertu et la science » (Martin-Chauffier, 1930) ; « et science et vertu » (Longnon, 1931) ; « vertu et connaissance » (Doderet, 1938) ; « vertu et connaissance » (Vivier, 1941) ; « la vertu et la science » (Masseron, 1947) ; « vertu et connaissance » (Ronzy, 1960) ; « vertu et connaissance » (Pézaré, 1965) ; « vertu et connaissance » (Risset, 1985) ; « vertu et connaissance » (Portier, 1987) ; « la vertu, la connaissance » (Vegliante, 1995) ; « vertu et connaissance » (Mićević, 1996) ; « vertu et connaissance » (Garin, 2003) ; « vertu et bonne connaissance » (Delorme, 2011) ; « la vertu et la science » (Cliff, 2013) ; « et science et vertu » (Dandrea, 2013) ; « vertu et connaissance » (Robert, 2016) ; « la vertu, le savoir » (de Ceccatty, 2017) ; « Vertu et Savoir qu'on conquête ! » (Brea, 2021).

²² « courage et connaissance » (Ripert, 1909-1948) ; « vaillance et connaissance » (Scialom, 1996) ; « valeur et connaissance » (Orcel, 2018).

aspiration licite ou illicite. Un indice important nous vient précisément de la substitution de la métaphore par laquelle Ulysse dépeint les effets sur ses compagnons de sa « petite oraison » :

Li miei compagni fec'io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti (*Inf.*, XXVI, v. 121-123).

L'acuité du désir de partir (« aguti ») est rendue en 1838 par « éperon » (image solidaire avec la constellation sémantique de la « punta del disio », l'aiguillon du désir)²³, tandis qu'en 1857 de Mongis a recours à une configuration du désir insistant sur la métaphore de l'*ardeur* :

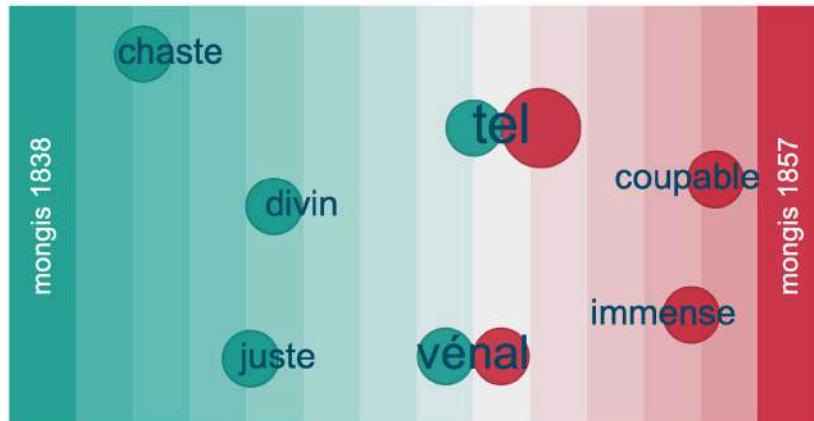
L'éperon fut si vif qu'avec peine, je crois,
J'eusse arrêté l'élan imprimé par ma voix (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXVI) ;

Le feu que par ces mots je venais d'allumer
Fut tel que j'eusse en vain voulu le comprimer (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

La métaphore du feu sélectionne dans le verbe « allumer » le sens pyrétique au détriment du sens lumineux : un choix particulièrement délicat, en raison de ses occurrences associées à d'autres formes de désir inique, en premier lieu le désir érotique. La *libido sciendi* se superpose ainsi à une *libido* en général qui déteint, cette dernière, son aura d'illicéité sur la première. Deux éléments viendront étayer ce raisonnement : le rapport sémantico-lexical entre l'amour de connaissance et l'amour en général et la représentation du langage (c'est par les « mots » qu'Ulysse allume le feu).

Première observation : l'idée d'amour a changé entre 1838 et 1857. On peut le constater en comparant les collocations (c'est-à-dire les préférences sémantiques) du terme « amour » entre les deux versions. Le graphique ci-dessous (réalisé sur SketchEngine avec l'outil Différence de profils lexicaux) montre à gauche, en vert, les adjectifs qui apparaissent plus typiquement en collocation avec « amour » dans la traduction de 1838 (c'est-à-dire : « chaste », « divin », « juste ») ; à droite, en rouge, les adjectifs qui, dans la traduction de 1857, apparaissent plus fréquemment à côté de « amour » (« coupable » et « immense »).

²³ Voir Lino Pertile, *op. cit.*



Bien que la collocation « chaste amour » ne soit évoquée en 1838 que dans une proposition négative²⁴, il s'agit néanmoins d'une co-occurrence absente de la version de 1857, où l'on trouve au contraire une mention claire de la culpabilité des amours terrains. Le changement est visible par exemple dans les mots par lesquels Francesca da Rimini introduit son discours, dans le chant V : « noi udiremo e parleremo a voi, / mentre che 'l vento, come fa, ci tace » (*Inf.*, V, v. 95-96) :

Tant, que le vent se tait, nous vous écouterons,
Ou si vous l'aimez mieux, c'est nous qui parlerons (de Mongis, 1838, *Enfer*, V) ;

Tant que le vent se tait, nous pouvons tour à tour
T'écouter ou parler d'un trop coupable amour (de Mongis, 1857, *Enfer*, V).

Ici, la collocation « coupable amour », quand bien même serait-elle introduite pour combler un vide métrique, insinue dans le système isotopique du désir (et, par conséquent, dans la série métaphorique qui lui est liée) une dimension dysphorique absente aussi bien dans le texte original que dans la première traduction de 1838.

Deuxième observation : l'image de la langue a changé aussi. Les damnés de la huitième bouge sont renfermés dans des langues de feu – un *contrappasso* fort approprié pour ceux qui ont péché en enflammant le prochain avec leurs paroles. Là encore, l'étude de la collocation permet de dégager quelques tendances générales dans la transition entre la version de 1838 – où la collocation préférée est « langue à parler » (en vert dans le graphique ci-dessous) – et la version de 1857, caractérisée par la collocation « langue à trahir » (dans la partie rouge du graphique) :

²⁴ Il s'agit de l'épisode de Myrrha : « – C'est l'antique Myrrha : c'est l'âme sacrilège / Qui, hors d'un chaste amour, fit d'un père un amant » (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXIX). Voir la version de 1857 : « – C'est l'antique Myrrha : c'est l'Âme sacrilège / Qui d'un père... ô pudeur !... osa faire un amant » (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXIX).

"langue" à					
parler	1	0	8,3	—	...
trahir	0	1	—	13,4	...

Dans la version de 1857, la langue semble se spécialiser comme organe de la fraude et de la trahison, comme le montre la réécriture d'un passage du discours de Bocca degli Abati, rencontrée dans le lac gelé de Cocyte : « ma non tacer, se tu di qua entro eschi, / di quel ch'ebbe or così la lingua pronta » (*Inf.*, XXXII, v. 113-114) ; et, dans les deux versions :

Dis ce que tu voudras : mais tu diras la honte
De ceux-là dont la langue à parler est si prompte (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXXII) ;

Dis ce que tu voudras ; mais dis aussi la honte
Du maudit dont la langue à trahir est si prompte (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXXII).

Là aussi, on assiste à un détournement visible du sens, impliquant une moralisation de l'exercice de la faculté de langage et une culpabilité impliquant aussi le jugement en boucle sur le locuteur *maudisant*, explicitement désigné comme « maudit ».

Quel est donc le jugement reformulé sur l'entreprise d'Ulysse à l'approche de la troisième traduction de Mongis, celle de 1876 ? Comme on l'a dit, il faut tenir compte de la valeur rétroactive, pour ainsi dire, de la traduction du *Purgatoire* et du *Paradis* sur la compréhension de l'*Enfer*. Dante avait jugé le voyage d'Ulysse un « envol fou » : « e volta nostra poppa nel mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo » (*Inf.*, XXVI, v. 124-125). Au début du XIX^e siècle (peut-être dans le sillage des traductions d'Horace), certains avaient sélectionné dans la constellation de sens originale (« folle volo ») l'élément du danger (« vol périlleux » pour Brait Delamathe, 1823) ou tout au plus celui d'un courage teinté de témérité (« vol téméraire » pour Tarver, 1826), sinon de véritable hardiesse (« les avirons vainqueurs [...] / Nous font voler hardis » Le Dreuille, 1837). Cette configuration héroïque, interceptée par l'hypotexte latin, s'atténue progressivement²⁵. De même,

²⁵ Nous la retrouvons sporadiquement au XX^e siècle aussi : « Nos rames entre nos mains bravèrent le vent fou », propose Marguerite Yourcenar, en déplaçant la folie sur les éléments naturels contre lesquels

l'expression « *alto passo* » (*Inf.*, XXVI, v. 132) par laquelle Dante indique la mer ouverte et interdite dans laquelle s'aventure le navire, perd progressivement la dimension euphorique avec laquelle le chevalier de Montor l'appelait « ce grand voyage » (Artaud de Montor, 1812) ; remarquable la solution de Mesnard, « dans cette immensité » (1854, *Enfer*, XXVI), qui regarde au naufrage d'Ulysse au prisme de celui, personnel et « doux », évoqué par l'« Infini » de Leopardi²⁶.

Si de Mongis lui-même, occupé dans ses métaphores lumineuses, avait traduit « *folle volo* » par « aveugle essor », quelque chose change lorsqu'il se met à la traduction du *Paradis*, surtout quand Ulysse revient sur la scène. Du haut du ciel étoilé, Dante jette un dernier regard sur la terre dans les profondeurs de l'Univers : « *sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse* » (*Par.*, XXVII, v. 82-83). Le passage, introduit dans la version de 1857, est rendu comme suit en 1876 :

Près du port de Gada, j'embrassai du regard
Le voyage insensé d'Ulysse (de Mongis, 1857, *Paradis*, XXVII) ;

[...] J'entrevis
Gadès, les flots qu'Ulysse a follement suivis (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

La reprise en 1876 d'un terme technique dantesque (« folie » désigne *techniquement* le péché d'orgueil intellectuel, celui d'Adam et de Lucifer)²⁷ dans l'adverbe « follement » a, comme nous l'avons dit, une capacité rétroactive sur l'*Enfer*. En effet, elle réactive un isomorphisme latent entre deux lieux du premier cantique : le voyage fou du navire d'Ulysse dans les mers interdites à l'ouest des colonnes d'Hercule et le voyage fou entrepris par le pèlerin (suivi par la plume du poète) dans les royaumes du Trépas, interdits aux vivants. C'est ainsi qu'il répond, dans le chant II de l'*Enfer*, à Virgile qui le presse de poursuivre le voyage : « *me degno a ciò né io né altri 'l crede. / Per che, se del venire io m'abbandono, / temo che la venuta non sia folle* » (*Inf.*, II, v. 33-35). Dans ce passage également, l'équilibre lexical entre les trois cantiques est progressivement rétabli entre 1857 et 1876 :

Accepter un honneur qui n'est pas mérité,
C'est montrer moins de foi que de témérité ;

lutteraient les rameurs d'Ulysse (1987, p. 77)

²⁶ Cependant, les traductions du XIX^e siècle de l'« Infinito » de Leopardi ayant recours à cette collocation sont toutes postérieures à celle de la *Comédie* de Mesnard : « Ainsi dans cette immensité s'anéantit ma pensée et il m'est doux de faire naufrage dans cette mer », dans *Poésies et Œuvres morales de Leopardi*, trad. François Victor Alphonse Aulard, Paris, Lemerre, 1880, t. I, p. 270 ; « Dans cette immensité s'abîme ma pensée : / Et doux m'est le naufrage en une telle mer », *La poésie de G. Leopardi en vers français*, trad. Auguste Lacauassade, Paris, Lemerre, 1889, p. 73.

²⁷ Voir la synthèse, désormais classique, d'Umberto Bosco, « La "follia" di Dante », dans *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1966, p. 55-75.

Et la peur qui m'arrête est sagesse peut-être (de Mongis, 1857, *Paradis*, XXVII) ;

Nul (ni moi) ne me croit digne d'un tel honneur.
Si donc je m'abandonne à te suivre, j'ai peur
Que ma docilité ne soit folie ou crime (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

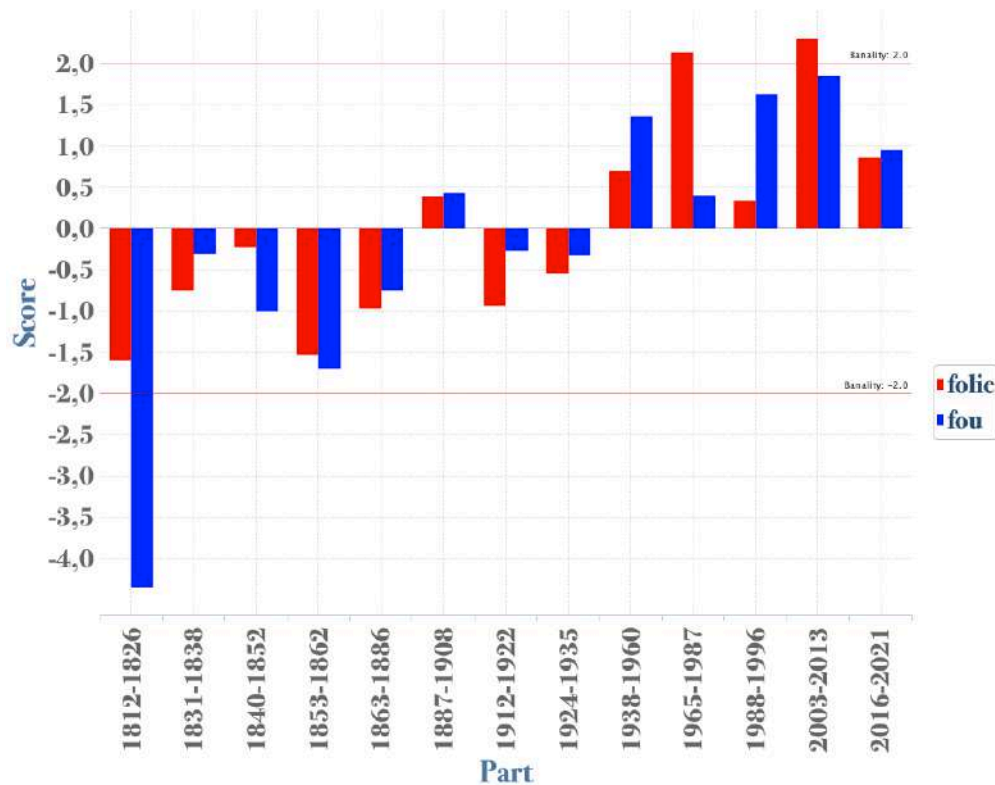
Ayant reconstruit l'isotopie entre un « envol fou » et l'autre, le traducteur peut enfin exprimer son jugement sur le seul des deux qui n'est pas assisté par la Grâce, et donc voué à l'échec : celui d'Ulysse. Au prix d'une entorse à la règle selon laquelle on ne nomme pas Dieu en enfer (et il serait tout de même étrange qu'Ulysse, païen, le nomme), de Mongis, qui entretemps a pris sa retraite avec le titre de Conseiller honoraire à la Cour de Paris, formule son jugement sous forme jurisprudentielle :

Un tourbillon parti de la terre nouvelle,
S'élança d'un seul bond au front de la nacelle,
Le fit tourner trois fois avec toutes les eaux,
Puis, élevant la proue, il plongea sous les flots
La poupe, comme à l'Autre il plaisait, abîmée,
Jusqu'à ce que la mer fut sur nous refermée (de Mongis, 1838, *Paradis*, XXVII) ;

Un tourbillon, parti de la terre nouvelle,
Bondit sur le vaisseau, le toucha de son aile,
Avec toutes les eaux le fit tourner trois fois,
Au quatrième assaut fit gémir le vieux bois,
Jeta la proue au fond des flots, la poupe au faite,
Ferma la mer sur nous... et justice fut faite... (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

Le naufrage de Prométhée n'est plus l'œuvre d'une force innommée (« l'Autre ») mais d'un principe juridique et théologique – la « justice » – dont le thème avait occupé d'autres écrits de de Mongis, comme le discours « Du christianisme considéré comme principe de justice » (1852). L'illégitimité de l'entreprise d'Ulysse est le présupposé de cette nouvelle clause, évoquant clairement un tort fait aux lois divines : la moralisation ou, si l'on veut, la ré-théologisation de la *Comédie* est accomplie, et le coup du marteau du juge résonne dans la salle d'audience.

Mais le thème de la folie aura du mal à entrer dans les habitudes de traduction des traducteurs de la *Commedia*. En effet, l'index de spécificité (dans le graphique ci-dessous) montre la typicité du substantif « folie » et de l'adjectif « fou » dans le *corpus* des *Enfers* français, montrant un gain de poids lent et progressif de la paire de termes, qui restent sous-représentés jusqu'à la fin du XIX^e siècle :



Il faudra attendre 1938, aux portes de la guerre, pour que la folie rentre à plein titre dans le vocabulaire des traducteurs de Dante, avec une précise connotation de péché intellectuel, en se fixant de manière définitive dans la collocation « vol fou ».

Dans son « Avertissement » à la première traduction de l'*Enfer* (1838), de Mongis racontait avec émotion son passage à travers les colonnes herculéennes de l'intraduisibilité de Dante. Le lexique est, à y regarder de plus près, tragiquement ulysséen :

« Dante est intraduisible ». Telle est, après bien des traductions de Dante, l'opinion des hommes les plus versés dans l'étude de ce poète. En appelant de cet arrêt, je n'affecte ni une fausse modestie ni une folle présomption. Je crains et j'espère. Je crains, car je connais le danger. J'espère, car je publie (de Mongis, 1838, p. VII).

Nous surprenons un traducteur craignant l'accusation d'*hybris* traductive, de « folie », au moment où il commence sa traduction, comme Dante le faisait au moment de commencer l'écriture de son poème. Le péril de l'écriture du poème se renouvelle au moment de la traduction du

poème lui-même.

Depuis l'époque romantique, il est clair que la *Comédie* n'est pas un réservoir d'images grotesques ou d'inspirations humanistes, mais, principalement, un livre qui parle de son devenir livre. Le récit d'Ulysse, proposant un *exemplum* du danger d'écrire est renouvelé par chaque traducteur qui « conna[ît] le danger » de traduire. C'est un sentiment qui s'explique chez deux traducteurs, l'un du XX^e siècle, Martin-Saint-René, et l'autre des années 2000, Antoine Brea, cité en exergue : les deux recourent à un anachronisme curieux, le terme « Odyssée » utilisé comme nom commun, pour indiquer le voyage périlleux entrepris par Dante au chant II de l'*Enfer*. Ainsi faisant, ils établissent définitivement la vision de la *Comédie* comme un livre qui parle des livres – ainsi que de son devenir-livre.

Quant à l'intraduisibilité, redoutée par de Mongis, elle est pour Barbara Cassin la source même du retraduire : « par “intraduisibles” il ne faut pas entendre ce que l'on ne peut pas traduire (et, par conséquent, ce qui n'a jamais été traduit), mais, bien au contraire, ce que l'on ne cesse pas de traduire »²⁸. C'est précisément cette compulsion de répétition, inhérente à l'acte de traduction en tant qu'acte toujours à refaire, qui exige qu'une plus grande attention soit portée à la traduction en tant qu'*acte*, impossible à étudier si ce n'est dans son devenir. La critique génétique de la traduction – également dans sa version que nous baptisons ici « palin-génétique » – pourra à l'avenir cerner systématiquement et globalement le phénomène du *retour sur le déjà traduit*.

Cet acte n'est en somme jamais solitaire²⁹. L'approche quantitative-qualitative nous a donc permis de mettre en dialogue le système des variantes de Mongis avec les grands courants de l'histoire de la traduction de la *Comédie* en français : toute traduction est une activité dialogique – entre texte source et texte cible, certes – mais surtout entre différents traducteurs d'un même texte et parfois entre différentes traductions d'un même traducteur³⁰.

Fernando Funari
(Université de Florence)

²⁸ Barbara Cassin, « Présentation », dans *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. XVII.

²⁹ Voir Patrick Hersant, « “On n'est jamais tout seul” : étude génétique d'une collaboration Ungaretti-Jaccottet », dans *Carnets*, n° 14, 2018 : <http://journals.openedition.org/carnets/8795>. [Dernière consultation : 01/09/2023].

³⁰ Je tiens à remercier M. le professeur Mario Rolfini pour ses suggestions précieuses.

ANNEXE

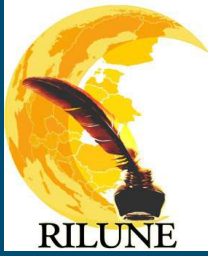
Traductions françaises de l'*Enfer* citées, dans l'ordre chronologique
(XVII^e-XXI^e siècles)

- Le Hardy, XVII^e siècle. Philippe Auguste Le Hardy marquis de La Trousse, « Traduction française de l'*Enfer* de Dante, faite sur l'édition de Venise de 1529 », Ms. 842 de la Bibliothèque municipale de Toulouse.
- Chabanon, 1773. *Vie du Dante, avec une notice détaillée de ses ouvrages*, Paris, Lacombe, 1773.
- de Rivarol, 1783. *L'Enfer. Poème du Dante*, Paris, Mériqot-Barrois, 1783.
- Colbert d'Estouteville, 1796. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, contenant la description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis*, Paris, Sallior, 1796.
- Artaud de Montor, 1812. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Artaud de Montor, Paris, J. Smith et F. Schoell, 1812.
- Terrasson, 1817. *L'Enfer. Poème de Dante Alighieri*, trad. Henri Terrasson, Paris, Pillet, 1817.
- Brait Delamathe, 1823. *Traduction nouvelle en vers de l'Enfer du Dante, d'après le nouveau commentaire de Biagioli*, trad. Brait Delamathe, Paris-Londres, Bossange, 1823.
- Tarver, 1826. *L'Enfer de Dante Alighieri*, trad. John Charles Tarver, London, Dulau et C^{ie}, 1826.
- Deschamps, 1829. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Antoni Deschamps, Paris, Charles Gosselin, 1829.
- de Gourbillon, 1831. *Dante*, trad. Joseph-Antoine de Gourbillon, Paris, Auguste Auffray, 1831.
- Calemard de Lafayette, 1835-1837. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, L'Enfer*, trad. Charles Calemard de Lafayette, Paris, Paul Masgana, 1835-1837.
- Le Dreuille, 1837. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, Enfer*, trad. Auguste Le Dreuille, Paris, Chez l'Auteur, 1837.
- de Mongis, 1838. *L'Enfer*, trad. Jean-Antoine de Mongis, Paris, Furne et C^{ie}, 1838.
- Fiorentino, 1840. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Pier Angelo Fiorentino, Paris, Charles Gosselin, 1840.
- Brizeux, 1841. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Auguste Brizeux, Paris, Charpentier, 1841.
- Aroux, 1842. *La Divine Comédie. Enfer – Purgatoire – Paradis*, trad. Eugène Aroux, Paris, Blanc-Montanier, 1842.
- Ratisbonne, 1852-1854. *L'Enfer du Dante*, trad. Louis Ratisbonne, 2 vol., Paris, Michel Lévy, 1852-1854.
- de Saint-Mauris, 1853. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Victor de Saint-Mauris, Paris, Amyot, 1853.
- Rhéal, 1854. *Œuvres de Dante Alighieri, La Divine Comédie. L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*, trad. Sébastien Rhéal, Paris, J. Bry Aîné, 1854.
- Mesnard, 1854. *La Divine Comédie de Dante Alighieri. L'Enfer*, trad. Jacques-André Mesnard, Paris, Amyot, 1854.
- de Lamennais, 1855. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Félicité Robert de Lamennais, dans *Œuvres posthumes de Félicité-Robert de Lamennais*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855.
- de Mongis, 1857. *La Divine Comédie de Dante Alighieri (Enfer – Purgatoire – Paradis)*, trad. Jean-Antoine de Mongis, Dijon, Peutet-Pomme ; Paris, Hachette et C^{ie}, 1857.

- de Perrodil, 1862. *L'Enfer de Dante*, trad. Victor de Perrodil, dans Victor de Perrodil, *Œuvres Poétiques*, Paris, Librairie Académique Dider et Cie, 1862.
- Jubert, 1874. *L'Enfer de Dante*, trad. Amédée Jubert, Paris, Berger-Levrault, 1874.
- de Mongis, 1876. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, Enfer, Purgatoire, Paradis, trad. Jean-Antoine de Mongis, Paris, Ch. Delagrave, 1876.
- Reynard, 1878. *La Divine Comédie*, trad. Francisque Reynard, Paris, Alphonse Lemerre, 1878.
- Littré, 1879. *L'Enfer*, trad. Émile Littré, Paris, Hachette et Cie, 1879.
- Dauphin, 1886. *La Divine Comédie*, trad. Henri Dauphin, Publication posthume, Amiens, T. Jeunet, 1886.
- Borné, 1886. *La Divine Comédie par Dante Alighieri (Enfer)*, trad. Pierre Denis Borné [s. l., s. n.], 1886.
- Vinson, 1888. *L'Enfer*, trad. Hyacinthe Vinson (de la Gironde), Paris, Hachette et Cie, 1888.
- de Margerie, 1900. *La Divine Comédie*, trad. Amédée de Margerie, Paris, Victor Retaux, 1900.
- Anonyme, 1905. *La Divine Comédie. L'Enfer ; Le Purgatoire ; Le Paradis*, Paris, Flammarion, 1905.
- Méliot Adolphe, 1908. *La Divine Comédie*, trad. Adolphe Méliot, Paris, Garnier frères, 1908.
- Ripert, 1909-1948. *L'Enfer*, trad. Émile Ripert, manuscrit (Collection privée), 1909-1948.
- Espinasse-Mongenot, 1912. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Louise Espinasse-Mongenot, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1912.
- de Laminne, 1913. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Ernest de Laminne, Paris, Perrin et Cie, 1913.
- Berthier, 1921. *La Divine Comédie*, trad. Joachim Berthier, Paris, Desclée, De Brouwer et Auguste Picard, 1921.
- Pératé, 1923. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. André Pératé, Paris, À l'art catholique, 1923.
- Gutmann, 1924. *La Comédie de Dante Alighieri de Florence. L'Enfer*, trad. René A. Gutmann, Paris, Léon Pichon, 1924.
- Martin-Chauffier, 1930. *L'Enfer*, trad. Simone et Louis Martin-Chauffier, Paris, Éditions de la Pléiade, 1930.
- Longnon, 1931. *La Divine Comédie*, trad. Henri Longnon, Paris, À la cité des livres, 1931.
- Martin-Saint-René, 1935. *L'Enfer de Dante*, trad. Martin-Saint-René, Paris, H. Le Soudier, 1935.
- Demelin, 1936. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Lucien-Alfred Alexandre Demelin, Paris, Les Œuvres françaises, 1936.
- Doderet, 1938. *La Divine Comédie*, trad. André Doderet, Compiègne, Impr. de Compiègne, Paris, Union latine d'éditions, 1938.
- Masseron, 1947. *La Divine Comédie*, Paris, Albin Michel, 1947.
- Ronzy, 1960. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Pierre Ronzy, Grenoble, Roissard, 1960.
- Pézard, 1965. *Divine Comédie*, dans Dante, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.
- Cioranescu, 1968. *La Divine Comédie*, trad. Alexandre Cioranescu, Lausanne, Rencontre, 1968.
- Risset, 1985. *La Divine Comédie. L'Enfer. Le Purgatoire. Le Paradis*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.
- Portier, 1987. *La Divine Comédie*, trad. Lucienne Portier, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- Yourcenar, 1987. *La voix des choses*, textes recueillis par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1987.

*L'Enfer de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d'une traduction*

- Dez, 1988. *L'Enfer. Version française en vers de l'œuvre poétique de Dante Alighieri* La Divine Comédie, Paris, Éditions de la Maisnie Guy Trédaniel, 1988.
- Vegliante, 1995. *La Comédie, Enfer*, trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1995 ; rééd. dans *La Comédie, Poème sacré* (Enfer. Purgatoire. Paradis), trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012.
- Scialom, 1996. *La Divine Comédie*, dans Dante, *Œuvres complètes*, trad. Marc Scialom, Paris, La Pochothèque, 1996.
- Mičević, 1996. *Enfer*, trad. Kolja Mičević, Paris, Kolja, Luka et Rasko Mičević, 1996 ; rééd. : *La Comédie*, trad. Kolja Mičević, Paris, Kolja Mičević, 1998 ; Dante, *La Comédie*, trad. Kolja Mičević, Mont de Marsan, Ésope, 2017.
- Garin, 2003. *La Divine Comédie*, trad. Didier Marc Garin, Paris, Éditions de la Différence, 2003.
- Delorme, 2011. *La Divine Comédie 1. L'Enfer*, trad. Alain Delorme, Saint-Denis, Edilivre, 2011.
- Cliff, 2013. *L'Enfer*, trad. William Cliff, Bruxelles, Éditions du Hazard, 2013.
- Dandréa, 2013. *La Divine Comédie ou Le poème sacré*, trad. Claude Dandréa, Paris, Orizons, 2013.
- Robert, 2016. *Enfer*, trad. Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 2016.
- de Ceccatty, 2017. *La Divine Comédie*, trad. René de Ceccatty, Paris, Points, 2017.
- Orcel, 2018. Dante, *L'Enfer de la Divine Comédie*, trad. Michel Orcel, Genève, La Dogana, 2018.
- Brea, 2021. *L'Enfer de Dante mis en vulgaire parlure*, Montréal, Le Quartanier, 2021.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

ENRICO TATASCIORE
(Fondation Giorgio Cini, Bourse Benno Geiger)

Dal « Pascoli tedesco » di Benno Geiger :
i *Poemi conviviali*

Pour citer cet article

Enrico Tatasciore, « Dal “Pascoli tedesco” di Benno Geiger : i *Poemi conviviali* », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 84-119 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Benno Geiger, autrichien, poète et historien de l'art, traduit les poèmes de Pascoli entre 1908 et 1913, entrant en contact avec les plus grands intellectuels et écrivains de son temps dont Pascoli lui-même, Marinetti, Croce, Borgese, Zweig, Hesse, Blei, Carl Einstein et l'éditeur d'avant-garde Kurt Wolff. L'essai étudie le tissu de relations européennes qui nourrit les traductions de Geiger. Nous nous concentrerons sur les *Poemi conviviali*, petits poèmes épiques qui, depuis leur apparition, ont été reconnus comme l'œuvre la plus « internationale » de Pascoli.

Mots-clés : Benno Geiger, Giovanni Pascoli, traduction, poèmes épiques, symbolisme européen.

EN Benno Geiger, Austrian poet and art historian, translated Pascoli's poems between 1908 and 1913, coming into contact with the major intellectuals and writers of the time : among them, Pascoli himself, Marinetti, Croce, Borgese, Zweig, Hesse, Blei, Carl Einstein and the avant-garde publisher Kurt Wolff. The essay investigates the web of European relations in which the translations were created, focusing on those from the *Poemi conviviali*. Since their publication, these short epic poems have been recognized as Pascoli's most « international » work.

Keywords : Benno Geiger, Giovanni Pascoli, translation, epic poems, European symbolism.

ENRICO TATASCIORE

Dal « Pascoli tedesco » di Benno Geiger : i *Poemi conviviali**

1. Prologo in cielo (un cielo scomparso)

In *Die Welt von Gestern*, l'autobiografia scritta nel 1941 poco prima del suicidio, Stefan Zweig rievoca i suoi primi passi di scrittore e traduttore immerso in una cultura transnazionale, sotto un cielo ampio che si stende su tutta l'Europa. Vi brillano, seppur visibili solo ai pochi che cercano, gli astri della poesia più pura, contemplatrice di un mondo a un tempo spirituale e umilmente terrestre. Sono i maestri della parola forgiata con nobile arte orafa, « die Meister des wie in erlauchter Goldschmiedekunst gehämmerten Worts »¹, « eine Gilde »², « ein fast mönchischer Orden mitten in unserem lärmenden Tag »³. Conducono un'esistenza appartata, non gratificata dalla fama – un fascinoso scandalo sociale agli occhi del giovane ammiratore : « Fast beschämend war es auf sie zu blicken, denn wie leise lebten sie, wie unscheinbar, wie unsichtbar, der eine bäuerlich auf dem Lande, der andere in einem kleinen Beruf, der dritte wandernd über die Welt als ein passionierte pilgrim »⁴. Posti ai vertici di un ideale triangolo di paesi, di lingue e di culture, uno

* La ricostruzione della storia delle traduzioni pascoliane di Geiger poggia su una serie di fonti (autografi, lettere, stampe in rivista e in volume, recensioni) che, per ragioni di spazio, restano in queste pagine in buona parte sottaciute. Ne rimando la registrazione analitica a un lavoro monografico. Anche la bibliografia è citata nel minimo indispensabile. La corrispondenza di Geiger e i materiali relativi alle versioni si conservano presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che da anni mette a disposizione degli studiosi una borsa intitolata a Geiger : ho potuto fruirne nel 2018, ospite della Fondazione presso il Centro Vittore Branca nell'Isola di San Giorgio. Le lettere di Croce a Geiger furono pubblicate dallo stesso Geiger (« Cinque lettere di Benedetto Croce », *Ateneo Veneto*, n° 144, 137, 1-2, 1953, p. 25-28), mentre quelle di lui a Croce, ancora inedite, sono custodite dalla Fondazione Benedetto Croce (ho in opera l'edizione del carteggio). A Casa Pascoli a Castelvecchio si trovano le lettere di Geiger a Giovanni e Maria Pascoli, assieme ad altri materiali inviati da Geiger a Pascoli. Copia di un'importante lettera di Borgese ad Adolfo Orvieto mi è stata fornita dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Molti periodici e volumi rari ho potuto consultare nelle biblioteche berlinesi, ospite della Freie Universität, grazie a una borsa DAAD e a un assegno di ricerca dell'Università di Genova. A tutte queste istituzioni, ai docenti e agli archivisti che hanno seguito e sostenuto le mie ricerche, rivolgo il più sentito ringraziamento. Dedico questo saggio agli amici e compagni di studio dell'Isola di San Giorgio. Sigle : ACP, BCP = Archivio e Biblioteca di Casa Pascoli ; FC = Fondo Croce ; FG = Fondo Geiger.

¹ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a.M., Fischer, 2017, p. 157.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 158.

in Germania uno in Francia uno in Italia, abitano insieme nella poesia : « Da war einer in Deutschland und einer in Frankreich, einer in Italien und doch jeder in derselben Heimat, denn sie lebten einzig im Gedicht, und indem sie so mit strengem Verzicht alles Ephemere mieden, formten sie, Kunstwerke bildend, ihr eigenes Leben zum Kunstwerk »⁵. Solo dopo questo ritratto collettivo sono svelati i tre nomi : Pascoli, Valéry, Rilke. Tre poeti, tre lingue, tre paesi. Un'unica « patria », un universo culturale a congiungere nazioni che di lì a poco si sarebbero dilaniate nelle due grandi guerre, punto di non ritorno per la vecchia Europa del « mondo di ieri ».

Se al lettore che un poco conosca l'opera di Zweig suona familiare il riferimento a Rilke e Valéry, modelli di poesia nelle due lingue in cui il giovane Stefan prende a comporre e a tradurre (e allora accanto a quei nomi coaguleranno altre figure di riferimento di una vita in costruzione, Hofmannsthal e soprattutto Verhaeren), meno immediata, meno evocatrice appare l'allusione a Pascoli. Eppure anche per Zweig, come per tanti intellettuali dell'area germanofona, lo sguardo verso l'Italia è tanto naturale ed essenziale – un misto di tradizione, consuetudine, necessità – che risulta impossibile non includere anche Pascoli, anche solo in via d'ipotesi, in quella circolazione d'idee, conoscenze, scoperte dentro la quale scrittori come Hofmannsthal, Zweig, Rilke, Hesse s'immergono nei loro viaggi *nach Süden*, reali e ideali.

E dunque ? Zweig conosce Pascoli – siamo più precisi : lo legge – nelle traduzioni dell'amico Benno Geiger, poeta e storico dell'arte, austriaco di nascita (è di Rodaun, sobborgo nei pressi di Vienna dove dal 1901 abita anche Hofmannsthal), con radici nel Baltico della nobiltà di lingua tedesca scacciata dai russi. Friulano (Tarcento) e poi veneziano d'adozione, Geiger studia a Berlino con Wölfflin, si occupa di Maffeo Verona e Magnasco, pubblica fra il 1904 e il 1909 le prime raccolte poetiche (*Ein Sommeridyll, Lieblose Gesänge, Prinzessin*). Non manca di frequentare Parigi, Milano, Bologna, Firenze negli anni in cui le avanguardie scuotono l'instabile tradizione addensatasi attorno alla nuova grammatica del simbolismo. Le traduzioni pascoliane nascono nel 1908, in una fortunata estate a Rodaun, trascorsa in compagnia di Giuseppe Antonio Borgese che lavora al suo libro su Goethe (*Mefistofele. Con un discorso su la personalità di Goethe* : esce nel 1911, con dedica a Geiger). Quando a villa Geiger giungono Otto von Taube e Hermann Keyserling, si ricostituisce il circolo delle amicizie berlinesi. Anche Zweig si aggiunge di tanto in tanto, nei suoi passaggi da Vienna. E, come gli altri, segue il lavoro di Geiger con la generosità che gli è propria : legge il

⁵ *Ibid.*

manoscritto, ne caldeggia la pubblicazione, si informa presso Giovanni Cena affinché Pascoli o Zanichelli accordino il consenso alla stampa. Un tentativo fa anche Borgese presso Adolfo Orvieto, mentre Geiger scrive a Pascoli e si reca prima a Bologna, dove incontra Zanichelli, poi a Barga in visita al poeta. Sarà solo nel 1913, tuttavia, che vedranno la luce gli *Ausgewählte Gedichte* : li pubblica a Lipsia Kurt Wolff, non ancora celebre come editore di Kafka e degli espressionisti, ma già una delle figure di punta dell'editoria tedesca d'avanguardia⁶.

In anticipo sul libro, vari saggi di traduzione sono ospitati in riviste e quotidiani sin dal 1908. È però con la morte di Pascoli, avvenuta il 6 aprile 1912, che il progetto del volume decolla, dopo infruttuosi tentativi presso vari editori. Wolff intuisce la portata dell'opera e stampa il libro nel marzo del 1913, a soli sette mesi dal primo contatto con Geiger. Anche per lui, Pascoli merita un posto nella ricezione tedesca : già da tempo se ne interessa (« habe ich persönlich schon seit langer Zeit für Pascoli grosses Interesse »), ne conosce parte dell'opera già in italiano (« Seine Bücher waren mir z. T. schon aus dem Italienischen bekannt ») e decide di rileggerlo in originale per poter meglio valutare il valore delle traduzioni, che sottopone anche al giudizio di un suo collaboratore di fiducia⁷. A mediare fra Geiger e Wolff era stato Christian Morgenstern, che aveva letto il manoscritto già nel 1911 in occasione di una precedente proposta di Geiger all'editore berlinese Bruno Cassirer, con il quale Morgenstern collaborava in qualità di lettore. Il Pascoli di Geiger, si legge nel suo parere, è « wirklich zu empfehlen ». Ed è notevole che uno sperimentatore della parola come lui riferisca la propria impressione all'originalità linguistica della traduzione, che chiama senz'altro « Verdeutschung », e che, scrive nella lettera a Geiger affidata all'editore, « mir [...] in Ihrer ausserordentlichen Sprache einen zuweilen schlechtweg grossen Eindruck hinterlässt »⁸. Cassirer non accoglierà il libro, ma l'apprezzamento di Morgenstern costituisce un lasciapassare decisivo per un editore come Wolff, che si muove sui registri comunicanti del nuovo e di una vagliata tradizione.

⁶ Giovanni Pascoli, *Die ausgewählten Gedichte*, trad. Benno Geiger, Leipzig, Kurt Wolff, 1913. Su Wolff si vedano almeno Wolfram Göbel, *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe*, Frankfurt a.M., Buchhändler-Vereinigung, 1977 ; Barbara Weidle (dir.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, Bonn, Weidle, 2007 ; Raimund Fellingner, « Seismograph ». *Kurt Wolff im Kontext*, Berlin, Insel, 2014.

⁷ Lettera da Lipsia del 30 settembre 1912, inedita : FG, Rowohlt 5. Wolff era associato in quel momento all'editore Rowohlt. Avrebbe cominciato a pubblicare in proprio a partire dal 15 febbraio 1913. Il collaboratore può essere identificato in Franco Marano, lettore di lingua italiana all'Università di Lipsia.

⁸ Lettera e parere sono spediti da Arosa (Svizzera) a Cassirer il 31 ottobre 1911 : Christian Morgenstern, *Werke und Briefe*, t. IX, *Briefwechsel 1909-1914*, éd. Agnes Harder, Stuttgart, Urachhaus, 2018, p. 474.

La *dispositio* dei testi nella raccolta del '13 è eloquente, e lascia trasparire tanto l'atto critico del traduttore-studioso, quanto il gesto di appropriazione del poeta-traduttore. Precedute da una dedica a Borgese e da un'ode dello stesso Geiger, le poesie tradotte si distribuiscono non secondo la struttura fissata da Pascoli nell'edizione zanichelliana – una *climax* che va dalle umili *Myricae* al registro sublime di *Odi e Inni* – ma secondo uno schema di tipo circolare, in cui i canti myricei e quelli di Castelvecchio sono incorniciati dalle due principali tipologie di forme lunghe della poesia pascoliana, i *Poemetti* da un lato (solo quelli di carattere filosofico-esistenziale) e i « Poemi di Ate » dai *Conviviali* e l'ode « Gli eroi del Sempione » da *Odi e Inni* dall'altro. L'anello che si crea fra l'ode di Geiger e quella di Pascoli sigilla a sua volta l'appropriazione⁹. La solenne dedica a Borgese, invece, proietta il rispecchiamento fra poeta tradotto e poeta traduttore sul piano di una fratellanza culturale italo-tedesca affettivamente vissuta, terreno di scambio in entrambe le direzioni : « G.A. Borgese / der in Roms Athenaeum / den Garten deutscher Dichtung / unter den Lorbeeren Petrarca's pflegt / ist dieses Buch gewidmet / das italiänisches Blüten / in deutsches Nachblühn / verwandelt ». Certo la traduzione è per Geiger – come per tanti dei suoi contemporanei, Taube e Zweig fra i primi – ricreazione, *Nachdichtung* ; o *Nachblühn*, secondo la metafora della dedica : un rifiorire in altra lingua ; né appare mestiere esente da un'esibita inclinazione a un aristocratico elitarismo. Ma ciò che più colpisce di questa dedica – e che corrisponde a un reale stato dei fatti nel rapporto con Borgese – è l'insistenza sul motivo dello scambio, della dedizione speculare prestata da ciascuno dei due intellettuali alla seconda patria culturale (« Die zweite Heimat » s'intitola la sezione delle traduzioni dall'italiano nei *Sämtliche Gedichte* che Geiger

⁹ Il libro contiene, dopo la « Widmung » e l'« Ode zum Geleit von Benno Geiger », le seguenti traduzioni : « Die ausgewählten Dichtungen in Terzinen » : « Der Wanderstab » (« Il bordone »), « Das Stelldichein » (« L'albergo »), « Suor Virginia » (« Suor Virginia »), « Der Papierdrache » (« L'aquilone »), « Die zwei Kinder » (« I due fanciulli »), « Die Unsterblichkeit » (« L'immortalità »), « Das Buch » (« Il libro »), « Der Blinde » (« Il cieco »), « Der Klausner » (« L'eremita »), « Der Taumel » (« La vertigine »), tratte dai *Primi poemetti* tranne l'ultima, dai *Nuovi* ; « Die ausgewählten Lieder und Idyllen » : « Valentin » (« Valentino »), « Landpriesters Abendsegen » (« Benedizione »), « An die Schwester » (« Sorella »), « Das Tischtuch » (« La tovaglia »), « Die zwei Geschwisterkinder » (« I due cugini »), « Glaube » (« Fides »), « Schnee » (« Orfano »), « Mit den Engeln » (« Con gli angeli »), « Die Dudelsäcke » (« Le ciaramelle »), « Der Herbst der Hausfrau » (« Galline »), « Wäscherinnen » (« Lavandare »), « Der Kärner » (« Carrettieri »), « Sie pflügen » (« Arano »), « Zwiesgespräch » (« Dialogo »), « Das Plauderkränzchen » (« In capannello »), « Die Dorfschöne » (« O reginella »), « Die Stunde von Barga » (« L'ora di Barga »), « Die Stickerinnen » (« Ida e Maria »), tratte da *Myricae* tranne « Valentin », « La tovaglia », « Le ciaramelle », « L'ora di Barga », dai *Canti di Castelvecchio* ; « Die ausgewählten Festgesänge nebst einer Ode an die Helden des Simplon » : « Ate, die Schicksalsgöttin » (« Ate »), « Die Hetäre » (« L'etèra »), « Die Mutter » (« La madre »), « Die Helden des Simplon » (« Gli eroi del Sempione »).

pubblica nel 1925). Al contempo sono parole che suonano in forte contrasto con lo scenario storico in cui vengono pronunciate, quasi che l'immagine del doppio giardino sottenda un monito a non lasciar prevalere la tensione sempre più alta fra i due orizzonti politici. Lo stesso interventismo di Borgese sarà destinato a provocare una frattura insanabile : dopo la guerra, l'amicizia riprende con messaggi e incontri sporadici, e nelle forme un po' distanti della nostalgia.

Al volume del 1913 la guerra quasi negò una ricezione. Ancor più, la forte spinta in avanti che caratterizzò il mutarsi delle poetiche negli anni del conflitto e del dopoguerra rese il libro un prodotto fuori tempo, voce di un *prima* superato e lontano. Assai più interessante sul piano storico-letterario appare invece la ricezione del Pascoli tedesco attraverso le poesie entrate nel circuito dei periodici. E prestigiose, dal forte profilo internazionale sono le riviste che ospitarono fra il 1908 e il 1912 le versioni dei « Poemi di Ate », trittico di parabole mitiche compreso nei *Poemi conviviali*, l'opera di Pascoli senz'altro più nota all'estero in quegli anni, la più adatta ad essere esportata e a trovare un comune orizzonte di lettura nell'area del simbolismo e di un rinnovato classicismo di marca transnazionale, solo apparentemente disimpegnato nelle forme suadenti del *liberty* : inquieto, in realtà, e attraversato da spinte esistenziali che rivitalizzano il corpo delle figure antiche e la voce dei miti. Sono gli anni dei *Neue Gedichte* di Rilke, della *Psyché* di Rodin, ma anche delle ricerche freudiane sulla natura dell'arte, sondata in soggetti d'elezione con l'ausilio di veri e propri mitologemi, come quelli di Edipo e di Narciso : del 1910 è il *Leonardo*, che contiene anche la prima riflessione dello studioso viennese sul concetto di narcisismo. Così, se nei *Neue Gedichte* del 1907 Rilke raccoglie poemetti di soggetto mitologico e archeologico come « Orpheus, Euridike, Hermes », « Geburt der Venus », « Hetären-Gräber », « Alkestis » (una recensione di Zweig compare sul *Literarisches Echo* il 15 dicembre 1908), la berlinese *Hyperion* di Franz Blei pubblica nel 1908 « Die Hetäre », traduzione del secondo dei *Poemi di Ate*, « L'etèra » ; *Poesia* di Marinetti stampa nel 1909 « Die Mutter », « La madre » ; e sempre a Berlino, nei *Neue Blätter* di Carl Einstein, esce nel 1912 il primo poemetto del ciclo, « Ate », col titolo tedesco, esegetico ma anche fortemente evocativo, di « Ate, die Schicksalsgöttin ». Soprattutto l'« Orpheus, Euridike, Hermes » di Rilke, col suo paesaggio infero d'impronta virgiliana, è l'esempio di una nuova poesia mitologica – narrativa ed emblematica, interiorizzante ed esistenziale – che la letteratura tedesca è già pronta ad accogliere ; sebbene le traduzioni di Geiger, per il gusto del contrasto netto, della sonorità aspra e dell'endecasillabo scandito, si pongano consapevolmente agli antipodi dei toni smorzati e sospesi e del verso morbido rilkiani.

Non solo in alternativa a Rilke, ma anche a istituire una linea parallela a quella dannunziana di cui si era appropriato l'amato Hofmannsthal, e comunque in un sostanziale rifiuto del dannunzianesimo più esteriore, imperante presso il grande pubblico anche fuori d'Italia, le traduzioni di Geiger dei « Poemi di Ate » sembrano voler creare attorno al Pascoli già « internazionale » dei *Conviviali* una inedita triangolazione fra simbolismo italiano, simbolismo tedesco e ricezione delle forme e dei temi dell'*epos* antico nei modi brevi e densamente suggestivi del « poema conviviale ». Traducendo proprio quei poemetti, Geiger cerca di importare nel mondo tedesco non semplicemente dei testi, ma un genere. Nel genere conviviale l'elemento narrativo, tipico dell'epica, si concentra nella parabola esemplare nel personaggio o della coppia di personaggi : l'*epos* antico agisce come grande narrazione, un « grande codice » dal quale il poeta moderno sbalza figure, immagini, situazioni esistenziali.

Far conoscere Pascoli al mondo tedesco è dunque non solo operazione di poesia, ma anche di consolidamento di quell'identità transnazionale di cui parla Zweig nel *Mondo di ieri*. L'interesse delle traduzioni di Geiger non si limita al valore in sé del prodotto, ma risiede anche nel contesto in cui esse nascono e con cui dialogano. In un momento delicatissimo della storia letteraria europea, si raccoglie attorno a queste versioni un fascio di registri culturali che supera la sfera esclusiva della poesia : Borgese, che le ascolta dalla viva voce di Geiger nelle fresche sere di Rodaun, è lo stesso che dal privilegiato osservatorio di Berlino invia corrispondenze di analisi sociale e politica dedicate alla *Nuova Germania*, come s'intitola il volume che le raccoglie nel 1909 ; Marinetti, che stampa « Die Mutter » su *Poesia*, è a un passo dal far esplodere il sistema delle gerarchie socio-letterarie col suo *Manifesto del Futurismo* ; e Giovanni Cena, che, richiesto da Zweig, si impegna affinché da Pascoli giunga il consenso alla pubblicazione del libro, condivide proprio con Zweig penetranti riflessioni sul fondamentale binomio Pascoli-d'Annunzio, destinato a trasformarsi, di lì a poco, in polarizzazione simbolica tra la figura di un poeta della pace, della concordia fra i popoli, e quella di un fomentatore della guerra, nemico del mondo austro-tedesco ed esaltatore del genio latino¹⁰.

Sono tutte tensioni che restano sullo sfondo, o che emergono in prospettiva se osserviamo quegli anni col senno del poi : circolanti, più che nell'opera di traduzione in sé, nell'orizzonte dentro cui muove il lavoro di Geiger. In ogni caso, la scelta di tradurre e di pubblicare Pascoli appare, per tutti gli attori in gioco, come una scelta di campo, anche se esercitata

¹⁰ Si veda Arturo Larcati, « Venti di guerra. La critica di Stefan Zweig e Giovanni Cena all'irrendentismo di D'Annunzio », dans Carlo Brentari et Silvano Zucal (dir.), *Im Lärm des Krieges war das Wort verloren. Der (un)politische Ferdinand Ebner*, Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2019, p. 259-276.

per vie indirette : cade in contesti nei quali il rifiuto di d'Annunzio appare netto, prima sul piano letterario, poi su quello politico, tanto per il traduttore (che lo « attraversa » e lo abbandona, come egli stesso racconta, già negli anni della formazione) quanto, con ragioni di volta in volta diverse, per chi ne accoglie l'opera. Del resto, proprio Cena, che per Zweig era voce critica affidabile della cultura italiana, confermava il 14 ottobre 1908 :

Voi mi dite che la traduzione tedesca è bella e ciò mi fa piacere. Il Pascoli è un poeta vero – vivendo solitario e lontano dalle *cohue* non sente la critica, e non ha perfezionato l'autocritica. Noi che viviamo molto coi contemporanei, specialmente letterati, perciò maligni, abbiamo un *flair* che ci fa sentire i nostri errori ed evitarne dei successivi. La solitudine ha fatto sì che Pascoli ha scritto delle cose *perfette* (come i *Poemi conviviali*) e delle cose cattive, veri e decisi sbagli. Non è mai mediocre, artisticamente. È ad ogni modo il più *complesso* dei poeti della generazione di D'Annunzio, difficile ad essere studiato, perciò poco conosciuto all'estero. In Italia da alcuni anni ha conquistato il suo posto¹¹.

Nella cerchia di poeti puri di cui parla Zweig – quella « gilda » di artigiani della parola che non sono, secondo una deteriore interpretazione del motto di Pater, degli isolati dal mondo, ma dei custodi, attraverso la poesia, di quel che resta del mondo – il fatto che per l'Italia sia Pascoli, e non d'Annunzio, a comparire in terzetto accanto a Rilke e a Valery, costituisce dunque non solo un ricordo autobiografico che ora siamo in grado di decrittare, ma soprattutto la traccia di una presa di posizione politica e culturale : non il poeta del clamore e del successo cittadino, il poeta della guerra, ma l'appartato contadino è scelto a simbolo dell'Italia di fine secolo, il cesellatore di suoni che Zweig poteva accostare al suo Verhaeren, capace di udire, nel frastuono della vita moderna, il suono di una foglia che cade (« der Ton eines fallenden Blattes »)¹². Come Verhaeren, e come lo stesso Zweig, Pascoli diventa – con buona pace di chi ha presenti i suoi scritti politici – un poeta *tout court* pacifista. Siamo, è ovvio, già nella dimensione del simbolo : come simbolo, infatti, Pascoli è entrato nella vita di Zweig, come simbolo entra nel *Mondo di ieri*.

L'opera di mediazione culturale di Geiger in campo letterario è ancora in parte da mettere in luce (tradusse, oltre a Pascoli, la *Commedia* e tutto il Petrarca italiano ; ma anche i *Sepolcri*, Leopardi – « Alla Luna »,

¹¹ Giovanni Cena, *Lettere scelte*, Torino, L'Impronta, 1929, p. 219. Una nota redazionale specifica che la « traduzione tedesca » è quella del romanzo di Cena *Gl ammonitori*. Si tratta invece – come riconosce già Larcati che segnala la lettera (*op. cit.*, p. 273) – della traduzione pascoliana di Geiger, per la quale Cena ha appena detto di voler sollecitare il consenso alla stampa attraverso Luigi Siciliani, « intimo di Pascoli ».

¹² Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, *op. cit.*, p. 157.

« L'infinito », « A Silvia » – e due odi di Carducci, « In una chiesa gotica » e « Alla stazione in una mattina d'autunno »). Possiamo contare tuttavia su una bibliografia in operoso accrescimento, che annovera già alcuni capisaldi : i due registri del fondo epistolare conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, che offrono una prima edizione delle lettere più importanti ; il carteggio con Zweig ; e, uscito da poco, un volume di *Poesie scelte* in traduzione italiana¹³. Fondamentale, anche se da considerare con tutte le cautele che si riservano al genere, è l'autobiografia, *Memorie di un veneziano* (1958), ora disponibile in una nuova edizione : vi si legge, ad esempio, dell'appoggio di Morgenstern alla pubblicazione del Pascoli, e di una visita a Castelvecchio nel 1910¹⁴. Pochi, ma validi, i contributi sul traduttore¹⁵. Quanto alle versioni da Pascoli, il giudizio di chi ha studiato l'opera di Geiger nel quadro della ricezione pascoliana in Europa è sostanzialmente corretto, ma in parte da ricalibrare¹⁶. Se è vero, come hanno sostenuto Lavinia Mazzucchetti, Emerico Várady e, più di recente, Willi Hirdt, che la conoscenza di Pascoli nell'area germanofona è assicurata solo fino a un certo punto, e che il Pascoli di Geiger, come quello di altri traduttori, non ha conosciuto una diffusione sostanziale presso il grande pubblico, è anche vero che è *a quei pochi* che hanno conosciuto Pascoli nelle traduzioni di Geiger che va ora rivolta l'attenzione, perché si tratta di figure fra le più rilevanti della cultura tedesca dei primi due decenni del Novecento. Occorre allora, da documenti epistolari in gran parte inediti, da recensioni più o meno note

¹³ Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana*, Firenze, Olschki, 2007 ; Marco Meli et Elsa Geiger Ariè, *Benno Geiger e la cultura europea*, Firenze, Olschki, 2010 ; Benno Geiger et Stefan Zweig, « *Non mi puoi cancellare dalla tua memoria* ». *Lettere 1904-1939*, éd. Diana Battisti, Venezia, Marsilio, 2018 ; Benno Geiger, *Poesie scelte*, éd. Diana Battisti et Marco Meli, trad. Diana Battisti, Firenze, FUP, 2021.

¹⁴ Benno Geiger, *Memorie di un veneziano*, éd. Quirino Principe, Treviso, Canova, 2009. Se la notizia riguardante Morgenstern (*ibid.*, p. 431) è verificata dalla corrispondenza di quest'ultimo, l'affidabilità dei ricordi della visita a Pascoli è messa in dubbio dal fatto che Geiger li accompagna con la stampa di due foto che dice scattate da lui, nelle quali compare anche lo « Zi Meo », Bartolomeo Caproni, che Geiger ricorda « a fianco del Maestro, allampanato e arzillo » (*ibid.*, p. 159, 262-263). Ma Caproni era morto nel 1906, e le due foto appartengono all'album domestico di Casa Pascoli, e furono divulgate da Maria dopo la morte del fratello.

¹⁵ Otto Heuschele, « Benno Geiger und die Kunst des Übersetzens », *Schweizer Monatshefte*, n° 39, 6, 1959-60, p. 529-534 ; Esther Ferrier, *Deutsche Übertragungen der Divina Commedia Dante Alighieris 1960-1983*, Berlin-New York, de Gruyter, 1994, p. 645-651 ; Lorenzo Bonosi, « “Nel nome della divina Poesia, dopo l'immensa catastrofe”. Le lettere di Vincenzo Errante a Benno Geiger e la figura cui si rivolgono (1943-1949) », dans Maria Filippi et Lorenzo Bonosi (éd.), *Errantiana*, Rovereto, Il Sommelago, 2022, p. 131-168.

¹⁶ Lavinia Mazzucchetti, « La fortuna del Pascoli in terra tedesca », dans Manara Valgimigli (dir.), *Omaggio a Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1955, p. 328-336 ; Emerico Várady, « La fortuna del Pascoli in Europa », dans *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Società di Studi Romagnoli, 1963, p. 145-175 ; Willi Hirdt, « I Poemi conviviali in Germania », dans Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori et alii (dir.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 431-447.

se non dimenticate, e anche e soprattutto dalle stampe sui periodici, trarre materiale e argomento per una ricostruzione della effettiva circolazione del Pascoli di Geiger nell'Europa del tardo simbolismo e delle nascenti avanguardie. Zweig, Borgese, Marinetti, Croce, Cena, e poi Hesse, Borchardt, Hofmannsthal, Morgenstern : sono solo alcuni dei nomi – i più celebri – di scrittori e intellettuali che leggono queste versioni, che le commentano, che contribuiscono alla loro nascita per la via del dialogo critico. Di questa ricerca le pagine che seguono, dedicate alla traduzione dei *Poemi di Ate*, intendono offrire un primo saggio¹⁷.

2. L'entremise su *Poesia* : « Die Mutter »

Il 1904, anno della prima edizione dei *Conviviali*, è un anno importante per il giovane Geiger, che pubblica il suo primo libro di poesie, *Ein Sommeridyll*, poemetto campestre in capitoli di terzine dantesche¹⁸. L'avvio è arioso, *in medias res*, in discorso diretto, e ha sapore pascoliano : « “Die blonde Lisbeth wird nun heute kommen,” / sprach Mutter, morgens früh » (similmente inizia « L'accestire » : « “Ecco l'orbaco” : disse Dore, entrando »). Ma nell'idillio di Geiger la campagna è appannaggio di una borghesia agiata, blasonata di retaggi nobiliari, e la « blonde Lisbeth » non è una contadina, ma una cugina del giovane poeta in visita di piacere presso il *buen retiro* di famiglia. Così il romanzetto campestre allude sì, per il metro e per altri dettagli, alle sezioni georgiche dei *Poemetti*, ma come a uno sfondo su cui proiettare le ombre cangianti di un io lirico feriale, cittadino : veneziano – contro l'oggettivazione da *epos* umile degli eroi agresti pascoliani. L'amore, stilizzato, è un dolce svago pungente, e l'ironia, leggera, scherza con le forme dell'arte. Se non sapessimo che un Gozzano, in questo momento, non è ancora sorto all'orizzonte (né è traccia di un interesse di Geiger verso di lui, nonostante l'amicizia con Borgese), potremmo definire l'aria che spira nel *Sommeridyll* già crepuscolare. Quel che conta, però, è che il modello di

¹⁷ Geiger tradusse, dai *Conviviali*, anche « Solon » e « La buona novella ». Ma sono traduzioni che ebbero scarsissima risonanza, perché pubblicate fuori di quella fruttuosa cerchia di lettori che il poeta era riuscito a creare attorno a sé negli anni che precedettero la Grande guerra. « Die frohe Botschaft » uscì su *Der kleine Bund* di Berna (supplemento letterario del *Bund*) il 22 dicembre 1940 ; e fu compresa, con « Solon », prima in *Also sprach Benno Geiger* (Zanetti, Venezia, 1947), poi nella raccolta definitiva delle traduzioni pascoliane, edizione che rimase, a dispetto dell'importanza dell'editore – Vallecchi – quasi ignorata (Giovanni Pascoli, *Ausgewählte Gedichte*, trad. Benno Geiger, Firenze, Vallecchi, 1957). « Ate » fu anche ripresa, assieme ad altre traduzioni (da Petrarca, Carducci e Pascoli), in Felix Braun (dir.), *Die Lyra des Orpheus. Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung*, Wien, Paul Zsolnay, 1952 ; e, con due traduzioni da Petrarca, in Kurt Eigl (dir.), *Die Klassischen Gedichte der Weltliteratur*, Salzburg, Das Bergland-Buch, 1966.

¹⁸ Benno Geiger, *Ein Sommeridyll*, Berlin-Charlottenburg, Verlag im Goethehaus, 1904.

partenza sia Pascoli, il Pascoli della « Sementa », come suggerisce lo stesso Geiger nelle sue *Memorie*, e come notano non solo i recensori italiani (Alessandro Levi, Alberto Musatti), ma anche l'amico Taube, che del circolo berlinese è, peraltro, il più dannunziano. Con *Ein Sommeridyll* Geiger si presenta, a Roma, a Papini, che ne scrive a Prezzolini (28 aprile 1905)¹⁹. E giudizi favorevoli vengono da chi riceve il poemetto : da Rilke, dal vecchio Johannes Schlaf (fondatore, con Arno Holz, del naturalismo tedesco) ; e da Zweig : l'amicizia fra i due nasce a partire da queste poesie.

Come altri, Geiger si è già emancipato dalla fascinazione di d'Annunzio. Sarà quindi naturale che egli incroci, pochi anni più avanti, l'attenzione di due antidannunziani in cerca di rinnovamento e di legittimazione nel panorama di una letteratura che vorrebbero orgogliosamente italiana ma proiettata sull'Europa. Sem Benelli e Filippo Tommaso Marinetti avevano scritto a Pascoli in quel fatidico 1904 per ottenerne favorevoli auspici (e qualche inedito) all'impresa della nascente *Poesia* (*Rivista internazionale* è il noto sottotitolo, forse più importante, per l'intenzione che esibisce, dello stesso titolo). François Livi ha mostrato come il reclutamento di Pascoli fra le voci della rivista – di un Pascoli, al solito, guardingo e riluttante – fosse operazione tutt'altro che neutra : Benelli e soprattutto Marinetti cercavano in lui una sponda, un nume tutelare che, lasciando sullo sfondo il « maestro di tutti » Carducci e tenendo da banda il « cattivo maestro » d'Annunzio, li scortasse alla conquista di Parigi e della ribalta internazionale²⁰. Ma vi sono sintonie più segrete che uniscono Marinetti a Pascoli (non, s'intende, Pascoli a Marinetti). L'ammirazione per i *Conviviali*, e per « La madre » in particolare, lascia trasparire in filigrana, oltre lo stesso comune interesse per le figure del mito, il motivo autobiografico del lutto per la madre che Marinetti rielabora nella sua prima raccolta, *La conquête des étoiles*, del 1902. È questo il « magnifico libro » che Pascoli riceve a Castelvecchio, assieme alla prima lettera della redazione di *Poesia* firmata da Marinetti e Benelli. Una dedica è sul volume : « à G. P. à l'auteur de "La Madre", hommage d'un admirateur enthousiaste ». Nel 1908 Marinetti tradurrà, o meglio riscriverà in versi liberi, proprio « La madre », « La Mère », affidandola a *Vers et Prose* di Paul Fort²¹.

¹⁹ Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, *Carteggio. I. 1900-1907. Dagli « Uomini liberi » alla fine del « Leonardo »*, éd. Sandro Gentili et Gloria Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 371.

²⁰ François Livi, « Pascoli e la rivista *Poesia* (1905-1909). Con dieci lettere inedite di F. T. Marinetti e S. Benelli a G. Pascoli », *Lettere Italiane*, n° 37, 3, 1985, p. 357-381.

²¹ Si vedano, oltre al saggio appena citato, Claudia Salaris, « Carteggio inedito Pascoli-Marinetti », *Alfabeta*, n° 6, 71, 1985, p. 19-21 ; Massimo Castoldi, « "Più in là con la libertà non andrei". Nota su Pascoli e Marinetti », *Rivista di Letteratura Italiana*, n° 24, 2, 2006, p. 201-204 ; François Livi, « Pascoli in Francia. Dal Simbolismo alla fine del Novecento », dans Andrea

Poesia, intanto, stampa il primo numero, con un medaglione di Sem Benelli dedicato a Pascoli in cui l'esaltazione dei *Conviviali* prelude alla pubblicazione, sul terzo fascicolo, dei « Gemelli », poema che sarà incluso nella seconda edizione della raccolta, del 1905. Geiger, nel frattempo, è entrato in contatto con Benelli e Marinetti. Poco più che ventenne, offre il suo contributo a *Poesia* con versi e traduzioni. Dal 1903 è amico di Émile Bernard, che si è stabilito a Venezia e col quale viaggia per l'Italia : ne visiterà lo studio a Parigi nel 1905. Cognato di Paul Fort, Bernard è un altro *trait d'union* con l'*école du vers libre* nella quale intende inserirsi anche *Poesia*. Fra i tedeschi, il favore di Geiger va in questo momento ad Arno Holz, ammirato per la sua genuinità e per la vicinanza al modello whitmaniano. Lo tradurrà appunto per la rivista di Marinetti. Ma la sua via personale alla poesia è, in prevalenza, quella del verso stabile, della rima, della strofe chiusa : i ricordi di queste prime collaborazioni sono punteggiati, nelle *Memorie*, di ironici commenti che non risparmiano soprattutto l'asse franco-italiano del versoliberismo, da Gustave Kahn a Marinetti. Geiger avrà senz'altro condiviso la risposta di Pascoli all'inchiesta promossa da *Poesia* : la poesia italiana non ha bisogno del verso libero, perché ha già nell'endecasillabo il più duttile, il più vario, il più libero dei versi. Ed è una risposta data, in quel momento (1906), da un Pascoli che sta passando dagli sciolti grecizzanti dei *Conviviali* a quelli « romanzi » delle *Canzoni di Re Enzo*.

Non si comprendono le ragioni della pubblicazione del Pascoli tedesco su *Poesia* (oltre alla « Madre », Geiger dà la versione della « Tovaglia » e degli « Eroi del Sempione »), se non si tiene conto, da una parte, della parabola dello stesso Pascoli sulle pagine della rivista : ospitato, commentato, recensito, ammirato, infine « superato » quando Marinetti compie il balzo verso il Futurismo ; dall'altra, della costanza con cui Geiger compie opera di mediazione da e verso l'area germanofona. Se si guarda bene, i suoi contributi s'intrecciano in un quadro coerente con altri più appariscenti, a formare la medesima costellazione di quell'esibito pascolismo che, come ha mostrato Livi, caratterizza buona parte della storia di *Poesia*. La stella di Geiger vi brilla di luce forse meno intensa ; esprime tuttavia un punto fermo, l'indicazione, accanto alla più vistosa regione di un Pascoli francese e francesizzato, della provincia di un Pascoli in lingua tedesca che, lontano dai proclami, conta, oggettivamente, tre traduzioni : mentre in altre lingue, su *Poesia*, traduzioni pascoliane non compaiono.

Un quadro della funzione Pascoli e della funzione Geiger sulla rivista

Battistini, Gianfranco Miro Gori *et alii* (dir.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, *op. cit.*, p. 395-420 ; François Livi, « Carducci et Pascoli dans “Vers et Prose” de Paul Fort. F. T. Marinetti traducteur et médiateur », *Transalpina*, n° 10, 2007, p. 113-133.

si può dunque disegnare facilmente, e si vedrà bene come risulti netto il tracciato del Pascoli tedesco²².

Nel numero 1 del febbraio 1905 troviamo, oltre alla lettera di adesione di Pascoli e al medaglione di Benelli che saluta nei *Conviviali* la « novella creazione di un lungo ordine di miti e di genti fatta d'immagini freschissime, rattivatrici », una poesia di Marinetti, « L'aube japonaise » : anch'essa è dedicata a Pascoli. Il numero dell'aprile 1905 stampa, come si è detto, « I gemelli ». Riferimenti al modello pascoliano compaiono anche nei numeri successivi, finché non si incontrano, nel fascicolo del settembre 1905, i primi contributi di Geiger, cui corrisponde uno scambio epistolare con Benelli : si tratta della traduzione in italiano di una poesia di Erwin Alexander, « Die Tiefe (an Benno Geiger) » / « L'abisso (a Benno Geiger) » ; e di una poesia dello stesso Geiger seguita da un'autotraduzione in francese : « Verfall der Menschheit » / « Décadence humaine ». L'esordio del giovane collaboratore è del tutto in linea con lo spirito di *Poesia* : internazionale, poliglotta ; ma all'asse italo-francese Geiger unisce il vertice tedesco, creando le premesse per la triangolazione dentro la quale si porranno le traduzioni pascoliane.

La preferenza accordata a Pascoli diventa conclamata quando *Poesia* pubblica il bando del concorso a lui dedicato, al fine di « proclamare degnamente fra gli stranieri il genio del grande poeta nostro » (fascicolo del novembre-dicembre 1905) : il saggio vincitore, di Emilio Zanette, comparirà nel corso dell'annata 1907. All'iniziativa se ne intreccia un'altra, l'inchiesta sul verso libero : la risposta di Pascoli si legge nel numero del febbraio-marzo 1906. Viene coinvolto anche Geiger, che per il fascicolo successivo (aprile-giugno 1906) traduce dal tedesco in francese la risposta di Arno Holz. Due sue poesie, « Die Quellen » e « Das tote Glück », sono ospitate in questo stesso numero. Intermediario di Holz per *Poesia*, Geiger presenta il maestro tedesco traducendone in francese, per il numero del luglio-settembre 1906, « Phantasus », poemetto in « ritmi liberi ». Proprio a « Phantasus », infatti, Holz faceva riferimento nella sua risposta sul verso libero. Ora, nel fascicolo in cui esce questa versione si legge una seconda risposta di Holz, ancora in francese (presumibilmente nella traduzione di Geiger), in cui viene ribadita l'origine remota del ritmo libero, già praticato dalla più antica poesia tedesca : una visione della libertà metrica nel solco della tradizione che ha punti di contatto notevoli con le idee espresse da Pascoli. Ancora *An Arno Holz* è dedicato un sonetto che Geiger pubblica su *Poesia* dell'ottobre-gennaio 1907-1908 : posto in prima pagina, nella serie dei medaglioni, e accompagnato da un

²² Per la presenza di Pascoli su *Poesia* mi servo soprattutto degli studi di Livi, che integro con approfondimenti specifici relativi al ruolo di Geiger.

ritratto di Holz di Romolo Romani, il sonetto si allinea idealmente ai precedenti ritratti di « grandi », primo dei quali era stato proprio Pascoli. Ciò dà un'idea del peso acquistato dal giovane collaboratore all'interno della rivista. La traduzione della « Tovaglia », « Das Tischtuch », stampata sul numero del novembre 1908, appare a questo punto persino più importante della breve e modesta prosa ottenuta da Pascoli per il fascicolo d'inizio anno (febbraio 1908) : *Lo Zì Meo*. Nell'autunno del 1908 Geiger ha già tradotto un buon numero di liriche pascoliane, e « Das Tischtuch » è una delle prime a vedere la luce su un periodico.

Quell'estate, su *Vers et Prose* del giugno-agosto, Marinetti aveva pubblicato la sua traduzione della « Madre ». È quindi del tutto naturale che Geiger si rivolga a *Poesia* per proporre la sua versione. La risposta di Marinetti è delle più entusiaste : « Je publierai avec le plus vif plaisir et sans retard ta traduction de “La madre” de Pascoli. Je suis enchanté de faire connaître en Allemagne par ton entremise toute intelligente le génie de Pascoli »²³. « Die Mutter » esce nel numero del febbraio-marzo 1909. A Marinetti non sfugge il ruolo che Geiger sta assumendo, o cerca di assumere, nell'agone letterario europeo, con un'operazione che già in quei primi anni, 1908-1909, mostra la portata di un progetto di mediazione globale dell'opera pascoliana in terra tedesca : ne sono prova la ricerca tempestiva di un editore, il dialogo con le maggiori voci critiche del tempo (Croce, Borgese), il reclutamento alla causa di un amico come Zweig, influente perché già toccato dal successo, e infine l'istituzione di una relazione diretta con Pascoli e con Zanichelli. Geiger, è chiaro, aspira a diventare il mediatore ufficiale del poeta, riconosciuto nella duplice veste di traduttore e di critico : anche se il saggio pensato come introduzione agli *Ausgewählte Gedichte*, iniziato nell'autunno 1908 e terminato nel 1912, non vedrà la luce nel libro del '13 per una scelta dell'editore, la stessa selezione dei testi e alcuni aspetti intrinseci al gesto traduttivo riflettono, come si vedrà meglio più avanti, la postura di un traduttore che afferma al contempo la propria identità di poeta e il proprio ruolo di lettore e di critico.

Con la pubblicazione, sul numero dell'agosto-ottobre 1909, dell'ode « Die Helden des Simplon » (« Gli eroi del Sempione »), attribuita forse per svista – ma una svista eloquente – non a Pascoli ma direttamente a Geiger, assistiamo all'ultimo atto di un'opera di mediazione che il medesimo fascicolo di *Poesia* è destinato a interrompere. Vi si legge infatti, nelle prime pagine, la versione francese e italiana del *Manifesto del Futurismo* già divulgato dal *Figaro* – una coincidenza di cui l'ultima

²³ Da Milano, s.d. ma attribuibile al gennaio-marzo 1909 : FG, Marinetti 16 ; edita in Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana, op. cit.*, p. 13.

lettera di Marinetti a Geiger pare l'ideale commento. È la risposta all'invio di un'altra traduzione : « Tu ignori forse che la mia rivista *Poesia* non esce più e che si trasforma in un periodico settimanale di battaglia intitolato *Il Futurismo*. – Sono dunque nell'impossibilità di pubblicare la tua traduzione che deve essere bellissima. Te la rimando qui dentro, ringraziandoti caldamente »²⁴. La lettera non è datata, ma si può attribuire all'aprile 1912 : fra Parigi, Londra e Berlino, Marinetti è in *tournée* con l'Esposizione internazionale di pittura futurista (un « successo colossale »). È assai probabile che la traduzione sia ancora di una poesia di Pascoli, e che la proposta di Geiger risalga a poco dopo la sua scomparsa : al momento, cioè, in cui il traduttore-mediatore, per celebrare il poeta e conquistare il massimo della visibilità, cerca con più decisione la sponda delle riviste. Ma per Marinetti Pascoli appartiene a uno ieri già lontano.

Le versioni di Geiger, tuttavia, non sono passate inosservate. Colpisce una frase di Ricciotto Canudo, aggiornatissimo estensore della rubrica « Lettres italiennes » per il *Mercure de France*, che alla morte di Pascoli scrive : « En France, Pascoli est peu connu. [...] En Allemagne, on le traduit avec une certaine ferveur »²⁵. Sono parole che non possono riferirsi che a Geiger, se Canudo non aveva presenti anche versioni più antiche (le cinque *Myricae* tradotte da Paul Heyse nel 1900-1901 e le due contenute in un saggio di Helen Zimmern del 1905) o le traduzioni di Estrella Wondrich in una rara edizione triestina del 1908. Ma, per quantità e visibilità, le traduzioni che Geiger fa circolare su rivista fra il 1908 e il 1912 hanno l'effetto di una vera e propria promozione di Pascoli nel panorama della poesia internazionale²⁶.

Delle traduzioni dai « Poemi di Ate », « Die Mutter » è la seconda a essere pubblicata dopo « Die Hetäre », uscita l'anno prima su *Hyperion*. Ma poiché costituisce l'esito più internazionale di un percorso che affonda le sue radici nell'Italia dannunziano-pascoliana dei primissimi anni del

²⁴ In italiano, s.l., s.d. : FG, Marinetti 22 ; edita in Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana, op. cit.*, p. 15.

²⁵ Ricciotto Canudo, « Mort de Giovanni Pascoli », *Mercure de France*, 1° maggio 1912, p. 203-206 : p. 203.

²⁶ Heyse traduce per *Deutsche Dichtung* di Karl Emil Franzos (dove anche Zweig, appena ventenne, pubblica le sue prime liriche e traduzioni dal francese) le poesie « Convivio » (15 novembre 1900, p. 81), « Lavandare » (1 dicembre 1900, p. 136), « Sogno » (15 gennaio 1901, p. 187), « Il nido » (15 marzo 1901, p. 284). Su *Jugend* esce « La chiesa » (II, 16, 1901, p. 245); versioni riprese, tranne « Lavandare » e « Sogno », nella raccolta *Italienische Dichter* del 1905. Nel *Giovanni Pascoli* di Helen Zimmern (*Das literarische Echo*, 15 giugno 1905, coll. 1318-1324) sono tradotte « Colloquio » e « La via ferrata ». Gli *Ausgewählte Gedichte* di Wondrich escono per l'editore Mayländer di Trieste nel 1908. Presentano un'equilibrata scelta di *Myricae*, *Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, e due conviviali, « Anticipo » e « Psyche ». Si veda in proposito Willi Hirdt, *op. cit.*, p. 437-440.

Novecento, è necessario darle la priorità. Dal serrato cammino percorso da Geiger fra il *Sommeridyll* del 1904 e la versione della « Madre » del 1909 emerge una strategia poetico-traduttiva sempre più sicura di sé, che la vicenda di *Poesia* porta a evidenza. Nella « Madre » il motivo, tipico di Pascoli, della maternità dolorante si realizza in forme distaccate dalla biografia del poeta, e per questo più facilmente suscettibili di una ricezione sovranazionale, tanto più che il genere veicolare, il poemetto mitico, è di per sé assimilabile alle grandi correnti dell'estetismo e del simbolismo europeo. La pubblicazione sulla rivista di Marinetti va letta dunque come un atto consapevole, con il quale il traduttore colloca una sua prova dentro un orizzonte di ricezione particolarmente congeniale : lo orientano non solo la diffusa disponibilità del panorama europeo verso il genere e il tema, ma anche lo stesso sistema di risonanza dell'opera pascoliana allestito da Marinetti. I *Conviviali* sono il miglior lasciapassare per un pubblico europeo.

Ma poi occorre addentrarsi nei testi. Ci si accorge allora di differenze notevoli fra la « Mère » francese e la « Mutter » tedesca²⁷. All'appropriazione in enfatici versi liberi messa in atto da Marinetti, da cui risulta un poema più lungo, dall'accentuato patetismo, si oppone in Geiger l'esatta restituzione in versi endecasillabi, che costituisce un primo, importante « colpo d'occhio » di fedeltà al testo tradotto. La resa del ritmo, delle figure di suono e delle scelte semantico-figurative si adegua però a un criterio di uniformità e sostenutezza che il poema pascoliano non motiva appieno : è lo spazio dell'iniziativa del traduttore, risultato di un'operazione di lettura critico-esegetica e di restituzione poetica secondo un gusto e un canone propri, e secondo il principio, che Geiger formulerà esplicitamente riflettendo sulle sue traduzioni dantesche e petrarchesche, che il poeta tradotto può essere « migliorato » dal poeta traduttore, in un virtuoso circolo di trasformazione e ricreazione di poesia da poesia²⁸. Vediamo i tre *incipit* a confronto, della « Madre » e delle versioni di Marinetti e Geiger :

O quale Glauco, ebbro d'oblio, percosse
la santa madre. E non poté la madre
che pur voleva, sostener nel cuore
quella percossa al volto umile e mesto ;

²⁷ La versione di Marinetti si legge in François Livi, « Carducci et Pascoli dans “Vers et Prose” de Paul Fort. E. T. Marinetti traducteur et médiateur », *op. cit.*, p. 130-133, ed è commentata alle p. 119-120. Cito le traduzioni di Geiger nella lezione della stampa in rivista : l'edizione in volume introduce poche varianti che non hanno rilievo nel presente discorso.

²⁸ Documenti fondamentali di poetica del tradurre sono la lettera a Rudolf Pannwitz su Petrarca del 31 dicembre 1933, riportata nelle *Memorie di un veneziano* (*op. cit.*, p. 565-566), e gli scritti che accompagnano la traduzione della *Commedia* nel volume definitivo del 1960 : Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, trad. Benno Geiger, 3 Bd., Darmstadt, Luchterhand, 1960-1961.

ché da tanti dolori liso il cuore,
ecco, si rompe ; e ne dovè morire.

Dans quel affreux breuvage d'ivresse hallucinante,
et d'oubli noir, Glaucus a donc plongé son âme
pour avoir pu frapper l'humble et tendre visage
de sa mère en sanglots ?... Car elle ne pourra
malgré tous ses efforts survivre à la douleur
terrible dont la main de son fils a blessé
mortellement son cœur !...
Et voilà que ce cœur meurtri de tant de coups
se déchire si violemment qu'elle dut en mourir !

O wie so trunken Glaukos sich vergessend
die hehre Mutter schlug ! Doch war der Mutter
es nicht gegeben mit gelassnem Antlitz
in Schmerz und Demut jenen Schlag zu tragen,
zumal ihr Herz von solcher Qual verwundet
in Stücke brach – dass sie dran sterben musste.

Fra i punti d'orgoglio della poesia di Geiger c'è l'adozione di versi e strofe di matrice riconoscibilmente italiana : nella sua prima produzione prevale l'endecasillabo, del sonetto e soprattutto della terzina incatenata. Nelle traduzioni pascoliane il metro è conservato puntigliosamente, non solo nelle versioni dai *Poemetti* o dai *Conviviali*, ma anche nei complessi moduli che caratterizzano le liriche più brevi (ad esempio « Valentino » dai *Canti di Castelvecchio*). Per rendere lo sciolto conviviale Geiger si serve di un endecasillabo costruito sulla classica pentapodia giambica tedesca, ad uscita esclusivamente maschile, e con cesure riconoscibili dopo l'accento di quarta o di sesta, secondo l'*habitus* italiano. Prevale, come in Pascoli, la cesura dopo la quarta sillaba, che nello sciolto dei *Conviviali* è elemento portante di una considerazione del verso « a gruppi », finalizzata a riecheggiare la più lunga misura esametrica. Tuttavia, l'adesione del traduttore alla griglia metrica, esibita nell'invariante pentapodia giambica, porta – e forse era inevitabile – a un indebolimento del fattore ritmico-prosodico, così intenso nella sintassi versale di Pascoli : la variazione degli attacchi di verso, ad esempio, è riportata alla cadenza uniforme del giambo, come accade nell'*incipit* della « Madre », dove il piede riproduce sì perfettamente l'attacco del primo verso (« O quale Glauco... », « O wie so trunken... ») ma manca l'appuntamento con l'imprevisto cambio di ritmo in « ecco, si rompe », ad avvio dattilico, laddove il corrispondente « in Stücke brach » non oppone resistenza rispetto all'andamento giambico generale²⁹. Anche le intemperanze

²⁹ Sulle caratteristiche dello sciolto nei *Conviviali* si veda Arnaldo Soldani, « La tecnica dello sciolto nei *Conviviali* », dans Mario Pazzaglia (dir.), *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*,

foniche degli originali – effetti onomatopeici, protrate allitterazioni, disseminazione di cellule sonore – risultano attenuate (non eluse : attenuate). Gli effetti di mimesi del suono tipici della poesia pascoliana, e presenti anche nei *Conviviali*, appaiono riorientati verso risultati di maggior sobrietà : è chiaro, cioè, che il traduttore li ha individuati, ma è chiaro anche che ha optato per una loro trasformazione³⁰.

Se i recensori del *Sommeridyll* ne avevano colto con stupore l'aria italiana, che, incontrando una diffusa aspirazione nell'orizzonte d'attesa, ravvivava un verso tedesco ritenuto troppo rigido (e fa testo il giudizio di un raffinato lettore come Taube), chi è capace di leggere le traduzioni pascoliane con l'originale nell'orecchio non può esimersi dall'osservare, pur nel generale apprezzamento, questo sensibile slittare dei valori strutturali del testo verso una diversa ricerca di stabilità. Rudolf Borchardt, eclettico traduttore di Pindaro, di Orazio, dei trovatori, di Dante, che da anni vive e studia in Italia fra Pisa e le ville della Lucchesia, che legge e ammira Pascoli, suo « vicino di casa » a Barga (l'ha forse anche conosciuto : gli dedica un poemetto in prosa, e un suo libro di versi si può sfogliare ancora a Castelvecchio), scrive da Galliciano il 5 giugno 1913, ricevuti gli *Ausgewählte Gedichte*, lodando la « Domesticität des Tones » che la traduzione conserva a dispetto della diversa storia della lingua poetica tedesca : « Auch *Landprieates Abendsegen* [« Benedizione »] ist ein deutsches Gedicht geworden, und manches Stücke der *Myrica* (Quando partisti come son rimasta ? [« Arano »]) liess ich mit überraschter Freude ». Su altri testi crede invece che bisogni ancora lavorare. Fra questi, appunto i *Conviviali* : « und dass der deutsche *sciolto* der *Poemi* noch viel geschmeidiger und melodisch vielsagender werden wird »³¹.

L'irrigidimento della flessuosità ritmica pascoliana, se può essere in parte dovuto a una scelta di resa versale troppo meccanica nella sua adesione al metro « visibile », è d'altra parte legato, positivamente, a una consapevole strategia di mediazione di testi oggettivamente ardui da decifrare. Il livello metrico appare in tal senso il primo dei fattori di una generale operazione di illimpidimento del testo, che passa anche attraverso la costruzione di un passo ritmico uniforme. La traduzione di Geiger è spesso esplicativa, esegetica, e talvolta semplifica la complessità

Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 295-327.

³⁰ Sulle funzioni del significante in Pascoli si veda almeno Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico : Giovanni Pascoli*, dans *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 163-179.

³¹ FG, Borchardt 2 ; lettera inedita in tedesco ; tradotta da Geiger in *Memorie di un veneziano*, *op. cit.*, p. 180, con restituzione pressoché letterale dei concetti chiave : « domesticità del tono » ; « lo sciolto tedesco dei *Poemi conviviali* può essere reso più duttile e melodicamente più espressivo ».

pascoliana, quella sorta di concettismo che spesso affiora nella risemantizzazione delle formule epiche e nella carica filosofico-ideologica di cui sono investiti i passaggi gnomici, anch'essi tipici dell'*epos*. I correttivi applicati dal traduttore consistono in un tendenziale spostamento del rappresentato dalla sfera uditiva a quella visuale e in una pressoché costante riduzione degli elementi astratti a immagini concrete. Un esempio (v. 31-32) :

Né un raggio di luce, ma una romba
senza pensiero, e senza tempo il tempo.

Und keine Sonne, bloss ein dumpfes Dröhnen,
gedankenlos, und der Verlauf unendlich !

Sono i tratti atmosferici che caratterizzano l'Ade più profondo : coincidenti, per Pascoli, con qualità metafisiche. Geiger traduce, molto pascolianamente, « romba » con l'infinito sostantivato « Dröhnen », « un rimbombare », ma vi aggiunge, in stringente allitterazione, « dumpfes », « cupo », ma anche « intorpidito » : l'aggettivo specifica il significato di « Dröhnen » e anticipa, con la sua sfumatura psicologico-morale, il successivo « gedankenlos » (« senza pensiero »). La traduzione di « senza tempo il tempo » con « der Verlauf unendlich ! » impoverisce senz'altro uno dei più incisivi passaggi del poemetto (viene meno anche l'efficace embricatura anaforica di « senza »). La ragione è da ricercare però nell'esigenza di raggiungere una più immediata intelligibilità dell'immagine : la paradossale notazione pascoliana è sacrificata a vantaggio di una dimensione più concreta e motivata sul piano narrativo, quella del « Verlauf », lo scorrere del fiume infernale che trasporta Glauco (l'« acqua eterna » di qualche verso prima, dove l'aggettivo non era tradotto). E d'altra parte anche il sintagma iniziale, « Né un raggio di luce », dalle linee fortemente astratte, è ricondotto a termini più immediati : « Und keine Sonne ». A una soluzione del genere aveva già preparato il terreno la traduzione dei versi precedenti, con la scelta delle immagini dominanti. L'inizio della lassa infatti suonava (v. 18-21) :

Doch in den Kern der dunklen Erde stürzte
der Sohn, in einen Abgrund, unterirdisch :
um soviel tief herab, als hoch die Sterne
des Himmels über seinem Grabe schienen.

Lo spostamento sul concreto, cui si accompagna la riduzione del tasso di concettismo, appare evidente se si guarda all'originale :

Ma nel profondo della terra il figlio
precipitò, nel baratro sotterra,

tanto sotterra alla sua tomba, quanto
erano su la tomba alte le stelle.

A « nel profondo della terra », locativo astrattizzante che enfatizza la qualità secondo un procedimento tipico di Pascoli, corrisponde il meno ardito « in den Kern der dunklen Erde », fatto di un più esplicito « centro » (« Kern ») e di una « oscura terra » (« dunkle Erde »). Ma soprattutto è introdotta l'immagine, elementare e chiara, del brillare delle stelle (« schienen », in visibile antitesi con « dunklen »), che potenzia l'elemento originario dell'altezza (« alte le stelle ») ed è ancora accompagnata da un determinante esplicitativo, « des Himmels ». La ripetizione di « tomba », su cui poggia il « concetto » pascoliano, è eliminata, e con l'*enjambement*, che è già in Pascoli (« quanto / erano »), è cercata una nuova eleganza, distante dall'esibita durezza dell'originale (che trova ragione nella ricerca di un tono epico aspro e omerizzante). Geiger, lo si vede bene, corregge, semplifica, migliora a suo gusto : interpreta e ricrea. Poco più avanti incontriamo un verso esemplare : il « pianto dopo morte » è un pianto « vano », un pianto « le cui solitarie / lacrime lecca il labile lombrico ». La sfida dell'allitterazione mimetica è colta da Geiger, che rilancia combinando vari effetti fonici. I versi « dass an all den Tränen / nur noch die nackten Regenwürmer schlürften » (39-40) contengono, oltre all'allitterazione della *n*, la voce onomatopeica « schlürften » (« sorbire rumorosamente »), in forte assonanza con « Regenwürmer ». Il registro del disgustoso appare quasi potenziato rispetto all'originale, e anche qui si affaccia quella torsione dell'immagine verso la sfera morale cui prima si accennava.

Naturalmente Geiger avrà anche colto il riferimento ai « fastidiosi vermi » danteschi, e l'elemento morale è certo implicito nella stessa immagine pascoliana. Ma il caso non è isolato, e risponde a un diffuso intento di scoprire il sostrato etico dei poemetti portandolo in chiaro agli occhi del lettore. Si pensi a come risulta più immediato un verso gnomico come il seguente : « ché cuor di madre è d'ogni Dio più forte », in virtù del passaggio, frequente in queste traduzioni, dalla dominante aggettivo-sostantivale a una dominante verbale più perspicua, perché più radicata nella concretezza dell'azione : « weil Götter selbst – vor Mutterherzen weichen », « poiché gli stessi dei – si piegano al cuore delle madri » (v. 97). Geiger concretizza e drammatizza i luoghi più spiccatamente apoftegmatici, che anche al lettore italiano appaiono talvolta ostici se non semplicemente freddi. Per Pascoli la questione era capitale, e vi si accennava : una componente tipica del codice epico come il passaggio gnomico, lungi dall'essere riprodotta come mero orpello, andava sfruttata come spazio di espressione del pensiero, rimodulata come commento

narrativo. L'esito, per il lettore di allora come di oggi, può essere accettato se considerato nella profondità delle sue intenzioni ; ma risulta, agli effetti, fattore di un eccesso di ricercatezza e talvolta persino di nodosità sintattica e concettuale. Quanto alle giunture formulari, è un altro tratto epico che Pascoli reinterpreta attraverso un costante lavoro di ripresa con *variatio*. Anche questo procedimento risponde all'esigenza di trasformare in senso narrativo e interiorizzante (cioè in senso squisitamente moderno) lo stilema arcaico : la variazione della formula segna le tappe di un cammino esistenziale.

Le traduzioni di Geiger si mostrano attente a tutti questi aspetti per la forte intenzione moralistica che ne sorregge la lettura (e si vuole utilizzare l'aggettivo in senso vociano : stessa matrice impronta l'interpretazione definitiva che Borgese consegna nel 1912 al saggio *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, maturato anche attraverso le discussioni con Geiger e la lettura delle sue versioni). I *Conviviali* tedeschi conservano pertanto accuratamente la duplice valenza della componente formulare, antica (il richiamo al codice epico) e moderna (lo scavo di una dimensione esistenziale all'interno di questo codice). Ma privilegiano, nella necessaria redistribuzione degli elementi, sempre l'intelligibilità per il lettore. Così, ad esempio, la componente formulare del v. 83 della « Madre » (« E il buon demone accorse »), che ha valore di ripresa narrativa della scena iniziale (v. 7, « E subito il buon demone sorvenne »), è mantenuta e anzi intensificata con l'abolizione della *variatio* (v. 7, « Und allsoogleich erschien ihr guter Dämon » ; v. 83, « Und es erschien ihr guter Dämon »), mentre l'elemento psicologico è portato allo scoperto con la traduzione di « inorecchita », detto della madre che coglie di lontano i gemiti del figlio (v. 83) : voce rara, troppo rara per Geiger, e quindi esorbitante rispetto alla necessaria immediatezza del messaggio : la madre sarà allora « bestürzt », « costernata », « sbigottita ».

L'intenzione selettiva e chiarificatrice – l'intenzione *critica* che il traduttore-poeta applica al testo tradotto – si riverbera anche sull'operazione macrotestuale di cernita dall'*opus* pascoliano, che all'altezza del 1908, quando Geiger traduce pensando alla sua antologia, ha già raggiunto le dimensioni e la forma degli *Opera omnia*, secondo il canone inaugurato da Carducci. Scrive Geiger a Taube il 25 settembre da Rodaun :

Keiner mehr als ich weiss, wie unsympathisch die zehn oder zwölf Physionomien des Dichters Pascoli sind. Der Socialist, der Ornitologe, der Onomatopöist, der Botaniker, der Bauer, der Universitätsprofessor, der Tränensack, der verliebte Schwester-Anbeter, der Dialectal-Seiltänzer, der Astral-Schwärmer, der Anarchistenbeschöniger, der Onanist. Gewiß, als jeweilig solchen verabscheue ich ihn wie kaum einen andern ; aber es gibt

noch einen dreizehnten Pascoli unendlich schwerer zu erkennen, zu gewinnen, zu lieben. Den eben übersetzte ich, den eben suche ich beinahe rosinen-, mandelmässig, aus einem Riesenkuchen, den weder sie noch ich verdauen könnten. So hoffe ich, daß Sie den übersetzten Pascoli mehr noch als den, versteckt in seinen 5 Bänden zu findenden, lieben werden³².

È la sua versione metaforica del lavoro del critico, un modo d'intendere l'atto critico che all'epoca si rispecchiava nei modelli di Croce, Papini, Borgese, tutti ben noti a Geiger. Giusto a Croce, appena letto il suo saggio pascoliano, Geiger esprime le proprie perplessità – che trova rispecchiate in Croce – di fronte a un « tutto Pascoli » cui aderire incondizionatamente, perplessità che non escludono però l'indulgenza, e anche il manifesto amore, per un volto del poeta che in quel momento era valorizzato, più che da Croce, da altri critici che Geiger quasi sicuramente leggeva, Cian e lo Zanette di *Poesia*, ai quali si può aggiungere un Borgese che si sta orientando sulla stessa linea. Scrive dunque a Croce nell'ottobre 1908, ancora da Rodaun :

Le cose che lei dice, il dolore famigliare del Poeta, rimasto torso, materia bruta a scolpirsi in avvenire... del Poeta che non né [sic] avrà probabilmente più la forza, io le ho sentite molto bene traducendo, e difatti molte cose, troppe cose, riflettendo non le ho più tradotte. [...] Ma il Pascoli ha una delle sue dodici faccie brutte che non è brutta, sibene [sic] sublime ; e quella non è di socialista o di ornitologo o di Rana-bue o di collezionista di rarità verbali ecc. ecc. ma una faccia di brav'uomo di campagna che ha avuto talora una bontà molto bella negli occhi. Qualche cosa di bello resterà di lui³³.

Ed è proprio in nome della dittologia platonica di bellezza e bontà che Geiger si rivolge a Pascoli nella sua prima lettera, del 20 agosto 1908 :

Rodaun bei Wien. Hauptstr. 18

Maestro,

La Sua poesia ha agito su me, per tutti gli anni della mia giovinezza, con un beneficio di bellezza e di Bontà.

Ho pensato di comunicare questo beneficio ai miei connazionali, che qualche cosa della moderna poesia italiana conoscono, ma nulla di Suo ; e ho già tradotto una ventina delle *Myricae* (« Creature », « l'ultima [sic] passeggiata », « Sorella », « Benedizione », « i due Cugini » [sic] ; l'« Aquilone », il « Bordone » dei *Primi Poemetti* ; e andrò traducendo da

³² Lettera conservata nel Fondo Taube della Bayerische Staatsbibliothek München : Taubeana, II.A ; edita in Giovanni Pascoli, *Poemi Conviviali – Gastmahlgedichte*, éd. Willi Hirdt, Tübingen, Stauffenburg, 2000, p. 303-304, da cui cito con un paio di emendamenti.

³³ FC, cor 511 ; lettera parzialmente edita – anonima e con alcuni errori di trascrizione – in Benedetto Croce, « Dalle *Memorie di un critico*. IV », *La Critica*, n° 15, 1917, p. 69-75 : p. 72.

questi e dagli altri suoi libri quelle Poesie che più amo e che più si adattano allo spirito della mia lingua. Poi, aggiunta una breve introduzione biografica, vorrei pubblicare il volume. Mi lusingo che questa mia intenzione non sia per farle dispiacere e ch'ella voglia essermi cortese di aiuto, indicandomi qualche fonte per la sua biografia e concedendomi il permesso per la pubblicazione delle traduzioni, di cui le accludo qui un saggio : « Il Bordone ».

Mi permetta di inviarle anche un mio volumetto di liriche e di pregarla vivamente che la Sua risposta non tardi, essendo mio vivo desiderio che il « Pascoli tedesco » appaia nell'imminente autunno.

Con ossequio mi creda suo

Benno Geiger

20. VIII. 1908³⁴

In una lettera successiva, inviata a Barga da Bologna il 2 gennaio 1909 (alle poesie già tradotte si erano aggiunte almeno « Die Hetäre », già pubblicata, e forse « Die Mutter », che entrerà nel numero primaverile di *Poesia*), Geiger ribadisce :

Non so se mi sia concessa l'affermazione, che queste traduzioni delle Sue poesie varranno a fare amare il Suo nome anche al di là delle Alpi nel mio Paese. Io non posso dirle altro se non questo, che ho voluto col mio lavoro dimostrare una volta a me stesso quale gratitudine io Le debba per le ore di Bellezza e di sollevazione morale che l'arte Sua mi ha dato³⁵.

« Bellezza » e « sollevazione morale » : la traduzione dei *Conviviali*, e di quelli che più esibiscono una casistica di abiezione morale, è profondamente radicata in questa visione della poesia, nutrita, del resto, proprio alla lettura di Pascoli.

3. Importare un genere : « Die Hetäre » e *Hyperion*

Cosa accadeva, intanto, sulle riviste tedesche ? Un primo drappello

³⁴ ACP, G.35.25.6 ; lettera inedita. Il testo fu concepito assieme a Borgese, come rivela un abbozzo di sua mano fra le carte di Geiger : FG, Borgese 83. La versione del « Bordone » si conserva a Castelvecchio, scorporata dalla lettera e catalogata fra i documenti anonimi : ACP, G.6.3.11. Reca l'intestazione « "Il Bordone" / *Der Wanderstab, von Giovanni Pascoli* / (übersetzt von Benno Geiger) ». Presente anche il « volumetto di liriche », i *Lieblose Gesänge* del 1907 (BCP, XII.3.B.33). A Casa Pascoli si conservano inoltre un dattiloscritto della versione del « Cieco », « Der Blinde » (ACP, G.6.3.5), il ritaglio di « Das Stelldichein » (« L'albergo ») dalla *Sonntags-Zeit* (BCP, VIII.2.C.218), e l'estratto di « Der Taumel » (« La vertigine ») nei *Neue Blätter* (BCP, VIII.2.C.217; su tali stampe cf. *infra*), oltre all'edizione degli *Ausgewählte Gedichte* del '13 (BCP, VIII.2.A.1). Pascoli riceveva anche regolarmente i fascicoli di *Poesia*.

³⁵ ACP, G.35.25.5 ; lettera inedita.

di traduzioni era pronto già nell'autunno del 1908. Se « La tovaglia » esce su *Poesia* a novembre, la *Sonntags-Zeit* di Vienna stampa « Segen » (« Benedizione », da *Myrica*) il 25 ottobre, e « Das Stelldichein » (« L'albergo », dai *Primi poemetti*) il 15 novembre. « Die Hetäre » è accolta in *Hyperion* a fine anno. Il 1909, abbiamo detto, è l'anno di « Die Mutter » e « Die Helden des Simplon » su *Poesia*, ma anche di « Suor Virginia » ancora su *Hyperion*. Il consenso di Pascoli giunge da Bologna nel dicembre 1910 :

Egregio Poeta,

sono felice, nonché contento, ch'ella faccia risonare nella sua magnifica lingua i miei poveri canti. Così le arrida fortuna !

Suo

Giovanni Pascoli

Bologna 15 Xbre 1910

al signor Benno Geiger³⁶

Geiger però fatica a trovare un editore. Si rivolge ad Anton Kippenberg della Insel, a Oesterheld & Co., a Georg Müller, a Eric Baron e a Bruno Cassirer, ma il libro, per varie ragioni, non viene accettato, anche se il contatto con Cassirer, abbiamo visto, gli varrà, attraverso Morgenstern, un ponte verso l'editore Wolff. Intanto sulla *Schaubühne* del 9 novembre 1911 compare « Die Unsterblichkeit » (« L'immortalità », dai *Primi poemetti*), e nello stesso anno « Die Helden des Simplon » è accolta nell'antologia *Von unten auf. Ein neues Buch der Freiheit* di Franz Diederich. È la morte di Pascoli, avvenuta il 6 aprile 1912, a dare, per un'inevitabile ironia della sorte, l'impulso più grande all'uscita del volume. La notizia è messa nel dovuto rilievo dai corrispondenti italiani delle più importanti testate, dal *Neues Wiener Tagblatt* e dalla *Zeit* di Vienna alla *Frankfurter Zeitung*, e le riviste accolgono più facilmente le traduzioni di Geiger, che, scrivendo a Zweig, commenta : « E Pascoli ?! Ora lo scopriranno anche gli altri ! »³⁷. Difatti si succedono, nel giro di

³⁶ FG, Pascoli 1b (ne è una copia il documento contrassegnato come Pascoli 1) ; lettera riprodotta nelle *Memorie* e negli *Ausgewählte Gedichte* del 1957 ; erroneamente assegnata al 15 ottobre in Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana, op. cit.*, p. 229.

³⁷ Da Venezia, 12 aprile 1912 ; cito da Benno Geiger et Stefan Zweig, « *Non mi puoi cancellare dalla tua memoria* », *op. cit.*, p. 73 (l'originale è ancora inedito e si conserva nel Fondo Zweig della Reed Library di Fredonia, NY ; l'edizione tedesca del carteggio è in uscita per le cure di Lorenzo Bonosi e Arturo Larcati).

pochi giorni e mesi, varie stampe : « Der Taumel » (« La vertigine », dai *Nuovi poemetti*) sui *Neue Blätter* di Berlino diretti da Carl Einstein (primo fascicolo, marzo-aprile) e, ripresi dai *Neue Blätter*, sulla *Frankfurter Zeitung* del 9 aprile e sul *Literarisches Echo* del 9 maggio (con una segnalazione anche sui praghensi *Herder-Blätter* del maggio 1912, in una rivelativa sottolineatura della componente italo-francese dei *Neue Blätter* : « indem sie Claudel, Charles Louis Philippe, Giovanni Pascoli, also die wenigst gekanntten grossen Ausländer in vortrefflichen Übertragungen bieten »). Ancora, « Die Unsterblichkeit » è ripresa sul numero di aprile della *Baltische Monatsschrift* di Riga ; « Die zwei Kinder » (« I due fanciulli », dai *Primi poemetti*) compare sul *Türmer* di Stoccarda del settembre 1912 ; e nuovamente sui *Neue Blätter* trova posto la traduzione di « Ate », ultima a uscire prima della stampa del volume (nel primo fascicolo della seconda serie, ottobre-novembre 1912).

Fra i « Poemi di Ate », era stato « Die Hetäre » il primo a trovare un editore, e ancora una volta bisogna sottolineare l'accortezza con cui il traduttore individua la sede cui proporre il testo. Si tratta del bimestrale *Hyperion* di Monaco, diretto da Franz Blei e Carl Sternheim : rivista di grande formato, sontuosa, assai simile al nostro *Convito*, anche se diverso è l'orizzonte culturale sul quale si affaccia. Non siamo più allo scadere dell'Ottocento, quando per gli eredi della romana *Cronaca Bizantina* c'è ancora una « barbarie » da respingere con le rinnovate forze dell'arte : negli anni '10 non ci si può più illudere che l'arte si preservi dall'urto della modernità tecnologica, economica e socio-politica. E d'altra parte il clima autoritario della Germania guglielmina, cui le forme proprie della cultura di massa offrono un mezzo di espressione e legittimazione, spinge gli intellettuali alla ricerca di soluzioni di autenticità cui in un primo tempo proprio la « nuova tradizione » istituita dal simbolismo offre una sponda solida e attuale. Si tratta di riadattarne e rinnovarne i moduli, e *Hyperion*, i cui volumi sono sormontati dalla volitiva effigie del Titano sul carro celeste, si propone come il prodotto di un simbolismo maturo, consapevole delle condizioni in cui agisce. Non è un caso che parte delle sue energie intellettuali si riversi presto nell'azione disgregatrice dell'avanguardia espressionista.

Per il suo formato, la rivista consente la pubblicazione di testi lunghi : corone di liriche o poemetti. « Die Hetäre » esce nel sesto fascicolo del 1908, mentre per il fascicolo precedente Taube aveva tradotto « Invocazione » (« Anrufung ») di d'Annunzio, tratta dall'*Intermezzo*. La versione dell'« Etèra » ha già le caratteristiche che abbiamo riscontrato nella « Madre » : a una generale fedeltà al metro, ai contenuti, alle strutture epico-narrative, si accompagna la forte iniziativa del traduttore esibita sui singoli passaggi, schiariti dove possono apparire

oscuri, rinvigoriti sul piano ritmico-sintattico se ritenuti troppo morbidi, attenuati e sciolti là dove il concettismo è più marcato. Chiara è l'intenzione agonistica : la virtù del traduttore non si esprime nella fedeltà alla lettera, ma nella personale mediazione del gesto poetico, assorbendo cioè, e riarrangiando, i valori del testo nella loro globalità. Ce ne accorgiamo sin dalla resa del nome della protagonista : Myrrha e non Myrrhine, un bisillabo, meglio adattabile al verso tedesco. Alle soglie del mondo infero, Myrrha-Myrrhine, smarrita, incontra un'« anima pura » e le chiede la via (v. 99-101) :

Ma quella,
l'anima pura, ecco che tremò tutta
come l'ombra di un nuovo esile pioppo :
« Non la so ! » disse, e nel pallor del Tutto
vanì.

Doch jene bebte schon am ganzen Leibe,
so wie der Schatten einer jungen Espe ;
und sprach : « Ich weiß ihn nicht ! » und schwand im Nebel.

Alla sintassi versale pascoliana, mobile, serpentina, subentra un endecasillabo più scandito e stabile ; all'astrazione metafisica (« nel pallor del Tutto »), il dato concreto e atmosferico (« im Nebel »). Ma le scelte guardano pur sempre al testo e al macrotesto. Se « schwand im Nebel » non può essere più pascoliano (e « Im Nebel » è un titolo di quegli anni del Geiger poeta, riecheggiante « Nella nebbia » dei *Primi poemetti*), « Espe », e non « Pappel », è parola rara che designa il « pioppo tremulo », e mostra quanto il traduttore sia penetrato nel meccanismo creativo pascoliano, pur correggendolo e riportandolo a un livello di minor complessità : è decrittata infatti la corrispondenza semantica implicita nella comparazione, fra il « tremò tutta » dell'anima pura e l'ombra tremante dell'« esile pioppo ». La ricerca di una maggiore plasticità e nettezza è evidente anche nella resa dell'incontro successivo di Myrrhine, con una anonima madre, « anima santa e flebile », « seduta / con tra le mani il dolce viso in pianto » : « eine / betäubte Seele, die mit beiden Händen / ihr süßes Tränenangesicht umfaßte » (v. 104-5). La dittologia dell'originale (dove il latinismo « flebile » sta insieme per « dolente » e « fievole ») è semplificata in « betäubte », « afflitta », che basta a rendere la condizione psicologica dell'anima. Allo stesso tempo, « betäubte Seele » è la madre protagonista di « Die Mutter », là dove il testo di Pascoli ha invece « soave anima » (v. 13). Si tratta di una chiara *reductio ad unum* dello spettro lessicale pascoliano : nella prima lassa di « Die Mutter » Geiger anticipa il motivo centrale del poemetto, sostituendo (più che traducendo) « soave » con « betäubte », e utilizzando lo stesso aggettivo

al momento della confessione di Glauco : « durch mich betübte Mutter » (v. 51, « madre che feci piangere »). In « Die Mutter » la scelta è per una maggiore evidenza e compattezza narrativa ; in « Die Hetäre » porta a chiarezza un legame intertestuale che in Pascoli è implicito, e che si determina all'atto di una lettura complessiva del ciclo. Il lettore-interprete, in tal modo, ha guidato il traduttore ; ma il traduttore ha scelto di non nascondere il contributo dell'interprete.

Si veda ancora come, nel passo seguente (l'incontro dell'etera con i figli abortiti), la sfida fonomimetica sia accolta all'interno di un più ampio gesto di revisione interpretativa (v. 145-50) :

E venne a loro Myrrhine ; e gl'infanti
lattei, rugosi, lei vedendo, un grido
diedero, smorto e gracile, e gettando
i tristi fiori, corsero coi guizzi, via,
delle gambe e delle lunghe braccia,
pendule e flosce.

Und Myrrha nahte sich ; doch die Geschöpfe,
verkröpft und milchig, taten bei dem Anblick
der Mutter einen Schrei, mit leisem Kehllaut,
und, ihre Sträube von sich werfend, schloffen
sie mit den schleppend schlottrigen Gelenken
entsetzt davon.

« Entsetzt », « spaventati », non è solo esplicitazione contestuale del traduttore, ma crea una chiara corrispondenza con l'« entsetzt » del precedente v. 129, a tradurre « con orror », detto della madre al sentire i figli dentro di sé : « Era un bisbiglio, quale già l'etèra / s'era ascoltata, con orror, dal fianco » (« Ein Flüstern war es, das sie längst vernommen, / entsetzt, in ihrem eignen Mutterleibe »). Anche qui la traduzione porta allo scoperto una risonanza già circolante nel *ductus* narrativo del poemetto, e anzi la potenzia attraverso una scelta semantico-lessicale come quella di « in ihrem eignen Mutterleibe » in luogo dell'eufemistico « dal fianco » : ennesima conferma di un'enfatizzazione moralistica impressa alle figure « dannate » dei poemetti pascoliani.

Come « Die Mutter » ha una sua storia all'interno di *Poesia*, così la ha « Die Hetäre » all'interno di *Hyperion* : ma sulla rivista tedesca la posta in gioco è più alta, perché i suoi lettori sono quelli cui si rivolge anche, con grande aspettativa, il Geiger poeta. Del resto l'amicizia che lo lega a Blei, testimoniata dalle numerose lettere, e il tenore stesso dei contributi al periodico, danno conto di una collaborazione tutt'altro che marginale : dopo « Die Hetäre », nel 1909 *Hyperion* pubblica la traduzione di « Suor Virginia » ; nel 1910 è la volta del secondo grande

idillio di Geiger, stavolta di ambientazione veneziana, « Prinzessin. Ein Herbstidyll », che esce a fine anno nell'ultimo fascicolo. *Hyperion* ospita anche narrativa (è qui che Kafka pubblica i suoi primi racconti), e prosa critica ; e intrattiene un legame speciale con l'Italia : sempre nell'ultimo numero del 1910 appare un saggio di Borgese, *Die Welt des Gabriele D'Annunzio*, che, seppur firmato dal solo autore, è da ritenere tradotto da Geiger. Di certo va attribuita a Geiger la traduzione, per lo stesso fascicolo (ma anch'essa anonima), del saggio di Croce *Di un carattere della più recente letteratura italiana (Ein Charakter der jüngsten italienischen Literatur)*, in cui si addita nella mancanza di « sincerità » il più grave difetto della letteratura italiana del momento. Il carteggio di Geiger col filosofo documenta sia la richiesta, proveniente da Blei, sia la scelta, caduta su un pezzo di critica militante anziché sui lunghi saggi su d'Annunzio e Pascoli, dai quali Croce riteneva difficile estrarre un frammento.

L'interesse del fascicolo, però, non si esaurisce qui. È l'ultimo pubblicato da *Hyperion*, ed è proprio un poemetto di Geiger a chiuderlo : « Ein Epilog. Hyperions Ende ». Si tratta di un vero e proprio « conviviale », come mostra l'*incipit* che ricalca quello dei « Poemi di Ate », tutti aperti dalla formula « O quale » cui corrisponde l'« O wie » di Geiger :

O wie verstrich sein Schwärmertum dem greisen
Hyperion so bald, als er bewandert
vom Lauf der Welt zu der Natur hinkehrte !

Abbiamo già visto l'*incipit* della « Madre » in tedesco (« O wie so trunken Glaukos sich vergessend / die hehre Mutter schlug ! ») ; analoga è la resa nell'« Etèra » :

O quale, un'alba, Myrrhine si spense,
la molto cara, quando ancor si spense
stanca l'insonne lampada lasciva,
conscia di tutto.

O wie verlosch so frühen Morgens Myrrha,
die Vielgeliebte, da die geile Lampe
zugleich verlosch, erfahren viel und müde !

E si può anticipare l'inizio di « Ate » :

O quale uscì dalla città sonante
di colombelle Mecisteo di Gorgo,
fuggendo ai campi glauchi d'orzo, ai grandi
olmi cui già mordea qualche cicala

con la stridula sega.

O wie so schnell Mecysteus, Sohn der Gorgo,
die Stadt verließ, von Tauben laut umflattert,
zum blauen Gerstenacker, zu dem grossen
Bestand der Ulmen fliehend, die das Heimchen
mit seiner schrillen Säge prüft !

Ciò che in « Hyperions Ende » e nella versione dei « Poemi di Ate » si esibisce come enfatico inizio esclamativo è frutto, in realtà, di un fraintendimento. La formula pascoliana corrisponde al greco ἦ οἴη, che nel perduto *Catalogo delle donne* esiodeo esprimeva un modulo strutturale di progressione paratattica, adibito all'introduzione, di volta in volta, di una nuova figura femminile. Nella tradizione letteraria l'espressione si carica di una funzione di marca di genere. Per Pascoli contano entrambi gli aspetti : il triplice inizio formulare rende i « Poemi di Ate » un trittico semanticamente omogeneo, e ne assimila i « pannelli » ai *paradeigmata* di matrice omerico-esiodea (si pensi, prima che al *Catalogo*, agli *exempla* di Meleagro e di Niobe nell'*Iliade*). Ora, se l'« O quale » di Pascoli corrisponde all'ἦ οἴη esiodeo, ci attenderemmo una traduzione del tipo « Oder wie », o « Oder welcher ». Non sempre però l'enciclopedia culturale del traduttore riesce a sovrapporsi completamente a quella del tradotto. Geiger (come già prima Marinetti) interpreta l'*incipit* dei tre poemi come espressione enfatica, che rafforza aggiungendo il punto esclamativo in fine di periodo. Non è tuttavia l'errore esegetico a suscitare il nostro interesse, ma il fatto che il traduttore si mostri pienamente consapevole della funzione demarcatrice dello stilema. Come stiamo vedendo, Geiger traduce il ciclo di Ate anche in virtù della sua carica morale e paradigmatica, che anzi nella sua versione appare amplificata. « Hyperions Ende », dotato dello stesso, riconoscibilissimo attacco, vuol essere dunque a tutti gli effetti un « conviviale », e della medesima tipologia dei « Poemi di Ate », anche se il protagonista è un uomo moderno. Quest'uomo ha un nome familiare al pubblico tedesco, e la citazione in esergo non lo nasconde : « O Erde ! o ihr Sterne ! werde ich nirgends wohnen am Ende ? ». Sono parole tratte dall'*Hyperion* di Hölderlin, l'eroe dal nome antico che si trova a errare *heimatlos* nelle regioni della modernità. Geiger lo immagina un uomo ormai presso la soglia della morte, modellato sull'Odisseo dell'« Ultimo viaggio » e sul pellegrino del « Bordone » e del « Cieco », due poemetti che ha tradotto e che reputa particolarmente rappresentativi del suo incontro con la poesia pascoliana : « Der Wanderstab », abbiamo visto, è inviato a Pascoli come prova di traduzione, e « Der Blinde », anch'esso presente a Castelvecchio, è inserito come *specimen* degli *Ausgewählte Gedichte*

nell'almanacco dell'editore Wolff *Das bunte Buch*, accanto a testi di Brod, Kafka e Werfel. In « Hyperions Ende » affiorano inoltre frammenti del Pascoli gnomico di *Myrica*: « Was soll “Erwartung”, dieses Wort dem Weisen ? / Und was “Erinnerung”, wo Schmerz und Freude / gefaßt im Meer des Ewigen zerfließen ? », dove è un'eco della lirica « Speranze e memorie », la cui traduzione, « Erwartung und Erinnerung », si leggerà negli *Ausgewählte Gedichte* del '57.

È chiaro quindi con « Hyperions Ende » il tentativo di acclimatare il genere conviviale nell'area letteraria tedesca, con l'importante aggiornamento tematico relativo al protagonista : moderno, anche se imbevuto di nostalgia dell'antico. A guardare l'itinerario poetico di Geiger, tuttavia, dobbiamo riconoscere l'unicità del caso : non vi sono altre emulazioni conviviali nella sua opera (mentre ha una sua storia, non priva di elementi di originalità, l'adozione della terzina, che partendo dal modello pascoliano si immerge nelle avventure di traduzione della *Commedia* e dei *Trionfi*). Piuttosto, l'*unicum* di « Hyperions Ende » fa sistema con altre importazioni pascoliane, in cui l'elemento di riconoscibilità stilistico-formale si congiunge con la spinta tematica, rinnovata però in una sorta di rispecchiamento nordico del modello italiano. Gli esempi più stringenti si trovano in *Das Fenster in der Mitternacht*, la raccolta di versi del '19 che include una sezione di nuove traduzioni pascoliane : accanto ad esse, il ciclo eponimo si modella sulla corona myricea « Finestra illuminata », ed è forse il più sensibile avvicinamento di Geiger all'espressionismo (ed è importante che a mediare sia proprio Pascoli, per Contini espressionista *in potentia*) ; mentre « Die Stunde von Rodaun » si ispira sin dal titolo a un testo iconico come « L'ora di Barga », già tradotto per gli *Ausgewählte Gedichte* (« Die Stunde von Barga »).

Nel decennio 1908-19 Geiger opera dunque consapevoli tentativi d'innesto del modello pascoliano in un sistema letterario già impostato e di per sé attraversato da un'evoluzione di poetiche, dal tardo simbolismo all'espressionismo ; un sistema permeabile agli apporti italiani per i noti fattori di interesse culturale che l'area tedesca nutre storicamente per il nostro paese. L'originalità della mediazione non risiede nel ponte linguistico-culturale eletto, ma nel prodotto d'esportazione : l'oggetto-Pascoli è ancora poco noto e attrae valori che il sistema culturale tedesco finirà per percepire, per contrasto col più vistoso d'Annunzio, come valori di interiorizzazione profonda, di moralismo sincero e, sul piano politico, di ripudio del conflitto e della guerra. È del resto un dato oggettivo, non privo di peso, il fatto che Pascoli muoia nel '12, mentre d'Annunzio sarà fra i più accesi promotori dell'intervento.

Che le proposte di Geiger si pongano sul crinale di slittamenti di gusto

e di poetica è dimostrato da un'altra importante funzione dell'« Hyperions Ende » all'interno della rivista, una funzione esibita dal pre-titolo, « Ein Epilog ». Il poemetto segna, con una nota alta, l'ultimo rintocco della chiamata ai lettori che era negli auspici dei fondatori del periodico, come ricorda l'amaro *Abschied an der Leser* redazionale che segue il testo di Geiger. Il vecchio Iperione, l'hölderliniano « eremita in Grecia » che nel poemetto di Geiger dice addio alla vita, è anche figura dell'Iperione divino che ha esaurito la sua missione in un mondo che sostanzialmente l'ha rifiutato. Le forze che hanno dato vita alla rivista ricominceranno la lotta per la poesia con altri strumenti, più terrestri e taglienti, contro la compatta disumanizzazione del modello economicistico e militarista della Germania guglielmina : trasferitosi a Berlino nell'11, Franz Blei risponderà con entusiasmo all'appello di *Aktion*, la rivista di Franz Pfemfert, pur senza identificarsi totalmente col movimento espressionista. L'interesse per l'Italia, ereditato dalla rivista berlinese, darà vita, in piena guerra, a una *Sondernummer Italien*, dove compariranno, tutti in traduzione e in una mistura per noi oggi alquanto curiosa, il d'Annunzio di Taube, il Pascoli di Geiger (« La vertigine », « Der Taumel »), e testi di Papini, Pea, Buzzi, Palazzeschi, Folgore, Marinetti, Govoni, Tavolata. Ma la congerie appare meno curiosa se si pensa che l'unità non è affidata al momento della produzione, quanto a quello della ricezione : il numero è allestito da Theodor Däubler con traduzioni sue, di Paul Adler e di Else Hadwiger, e i due testi di Pascoli e d'Annunzio sono una chiara ripresa non solo della pre-avanguardia italiana, ma anche della sua risonanza nei periodici tedeschi dell'anteguerra. Con altre *Sondernummern* uscite durante la guerra – *England, Russland, Frankreich, Belgien, Böhmen, Deutschland* – è chiaro che *Die Aktion* si propone di ricucire, nell'ordine della letteratura, ciò che il conflitto tra i popoli stava distruggendo.

4. Con un piede nell'espressionismo : « Ate, die Schicksalsgöttin » e i *Neue Blätter*

Fra i più importanti collaboratori dell'*Aktion* è Carl Einstein, coetaneo di Geiger, come lui laureato in storia dell'arte a Berlino. Anche in questo caso le lettere e una serie di eloquenti coincidenze attestano una proficua amicizia. Autore del romanzo espressionista *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, uscito sull'*Aktion* nel '12, e del saggio *Negerplastik*, pietra miliare dell'estetica espressionista (1915), Einstein dirige i primi sei fascicoli dei *Neue Blätter* per l'editore Baron di Berlino (uno degli editori cui Geiger propone il suo Pascoli). Appunto sui *Neue*

Blätter aveva trovato spazio « Der Taumel », che, complice la novità rappresentata dalla rivista, aveva ottenuto grande risonanza ed era stata ripresa, come abbiamo visto, anche da altri periodici. Ora, direttore Jakob Hegner, Geiger consegna « Ate », il poemetto d'apertura del ciclo. Uscirà a fine anno nel primo fascicolo della seconda serie (una lettera di Hegner del 26 settembre 1912 ne attesta la ricezione)³⁸. Sui *Neue Blätter* e poi negli *Ausgewählte Gedichte* il poemetto compare col titolo « Ate, die Schicksalsgöttin ». L'apposizione esplicativa è aggiunta di Geiger, e semplifica, a beneficio dell'orecchio tedesco (cui è familiare il tema dello *Schicksal* : si pensi ancora a Hölderlin, al suo « Hyperions Schicksalslied »), il complesso concetto greco di ἄτη, l'errore : offuscamento che perde e trascina nell'abisso.

Dei tre poemetti, « Ate » è il più breve, il più compatto : con stringente consequenzialità il protagonista, Mecisteo omicida, rovina per gradi nella follia e nella morte, compiendo la dea Ate la sua vendetta in un ultimo sinistro riso di trionfo. Nella traduzione si ritrovano i caratteri già visti. C'è in primo luogo la cura del dettaglio lessicale (v. 7, « Getümmel » per « tumulto » ; v. 13, « Gurgel » per « gorgozzule »), particolarmente felice nella conservazione dell'istanza fonosimbolica, specie per via allitterativa (v. 5, « mit seiner schrillen Säge », « con la stridula sega »). Sensibile al valore simbolico del significante, Geiger trasporta nel sistema del suo testo – quando può – prioritariamente la cellula sonora, a patto, però, che la scelta poggi su una legittimazione semantica : così « Furcht », « paura », traduce « fuga » (la causa per l'effetto), conservando a un tempo il nesso fonico radicale e la semantica narrativa della sequenza (v. 12-14) :

e gli vuotava il cuore
la fuga, e gli scavava il gorgozzule,
e dentro dentro gli pungea l'orecchia.

und es entfleichte
die Furcht sein Herz und höhlt seine Gurgel
und lag ihm fegend in des Ohres Muschel.

Anche « Ohres Muschel » è opportuna estensione di « orecchia » : riprende il vocalismo cupo in *u* di « pungea » (si noti il terzetto : « Furcht », « Gurgel », « Muschel » ; « fuga », « gorgozzule », « pungea »), e crea un nesso epico che tornerà più avanti, a sottolineare la progressione narrativa : « des Ohres Muschel mit dem Wind berauschend », « e gli orecchi inebriò di vento » (v. 56). La traduzione guarda a tutti i *Conviviali* e al codice epico che li attraversa : in « Anticelo »

³⁸ FG, Hegner 4 ; inedita.

Pascoli utilizza appunto lo stilema omerico « nella conca dell'orecchio ».

La consueta moralizzazione del personaggio e dei suoi atti – che si rispecchia nella trasposizione del concetto di « fuga » in quello di « paura » – spiega anche ciò che solo apparentemente è un fraintendimento : nell'*incipit* già visto, « cicala » è tradotto con « Heimchen » (v. 4), il grillo del focolare, la *Hausgrille*, in luogo dell'ovvio *Zikade*. Qui l'enfasi è posta sul ruolo ammonitore dell'insetto, con una chiara consapevolezza dei valori etici di cui è investito il paesaggio : l'impuro Mecisteo abbandona la città – cioè la civiltà – per inoltrarsi, incalzato da Ate, in luoghi sempre più aspri e deserti. Di nuovo l'interpretazione di Geiger poggia sulla ricorsività pascoliana e sui valori etico-narrativi che essa veicola : fuggendo, Mecisteo attraversa i campi d'orzo, segno di una natura ancora vicina all'uomo, e giunge « ai grandi / olmi » dove canta la cicala : « zu dem grossen / Bestand der Ulmen » (v. 3-4). È l'ultima cinta della città prima di un « fuori » in cui la natura perde a poco a poco i connotati familiari. Mecisteo si inoltra allora – ecco la formula con *variatio* – di là dai « canori / olmi », oltre – traduce Geiger – l'« Ulmenchor », immagine che, assommando il semantema del « canto » e quello della « cerchia » di un paesaggio ancora domestico, accentua il contrasto con i luoghi inospitali della fuga disperata, la « folta macchia, / nido di gazze » in cui si getta Mecisteo : « das Dickicht, / ein Heim der Elstern » (v. 10-11).

Mecisteo cadrà in un « burrone, alto, infinito », « zum Abgrund [...], tief, unendlich » (v. 72). Con pochi tratti Geiger esibisce la raffinata intratestualità latente al ciclo e in generale all'opera pascoliana : « Abgrund » è scelto come traduttore unico, e diventa parola tematica che congiunge questo passo non solo a « La madre », dove traduce « baratro » e « abisso » (v. 19, 24, 57, 70), ma anche alla « Vertigine », « Der Taumel », in cui troviamo ancora un « abisso », ma capovolto, quello dell'uomo che guarda al cosmo avendo perso ogni punto di riferimento : « giù per l'abisso in cui lontan lontano / in fondo in fondo è il luccichio di Vega », che Geiger traduce, con soluzione assai libera ma speculare a quella di « Ate », « zum Abgrund [...], darin die blauen / Gestirne schimmern, tief und unermessen » (v. 23-24). Se consideriamo che l'operazione traduttiva procede di conserva con quella antologica, la conclusione viene da sé : non siamo semplicemente di fronte alla restituzione di risonanze interne al macrotesto pascoliano, ma all'individuazione, e all'elezione, di un nucleo tematico profondo, di una « figura », quella dell'abisso, che Pascoli adibisce a simbolo morale (« Ate », « La madre »), ma anche gnoseologico ed esistenziale (« La vertigine »), e che, per la sua universalità, risulta estremamente mediabile ed esportabile.

Il libro che Geiger pubblica nel 1913 con l'editore Wolff, e che sarà tempestivamente recensito da Borgese, da Felix Braun, da Carl Einstein, dal linguista svizzero Louis Gauchat, da Reinhold Schoener e da Hesse³⁹, è dunque il risultato di una consapevole azione di appropriazione e mediazione che vede organicamente intersecarsi il piano della lettura critica e quello della traduzione, l'analisi dei valori intrinseci alla poesia pascoliana e il loro riarrangiamento secondo il personale gusto del traduttore, ma anche secondo un preciso progetto orientato sull'orizzonte di ricezione. Geiger è tutt'altro che ignaro delle coordinate del campo letterario in cui cerca di inserire il proprio lavoro. Con Pascoli, costruisce un rapporto di mediazione uno-a-uno, e lo fa aprendosi uno spazio in un contesto in cui posizioni importanti erano già state occupate. Esempi di relazioni preferenziali, di rapporti privilegiati con poeti del grande bacino dell'area romanza, erano già offerti dai due massimi rappresentanti della generazione precedente: Hofmannsthal aveva avuto, e continuava ad avere, il suo d'Annunzio, ammirato e discusso, letto, tradotto e « attraversato »; e George – a tacere del suo Dante, e delle traduzioni da Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, d'Annunzio – si era appropriato di Baudelaire in una traduzione che lo stesso Wolff assumeva a pietra di paragone per il nascente Pascoli di Geiger, nel momento in cui chiedeva al traduttore di portare la scelta e l'elaborazione delle sue versioni al livello dei *Fiori del Male* tedeschi: « damit wir das ganze Buch aus eine gleichmässige schöne Höhe bringen und ein Buch von so geschlossener, gleichwertiger Wirkung entstehet, wie es vielleicht vergleichsweise Georges Übertragung der *Fleurs du Mal* von Baudelaire ist »⁴⁰. Troviamo così il Pascoli tedesco già collocato, e da una delle voci più autorevoli dell'editoria d'avanguardia, in un preciso campo letterario in cui una traduzione fortemente marcata, detentrica di un consolidato prestigio, agisce come modello per l'allestimento di una traduzione *in fieri* e per la stessa mediazione col suo editore. È chiaro che, per Wolff, Pascoli è già un classico – abbiamo detto che lo conosce in italiano – e può essere assimilato a Baudelaire in ragione di una visione ampia dell'area romanza della poesia moderna, in un momento in cui l'universo simbolista è diventato tradizione e punto di riferimento nella figura dei suoi esponenti grandi e meno grandi, oggetto di volta in volta di appropriazione, scoperta, emulazione. È in questa cornice che si era mosso, pochissimi anni prima, Stefan Zweig, che aveva trovato un'affinità elettiva in

³⁹ Rispettivamente su *La Nuova Cultura*, giugno 1913; *Die Zeit*, 3 agosto 1913; *Der Merker*, 1° settembre 1913; *Neue Zürcher Zeitung*, 16 dicembre 1913; *Das literarische Echo*, 15 maggio 1914; *Münchener Zeitung*, 5 giugno 1914.

⁴⁰ Lettera da Lipsia del 17 dicembre 1912, inedita: FG, Rowohlt 7. *Die Blumen des Bösen* era uscito per l'editore Georg Bondi di Berlino nel 1901.

Verhaeren. Considerata l'amicizia che lo lega a Geiger, i suoi *Ausgewählte Gedichte* del poeta belga, del 1904 (ma Zweig lavora a un'edizione ampliata che uscirà proprio nel 1913), appaiono, anche nell'impostazione macrotestuale, il modello più convincente del libro che Geiger si propone di costruire : l'antologia di Zweig si configura come un libro di « incontri » sul terreno della poesia, e si apre con una calorosa premessa del *Nachdichter*⁴¹.

Il rifiuto opposto da Wolff a un saggio introduttivo appare in tal senso quasi come la reazione, o l'antidoto, a una troppo esibita appropriazione del poeta tradotto da parte del suo traduttore, che marca il testo come poeta in proprio e fa della traduzione il luogo di un incontro fuori dell'ordinario : abbiamo già visto che resta, a conferma di tale postura, l'« Ode zum Geleit ». Ma se il Baudelaire di George era il libro di un poeta che annetteva al suo Pantheon il primo rappresentante della poesia moderna, se il Verhaeren di Zweig era figura di un dialogo da discepolo a maestro con la vivente contemporaneità della poesia di là dal Reno, il Pascoli di Geiger, che trova il suo paradossale compimento in un libro pubblicato all'indomani della morte del poeta, acquista un significato che nemmeno Geiger immaginava di attribuirgli : l'antologia diventa il luogo di definizione di una figura poetica interrotta e compiuta a un tempo, di un maestro la cui parola si è fissata d'improvviso acquisendo la forza simbolica che proviene dalla definitività della fine. Wolff percepisce tutto questo, ma percepisce anche, nell'aria nuova della letteratura, il declino dello stile simbolista dell'appropriazione, egotico ed esclusivo, e in una sorta di compromesso col traduttore anticipa, in quel Pascoli che è ormai anche il suo, lo stile diverso che sarà dell'espressionismo, in cui la voce dell'« altro » è presentata nuda, senza orpelli : « weil ich eine ganz übertriebene Abneigung gegen bevorwortete und benachwortete lyrische Bücher habe, die selbst bei übersetzten Werken toter Dichter und bei einem so vorzüglichen Text wie dem Ihnen, nicht auszuschalten ist ». Così scrive a Geiger il 7 febbraio 1913, un mese prima di stampare il libro⁴². Il suo catalogo di quell'anno è di fatto l'istantanea di un momento di transizione : vi si incontrano esponenti dell'universo simbolista come Barrès, Jammes, Claudel, il ceco Březina, accanto a firme emergenti del panorama d'avanguardia tedesco – Brod,

⁴¹ Émile Verhaeren, *Ausgewählte Gedichte. In Nachdichtung von Stefan Zweig*, Berlin, Schuster & Löffler, 1904. La seconda edizione esce per Insel. Da notare che sia Geiger sia Zweig (nell'edizione Insel) presentano le loro traduzioni come autorizzate – « berechtigt » – dai poeti tradotti.

⁴² Lettera da Lipsia, inedita : FG, Wolff 2. Anche nella veste editoriale e grafica il Pascoli di Wolff, sobrio, quasi austero, si distingue non solo dal primo Verhaeren di Zweig, ma anche dal *Sommerdyll* di Geiger, entrambi esemplari di un'editoria *Jugendstil*, ricca di fregi, in copertina, nel frontespizio e nelle testatine.

Kafka, Kokoschka, Lasker-Schüler, Walser, Werfel. L'edizione dei *Gedichte* di Trakl, stampata nel maggio 1913 (pochi mesi dopo il Pascoli), può essere considerata il punto di convergenza delle due linee.

Fra i *Conviviali*, i « Poemi di Ate » hanno una caratteristica che li distingue dagli altri : vi è evidente – ed è esaltata da Geiger – quella « moralità » di cui parlerà Borgese in *Idee e forme di Giovanni Pascoli* ; in accordo con tale impostazione, i tre poemetti non presentano la vicenda di figure celebri, come Achille o Ulisse, Saffo o Alexandros, ma, sotto il comune denominatore di Ate, narrano le storie di tre individui sconosciuti : l'assassino Mecisteo, l'etera Myrrhine, il matricida Glauco. La vera eredità del grande bacino della tradizione non è in questo caso il personaggio, ma il paesaggio : un misto di visione platonica, virgiliana e dantesca. Ora, è la quasi anonima esemplarità delle figure e la moralità intrinseca alle loro storie che permette di accostare i « Poemi di Ate » ai poemetti in terzine scelti da Geiger, in cui è chiara l'espressione simbolica della condizione umana : « Il bordone », « Suor Virginia », « I due fanciulli », « L'immortalità », « Il libro », « Il cieco », « L'eremita », « La vertigine ». Quanto al paesaggio infero, esso poteva trovare nei lettori tedeschi un'eco immediata, soprattutto per la confidenza con la *Commedia*, riscoperta dai romantici e non a caso citata dai recensori degli *Ausgewählte Gedichte* a includere in uno l'apprezzamento per i poemetti in terza rima e quello per i poemi di ambientazione ultraterrena. La poesia di Pascoli, scrive Felix Braun sulla *Zeit* di Vienna del 3 agosto 1913,

taucht auch ins Totenreich und kehrt zurück mit Spiegeln aus Abenddämmerungen, und hier ist es, wo sie tiefer ist als jene, tiefer oder doch anders tief als Dantes : es reicht ihr Blick sehr weit in Jenseitiges über, allein nicht mehr in das des Glaubens, sondern in die Abgründe unseres verlassensten Lebens der Erde, an deren Rändern sie hinirrt, deren kleine Fläche sie aber gern betrachtet und tief begreift⁴³.

« So manches dieser Gedichte », osserva Einstein sul *Merker* del 1° settembre 1913, citando « Der Blinde » e « Der Taumel », « gemahnt uns, vielleicht auch unter der Suggestion der nämlichen Strophe, ein wenig an die Vorstellungswelt Dantes »⁴⁴. Nei *Conviviali* « Pascoli nicht nur Antikisches, eine weit zurückgreifende Überlieferung, belebt, sondern auch die Welt Dantes, gleichsam exzerpiert und zusammengeschlossen, erweckt ». È il mito di un Dante arcano, creatore di mondi, che si riverbera in queste parole. Ma è anche un Dante sul quale Pascoli ha gettato le basi per una visione profondamente attuale e laica del dolore umano : « An Stelle der Danteschen Maria setzt er die Mutter

⁴³ Felix Braun, « Giovanni Pascoli », *Die Zeit*, 3 agosto 1913, p. 29.

⁴⁴ Karl [Carl] Einstein, « Pascoli », *Der Merker*, n° 4, 3, 17, 1° settembre 1913, p. 675-676.

schlechthin ». Per Einstein la rappresentazione pascoliana del dolore buca la superficie del mito per raggiungere il presente : « Zu solchen Gegenständen mögen den Dichter die täglichen Gewalttaten italienischer noch dauernder Leidenschaft geführt haben – und dieses ganz heutige Pathos gleicht die alten Namen aus, die geradezu jetzige Untaten gütig verkleiden ».

Scortato da queste parole, con testi chiave come « La vertigine » e i « Poemi di Ate », il Pascoli di Geiger approda all'area dell'espressionismo tedesco. Sulla viennese *Daimon* trova posto così nell'aprile del 1918, accanto a testi di Max Brod e Franz Werfel, la versione di « X Agosto », « Der Gedenktag », che è appunto poesia del dolore umano e cosmico :

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh ! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male !

Un du, von der Höhe der Fernen,
du Himmel, du grosses Erlösen,
verschüttet mit Tränen von Sternen
dies dunkle Staubkorn des Bösen.

Pascoli poeta della condizione umana, poeta del riserbo nell'arte in un mondo avviato alla meccanizzazione feroce, diventa, nella mediazione di Geiger, un prodotto capace di trovare udienza presso sensibilità anche distanti fra loro, dal simbolismo maturo alla nuova visione espressionista. In comune è il grande e vivace orizzonte delle avanguardie, quando queste stanno ancora cercando una loro identità e la guerra non è ancora giunta a fratturare e immobilizzare le posizioni in campo. Già la stampa del « Gedenktag » è un punto estremo, una sorta di appendice alla stagione d'oro del Pascoli tedesco del 1908-1913. Dal dopoguerra in avanti la poesia di Geiger si attesta su posizioni di un classicismo turbato, corrosivo, ma non compie il salto verso gli sperimentalismi più accesi. La sua vicenda umana si fa sempre più isolata rispetto al panorama letterario tedesco. E il suo Pascoli, nato e accolto fra le più varie sollecitazioni intellettuali, diventa amore privato, coltivato e tradotto fino agli anni tardi, fino al *Paulo Ucello* del '62 (sugli *Schweizer Monatshefte*), cimento del poeta ottantenne su un poemetto giudicato intraducibile negli anni giovanili.

Enrico Tatasciore
(Fondation Giorgio Cini,
Bourse Benno Geiger)