

seminicerchio



Dante
en Belgique francophone
rivista di poesia comparata

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LXXII-LXXIII (2025/1-2)

Pacini Editore

Direzione editoriale / Chief Editors

Anna Di Toro (Univ. per Stranieri di Siena, Lett. cinese), Michela Landi (Univ. di Firenze, Lett. francese), Camilla Miglio (Sapienza Univ. di Roma, Lett. tedesca), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena, Lett. italiana contemporanea)

Comitato di Direzione / Editorial Board

Gianfranco Agosti (Univ. di Pisa, Poesia classica), Elisabetta Bartoli (Univ. di Siena, Poesia mediolatina), Fausto Ciompi (Univ. di Pisa, Poesia inglese), Francesca Maria Corrao (LUISS Roma, Poesia araba), Pietro Deandrea (Univ. di Torino, Poesia angloafricana), Alessandro De Francesco (Hochschule der Künste Bern / Accademia Albertina di Belle Arti di Torino), Antonella Francini (già Syracuse Univ., Poesia statunitense), Stefano Garzonio (già Univ. di Pisa, Poesia russa), JUNG Imsuk (Univ., per Stranieri di Siena, Poesia coreana), Mia Lecomte (Linguafranca, Lugano, Poesia della migrazione), Mariangela Masullo (Univ. di Macerata, Poesia araba), Vera Lucia Oliveira (Univ. di Perugia, Poesia portoghese e brasiliana), Francesco Stella (Univ. di Siena, Poesia mediolatina e critica digitale, Direttore responsabile), Salomé Vuelta García (Univ. di Firenze, Poesia spagnola e ispano-americana), Fabio Zinelli (EPHE Paris, Poesia italiana contemporanea).

Comitato Scientifico / Advisory Board

Massimo Bacigalupo (già Univ. di Genova, Letteratura angloamericana), Cecilia Bello Minciaccchi (Sapienza Univ. di Roma, Letteratura italiana moderna e contemporanea), Maurizio Bettini (em. Univ. di Siena, Filologia classica), Annalisa Cosentino (Sapienza Univ. di Roma, Letteratura ceca), Michael Jakob (Univ. di Grenoble, Letteratura comparata), Hussein Mahmud (Badr Univ. Il Cairo, Letteratura italiana e traduzione), Simone Marchesi (Princeton University, Letteratura italiana), José María Micó (Univ. Pompeu Fabra de Barcelona, Letteratura spagnola ed europea), Nahid Norozi (Univ. di Bologna, Letteratura persiana), Pierluigi Pellini (Univ. di Siena, Letteratura italiana contemporanea), Filippomaria Pontani (Univ. Ca' Foscari di Venezia, Letteratura greca e neogreca), Andrea Sirotti (Independent Scholar, Post-colonial English), Luigi Tassoni (Hungarian Academy of Sciences, Semiotica della letteratura e dell'arte), Natascia Tonelli (Univ. di Siena, Letteratura italiana), YANG Lin (Nankai Univ., Cina, Letteratura italiana), Jan Ziolkowski (Harvard Univ., Letteratura mediolatina)

Redazione / Copyeditors

Matteo Iacovella (Sapienza Univ. di Roma), Sara Svolacchia (Univ. Sorbonne Nouvelle, Paris), Elena Valli (Trinity College, Dublin)

Hanno collaborato anche

Fernando Funari, Laurence Pieropan, Laurent Béghin Philippe Guérin, Giuliano Rossi, Béatrice

DANTE EN BELGIQUE FRANCOPHONE

a cura di Laurence Pieropan, Fernando Funari,
Laurent Béghin

Introduction

di Laurence Pieropan, Laurent Béghin, Fernando Funari 3

Aperçus sur le Dante français
di Philippe Guérin 4

La *Divine Comédie* d'Ernest de Laminne: une traduction «faite au grappin»?
di Giuliano Rossi 22

Traduire ce que fait le discours, et non les mots. La traduction de la *Commedia* par Pierre Poirier: un avant-traduire meschonnicien
di Béatrice Costa et Laurence Pieropan 29

Jean-Philippe Toussaint et Dante: pour une approche visuelle de l'*Enfer*
di Thea Rimini 36

Le traducteur comme auteur
di Fernando Funari 44

Au-delà de la traduction: la perspective exégétique dans l'*Enfer*
de Jean-Philippe Toussaint
di Serena Malatesta 52

Les poètes et la prose
di Jean-Pierre Pisetta 56

La *Commedia* come libro: alla ricerca delle sue pagine
di Paola Allegretti 62

Présences de Dante à Liège (XVI^e-XIX^e siècles)
di Renaud Adam et Hélène Miesse 71

«Dante contre la déchéance»: une *lectura dantis* dans un camp de prisonniers de guerre belges
di Laurent Béghin 80

Du bon usage des sources d'inspiration indisponibles
di Patrick Vassart 87

Dante et le Cercle de Colpach
di Catherine Gravet 96

Le mythe de Paolo et Francesca dans *La Stravaganza* de Veà Varese
di Benedetta De Bonis 103

Trois relectures de Françoise de Rimini: Jacques Tournier, Michel Tirouflet et Veà Varese
di Katherine Rondou 110

Le *Purgatoire* de Dante au Théâtre National de Belgique
di Vincent Radermecker 118

Cinevisioni dantesche nel Belgio francfono
di Paolo Speranza 124

Dans les yeux du peintre Henry de Groux
di Denis Laoureux 130

À quelle aune juger un jeu vidéo?
di François-Xavier Surinx 135

Rassegna di poesia internazionale

Riviste/Journals a cura di Elisabetta Bartoli 174

Abstracts 179

Direzione:
piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it
codirezionesc@gmail.com

La rivista aderisce al Centro di Studi
Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena
e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura*
(CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e
Storia Comparata della Letteratura

Amministrazione: Pacini Editore Srl, via Gherardesca,
1, 56121 Ospedaletto – Pisa, Italia – tel. +39 50 313011 -
www.pacineditore.it

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento Italia: euro 45,00
abbonamento estero: euro 60,00
singolo fascicolo: euro 25,00

ISSN 1123-4075
ISBN 979-12-5486-568-2

Realizzazione grafica



150 anni nell'editoria di qualità

Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di maggio 2025

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in
questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei
riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi
diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono
sottoposti a blind peer review
(valutazione anonima).

In copertina

Henri de Groux, *Dante et Virgile aux enfers*.
Géryon, ca. 1898-1900, pastel, 68x83 cm,
Collection Lucile Audouy - Paris.

Costa, Thea Rimini, Jean-Philippe Toussaint, Jean-Pierre Pisetta, Paola Allegretti, Renaud Adam,
Hélène Miesse, Patrick Vassart, Catherine Gravet, Benedetta de Bonis, Katherine Rondou, Vincent
Radermecker, Paolo Speranza, Denis Laoureux, François-Xavier Surinx, Paola Mocella, Annalisa
Cosentino, Gabriele Gallina, Francesco Vignoli, Carlo Saccone, Massimo Natale, Francesca
Santucci, Chiara Portesine, Alberto Comparini, Riccardo Donati, Fabio Zinelli, Marco Villa,
Michel Cattaneo, Lidia Popolano, Lorenzo Mari, Svitlana Shumilo, Maurizio Spagnesi,
Mauro Crocenzi, Valeria Cavalloro, Asia Strappafelci, Carla Francellini, Rachele
Puddu.

Si studiano: Dante Alighieri, Ernest de Laminne, Jean-Philippe Toussaint,
Jacques Tournier, Michel Tirouflet, Henry de Groux, Alexis Curvers,
André Gide, Marie Delcourt, Paul Desjardins, Alice Mayrisch, Veà
Varese, Émile Degelin, Jean-Luc Godard.

Si recensiscono opere di (o a cura di): Akihiko Watanabe, Paul
Valéry, E. Thomas Jasmin, Faezeh Mardani, Václav Smyčka,
Václav Petrbok, Andrea Franzoni, Elisa Biagini, Alessandro
Broggi, Giovanna Frene, Riccardo Frolloni, Carmen Gallo,
Mariangela Guatteri, Bernardo Pacini, Cesare Pavese, Marco
Villa, Niccolò Scaffai, Anna Carocci, Giancarlo Pontiggia,
Paul Celan, Gustav Chomed, Barbara Wiedemann,
Annalisa Nelson, Maria Chiara Susini, Jürgen Köchel,
Anna Ruchat, Lesja Ukrajinka, Yaryna Grusha, Mara
Carocci, Luca Pisano, Emanuele Banfi.

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica
delle Letterature Antiche e Moderne, Università di
Siena, via Roma 56 – 53100 Siena (Italia).

La rivista è parzialmente consultabile al sito
<http://semicerchio.bytenet.it/>

Volume pubblicato con il contributo parzia-
le del Dipartimento di Filologia e Critica delle
Letterature Antiche e Moderne dell'Università
degli Studi di Siena.

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a que-
ste indicazioni:

- i titoli di volume e di articolo vanno in corsivo (*Ossi di seppia*), quelli di singola poesia e di sezione di libro fra virgolette alte ("I limoni", "Sarcofaghi");
- le virgolette per le citazioni sono uncinate (« »), mentre nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief* si usano se si usano le virgolette alte "...");
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]). In caso di testo a fronte l'originale va in tondo, la traduzione in corsivo.

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive. In caso di consuetudini (nazionali o individuali) differenti la redazione si attiene a un criterio di uniformità all'interno del singolo contributo.

Introduction

Laurence Pieropan, Fernando Funari, Laurent Béghin

Dante en France? Le sujet a été abondamment étudié et continue de l'être: depuis quelques années, le monumental projet *Dante d'hier à aujourd'hui en France* (DHAF), piloté par Philippe Guérin et son équipe, ambitionne, d'une publication à l'autre, à inventorier les multiples facettes de la réception française du grand Florentin. Mais Dante en Belgique? Un premier essai de synthèse avait été tenté par Robert Van Nuffel en 1965, à l'occasion du sept centième anniversaire de la naissance de l'écrivain italien. Mais depuis ce *Dante nel Belgio*¹, qui couvrait à la fois la Belgique d'expression française et celle d'expression néerlandaise, rien de significatif n'a pas paru.

Les matériaux ne manquent pourtant pas. Pour s'en tenir à la seule partie francophone du pays, à laquelle est consacré l'essentiel du volume que l'on va lire, combien de traductions, partielles ou complètes, de la *Commedia*? De la comtesse de Lalaing, une aristocrate du début du XIX^e siècle, à William Cliff, en passant par les mises en français de Pierre Poirier, Robert Vivier, Fernand Desonay ou, plus récemment, Pierre Pisetta et Jean-Philippe Toussaint, le chef-d'œuvre de l'Alighieri n'a cessé, pendant plus de deux siècles, de susciter le désir d'écrivains, de dantologues chevronnés ou de simples lettrés, de s'appropriier le texte dantesque et de le donner à lire à leurs compatriotes. Mais la réception de Dante en Belgique francophone ne s'arrête pas

là. Le poète italien a profondément influencé certains artistes, comme le peintre symboliste Henry de Groux, qui, grand lecteur du Florentin, s'en inspira dans une série de pastels réalisés à la fin des années 1890. La scène belge s'est également emparée de la *Comédie*: à preuve, cette adaptation du *Purgatoire* signée Michel Ducobu et mise en scène par Michel Laroche en 1992. Certains épisodes du poème dantesque – en particulier celui de Paolo et Francesca – ont donné lieu à d'intéressantes réécritures romanesques. N'oublions pas non plus la présence, parfois fort ancienne, des œuvres de Dante, en langue originale ou en traduction, dans les bibliothèques belges, publiques ou privées. Que dire enfin de cette émouvante *lectura Dantis* tenue dans un camp de prisonniers belges en 1940?

Assurément la matière est là, copieuse et abondante. Fruit d'un colloque organisé à l'Université de Mons du 15 au 17 mai 2024, ce volume ne prétend pas l'épuiser. Que l'on considère donc ce numéro de la revue *Semicerchio* comme un chantier, ou plutôt l'ouverture d'un chantier qui, on l'espère, permettra, au fil des travaux futurs, de mettre au jour bien d'autres aspects de la réception matérielle, savante, traductologique ou poétique, de l'œuvre de Dante en Belgique francophone.

Laurence Pieropan, Fernando Funari,
Laurent Béghin

Note

¹ Robert O.J. Van Nuffel, *Dante in Belgio dal 1921 ad oggi*, in Vittore Branca e Ettore Caccia, *Dante nel mondo*. Raccolta

di studi promossa dall'Associazione di Lingua e Letteratura Italiana, Florence, Leo S. Olschki 1965, pp. 19-62.

Aperçus sur le Dante français, ses ruissellements karstiques et sa «nouvelle vie» aujourd'hui. Précédé d'un hommage à Albert Counson «grand précurseur de DHAF» («Dante d'hier à aujourd'hui en France»)

Philippe Guérin

Le titre de cette contribution est un peu long, mais c'est que je suis ici comme «Monsieur DHAF», c'est en effet ès qualités que les organisateurs m'ont invité. Laurence Pieropan en particulier, connue dans le cadre d'une rencontre... DHAF à Rennes, et que je remercie vivement.

DHAF, c'est-à-dire «Dante d'hier à aujourd'hui en France», projet collaboratif de l'Agence Nationale de la Recherche, le seul sur un objet littéraire qui ait été sélectionné et financé lors de la campagne 2020 (toutes époques, toutes aires linguistiques confondues: il est permis de s'interroger sur la place de la culture humaniste dans la France contemporaine, et au-delà)¹.

Son objet est la réception de Dante en France, de son œuvre (pas uniquement la *Comédie*), depuis les origines jusqu'aujourd'hui (qui n'est déjà plus la date à laquelle cette conférence a été prononcée). Dans tous les domaines, explorés par les quatre universités partenaires: lettres, érudition, école, arts (tous les arts sans distinction entre 'majeurs' et 'mineurs') et appropriations 'populaires' (ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le 'Dante pop').

Mais il y a un grand précurseur de DHAF et il est... belge.

Il s'agit d'Albert Counson, de vous bien connu. Simonetta Saffiotti Bernardi et Remo Ceserani, dans l'article de l'*Enciclopedia dantesca* consacré à la France, le font français². Nous nous en garderons

bien. En 1906, paraît donc *Dante en France* (entre... Allemagne et France)³.

Augusto Farinelli prendra le relais en 1908⁴ (notons que ce dernier en 1906 a déjà beaucoup publié en revue, et Counson le cite abondamment). Mais il s'arrête à Voltaire et Counson le complète, à l'intérieur même de son empan chronologique⁵. Farinelli est moins 'décisif' (et trop convaincu que la réception de Dante en France est un ratage continué).

C'est donc un sentiment de grande gratitude que j'exprime ici à l'égard de Counson, pour la vue d'ensemble, comme pour tous les points particuliers qu'il m'a été donné de toucher.

Alors, quel apport à la française «dantographie» (comme dit volontiers notre savant), que ce panorama remarquable par sa complétude, modèle de finesse et d'élégance?

Commençons, pour rester dans le Hainaut, par évoquer le Belge (hennuyer de Bavay) Jean Lemaire de Belges, premier nom du XVI^e siècle cité par Counson, comme auteur de la *Concorde des deux langages* de 1511⁶, où sont mis en regard France et Florence (elles ont même initiale), Jean de Meung et Dante, ce qui amène à remarquer de nouveau que «Dante en France», ou au moins en français (jusques et y compris pour la première application programmatique en matière de versification de la tierce rime (en son poème du *Temple de Vénus*), c'est une vieille histoire... belge.

Voici quelques lignes de force que je retiens de l'ouvrage.

La Dédicace au très-catholique Godefroid Kurth met d'emblée la puce à l'oreille⁷. C'est l'un des fils que l'on peut tirer pour expliquer certaines préférences – mais il reste discret, fil plutôt rose que rouge. Counson peut par exemple être dur avec certains (Alexandre Soumet et sa *Divine épopée* de 1841), mais il est plus indulgent avec d'autres, comme Saint-René Taillandier pour sa *Béatrice, poème* de 1840, avec lequel il est, pourrait-on dire, en phase catholique – malgré quelques réserves en conclusion⁸; il loue F. Ozanam comme celui qui a compris que le Moyen Âge voit la «marche triomphale de la civilisation catholique, dont la Divine Comédie est l'expression géniale et le digne couronnement»⁹; il apprécie Auguste Brizeux, «catholique breton»¹⁰.

Dante était l'un des meilleurs témoignages pour rappeler la possibilité, l'existence et la gloire d'une poésie grave, mystique, universelle, pour montrer ce que pouvait le christianisme dans un domaine que la Renaissance lui avait interdit, pour dire enfin [aux Français] qu'il y avait sous un ciel étranger plus de poésie que n'en expliquait la timide raison des Arts Poétiques.¹¹

Mais cela, les Français ne l'ont pas suffisamment compris – Counson avait déjà évoqué «la distance qu'il y avait entre la foi exaltée et visionnaire du vieux Toscan et le christianisme policé, raisonneur et rangé, des Français»¹². Et: «la poésie de l'au-delà, l'épopée mystique et l'imitation de Dante tombaient [donc] de Soumet en Pommier, et la France n'a toujours pas de 'Divine Comédie'»¹³.

Notre savant est globalement toujours un tantinet critique, et souvent à bon escient, se sent-on un peu obligé de dire; son ton reste mesuré, même quand il fustige les périodes de «dantomanie» superficielle et volontiers élitiste (avec Philarète Chasles, par exemple)¹⁴. Il n'hésite pas à égratigner nos grands hommes, il ne recule pas devant certains crimes de lèse-fierté nationale. Ainsi critique-t-il Hugo (les éloges de Dante dans *William Shakespeare* sont «superficiels et incompetents»)¹⁵; après Lamartine – tous deux donc au rang de ceux qui ne comprennent rien à Dante, d'abord parce qu'ils le méconnaissent (mais nous apprécions sa défense de Lamennais contre Lamartine)¹⁶. «Dante est un nom qu'on n'ignore pas

tout à fait, ce n'est pas un auteur qu'on lit»¹⁷; Counson nous permet de suivre pas à pas la construction d'un lieu commun vivace jusqu'à Jacqueline Risset¹⁸. Avec comme jalons Voltaire, bien sûr, ou encore Musset dans *Le Poète déchu* (1839), à propos des «vingt-cinq vers» («le récit de Françoise de Rimini») qui «se trouvent dans ce livre qui, au bout du compte, n'est pas lu tout entier par deux cents personnes par siècle»¹⁹. Et du reste, la France ne connaît que Francesca et Ugolin. Elle est en ce sens moins préparée que l'Allemagne à la compréhension de Dante²⁰. C'est aussi que les Français ont «l'imagination trop réglée»²¹. Ce qu'il voit bien au demeurant, c'est que Dante est un «organe de la jalousie des autres peuples contre la France» (en particulier l'Allemagne)²². Counson est remarquablement attentif au contexte historique des 'appropriations dantesques'²³.

Mais puisqu'à l'occasion, il ne nous ménage pas, par esprit de petite vengeance (pas trop mesquine, espérons-le), seront pointés certains menus défauts, et quelques oublis, qu'il est possible parfois de juger fautifs.

Pour les premiers, qui relèvent du 'plus très politiquement correct': il serait difficile aujourd'hui de dire que «les destins des livres ont leur ironie: le moins efféminé des poètes eut pour principaux adeptes en France, au XV^e et au XVI^e siècle, deux femmes savantes» (p. 19). Celles-ci sont Christine de Pizan et Marguerite de Navarre, «bavardes» comme le sont les femmes; et «combien de princesses n'ont sans doute jamais lu le poème qu'elles possédaient»²⁴, Dante étant en définitive «peu accessible aux dames»²⁵. Dans un autre registre, la remarque sur la lourdeur du «style batave» d'Isaac Bullart paraît quelque peu injuste et sans doute motivée par des considérations autres que purement linguistiques²⁶.

Quant aux oublis: Counson semble ignorer le *Trattatello* de Boccace et sa circulation française, qui pourtant nourrit plusieurs «Vie de Dante»²⁷. Il tait le second Chateaubriand, celui de 1836 de l'*Essai sur la littérature anglaise*, beaucoup plus enthousiaste. Il oublie *Les Proscrits* et *Séraphita* de Balzac (constituant, avec *Louis Lambert, Le Livre mystique* de 1834, inséré ensuite dans la *Comédie humaine* au sein des «Etudes philosophiques»); oubli ennuyeux, en particulier parce que le second texte témoigne d'une lecture théosophique, à l'enseigne de Swedenborg, de ce *Paradis* que les Français, dit Counson, ne lisent pas,

mais que Balzac jugeait pourtant bien supérieur au reste. Ainsi encore des ésotéristes autres qu'Aroux, qui se réclament pour partie des mêmes autorités (Eliphas Lévi, Joséphin Péladan et les Rose-Croix – pour les cérémonies desquelles Erik Satie composa des musiques), et qui constituent une veine caractéristique de la réception française²⁸. Et, un peu, sinon misogyne, myope, il ignore deux ou trois femmes remarquables: Sophie Janinet, alias Sofia Giacomelli, autrice d'un portfolio (comme on dirait aujourd'hui) publié en 1813 de 100 gravures (un médaillon avec le portrait de Dante en frontispice et une image par chant sauf le dernier [Par. XXXIII]). Dans le champ musical, on citera Marie Jaëll (amie de Liszt), *18 pièces pour piano d'après la lecture de Dante*, 1894 (*Pièces pour piano. I - Ce qu'on entend dans l'Enfer. II... dans le Purgatoire. III... dans le Paradis*) – l'œuvre étant restée confidentielle, on peut peut-être lui pardonner. Louis Janmot ne lui dit rien (*Le Poème de l'âme*, peintures, dessins et texte de 2800 vers, exposés en 1855 à Lyon – le milieu lyonnais en tant que tel ne sollicite pas son attention, Ozanam eût pu pourtant lui en fournir le prétexte). Il ne mentionne pas à propos du Hugo du discours du centenaire de 1865 (envoyé à Florence depuis l'exil de Guernesey), le motif de l'Europe «fédérative», ou fédérale, dont il est le premier promoteur et que l'on va retrouver ensuite, par exemple dans «La revue félibréenne» de 1890, qu'il cite pourtant, fort intéressante pour les prémices de la «sororité latine» qui s'y mettent en place à l'occasion du centenaire de la mort de Béatrice, célébré comme jamais auparavant, motif déterminant pour les rapports franco-italiens dans le contexte de la rivalité avec l'Allemagne, et ce, jusqu'au fascisme²⁹. Et, sinon, Rimbaud (cas certes problématique)³⁰, ou Lautréamont, qui est lecteur déclaré (souvenons-nous: les six chants de Maldoror au complet, et sous leur nom d'auteur définitif, seront imprimés en 1869 en Belgique à la Librairie internationale Albert Lacroix, Verboeckhoven, et Cie – qui éditera aussi des 'exilés' comme Quinet, le seul qui sera cité ici pour ses mérites 'dantologiques')³¹.

Mais plus ennuyeux est sans doute l'oubli de l'*Aurélia* de Nerval (1855), qui s'ouvre à l'enseigne de la *Comédie* (pour les visions), puis, et surtout, de la *Vita nuova*, pour l'incipit, et aussi pour l'allusion plus que probable à *Donna pietosa e di novella etate*, la maladie, l'hallucination; et pour les chapitres finaux à *La spera che più larga gira* et la «mirabile visione»³². L'un

des cas d'appropriation les plus intéressants, car moteur de création profondément originale.

Mais cessons de jouer les cuistres – si seulement nous pouvions produire quelque chose d'approchant! C'est grâce à Albert Counson quand même que nous avons connu Jules Pacheu (est-ce injustice qu'il soit resté si méconnu?), auteur en 1897 d'un *De Dante à Verlaine (Etudes d'idéalistes & mystiques)*, introduit par un chapitre sur «Les études dantesques en France» et en comprenant un autre consacré à Dante et Huysmans, qui pourrait être à prendre au sérieux, mais dont Counson ne dit mot – on en retire l'impression que la littérature en tant que telle intéresse un peu moins notre savant belge³³.

Arrêtons-nous là, donc, car DHAF, c'est en réalité continuer Counson:

- en tirant le fil, les fils, vers l'aval (autrement dit jusqu'aujourd'hui)
- en affinant sectoriellement les lignes interprétatives (par exemple le filon bien français de la réception ésotérique, curieusement vivace encore de nos jours; ou les grandes tendances 'traductologiques' des pratiques traductives françaises)
- en élargissant le périmètre:
 - vers les œuvres mineures (*Convivio* et *Vita nova* au premier chef)
 - vers les arts (arts plastiques, opéra, appropriations 'populaires' dans les arts dits 'mineurs', etc.)
 - Le tout en adoptant une attitude épistémique partant du présupposé que toutes les appropriations sont à leur façon légitimes, dignes d'intérêt – de notre intérêt.

Et pour ce qui est de la *Vita nova* – point de fuite de cette communication – c'est vers Counson que je vais me tourner encore un instant. Malgré le fâcheux oubli, il permet d'avancer d'un pied pas trop chancelant.

Parmi les œuvres 'mineures' (nous laissons de côté ici les cas très spécifiques de la *Monarchia*, diffusément présente dès le XVI^e siècle, et du *De vulgari eloquentia*, à partir de la fin du même siècle), la *Vita nova* fait son apparition avec Sainte-Beuve, ou plus précisément les *Consolations* de Joseph Delorme, en l'occurrence la XVIII à Antony (ainsi orthographié-t-il Antoni) Deschamps, datée d'octobre 1829³⁴. 'Delorme' attend son ami pour la traduction de la *Comédie*³⁵, mais lit la *Vita nova*, et dans le texte, puisque,

alors que le «libello» n'est pas encore traduit en français, après avoir parlé de l'ouvrage et de ses propres regrets amoureux, il paraphrase en vers la prose de *Vn XXIII/14* (le chap. de *Donna pietosa e di novella etate*). Mais les traces évoquées ensuite par Counson sont ténues, voire quasi imperceptibles (Musset, Lamartine, Louise Colet)³⁶.

Les premières traductions françaises sont celles de Sébastien Rhéal en 1843³⁷, puis de Jean-Étienne Delécluze en 1847³⁸ (aucune des deux n'est très fidèle, encore moins la première, qui le revendique); vient ensuite Durand-Fardel 1898 [mais Godefroy 1902 signalé par Counson est inconnu au catalogue de la BnF]).

Et puis il y a Aroux, déjà évoqué, qui en 1854, en parle abondamment dans son *Dante hérétique, socialiste et révolutionnaire. Révélation d'un catholique sur le Moyen Âge*, comme de la «vie nouvelle d'un initié» à la «secte» (hérétique comme le mentionne le titre)³⁹.

Enfin, Counson signale le *Dante*, opéra, sur livret d'Edouard Blau et musique de Benjamin Godard, où se mêlent *Comédie* et *Vie Nouvelle*, représenté à l'Opéra comique en 1890, et repris récemment (2019) à Saint-Etienne.

Immédiatement après la date de la parution de la somme de Counson, on se doit de signaler l'importante traduction d'Henry Cochin 1907 (y compris en raison de la personnalité du traducteur), dont l'édition est magnifiquement illustrée par Maurice Denis⁴⁰. Un projet musical avec Ernest Chausson (et toujours avec M. Denis) ne verra hélas pas le jour. Toujours dans le cadre d'une entreprise de 'révision' de l'image d'un Dante exclusivement 'comique' et 'infernale'.

La *Vie Nouvelle* n'est pas encore tout à fait aujourd'hui du domaine public mais elle est bien présente, quoique discrètement. On notera que ces douze dernières années, trois traductions ont vu le jour (Vegliante 2011; de Ceccatty 2019; Guenfoud-Vergari 2021).

C'est alors de la «nouvelle vie» de Dante en France que je voudrais vous entretenir maintenant: à la fois de la place, du rôle de la *Vita nova* dans le panorama littéraire contemporain, mais aussi d'une vie 'nouvelle' de Dante, 'nova', c'est-à-dire à la fois d'une nouvelle jeunesse et de développements originaux, inédits.

À l'orée du propos qui va suivre, nous rencontrons la figure de Roland Barthes, celui de *La Préparation du roman*, autrement dit le recueil définitif de ses cours

au Collège de France lors de ses deux dernières années d'exercice avant sa mort en 1980 (1978-1979 et 1979-1980)⁴¹. Ces cours sont précédés par la publication du *Journal de deuil*, relatif à la période qui a suivi la disparition de sa mère et allant du 26 octobre 1977 au 15 septembre 1979 (Seuil 2009). Dans son enseignement, Barthes s'interroge sur la condition de possibilité d'une résurrection du roman aujourd'hui (autrement dit à la fin des années 70): la réalisation de ce «fantasme» barthesien passe par la restauration du Sujet. A l'appui, Barthes cite le v. 1 de la *Comédie*: dans une *forêt obscure*, débute une pérégrination-initiation – qui sera, bien sûr, nouveau projet d'écriture, et, partant, un milieu du chemin de la vie⁴². Choix d'une «vie nouvelle» (*Vita nova* est le titre du «projet de roman» de Barthes – huit feuillets entre août et décembre '79, intercalés entre les deux cours)⁴³. Je cite:

Changer, donner un contenu à la "secousse" du milieu de la vie – c'est-à-dire, en un sens, la nécessité de se donner un nouveau «programme» de vie (un programme de *vita nova*). Or, pour celui qui écrit, pour celui qui a choisi d'écrire, pour celui qui a éprouvé la jouissance, le bonheur d'écrire [...], pour celui-là il ne peut y avoir de *Vita Nova* (me semble-t-il) que dans la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture⁴⁴.

Et encore:

Donc, pour qui a écrit, le champ de la *Vita Nuova* ne peut être que l'écriture, la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. Et au fond, le Nouveau, le Nouveau avec un grand N qu'on peut escompter, c'est seulement ceci: que la nouvelle pratique d'écriture *rompe* avec les pratiques intellectuelles antécédentes; que l'écriture, la nouvelle écriture comme pratique (pas encore comme produit) se détache de la *gestion* du mouvement passé: le sujet écrivant subit une pression sociale incessante [...] pour l'amener et le réduire [...] à se *gérer lui-même*. Une fois qu'on a écrit, ce que la société vous demande n'est pas du tout d'écrire du nouveau, mais de gérer ce que vous avez écrit. C'est-à-dire de gérer son œuvre en la répétant⁴⁵.

Puis, beaucoup plus loin:

Je vais m'occuper de [...] la notion de *Vita Nova*, de vie nouvelle. *Vita Nova*, pourquoi? Parce que ... dans

la vie de cet homme qui cherche à faire une œuvre, il y a une organisation de la vie qui est liée à l'idée d'une rupture de vie, c'est-à-dire à une novation du genre de vie, l'organisation d'une nouvelle vie, c'est ce que j'appelle donc la *Vita Nova*, qui est presque une pulsion, une envie, un fantasme de *Vita Nova*.⁴⁶

Il répète ensuite, sous le titre *Vita Nova*, sous-titre *Ruptures*, l'idée de l'œuvre comme «liée à l'idée d'une Rupture de Vie, d'une Novation du Genre de Vie, de l'Organisation d'une Nouvelle Vie» («Chacun connaît... périodiquement ce Fantasme de Rupture»⁴⁷; un sous-fantasme de Rupture est la «cérémonie d'adieux au monde tel qu'on l'a connu ou pratiqué»⁴⁸, et «Ce fantasme de Rupture, de *Vita Nova*, n'a sans doute pas d'âge assigné dans la vie humaine», mais le «moment le plus intéressant est l'entrée dans la vieillesse», la retraite (au sens social), tandis que continuer ou se maintenir est «un modèle pantoufflard»; mais:

je dirais que *continuer* n'est pas un acte de vitalité [...]; ce que la vieillesse requiert, quand elle le peut, c'est précisément une Rupture et non pas une continuation, une vie et non pas une survie, un Commencement et non pas une fin: [car] ce qu'elle requiert, la vieillesse, c'est précisément une *Vita Nova*, c'est-à-dire *naître de nouveau*.⁴⁹

Et:

Il y a plusieurs *ethos* (morales) possibles de *Vita Nova*: la *Vita Nova* par l'aventure, par le dépaysement, par l'action, etc. Et puis, en face, il y a la *Vita Nova* qui est voulue, fantasmée par l'Œuvre à Faire et qui est la *Vita Nova* de la clôture, de la paix (selon un modèle paramonastique); et je crois que cela tourne autour de la notion d'*Agitation*.⁵⁰

L'on observera qu'avec Barthes nous sommes proches de *Tel Quel* et de Sollers qui en 1965 (à l'occasion du centenaire de la naissance) avait coordonné un numéro 'dantesque' de la revue et y écrit un long article, dans lequel il consacre un paragraphe à la *Vita nova*: la vie sous le signe du *neuf* (jeu de mots permis par le français)⁵¹. Sollers, auteur notamment de *Paradis* (Seuil 1981), qui a donné sa vie durant nombre d'interviews où il revient sans cesse sur Dante.

Passons alors aux écrivains contemporains. Nous

évoquerons trois Bretons. On notera que les deux premiers, sont, à un titre ou à un autre, 'barthésiens'.

Débutons, pour des raisons chronologiques, par l'important projet littéraire de Yannick Haenel (né en 1967 à Rennes)⁵². Dans le recueil intitulé *Se tu segui tua stella, non puoi fallire* et publié à l'occasion du dernier centenaire italien, où vingt-trois écrivains, pour presque moitié étrangers, disent leur dette à Dante⁵³, Haenel, seul Français, déclare la sienne en rendant pour commencer un hommage appuyé (obliquement barthésien), à qui a servi de médiation, à savoir le couple 'telquelien' Risset-Sollers – la première ayant fait de Dante un «poète français» absolument contemporain. Il précise que deux circonstances avaient déjà éveillé sa curiosité: la rencontre avec *Les Proscrits* de Balzac et un cours universitaire qui prévoyait la lecture de *Murphy*⁵⁴.

Qu'il nous soit permis d'introduire ici une digression sur Samuel Beckett, le Nobel 1969, écrivain 'français' *sui generis* depuis *Premier amour* (1945). C'est un grand moment dantesque d'actualisation, radicalement novateur. A la fin de son article sur Joyce, l'auteur oppose le caractère mobile et mêlé du *Purgatoire* à la staticité monotone des deux «cantiche» qui l'encadrent (et le purgatoire dantesque au purgatoire joycien). C'est déjà sa «cantica» de prédilection: en témoignent les annotations sur l'exemplaire de la *Comédie* acquise au milieu des années 20 lors de ses études au Trinity College de Dublin, où il suivit les leçons de Bianca Esposito, à qui il rendra toujours hommage: l'«ignoble» édition Salani bon marché, d'un format très maniable, qui ne le quitta plus jamais. Des études importantes existent sur Beckett et Dante⁵⁵. On repère aisément dans l'œuvre du natif de Dublin des motifs infernaux (forêt, marais, etc.)⁵⁶, parfois paradisiaques⁵⁷. Mais quiconque approche la question constate que l'appropriation beckettienne de Dante se cristallise autour d'un personnage purgatorial qui devient figure emblématique de l'œuvre, au prix d'une subversion du sens dantesque. Il s'agit de Belacqua (vraisemblablement sobriquet pour un luthier florentin porté sur la bouteille): figure que l'on rencontre à la fin du chant IV du *Purgatoire*, parmi les indolents, à l'écart sous un rocher, ramassé sur lui-même, et qui explique qu'il lui faut attendre autant d'années qu'a duré sa vie pour accéder au purgatoire proprement dit et entamer l'ascension finale vers la salvation. Citons deux vers célèbres: «Or va tu sù, che se' valente!»; «L'andar su che porta?»⁵⁸. Ironie mordante à l'égard de Dante qui

fait le bon élève empressé. Ironie qui est donc aussi une forme d'auto-ironie, parfaitement *transférable*.

Belacqua est déjà le nom du protagoniste des nouvelles qui marquent les débuts de Beckett en littérature en 1934 (regroupées sous le titre *More Pricks than kicks*, en français *Bande et sarabande*, 1995). Mais c'est en tant qu'incarnation de l'attente (dans cette grande 'salle d'attente' qu'est l'antépurgatoire) qu'il devient à partir de *Murphy* figure hautement symbolique (*Murphy* 1938, 'autotraduit' en 1947 et publié quatre ans plus tard). L'anti-héros éponyme, contemporain du Rien et de ciels sans étoiles, cultive sa «fantaisie Belacqua» (qui est aussi une thérapie pour aliénés) dans son objet fétiche, hérité de l'enfance, sa berceuse: cette «fantasie» consiste précisément à pratiquer l'attente pour elle-même, comme fin en soi. Ajoutons une citation: «Là [Célia et Murphy viennent de s'installer dans une chambre meublée] ils entrèrent dans ce que Célia appelait *la vie nouvelle*. Murphy était porté à croire que *la vie nouvelle*, si tant était qu'elle vînt, *viendrait plus tard*, et pour l'un d'eux seulement»⁵⁹. C'est une longue histoire d'échec programmé. Dans *Molloy*, écrit entre 1947 et 1948 et publié lui aussi en 1951, on trouve des formules frappantes comme celle-ci, sur «l'espoir qui est la disposition infernale par excellence»⁶⁰.

Si l'on pousse jusqu'au *Dépeupleur* de 1970, avant-dernier texte narratif de Beckett (aux confins du théâtre, comme *Mal vu mal dit* de 1980), l'on est confronté au décor clos d'une tour cylindrique, entre infernale et purgatoriale. Aucune échelle ne permet d'atteindre «l'impensable fin»⁶¹. Parmi les reclus aspirant généralement à la sortie («ceux qui rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et *les autres étoiles*»)⁶², il y a, le groupe de «ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires.»⁶³ Il n'est ici plus même besoin de désigner Belacqua par son nom.

Pour finir: Belacqua est à l'évidence derrière les 'grands' personnages du théâtre beckettien, à commencer par les Vladimir et Estragon d'*En attendant Godot* (ce Dieu de qui Belacqua attend, lui, la permission de quitter le lieu où il est confiné dans l'attente). Attente désormais déthéologisée⁶⁴ et dételéologisée.

Mais revenons à Haenel. Avec cette prémisse: la perspective 'telquélienne' de «libera operazione di de-

contestualizzazione» de Dante rend possible sa «transmission poétique diretta»⁶⁵.

Pour Haenel lecteur de Sollers, le désir du paradis est «l'horizon della scrittura»⁶⁶;

poco importa se attraverso di loro [i romanzi] si tende verso la possibilità di un dio o verso la sua assenza: il paradiso è il luogo verso il quale ci instrada il linguaggio. La letteratura, per come la vivo, racconta una lotta spirituale finalizzata ad aprire le porte del giardino⁶⁷.

Et en même temps Haenel mêle les trois dimensions de l'existence telles que représentées par les trois «cantiche»:

I miei romanzi [...] sono esperienze che interrogano le dimensioni infernale, purgatoriale e paradisiaca dell'esistenza. Vivere significa passare incessantemente da una dimensione all'altra; scrivere vuol dire trovare la musica di quei passaggi, e far cantare l'intarsio in madreperla in cui, mescolandosi, risplendono.⁶⁸

La quête ultime de la littérature est ce que Haenel appelle «l'indemne»⁶⁹, ce qui échappe à l'enfer, prévaut sur le nihilisme et permet d'aimer: «La vita nuova [en minuscules] non è forse il regalo che ci fa lo spirito quando gli dedichiamo il nostro linguaggio? La mia *vita nuova* è l'avventura dell'indenne.»⁷⁰ «Aventure» facilitée par la relecture du *Paradis* pendant le confinement⁷¹. Mais qu'en est-il du côté de la pratique romanesque antérieure?

Intéressons-nous à *Cercle*⁷², et quasi-exclusivement en réalité à son début (c'est une œuvre fort ambitieuse et complexe). Le titre est allusivement dantesque.

« Comédie », nous dit Haenel à propos de son livre, structuré sur le modèle de la *Comédie*, en trois cercles se composant d'un nombre de chapitres variable, mais toujours multiples de trois. Toutefois, au Purgatoire correspond plutôt la première partie (Paris), à l'Enfer la deuxième (Berlin), et au Paradis, ou retour à la vie, la troisième (Varsovie, Pologne; et Prague)⁷³. Mais aussi, dans chaque cercle, conformément à ce que précise l'auteur, le mélange est continu (d'où le «plutôt» ci-dessus). Il faut lire, outre un passage important de *Se tu segui tua stella...*, les pages (presque) finales de *Cercle* intitulées «Triptyque»⁷⁴.

Cette «comédie» est elle aussi une quête amoureuse (entre rencontre, pertes et retrouvailles) d'une

'béatrice', ballerine de la compagnie de Pina Bausch (et prénommée Anna Livia!). C'est encore, nourrie de réminiscences allant d'Homère à Joyce, en passant par Dante lui-même (*auctores peculiare*s de Haenel)⁷⁵, une errance ulysséenne («Le chant d'Ulysse», s'intitule le chap. XL du troisième cercle, passage de témoin entre Primo Levi et le narrateur et ses compagnons de route, ou «passage de la parole à travers le temps» et voyage contre la mort)⁷⁶.

Quant au début du roman, le voici:

- première phrase, ensuite répétée à diverses reprises: «C'est maintenant qu'il faut reprendre vie» («Aventure», p. 15)
- puis: «C'était le printemps, le 17 avril» (p. 16)
- et: «Il fallait que je prenne le train de 8h07» (pour aller au travail); il réentend la phrase initiale, puis: «Je ne suis pas monté» (*Ibidem*).
- c'est que: «Il existe un courage bizarre qui vous pousse à détruire vos habituelles raisons de vivre. C'est un courage d'abîme et de lueurs, le courage des solitudes brusques, celui qui accompagne les nouveaux départs.» (p. 17)
- alors, «Un passage s'ouvre ainsi au cœur de la ville, dans une brassée de lumière jaune où vous lisez votre chance. La phrase, où est-elle? Il ne faut pas qu'elle s'échappe. Vous la récitez une nouvelle fois: 'C'est maintenant qu'il faut reprendre vie'» (p. 18); c'est une phrase, et, on le voit, déjà de l'écriture
- et de conclure: «C'était un bon début. Le début de quoi, je l'ignorais» (p. 19)
- enfin, à la Nerval (mais Haenel le cite-t-il jamais?), au début du chap. II («Corps de printemps): «J'ai commencé à entrer dans une région étrange» (p. 25).

Tout cela sera régulièrement repris, à la lettre ou avec des variations.

C'est bien une quête de *vie nouvelle* qui s'engage là. De fait le premier chapitre du Cercle III (celui du 'paradis') s'intitulera explicitement ainsi («Vie nouvelle»⁷⁷: de nouveau le printemps, sur la route en Pologne, et le retour déferlant des phrases qui s'étaient 'absentées' à Berlin). Et, trois chapitres avant la fin, «le 17 avril», c'est-à-dire un an après: «Je me disais: une nouvelle vie commence peut-être ici [à Prague]. [...] Tout peut recommencer.»⁷⁸ Autrement dit, cette *Comédie* et sa tension vers le paradis sont indissolublement attachées à ce qu'on pourrait appeler une 'pulsion *Vie nouvelle*' et à une grammaire des recommencements. Recommencements, dont le cercle est la figure par-

faite, un cercle qui constitutionnellement se referme (en pouvant toujours se rouvrir et ce, sans fin, pour une continuelle reprise de l'écriture: le dernier chapitre, sans titre, est constitué de la reproduction de pages manuscrites). Mais chez le chantre du détachement et de la dérive, synonymes de liberté et d'ouverture (au surgissement; celui, *in fine*, des phrases), il faut d'abord s'égarer: «à partir du moment où l'on se perd commence le vrai chemin»⁷⁹. Dans une *selva* anarchique et souvent *oscura*.

Passons à présent à Tanguy Viel (né en 1973 à Brest), pour *Vivarium*, paru en 2024⁸⁰. Nous avons affaire à un écrivain «Éditions de Minuit» (l'éditeur historique de Beckett), féru de cinéma mais surtout connu comme auteur de romans de facture originale, ayant rencontré un important succès critique et public⁸¹.

Mais avant d'évoquer *Vivarium*, un rappel: Tanguy Viel a explicitement écrit sur Dante. Dans le chapitre consacré à l'auteur de la *Comédie* du recueil *Icebergs*, série de courts essais publiée en 2019 en forme de vagabondage avec ses propres *auctores peculiare*s⁸², Viel, reprenant un lieu commun de la réception dantesque, nous dit ceci: on craint que le Paradis ne soit ennuyeux, indigeste, «parce qu'au fond, ce que nous cherchons, en lisant ou en écrivant, ce n'est pas tant de résoudre l'énigme que de vivre dans la promesse et l'imminence de sa résolution» (il cite Borgès: «Cette imminence d'une révélation qui ne se produit pas est peut-être le fait esthétique»). «Toutes les grandes œuvres font cela: elles racontent le parcours qui les mène à elles-mêmes»⁸³. Il y a ailleurs dans *Icebergs* une allusion rapide au Barthes de *La Préparation du roman* (Viel nous a confié que c'est un de ses livres de chevet), mais sans rapport direct avec la question qui nous occupe, sauf ceci qui suit la phrase barthesienne en forme d'avertissement qui est rapportée: «Régulièrement, dans cette nuit profonde [du Temps stérile, autiste], un homme se perd. Il s'enfonce dans la brume épaisse et sombre, comme sur une route qui sort de la ville et se dissout dans l'obscur.»⁸⁴

Vivarium, à présent. Cette collection de fragments mémoriels qui font toute la beauté du livre, souvent liés aux lieux où a vécu ou séjourné l'auteur, condensés dans des *phrases* fuyantes⁸⁵, s'ouvre par une citation:

« Je sais par expérience personnelle, écrit T.S. Eliot, que vers le milieu de sa vie un homme se trouve

en présence de trois choix: ne plus écrire du tout, se répéter avec, peut-être, un degré toujours plus grand de virtuosité ou, par un effort de la pensée, s'adapter à cet 'âge moyen' et trouver une autre façon de travailler»⁸⁶.

Tel est le commencement de ce nouveau livre, tentative d'écriture nouvelle⁸⁷. Après *La Fille qu'on appelle*, gros succès public mais critiqué parce que «le roman le plus prévisible de l'année»⁸⁸. Peut-être faut-il y voir l'un des mobiles d'un Viel à la recherche d'un «second moi» qui serait 'stil novo'; en quête d'une rupture, parce que ne voulant plus «gérer» (selon le mot de Barthes rapporté plus haut) la répétition de sa pulsion de narration. Tout se passe donc comme si Tanguy Viel avait voulu suivre les instructions barthésiennes⁸⁹. En un mitan de sa vie symbolique, non arithmétique, bien sûr. Mais le parcours ne sera pas linéaire ni, surtout, il ne s'agira d'une modalité définitive de l'écriture vieillienne (qui n'est peut-être que «simple alternance de chutes et de stases»)⁹⁰; pas plus d'ailleurs que la littérature ne peut être refuge contre le monde, «Paradis sans fenêtre»⁹¹. Mais la «déperdition peut faire le jeu d'une autre fécondité et [...] le défaut même de cette vue intérieure [ce qui s'évapore aussitôt que vécu] se présente volontiers comme *le début* d'une grande carrière poétique.»⁹². Viel évoque le Barthes du «dernier cours au Collège de France», qui «conservait cet espoir que viendrait le jour où il se délesterait de quelque chose», au profit d'un livre qui dirait la vie. Espoir déçu en raison de la mort prématurée, ou bien de quelque chose de plus fondamental: le sens de la perte comme condition de la *vie nouvelle* – en mots. Tels sont, sur fond d'«échappée» du monde, d'«exfiltration» apolitique guidée par «la désignation insistante d'un horizon paradisiaque», les «nouveaux départs» (dans la «lueur d'un autre éthos», vers un «autre monde») fantasmés par Tanguy Viel, pour un «nouveau grand récit»⁹³. Et le «ciel vide» de la moderne «vie sans Dieu» où s'éprouve la «blessure de son absence», «a ouvert pour toujours une forêt de longue attente.» Et Viel de conclure: «Ici ne saurait se taire le nom de Beckett, qui sut transmuter l'inférieur son du glas en la cloche quasi récréative d'un purgatoire éternel.»⁹⁴. Dans une vision de l'Histoire qui à Berlin se fait benjaminienne⁹⁵, il y a une portée éthique et esthétique (assez pétrarquienne aussi) du fragment (Tanguy Viel cite la célèbre phrase qui clôt le *Secretum*)⁹⁶. Enième version d'un Dante revu,

disons, par Pétrarque d'abord. En ce lieu entre enfer et purgatoire où nous vivons, la mémoire fait surgir quelques fragments de paradis, évanescents images de la vie (on se souviendra que l'on trouvait chez Hae-nel déjà cette image du surgissement au fil des jours de fragments de paradis). Le rapport de Tanguy Viel à Dante ne paraît pas ici vraiment intime, la seule citation explicite que l'on rencontre dans *Vivarium*, c'est l'invocation à Apollon du début du *Paradis* – Apollon, parce qu'à l'opposé de Dionysos, il est tourné «vers le langage des hommes», cherche à habiter «un lieu 'commun'»⁹⁷. Contresens, au moins partiel? Il s'agit quand même dans la troisième «cantica» de suggérer avec l'aide du dieu (dans une langue humaine, certes, mais éprouvant ses limites) ce que la mémoire ne peut redire... Mais sont pointées les questions essentielles déjà largement évoquées: l'intrication propre à la vie des trois dimensions qui constituent l'au-delà dantesque, l'aspiration à la vie nouvelle.

Caroline Hinault (née en 1981 à Saint-Brieuc et vivant à Rennes) a publié en 2024 un roman très remarqué, *Traverser les forêts*⁹⁸. Nous allons nous y arrêter un peu plus longuement, à la fois parce que, s'agissant d'une œuvre toute récente, elle n'a pas eu l'occasion encore d'être étudiée, a fortiori sous la lunette dantesque, et parce que le lien avec la *Comédie* est, comme on va le voir, particulièrement profond, intime.

Une traduction littérale en italien du titre (le livre n'a pas encore franchi les Alpes) serait *Attraversare le foreste*, mais il ne serait sans doute pas incongru de proposer *Per le selve*. La forêt 'référentielle' du roman étant en réalité *une*, et sombre (*obscure*, écrit aussi à maintes reprises l'écrivaine; souvent nocturne)⁹⁹, il ne serait donc même pas trop arbitraire de traduire *Per la selva (oscura)*. En tout cas, tel qu'il est, ce titre est d'autant plus explicitement dantesque qu'un insolite appareil en clôture du volume recense 45 citations de la *Comédie* reprises dans le texte soit *verbatim* (rarement) soit seulement en partie, et parfois déformées¹⁰⁰. La première est celle d'*Enfer* IV 66, dont le premier mot est toujours celui du titre: *la forêt épaisse d'ombres* («la selva... di spiriti spessi»; la traduction que l'écrivaine a sous les yeux est celle de Jacqueline Risset).

Une unité de lieu, donc, qui est la dernière forêt 'primaire' d'Europe, à la frontière entre Pologne et Biélorussie, peuplée d'animaux sauvages (loups, bien sûr, mais aussi ces grands fossiles que sont les bisons).

Quant à l'unité de temps, elle est donnée par la crise qui s'y joue entre ces deux pays (et l'Europe) à l'automne 2021.

Pourquoi alors le pluriel du titre? Outre le fait qu'au départ du moins, la saison diffère (automne, puis le printemps qui précède), une explication vient à l'esprit qui n'est pas sans rapport avec les moments de l'année: c'est la forêt de trois protagonistes, qui la perçoivent chacune de manière radicalement différente. Trois femmes, et trois histoires, qui vont 's'entrelacer', pour finir par converger dans la troisième et dernière partie¹⁰¹. Chacune occupe donc une zone particulière de la forêt (à chacune 'sa' forêt, 'son' expérience de la forêt). Trois femmes, et trois modalités d'une quête de *vie nouvelle*, qui se traduisent aussi dans trois *styles* d'écriture.

La première, Alma, très jeune femme, mue par des rêves d'Occident, transite avec son cousin Bessem (ils sont syriens¹⁰²) par la Biélorussie pour essayer de franchir une frontière désormais hérissée de barbelés et ultra-surveillée côté polonais.

La deuxième, Nina, est une Polonaise¹⁰³ autour vraisemblablement de la trentaine, fraîchement divorcée avec un enfant (ils sont accompagnés d'un chien, un «molosse au poil noir»); elle vient occuper vient occuper provisoirement la maison que lui ont laissée ses parents désormais défunts au cœur de la forêt, en zone interdite – mais les soldats-gardiens sensibles à sa *joliesse* se résolvent à la laisser passer.

La troisième, Véra, est une journaliste biélorusse quinquagénaire¹⁰⁴, spécialisée dans la corruption politique, les réseaux mafieux et l'environnement, militante écologiste qui, après une manifestation à Minsk sévèrement réprimée, qu'elle couvrait et où elle a été blessée¹⁰⁵, vient en Pologne s'isoler pour quelques mois dans une cahute au milieu de la forêt afin de l'observer et de rédiger pour une ONG un rapport sur son état¹⁰⁶.

Pour Alma (et son cousin: c'est elle la guide, une guide déterminée, mais sans connaissance des lieux ni autre compétence que son courage, un Virgile en mode très mineur), le milieu totalement hostile, cette forêt dans laquelle «ils se perdent»¹⁰⁷ est un *enfer*, où rôdent les loups, où l'on tombe sur des cadavres de lynx au pelage moucheté¹⁰⁸. Seule une échelle (nous saurons qu'elle a été lancée depuis le côté polonais par les militants humanitaires – Véra et un ami)¹⁰⁹, ayant même fonction que le torse velu de Lucifer¹¹⁰, permettra après moult tentatives d'en sortir, *vers le paradis*

rêvé (elle ambitionne de devenir cheffe cuisinière dans une capitale européenne, et le cousin architecte)¹¹¹, ou au moins vers un intermède purgatorial. Il faudra aussi veiller à échapper aux patrouilles de soldats-cerbères, ou soldats-centaures, qui de l'autre côté des barbelés, traquent les migrants pour les parquer dans un nouvel enfer¹¹², avant de les refouler. Ils franchiront bien la frontière, recevant de Nina quelques vivres pour survivre, mais ils sont dans un état lamentable et Bessem mourra d'épuisement dans la «forêt-corbillard»¹¹³, absorbé par le sol boueux (la *pluie* redoutée est arrivée) comme les damnés du Cocyte dans la glace¹¹⁴. Pas de 'nouvelle vie' pour ce dernier, donc – on ne saura rien ensuite du sort de sa cousine.

Nina, quant à elle, est là *en attendant*¹¹⁵. Courant, tels ceux qui le désirent et s'efforcent de l'atteindre, après un bien où leur vie [d'elle et son fils] puisse se reposer¹¹⁶, insatisfaite de son sort et attirée par les vies qui basculent après un déclic¹¹⁷, elle a essayé de faire carrière comme mannequin à Varsovie¹¹⁸, mais nonobstant sa *joliesse* et quelques premiers fragiles succès, ses mains de fille de bûcheron, beaucoup trop grosses, lui ont interdit de franchir le cap et elle vit durement cette humiliation¹¹⁹. On peut définir *purgatorial* le passage par ce lieu de son enfance, censé dans son esprit (de «tortue lancée dans l'ascension d'une cime si haute qu'elle arrête la vue [...], dans la montée abrupte d'un éternel purgatoire forestier»¹²⁰) préluder à une autre vie, meilleure. Elle compte pour l'aider sur un bel homme dont elle s'entiche, l'exact contraire de son ex-mari défenseur acharné de la forêt au nom de la biodiversité; mais ce Wiktor se révélera être un affreux politicien aux dents longues, ultra-nationaliste et fascisant, qu'elle finira par rejeter en raison de son inhumanité face aux migrants qu'il pourchasse comme des bêtes sauvages.

La forêt primaire de Véra, avec ses animaux primaires (bisons), est une sorte de *paradis terrestre* d'avant la civilisation, mais atteignable¹²¹. De fait, la première phrase de Véra lorsqu'elle arrive est: «Alors ce serait ça le Paradis?»¹²². Ce qu'elle voit par le *per-tuis rond* d'une fenêtre-hublot l'enchanté¹²³. Elle est «happée par le chemin qui trace sa voie en elle», sans doute «la seule forme de paradis humain possible»¹²⁴. Elle y apporté la *Divine Comédie* qui lui a été offerte jadis, commençant sa lecture à rebours (pour être au diapason de l'endroit). Cette lecture, ici aussi déchristianisée, déthéologisée, mais qui «résonne dans sa chair», est l'occasion d'une réflexion sur les puis-

sances de la poésie:

loin de la sensation d'ennui qui traînait au fond de ton souvenir [...] tu te demandes comment un poème peut être si fragile et si puissant, comment sa coquille peut contenir ces grains jaune-diamant qui crépitent quelques instants à la lecture avant de disparaître en coulée de fumée intérieure¹²⁵.

Véra, premier masque de l'autrice, espérant en l'en-droit propice, voudrait écrire (sans très bien savoir de quoi elle pourrait être le *scribe*, ni comment l'être dans le monde d'aujourd'hui)¹²⁶, et Dante accompagne cette pulsion (nous saurons qu'elle tient un journal-blog)¹²⁷:

En le lisant il te semble que le double fil de l'exil et du langage traverse l'épaisseur des siècles pour coudre ensemble, en un minuscule point de capiton, vos destins lointains. Tu soupçonnes qu'il a dû se demander lui aussi, en écrivant ces vers il y a sept siècles, comment articuler l'action dans le monde et le souci de soi¹²⁸.

Mais elle aussi s'égaré, ce qui est dangereux dans une forêt¹²⁹, et les illusions s'évanouiront sous le choc de la dureté des lieux et, surtout, du drame humain à grande échelle qui s'y joue. Elle sortira du «sous-marin» (et des promenades dans les alentours immédiats aux fins d'observation) pour prêter d'abord main-forte aux candidats à l'exil. Elle le fait en compagnie de celui (un Polonais n'ayant jamais quitté la forêt, n'ayant jamais osé, qu'elle appelle «l'homme-mésange»¹³⁰) qui, appartenant à la même ONG qu'elle, l'a conduite jusque-là et vient lui rendre visite de temps en temps. On rencontre le motif de la sortie (et de l'écriture) empêchée, ou retardée, par des cerbères 'inversés', comme un sanglier¹³¹. Le paradis (pas seulement dans sa lecture) précède le purgatoire/*Purgatoire*¹³². Ainsi que l'enfer: «cette forêt primaire» tant aimée «est en train de devenir un piège mortel pour réfugiés en quête d'un paradis qui ne veut pas d'eux»¹³³. Véra, «sidérée par les supplices décrits par Dante, la modernité du texte et l'implacable cruauté des descriptions qui forment une chambre d'écho presque insoutenable avec le monde d'aujourd'hui», se demande pourquoi, de la *Comédie* «est-ce l'Enfer qui a marqué les esprits de tout l'Occident et pas la splendeur du Paradis vers laquelle tend pourtant toute l'œuvre» («Qui se souvient du Paradis?

Pire: qui le désire?»)¹³⁴. Du reste, ses tentatives d'écriture sur ce qui l'entoure donnent lieu à «des clichés de reverdie, des poncifs édéniques ou élyséens qui filent le bourdon»¹³⁵. Et puis, quand on rentre d'une dure sortie dans le froid, ayant été confrontée à des charognes nauséabondes, «sur le plan olfactif, le Paradis a tout même beaucoup à voir avec un vestiaire sportif.» Malgré tout, «cela n'empêche pas d'aspirer à ce que la paix soit désirable, en dehors de toute morale religieuse.» Mais le dernier mot revient à l'homme-mésange: «*Le véritable enfer des humains, c'est ce désir de paradis en nous*»¹³⁶. Où l'on retrouve l'idée beckettienne de l'espoir infernal (*Molloy*).

Ce sont bien aussi trois modalités de l'exil qui sont en jeu dans ces traversées de la forêt: contraint et infiniment douloureux, suscitant des bouffées élogiques¹³⁷; provisoire et tout compte fait temporairement acceptable, chez qui veut quitter son lieu natal où il se sent... en exil¹³⁸; totalement volontaire, mais exposé aux désillusions. L'exil, motif dantesque s'il en est, ayant connu une fortune constante dans la réception de l'œuvre.

A chaque fois en vue d'une vie nouvelle (d'une autre vie, pour Véra par la poésie); pour «naître neuve», «voir les étoiles»¹³⁹. Espoir toutefois toujours déçu¹⁴⁰. Avec toujours comme ligne structurante la frontière, obsession pour Alma¹⁴¹, qui est la figure spatiale de l'en-deçà et de l'au-delà temporel – changeant de signification selon le côté où l'on est.

Cela se joue de nouveau dans un monde sans dieux (Véra rejette virulemment les religions, ne croit en aucune transcendance)¹⁴², sans autre visée 'eschatologique' que les fins dictées par les mobiles personnels conjugués aux déterminants historiques et sociaux. Un monde volontiers tragique, porteur de nos angoisses contemporaines, avec lesquelles nous devons composer au long de nos existences et qui suscitent nos fantasmes d'ailleurs. Celles d'aujourd'hui sont aussi largement 'identitaires'. La forêt est la 'métaphore' d'un tel monde, plus hostile que protectrice. Elle est également le lieu par excellence de la conscience écologique, autre source de profonde intranquillité.

Le dispositif narratologique n'est pas celui du récit linéaire. Nous avons évoqué l'entrelacement – jusqu'à la convergence des trois chemins (autre mot clé du texte, qui bien sûr évoque certain «cammin» incipitaire)¹⁴³, dont la signification semble claire: pour séparées qu'elles soient, nos destinées finissent par se croiser, nos che-

mins ne sont pas isolés. Il y a là une autre différence avec Dante: les voies vers le péché ou la rédemption relèvent en dernier ressort dans la *Comédie* du libre arbitre des individus responsables d'eux-mêmes et leurs choix ultimes ponctuent de manière définitive une trajectoire qui *ex post* devient linéaire. Chez Caroline Hinault, ces chemins, après avoir convergé, vont se séparer à nouveau, sans que l'on sache bien s'il s'agit de *libération(s)*, ni du reste où, après avoir décidé de quitter la forêt, les protagonistes dirigeront le cours de leurs existences pour de nouveaux départs, ouverts dans le meilleur des cas (celui de Véra), vers de possibles «printemps», qui sont aussi poétiques¹⁴⁴. Car «la vie est une flèche / lancée à sa propre poursuite»¹⁴⁵. Aucune certitude ne nous permet de nous orienter dans cette forêt-*labyrinthe* qu'est la vie¹⁴⁶. Sa puissance symbolique ne renvoie plus au péché, mais comme le dit le dernier élément du péri-texte (les remerciements), à l'existence tout court – et aux guides dont nous avons besoin¹⁴⁷.

Le propos, qu'il soit elliptique et haché (avec Alma), abondamment dialogique (avec Nina), ou placé sous le régime d'un tutoiement autoconversationnel et du journal intime (avec Véra, qui nous livre son autoportrait en lectrice de Dante), ce propos se nourrit de grumeaux 'dantesques', dans lesquels il semble aussi bien se coaguler: fragments de mémoire poétique convoqués par le texte *in fieri*, ou réminiscences plus ou moins voulues ou calculées qui en conditionnent la production – on ne sait trop décider, ni s'il serait même pertinent de décider. Ces éclats (45) sont à une majorité des deux tiers infernaux. Les purgatoriaux comptent pour un dixième. Les paradisiaques, le quart du total, tendent à se loger vers la fin de chacune des trois parties sans pour autant que les étoiles soient au bout du compte autre chose qu'un mirage (est cité le dernier vers de l'*Enfer* comme dernière phrase du chapitre «Nina» de la partie II); ou un bonheur fugitif pareil à celui que procure une *Suite* de Bach (évoquant le dernier vers de la *Comédie*, coïncidant avec la dernière phrase du paragraphe où Véra quitte sa cahute)¹⁴⁸.

Que les trois écrivains qui viennent d'être évoqués aient lu ou non la *Vie nouvelle* n'est pas nécessairement une question décisive¹⁴⁹. Mais ce qui se dégage de ce qui précède, c'est une appréhension de Dante comme poète des commencements, des ruptures et des recommencements. Suivant un paradigme qui, dans sa forme élémentaire et inaugurale, est fourni par

la *Vita nova*, son début et sa fin, avec l'annonce d'un nouveau commencement à l'enseigne de l'inouï et du jamais écrit (mais c'est toute la *Vita nova* qui ne cesse de 'commencer' en le signalant expressément – l'on pense ici en particulier à la «nova materia» du chap. XVII/10 [en chiffres arabes la numérotation Gorni] et au «stilo de la loda» de XXVI/17)¹⁵⁰.

La *Comédie* s'ouvre quant à elle comme commencement d'une aventure personnelle exceptionnelle et finit par l'annonce du commencement de l'œuvre, quand le 'prophète' va écrire ce qu'il a vu et entendu (et qui est un commencement pour le 'nous' du v. 1 – *i.e.* tous les hommes).

Tel est le paradigme qui travaille toute l'œuvre de Dante. Il est existentiel: moments de rupture et 'vies nouvelles'. C'est cela qui, conjugué à l'attente (du neuf), détermine à ce point notre être-au-monde que Dante nous parle encore, différemment certes, au point d'être souvent méconnaissable, mais avec force. Et sans qu'il soit absolument nécessaire d'avoir lu l'opuscule juvénile pour vouloir renouveler (rénover, dit Haenel) la vie... Le motif est insistant – même quand son cheminement paraît plus souterrain¹⁵¹.

Hugo écrivait en 1836: «Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie» (*Après une lecture de Dante*, dans les *Voix intérieures*). Mais le Dante de Hugo n'est qu'infernal¹⁵². Lamartine ne comprenait peut-être rien à Dante (selon Counson), mais disait auparavant ceci: «le Dante semble le poète de la nôtre [*i.e.* époque] [...] Elle s'y réfléchit elle-même, elle y retrouve sa propre image et trahit ainsi sa nature par ses prédilections.»¹⁵³ Et dans *Souvenirs et portraits*: «il y a dans ce culte [de Dante] une révélation de l'esprit de ce siècle»¹⁵⁴.

Beckett a imposé l'antépurgatoire et la figure de Belacqua comme chiffre de notre condition dans un monde sans Dieu et sans eschatologie, privé de perspectives. Les auteurs dont nous avons parlé aujourd'hui nous proposent un rapport plus complexe, pas nécessairement plus profond et intime, mais assurément subtil: un mélange constant des trois états comme chiffre de notre être-au-monde, traversé de fantasmes de régénération, de palingénésie.

Voilà comment, à côté de l'attirance post-romantique (et post-moderne) de notre époque 'médiévaliste', Dante est 'interprété' en littérature; et voilà comment dans le même temps *Comédie* et *Vita nova*, et plus encore leur articulation¹⁵⁵, se font révélateurs (au sens que le mot a en photographie) de modernité, interprètent

à leur tour nos existences, sont des 'interprétants' qui nous permettent d'en déchiffrer la grammaire et le sens (ou, paradoxalement, l'absence de sens).

Mais je voudrais conclure par un épilogue en forme d'hommage aux hôtes de la rencontre.

Il me plaît en effet de relever qu'Amélie Nothomb confirme le constat: dans sa *Divine Comédie* en 4 CD de 2022¹⁵⁶, où dès l'épisode 1, en introduction, elle nous dit que la descente aux Enfers, cette catabase qui la fascine tant, c'est le commencement d'une... *vie nouvelle*! Elle entretient un rapport particulier, parmi les livres de sa bibliothèque, avec *l'Iliade* et *l'Odyssée*, *l'Énéide*, la *Divine Comédie*: «C'est toujours une initiation en vue d'acquérir un savoir, un pouvoir, une connaissance, une élucidation, une guérison, une quête, à la recherche d'une âme, ou encore pour une transformation personnelle. Et l'aventure ne s'arrête pas là. Descendre aux enfers, puis remonter sur une terre peuplée d'êtres fabuleux, donne souvent au

héros le droit d'entrevoir le paradis. C'est le cas de Dante lorsqu'il raconte son voyage spirituel dans les livres de la *Divine Comédie*. Je souhaite vous convier à un tel voyage mythologique des enfers au paradis en nous intéressant aux artistes qui s'inspirent de tels mythes pour mieux inspirer nos vies [elle rappelle qu'elle-même dans ses romans, s'en inspire, réécrit ces mythes] De cette *Divine Comédie* du XXI^e siècle, ma *Divine Comédie*, je suis certaine de rapporter avec vous une expérience de *vie nouvelle*.» Et les derniers mots de l'ensemble sont (CD 4, 7): «Je pense que le paradis est un état que l'on peut expérimenter de son vivant. Toute personne qui a connu l'extase amoureuse, en particulier le début de l'extase amoureuse, sait ce qu'est le paradis, c'est exactement ça. Je pense aussi que certaines fois, quand on entend certaines musiques, particulièrement sublimes, et qu'on est bien disposé à entendre cette musique, on peut connaître une transe qui correspond au paradis.»

Notes

- ¹ Voir <https://anr.fr/Projet-ANR-20-CE27-0020> (consulté le 29/01/2025).
- ² Simonetta Saffiotti Bernardi, Remo Ceserani, «Francia», dans *Enciclopedia dantesca*, 6 vol., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1970-1978, III, p. 28-46.
- ³ Albert Counson, *Dante en France*, Erlangen, Fr. Junge, Paris, Fontemoing 1906.
- ⁴ Arturo Farinelli, *Dante e la Francia: dall'età media al secolo di Voltaire*, 2 vol., Milano, U. Hoepli 1908 (Genève, Slaktine Reprints 1971).
- ⁵ A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 4.
- ⁶ *Ibidem.*, p. 17. Jean Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages*, éd. Jean Frappier, Paris, Droz 1947.
- ⁷ V. aussi A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 247; ce constat est confirmé la même année par A. Counson, *Dante en Belgique*, «La Belgique artistique et littéraire» 9 (juin 1906), p. 429-444, ici 441-442.
- ⁸ A. Counson, *Dante en France*, cit. p. 172, 174.
- ⁹ *Ibidem.*, p. 180.
- ¹⁰ Brizeux est mis en valeur *Ibidem.*, aux p. 182-183.
- ¹¹ *Ibidem.*, p. 258.
- ¹² *Ibidem.*, p. 69, à propos de Louis Racine.
- ¹³ *Ibidem.*, p. 194.
- ¹⁴ *Ibidem.*, p. 197, importante citation contre le «fanatisme» dantomaniaque.
- ¹⁵ *Ibidem.*, p. 217-218.
- ¹⁶ *Ibidem.*, p. 201.
- ¹⁷ *Ibidem.*, p. 60.
- ¹⁸ Jacqueline Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*,

- in Nino Borsellino, Bruno Germano (éds.), *L'Italia letteraria e l'Europa*, Atti del Convegno di Aosta (20-23 ottobre 1997), Salerno Editrice, Roma 2001, pp. 59-71. V. aussi par exemple, y compris pour la bibliographie, Philippe Guérin, *Un projet pour le Dante français (ou en France) et le «siècle sans Dante»*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 96 (1/2023), p. 547-565.
- ¹⁹ Alfred de Musset, *Le Poète déchu. Fragment inédit. Portrait charge de l'auteur par lui-même*, impression spéciale 1896 (gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15123239.image>), p. 28.
- ²⁰ A. Counson, *Dante en France*, cit., p. 225.
- ²¹ *Ibidem.*, p. 259.
- ²² Counson cite, *Ibidem.*, p. 225, Victor Leclerc et Ernest Renan.
- ²³ *Ibidem.*, p. 226.
- ²⁴ *Ibidem.*, p. 9, 26, 35.
- ²⁵ *Ibidem.*, p. 223.
- ²⁶ *Ibidem.*, p. 60.
- ²⁷ V. p. ex. *Ibidem.*, p. 63.
- ²⁸ V. Ph. Guérin, *Alcune considerazioni sulla ricezione esoterica di Dante in Francia*, in Alessandra Beccarisi, Manuela De Giorgi, Valter Leonardo Puccetti, Francesco Somaini (éds.), *La mente di Dante. Visioni, percezioni, rappresentazioni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024, p. 301-313.
- ²⁹ Pour l'idée «fédérale», v. *Les Félibres à Florence, Discours du chancelier du Félibrige*, «La Revue félibréenne. Publication littéraire, franco-provençale» 6 (1890), p. 66, 72. Pour les deux sœurs latines», v. *Ibidem.* dès la p. 65 et *passim*.
- ³⁰ V. Jacqueline Risset, *Une saison au Paradis: Rimbaud lecteur*

de Dante, in Stefano Agosti (éd.), *Rimbaud. Strategie verbali e forme della visione*, Pisa, ETS 1993, p. 117-127; mais de nouvelles recherches sont en cours, qui devraient donner quelques résultats inédits (dans de prochaines publications DHAF).

³¹ V. l'ouverture du Chant premier: «Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison»: le vers d'*Enf.* II 142 ici reporté en italique, est donné dans la traduction de Léonce Mesnard (1854); v. Elisabetta Sibillio, *Lautréamont, lecteur de Dante*, Rome, Portaparole, coll. «Petits essais», 2008 (et la recension de Chloé Chamouton, *Apologie du plagiat. Lautréamont lecteur de Dante*: <https://www.fabula.org/revue/document4254.php#tocto2n3>; consulté le 31/01/2025).

³² Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu*, suivi de *Aurélia*, présenté par Kléber Haedens, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française ("Le Livre de poche"), 1961, p. 219-220 «Le Rêve est une seconde vie [première phrase]. [...] Swedenborg [encore lui] appelait ces visions *Memorabilia* [rapports avec le livre de la mémoire?]; [...] *L'Âne d'or* d'Apulée, *La Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine [modèles mystériologiques]. Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit [...] Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases [...] Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi. Peu importent les circonstances de cet événement qui devait avoir une si grande influence sur ma vie [...] il faut alors se résoudre à mourir ou à vivre: – je dirai plus tard pourquoi je n'ai pas choisi la mort.»

³³ Jules Pacheu, *De Dante à Verlaine*, Paris, Tralin 1897, p. 1-63, pour les «Études dantesques», et 167-219, pour «Dante et la trilogie de M. J.-K. Huysmans».

³⁴ V. *Poésies complètes de Sainte-Beuve*, Joseph Delorme, *Les Consolations. Pensées d'août*, Parsi, Charpentier, 1840, p. 140.

³⁵ Deschamps (ami de Berlioz, frère d'Émile, poète romantique) va effectivement traduire un choix de chants des trois «cantiche»: *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, Traduite en vers français par M. Antoni Deschamps (vingt chants), Paris, Gosselin, 1829.

³⁶ A. Counson, *Dante en France*, cit., respectivement p. 177 et 208.

³⁷ Dante Alighieri, *L'Enfer*, Premier canticque, Illustré par John Flaxmann, Précédé de la *Vie nouvelle*, Illustrée par Mme Rhéal, Traduction complète, accompagnée de notes historiques et littéraires, d'une introduction et de la vie du Dante par l'auteur des *Divines féeries* [Sébastien Rhéal], Paris, À la direction, 1943, pour la *Vn* (avec pour page de titre intérieure *La Vie Nouvelle, Poème élégiaque*), p. xxi-iii.

³⁸ Œuvres de Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Traduction Auguste Brizeux, *La Vie nouvelle*, Traduction Étienne-Jean Delécluze, Paris, Charpentier, 1847, pour la *Vn*, p. 85-150.

³⁹ Eugène Aroux, *Dante hérétique, socialiste et révolutionnaire. Révélation d'un catholique sur le Moyen Âge*, Paris, Renouard & Cie, 1854, republié en 1939 à Paris aux Éditions Niclaus; pour la *Vita nuova*, p. 32-72.

⁴⁰ Dante Alighieri, *Vita Nova*, Illustrée par Maurice Denis, Traduite par Henry Cochin, Paris, Le Livre Contemporain, 1907.

⁴¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (178-1979 et 1979-1980)*, Texte annoté par N. Léger et É. Marty, Transcription des enregistrements par N. La-croix, Avant-propos de B. Comment, Paris, Seuil, «Points», 2015. Le thème de la mort (à vaincre; et celle de la mère – le plus souvent celle de Proust, mais la sienne aussi, dont il parle du reste obliquement à travers Proust – comme «milieu de la vie») y est omniprésent.

⁴² *Ibidem.*, p. 16-18. N.-B. Barthes dit *Comédie* (sans «divine»).

⁴³ *Ibidem.*, note p. 23.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 24-25.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 26.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 481.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 489-490.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 494.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 495.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 497-498.

⁵¹ Philippe Sollers, «Dante et la traversée de l'écriture», *Tel Quel*, 23 (1965), p. 12-33, pour la *Vn*, p. 20-24. On lit en outre, p. 22: «la mort de Béatrice est la clef du langage de Dante, car bien plus que la mort d'un autre, elle est la seule façon qu'il a de vivre la sienne et de la parler.» Béatrice (et la femme), c'est «le seul signe capable d'entraîner un désir sans limite»; Béatrice *n'est pas une allégorie*.

⁵² Haenel est donc le premier de la série des trois Bretons dont il va être question pour terminer. Et Rennes, ville dantophile: Paul-Louis Ginguené, pour la naissance et l'apprentissage de l'italien dans salons de la ville; Charles Labitte, qui inaugura en 1840 la chaire de littérature de la faculté des Lettres de la ville avec un cours sur Dante, Pétrarque et Boccace; Henri Delaborde peintre (Ugolin 1837 [coll. privée?], Apparition de Béatrice 1839 [coll. privée?], *Dante à la Verna*, 1847, palais de Saint-Cloud).

⁵³ Alberto Casadei, Aldo Morace, Gino Ruozzi (éds.), *Se tu segui tua stella, non puoi fallire. I grandi narratori raccontano il loro Dante*, Milano, Rizzoli 2021, «Dante in francese», p. 324-341.

⁵⁴ V. p. 327-328. Haenel cite aussi le petit essai beckettien *Dante... Bruno. Vico.. Joyce* de 1929.

⁵⁵ Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, Paris, Hermann 2003, 2021. Daniela Caselli, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester, Manchester University Press 2005.

⁵⁶ V. par ex. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit 1951, p. 103 («un marais puant et fumant»), 113 sq. (forêt inextricable et ténébreuse); le protagoniste croise, p. 68, le «noir navire d'Ulysse», dont il est l'antithèse. *Molloy* est le roman écrit en français qui, troisième du genre, imposa définitivement son auteur à l'attention. On lit dès le début, p. 12: «Qu'il [un passant] aperçût le rocher, c'est probable. Il regardait autour de lui [...] et il dut voir le rocher à l'ombre duquel j'étais tapi, à la façon de Belacqua, ou de Sordello, je ne me rappelle plus» (il arrive en effet que Sordello, habitant la même zone de l'Antépurgatoire, soit convoqué comme alter ego du premier nommé).

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 136, pour «les rayons du soleil passant par la fente entre les rideaux, rendant visible le sabbat de la poussière» (cf. *Par.* XIV, 112-117).

⁵⁸ Daniela Caselli, «*L'andar su che porta?*»: *Dante nel primo*

Beckett, «The Italianist» 18.1 (1998), p. 130-154, p. 133: «L'immobilità di Belacqua, in contrasto con l'ascesa del pellegrino, e le sue «corte parole» (1. 121), in opposizione alla curiosità intellettuale dimostrata da Dante personaggio, creano un'interruzione del movimento verticale del canto IV.»

⁵⁹ S. Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit 1951, p. 61. Les passages soulignés le sont pour une raison qui va vite devenir claire Rappelons que Célia est une prostituée qui cherche à changer de vie.

⁶⁰ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 183. Pour le motif de l'espoir dans *Murphy*, v. par ex. p. 56, 170. Et cet extraordinaire exercice de réécriture, p. 73-74: «A ce moment Murphy [qui s'apprête à demander un emploi] aurait donné toute son espérance de l'Antépurgatoire pour cinq minutes dans sa berceuse, il aurait renoncé à l'abri du rocher de Belacqua et au long repos embryonnaire, au-dessus de la mer australe tremblant à l'aube derrière les roseaux et du soleil à son levant obliquant vers le nord [...] Il avait une si haute opinion de cette situation posthume, ses avantages lui étaient présents à l'esprit avec un tel détail, qu'il osait presque aspirer à la longévité. Ainsi serait long le temps qu'il passerait à rêver, à voir les aurores parcourir leurs zodiaques, avant la longue ascension au Paradis. La rampe était outrageante, un en moins d'un. Dieu veuille que nul marchand de couleurs ne vienne, avec une bonne prière, lui abrégier le stage. C'était là sa *fantaisie Belacqua* [c'est moi qui souligne], une des mieux organisées de toute sa collection. Elle l'attendait au-delà de la frontière de la souffrance, c'était le premier paysage de la liberté. Il s'appuya épuisé contre la grille du magnifique Hôpital Gratuit Royal, il renouela le serment solennel de rayer pour toujours de son répertoire cette vision des antipodes de Sion à condition qu'il lui fût accordé de rejoindre sa berceuse et de s'y bercer pendant cinq minutes. S'asseoir ne suffisait plus, il fallait maintenant se coucher. La plus maigre motte du célèbre gazon anglais lui suffirait, où il pût s'allonger [...]» Et v. p. 99-100, les trois zones de l'esprit de Murphy: «clarté, pénombre, noir». «Dans la deuxième, les formes sans parallèle. C'était un monde qui, n'étant pas affligé d'un homologue réel, n'avait pas besoin d'artifices. Ici se déroulait la *vision Belacqua* [c'est moi qui souligne] et d'autres à peine moins suaves»; «la pénombre, des états de paix». «Il était agréable de remâcher sa vie en rêve, couché sur la corniche à côté de Belacqua, devant un jour se levant de travers.» On relèvera aussi l'omniprésence, p. 150, 160, 211-212, etc., du motif des étoiles, et de leur absence (dans la chambre de Murphy et sa lucarne).

⁶¹ S. Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit 1970, p. 49 – et *passim*.

⁶² *Ibidem.*, p. 16 (cf. bien sûr *Par.* XXXIII, 145).

⁶³ *Ibidem.*, p. 12-13; allusion aux v. 121-122 de *Purg.* IV («Li atti suoi pigri e le corte parole / mosser le labbra mie un poco a riso.»)

⁶⁴ V. les désopilantes questions théologiques de *Molloy*, cit., p. 228-229 (par ex. «1° Que vaut la théorie qui veut qu'Eve soit sortie, non pas de la côte d'Adam, mais d'une tumeur au gras de la jambe (cul)?», «4° L'antéchrist combien de temps va-t-il nous faire poireauter encore?», «13° «Que foutait Dieu avant la création?»).

⁶⁵ *Se tu segui...*, cit., p. 329-330.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 334 (déjà p. 328).

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 336-337.

⁶⁸ *Ibidem.*, p. 336; et p. 337: «Leggere Dante mi mette oggi in quello stato di luce che mi apre il cuore, mi allarga lo spirito

e rende irresistibile il desiderio di scrivere»; Haenel n'a plus besoin de ses guides (Rimbaud, Beckett, Sollers): «mi succede di entrare da solo nell'inferno, nel purgatorio e nel paradiso e soprattutto mi succede di entrare *simultaneamente* in quelle tre dimensioni dell'essere a partire dalla mia personale visione. Nel cuore di ogni istante l'inferno, il purgatorio e il paradiso confluiscono come in sogno e suscitano nella mia vita dei romanzi.»

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 338; v. aussi *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard 2015 («Folio»), roman de «sortie de crise» (p. 201), ce passage, p. 152, écrit à l'occasion d'une visite au sanctuaire franciscain de la Verna: «L'espace, le volume, le mouvement se concentrent en un point qui tourne sur lui-même. Une telle pensivité ouvre à un amour infini, c'est une image de l'indemne. Voilà: l'indemne est une étendue de pensée bleue et blanche – le contraire de l'enfer. Et précisément, l'enfer se définit comme le lieu où l'amour n'existe pas. En enfer, on n'aime pas; ainsi l'indemne est-il un visage de l'amour.»

⁷⁰ *Ibidem.*, p. 339.

⁷¹ V. sur la revue en ligne «En attendant Nadeau», *Le rire embrasé de l'étoile*: <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/06/03/experience-paradis-haenel/> (dernière consultation: 4 février 2025).

⁷² Yannick Haenel, *Cercle*, Paris, Gallimard 2007.

⁷³ *Se tu segui*, cit., p. 340.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 337: «Non ho più bisogno, per accedere a Dante, di Rimbaud, di Beckett e di Sollers: camminano avanti a me e l'amore che provo per loro continua ad aprirmi la strada. Ma mi succede di entrare da solo nell'inferno, nel purgatorio e nel paradiso e soprattutto mi succede di entrare *simultaneamente* in quelle tre dimensioni dell'essere a partire dalla mia personale visione. Nel cuore di ogni istante l'inferno, il purgatorio e il paradiso confluiscono come in sogno e suscitano nella mia vita dei romanzi.

Rimbaud, Beckett e Sollers sono stati i miei Virgilio. Rimbaud mi ha accompagnato all'inferno, Beckett in purgatorio e Sollers in paradiso...»

Et *Cercle*, cit., «Triptyque», p. 529-530:

«Je me disais: ce livre sera un triptyque. Au milieu, c'est indiscutable, il y a l'enfer. La première partie est, en un sens, un purgatoire. Et la troisième, encore inachevée, un paradis.

Mais purgatoire et paradis ont changé, me disais-je. Ces expériences se vivent très loin des clichés classiques. Aujourd'hui, paradis et purgatoire donnent à chaque instant l'un sur l'autre. On entre, on sort. On entre de nouveau. C'est sans fin.

Au purgatoire, on se prépare, il y a des paliers, on s'exerce: ainsi arrive-t-il qu'on accède, par extase, au paradis. C'est ce qui m'arrivait à Paris.

Au paradis, on évolue dans la jouissance. La jouissance est sans cesse en train d'expérimenter ce qui la constitue. L'élément du paradis est la connaissance voluptueuse de tous les éléments, si bien que le paradis connaît le purgatoire, et même l'enfer. Il les connaît parce qu'il les a vaincus.

Au début de mon aventure, je me préparais, et en même temps, j'étais déjà au paradis: il surgissait par fragments inattendus.

Une fois qu'on a accès à la jouissance, tout est à disposition. Il peut même arriver qu'une ppinte d'enfer ou une séquence

de purgatoire vous traverse: de toute façon, *depuis* le paradis, tout est vécu selon la joie. Le paradis n'a rien à voir avec l'au-delà: c'est la disponibilité de l'éveil pour tout ce qui existe. C'est exactement ce que visent les phrases. Elles *rénovent* sans cesse le paradis.»

⁷⁵ Outre Rimbaud, Beckett, Sollers, déjà cités, quelques autres encore: v. Corentin Lahouste, *Une épopée sensible: Cercle de Yannick Haenel*, «Revue critique de fixxion française contemporaine» 14 (2017) (<http://journals.openedition.org/fixxion/12785>, consulté le 05/02/2025); citons par exemple ceci, p. 4: «L'écriture et le récit s'engendrent toujours chez Haenel à partir de phrases d'autres ou, dans une moindre mesure, à partir de phrases dont le narrateur a la révélation fulgurante. La reprise de phrases issues d'autres textes littéraires, la plupart du temps éminents (Dante, Melville, Rimbaud, Dostoïevski, Shakespeare, Proust, Mandelstam, Flaubert, Nietzsche, pour ne citer qu'eux), «tramée[s], détramée[s], retramée[s] à neuf», est emblématique du rapport de Haenel à l'écriture.»

⁷⁶ Y. Haenel, *Cercle*, cit., p. 513-516; v. aussi, sur l'*Odyssée*, «histoire du labyrinthe d'une vie», les belles p. 81-84.

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 445-446.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 537.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 82.

⁸⁰ Tanguy Viel, *Vivarium*, Paris, Minuit, 2024.

⁸¹ En particulier Id., *Article 353 du Code pénal*, *Ibidem.*, 2017; *La Fille qu'on appelle*, *Ibidem.*, 2021.

⁸² Id., *Icebergs*, *Ibidem.*, 2019. Le recueil s'ouvre sous le signe de Montaigne. La chap. sur Dante, «Une intuition», aux p. 83-89.

⁸³ *Ibidem.*, p. 86; p. 88: «Quelquefois j'imagine toute la littérature comme ça, interminable préface à elle-même, attendant toujours et infiniment que cela arrive. Ulysse [on le retrouve] de rentrer à la maison, Achab de rencontrer sa baleine, Marcel de devenir écrivain, comme si rien jamais ne s'était écrit d'autre que l'appel d'un livre rêvé et décrit dans l'attente de sa vision même»; p. 88-89: «Peut-être est-ce toujours ainsi, peut-être le point d'où l'on écrit est ce mirage d'un futur qui fait croire que quelque chose a été vu, en réalité qui n'a jamais eu lieu, mais dont il reste quand même, étonnamment, un souvenir, une énergie qui permettra de se rendre au lieu même se sa source et de son intuition.»

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 69; l'avertissement barthésien, p. 68-69; «Attention au Temps stérile, non plus autarcique [comme celui de la solitude choisie], mais autiste.»

⁸⁵ *Ibidem.*, p. 9, 37; pour les «condensations», p. 86.

⁸⁶ V. aussi *ibidem.*, «Le démon de la citation», p. 21-34.

⁸⁷ Eliot cité par Blanchot qui cite G. Cattaui dans Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (on notera que le titre même résonne avec notre propos), Paris, Gallimard 1959 (coll. «Idées»), p. 152. On sait Eliot grand lecteur de Dante (mais la phrase citée par Blanchot ne vient pas de ses écrits critiques sur Dante, essai sur la *Vita nova* compris). On signalera sans pouvoir s'y attarder le chapitre de Blanchot sur Beckett, p. 308-317; et plus particulièrement sur l'écriture du *ressassement* (Dominique Rabaté parlera d'*épuiement*); v. Laurence Lautissier, *Lire Beckett avec Blanchot*, «Interfaces», Image-Texte-Langage 2 (1992), *Spécial Beckett: Intertextualités et psychanalyse*, Colloque de Dijon 16 mars 1991, p. 69-76. Tiphaine Samoyault débute ainsi son feuilleton du Monde des

Livres du 14 mars 2024: «Au milieu du chemin de la vie, y a-t-il une vie nouvelle? Certains le croient et d'autres le décident. C'est le moment de la *vita nova*, qui, pour celle ou celui qui écrit, correspond à la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture. On cesse de continuer, on rompt avec l'habitude, on fait autre chose. Tanguy Viel propose cela au seuil de *Vivarium*: avec l'aide de T. S. Eliot, qui rappelle qu'au milieu de la vie l'écrivain est conduit à ne plus écrire, à se répéter ou à trouver autre chose, Viel admet que «l'urgence de narrer», avec ses effets de cascade, est derrière lui, et que se présente aujourd'hui une étendue plus horizontale et plus calme, faite d'observations et de réflexions, «une démocratie des fragments» à combiner, à disposer et à faire voisiner. Il en résulte un livre très différent de ses livres habituels [...]» Tanguy Viel nous a confirmé avoir lu aussi la *Vie nouvelle* – il restera à enquêter sur la présence effective du «libretto» dans son œuvre.

⁸⁸ Frédéric Beigbeder dans l'émission radiophonique de France Inter «Le Masque et la plume» du 17 septembre 2021; le roman a fait l'objet d'une adaptation télévisée (Charlène Favier) diffusée en 2023 sur la chaîne Arte.

⁸⁹ Il les suit aussi en un autre sens en évoquant de nouveau le Barthes de *La Préparation* dans *Vivarium*, cit., p. 78-79.

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 8. Pétrarque, dont Viel résume en quelques mots, p. 43-44, la très célèbre lettre relatant l'ascension du Ventoux, est figure d'identification, en particulier dans cette belle phrase où Viel nous dit qu'il «fait semblant d'écouter Augustin et promet de se recentrer mais en vérité, non, en vérité il jouit déjà de son tiraillement, il est son bien le plus intime, pourvu qu'il reste ainsi, au sens propre, *in medias res*. Me touche cet homme du grand carrefour, perché à jamais en équilibre instable sur la branche d'un 'Y' qui lui était si cher, d'où il bâtit chaque livre en sa féconde et plaintive hésitation.»

⁹¹ *Ibidem.*, p. 45-46.

⁹² *Ibidem.*, p. 87 (souligné par nous).

⁹³ *Ibidem.*, p. 98-100. Déjà, p. 78-79, il avait mis ses pas, mais en un autre sens, dans ceux du Barthes de *La Préparation du roman*.

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 104-105.

⁹⁵ Viel évoque, *Ibidem.*, p. 128, «le vieil ange de l'histoire, empêtré quelquefois dans le souvenir des catastrophes, mais conservant peut-être dans un coin du regard cette sorte d'optimisme désespéré qui lui faisait tourner les ailes vers l'avenir.»

⁹⁶ *Ibidem.*, p. 130-131.

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 70.

⁹⁸ Caroline Hinault, *Traverser les forêts*, Rodez, Rouergue, 2024.

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 84 et passim, par ex. p. 61, 141.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 185-190. L'éditeur, pourtant associé à la prestigieuse maison d'édition Actes Sud, ne souhaitait pas dans un premier temps que figure en 4^e de couverture le nom de Dante – ce qui, dans le prolongement de ce qui a été dit en préambule à propos de la sélection du projet DHAF, ne peut manquer de laisser quelque peu perplexe qui connaît le roman, où est affiché constamment son lien intime avec la *Comédie*.

¹⁰¹ On notera la structure tripartite de l'œuvre et que, même si les parties sont inégales, elles respectent un principe de proportion fondé sur le 3 et ses multiples (approximativement 90, 60 et 30 pages).

¹⁰² C. Hinault, *Traverser...*, cit., p. 26.

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 37, 46-47.

- ¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 86.
- ¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 147-148.
- ¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 62 sq., 133, 142-143.
- ¹⁰⁷ *Ibidem.*, p. 25.
- ¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 28, 66, 85; p. 105 (pour le lynx-panthère venu du chant I de l'*Enfer*).
- ¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 151.
- ¹¹⁰ *Ibidem.*, p. 108.
- ¹¹¹ Ce ne sont pas des migrants économiques, et Alma a écarté les tentations élégiaques 'à la Francesca', *Ibidem.*, p. 20.
- ¹¹² *Ibidem.*, p. 27, 31-32.
- ¹¹³ *Ibidem.*, p. 159.
- ¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 105, 106. C'est bien un enfer, avec ses cercles, ses cases comme dans un «Monopoly de l'enfer»: v. p. 99, 101.
- ¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 35, 57, 121.
- ¹¹⁶ *Ibidem.*, p. 43.
- ¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 52; 160.
- ¹¹⁸ *Ibidem.*, p. 37, 46-47, 54, 57.
- ¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 54-55.
- ¹²⁰ *Ibidem.*, p. 52 (cit. de *Purg.* IV 40).
- ¹²¹ *Ibidem.*, p. 66, 74.
- ¹²² *Ibidem.*, p. 62.
- ¹²³ *Ibidem.*, p. 64.
- ¹²⁴ *Ibidem.*, p. 141.
- ¹²⁵ *Ibidem.*, p. 75-76.
- ¹²⁶ *Ibidem.*, p. 76, 139-140. Ainsi au «seul ami d'ici», une créature semi-fantastique, «l'homme-mésange», elle confie ne plus voir «comment pouvoir encore créer, oser l'affront du geste d'écrire, le texte impossible, pendant que le monde est là, la gueule béante de cruauté, sa carapace d'écailles fendue au flanc»; pour conclure: «Alors c'est vrai, j'ai choisi l'impureté du texte, l'exigeante imperfection du travail de scribe qui cherche à donner forme, dans la matière verbale, à ce qui nous traverse [...]». Le langage, «ce fil tendu au-dessus du vide», le «taillage des mots», voilà ce qui permet de «tracer en soi une poétique de la contre-horreur»; Véra est, grâce notamment à la lecture, «une femme des lisières qui aiguise... dans son arrière-cuisine forestière, des lames poétiques qui ne sauveront ni le monde ni elle, mais qui cherchent seulement à faire une petite entaille au réel, un coude de lumière» (p. 140). Ou des puissances (limitées) du langage.
- ¹²⁷ Une fois par jour, elle commence immuablement par «J'écris depuis une forêt.»; jusqu'au dernier: «J'ai quitté la forêt.», *Ibidem.*, p. 182.
- ¹²⁸ *Ibidem.*, p. 77.
- ¹²⁹ *Ibidem.*, p. 87.
- ¹³⁰ *Ibidem.*, p. 82.
- ¹³¹ *Ibidem.*, p. 127.
- ¹³² *Ibidem.*, p. 136.
- ¹³³ *Ibidem.*, p. 144; la forêt comme «piège» encore p. 170.
- ¹³⁴ *Ibidem.*, p. 171.
- ¹³⁵ *Ibidem.*, p. 83.
- ¹³⁶ *Ibidem.*, p. 170-171.
- ¹³⁷ V. la *flèche de l'arc de l'exil* (et la *promesse d'un pain amer*), *Ibidem.*, p. 24 (cit. de *Par.* XVII). La nostalgie est représentée sous les espèces de la makloubà aux aubergines, p. 20 (déjà citée), ou du plaisir charnel avec Abdel, p. 23.
- ¹³⁸ *Ibidem.*, p. 48.
- ¹³⁹ «Autre vie», «vie nouvelle», *Ibidem.*, p. 52, 84; «naître neuve», p. 59; pour les étoiles, v. p. 109.
- ¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 89 (Véra): «Quand on m'a fait cette proposition d'exil forestier, quelque chose s'est ouvert en moi [...]»; «Acculée au départ, à l'exil, il m'a semblé que la forêt pourrait m'aider à tailler quelque chose de nouveau en moi [...]»
- ¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 14.
- ¹⁴² *Ibidem.*, p. 86; pour l'anticléricalisme de Véra et ses sympathies pour les hérésies, v. p. 79.
- ¹⁴³ *Ibidem.*, p. 116, le début de cette convergence.
- ¹⁴⁴ Nina, *Ibidem.*, p. 168-169; Véra, les deux dernières pages, du roman (de son blog), p. 182-183.
- ¹⁴⁵ Ainsi les deux derniers vers du poème placé en exergue, *Ibidem.*, p. 9-10; où l'on retrouve la «flèche» qui est aussi, on l'a vu, celle de l'exil.
- ¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 31 (et *passim*).
- ¹⁴⁷ *Ibidem.*, p. 191.
- ¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. 109, 180.
- ¹⁴⁹ C'est le cas des deux premiers.
- ¹⁵⁰ Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi 1996. Gorni a montré dans *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri Duecentisti*, Firenze, Olschki 1981, chap. «La teoria del 'cominciamento'», p. 143-186, à quel point le commencement est question centrale dans la poésie de Dante.
- ¹⁵¹ Et depuis longtemps: v. Estelle Doudet, *Poétiques de la fracture. Vies nouvelles des écrivains (France-Italie, XIII^e-XV^e siècle)*, in M. Gil et F. Worms (éds.), *Vita nova, la vie comme texte, l'écriture comme vie*, Paris, Hermann 2016, p. 57-75.
- ¹⁵² La remarque vaut aussi pour la *Vision de Dante* de la *Légende des siècles*.
- ¹⁵³ Dans son Discours de réception à l'Académie française, 1830: v. <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-dalphonse-de-lamartine> (consulté la dernière fois le 13/02/2025)
- ¹⁵⁴ Alphonse de Lamartine, *Souvenirs et portraits* III (chap. «Traducteurs et commentateurs du Dante»), Paris, Hachette-Furne, Jouvett-Pagnerre 1872 [posthume], p. 169.
- ¹⁵⁵ L'articulation entre *Vita nova* et *Comédie* est au cœur même de l'écriture de l'opéra *Il Viaggio*, Dante créé au festival d'Aix-en-Provence en 2022; œuvre du compositeur Pascal Dusapin sur un livret de Frédéric Boyer, c'est un «voyage à Béatrice» qui a pour protagoniste un Dante dédoublé: le «giovane Dante» du «libello» juvénile, dont le deuil se conclut sur la promesse de revoir l'aimée défunte; le Dante qui traverse Limbes, cercles de l'Enfer et Purgatoire pour arriver au Paradis, tout en se remémorant la Béatrice d'antan. Les retrouvailles se font ici aussi en quelque sorte recommencement. Le livret est fait d'un montage de mots, phrases ou vers en langue originale, tirés des deux textes.
- ¹⁵⁶ *La Divine Comédie* d'Amélie Nothomb, *Un Voyage mythologique des Enfers au Paradis* avec Amélie Nothomb et Alexis Michalik, Vincennes, Frémeaux & Associés 2022. On notera que les passages du *Paradis* sont lus dans la traduction de Félicité de Lamennais (encore un Breton!); choix dont on aimerait savoir s'il relève seulement du hasard des présences dans sa bibliothèque.

Jalons traductifs de la *Commedia* en Belgique francophone

La *Divine Comédie* d'Ernest de Laminne: une traduction «faite au grappin»?

Giuliano Rossi

Introduction

Le Chevalier Ernest de Laminne appartient à la famille des traducteurs non spécialistes, souvent des juristes ou des diplomates, qui, depuis le début du XIX^e siècle, se sont mesurés avec la traduction de la *Comédie* de Dante. Sa traduction de l'*Enfer* et du *Purgatoire* fut publiée en deux volumes à Paris, en 1913 et 1914, et il est possible que la traduction du *Paradis* n'ait pas vu le jour à cause de la guerre, comme le suggère Fernando Funari dans un article récent¹. Par ailleurs, les informations biographiques dont nous disposons sur ce traducteur et écrivain quelque peu périphérique dans le cadre de la réception française du poème² sont largement insuffisantes pour reconstruire de manière fiable son profil culturel, les zones d'ombre étant bien plus nombreuses que les données sûres, ce qui ne manque d'entretenir un certain mystère à propos du travail de traducteur de de Laminne. C'est à partir de ces matériaux relativement incertains que nous essaierons de définir le positionnement de sa traduction dans le champ traductif du Dante en langue française, à partir de l'analyse d'éléments internes au texte, des relations que ceux-ci permettent de conjecturer et des facteurs macroscopiques dont dépend, au contraire, l'originalité de cette traduction. Pour ce faire, nous allons d'abord nous intéresser à quelques passages spécifiques du texte-traduction, avant de nous pencher sur les paratextes.

De Laminne dans le champ traductif du Dante français

De Laminne se montre parfaitement conscient des difficultés et des pièges potentiels que la traduction de la *Comédie* comporte, et tout particulièrement du double risque d'une traduction trop littérale, susceptible d'être «tout à fait incompréhensible», et d'une traduction «tellement pleine de la littérature, et même des idées, du traducteur, que l'œuvre» disparaîtrait, «noyée dans le marécage des périodes»³. Dans la tentative de se soustraire à ce double piège, il donne une traduction en vers libres, dont l'ambition est cependant de serrer de près le texte italien, qu'il reproduit vers par vers «suivant un rigoureux parallélisme», avec des résultats alternés: «cela lui permet parfois d'heureux effets; mais il tombe souvent aussi dans les défauts de la traduction juxta-linéaires»⁴.

Les paratextes, notamment la *Préface* et la *Notice bibliographique*, nous livrent par ailleurs quelques renseignements sur la manière dont de Laminne travaillait et sur les sources dont il dut s'entourer. En décrivant son premier accès au poème, ayant eu lieu par la médiation des «traductions réputées les meilleures», le traducteur se montre bien sévère envers ses prédécesseurs, qu'il affirme avoir lu sans grand plaisir, au point de les «abandonn[er] l'un après l'autre au bout de quelques pages» et d'en hériter néanmoins «une impression pénible» du poème⁵. S'il n'est pas possible

d'établir une liste exhaustive des traductions consultées par de Laminne, la *Notice bibliographique*, qui suit la *Préface* et une *Introduction* consacrée à la vie de Dante (et à l'*Allégorie fondamentale de la Divine Comédie*), mentionne cependant quelques titres de référence figurant en effet parmi les «traductions réputées les meilleures» à l'époque. Il est ainsi pour la traduction complète de Pier Angelo Fiorentino de 1840, citée dans une édition de 1908; pour celle de Félicité de Lamennais de 1855, avec la date de 1862 dans la *Notice*; pour l'*Enfer* d'Émile Littré de 1879. Outre ces titres évoqués dans la *Notice*, d'autres traductions intègrent très probablement le champ traductif dans lequel de Laminne agit: les traductions complètes d'Amédée de Margerie (1900) et d'Adolphe Méliot (1908), en raison de leur proximité chronologique⁶; celle d'Artaud de Montor (1811-13, 1828-30 et 1849), du fait de sa position fondatrice dans le contexte du Dante français d'époque moderne; l'*Enfer* d'Antoine de Rivarol, en raison de sa notoriété.

Quelques hypothèses sur les rapports liant les textes de ce champ traductif peuvent être formulées à partir d'éléments internes, qui préfigurent de véritables généalogies de traductions⁷. Des passages où les aspérités se multiplient et Dante pousse à l'extrême les âpretés de son réalisme linguistique s'avèrent d'un intérêt particulier et permettent de bien cerner le réseau de relations tissées par de Laminne avec ses ennuyeux prédécesseurs et ses contemporains. Il en est ainsi pour trois lieux infernaux dans lesquels des convergences et des écarts se dessinent de manière évidente:

1. Arrivé dans la quatrième bolge du huitième cercle, Dante découvre la peine des devins et des magiciens, dont la punition est de «marcher à rebours, la tête à l'envers», si bien que les «larmes des yeux» leur «baignent les fesses entre les reins»⁸: «la nostra imagine di presso / vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi / le natiche bagnava per lo fesso» (*Inf.* XX, 22-24). Ce genre de traduction, qui reproduit en chiasme les mots «scandaleux» du texte italien – *natiche* et *fesso* – et maintient ainsi la phonétique du terme *fesso* que Dante met en rime – tout en la transférant sur le français *fesses*, pour *natiche* – est désormais ordinaire chez les traducteurs des dernières décennies. Les solutions adoptées par Vegliante, et plus récemment par Orcel, par exemple, ne s'éloignent pas de la version de Risset du point de vu des choix lexicaux (mais Orcel

rétablit la coïncidence entre la phonétique de *fesse*, pour *fesso*, et la position du mot en fin de vers). Sur ce point, de Laminne fait preuve d'une certaine modernité, car il donne, lui aussi, une traduction ne craignant pas le caractère concret du réalisme lexical de Dante:

En voyant de près notre image tordue à ce point,
que les larmes, des yeux,
Coulaient, par l'échiné, jusqu'aux fesses⁹.

C'est justement sur l'emploi du mot *fesses* que deux voies différentes se dessinent et que le positionnement de de Laminne commence à se préciser. Avant lui, et tout en simplifiant l'image de Dante, Fiorentino avait déjà fait un choix comparable, qui le distinguait de ses contemporains: «que les larmes ruisselaient des yeux sur les fesses»¹⁰. De la même manière, pour en rester au champ traductif que nous avons esquissé, le mot inconvenant est relancé dans la traduction de Méliot, publiée à proximité de celle de de Laminne: «les larmes échappées des yeux, coulaient sur le dos et mouillaient les fesses»¹¹. Or, cette transposition en français de la virulence lexicale du poème, devenue désormais banale, ne l'était pas encore à l'époque de ces traductions. Pour une lignée de traducteurs allant de Rivarol à Artaud de Montor, et jusqu'à Eugène Aroux, Jean-Antoine de Mongis et à la traduction «pleine de littérature» et de lyrisme d'Amédée de Margerie, le mot demeure imprononçable, il oblige à la périphrase et à la circonlocution («des larmes qui n'arrosent plus leurs poitrines!», Rivarol¹²; «le torrent des pleurs sortis de sa paupière / Tous le long de son dos descendit vers la terre!», de Margerie¹³), ou bien même à la réticence («les larmes tombaient des yeux sur les...», Montor¹⁴). Dans une position intermédiaire se situe Lamennais, qui évite le mot trivial et lui substitue l'emploi familier de *croupe* assigné aux êtres humains: «des yeux coulant le long du dos, les pleurs baignaient la croupe»¹⁵.

2. Ces rapports ne sont pas occasionnels et une même disposition sur deux versants opposés se confirme pour un autre passage ayant divisé les traducteurs. Lors de sa descente dans la neuvième bolge du huitième cercle, parmi «les semeurs de discordes», qui sont «déchirés plus ou moins cruellement par un démon préposé à cet objet»¹⁶, Dante décrit sa rencontre avec Mahomet. Celui-ci lui apparaît ouvert «du menton jusqu'au trou qui pète», de telle sorte qu'on

«voyait les poumons, et le sac affreux / qui fabrique la merde avec ce qu'on avale»¹⁷: «io vidi un [...] / rotto dal mento infin dove si trulla. // Tra le gambe pendevan le minugia; / la corata pareva e 'l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia» (*Inf.* XXVIII, 23-27). De Laminne rejoint de nouveau Fiorentino et Méliot sur une traduction littérale qui suit «pas à pas» les aspérités lexicales de Dante, tout en évitant de relancer le mot franchement vulgaire de l'original, *merda*, que tous les trois atténuent, mais n'effacent pas, ayant recours à l'hyperonyme *excrément*:

fendu du menton jusqu'à l'endroit qui *pète*. [...] les poumons étaient à nu, ainsi que le triste sac qui change en *excréments* ce qu'on avale. (Fiorentino)

fendu depuis le menton jusqu'au trou (fondement) par où l'on *pète*. [...] ses viscères étaient à nu, ainsi que le vilain sac où la nourriture se change en *excrément*. (Méliot)

Déchiré du menton jusque par où l'on *pète*: [...] On apercevait le péricarde et le sac hideux Qui transforme en *excréments* ce qu'on avale. (de Laminne)

En même temps, les trois versions s'accordent aussi sur la traduction du verbe *trullare*, dont les dictionnaires italiens signalent aujourd'hui qu'il s'agit d'une forme ancienne pour «fare peti», donc précisément *péter*. À cela s'ajoute, dans les travaux chronologiquement très rapprochés de Méliot et de Laminne une correspondance presque parfaite des locutions impliquant le verbe *péter* («jusqu'au trou (fondement) par où l'on pète» / «jusque par où l'on pète») et l'émergence, dans la traduction de Méliot, d'un détail qu'il faudra garder à l'esprit (nous y reviendrons): la leçon explicative entre parenthèses («fondement»), intégrée dans le texte-traduction.

Sur l'autre versant se disposent, comme on peut l'attendre, les traductions de Rivarol, qui mélange la prudence (dans sa traduction¹⁸) et l'ironie (dans sa note¹⁹); de Montor, qui fait lui aussi le choix d'une traduction prudente et se montre réticent jusque dans la note en bas de page²⁰; de Margerie, qui n'hésite pas à suivre les voies de la dissimulation et de l'euphémisme²¹; de bon nombre, finalement, de traducteurs du XIX^e siècle, qui restent en deçà de l'expressivité

lexicale de Dante. Encore une fois, Lamennais occupe une position intermédiaire, étant donné qu'il se sert du même hyperonyme, *excrément*, employé par les traducteurs du premier versant («où en *excrément* se transforme ce qu'on mange»), mais évite, comme les traducteurs du deuxième, le verbe *péter*, qu'il remplace par une métaphore («jusque-là où les vents s'échappent»)²².

3. La traduction de Lamennais semble par ailleurs bien présente sur la table de de Laminne lorsque celui-ci se détache, sur ces points scabreux, de la ligne Fiorentino-Méliot. Sous forme de substantif et d'adjectif le lexique scatologique de Dante avait déjà fait ses preuves dans deux vers rapprochés du XVIII^e chant de l'*Enfer*, et précisément dans la deuxième bolge du huitième cercle, où le pèlerin assiste à la peine des adulateurs, «plongés dans le fleuve de merde»: «vidi un col capo sì di merda lordo, / che non parëa s'era laico o cherco» (*Inf.* XVIII, 116-117: «j'en vis un à la tête si souillée de merde / qu'on ne comprenait pas s'il était laïc ou bien clerc»); «quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose» (*Inf.* XVIII, 130-131: «cette souillon échevelée / qui se griffe là de ses ongles merdeux»²³). Dans la traduction de ces images de Laminne ne partage pas, pour une fois, la fidélité extrême à la lettre typique de Méliot, qui relance une fois de plus le lexique de Dante: «Et tandis que mon regard fouille cette merde, une tête, qui en était si couverte...»; «De ses ongles merdeux»²⁴. Il s'apparente cependant à la version intermédiaire de Lamennais, qui puise, du moins pour l'adjectif, dans le lexique populaire et vieilli, pour atténuer la grossièreté de l'original sans en tarir pour autant l'expressivité: «cette sale servante échevelée, qui là s'égratigne avec ses ongles *embrenés*»²⁵. De Laminne non seulement reprend l'adjectif de Lamennais, mais il en multiplie l'emploi et l'adopte aussi pour le substantif, transformé en attribut dans sa version:

J'en vis un avec la tête *embrenée* au point
Qu'il ne paraissait plus s'il était laïque ou clerc
[...]
De cette sale servante échevelée
Qui se griffe là-bas avec ses ongles *embrenés*.

Bien entendu, le recours à l'adjectif *embrené* peut être polygénétique, mais une filiation directe est tout

aussi possible, pour au moins deux raisons: premièrement, ces deux traducteurs semblent être les seuls à employer l'adjectif en question à cette hauteur de la tradition des traductions françaises de la *Comédie*; deuxièmement, de Laminne avait certainement une connaissance détaillée de la traduction de Lamennais.

En général, sur ce point et sur d'autres, de Laminne semble reprendre volontiers les mots de Fiorentino, de Lamennais et même du très proche (chronologiquement) Méliot, à partir desquels le traducteur belge s'est construit un champ traductif dont il est l'épicentre et dans le périmètre duquel il édifie son texte, ce qui en fait à plein titre un traducteur "français" de Dante. Mais des éléments d'originalité sont aussi présents dans sa traduction.

Paratextes et originalité de de Laminne

Le résultat du travail de de Laminne est «autant une édition qu'une traduction, puisqu'une page sur deux est consacrée au texte, accompagnée de notes en italien»²⁶. En regard de la traduction française, on lit le texte italien de l'édition commentée de Tommaso Casini datant de 1889. La traduction et le texte en regard sont encadrés par deux péri-textes classiques: des *arguments*, qui précèdent le début de chaque chant et en résument le sujet, et des notes en bas de page qui sont pour «une grande partie [...] empruntées» à Casini, «les autres ayant été prises à divers autres commentateurs» ou «étant personnelles» du traducteur²⁷. L'origine des *arguments*, de son côté, n'est pas claire et mérite d'être considérée de plus près, car l'ensemble texte-paratexte constitue l'aspect le plus original de l'organisme créé par de Laminne et ces quelques lignes d'introduction aux chants sont à même de nous donner de nouveaux renseignements sur la façon dont travaillait le traducteur. De plus, la version en regard des *arguments* ne manque pas de soulever des questions quant au profil de celui-ci – notamment au sujet de sa connaissance de la langue italienne –, auxquelles il n'est pas possible à ce jour de donner des réponses, mais qu'il faudra éclaircir.

Dans sa *Notice bibliographique* de Laminne indique trois Éditions avec commentaire moderne dont il dut s'entourer dans la réalisation de sa traduction: celle de Casini, qui lui donne le texte de références, celle de Pietro Fraticelli et celle de Giovanni Andrea Scartazzini.

Étant donné que l'édition de Scartazzini n'a pas de véritables introductions aux chants, mais seulement des répertoires succincts des sujets («Lo sviamento, la falsa via e la guida sicura», par exemple, pour le 1^{er} chant), et qu'aucune corrélation n'existe entre les *arguments* de de Laminne et ceux de Fraticelli, le plus simple est de rechercher la source du traducteur belge, pour ces *arguments* comme pour le texte de Dante et pour une bonne partie des notes, dans l'édition de Casini. À titre d'exemple, les *arguments* de deux chants célèbres de l'*Enfer*, le 1^{er} et le V^e, suffiront pour illustrer le genre de rapports reliant ces deux textes:

Casini, 1^{er} chant

È l'introduzione generale del poema, e ne contiene l'allegoria fondamentale: Dante si trova smarrito per una selva oscura, e tentando di ascendere un colle luminoso ne è impedito da tre fiere, la lonza, il leone e la lupa; a lui appare Virgilio, che gli si offre come guida [...] [*Venerdì santo, 8 aprile 1300*]²⁸.

de Laminne, 1^{er} chant

Questo canto è l'introduzione generale del poema, e ne contiene l'allegoria fondamentale. Il poeta, smarrito in una foresta oscura dove erra tutta la notte, ne esce al mattino e si appresta a salire un colle illuminato dal sole nascente, quando incontra successivamente un leone, una pantera ed una lupa, che lo respingono verso la foresta tenebrosa. Appare allora Virgilio, che gli si offre per sortirlo di là [...] (*Venerdì santo, 8 aprile 1300*)²⁹.

Casini, V^e chant

Sull'ingresso del secondo cerchio i due poeti trovano Minòs, il giudice infernale [...]; poi, entrati nel cerchio, vedono i lussuriosi rapiti continuamente in giro da un vento impetuoso [...] [*sera dell'8 aprile*]³⁰.

de Laminne, V^e chant

All'ingresso del secondo cerchio sta Minòs, il giudice dell'Inferno. In questo secondo cerchio trovano i lussuriosi, rapiti continuamente in giro da un vento impetuoso [...] (*sera dell'8 aprile*)³¹.

S'il existe effectivement un lien entre Casini et de Laminne, les correspondances demeurent cependant superficielles, limitées au palimpseste des *arguments* (structure, longueur, disposition des sujets), et ne touchent que très partiellement aux textes, sans pour autant que de Laminne soit complètement indépen-

dant de Casini. L'*incipit* du premier *argument* de de Laminne, tout comme la description de la peine des luxurieux, reproduisent au mot près les passages correspondants des *arguments* de Casini, jusque dans les tournures de phrase les moins évidentes («rapiti [...] *in giro*»); mais d'où vient-il le reste du texte en regard? Ayant déjà précisé qu'aucune corrélation ne peut être établie avec les autres sources italiennes évoquées, il faudra supposer que le traducteur, qui «a poussé [son] scrupule jusqu'à rédiger en italien ses propres notes»³², a lui-même produit le texte qu'il met en regard des *arguments*, dont il ne réaliserait pas une traduction, mais une auto-traduction. Il s'agirait du cas tout à fait exceptionnel d'un traducteur créant non pas ses prédécesseurs, mais ses sources, et de surcroît dans une langue autre que la sienne.

Cette pratique inhabituelle de l'incursion dans l'autre langue, ainsi que l'auto-traduction d'un texte en regard dont le traducteur lui-même serait l'auteur, peuvent être incertaines pour les *arguments* (de Laminne a pu en confier la composition à une troisième main, ou se fonder sur des sources qu'il ne cite pas et que nous n'avons pas pu repérer), mais ne font pas de doute pour les notes que le traducteur déclare lui être «personnelles». Celles qui mettent en avant une réflexion sur les choix traductifs et ne se justifient qu'en fonction de l'opération de traduction sont particulièrement intéressantes:

di quell'umile Italia fia salute. L'Italia umile di Dante è dessa l'humilem italianam di Virgilio? (En. III, 522). In questo caso *dovrebbe tradurre* Italia modesta [...], per il che, *propendiamo* a credere che si tratti dell'Italia umiliata³³.

Il sera le salut de cette pauvre Italie. L'*umile Italia* de Dante est-elle l'*humilem Italianam* de Virgile. En ce cas il faudrait traduire par: «modeste Italie» [...] Aussi admettons nous plutôt qu'il s'agit de l'Italie humiliée, affaiblie par les luttes intestines³⁴.

Cette démarche est confirmée par quelques détails linguistiques, dont le plus intéressant est l'emploi transitif, en italien, du verbe *sortire* («sortirlo di là») dans les dernières lignes de l'*argument* du I^e chant, très probablement en conséquence d'un calque syntaxique de la construction transitive du verbe français *sortir* (*sortir+qqn*)³⁵. De la même manière, des calques sont possiblement présents dans les portions de notes

certainement dues à l'initiative de de Laminne: par exemple, pour la construction du verbe *credere* suivi d'un indicatif, «io credo che Dante ha voluto dire...»³⁶, qui se justifie assez mal en italien, mais qui peut être le résultat d'une interférence du français. Cependant, les cas de ce genre demeurent rares, si bien que les paratextes en regard témoigneraient en général d'une excellente maîtrise de l'italien de la part du traducteur, ce qui est toutefois en contraste avec les informations, à vrai dire superficielles et venant pour l'essentiel de la *Préface* à sa traduction, dont nous disposons à propos de la formation de de Laminne³⁷.

Dans sa *Préface*, celui-ci déclare en effet avoir étudié la *Comédie* pour un examen de philosophie, sans doute dans le cadre des deux années de Philosophie et lettres propédeutiques à la formation en droit; mais il précise aussi l'avoir lue, à cette occasion, dans ces traductions françaises «réputées les meilleures» qui laissèrent cependant en lui une «impression [...] pénible»³⁸. Par la suite, il précise qu'il a pu, plus tard, accéder à une «petite édition» italienne du poème de Dante, mais seulement «à grands coups de dictionnaire» («Je commençais à lire le poème dans le texte, et, bien que je n'arrivasse à comprendre qu'à grands coups de dictionnaire»³⁹). Et même lorsqu'il dénonce les «grossiers contre-sens» de ses prédécesseurs («reprenant les traductions que j'avais dû laisser, je constatai [...] qu'elles étaient criblées des plus grossiers contre-sens»⁴⁰), cette appréciation demeure générique et sans références ponctuelles aux textes. Ces quelques traces disponibles ne dessinent pas les contours d'un fin connaisseur de l'italien, mais cela ne fait qu'accentuer l'originalité de l'opération traductive menée par cet auteur-traducteur construisant, dans son livre, une «symétrie fictive» du texte traduit avec un texte de départ inexistant, dont il est lui-même le responsable.

L'originalité de l'organisme créé par de Laminne est par ailleurs confirmée par la présence d'un troisième paratexte, insolite: une sorte de paratexte camouflé, intégré dans le texte-traduction et étranger aux catégories de Genette⁴¹, mais dont les caractéristiques ne coïncident pas non plus avec la *traduction glosée* que Philippe Guiberteau allait proposer (et théoriser trois décennies plus tard dans sa version du *Paradis*⁴². Alors que les notes en bas de page sont réservées aux questions exégétiques ou herméneutiques et, le cas échéant, à l'illustration de quelques problèmes de

traduction, des interventions de détail et ponctuelles – le plus souvent des formes verbales venant clarifier ou compléter le sens de passages compliqués et ambigus – sont incorporées par de Laminne dans le texte-traduction, mais isolées entre parenthèses:

Se tourna en arrière pour examiner le passage
Qui jamais ne laissa (passer) un vivant.
[...]
Et voici (venir) presque au commencement de la
montée,
Une panthère légère et très agile
[...]
Aussi, voyais-je motif d'avoir bon espoir
De (vaincre) ce fauve au gai pelage
[...]
Et une louve, qui de tous les appétits
Semblait pleine dans sa maigreur,
Et avait déjà causé le malheur de bien des gens,
(apparus)
[...]
Tandis que je menaçais (de rouler) en bas,
A mes regards s'offrit
Un homme qu'un long silence semblait avoir rendu
muet⁴³.

Le commentaire de Casini pourrait bien être à l'origine de quelques-unes de ces insertions (Casini employait, par exemple, le verbe *passare* [passer] dans sa note explicative du vers 26, ainsi que le verbe *vincere* [vaincre] au vers 41), mais cette relation n'est pas systématique. Méliot, de son côté, s'était déjà servi de la parenthèse intégrée au texte-traduction dans l'un des passages controversés du XXVIII^e chant de l'*Enfer* que nous avons évoqués plus haut: afin de détailler la nature du «trou [...] par où l'on pète», il signalait entre parenthèse un équivalent, le *fondement*, dont un emploi familier indique justement la «région fessière» (pour l'Académie), ou le

«derrière, anus» (pour le Petit Robert). Il s'agissait, cependant, d'un cas isolé, alors que de Laminne en fait une véritable opération traductive appliquée de manière systématique tout au long de son texte.

Conclusion

Alors même que l'*Enciclopedia dantesca* sépare les deux entrées consacrées à la France et à la Belgique, la traduction de de Laminne est intégrée par Marc Scialom dans son répertoire des traductions «françaises» de la *Divine Comédie*, et il y a lieu de s'interroger sur l'existence d'une spécificité belge dans la tradition du Dante en langue française. Le positionnement de de Laminne s'avère, de ce point de vue, d'un intérêt certain, son travail étant partagé entre deux tendances concurrentes: d'une part, il participe d'une lignée traductive dans laquelle il est en contact avec des traductions de l'Hexagone, de l'autre il se détache du champ traductif existant par des choix paratextuels tout à fait originaux. Voici donc que la traduction de de Laminne, dont le texte apparaît par moments comme le résultat d'une lecture et d'une écriture faites au grappin – «col rampino», avec la formule que Giambattista Marino employait pour définir son idée de littérature – se présente, dans le contexte de la tradition du Dante en langue française, comme un individu singulier, non pas pour les choix de traduction, mais au niveau de la construction du texte. Seulement des recherches ultérieures, menées à partir du travail de de Laminne et élargies à l'intertextualité dans le domaine spécifique du champ traductif de la Belgique francophone, seront à même de montrer si ce travail, avec ses traits d'originalité, a pu à son tour inaugurer une nouvelle lignée de traduction.

Note

- ¹ Fernando Funari, *Nicolas Muller, passeur inattendu de Dante en Belgique. Étude et édition génétique du manuscrit AML 14673/9 (Par., XXXIII)*, «Interfrancophonies», 15 (2024), pp. 119-152, p. 121.
- ² Robert O.J. Van Nuffel, ne nomme pas de Laminne dans son essai sur *Dante nel Belgio*. Trapani, Accademia di Studi «Cielo d'Alcamo», «Lectura Dantis Siciliana», n° 12, 1957, mais il le cite dans l'article *Belgio* de l'*Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970. Quelques études récentes se

sont arrêtées sur cette traduction, mais dans le contexte de raisonnement plus vastes: Fernando Funari, *Traductions de traductions: Dante entre France et Belgique*, «Interfrancophonies», 14 (2023), pp. 115-135; Fernando Funari, *Nicolas Muller, passeur inattendu de Dante en Belgique*, cit.; Laurence Pieropan, «Chevalier Ernest de Laminne, traducteur et commentateur belge de *L'Enfer* et du *Purgatoire* (1913-1914)», conférence prononcée lors de la Journée d'études internationale «La littérature italienne hors d'Italie (1900-1920)» à l'Uni-

versité de Mons (19 mars 2024).

- ³ *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction nouvelle, par Ernest de Laminne, Paris, Perrin et C^o, 1913, p. II; par la suite de Laminne, 1913.
- ⁴ Albert Valentin, c.r. de «Dante Alighieri, *La Divine Comédie: L'Enfer*, traduction nouvelle, accompagnée du texte italien, avec une introduction et des notes, par Ernest de Laminne, Paris, Perrin et C^o», dans *Annales de la Faculté de Lettres de Bordeaux et des Universités du Midi. Bulletin italien*, t. XIII, 1913, pp. 83-85, p. 84.
- ⁵ de Laminne, 1913, *Préface*, p. I.
- ⁶ La traduction de Méliot est en effet publiée à une date où de Laminne devait être en plein travail: c'est précisément dans une édition de 1908 qu'il cite la traduction de Fiorentino, tout comme le *Dante* de Gauthiez et le *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse* de Remy de Gourmont, en plus du commentaire de Tommaso Casini, pour lequel l'édition de référence est datée de 1907.
- ⁷ Pour cette formule très efficace, cf. Marc Scialom, «Note sur la traduction», *Divine Comédie*, in *Dante. Oeuvres complètes*, sous la direction de Ch. Bec, Librairie Générale Française, Paris, p. 596. Notre recherche est purement qualitative: il serait certainement fructueux de croiser ces résultats avec ceux d'une recherche quantitative.
- ⁸ Dante, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Gallimard, 2021; par la suite Risset.
- ⁹ C'est nous qui soulignons.
- ¹⁰ *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduction nouvelle, accompagnée de notes, par Pier-Angelo Fiorentino, Ch. Gosselin, Paris, 1840, p. 67; par la suite Fiorentino.
- ¹¹ *La Divine Comédie*, traduite et commentée par A. Méliot, Paris, Garnier Frères, 1908, p. 164; par la suite Méliot.
- ¹² *L'enfer: poèmes en XXXIV chants*, traduit par Rivarol, 2 t., Paris, Aux bureaux de la publication, 1867 [1783]; par la suite, Rivarol.
- ¹³ *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduction en vers français [...] par Amédée de Margerie, Paris, Victor Retaux, 1900; par la suite, de Margerie.
- ¹⁴ *La Comédie de Dante Alighieri*, traduite en français par M. le chevalier Artaud de Montor, 3^e éd, Paris, Firmin Didot, 1849; par la suite, Montor.
- ¹⁵ Dante, *Enfer*. Traduit de l'italien par Lamennais. Précédé d'un essai d'Yves Bonnefoy, Payot & Rivages, Paris, 2013; par la suite, Lamennais. Sur les emplois familiers de *croupe*, cf. *Trésor de la langue française informatisé*, TLFi, s.v. «croupe».
- ¹⁶ de Laminne, 1913, p. 341.
- ¹⁷ Risset.
- ¹⁸ «ses intestins fumants pendaient sur ses genoux; et son cœur palpitait à découvert» (Rivarol, t. 2, p. 91).
- ¹⁹ «Comment rendre il tristo sacco che merda fà di quel che si trangugia? Il faut laisser digérer cette phrase aux amateurs du

mot à mot» (Rivarol, t. 2, n.10, p. 98).

- ²⁰ «Suivant un nouveau traducteur, "*fendu du menton jusqu'à l'endroit qui p...*" [...]. Plus bas on lit dans le texte: "*Tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia*". Là, le même traducteur dit: "*Le triste sac qui change en excréments ce qu'on avale*". Pourquoi, quand on n'a pas reculé devant le mot *trulla*, ne pas oser traduire nettement *le quatrième mot* de cette dernière citation?" (c'est nous qui soulignons, pour le dernier italique) (Montor, p. 128, n. 1).
- ²¹ «du col au bas du dos fendu dans sa hauteur»; «le sac où se change en ordures / L'aliment» (de Margerie, p. 231).
- ²² «fendu du menton jusque là d'où les vents s'échappent»; «le dégoûtant sac où en excréments se transforme ce qu'on mange» (Lamennais, p. 242).
- ²³ Risset, pp. 137 et 143.
- ²⁴ Méliot, pp. 156-57.
- ²⁵ Lamennais, p. 166. La nature *populaire* du verbe *embrener*, dont l'évolution lexicologique est complexe, est enregistrée par le *Trésor de la langue française informatisé*. Par ailleurs, si la 9^{ème} et dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie française* signale que le mot appartient à la langue classique, dans toutes les éditions précédentes, à partir de la deuxième (1718), le verbe *embrener* était classé comme «bas» (jusqu'en 1878) ou «familier» (1935).
- ²⁶ Albert Valentin, *op. cit.*, p. 84.
- ²⁷ de Laminne, *Préface*, p. II.
- ²⁸ *La Divina Commedia di Dante Alighieri, con il commento di Tommaso Casini. Quarta edizione riveduta e corretta*, Firenze, Sansoni, 1899, p. 3; par la suite, Casini.
- ²⁹ de Laminne, p. 2.
- ³⁰ Casini, p. 29.
- ³¹ de Laminne, p. 56.
- ³² Albert Valentin, *op. cit.*, p. 84.
- ³³ de Laminne, p. 12, n. 106.
- ³⁴ de Laminne, p. 13, n. 106.
- ³⁵ Des emplois transitifs du verbe sont attestés en italien, mais demeurent très rares (cf. *Grande dizionario della lingua italiana*, p. 513).
- ³⁶ *Enfer*, II^e chant, note 6 (p. 18).
- ³⁷ Comme Laurence Pieropan l'a confirmé lors d'une journée d'études récente, les zones d'ombre demeurent, sur ce point, plus nombreuses que celles que nous sommes à présent capables d'éclaircir.
- ³⁸ de Laminne, *Préface*, p. 1.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ *Ivi*, p. 2.
- ⁴¹ Notamment dans Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- ⁴² Cf. Philippe Guiberteau, *Sur le système de la traduction glosée. (À propos d'une récente traduction du Paradis)*, «Lettres d'humanité», 8 (1949), pp. 67-77.
- ⁴³ de Laminne, pp. 5-9 (*Enfer* I, 26-63).

Traduire ce que fait le discours, et non les mots. La traduction de la *Commedia* par Pierre Poirier : un avant- traduire meschonnicien

Béatrice Costa et Laurence Pieropan

Introduction

« J'écris des poèmes, et cela me fait réfléchir sur le langage », est un bon mot d'Henri Meschonnic qui résume fort bien la manière dont il concevait l'écriture, dans un lien indissociable de la praxis et de la théorie. Toutefois, bien qu'il ait traduit une partie de la Bible et plusieurs sonnets de Shakespeare, et qu'il ait rédigé une théorie d'ensemble de la traduction, il ne se percevait pas comme traductologue. Il avait en horreur la notion même de « traductologie », qui selon lui aspire à remplacer la poétique du texte par une absence de poétique¹. Parce que le texte poétique est porteur de rythme et d'oralité, parce que son effet transformateur se fonde sur une sémantique du continu, le traducteur se doit de ne pas remplacer simplement l'organisation d'un système de discours par des unités de la langue.

Poétique du traduire : critique d'une traduction de la *Commedia*

Or, c'est, d'après Meschonnic, ce que font bon nombre de traducteurs, et en l'occurrence certains traducteurs de la *Commedia*. Obnubilés par les « intraduisibles », ces mots que Barbara Cassin qualifie de « symptômes de la différence des langues »², ils ne se mettraient pas à l'écoute du poème dantesque, ne verraient pas la nécessité de se mettre à son diapason. Au lieu « de penser ce que fait la chose littéraire,

pour pouvoir penser ce qu'en fait une traduction »³, ils se contentent de penser en termes esthétiques. Ce faisant, ils mettent à mal une pensée poétique qui se voit réduite soit au « calque (le littéralisme) », soit à un « pragmatisme qui croit avoir tout compris parce qu'il ne connaît et ne retient que du sens »⁴.

Jacqueline Risset, auteure de la traduction intégrale de référence en français de la *Commedia*, ferait partie de ces adeptes d'un pragmatisme qui part du fait, premier et incontournable, des différences symptomatiques des langues. Ces différences, liées à de simples représentations, cantonnées à des vérités figées, ne sont pas, selon Meschonnic, des « intraduisibles ». Même la tierce rime, dont Risset affirme qu'elle ne produit son effet qu'en italien et provoque en français « un effet de répétition excessive », ne doit pas être perçue comme un « intraduisible », mais comme une représentation qui ne demande qu'à être traduite⁵. Ainsi, les symptômes de la différence des langues, si révélateurs de « ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire », d'après la désormais célèbre formule de Cassin⁶, ne sont qu'un prétexte pour effacer les composantes du rythme.

La tierce rime, composante fondamentale du rythme dantesque et colinéaire aux autres forces rythmiques, s'inscrit, selon Meschonnic, dans le « système d'une subjectivation généralisée »⁷ qui sous-tend toute œuvre poétique majeure. Pourquoi et de quel droit priver le lecteur francophone d'un effet rythmique aussi

riche, d'un système de versification certes propre aux premiers poètes italiens mais tout à fait extrapolable au français ? Pour Meschonnic, il ne fait pas l'ombre d'un doute que la répétitivité des strophes de trois vers n'est pas une tare à éviter, et qu'il est parfaitement légitime, voire souhaitable, de vouloir restituer ce triple accord qui participe d'une « prosodie personnelle »⁸, d'une parole poétique susceptible d'organiser dans l'écriture la socialité et la subjectivité du discours⁹.

Dans la *Poétique du traduire*, qui prend par moment l'allure d'une anthologie critique réunissant un ensemble de traductions, dont chacune est commentée par le penseur-poète, Pierre Poirier (1889-1974) n'est pas mentionné. Il y a cependant quelques raisons de croire que le jugement de Meschonnic sur la traduction de Risset n'aurait pas été nécessairement le même pour celle de l'avocat, esthète, et traducteur belge de La *Commedia*, qui s'attacha à restituer le récitatif du poème dantesque¹⁰.

Poétique et subjectivation dantesque

Dans la longue suite des traducteurs et traductrices qui ont donné à lire et à entendre la *Commedia* en français, certains firent le choix d'une traduction en prose (entre autres Rivarol et Lamennais), tandis que d'autres optèrent pour un dispositif métrique et rimique, tel l'abbé Balthazar Grangier, le premier à réaliser une traduction complète du poème sacré, en sixains d'alexandrins (selon le schéma rimique AB AB CC), qu'il publia en 1596 à Paris chez Jean Gosselin et dédia à Henry IV. Si de nombreux commentaires ont alimenté l'histoire de la réception en traduction française de la *Commedia* du point de vue de la mesure métrique et de la forme rimique idéales, pour restituer l'hendécasyllabe et la rime tierce du poème source, il n'en va pas de même de la dimension « supra-musicale » (au sens large donc) du texte dantesque. Or Poirier, qui s'affirme d'emblée comme un traducteur adepte du vers libre, semble être particulièrement sensible à cette dimension, même si les réflexions qu'il réserve à la « Poétique musicale » ne mentionnent jamais explicitement une motivation traductive dantesque (cf. *infra*).

Toutefois, faut-il le rappeler avec Carlo Ossola – qui détaille les différentes significations du titre « *Commedia* » mentionnées par Dante lui-même dans l'*Épître*

XIII à Cangrande della Scala, le poème dantesque s'inscrit, par l'étymologie de son titre, dans un terreau musical : « [...] il faut savoir que comédie est dit d'après *comos*, maison des champs, et *oda*, c'est-à-dire chant ; d'où : comme qui dirait : chants villageois »¹¹. Outre le titre « *Commedia* », « chant », « chanson » et « cantique » surgissent également sous la plume de Dante, qui désigne ainsi son poème par le truchement de termes musicaux. Ossola remarque que « chant » est mentionné dans l'*Enfer*, et reprend à Lino Pertile l'observation de l'emploi du terme « chanson » dans l'*Enfer* et le *Purgatoire*, et de « cantique » dans le *Purgatoire* (« au sommet du paradis terrestre »¹²). Moins souvent épinglé par la critique dantesque, le terme « cantilène » est aussi mentionné, par Pertile/Ossola, pour son occurrence dans le *Paradis* : « À la divine cantilène, de tous côtés, / répondit la cour bienheureuse » (*Paradis*, XXXII v. 97-98)¹³. Cette dernière mention inscrit le poème dantesque dans une dimension musicale, certes, mais aussi liturgique, ce qui justifie pour les deux critiques de faire référence tout à la fois à la théologie victorine et à une lecture ambrosienne des évangiles, et Ossola de conclure : « [...] le sens de la composition se déplace donc du "dire poétique" au "chant orant" (la "cantilène" est en effet l'*Ave Maria* entonné par les bienheureux) [...] »¹⁴.

Poirier : poétique et subjectivation musicale

Dans l'état actuel des études consacrées aux traducteurs belges francophones de la *Commedia* (et sous réserve de découvrir de nouveaux documents édités ou manuscrits), Poirier (1889-1974), avocat et esthète bruxellois¹⁵, est le traducteur qui manifeste le plus explicitement son intérêt pour la dimension supra-musicale du poème dantesque, dans une série de réflexions ponctuelles, détachées toutefois d'une analyse de sa pratique traductive. Ainsi, dans son *Dante Alighieri. Humain-surhumain*¹⁶, il consacre nonante-deux pages à une traduction partielle des œuvres de Dante, accompagnée de commentaires – tantôt longs, tantôt brefs – qui s'inspirent souvent de gloses préexistantes et dont les sources sont occasionnellement mentionnées. Cette publication, découpée en six parties¹⁷, réserve de manière inattendue, en troisième partie, quinze pages de réflexions sur la « Poétique

musicale », qui appellent trois constats. Tout d'abord, Poirier est bien un traducteur de son temps qui, ayant découvert la *Commedia* vers 1908-1910¹⁸ et éditant sa traduction en 1945, est pétri des réflexions du monde littéraire français sur le rapport entre poésie et musique, avec une orientation proche du positionnement de Paul Verlaine, désireux de voir ses vers être mis en musique ; aux antipodes de la posture de Paul Valéry, qui défendait une diction des vers, contre leur mise en musique¹⁹. Ensuite, hormis l'exergue empruntée au *Livre des Rois*²⁰, qui ouvre la « Poétique musicale », la principale source des réflexions de Poirier est la *Commedia*, avec des extraits choisis dans l'*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis*, respectivement 5, 18 et 16 extraits²¹. Enfin, comme l'exemplifient les dix sous-titres de la troisième partie ici étudiée, Poirier s'attache à relever et à éclairer la thématique de la musique dans plusieurs passages du poème sacré, davantage qu'à analyser – pour décliner le titre de notre article – « ce que la mélodie fait aux mots » : La faculté auditive (29), Voix célestes (30), Plain-chant (32), Scherzando (33), Avec Aria de Casella (34), Andante smorzando (35), Avec accompagnement de guitare (37), Alléluia (38), Crescendo (39), La poétique musicale (40).

Toutefois, dans la dixième et dernière sous-partie (portant le titre homonyme de la troisième partie), Poirier condense sa réflexion et manifeste une lecture aiguisée de la poésie, qui, sans s'en tenir au seul mot, décèle dans les sons l'origine même des émotions : « La forme du vers est primordiale, son rythme précède la mélodie²², c'est lui qui par son enchaînement de sons en mesure, par la modulation du souffle, va porter le mot au suprême de l'émotion. *L'Énéide* était scandée par le récitant » (p. 40). Alors que, dans un ouvrage entièrement consacré à la traduction partielle d'un chef d'œuvre de la littérature européenne, on eût pu s'attendre à des considérations sur la recherche d'équivalence, dans le passage d'une langue source à une langue cible, c'est la figure du « compositeur » que Poirier mobilise, et non pas dans un sens métaphorique : « Un poème se prolonge en écho, par la mise en valeur de ses caractères phoniques, transformés en période musicale. Pour révéler les intentions secrètes du poème, le compositeur de musique doit trouver les accords qui accroissent la puissance vocale du mot » (p. 40). Et dans le droit fil de l'harmonie imitative, Poirier se remémore le lien entre les choses et le dessin des lettres, ou leur son : M, hiéroglyphe de la mer ; C,

lettre modelée sur la forme d'une coupe : S, signe et son du serpent debout ; R, mouvement de l'âme ou de la matière ; et L, quand « un poète veut mettre des ailes à ses vers » (p. 41-42). De l'avis de Poirier, Verlaine et, assurément avant lui, Dante, sont les poètes d'une seule et même longue lignée qui chevauche les siècles, des poètes qui, pour le dire avec Meschonnic, font entendre une subjectivation singulière (« un nombre intérieur », dit Poirier) :

Le choix du son par le poète est un travail créateur qui sort du fond de l'être, c'est une expression sensorielle. Aussi Dante et Pétrarque, Ronsard et Verlaine, répondent-ils à un nombre intérieur et peuvent-ils exprimer les sentiments les plus variés sur leur clavier de mots, presque toujours les mêmes, dont ils jouent en marquant l'accent de passion tantôt sur un mot tantôt sur un autre, de façon que le mot cesse d'être banal selon la place qu'il occupe dans la phrase. Le poète donne au mot une valeur sensible ou visuelle, une valeur musicale, le rythme de la phrase étant basé sur une relation d'acuité et d'intensité du son par rapport à l'idée évoquée.

Le poème est un tissu sonore sur lequel le musicien brode un commentaire. Le poète a donné à l'idée un contour phonétique, entrecoupé de soupirs, de césures, marqué de points d'orgue, pour atteindre la musique du silence. Dante puis Pétrarque décrivent dans un nombre instrumental, sept ou onze en italien, plutôt que huit ou douze en français, l'image poétique. Le poème est rythmé par des temps harmoniques. Le vers dantesque transpose l'image des sons par des mots sonores. (p. 42-43).

Poirier et la musique du silence : le chant des anges

Dans « Plain-chant » (p. 32), Poirier souligne l'importance du plain-chant, type de musique vocale et monodique qui suit une rythmique verbale, c'est-à-dire sans division ni mesure :

Le plain-chant, c'est-à-dire le chant plan ou uni du temps de Dante – ainsi nommé à cause de sa majesté – qu'il soit *syllabique*, suivant pas-à-pas [sic] le poème, ou *neumatique*, présentant plusieurs notes sur une syllabe, le chant sacré ne fut à l'origine qu'un récitatif que le temps orna de vocalises. Le texte était déclamé avec accentuations. Tels étaient

les chants du *Paradis* de Dante. [...] Nombre de vers de Dante correspondent à un neume, phrase chantée d'un seul souffle. (p. 32).

Par « neume », on entendait, à l'époque, « des formules stéréotypées, chantées sur la dernière syllabe des antennes aux cérémonies les plus solennelles. Issues de la tradition orale et connues par cœur des chantres, à l'origine les neumes n'étaient pas notées »²³. Conscient des figures mélodiques et rythmiques renseignées depuis le moyen-âge par les neumes, et afin que le *Te Deum* résonne dans le texte traduit tout autant que dans l'original, Poirier propose en français une traduction des vers 55-58 du chant XXVII du *Purgatoire* où l'organisation des idées, des mots et des sons préalables au vers 58 « Venite benedicti patris miei », anticipe, par trois fois à la rime, l'acte d'écoute (« guida », « voix » et « son »), choisissant ainsi de mettre en relief la thématique de l'oralité et du chant :

Une voix qui chantait nous guida
et nous, attentifs seulement à cette voix
nous nous dirigeâmes vers le son :
« Venez, bénis par mon père »,
Purgatoire, XXVII, v. 55-58 (Poirier, p. 32)

Ailleurs, Poirier maintient la position et la force neumatique de mots choisis, comme pour le « Hosanna » qui se retrouve ainsi en position médiane (davantage que dans le texte source) dans le vers 29 du chant VIII du *Paradis*, où les anges, en parlant, deviennent comme le miroir parfait de l'interlocuteur :

On chantait un Hosanna si doux
que le désir de le réentendre ne me quitta plus.
Paradis, VIII, v. 29-30 (Poirier, p. 32)

Ce chant des anges, auquel répond le « désir d'entendre » de Dante, renvoie à l'entente parfaite, à un échange spirituel que l'humain peut anticiper par moment sans jamais en avoir toute la certitude. Notons que la douceur évoquée est ici de l'ordre de l'intériorité, alors que la multiplicité et la division sont des marques d'extériorité. Par ailleurs, pour Poirier, la dynamique de l'intériorité apparentée à la douceur, peut aussi revêtir une force qui s'assume et intègre la diversité dans l'unité. Ainsi, au vers 39 du chant XV du *Purga-*

toire, le premier membre mélodique « Jouis » est suivi d'une formule qui annonce et confirme une conclusion victorieuse. C'est grâce à la force de l'intériorité que Dante et Virgile, guidés par le chant angélique, gravissent les sentiers du purgatoire :

Jouis, ô toi qui es vainqueur !
Purgatoire, XV, v. 39 (Poirier, p. 33)

L'ange est donc capable de maîtriser les flammes, à condition toutefois que l'humain ait voulu l'intégrer dans son intériorité. L'imagination, l'intériorité humaine joue ici le rôle d'un support par le biais duquel l'ange peut agir sur les flammes.

Poirier et Meschonnic : quels piliers traductifs partagés ?

Mais revenons, à présent, à quatre piliers traductifs de la théorie meschonnicienne. Si l'ouvrage publié en 1945 par Pierre Poirier ne dénote pas une forte théorisation au départ d'une pratique traductive, il livre toutefois les soubassements d'une démarche qui se veut réfléchie et téléologiquement orientée vers la sauvegarde, partielle et modulable, d'un étymon musical perçu, reconnu et apprécié au détour de chaque vers dantesque.

Dans cette optique, l'activité traduisante de Poirier découle de l'écoute attentive du rythme, de la prosodie et de la rhétorique profonde du chant dantesque, disséminés sur la totalité d'un vers, ou d'une strophe. Dans le célèbre épisode de la bataille de Courtrai (plus communément connue sous le nom de « bataille des Éperons d'or »), Dante prit parti pour les communiens flamands, victorieux, le 25 mars 1302, de « la fleur de la chevalerie française » ; ce passage ne pouvait échapper à la sélection du traducteur belge. Quand Risset traduit littéralement, et pragmatiquement, les vers 46-48 du chant XX du *Purgatoire*, Poirier livre une traduction musicale, attentive aux allitérations, assonances, paronomases, et à l'harmonie imitative du [r]. C'est en effet l'impératif rythmique et prosodique qui achemine Poirier vers la solution traductive « tôt il serait tiré vengeance » (plutôt que « prompt serait la vengeance », chez Risset), offrant ainsi au lecteur francophone l'allitération des [ə, ɛ, é], en compensation du [a] italien ; l'allitération (mi-« gagnée », mi-recherchée) créée entre

le nom de villes au vers 46 et les sons vocaliques au vers 47 (Douai/pouvaient, Lille/il, Gand/vengeance) ; l'assonance phonique et la reprise visuelle à l'identique en [t] (tosto, vendetta ; tôt, tiré), jusqu'à la paronomase

« Bruges/juge ». Enfin, l'harmonie imitative du [r] prend ici tout son sens, si l'on se rappelle combien Poirier y a souligné, dans « Poétique musicale », la force du « mouvement de l'âme ou de la matière ».

	Dante, <i>Divine Comédie</i>, Le <i>Purgatoire</i>, chant XX, 46-48		Jacqueline Risset, 1985		Pierre Poirier, 1945
46	Ma se Doagio, Lilla, Guanto e Bruggia potesser, tosto ne saria vendetta ed io la cheggio a lui che tutto giuggia.	46	Mais si Douai, Lille et Gand et Bruges pouvaient, prompt serait la vengeance ; et moi je le demande à lui qui juge tout.	46	Mais si Douai, Lille et Gand et Bruges le pouvaient, tôt il serait tiré vengeance et je la demande à celui qui tout juge.

Dans de nombreux autres passages de la traduction, les choix rythmiques et mélodiques sont légion, mais il est un passage qui mérite le détour, pour constater combien le lecteur et traducteur Poirier était aussi attentif à toute trace d'harmonie imitative (interlinguale, dirions-nous) déposée dans la langue française, comme lorsqu'il commente ces vers 4-6 du chant XV de *l'Enfer* :

De même que les Flamands entre Witzand et Bruges
craignant le flot qui vers eux s'aventure
construisent la digue, pour que la mer s'enfuie...
Enfer, XV, v. 4-6 (Poirier, p. 88)

Dante définit les deux extrémités du rempart élevé contre les attaques de la mer du Nord, voulant susciter une image de ce pays que l'harmonie imitative baptisa d'un alexandrin : *la lande de la houle ou du vent hululant*, en un mot *Ulander-en-Vlander-en*, ce qui devient en français par le sifflement de la tempête : Flandres.

Chez Poirier, le texte dantesque et sa poétique supposent aussi la traduction d'un discours, surtout dans les passages-interstices où le verbe de l'avocat peut jaillir, au-delà des siècles, en défense du poète exilé et désireux d'être couronné pour son poème sacré. Ainsi en est-il de l'apostrophe à Apollon, au chant I du *Paradis*²⁴. Si la traduction littérale de Risset intervient fort peu sur les indices d'énonciation de personnes en lien avec les fonctions du langage (aucune omission, mais deux ajouts sur le versant de la fonction expressive (v. 13 : « ce dernier labeur ») et sur celui de la fonction impressive (v. 15 : « ton laurier »), de son côté, Poirier efface trois traces d'une présence du destinataire (fonction impressive, v. 14, 15, 19) et une trace du destinataire (fonction expressive, v. 23),

mais, parallèlement, ajoute massivement des traces de ce même destinataire (v. 13, 19, 24, 27, 28). En soi, cet accent mis sur l'énonciateur du message (Dante) et la mise en sourdine du récepteur, peuvent s'expliquer par des strophes qui présentent un discours de Dante à Apollon structuré exactement sur le modèle cicéronien – et donc fortement codifié et argumenté, au point de pouvoir laissé émerger majoritairement, en traduction française, la parole vive du poète florentin, par le truchement de l'avocat bruxellois prompt à s'emparer du discours dantesque, comme en plaidoirie, et à émouvoir l'audience.

Enfin, quid de la qualité d'une retraduction du point de vue de l'insertion de nouvelles structures dans la langue cible ? Ce credo meschonnicien permet de réfléchir, sous un nouvel angle, aux choix et stratégies traductives de Poirier. Absente jusqu'à présent de nos analyses, la langue du juriste n'en est pas moins présente dans la traduction, et même mise en relief par les autres orientations qui relèvent abondamment de la poétique musicale, du rythme et de la prosodie. Sans inventer de nouvelles structures dans la langue française (mais la langue du droit n'est-elle pas une langue en soi, juxtaposée à la langue française littéraire et/ou courante ?), Poirier crée la surprise du rapprochement inattendu des registres poétiques et juridiques. Un exemple, que d'autres extraits de *Dante Alighieri. Humain-surhumain* pourraient confirmer à l'envi ? :

Mais si Douai, Lille et Gand et Bruges
le pouvaient, tôt il serait tiré vengeance
et je la demande à celui qui tout juge.
Purgatoire, XX, v. 46-48 (Poirier, p. 88)

Dans ces vers où la justice est fortement convoquée, les choix de traduction « le pouvaient » et « à

celui qui tout juge » dénotent le recours à des constructions syntaxiquement marquées, d'une part, au scea du registre soutenu et de l'explicitation/implicitation pronominale (alors que Risset traduit par « pouvaient ») – là où Dante utilise le verbe « potesser » en construction intransitive ; d'autre part, au canon de l'inversion complément direct du verbe (autre qu'un usuel pronom personnel) - verbe, dans une formule législative forgée – là où la langue de Dante sert assurément de patron/calque.

Conclusion

Dans notre lecture croisée des réflexions et traductions de Meschonnic et de Poirier, l'analyse a montré que les points cardinaux rythmiques et prosodiques définis et adoptés par Poirier ont fait office de sous-bassement embryonnaire d'une réflexion traductologique, et ont permis de guider l'esprit du traducteur et de maintenir, tout au long d'une traduction partielle d'extraits parfois très courts, une cohérence d'ensemble. D'autre part, si le texte-manifeste consacré à « La

poétique musicale » permet de découvrir, isolément, des éléments essentiels et récurrents de la réflexion de Poirier, et fait surgir l'image d'un compositeur qu'on ne peut toutefois interpréter comme la métaphore du « traducteur », la traduction du poème sacré de Dante confirme une perception aiguë et une écoute (au sens propre du terme) du rythme, de la prosodie et de la rhétorique profonde, dans une approche systématique. Poirier envisageait-il de théoriser davantage sa pratique traductive ? Aucune des rares archives retrouvées ne le laisse supposer. Ensuite, avec (et avant) Meschonnic, Poirier illustre, par son entreprise de traduction, la thèse amplement démontrée par l'auteur de la *Poétique du traduire* selon laquelle un texte et sa poétique supposent, aussi, la traduction d'un discours, fût-ce celui de la plaidoirie. Enfin, l'association d'un parti-pris rythmique avec des structures syntaxiques empruntées à la langue du droit, est peut-être moins inédite qu'il n'y paraît, l'art oratoire de l'Antiquité ayant certainement retenu l'attention du jeune étudiant inscrit en Philosophie et lettres au début du XX^e siècle, avant de « faire son droit ».

Note

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 163.

² Barbara Cassin, *Plus d'une langue*, Paris, Bayard, 2023, coll. « Les petites conférences », p. 23.

³ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, éd. Verdier, 1999, p. 163.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ainsi décrète-t-elle dans son introduction à la *Divine Comédie* qu'il est impossible « d'implanter la tierce rime dans une traduction moderne [...] sans que tout le texte se trouve du même coup soumis à un effet de répétition excessive, perçue comme tout à fait arbitraire », Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 19 (« Traduire Dante »).

⁶ Barbara Cassin, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, p. 24.

⁷ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 175.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 179.

¹⁰ Pour une présentation détaillée de la vie et des publications de Poirier, cf. Laurence Pieropan, « Pierre Poirier, juriconsulte, esthète et traducteur », in Catherine Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges*, Mons, Université de Mons

- Service de communication écrite, 2013, coll. « Travaux et documents » (n° 1), pp. 297-325.

¹¹ Carlo Ossola, *Introduction à la "Divine comédie"*, traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin et Pierre Musitelli, Éd. augmentée et révisée, Paris, éditions du Félin, 2016, coll. « Les marches du temps ». Ossola cite et commente les pp. 795-796 de : *Épître XIII*, 10, in Dante, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.

¹² Ossola cite les vers 139-140 du chant XXXIII du *Purgatoire* : « mais puisque sont remplis tous les feuillets / qui étaient préparés pour ce second cantique », *Ibidem*, p. 27-28. Article cité par Ossola : Lino Pertile, « *Cantica* » nella tradizione medievale e in Dante, « *Rivista di storia e letteratura religiosa* » XXVII (1991), pp. 389-412.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ En complément à l'article déjà mentionné de Laurence Pieropan (2013), on consultera utilement cet autre article : Laurence Pieropan, « Pierre Poirier (1889-1974), langue et discours d'un avocat, esthète, et traducteur de la *Commedia* », in Carlo Girotto, Claire Lesage et Claudia Zudini (dir.), *Réception traductive et matérielle de Dante en France*, Rennes, PUR, 2025 (à paraître).

¹⁶ Pierre Poirier, *Dante Alighieri. Humain-surhumain*, Bruxelles, Office de Publicité, 1945, coll. « Lebègue ».

¹⁷ *La Vita Nuova, Il Canzoniere*, La poétique musicale, *De l'éloquence en langue vulgaire, Le Banquet – Il Convivio*, *La Divine Comédie*.

¹⁸ Dès 1908, Poirier fut inscrit en Philosophie et lettres, à l'Université libre de Bruxelles, pour réaliser les deux années préparatoires au Droit. Lors de cette formation, il suivit le cours de Herman Pergameni consacré à quatre littératures étrangères, dont la littérature italienne.

¹⁹ Dans *Rhumbs*, le poète forge cette formule sans appel : « Confusion Mettre de la musique sur de bons vers, c'est éclairer un tableau de peinture par un vitrail de cathédrale. [...] », in Paul Valéry, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 639.

²⁰ « [...] “adducite mihi psaltem”. Cumque caneret psaltes[*fac- ta est super eum manus Domini*] » (*Livre des Rois* : IV, III, 15), traduit par Poirier : « Appelez un harpeur et tandis qu'il jouera, l'inspiration entrera en moi ». (Poirier, *op. cit.*, p. 29).

²¹ À l'exception de la mention du sonnet « Tanto gentile » (p. 35), et du *Convivio* (I-XI) (p. 37).

²² Dans le contexte, on peut interpréter ce terme « mélodie » comme « mélodie musicale » qu'un compositeur créerait.

²³ Cf. Musicologie.org, <https://www.musicologie.org/sites/n/neume.html>

²⁴ L'analyse ici présentée est synthétisée de notre précédente publication : Laurence Pieropan, « Pierre Poirier (1889-1974), langue et discours d'un avocat, esthète, et traducteur de la *Commedia* », *art. cit.*

Jean-Philippe Toussaint et Dante: pour une approche visuelle de l'*Enfer*

Thea Rimini

Depuis plusieurs années, l'écrivain belge Jean-Philippe Toussaint entretient un dialogue intense avec le poète «sommo» de la littérature italienne, Dante. En 2012, il a conçu une œuvre multimédia complexe, *L'Enfer*, dans le cadre du projet *Livre / Louvre*, une exposition qui s'est tenue du 8 mars au 11 juin 2012 au musée du Louvre. Ce projet, dirigé par l'écrivain en collaboration avec Pascal Torres, conservateur du patrimoine et responsable de la Collection Edmond de Rothschild, a donné lieu à une réalisation de grande envergure.

C'est à l'occasion de cet événement que Toussaint s'est lancé dans la traduction en vers libres et en français contemporain de *L'Enfer*, un travail qui a débuté par le chant III et qui est encore en cours d'achèvement¹. Après une brève mention de Dante dans l'épigraphe de son roman *Nue*², à travers la citation extraite de la *Vie nouvelle* – «Dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune» –, la présence de Dante a acquis une nouvelle importance lors du programme commémorant le 700^e anniversaire de la mort du poète en 2021, à Bastia, ville élective de J.-P. Toussaint. À cette occasion, il a conçu une lecture musicale originale de *L'Enfer*, où il incarnait lui-même le personnage de Dante, tandis que l'acteur corse Jean-Claude Acquaviva interprétait le poète Virgile.

Le dialogue de Toussaint avec Dante illustre parfaitement la multiplication des relations entre les différents contenus médiatiques dans ce que Jenkins a désigné

comme l'ère de la «convergence», un phénomène inauguré par la révolution numérique³. Toussaint établit ainsi des relations à la fois «multimédiales» et «intermédiaires» avec l'œuvre de Dante⁴. Elles sont «multimédiales» dans la mesure où plusieurs médias coexistent au sein de la même œuvre et où la dimension technologique prend une place prépondérante: c'est le cas, comme nous le verrons, dans l'installation *L'Enfer* ou dans le spectacle corse mêlant projections vidéo, musique, lecture et arts plastiques. Il s'agit également de «relations intermédiaires» dans la mesure où c'est l'aspect linguistique qui prédomine, notamment à travers la traduction proprement dite. Un outil conceptuel utile pour analyser le parcours toussaintien dans le voyage de Dante sera celui du «transfert culturel», qui, comme l'ont souligné M. Gonne et R. Meylaerts, nous permet de rendre compte des «complex, non-linear [...] and transmedial cultural dynamics, and for the interconnectedness of different discursive and institutional practices, including translation»⁵.

Cet article se propose d'analyser les différentes étapes du parcours dantesque que Toussaint a suivi au fil des années. L'hypothèse de recherche que nous chercherons à démontrer ici est que c'est la dimension visuelle qui domine l'expérience dantesque de Toussaint, y compris dans sa traduction interlinguistique, où elle fonctionne comme un élément fédérateur. Or, la dimension visuelle est déjà bien présente dans la *Divine Comédie*, à travers l'imagination plastique

de Dante, qui nous rend visibles les cercles infernaux. Cependant, Toussaint cherchera à accentuer cette dimension visuelle dans ses nombreuses relectures et réécritures de l'œuvre du poète florentin.

L'installation L'Enfer

L'exposition *Livre / Louvre* présente des exemplaires issus des collections du musée (incunables, manuscrits) en dialogue avec des photographies, vidéos et installations conçues par Jean-Philippe Toussaint. L'objectif de ce projet, comme l'a précisé l'écrivain lui-même, est de «rendre hommage aux livres sans passer par l'écrit»⁶. Le catalogue de l'exposition porte significativement le titre *La main et le regard*. En effet, ce sont ces deux sens – le toucher (les livres et manuscrits étant présentés dans leur matérialité) et la vue (les spectateurs voyant à la fois les livres et les installations) – qui sont sollicités et mis en lumière par l'exposition.

Dans l'installation *L'Enfer*, une édition de la *Divine Comédie* de Dante datant du XV^e siècle est exposée. Il s'agit, comme l'indique le conservateur, de «l'édition florentine, par Niccolò di Lorenzo [1481], commentée par le professeur d'éloquence et de poésie Cristoforo Landino, membre de l'Académie platonicienne fondée par Cosme de Médicis». Cette édition est également illustrée par des gravures réalisées par Baccio Baldini d'après les dessins de Sandro Botticelli. Une de ces illustrations, représentant Virgile faisant apercevoir Béatrice à Dante, est en référence à un épisode du chant II de *L'Enfer*. Le choix d'exposer cette édition se justifie en partie par l'importance que Toussaint accorde à l'image, qui occupe une place centrale dans son œuvre et dans ses interactions avec celle de Dante.

À côté de l'incunable, une œuvre vidéo née de la collaboration de Toussaint avec l'informaticien Patrick Soquet est installée. Neuf tablettes électroniques montrent des traductions du chant III de *L'Enfer* dans neuf langues différentes – dont celle de Toussaint en français. À un moment donné, les traductions disparaissent, englouties par des flammes, pour réapparaître, ressuscitées de leurs cendres, sur les écrans. Comme l'a observé C. Olivier, «*Livre/Louvre* propose ainsi aux visiteurs une représentation visuelle de la lecture, visuelle dans la mesure où elle s'incarne dans l'énigme et le multiple, le mouvement et le recommencement.»⁷

Ce geste de résurrection du texte, qui renaît à chaque traduction, souligne le caractère à la fois unique et multiple de l'œuvre de Dante. À chaque nouvelle traduction, elle se transforme et se renouvelle, un processus qui se retrouve également dans la traduction réalisée par Toussaint.

Le manuscrit d'*En attendant Godot* de Beckett (1952) est exposé dans une vitrine entre l'incunable et les tablettes. La disposition de l'incunable à côté de Beckett n'est pas anodine. Le dialogue entre Toussaint et Dante n'est pas direct, mais médié par une appropriation littéraire, celle que Beckett, une figure à laquelle Toussaint a souvent déclaré devoir beaucoup, a faite de l'œuvre dantesque⁸.

Une autre médiation mérite d'être prise en compte: celle de Borges, lecteur de Dante. Bien qu'aucun manuscrit de Borges ne soit exposé au Louvre, il n'en reste pas moins que son influence, à travers sa conception de la littérature, est au cœur de la pensée qui sous-tend l'exposition. Comme le rappelle Toussaint, «Borges représente l'universalité du livre, le côté Babel, les délices du labyrinthe et du savoir infini.»⁹

Cette citation témoigne du rôle fondamental de Borges dans l'approche de Toussaint à l'œuvre de Dante. En effet, dans un document intitulé *Présentation Dante*, qui regroupe des notes relatives au spectacle de Bastia, Toussaint évoque précisément les *Neuf Essais sur Dante* de Borges et cite un passage de cette œuvre:

On n'a pas le droit de se priver du bonheur de lire *La Divine Comédie*, de la lire de façon naïve. Ensuite viendront les commentaires, le désir de savoir ce que signifie chaque allusion mythologique, de voir comment Dante a pris un vers célèbre de Virgile et l'a peut-être amélioré en le traduisant. On doit d'abord lire le livre avec une foi d'enfant et s'abandonner à lui; après il nous accompagnera jusqu'à la fin. Depuis tant d'années que ce livre m'accompagne, je sais que, si je l'ouvre demain, j'y trouverai encore des choses qui m'avaient échappé¹⁰.

Les propos de Borges nous permettront d'éclairer l'approche de Toussaint vis-à-vis de Dante. Il va sans dire que, chez l'écrivain belge, il ne s'agit pas d'une lecture naïve. Cependant, on y perçoit la volonté d'une lecture intime, préalable à l'analyse approfondie des allusions mythologiques ou des références intertextuelles. C'est dans cette perspective que Toussaint entre-

prend la traduction: pour se l'approprier davantage, pour en saisir toutes les nuances, comme le suggère Calvino lorsqu'il affirme que «Tradurre è il vero modo di leggere un testo»¹¹.

Le chant III

Le choix de Toussaint de se pencher sur le chant III s'explique par deux raisons: l'une relève de la poétique de l'écrivain, l'autre est d'ordre stylistique.

Commençons par la première. Dans le chant III, les âmes des neutres et des lâches sont condamnées. Pour Toussaint, l'écriture est avant tout un acte de résistance, non pas modeste, mais mineur, face aux ténèbres du monde¹². Le choix de ce chant s'inscrit

ainsi dans la conception que Toussaint a de la littérature: une littérature qui, à l'instar de l'acte de résistance qu'elle incarne, prend position contre la passivité et l'indifférence. Ce choix résonne comme un avertissement à ceux qui, par lâcheté ou par paresse, ne s'engagent pas dans la vie.

L'autre raison, d'ordre stylistique, réside dans le fait que ce chant s'ouvre sur l'image de la porte de la *città dolente*, un élément visuel frappant. Ce détail est particulièrement significatif, car c'est précisément en traduisant les vers relatifs à l'inscription sur la porte que Toussaint opère un choix de traduction audacieux.

Voici le passage, à confronter avec les traductions précédentes réalisées par ses prédécesseurs français, que Toussaint a avoué avoir eus «constamment» sous les yeux¹³:

Version italienne (III, 1)	Lamennais (1856) ¹⁴	Pézarid (1965) ¹⁵	Risset (1985) ¹⁶	Toussaint (2012)
Per me si va ne la città dolente	Par moi l'on va dans la cité des pleurs	Par moi va-t-on dans la cité dolente	Par moi on va dans la cité dolente	Par ici on va dans la cité des souffrances

Or, Toussaint définit la traduction de «per me» par «par ici» comme une de «mes plus grandes fiertés» et il explique:

Mais, pour ma part, «aller par moi» ne me semble pas satisfaisant. Si on ne traduit pas par «ici», qui me semble être la meilleure solution (et qui m'a même valu un «Oui» suivi d'un point d'exclamation enthousiaste de mon ami Roberto Ferrucci quand, le feutre rouge à la main, il a jeté un regard sur ma copie: «Bravo le Dante de la Belgique!»), il faudrait chercher quelque chose du genre: «En passant en-dessous de moi» «En me franchissant», ce qui ne me semble pas plus satisfaisant¹⁷.

Au-delà de l'intérêt de remarquer le dialogue indirect entre l'écrivain Toussaint, dans son rôle d'écrivain-traducteur, et son traducteur italien (lui-même écrivain), Roberto Ferrucci, il convient de s'attarder sur le sentiment d'insuffisance que les traductions traditionnelles de «per me si va» suscitent chez Toussaint.

Pourquoi la traduction «aller par moi» ne le convainc-t-elle pas, bien qu'elle soit plus littérale? En réalité, Toussaint rejette l'interprétation quelque peu fantastique de la porte que suggérerait «par moi» et préfère attribuer à cette phrase une connotation topographique. Cette approche vise à ancrer encore davantage dans le réel le voyage surnaturel de Dante. On connaît

la précision presque chirurgicale avec laquelle Toussaint, héritier du nouveau roman, aborde la description. Le déictique, dans ce cas, rend immédiatement visible et presque tangible le vestibule de l'Enfer. Pour Toussaint, la visualisation de la porte est une étape essentielle de la traduction, car elle permet d'enraciner celle-ci dans son propre univers de représentation.

Dans le cadre du projet *Livre/Louvre*, peut-être la présence de Dante peut-elle être décelée au-delà de l'œuvre d'art *L'Enfer*, et plus précisément dans l'installation *L'Univers*. Celle-ci présente, comme le dit Toussaint, un «ballet de lumière»¹⁸ réalisé à l'aide de 22 néons disposés en une sorte de voûte céleste. À nos yeux, cette installation n'est pas sans évoquer le vers final de *L'Enfer*, qui clôt le voyage surnaturel de Dante: «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (XXXIV, 139). Ici, à nouveau, c'est l'aspect visuel, incarné par la lumière – artificielle en l'occurrence – qui est mis en avant.

Le spectacle Dante à Bastia et les notes de préparation

En 2013, la citation tirée de *La Vie Nouvelle* («Dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune») sert d'épigraphe au roman *Nue*, dernier tome de la tétralogie *M.M.M.M.*¹⁹. Ce n'est pas sans signification que

cette citation dantesque figure dans le dernier volet du cycle consacré au personnage insaisissable de Marie, une figure qui se déploie à travers les saisons de la vie. La citation induit une comparaison implicite entre Marie et Béatrice, toutes deux portées par une valeur «salvatrice» à l'égard de l'homme, égaré dans le monde (post)moderne. Cette reprise dantesque revêt également une dimension métanarrative, dans la mesure où, comme l'a observé C. Olivier, elle définit «un double horizon d'attente. Elle est à la fois très brève et suppose un vaste programme d'écriture; elle procède du fragment et d'une ambition totalisante.»²⁰

Entre l'installation *L'Enfer* et le roman *Nue*, Toussaint a poursuivi son travail de traduction. Durant l'été 2012, il traduit les cinq premiers chants en respectant la mise en page originale des tercets, en laissant une ligne blanche entre chaque tercet et en isolant le vers final de chaque chant sur une ligne distincte.

Le confinement en Corse, lors de la première vague de la pandémie de COVID-19, a accéléré cette traduction. Ce n'est qu'au sein de cette île que Toussaint s'est consacré à la traduction de Dante, peut-être en raison de la proximité géographique avec l'Italie, mais surtout en raison de l'isolement offert par ce lieu. On pourrait dire que, pour Toussaint, il semblait nécessaire de vivre une suspension – à la fois spatiale et temporelle – de la routine quotidienne pour se consacrer pleinement au travail de traduction.

À l'occasion du sept centième anniversaire de la mort du poète italien, Toussaint conçut un spectacle dont la seule représentation eut lieu au théâtre de Bastia le 11 septembre 2021. L'idée en revient toutefois à Madeleine Santandrea, son épouse, qui assura la direction artistique du spectacle. Il ne s'agit pas d'une «lecture musicale illustrée», mais d'une «lecture incarnée»²¹. Sur scène, Toussaint incarne Dante, tandis que l'acteur corse Jean-Claude Acquaviva joue le rôle de Virgile. Au début, assis devant un bureau, Toussaint lit ses traductions, inscrites dans un livre (ce qui renvoie, une fois encore, à l'importance de la matérialité du livre mise en avant lors de l'exposition au Louvre), ou bien il les interprète. Le dialogue entre Dante-Toussaint et Virgile-Acquaviva est ponctué par les tercets de Dante chantés à cappella en corse par le groupe A Filetta, célèbre pour son chant polyphonique. Parallèlement, des images vidéo, sélectionnées et montées par le plasticien Ange Leccia, défilent sur un écran. Ainsi, différents médias sont mobilisés et entrelacés: loin

d'être simplement juxtaposés, ils acquièrent un sens en interagissant les uns avec les autres.

À l'écran, ce sont principalement des paysages naturels qui captent notre regard, mais il ne s'agit pas d'images illustrant de manière purement figurative le texte dantesque. Ces paysages entrent en résonance avec le texte: le paysage – parfois aride, parfois recouvert de forêts enveloppées de brume – est souvent filmé en contre-jour, ce qui l'éloigne délibérément de toute image folklorique ou pittoresque. Les prises de vue sont souvent subjectives, comme si elles étaient filtrées, elles aussi, par le regard du voyageur Dante/Toussaint.

C'est Toussaint lui-même qui sélectionne les textes et, dans ses notes préparatoires au spectacle, il met en lumière certains aspects de sa traduction sur lesquels il souhaite insister lors de sa lecture incarnée. Par exemple, Toussaint se concentre sur le statut de Virgile, qui, n'ayant pas connu la foi chrétienne (puisque né avant le Christ), se trouve placé dans les Limbes. Toussaint s'attarde également sur le Noble Château du chant IV, où sont réunis les héros et sages de l'Antiquité.

Dans ce Noble Château du chant IV se trouvent donc de grands esprits qui n'ont pas été baptisés, et Dante nous en dresse la liste. Il s'ensuit un véritable catalogue de noms propres, qui prend une dimension poétique.

Nous sommes là au cœur de la poésie.

Commentaire sur ce catalogue de noms propres – sonorité, rythme, beauté formelle.

Je voudrais insister sur ce catalogue de noms propres – qui sera illustré par Ange Leccia par des visages (et non des paysages)²².

D'une part, il convient de souligner que la conception du projet relève avant tout de Toussaint; d'autre part, il sera essentiel de mettre en lumière la triade «sonorité, rythme, beauté formelle», qui condense les valeurs auxquelles l'écrivain accorde une attention particulière dans sa traduction, quitte à sacrifier le sens littéral des mots (comme cela a été le cas pour «par moi» / «par ici»). En outre, on connaît le pouvoir évocateur des noms propres dans l'œuvre de Toussaint. Il suffit de penser à Marie Madeleine Marguerite de Montalte, l'énigmatique protagoniste de sa tétralogie *M.M.M.M.*. Enfin, voici la traduction par laquelle Toussaint restitue le catalogue des noms des grandes

figures de l'Antiquité, des héros et héroïnes mythologiques, ainsi que des personnages historiques. Nous avons mis cette traduction en regard de celle de Ris-

set, qui, du propre aveu de Toussaint, constitue son édition de référence²³.

Version italienne (IV, 121-129)	Risset (p. 55)	Toussaint
I' vidi Eletra con molti compagni, tra' quai conobbi Ettòr ed Enea, Cesare armato con li occhi grifagni.	Je vis Électre avec ses compagnons, parmi lesquels je reconnus Hector, Énée, César armé au regard de griffon.	Je vis Electre, avec de nombreux compagnons Parmi lesquels je reconnus Hector et Enée, César en armes, aux yeux de faucon.
Vidi Camilla e la Pantasilea; da l'altra parte, vidi 'l re Latino che con Lavina sua figlia sedeà.	Je vis Camille et la Penthésilée; et plus loin je vis le roi Latinus assis avec sa fille Lavinia.	Je vis Camille et la Penthésilée; De l'autre côté, je vis le roi Latinus Assis avec sa fille Lavinia.
Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino, Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia; e solo, in parte, vidi 'l Saladin.	Je vis ce Brutus qui chassa Tarquin, Lucrèce, Julia, Martia et Cornélia; et seul, à l'écart, je vis Saladin.	Je vis ce Brutus qui chassa Tarquin, Lucrèce, Julia, Marcia et Cornélia Et seul, à l'écart, je vis Saladin.

En comparant les deux traductions, il apparaît clairement que l'adhésion à la lettre du texte n'est pas systématiquement poursuivie dans l'une ni dans l'autre. Ainsi, par exemple, l'expression «*con molti compagni*» est traduite par Risset par «avec ses compagnons», tandis que Toussaint choisit d'ajouter «nombreux» pour rendre plus fidèlement le «*molti*» du texte source. À l'inverse, «*Cesare armato*» devient, littéralement, «César armé» chez Risset, tandis que Toussaint privilégie la forme en deux mots, «César en armes», peut-être en raison de la question de «sonorité, rythme, beauté formelle» qu'il avait soulevée dans ses notes. En effet, l'expression «en armes» revêt une teinte archaïsante, presque désuète, qui s'accorde avec l'ambiance médiévale du poème.

Cet extrait présente un intérêt supplémentaire car il contient deux notes en bas de page illustrant les hésitations de Toussaint face à la lettre du texte source. La première concerne le terme «*grifagno*», la note précise: «griffon (?) «grifagno était un terme utilisé en fauconnerie pour désigner le faucon et le sparrow adulte» (AM Chiavacci Leonardi)». Cette note met en lumière une source fondamentale pour le travail de traduction

toussaintien: le commentaire de l'illustre philologue italienne à la *Divine Comédie*, dans la collection *I Meridiani* de Mondadori, que l'auteur-traducteur définit lui-même comme un «trésor d'érudition»²⁴.

La deuxième hésitation concerne l'expression «*da l'altra parte*», à laquelle Toussaint répond par un questionnement: «De l'autre côté de quoi? Qui est «de l'autre côté»?» Ce questionnement illustre à nouveau l'exigence de Toussaint de visualiser les éléments du texte, de les situer dans un espace avant de les traduire. La traduction de Risset, «plus loin», ne convient pas à Toussaint, car elle lui semble trop floue et contraire à son impératif de précision spatiale.

Revenons maintenant aux notes préparatoires du spectacle. Un autre élément qui retient toute l'attention de Toussaint est le «corps «pesant» de Dante»²⁵, un attribut exceptionnel qui distingue le seul vivant, possesseur de son corps, des âmes de l'au-delà. Lors de la traduction de l'épisode du chant VIII, où Dante et Virgile montent dans la barque de Phlégius, l'écrivain accentue cet aspect corporel, comme le montre l'extrait suivant, que l'on met en regard avec la traduction de Risset:

Version italienne (VIII, 25-30)	Risset (p. 83)	Toussaint
Lo duca mio discese ne la barca, e poi mi fece intrare appresso lui; e sol quand'io fui dentro parve carca.	Mon guide descendit dans la bar- que, et me fit entrer après lui; et seulement quand j'y fus elle parut chargée.	Mon guide descendit dans la barque, Puis me fit entrer après lui, Et ce n'est que de mon seul poids que la barque parut chargée.
Tosto che 'l duca e io nel legno fui, segando se ne va l'antica prora de l'acqua più che non suol con altrui.	Dès que mon guide et moi fûmes à bord, l'antique proue s'en va, fendant les flots, plus qu'elle n'a coutume avec les autres.	Dès que mon guide et moi furent [sic] installés, L'antique proue traça son sillon, s'en- fonçant dans l'eau Bien plus profond qu'elle ne le fait d'ordinaire.

Dans le dernier vers du premier tercet, «*e sol quand'io fui dentro parve carca*», que Risset traduit littéralement, Toussaint ajoute «de mon seul poids». La sensation de lourdeur est encore accentuée dans le tercet suivant, lorsque Toussaint choisit de traduire «*segando [...] de l'acqua*» par «s'enfonçant dans l'eau». Dans les deux cas, il s'éloigne à la fois du texte source et de la traduction de Risset, qui reste plus fidèle, et ce, afin de mieux épouser sa propre poétique, où le corps — instable, parfois absent ou perçu comme un poids — reste pourtant une ancre irréductible pour l'individu²⁶.

À partir de ce passage, Toussaint fait un commentaire: «Parenthèse. C'est cette scène qui est illustrée dans «La Barque de Dante», le fameux tableau de Delacroix que l'on trouve au Louvre.» Cette référence intertextuelle, d'un côté, nous ramène à l'exposition *Livre / Louvre*, où Toussaint avait également exposé son *Autoportrait* à «La Barque de Dante», et, plus intéressant encore, en faisant appel à l'image (le tableau), elle montre à quel point la composante visuelle est cruciale dans toute l'approche de Toussaint à Dante, y compris dans sa démarche traductive.

Le dernier élément sur lequel Toussaint s'attarde dans ses notes pour le spectacle est Béatrice, jamais nommée dans *L'Enfer*, mais souvent évoquée à travers des périphrases, comme c'est le cas dans les chants I et X, dont les vers clôturent la lecture incarnée:

*Une âme apparaîtra, bien plus digne que moi —
c'est à dire Béatrice*

A qui je te confierai à mon départ.

Et il ajoute:

*Tu apprendrais — par elle — le sens du voyage de
ta vie*²⁷.

Pour le dernier vers, Risset traduit: «tu sauras d'elle tout le voyage de ta vie» (p. 105), restant ainsi assez fidèle au vers-source «*da lei saprai di tua vita il viaggio*» (X, 132). En ajoutant la préposition «*par*», Toussaint met l'accent sur la femme en tant qu'instrument permettant d'acquérir une connaissance du «sens» (terme que Toussaint a significativement introduit) de la vie.

À l'écran, un visage de femme s'impose. Elle est brune, contrairement à la blonde Béatrice de Dante. L'image est presque hypnotique; la femme est sous l'eau. Elle évoque l'Ophélie noyée de Millais et les *Dreamers* de Bill Viola.

Si Dante ne nomme jamais Béatrice, Toussaint, en revanche, nous la montre; il la visualise à travers le visage qui défile à l'écran. Encore une fois, la valeur est accordée à la vision plutôt qu'à l'écriture. Chez Toussaint, c'est l'image qui semble combler les «lacunes» du texte. De plus, Béatrice est un élément récurrent dans l'appropriation que Toussaint fait du texte: on se souviendra du choix de l'estampe *Virgile fait apercevoir Béatrice à Dante*, qu'il avait sélectionnée pour l'exposition du Louvre, et de la citation tirée de *la Vie nouvelle*, inscrite en épigraphe du roman *Nue*. Une fascination pour une femme capable d'élévation, mais qui demeure néanmoins insaisissable.

Nous terminerons par une anecdote qui souligne, à nos yeux, pour la dernière fois, l'importance de la dimension visuelle dans le travail de traduction de Toussaint. Lors de la présentation d'une partie de ses archives privées à la librairie *Chapitre XII*²⁸, Toussaint s'est attardé sur le choix traductif adopté pour le premier tercet de la *Comédie*:

Version italienne (I, 1-3)	Toussaint
Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura ché la diritta via era smarrita	Au milieu du chemin ²⁹ de notre ³⁰ vie Je me retrouvai par une forêt obscure Car la ligne droite était perdue

En s'éloignant de toute traduction française antérieure et même de l'original, Toussaint traduit «*diritta via*» par «ligne droite». À ses yeux, «ligne droite» apparaît comme un choix plus moderne, qui conserve cependant le sens religieux que le syntagme «*diritta via*» avait dans le texte original. La perte de cette «ligne droite» renvoie, selon Toussaint, à l'égarement de l'homme face à la modernité et à la postmodernité, à un univers multifacette dans lequel le réel et le virtuel se superposent constamment. En même temps, précise-t-il dans ses notes de traduction en bas de page, «*ligne droite*» est proche du sens littéral du terme italien *via*: «La ligne droite est un chemin (en italien *via*): la ligne droite est le plus court chemin entre deux points quelconques».

De plus, le choix de «ligne droite» correspond bien à l'esprit géométrique de la prose de Toussaint et à son goût pour les symétries et asymétries internes, qu'il exploite également dans son œuvre récente, *L'Échiquier*³¹, une autofiction structurée autour des cases du plateau d'échecs.

Les explications que nous venons d'évoquer, Toussaint les a fournies de manière visuelle. Il s'est mis debout, s'est caché les yeux et a commencé à écrire sur le mur comme si celui-ci était un tableau, sur lequel il devait visualiser, yeux fermés, la structure du tercet pour en parler.

La traduction de Dante par Toussaint résulte, en somme, d'un travail conjoint de la main et du regard. Or *La main et le regard*, on s'en souviendra, est le titre du catalogue de l'exposition *Livre/Louvre*, dans laquelle, pour la première fois, l'écrivain belge s'est confronté à la *Comédie*. Depuis ce moment, Toussaint entretient avec Dante un dialogue qui prend une forme chaque fois différente (performative, traductive, théâtrale); il réalise ainsi à chaque fois un transfert culturel innovant, mais avec un fil rouge persistant: la dimension visuelle.

Note

- ¹ À la date de la rédaction du présent article (janvier 2025), la traduction couvre les 27 premiers chants de *L'Enfer*. Il s'agit de fichiers au format Word, non numérotés. Toutefois, il ne s'agit pas de la version définitive, comme l'indiquent les notes de bas de page, lesquelles proposent d'autres choix traductifs et soulèvent des interrogations concernant la signification de certains passages du texte dantesque. Cet appareil critique constitue un élément précieux, nourrissant la réflexion traductive. La traduction est accompagnée par quatre documents intitulés *Comment j'en suis venu à traduire Dante*, *Ma traduction*, *Comment j'ai traduit «me» par «ici»*, *Présentation Dante*. Ce dernier concerne le spectacle *Dante* à Bastia (2021). Je voudrais profiter de cette occasion pour exprimer ma gratitude à Jean-Philippe Toussaint qui m'a généreusement permis d'accéder à ces précieux documents inédits.
- ² Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Éditions de Minuit 2013.
- ³ Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. de l'anglais par C. Jaquet, Paris, A. Colin/Ina Éd. 2013 [2006].
- ⁴ J'emprunte cette terminologie à Federico Zecca, *Relazioni convergenti. I (nuovi) media tra emancipazione linguistica e*

- trascendenza tecnologica* in Massimo Fusillo et alii (éds.), *Oltre l'adattamento. Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino 2020, p. 147-164.
- ⁵ Maud Gonne et Reine Meylaerts, *Introduction*, in Maud Gonne et alii (éds.), *Transfer Thinking in Translation Studies: Playing with the Black Box of Cultural Transfer*, Leuven, Leuven University Press 2020, p. 12.
- ⁶ J.-P. Toussaint, *La Main et le Regard*, Paris, Le Passage 2012, p. 18.
- ⁷ Claire Olivier, *Un «hommage visuel au livre»*. «*Livre/Louvre*» de Jean-Philippe Toussaint, «Captures», 2 (2021), dossier «Inspirations littéraires de l'exposition». En ligne: <http://www.revue-captures.org/node/5367/>
- ⁸ Pour l'influence de Dante sur Beckett, cf. Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, Paris, Hermann 2021.
- ⁹ J.-P. Toussaint, *La Main et le Regard*, op. cit., p. 198.
- ¹⁰ Idem, *Présentation Dante*. La citation de Borges est tirée de Jorge Luis Borges, *Neuf essais sur Dante*, traduits de l'espagnol par Françoise Rosset, préface d'Hector Bianciotti, Paris, Gallimard 1987.
- ¹¹ Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*,

in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, Il, 1982, p. 1825-1831.

¹² J.-P. Toussaint a formulé ces propos à l'occasion de la présentation de son livre *L'Echiquier* à la librairie *Tropisme* de Bruxelles en septembre 2023.

¹³ Dans le document *Ma traduction*, Toussaint nous révèle son mode de travail: «J'ai donc, pour ma part, eu constamment sous les yeux les traductions de Laménais au XIX^e siècle, de Lucienne Portier pour les éditions du Cerf, de Jacqueline Risset, qui est l'édition de référence, de Danièle Robert et de William Cliff (et j'ai même jeté un œil à l'occasion sur la traduction — curieuse — d'André Pézard dans la Pléiade).»

¹⁴ Dante Alighieri, *La Divine Comédie de Dante Alighieri: L'Enfer*, traduit par Felicité Robert de Lamennais, Paris, Paulin et le Chavalier 1856.

¹⁵ Dante, *Oeuvres complètes*, trad. et commentaires par André Pezard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade 1965.

¹⁶ Dante, *La Divine Comédie*, trad. et présentation par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion 1985. On citera pourtant à partir de l'édition de 2004 en indiquant le numéro de page entre parenthèses.

¹⁷ Cette explication se trouve dans le document intitulé *Comment j'ai traduit «me» par «ici»*.

¹⁸ Cette déclaration se trouve dans Madeleine Santandrea (réal.), *L'Univers. Vidéo sur l'exposition Livre/Louvre de Jean-Philippe Toussaint*, Paris, Musée du Louvre 2013.

¹⁹ J.-P. Toussaint, *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

²⁰ C. Olivier, *Jean-Philippe Toussaint: un minimalisme dante-sque*, in Margareth Amatulli, Christophe Meurée (éds.), *Jean-Philippe Toussaint et l'Italie*, «MediAzioni», 45 (2024), p. 29.

²¹ J.-P. Toussaint, *Présentation Dante*, op. cit.

²² Ibidem.

²³ J.-P. Toussaint, *Ma traduction*, op. cit.

²⁴ Ibidem.

²⁵ J.-P. Toussaint, *Présentation Dante*, op. cit.

²⁶ Pour l'analyse du corps dans l'œuvre de Toussaint, cf. Lidia Contea, *À la lisière de l'absence: l'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Eric Chevillard*, Paris, L'Harmattan 2017.

²⁷ J.-P. Toussaint, *Présentation Dante*, op. cit.

²⁸ La présentation a eu lieu le 24.02.2024 à la librairie *Chapitre XII* de Bruxelles dont la fondatrice et patronne était la mère de l'écrivain, Monique Toussaint.

²⁹ Voici les alternatives que Toussaint propose en note de bas de page: «Parcours, cours (?)».

³⁰ Voici le commentaire de Toussaint à propos de «nostra vita»: «notre vie, c'est la vie (!) «A la moitié de ma vie» (Ezechias, Livre d'Isaïe). Pézard, dans la Pléiade, note: «on a trop peu signalé que l'expression même de ce premier vers, et bien entendu les idées qu'elle impliquait, sortent tout droit d'Isaïe XXXVIII (Cantique d'Ezechias)».

³¹ J.-P. Toussaint, *L'Échiquier*, Paris, Éditions de Minuit 2023.

Le traducteur comme auteur. Exploration des avant-textes traductifs de quelques passeurs belges de Dante, d'hier à Toussaint

Fernando Funari

La réception belge francophone de Dante – faite de réécritures et d'appropriations, plutôt que de traductions proprement dites – permet des observations pas tout à fait inutiles sur un problème théorique majeur: un traducteur est-il un auteur? La recherche d'un geste auctorial authentique dans la traduction impose «un véritable retour au secret de sa naissance»¹; autrement dit elle oblige à prendre en compte les avant-textes traductifs – aussi bien dans le cas «normal» des brouillons et des manuscrits que dans le cas où le traducteur adapte le texte de traducteurs précédents, élevés au rang d'hypotextes au même titre que le texte original. Ce cas de figure bouleverse complètement la vision de la traduction comme relation entre deux monolinguisms: au contraire, il s'agit toujours d'une activité interdiscursive, plurielle et même quelque peu babélique. Ce qui arrive dans le dantisme belge.

Parce que le premier traducteur belge francophone de Dante – une traductrice – ne traduit pas directement le texte de la *Comédie*, mais retravaille une traduction publiée en France. D'autres passeurs belges de Dante feront de même. Le rapport interlinguistique entre deux textes (c'est-à-dire de l'italien de la *Commedia* vers le français) se fait donc intralinguistique (c'est-à-dire la traduction de la langue-culture française de France vers la langue-culture française de Belgique). Les premiers traducteurs belges ont non seulement traduit *pour* Dante, mais aussi *contre* les traducteurs français qui les ont précédés. Traduire, c'est donc se

positionner réciproquement, différenciellement, dans l'espace de la francophonie.

Et la Belgique me semble jouer un rôle de premier plan au sein d'une francophonie dont les différentes régions ont, certes, des cultures linguistiques et des histoires littéraires autonomes et prestigieuses, mais persévèrent dans la consommation de traductions hexagonales. Comme si la traduction n'était pas un produit culturel *local*. Nous tenterons d'explorer la relation entre texte traduit et avant-textes chez quelques traducteurs belges de Dante (Lalaing, Poirier, Vivier, Cliff, jusqu'au projet inédit et encore en cours de Jean-Philippe Toussaint²). C'est dans le (re)positionnement de ces derniers vis-à-vis d'une norme traductive hexagonale que nous tenterons d'identifier les traces et les formes d'une authentique auctorialité du geste traductif.

Lalaing versus Fiorentino

Dante arrive en Belgique avec un passeport français. En traduisant la *Vita di Dante* de Cesare Balbo (1844-46), la comtesse de Lalaing décide de ne pas traduire derechef les extraits de *l'Enfer*, du *Purgatoire* et du *Paradis*³, mais d'adapter des passages de la célèbre *Divine Comédie* de Pier Angelo Fiorentino, parue à Paris en 1840. Elle, patricienne bruxelloise (1787-1866), proche des exilés italiens en Belgique, de Gioberti, traductrice de Pétrarque, de Poliziano et de Leopardi⁴; lui, poète et journaliste napolitain implanté à Pa-

ris (1811-1864), figure majeure de la vie intellectuelle de l'époque (une légende lui attribue la paternité du *Comte de Monte-Cristo*), auteur de la traduction de la *Commedia* qui sera consacrée en 1861 comme celle illustrée par Gustave Doré chez Hachette.

Deux remarques sur cette expérience. La première est qu'il s'agit d'une adaptation. Si l'adaptation d'une œuvre est une forme de correction, de *normalisation*, les variantes rejetées seront à considérer comme l'écart par rapport à une norme représentée par les nouvelles variantes. Le rapport entre la norme et l'écart dessinerait ainsi le repositionnement de la Belgique vis-à-vis du monde culturel français hexagonal. Deuxième observation: cette opération se produit en dehors de toute logique textuelle. Les fragments adaptés par la comtesse ressemblent un peu aux «phrases sans texte» dont parle Maingueneau⁵. Et cette réénonciation décontextualisante produit des effets concrets sur l'agentivité du traducteur. Illustrons-le en comparant le même passage – la prière à la Vierge qui ouvre le dernier chant du *Paradis* – chez Fiorentino:

O vierge mère, fille de ton fils, humble et plus élevée qu'aucune créature, but arrêté de la volonté éternelle, tu es celle qui a tellement ennobli la nature humaine, que le Créateur n'a pas dédaigné de devenir son ouvrage. Dans ton sein s'est allumé l'amour dont les rayons ont fait germer cette fleur au milieu de la paix éternelle. Tu es pour nous ici un soleil de charité dans son midi, et là-bas, parmi les hommes, une source vive d'espérance. Femme, tu es si grande et si puissante, que celui qui souhaite une grâce et ne s'adresse pas à toi, veut que son désir vole sans ailes⁶.

et dans la version adaptée par la comtesse de Lalaing:

Vierge mère, fille de ton fils, humble et élevée plus qu'aucune autre créature, terme fixe de la sagesse éternelle, tu es celle qui a tellement anobli la nature humaine, que son auteur n'a pas dédaigné de devenir ton propre ouvrage; dans tes entrailles s'est rallumé l'amour par la chaleur duquel cette fleur a germé ainsi au milieu de la paix éternelle. Ici tu es pour nous un soleil de charité à son midi, et sur la terre tu es pour les mortels une source vive d'espérance. Ô femme! tu es si grande, et tu as tant de puissance, que celui qui veut une grâce et qui n'a point recours à toi, veut que son désir vole sans avoir des ailes⁷.

L'opération vise à restaurer la forme du texte original (par exemple: «terme fixe», calqué sur «termine fisso», *Par.* XXXIII, 3, remplace chez Lalaing le «but arrêté» de Fiorentino) mais aussi à l'enrichir. Dans un cadre où les «hommes» deviennent des «mortels» (solution sans doute plus proche de l'original «intra ' mortali», XXXIII, 11), la maternité de la Vierge se fait plus concrète (Lalaing remplace «Dans ton sein» de Fiorentino – «Nel ventre tuo», XXXIII, 7 – avec «Dans tes entrailles») et l'amour («l'amore, | per lo cui caldo», XXXIII, 7-8) n'émet plus des «rayons» (Fiorentino), mais de la «chaleur» (Lalaing). Un *Paradis chaud* au lieu d'un *Paradis lumineux*. C'est dans ce cadre d'extrême matérialité que s'inscrit la proposition traductive de l'une des images centrales du passage, celle du Créateur devenant créature⁸. La figure étymologique originale («fatore ... fattura») est rendue chez Fiorentino par «Créateur ... ouvrage»; Lalaing, cherchant à rétablir un lien profond entre les deux termes, choisit une métaphore métapoétique: «auteur ... ouvrage». L'auctorialité, ainsi inscrite explicitement dans l'énoncé, se manifeste aussi au niveau de l'énonciation: en transformant «qui souhaite» en «qui veut» (dans les derniers vers de l'invocation: «che qual vuol grazia e a te non ricorre, | sua disianza vuol volar sanz'ali.», XXXIII, 14-15), et en ajoutant «avoir» dans l'expression «sans avoir des ailes», Lalaing renforce l'allitération de la fricative labiodentale /v/ dont la vibration, élevée au rang de thème sonore, s'avère, presque phonosymboliquement, l'image même du papillotement bourdonnant d'ailes angéliques. En réénonçant une langue déjà énoncée, et en en amplifiant les potentialités expressives et sémantiques, la traductrice-adaptatrice réalise ainsi l'objet «(avoué ou inconscient) [...] d'«exister» en tant qu'écrivain[e]»⁹; le résultat est une resacralisation (à la fois du texte, dans sa sonorité, et du message), vrai point d'Archimède pour se défaire subtilement d'une vision d'un Dante déthéologisé, typique de la culture française du XIX^e siècle.

Poirier versus Artaud de Montor

Cent ans plus tard, un avocat bruxellois répète l'expérience microtraductive de notre Comtesse. En publiant en 1945 le volume *Dante Alighieri. Humain-Surhumain*¹⁰, Pierre Poirier (1889-1974) reprend l'antique et noble traduction en prose d'Artaud de Montor

(1830) pour l'adapter en vers, avec des modifications significatives¹¹. Les études de Pieropan m'encouragent à suivre la piste d'un Poirier traducteur-créateur¹²: en effet, un désir de se positionner dans la langue de l'autre se manifeste dans son texte, surtout dans les passages plus densément métapoétiques du *Paradis*, comme l'invocation à Apollon (l, 22-33). Le voici dans la version d'Artaud de Montor:

Ô divine puissance, permets que je retrace l'image de l'empire bienheureux, telle qu'elle est restée dans ma mémoire! alors je m'avancerai vers ton arbre favori, et je me couronnerai de ses feuilles, dont la sublimité du sujet et ta protection m'auront rendu digne.

Mon Père, on cueille rarement le laurier, pour triompher comme César ou comme poète (ô faute, ô honte des volontés humaines)! Le désir de quiconque veut s'orner du feuillage du Pénée, doit répandre des flots de joie autour de la divinité de Delphes¹³.

et dans l'adaptation de Pierre Poirier:

Ô divine puissance, si tu me prêtes
ne fût-ce que l'ombre du bienheureux empire,
tel je t'imaginerai en ma tête dessinée,
tu me verras venir vers ton arbre chéri
et me couronner des feuilles de laurier
dont mon poème et toi me rendrez digne.
Rarement, mon père, on le cueille
pour triompher en César ou en poète,
faute ou honte des volontés humaines!
Quiconque voudra s'orner du laurier
de Pénée devra répandre la joie
sur la plaisante divinité de Delphes...¹⁴

Si les deux derniers tercets sont calqués *pari passu* sur Artaud de Montor, on observe dans les deux premiers une réécriture visant à renforcer ou à recréer un réseau de liens isotopiques tout à fait absent dans l'hypotexte. Poirier réinstaure dans le texte une figure étymologique: «la materia» (*Par.* l, 27), traduite par «la sublimité du sujet» chez Artaud de Montor, devient chez Poirier «mon poème» qui non seulement fait écho au «poète» de quelques vers plus loin, mais qui confie au déictique («mon poème», je souligne) la vérité de la prophétie du couronnement poétique. Et le geste créateur se dessine avec gourmandise transmédiatique: chez Dante «l'ombra [...] | segnata nel mio capo»

(*Par.* l, 23-24), qui devient «image [...] restée dans ma mémoire» chez Artaud de Montor, se manifeste, chez Poirier, comme un puissant signe graphique («en ma tête dessinée»).

La micro-textualité de cet exercice (il s'agit chez Poirier aussi d'une traduction anthologique) légitime la relative liberté du traducteur; mais pas seulement. Des motifs profonds animent également ce dialogue qui est aussi une guerre microscopique au Dante hexagonal; jusqu'à Veà Varèse qui reprend et modifie (en 1973) un tout petit bout d'un vers de la *Comédie* d'Alexandre Masseron (de 1947)¹⁵.

Vivier versus Vivier

Tout au long du XIX^e siècle, ce sont des diplomates, des agronomes, des magistrats et des gastroentérologues qui traduisent Dante. Le XX^e siècle est plutôt le siècle des professeurs et des poètes. La figure de Robert Vivier (1894-1989) est intéressante à ce titre puisqu'il se penche sur Dante d'abord en savant, puis en créateur¹⁶. Dans les années de la guerre il publie une traduction anthologique de la *Comédie* (et de la *Vita nova*) en prose¹⁷; près de vingt ans après ce petit ouvrage didactique, le professeur Vivier revient à Dante et traduit en poésie (en décasyllabes et en rimes enchaînées, comme dans l'original) la première partie du premier chant de *l'Enfer* dans un recueil intitulé *Traditore*¹⁸. Comparons ces deux versions; d'abord celle de 1941:

Au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai dans une forêt obscure, ayant perdu la droite voie. La décrire est chose dure, cette forêt sauvage, épaisse et difficile, qui dans ma pensée renouvelle la peur!

Tant est amère qu'à peine Mort l'est davantage. Cependant, pour traiter du bien que j'y trouvai, je parlerai des autres choses que j'y aperçus.

De quelle façon j'y entrai, je ne saurais bien le redire, tant j'étais plein de sommeil dans l'instant où j'abandonnai la route véritable.

Mais, lorsque je fus arrivé au pied d'une colline où aboutissait ce val qui m'avait transpercé le cœur de crainte,

Je regardai en haut, et vis que ses épaules étaient déjà vêtues des rayons de cet astre qui nous mène droit par tout sentier.

Alors je sentis s'apaiser un peu la panique qui m'avait duré au creux du cœur pendant toute cette nuit

passée en telle misère.

Et, comme celui qui, hors de souffle, jeté au riva-
 ge par le flot, se retourne vers l'eau périlleuse et
 regarde,

Ainsi mon esprit, qui fuyait encore, se retourna en
 arrière pour considérer le passage qui ne laissa ja-
 mais homme en vie.¹⁹

En ce qui concerne la version de 1960, Vivier lui
 attribue un titre: *L'homme égaré*. Un geste onomatur-
 gique qui est sans doute le premier signe d'une dé-
 claration de paternité, absente dans la première ex-
 périence. Voici le texte:

Au milieu du chemin de notre vie
 Pris me trouvai dans un bois très obscur,
 En voyageur qui du droit sens dévie.

Narrer ce qu'elle fut me serait dur
 Cette forêt farouche, âpre et sévère
 Dont la mémoire rend le cœur moins sûr.

A peine mort davantage est amère...
 Mais pour dire quel bien j'y rencontrai
 Citer me faut choses qui s'y montrèrent.

Comment j'y vins, conter ne le pourrai
 Tant un sommeil m'encombra la pensée
 Au point où je perdis le pôle vrai.

Mais lorsqu'enfin j'atteignis l'avancée
 D'une colline où cessait le hallier
 Qui de peur m'avait l'âme transpercée,

Je vis la haute épaule flamboyer
 Sous les premiers rayons de la planète
 Qui mène l'homme droit par tout sentier.

Lors s'apaisa dans ma chair inquiète
 La longue angoisse où fut mon cœur plongé
 Toute la nuit passée en la tempête.

Et, tel à bout de souffle un naufragé
 Que la mer jette aux grèves se méfie
 Les yeux fixés sur l'onde et le danger,

Ainsi mon âme encore poursuivie
 Se retournait, considérant le pas
 Qui ne laissa jamais nul homme en vie.

.....²⁰

Le choix auctorial de la forme poétique – à tel point
 conscient qu'il aboutit à un sentiment de culpabilité, vi-
 sible dans le titre du recueil, *Traditore (traître)* – n'est
 pas sans conséquences pour ainsi dire théologiques.
 Le voyage est thématiquement de manière concrète: le moi
 poétisant est explicitement un «voyageur»; la «diritta via»
 (*Inf.* I, 3), «droite voie» en 1941, devenue «droit sens»
 en 1960, n'est plus allégorique mais concrètement
 hodéporique²¹. Tout le passage s'imprègne d'images
 tirées de l'épisode d'Ulysse (ce voyageur fameusement
 condamné dans le chant XXVI de l'*Enfer* pour avoir vo-
 gué au-delà des limites imposées à l'humain): la «verace
 via» (*Inf.* I, 12), d'abord une «route véritable» (1941), se
 change en «pôle vrai» (1960) qui rappelle la boussole af-
 folée du voyage téméraire d'Ulysse («Tutte le stelle già de
 l'altro polo | vedea la notte», *Inf.* XXVI, 127-128). D'autre
 part, tous les éléments psychologiques de l'égarément
 de Dante dans la «selva oscura» acquièrent petit à petit
 les caractéristiques d'un (périlleux) voyage en mer: la
 «tanta pieta» (*Inf.* I, 21), de «telle misère» (1941) devient
 «la tempête» (1960); et l'«angoisse» elle-même (dans
 l'original: «la paura [...], | che nel lago del cor m'era du-
 rata», *Inf.* I, 19-20), qui en 1941 est décrite comme pur
 état psychique («la panique qui m'avait duré au creux
 du cœur»), se conforme à cette isotopie marine, tant
 et si bien que le cœur s'y trouve immergé («où fut mon
 cœur plongé»). L'eau elle-même («l'acqua perigliosa»,
Inf. I, 24; et «l'eau périlleuse» en 1941) se dédouble en
 1960 dans une hendiadis d'un réalisme extraordinaire
 («l'onde et le danger»). La visée moralisatrice de cet-
 te contamination du lexique ulyséen est claire: com-
 me le héros grec est puni par un *naufrage* (Vivier utilise
 précisément ce mot – mais en note – quand il traduit le
 chant XVI de l'*Enfer*²²), le protagoniste du poème de-
 vient ici, lui aussi, un «naufragé».

Avec Vivier, en somme, le retour à Dante *sub specie*
auctoris implique non seulement une plus grande li-
 berté, mais aussi une réorientation qui restitue au texte
 toute sa dimension de poésie théologique. Et ainsi, la
 récupération de la métaphore nautique comme image
 de l'écriture poétique, en évoquant Ulysse et sa pu-
 nition, expurge des horizons du texte toute lecture
 romantique-humaniste, grâce également à des opéra-
 tions d'uniformisation lexicale: tant «cœur» («il cor»,
Inf. I, 15) que «esprit» («l'animo mio», *Inf.* I, 25) sont, en
 1960, rendus par le même terme («âme»), unifiant ainsi
 des notions distinctes dans une seule et même dimen-
 sion spirituelle.

Cliff et Toussaint

Dans les années 2000, Dante devient enfin l'affaire exclusive des poètes et des écrivains. D'abord William Cliff, avec ses remarquables versions de l'*Enfer* (2013) et du *Purgatoire* (2019), riches d'inventions subtiles et d'encore plus intrigantes réticences²³. Sa relation avec les traducteurs français est singulière. Un seul exemple: la traduction de la prophétie du «veltro» («infin che 'l veltro | verrà», *Inf.* I, 101-102), ce lévrier mythique représentant le prince qui restaurera le pouvoir impérial et ramènera la papauté dans l'orbite des choses spirituelles. Pour le rendre en français André Pézard déniche un rare mot du vocabulaire cynégétique, *vautre*:

À vingt mâles et trente elle s'accouple;
ains, plus seront, tant que vienne le Vautre
qui la fera mourir à grand douleur.²⁴

Pézard est, à certains égards, un hypotexte de Cliff, qui n'en retient toutefois que les séductions sonores:

Nombreux sont ceux qui couchent avec elle
et le seront toujours plus tant qu'un Autre
viendra qui la tuera cruellement.²⁵

C'est peut-être uniquement la proximité phonétique avec le «Vautre» de Pézard qui suggère à Cliff la leçon «Autre» (le maintien de la majuscule, absente dans l'original, est sans doute une preuve de ce lien); mais en imitant le son, Cliff réalise aussi une opération intratextuelle intéressante, car «autrui» est la façon dont Dante se réfère à Dieu (par ailleurs innommable en enfer) dans le chant d'Ulysse (*Inf.* XXVI, 141). Nous y reviendrons plus loin, car cette tendance à redécouvrir le divin dans la poésie de Dante relève d'une autre lecture de la *Commedia*, celle de Jean-Philippe Toussaint.

Sa traduction inédite – entamée en 2012 et toujours en cours (son *Enfer* s'arrête au chant XXVII)²⁶ – représente un des épisodes les plus originaux dans l'histoire de l'appropriation belge de Dante. Comme le montre Malatesta²⁷, Toussaint est plus exégète que traducteur; sa traduction – «en vers libre, en français contemporain», nous dit l'auteur – explique, arrondit, decode, expose. Un système de notes de bas de page accompagne cette expérience, sorte de boîte noire où le traducteur enregistre les variantes alternatives et les *pentimenti*, ainsi que des réflexions diverses («Tercet très difficile à traduire», s'exclame parfois le traducteur).

Le rapport entre texte et épitexte traductif, que Rossi a expliqué comme le rapport entre deux espaces à différent gradient de liberté expressive – et c'est la note qui expérimente plus librement²⁸ – s'inverse chez Toussaint. En note vont les variantes refusées; mais la note devient aussi l'espace ouvertement polyphonique où le traducteur dialogue avec ses collaborateurs (par exemple avec Stefano Lodirio pour *Inf.* IV, 145-147) et, surtout, avec ses prédécesseurs. Prenons un cas délicat: le langage scatologique de Malebolge – qui faisait rougir Rivarol – et notamment la rencontre de Dante avec Alessio Interminelli: «vidi un col capo sì di merda lordo,» (*Inf.* XVIII, 116). Toussaint traduit:

J'en vis un la tête si salopée^(*) de merdre

(*) si souillée?

La variante rejetée en note (rejet hésitant, puisqu'un point d'interrogation reste) est en réalité une prise de position vis-à-vis de ses interlocutrices principales, Jacqueline Risset et Lucienne Portier, que l'auteur dit avoir «eu constamment sous les yeux»²⁹. Risset traduisait en 1985: «j'en vis un à la tête si souillée de merde»³⁰; et Portier en 1987: «j'en vis un la tête si souillée de merde»³¹. Tout le rapport avec la France se joue dans les marges de ce dysphémisme. Toussaint se démarque en fait de ses prédécesseurs en choisissant, entre deux synonymes (*souillée* et *salopée*), celui à valeur légèrement plus obscène (valeur cependant absente dans l'original). L'élan auctorial – en mettre plus que les précédents et même plus que le texte original – devient immédiatement méta-auctorial: le néologisme ubuesque «merdre» fait un clin d'œil au lecteur, tout en traçant une ligne directe entre le Moyen Âge de Dante et le surréalisme d'Alfred Jarry.

Les expériences intertextuelles de ce type s'inscrivent dans le cadre plus général d'une profonde conscience métatextuelle. Prenons un passage du IX chant de l'*Enfer* où Dante s'adresse directement au lecteur:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani. (*Inf.* IX, 61-63)

Comme d'habitude, Toussaint traduit en développant dans les notes ses réflexions:

— O vous qui avez l'intelligence saine
Découvrez ⁽¹⁾ l'allégorie ⁽²⁾ qui se cache
Derrière le voile de ces vers sibyllins ⁽³⁾ —

⁽¹⁾ Le verbe *mirare*: viser, aspirer à, cheecher [*sic*] à (littéraire) contempler. Contemplez la doctrine? Percez à jour la doctrine?

⁽²⁾ la doctrine. Cf. note 61, page 282

⁽³⁾ Cf. Note 63 page 283 AM Chiavacci Leonardi

Cette «doctrine», renvoyant au sens caché dans certaines images «étranges» des vers de *l'Enfer*, se manifeste, au bout d'une longue méditation, sous une forme qui exaspère la métatextualité de la *Comédie*, en thématissant les outils mêmes de l'analyse textuelle: l'*allégorie*. Ce terme est effectivement un hapax absolu dans l'histoire de la traduction française de Dante. Dans les 2 359 818 mots que compte le corpus des traductions françaises de *l'Enfer* de Dante, de la fin du XVIII^e siècle à nos jours, c'est la seule occurrence. Mais il existe un autre hapax, ou presque. L'adjectif «sibyllin» – qui confère à l'*étrangeté* des vers de Dante une obscurité délibérée, voulue – n'a été utilisé qu'une seule fois dans le corpus des traductions françaises de *l'Enfer*, à savoir par Danielle Robert.

Tu n'invoqueras point...

Comme nous l'avons vu précédemment, le problème de l'auctorialité du texte traduit est inséparable d'une réflexion théologique sur le rapport entre créateurs de textes et Créateur tout court. Comme si la métaphore de Lalaing, l'«auteur» qui se fait «ouvrage», devenait soudainement vraie. Nous constatons en effet que la question du divin est centrale pour Toussaint. L'épreuve c'est encore le chant d'Ulysse, cet alter ego d'un Dante craignant toujours d'oser aller trop loin dans son travail poétique. Dans le texte original, la punition d'Ulysse – le fameux naufrage – est décrite comme voulue par une entité non nommée, un «autre» à qui ce châtement plût:

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso. (*Inf.* XXVI, 137-142)

Toujours au nom d'une volonté exégétique, métatextuelle, Toussaint nomme l'innommable:

[...] et le fit tourner
Trois fois sur lui-même dans un déluge d'eau;
Au quatrième assaut, il ⁽¹⁾ souleva la poupe dans les airs
Et plongea la proue dans les flots, selon la volonté divine.
Et puis la mer se referma sur nous.

⁽¹⁾ le tourbillon, le typhon (?)

Cette citation explicite exaspère la dimension punitive de la mort d'Ulysse, relue dans une clé biblique: les eaux de Dante («l'acque») se présentent en effet chez Toussaint sous la forme traditionnelle du châtement divin («déluge»). Et ce n'est pas un cas isolé, car l'expression «volonté divine» n'a pas moins de 4 occurrences chez Toussaint: «da tal n'è dato» (*Inf.* VIII, 105): «c'est la volonté divine»; «chi è più scellerato che colui | che al giudicio divin passion comporta?» (*Inf.* XX, 29-30): «Qui est plus scélérat que celui | Qui veut s'approprier la volonté divine»; «sanza voler divino e fato destro» (*Inf.* XXI, 82) «D'un destin favorable et de la volonté divine?»; et enfin la dernière occurrence, dans les versets cités ci-dessus. (*Inf.* XXVI, 141).

Toutefois, ce choix est cohérent. Seuls les traducteurs belges nomment Dieu lorsqu'ils traduisent *l'Enfer* de Dante. Robert Vivier en 1941 traduisait: «comme il plut à Dieu»³²; et William Cliff lui-même nomme Dieu par subterfuge:

[...] soudain
un ouragan vint frapper notre coque
qui par trois fois nous fit tourner sur l'onde
puis lever notre poupe en l'air et puis
nous enfouir par Dieu sait quel pouvoir
tant que le flot se referma sur nous.³³

Cette expérience traductive devient chez Cliff le laboratoire d'une nouvelle identité collective. L'exaspération du déictique de la première personne du pluriel, répétée obsessionnellement dans chaque verset («notre coque»; «nous fit tourner»; «notre poupe»; «nous enfouir»; «sur nous»), jusqu'à la fin, (de même que Toussaint ne termine pas le chant par un équivalent de «richiuso», comme dans l'original, mais par un «nous») affirme de manière flagrante l'universalité de l'expérience théologique – en fait rethéologisée – que les vers relatent.

Conclusions

Lieu des compossibles (variantes, *pentimenti*), l'avant-texte (documents préparatoires au sens strict ou hypotextes au sens large) est l'espace agonique où le texte se manifeste comme un écart: c'est-à-dire comme dialogue entre les discours traductifs et entre les traducteurs; comme la distanciation et la recherche d'une autonomie énonciative par rapport à d'autres espaces de la francophonie. C'est dans l'écart entre la traduction française et sa «correction» belge (chez la comtesse de Lalaing qui corrige Fiorentino, chez Pierre Poirier qui re-travaille Artaud de Montor ou, encore, de Cliff réécrivant Pézard, de Toussaint en dialogue avec Risset et Portier) que l'on peut retracer les premières formes de cette auctorialité naissante. Et également lorsque cet écart se manifeste au sein d'un même auteur: Robert Vivier qui refait sa traduction de l'*Enfer*, une première fois en professeur, une seconde fois en poète; Toussaint qui lutte, dans ses tapuscrits, contre l'opiniâtre compacité

du texte de Dante et qui répète – accumulant dans ses notes les variantes de traduction – le geste de traduire le même texte dans la même langue. Dans tous ces gestes de ré-énonciation se manifeste, j'ose le croire, une prise de conscience de la traduction comme forme de création auctoriale authentique; et en tant que création à part entière elle propose une vision inédite de Dante en français – un propre belge, une belgité de Dante – ce qui augure un champ d'investigation prometteur, celui de la traductologie francophone comparée.

Une dernière question domine cette histoire: dans quelle mesure les identités éthiques, idéologiques, voire théologiques, sont-elles subsumées dans les horizons discursifs d'une énonciation individuelle? Le divin qui réapparaît dans les dernières appropriations belges francophones de Dante est l'aboutissement extrême d'une opération métapoétique, absolument totalisante, qui transforme l'auctorialité en sa propre métaphore.

Note

- ¹ Laurence Belingard, Maryvonne Boisseau et Maïca Sancoïnie, *Traduire, créer*, «Meta. Journal des traducteurs. La traduction littéraire comme création», 62(3) (2017), p. 489-500.
- ² Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Jean-Philippe Toussaint pour m'avoir permis de travailler sur un texte encore inédit.
- ³ Cesare Balbo, *Vie du Dante*, Traduite de l'italien par Mme la Comtesse de Lalaing..., Bruxelles, M. Hayez, 1844-1846. En 1853, la comtesse de Lalaing publia également une traduction en prose, accompagnée du texte italien, de deux sonnets de la Vita Nova (*Negli occhi porta la mia donna amore et Tanto gentile, e tanto onesta pare*).
- ⁴ *Stances de Messer Angelo Poliziano et Poésies extraites de Dante, Pétrarque et Leopardi*, Traduites de l'italien par Mme la Comtesse de Lalaing..., Bruxelles, Imprimerie de J. Stie-non, 1853.
- ⁵ Dominique Maingueneau, *Les phrases sans texte*, Paris, A. Colin, 2012.
- ⁶ *La Divine Comédie*, de Dante Alighieri, Traduction nouvelle, accompagnée de notes, par Pier-Angelo Fiorentino, Paris, Charles Gosselin, 1840, p. 365.
- ⁷ Cesare Balbo, *Vie de Dante*, Traduite de l'italien par Mme la Comtesse de Lalaing, née comtesse de Maldeghen, Tome II, Bruxelles, M. Hayez, imprimeur de l'Académie Royale, 1846, p. 388-390.
- ⁸ Cf. «I suo fattore | non disdegnò di farsi sua fattura» (*Par.* XXXIII, 5-6); André Pézard traduisait «son fauteur | ne dédaigna de s'en faire faiture», Dante, *Œuvres complètes*, Traduction et commen-

taires par André Pézard, Paris, Gallimard, 1965, p. 1663.

- ⁹ Lance Hewson, *Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire*, «Meta. Journal des traducteurs. La traduction littéraire comme création» 62(3) (2017), p. 508.
- ¹⁰ Pierre Poirier, *Dante Alighieri. Humain-Surhumain*, Bruxelles, Office de Publicité, coll. «Lebègue», 1945.
- ¹¹ Poirier re-travaille également la traduction de Louise Espinas-se de Mongenet (1912). Cf. Fernando Funari, *Traductions de traduction: Dante entre France et Belgique*, dans «Interfrancophonies» 14 (2023), p. 115-135.
- ¹² Laurence Pieropan, *Pierre Poirier (1889-1974), langue et discours d'un avocat, esthète, et traducteur de la «Commedia»*, in Carlo Alberto Girotto, Claire Lesage, Claudia Zudini (éds.), *Réception traductive et matérielle de Dante en France*, Rennes, PUR (sous presse).
- ¹³ *Le Paradis* de Dante Alighieri traduit en français par M. le Chevalier A. F. Artaud, [...] Deuxième édition, t. I, Paris, A. Firmin Didot 1830, p. 5 (c'est la deuxième édition, considérablement modifiée par rapport à l'édition originale publiée à Paris, chez Treuttel et Würtz en 1811).
- ¹⁴ Pierre Poirier, *Dante Alighieri. Humain-Surhumain*, op. cit., p. 80.
- ¹⁵ C'est une découverte de De Bonis. Voir: *Infra*, p. 103.
- ¹⁶ Cf. Laurent Béghin, «Une chose d'art et de sentiment, de sentiment sauvé par l'art». *Robert vivier traducteur et lecteur de Dante*, in Carlo Alberto Girotto, Claire Lesage, Claudia Zudini (éds.), op. cit.
- ¹⁷ Dante Alighieri, *La Divine Comédie, La Vita Nuova*, Traduction, notes et introduction par Robert Vivier, professeur à

l'Université de Liège, Bruxelles, Labor, coll. «Collection nouvelle des classiques, 14-15», [1941], 2 vol.

¹⁸ Robert Vivier, «*Traditore*». *Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques*, Bruxelles, Palais des Académies 1960.

¹⁹ Dante Alighieri, *La Divine Comédie, La Vita Nuova*, Traduction, notes et introduction par Robert Vivier, *cit.*, p. 43.

²⁰ Robert Vivier, «*Traditore*», *op. cit.*, p. 23.

²¹ Une caractéristique du Dante belge? Le thème du voyage, très présent au XIX siècle, disparaît complètement chez les traducteurs français. Si le mot *viaggio* apparaît au total sept fois dans la *Commedia*, le traduisant *voyage* passe d'un pic de près de 70 occurrences dans les traductions des années 1812-1835 (et se maintient autour de 60 occurrences jusqu'en 1905) à une diminution de moitié de sa fréquence dans les traductions de 1908 à nos jours (avec une moyenne d'environ 30 occurrences).

²² Dante Alighieri, *La Divine Comédie, La Vita Nuova*, Traduction, notes et introduction par Robert Vivier, *cit.*, p. 85.

²³ Dante Alighieri, *L'Enfer*, Traduit de l'italien par William Cliff, Édition bilingue toscan-français, Bruxelles, Éditions du Hazard, 2013; Dante Alighieri, *Le Purgatoire*, Traduit de l'italien par William Cliff, Édition bilingue toscan-français, Bruxelles, Éditions du Hazard, 2019.

²⁴ Dante, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 887.

²⁵ Dante Alighieri, *L'Enfer, op. cit.*, p. 19.

²⁶ Le tapuscrit se compose de 27 fichiers – un par chant de *l'Enfer* – et de deux textes d'introduction («Ma traduction de *L'Enfer*» et «Comment j'ai traduit 'me' par 'ici'», ce dernier daté 20 mai 2022). La rédaction (on le déduit des dates de création des fichiers) a été discontinuée: commencée à l'été 2012 (chants I-V), puis abandonnée, reprise entre février et juillet 2021 (chants VI-XVIII), ensuite reprise occasionnellement en octobre 2021 (chant XIX), en janvier 2022 (chants XX-XXIII), en juillet 2022 (chants XXIV-XXV); abandonnée à nouveau, elle est recommencée en juillet 2023 (chants XXVI-XXVII).

²⁷ Voir: *Infra*, p. 52.

²⁸ Giuliano Rossi, *La fabrique de la traduction: les notes du traducteur et l'épître auctorial comme formes de l'avant-texte*, «Ticotre. Teoria Testo Traduzione» 13 (2020) p. 4.

²⁹ Jean-Philippe Toussaint, «Ma traduction de *L'Enfer*», tapuscrit inédit.

³⁰ Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, Traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion 1985, p. 173.

³¹ Dante, *La Divine Comédie*, Traduction par Lucienne Portier, Paris, Cerf 1987, p. 115.

³² Dante Alighieri, *La Divine Comédie, La Vita Nuova*, Traduction, notes et introduction par Robert Vivier, *cit.*, p. 85.

³³ Dante, *L'Enfer*, Edition bilingue, Traduction de William Cliff, Paris, La Table Ronde, 2021, p. 307 [éd. originale: Editions du Hazard, 2013].

Au-delà de la traduction: la perspective exégétique dans l'*Enfer* de Jean-Philippe Toussaint

Serena Malatesta

Jean-Philippe Toussaint se confronte à une entreprise à la fois complexe et fascinante: une traduction en français moderne de l'*Enfer* de Dante. Ce projet inédit s'inscrit dans une démarche plus large visant à établir un dialogue non seulement avec le *Sommo Poeta*, mais aussi avec ceux qui ont relevé ce défi avant lui. L'ensemble de son travail se distingue par une relecture attentive du texte dantesque et une perspective interprétative personnelle, reflétant le respect de l'original et la volonté d'en proposer une vision contemporaine. Toussaint inscrit son œuvre dans une perspective expérimentale qui dépasse la simple transposition verbale, témoignant ainsi d'un travail approfondi d'étude et de réflexion sur le texte de la *Commedia*. Il ne se contente pas de traduire les vers, mais explicite son approche, s'interroge constamment sur le sens de son propre travail et sur la nature du texte original. Ce processus réflexif s'exprime à travers deux outils principaux: un dense appareil de notes, qui accompagne le texte traduit, et un usage conscient du numérique, qui sert non seulement de support à l'écriture, mais aussi de moyen pour suivre son processus créatif. Grâce à ces choix, Toussaint parvient à instaurer un dialogue vivant et dynamique avec Dante et avec le lecteur contemporain, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives sur la réception et la réinterprétation de la *Commedia* au XXI^e siècle. Ces aspects, et en particulier la relation entre le texte traduit, les notes exégétiques et le support technologique, seront examinés plus en

détail dans les sections suivantes. Dans ce contexte, je ne m'attarderai pas sur l'examen des motivations intrinsèques qui ont donné à Toussaint l'élan génératif et performatif pour entreprendre la tâche ardue de traduire l'*Enfer*, laissant cette mission à ceux qui sont en mesure d'apporter une analyse plus approfondie de la figure de l'auteur belge.¹

Il n'est pas facile de traduire un texte aussi complexe que la *Comédie*, non seulement parce qu'il s'agit d'une des œuvres les plus importantes de l'histoire de la littérature européenne et mondiale, mais aussi parce que l'acte de traduction est en lui-même extrêmement complexe, «quasi per principio deficitaria».² Au fil des siècles, différents traducteurs ont tenté de rendre l'œuvre de Dante accessible au public francophone. Dans la préface de la traduction, Toussaint lui-même indique qu'il a suivi les traductions de Lamennais, Lucienne Portier, Jacqueline Risset, Danièle Robert et William Cliff et qu'il a jeté un coup d'œil occasionnel à la traduction d'André Pézard, confirmant une fois de plus que chaque traduction n'est pas seulement un acte de médiation, mais aussi un dialogue permanent avec les versions antérieures.

En revanche, je veux attirer l'attention sur une lecture contemporaine de la perspective exégétique que Toussaint applique et la mettre en relation avec la constellation des approches qui se sont développées autour de la *Comédie*. L'œuvre dantesque, en effet, a suscité des tentatives de traduction et d'interpréta-

tion dès ses premières années de diffusion. Il s'agit de réponses à la nécessité de rendre le texte plus accessible, en abordant des difficultés spécifiques inhérentes à la poétique de la *Commedia*, telles que la densité allégorique, la stratification doctrinale et la complexité lexicale, syntaxique et morphologique. Dans les années qui suivent la mise en circulation de la *Commedia*, les commentaires et les paraphrases se sont multipliés, tentant, dans un souci de clarté, de démêler les nœuds complexes du texte. En effet, les commentateurs anciens s'efforcent de rendre plus accessible le texte, sans doute complexe même pour ceux qui vivent à proximité des faits racontés, en proposant des traductions et des paraphrases en langue vernaculaire ou en latin. Parmi les exemples, il est impossible de ne pas mentionner la *Divisione* de Jacopo Alighieri destinée à Guido da Polenta,³ qui résume en 154 vers le contenu de la *Commedia*, marquant par ailleurs le début officiel de l'exégèse dantesque. Sans parler des tentatives de traduire en latin les vers vernaculaires du poème, comme le fait Guido da Pisa, premier commentateur toscan, qui propose dans son commentaire une *deductio textus de vulgari in latinum*,⁴ une sorte de compendium paraphrastique pour accompagner les chants individuels de l'*Enfer* et comme encore, sans prétention d'exhaustivité, la proposition d'une large traduction latine par Giovanni Bertoldi da Serravalle.⁵ Au fil du temps, on assiste à une évolution significative: s'accumulent dans les manuscrits de simples poèmes anonymes puis des éléments paratextuels plus structurés, comme les rubriques, et les illustrations qui servent de commentaires figuratifs. Ce parcours culmine dans l'autonomie complète du commentaire, qui finit par être transmis séparément du texte principal, marquant un changement fondamental dans la tradition exégétique. Ces premières tentatives de traduction et d'interprétation témoignent du fait que l'œuvre dantesque est une expérience de lecture complexe et nécessite une médiation pour être comprise par le public de l'époque. L'exégèse ancienne a joué un rôle fondamental dans la préservation et la transmission de l'œuvre de Dante au cours des siècles, une réception qui est constamment enrichie par de nouvelles études et traductions dans de nombreuses langues. Elles doivent également être lues comme un acte culturel et interprétatif. La masse des traductions ajoute une pièce importante au macrocosme qui se développe autour de la *Commedia*, contribuant à l'appropriation

d'un texte fondateur de la culture littéraire occidentale et mondiale.

Une difficulté pour le traducteur de la *Commedia*, comme pour toute autre œuvre poétique, est de rendre le «lien musaïque»⁶ entre le sens et la forme utilisée. Toussaint est bien conscient de la complexité de rendre le texte avec exactitude tout en préservant son essence poétique. Il choisit de conserver la scansion des chants et des tercets, mais adopte le vers libre, sans la contrainte du mètre et de la rime, tentant ainsi de tendre vers la *transmutatio*, c'est-à-dire de faire muter les vers de Dante en faveur d'une meilleure restitution linguistique. L'artiste, en effet, s'efforce de maintenir le sens général des vers, retravaille le lexique et la syntaxe, évite le réajustement poétique afin de donner une proposition paraphrastique, très proche de ce procédé de *deductio textus*. Toussaint est forcé à rétablir l'ordre naturel des propositions et à rendre explicite l'implicite. Il en résulte un effet paraphrastique qui le rapproche des premières expériences exégétiques illustrées ci-dessus. Le vers de Dante se nourrit du procédé stylistique d'inversion propre à la poésie italienne en général. Ce procédé se heurte toutefois au français, qui préfère des constructions plus naturelles et logiques. Cependant, le rétablissement de l'ordre sujet-verbe-objet-complément, surtout dans les passages où le texte original est particulièrement dense, implique une rupture de la structure du vers poétique. Une autre problématique pour le traducteur est de rendre la variété de sens du texte source, ce qui l'oblige à faire des choix. Toussaint révèle dans les notes la difficulté de rendre en français moderne la langue vernaculaire que Dante lui-même a théorisée et systématisée et qui, par son prémisses épistémiques, a un caractère plurilinguistique et polysémique. Le rendu textuel se tourne vers la simplification et la réduction de l'ambiguïté, démontrant parfois une forte conscience de la perte potentielle de résultat dans la traduction, comme le montre par exemple le chant VII au vers 21 «Et pourquoi notre faute nous ruine-t-elle autant?» et dans les commentaires en note de bas de page «Tercet très difficile à traduire. Revoir (?) Dans ma traduction je fais migrer le «tanto» du premier au troisième vers??»; dans le chant XXVII au vers 21 «Pour me dire: «Maintenant va, je ne t'incite plus à parler.», e in nota «Istra ten va; più non t'adizzo. Maintenant va, je n'attends plus rien de toi (?)».

Ce qui surprend le plus dans l'observation du travail

de Toussaint, dans son rôle de traducteur-auteur-commentateur, c'est qu'il montre une nécessité de partager ses processus décisionnels et les défis rencontrés avec le lecteur. Chaque chant est accompagné d'un dense paratexte de notes de bas de page: c'est le lieu du doute, de la justification de ses choix, des questions et des tourments. Il s'interroge constamment sur laquelle des possibles paroles à disposition du français parvient à rendre au mieux les nuances de celles de Dante. Cet élément souligne l'importance de l'exégèse et de l'interprétation dans l'acte traductif, démontrant que le traducteur n'est pas un simple médiateur linguistique, mais aussi un créateur-interprète critique. Les notes offrent un contexte, clarifient le processus décisionnel et montrent les sources. Au chant III, aux vers 94-96, peu après l'approche de la barque de Charon vers la rive, le *dimonio con occhi di bragia* se rend compte que Dante est encore en vie. Le célèbre vers de Virgile «*Caron, non ti crucciare*» est rendu par Toussaint par un concis «*Calme, Charon*». L'auteur justifie son choix en note: «sonne bien, cela a un côté réplique de théâtre». Le célèbre mot virgilien continue avec la formule «*vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole e non più dimandare*», que Toussaint rend fidèlement au texte «*il en est voulu ainsi là où on peut ce que l'on veut, n'en demande pas plus*», également reproposé au chant V, aux vers 23-24 cette fois adressés à Minos. Notre auteur insère cependant en note une alternative «*c'est le désir de Celui, là-haut, qui peut ce qu'il veut, n'en demande pas plus*». Il s'agit d'un sujet sous-entendu qui est explicité, qui chez Dante est perceptible, mais caché et jamais nommé. Toussaint devient un exégète et impose un *Celui*, avec la lettre majuscule, une entité divine par la volonté de laquelle s'accomplit le voyage dantesque. Dans les notes, l'interlocuteur préféré du traducteur est le volume publié dans la série Meridiani Mondadori commenté par Anna Maria Chiavacci Leonardi qu'il utilise pour le texte primaire et le commentaire. Il est, à mon avis, non moins important que l'auteur belge ait comme référence: une version avec quelques modifications de l'édition de Giorgio Petrocchi pour l'Edizione Nazionale, *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Tel est le résultat philologique de l'analyse de seulement vingt-sept manuscrits (plus de 800), datés de 1321 à 1355 et antérieurs à la «nouvelle» Vulgate représentée par les trois codex du premier éditeur conscient de la *Commedia*, Boccace. Ces manuscrits, selon Petroc-

chi, «rappresentano un momento cruciale per le sorti dell'intera tradizione del poema che hanno mutato il corso della tradizione manoscritta della *Commedia*»⁷ et donc une «barrière chronologique» dans la tradition philologique entre un avant et un après Boccace. Dans de nombreux passages, le dialogue se fait avec le commentaire de Chiavacci Leonardi. Le traducteur s'appuie constamment sur le commentaire pour étayer ses choix de traduction et approfondir sa compréhension du texte de Dante. Par exemple, il traduit «Puis il se tourna vers cette gueule enflée» au vers 7 du chant VII et écrit dans la note de bas de page à propos du terme *labbia*: «*J'aimais bien: "vers cette lèvre enflée", mais je suis la note 7 page 212 de AM Chiavacci Leonardi, qui dit qu'ici 'lèvre' (labbia) est métaphorique. Quand Dante veut dire 'lèvre' au sens propre il utilise (labbra)*». Dans le chant XXII, v. 112 «*Je ne suis pas sûr de comprendre le sens de: "di rintoppo a li altri": à la différence des autres diables, Cf. note 112, page 669 AM Chiavacci Leonardi. Mais*» et laisse ici la phrase en suspens pour indiquer qu'elle reste incertaine quant au sens précis. Aux vers 135-136 du chant XXIII, il écrit deux notes de bas de pages «*vallon feri*: maligni, crudeli. Cf. note 134, page 697 AM Chiavacci Leonardi» et dans le suivant, il ajoute aussi une référence au commentaire de Mattalia «Cf. explications AM Chiavacci Leonardi. Voir aussi Daniele Mattalia. 133-36, page 593».

Une autre observation concerne le support utilisé par Toussaint pour écrire. Il utilise des fichiers Word, un pour chaque chant. Dans le chant V, il précise que les premiers chants datent de l'été 2012 et reprennent en février 2021. Il consulte également des sources en ligne et fournit des liens vers des sites tels que <https://www.cnrtl.fr/>, <https://ladivinecomedie.com/> et Wikipedia, ce dernier étant utilisé pour élaborer sur les Frères Gaudenti dans le chant XXIII, le signe de la figue dans le chant XXV et le taureau d'airain ou taureau de Phalaris dans le chant XXVII. Cependant, il existe également des sources issues du répertoire d'œuvres littéraires et classiques. Il reprend l'interprétation d'Aristote et de Borges pour décrire le sens général de l'ensemble de la *Comédie* comme un rêve que Dante vit plongé dans le sommeil biblique du péché, choisissant cela comme clé de lecture de toute la narration dantesque. Dante *viator* en Toussaint n'est pas interprété théologiquement comme *calamus Spiritus Sancti*, mais embrasse l'interprétation du poème comme une narration

purement allégorique, qui trouve ses modèles dans la *Psychomachia* de Prudenzio et qui naît d'un rêve comme dans le *Roman de la Rose*.

Enfin, la restitution traductive et l'interprétation relative du texte renvoient à des influences artistiques. L'auteur est connu pour son style littéraire innovant et expérimental, avec une sensibilité artistique qui a indubitablement influencé son imaginaire, surtout dans les passages où les images décrites par Dante sont extrêmement vivides: il s'agit d'hommages à de grandes œuvres picturales qui démontrent la force de l'imagerie de Dante dans l'imaginaire contemporain. Je prends deux exemples. Le premier est au vers 4 du chant v, Dante écrit «*Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia*», l'auteur belge traduit «*Là – horriblement – siège Minos. Il grogne*». L'image est celle du juge infernal assis et non simplement présent, comme le suggère le verbe *stavvi*. Un court-circuit entre texte et traduction qui rappelle cependant fortement la lithographie de Gustave Doré au chant, où l'énorme monstre est assis sur un rocher. Je signale un second cas, où les mêmes interférences me semblent possibles à percevoir au chant iii, au vers 116, «*se jettent une à une du rivage dans la barque*», par «*gittansi di quel lito ad una ad una*», où la précision dans la barque est sentie comme nécessaire bien qu'elle soit facilement déductible du contexte et semble évoquer, bien qu'inspirée

par l'*Enfer* viii, *La barque de Dante* d'Eugène Delacroix, peinture dans laquelle les âmes damnées s'agrippent désespérées et confuses au bois de l'embarcation.

En conclusion, l'exercice de traduction entrepris par Jean-Philippe Toussaint se configure comme une opération qui, à mon avis, s'inscrit parmi ces expériences qui, pour reprendre l'efficace métaphore largement utilisée d'Osip Mandel'stam dans *Conversation sur Dante*, peuvent être comparées à des coquillages ancrés à la carène du prodigieux vaisseau qu'est la *Commedia*. En effet, il est désormais établi que le poème dantesque est étroitement lié à son exégèse indispensable, entendue non seulement comme un commentaire stricto sensu, mais aussi comme l'ensemble de toutes ces tentatives de traduction interlinguistique et intersémiotique, ainsi que de transposition et de réadaptation. Il s'agit d'opérations qui s'insèrent dans le processus presque millénaire d'expansion des frontières culturelles et critiques, contribuant à l'échange de connaissances et à la diffusion de perspectives inédites. Ces autres voix alimentent l'imaginaire collectif lié à la réception mondiale du texte dantesque, l'enrichissant et le renouvelant dans une narration de réinterprétations et d'adaptations continues. Ainsi, la traduction de Toussaint illustre la vitalité du texte dantesque, prouvant qu'il reste une œuvre en constante réinterprétation et en dialogue avec chaque époque.

Note

- ¹ Je tiens à profiter de cet espace pour exprimer ma profonde gratitude à Fernando Funari, Maria Giovanna Petrillo et Thea Rimini pour la confiance qu'ils m'ont accordée, l'opportunité d'accéder à un matériel inédit, ainsi que pour la richesse de nos échanges stimulants et fructueux. Un immense merci à Laurance Pieropan et Laurent Béghin, ainsi qu'au comité organisateur et au comité scientifique, dont le travail a rendu possible le colloque *Dante en Belgique francophone: de la traduction aux transcréations sémiotiques*, une occasion précieuse de dialogue et d'enrichissement d'une valeur inestimable.
- ² Mario Luzi, *Riflessioni sulla traduzione*, in F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 51.
- ³ Voir Rudy Abardo, *I commenti danteschi: i commenti letterari, in Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni*

ni editoriali (Atti del Convegno di Urbino: 1-3 Ottobre 2001), Roma, Salerno editrice, 2003, p. 322.

- ⁴ Voir Michele Rinaldi (éd.) - Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, Roma, Salerno editrice, 2013, p. 17.
- ⁵ Voir Gennaro Ferrante, *Il commento dantesco di Giovanni da Serravalle e l'ascendente benvenutiano: tra compilatio d'autore e riproduzione inerziale*, in *Filologia dei testi d'autore: atti del seminario di studi, Università degli studi Roma Tre, 3-4 ottobre 2007*, Firenze, Franco Cesati Editore 2009, p. 47-71.
- ⁶ «*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.*» *Convivio*, I, VII, 14.
- ⁷ Giorgio Petrocchi (éd.), *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 18.

Les poètes et la prose

Jean-Pierre Pisetta

En 1820, le poète Alexandre Pouchkine écrit à son frère Lev, depuis son exil forcé en Bessarabie: «Au moins, écris-moi; je te remercie pour les vers, mais je te remercierais encore plus pour de la prose. Pour l'amour de Dieu, considère la poésie comme une gentille et sage vieille femme, chez qui on peut passer quelquefois pour oublier un moment les cancans, les journaux et les soucis de la vie, pour se réjouir de ses agréables bavardages et de ses contes, mais dont il ne faut surtout pas s'éprendre¹.»

À la fin du XIX^e siècle (entre 1885 et 1891), le poète Émile Verhaeren notait dans un recueil de pensées: «Il faut chercher la poésie non dans les mots juxtaposés, mais dans l'atmosphère que créent ces juxtapositions.» Autrement dit, la poésie peut se trouver dans la prose aussi. À preuve, dans la même publication², ces pensées étaient suivies d'un recueil de poèmes en prose.

Le 12 mai 1966, le poète nobélisé Georges Ségur, au cours d'une conférence tenue à Salonique à l'occasion du six-centième anniversaire de la naissance de Dante, relevait (je résume ici) l'extrême précision lexicale de Dante et regrettait que les traductions versifiées sacrifient cette dernière au profit de la métrique. Aussi appelait-il de ses vœux une traduction en prose qui respecterait cette précision et rapprocherait le plus possible le lecteur étranger de la lettre du texte³.

En voilà assez, je crois, pour que je ne doive pas rougir d'avoir osé traduire en prose *l'Enfer* de Dante.

Je ne saurais jamais ce qu'en penserait Dante, mais je sais ce qu'en pensent les puristes, comme je sais ce que pensent les puristes du fait qu'Antonio Carlos Jobim ait transformé le prélude n°4 de Chopin en bossa-nova. Là aussi on ignore ce qu'en penserait Chopin, mais lesdits puristes seraient bien étonnés si cela avait incité le compositeur polonais à écrire des bossas-novas.

La raison principale pour laquelle j'ai traduit *l'Enfer* en prose (j'ai également poursuivi avec la traduction du *Purgatoire*, que j'ai à présent interrompue) était, non pas de suivre l'invitation de Georges Ségur, que je ne connaissais pas encore au début de mon travail, mais de mettre cette œuvre à la portée du plus grand nombre de lecteurs possible, les traductions versifiées, pour remarquables que soient certaines d'entre elles, éloignant, justement par leur versification, la grande majorité des lecteurs qui, comme chacun sait, rechignent à lire de la poésie.

«Tant pis pour eux», diront les puristes. «Quel dommage, a plutôt été ma réaction, que des gens passionnés par la lecture détournent leur regard de cette œuvre "fantastique", dans tous les sens du terme.»

J'ai donc traduit *l'Enfer* en prose, sans aucune note, en ajoutant des têtes de chapitre dans lesquelles j'ai donné quelques informations sur des passages qui seraient incompréhensibles sans un brin d'explication.

Pour donner un aperçu de ma traduction – dont l'approche a été illustrée, dans le cadre du colloque

tenu à Mons en 2024, au cours d'une leçon de traduction effectuée avec des étudiants de l'université –, je voudrais présenter ici le chant IX.

L'exercice de traduction portait d'ailleurs sur un extrait de ce chant, situé après l'arrivée fracassante de l'envoyé du ciel, extrait qui à lui seul devrait donner envie de lire le reste de l'*Enfer*.

Dante et Virgile, arrêtés au pied de l'enceinte fortifiée de la ville de Dité qui enserme les quatre derniers cercles de l'enfer, sont inquiets. Les diables qui en gardent l'entrée ont verrouillé la porte et interdit aux deux voyageurs de passer.

Seule l'intervention de la colère pourra nous sortir de ce mauvais pas, déclare alors Virgile.

Un envoyé du ciel arrive alors, chassant devant lui les damnés du Styx, comme une tornade balaie devant elle tout ce qui se trouve sur son passage. Il marche sur l'eau et semble n'avoir qu'un seul souci: écarter de son nez, en agitant une main, l'air malodorant du marécage qu'il traverse.

Dieu sait quelle occupation suave était la sienne au paradis lorsqu'on lui a donné l'ordre de quitter les hauteurs bienheureuses pour aller secourir ces deux inconnus, devant lesquels il passe peut-être de mauvaise humeur, en tout cas sans leur accorder la moindre attention.

Une fois au pied de l'enceinte, il ouvre cette porte de château, qu'on imagine bardée de barres de fer et que seuls des coups de bélier seraient en mesure de forcer, en la poussant à l'aide d'un petit objet qui ne ferait pas de mal à une mouche – dont je discourrai plus tard –, une *verghetta* (le diminutif en dit déjà long).

Vaincre avec délicatesse: quelle leçon pour les brutes de tous les temps!

Puis, après avoir sermonné les diables qui ont eu l'audace de s'opposer à la permission divine accordée à Dante et Virgile de pénétrer dans la ville, il repart, de nouveau sans daigner tourner les yeux vers ces deux individus qui l'ont manifestement dérangé.

Quelle prodigieuse «mise en scène»! Ne se croirait-on pas au cinéma? Et quel dommage – j'y reviens – de priver tant de lecteurs de moments littéraires aussi grandioses!

Je voudrais maintenant m'attarder sur le mot *verghetta* qui continuera à me turlupiner également après que, je l'espère, ma traduction franchira la barricade des éditeurs qu'indisposent encore la traduction en prose de ce roman en vers qu'est la *Comédie*.

L'envoyé ouvre – défonce – la porte du château à l'aide d'une *verghetta*.

Le mot *verga* (diminué ici), si l'on en croit le dictionnaire Zingarelli, est soit un *ramoscello* (un rameau), soit une *bacchetta* (une baguette), soit un *scettro* (un sceptre) *o altro simbolo del potere* (ou tout autre symbole du pouvoir).

D'une main, l'envoyé du ciel, que par simplicité j'appellerai l'ange, balayait l'air devant son nez. Et cette *verghetta*, où la tenait-il? Dans l'autre main (dont Dante ne parle pas)? Dans sa poche? Mais les anges sont-ils vêtus d'habits pourvus de poches? D'ailleurs pour quoi faire, des poches, au paradis?

Pour ma part, et puisque Dante se tait à ce sujet, je trouve plus «merveilleux» encore, plus dédaigneux et imposant vis-à-vis des démons, que l'ange se soit baissé une fois arrivé devant la porte et qu'il ait ramassé, par terre, un bout de bois qui traînait là (puisque des damnés sont transformés en arbustes dans l'enfer, il n'est pas impossible que des *ramoscelli* se rencontrent çà ou là sur le sol), pour ouvrir cette porte fermée à double tour, en la touchant seulement avec ce bout de bois.

Toc!

Deux des éditions italiennes qui m'ont servi à traduire l'*Enfer* indiquent toutefois en note, pour *verghetta*, l'une «*quasi un piccolo scettro*», l'autre «*scettro, segno di autorità*»; la troisième, à l'instar de Dante, est muette sur la question.

En revanche, le grand dictionnaire Battaglia précise à l'entrée *verghetta*, deuxième signification, «*bacchetta a cui si attribuiscono poteri prodigiosi*», et de citer, comme premier exemple, le passage qui nous occupe.

D'accord pour «*bacchetta*», M. Battaglia, mais l'ajout «*a cui si attribuiscono poteri prodigiosi*» vient après, lorsque l'on constate le résultat. L'ange ne s'est sans doute pas muni, en descendant du paradis, d'une «baguette magique», semblable à celle des magiciens, avec laquelle il ouvrirait la porte.

Aussi, pour rester cohérent par rapport à mon interprétation – valable ou pas – de dédain à l'égard des diables, j'ai rejeté la traduction de «petit sceptre», ainsi que de «baguette» qui pourrait renvoyer à la baguette des magiciens, et j'ai opté pour un modeste «bâtonnet». Mais il est encore possible que, dans les prochaines semaines, dans les prochains jours ou même dans les prochains instants, je change d'avis et que

j'opte pour une autre solution, «brindille» (inspiré par le *ramoscello* du Zingarelli) par exemple.

Est-il activité plus tourmentée que la traduction, le texte source ne cessant jamais de nous dire tantôt «tu as raison», tantôt «tu n'as rien compris». Quel dommage qu'on ne puisse le faire taire d'un coup de *verghetta*!

J'oubliais: j'ai cru bon, ces derniers mois, d'agré-
menter ma traduction de dessins (un par chant). Pour
le chant IX, j'ai représenté l'ange en train de s'en al-
ler, une main devant son nez, sa chère (*la sua brava*,
comme diraient les Italiens) *verghetta* dans l'autre.

Chant IX

*Les Érinées se joignent aux démons sur les rem-
parts de Dité pour provoquer les pèlerins. Mais voi-
là que survient un envoyé du ciel qui, du bout d'un
bâtonnet, pousse la porte verrouillée, l'ouvrant ainsi
pour Dante et Virgile. Au-delà, Dante découvre une
étendue couverte de flammes et de tombes aux cou-
vercles soulevés, dans lesquelles gisent les pécheurs
coupables d'hérésie. Ce cimetière constitue le sixième
cercle de l'enfer.*

La couleur que prit mon visage lorsque je vis mon
maître rebrousser chemin eut l'effet de faire revenir
rapidement le sien à son teint habituel. Il s'immobilisa
dans l'attitude de quelqu'un qui tend l'oreille, car son
regard ne pouvait percer qu'à grand-peine l'air obscur
et la brume épaisse.

– Pourtant, commença-t-il, il faudra que nous pre-
nions le dessus, à moins que... On s'offrit de nous
aider: oh, combien il me tarde que ce secours arrive!

Ainsi avait-il recouvert ses premiers mots de paroles
d'une autre teneur, mais je n'en fus pas moins inquiet
pour autant, attendu que je donnais à son hésitation
un sens funeste qu'elle n'avait peut-être pas.

– Arrive-t-il parfois, demandai-je, que quelqu'un du
premier niveau, dont la seule peine est d'être privé de
tout espoir, descende au fond de ce creux?

– Il arrive rarement, répondit mon maître, que l'un
d'entre nous emprunte le chemin que je suis à pré-
sent. Néanmoins, ce n'est pas la première fois que
je viens ici: j'y fus déjà envoyé lorsque m'envoûta
la cruelle Érichto qui ramenait les ombres au corps
qu'elles avaient quitté. Ma chair n'était privée de moi

que depuis peu de temps lorsqu'elle me fit entrer dans
ces murs pour en tirer un esprit du cercle de Judas,
lequel est le plus bas, le plus sombre et le plus éloigné
du ciel qui tout entoure. Je connais le chemin, aussi ne
crains rien. Le marais d'où émane cette forte puanteur
cerne la triste cité dans laquelle nous ne pourrions plus
pénétrer sans qu'intervienne le courroux.

Il ajouta encore autre chose que je n'ai pas retenu,
car toute mon attention fut attirée par le sommet ar-
dent de la haute tour où étaient soudain apparues trois
furies infernales teintées de sang, aux membres et au
comportement féminins, et à la taille ceinte d'hydres
d'un vert prononcé; leur chevelure était composée de
serpenteaux et de céraistes qui cerclaient leurs tempes
effrayantes. Et lui qui connaissait bien les servantes de
celle qui règne sur les pleurs éternels me dit:

– Regarde les féroces Érinées. À gauche se tient
Mégère; celle qui pleure, sur la droite, est Aleco; Ti-
siphone est au milieu.

Sur ce, il se tut.

Chacune d'elles se lacérait la poitrine à grands
coups d'ongles, se frappait du plat de la main et criait
si fort que, de peur, je me serrai contre le poète.

– Que vienne donc Méduse! disaient-elles d'une
même voix en regardant vers le bas. Ainsi le rendrons-
nous aussi dur que l'émail! Nous aurions mieux fait de
venger l'intrusion de Thésée.

– Tourne-toi et couvre tes yeux, car si la Gorgone se
montre et que tu la vois, ton voyage prendra aussitôt
fin.

Ainsi parla mon maître avant de me retourner lui-
même. Et, pour s'assurer que mes yeux étaient bien
couverts, il posa également ses mains sur les miennes.

Ô vous qui raisonnez comme il se doit, sachez lire le
message qui se dissimule sous le voile d'une étrange
énonciation.

Et déjà se répandait sur l'onde trouble un fracas
plein d'épouvante. Il faisait trembler les deux rivages,
semblable à un vent rendu plus impétueux par des
courants de température contraire qui blesse la forêt
et, sans que rien puisse le retenir, brise les branches,
les abat et les emporte au-dehors; enveloppé d'un
nuage de poussière, il chasse avec dédain bêtes féro-
ces et bergers.

Mon maître libéra mes yeux et dit:

– À présent, concentre tes regards sur l'endroit où
la fumée qui émane de cette mousse antique est la
plus importune.

Telles les grenouilles qui s'éparpillent dans l'eau à l'approche d'un serpent malveillant, jusqu'à ce qu'elles puissent se recroqueviller sur le rivage, plus de mille âmes perdues se mirent à fuir devant un être qui, en marchant, passait le Styx sans se mouiller les pieds. Il écartait de son visage cet air gras en balançant devant lui sa main gauche et ne semblait se soucier que de cette unique occupation. Je compris qu'il s'agissait d'un envoyé du ciel et me tournai vers mon maître, qui me signifia de demeurer coi et de m'incliner à son passage.

Ah, comme il me paraissait plein de dédain! Il s'approcha de la porte et, à l'aide d'un bâtonnet, il l'ouvrit sans qu'elle opposât la moindre résistance.

– Vous que le ciel a chassés, gent méprisée, fit-il sur le seuil horrible, d'où tirez-vous une telle outrecuidance? Pourquoi combattez-vous cette volonté dont les fins ne purent jamais être entravées et qui plus d'une fois a augmenté votre souffrance? À quoi bon vous rebeller contre les décrets? N'oubliez pas que le cou et le menton de votre Cerbère en sont encore tout râpés!

Puis il reprit la route immonde sans s'adresser à nous et son attitude était celle d'un homme plus préoccupé par ses propres pensées que par la personne qui se tient devant lui.

Rassurés par les saintes paroles, nous dirigeâmes nos pas vers la ville, dans laquelle nous entrâmes sans plus d'opposition. Et comme je désirais savoir quelle était la condition de ceux que cette forteresse enserrait, à peine fus-je à l'intérieur que je regardai autour de moi et je vis une vaste campagne pleine de douleur et de tourments mauvais. Comme à Arles où stagne le Rhône, ou à Pola, près du golfe du Quarnero qui marque les confins, qu'il baigne, de l'Italie, les sépulcres rendent les lieux accidentés, de même le faisaient-ils ici de tous côtés, mais d'une manière beaucoup plus déplaisante car des flammes montaient d'entre les tombeaux, si bien qu'ils n'étaient pas moins embrasés que le fer lorsqu'il est prêt à être tra-



vaillé. Tous leurs couvercles étaient soulevés et des lamentations si poignantes en sortaient qu'elles ne pouvaient être émises que par des âmes malheureuses et tourmentées.

– Maître, qui sont ces gens qui font monter vers ces dalles leurs soupirs de douleur?

– Ce sont les hérésiarques de toute secte accompagnés de leurs adeptes, et les tombes sont beaucoup plus remplies que tu ne l'imagines. Chacun est enseveli avec son semblable et les sépultures sont plus ou moins chaudes.

Et après qu'il eut pris à droite, nous passâmes entre les martyres et les hautes murailles.

Note

- ¹ A. S. Pouchkine, *Œuvres complètes* (en russe), Leningrad, éditions «Naouka», 1979, tome 10 (et dernier), *Les lettres*.
- ² Émile Verhaeren, *Impressions*, Paris, Mercure de France, 1926.
- ³ On trouve l'intégralité de cette conférence, en version ita-

lienne, dans la collection du Club degli editori consacrée aux prix Nobel de littérature: Giorgio Seferis, *Poesia. Prosa*, publié sous la direction de Vittorio Sereni, 1971, *Per il centenario di Dante*, traduction de Filippo Maria Pontani (1966). Une note précise que ce texte était «*Inedito in greco*».

Jalons réceptifs et exégétiques de la *Commedia* depuis le XVI^e siècle

La *Commedia* come libro: alla ricerca delle sue pagine

Paola Allegretti

Propongo qui una riflessione sommaria e molto sbrigativa, distinta in cinque paragrafi, a proposito di un dato elementare (in senso aristotelico) della *Commedia*: Dante scrive un'opera pensata e articolata come libro 'scritto', e la forma del 'libro scritto' nella riflessione dantesca ha una portata ben diversa dal modo in cui i copisti e i lettori della *Commedia* ne prendono generalmente atto. I copisti fanno da subito del libro di Dante un oggetto merceologico, riprodotto manualmente in grandi quantità; anzi tale è il successo commerciale del volume, che la sua tradizione secolare sperimenta e divulga innumerevoli soluzioni editoriali (dalla trilogia alle carte geografiche dell'aldilà): apparati editoriali che hanno a loro volta determinato alcune caratteristiche tipiche del genere fantasy, così vitale nel XX secolo¹. I lettori poi privilegiano le ricchezze narrative e ideologiche del testo, e i commentatori specializzati hanno costruito, quasi da subito, un'enciclopedia bibliografica ed esegetica unica per dimensioni e complessità. Ma le loro prospettive sono tutte posteriori, o senz'altro postume, al libro scritto da Dante. Il filologo registra invece l'assenza di ogni elemento materiale originale: nessun testimone autografo del libro scritto da Dante è arrivato fino a noi. Non bisogna dunque ridurre la seguente affermazione 'la *Comedia* è un libro scritto' ad una banalità.

Questa frase non è una banalità neppure sotto la penna di Dante, che ne fa il suo primo e più solenne giuramento: «per le note / di questa comedia, lettor, ti

giuro» (*Inf.* 16, 127-128). È l'unico giuramento dell'autore, ed è indirizzato a noi (o meglio, al nostro personaggio nella *Commedia*), mentre il protagonista giura almeno due volte ai morti che incontra in *Purgatorio* (Corrado Malaspina, *Purg.* 8, 127, e Guido Guinizzelli, *Purg.* 26, 109). Anche noi, come i purganti, siamo infatti nella dimensione transitoria e probabile in cui, né dannati dominati dal protagonista (cfr. *Inf.* 27, 64-65 oppure *Inf.* 33, 117) né beati onniscienti, il patto con Dante può avere onestamente luogo, e siamo invitati a prendere atto del senso letterale delle parole che scrive. Questo scongiuro fondante, pronunciato sulla pagina scritta della *Commedia* (i suoi primi 15 canti?), è il gesto sacro di un impostore che, prima di sperimentare il volo planato sulla groppa di Gerione che lo precipita nel più profondo inferno, al modo misero di Icaro o di Fetonte, fora la trama metrica e narrativa del testo e chiama a testimone proprio noi posteri. Non possiamo che confermare quanto il racconto della *Commedia* continui a godere di notorietà e di prestigio culturale. Niente però sappiamo più della forma di queste sue note². La forma di un libro scritto non è una ovvietà o un dato secondario, banale e irrilevante, per la tradizione culturale, tanto lontana da noi, alla quale Dante appartiene.

1. La *Commedia* è un libro scritto. La sua straordinaria ricchezza narrativa consente da sempre infinite traslitterazioni figurative e sempre nuove realizzazioni

fonetiche: il secolo XX ha conosciuto un imponente fenomeno di letture e di esecuzioni pubbliche. La voce viva realizza la musica dei versi con l'inarrivabile emozione della fugacità. Bisogna però imparare anche a guardare il dato primario, cioè la pagina scritta e le sue potenzialità grafiche, calligrafiche, monumentali. Nel Cielo di Giove Dante proclama la longevità dei suoi «versi brevi» (*Par.* 18, 87), che è assicurata dallo stesso gioco grafico dei beati, che diventano davanti ai suoi occhi lettere dell'alfabeto latino di colore oro su fondo argento (*Par.* 18, 95-96), cromia che l'araldica riservava solo al re di Gerusalemme. È un gioco visuale danzato dalle luci beate nel sesto cielo che si realizza, di fatto, anche sulla pagina del poema³. La secolare attività di interpretazione e di traduzione della *Commedia*, alla quale hanno contribuito anche i partecipanti alle belle giornate di Mons⁴, nasce infatti dall'inesauribile polisemia dei versi, scritti in un volgare potente, addirittura redentore «luce nuova, sole nuovo» (*Conv.* I xiii 12), volgare ricchissimo di invenzioni e di novità lessicali. Dante fabbrica la sua polisemia non solo in modo intenzionale e programmatico, «sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest *polisemos*, hoc est plurium sensuum» (*Ep.* XIII 20 'bisogna sapere che il significato di questa *Commedia* non è univoco, anzi può essere definito polisemico, cioè con più significati'), ma addirittura la equipara alla polisemia della *Bibbia* (*Ep.* XIII 21-22). Quando si fa esegeta del primo canto del *Paradiso*, Dante non esita a definire 'versi' anche il salmo con cui esemplifica («ut melius pateat») la polisemia del suo poema: «qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in his versibus: *In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius*» (*Ep.* XIII 21 'per chiarire meglio, questa caratteristica del testo si può esaminare in questi versi: *In exitu Israel*').

Forse non riusciamo più a misurare l'audacia intellettuale di adoperare il latino biblico in servizio a strani e nuovi versi volgari (audacia complessa, perfettamente e lucidamente argomentata nel primo libro del *Convivio*), ma, dal testo sacro del salmo al «poema sacro» (*Par.* 25, 1), nei fatti poetici che costruiscono la *Commedia* la transitività di una vicinanza che sembrerebbe solo teorica fa diventare un endecasillabo proprio il latino «*In exitu Israël de Egypto*» (*Purg.* 2, 46), cantato all'unisono dagli spiriti purganti quando approdano alla spiaggia del monte-isola della seconda cantica. La far-

citura latina, così tipica delle origini romanze, si giustifica qui nella verità del racconto. La necessità notarile obbliga infatti lo scrittore a registrare lì ciò che l'inconsapevole e stupefatto protagonista ascolta (cfr. *Purg.* 30, 63), e appiana così, sulla verisimiglianza del testimone fedele, l'arbitraria e minutissima simbiosi che la scrittura di Dante instaura con i modelli latini e sacri. Aldilà di che cosa succede nella *Commedia*, proprio la polisemia dei versi, proprio questa quantità e qualità culturale della scrittura provocano ancora grande ammirazione. I modelli latini (e qui sacri) vengono piegati alle nuove e ferree regole metriche del poema, e sono riassorbiti nelle complesse realtà retoriche della sua pagina scritta. L'impossibile doppia sdrucchiola del secondo verso del salmo citato «*de pòpulo bàrbaro*» (capovolto graficamente e foneticamente dentro il verso «questo *baratro* e 'l *popol* ch'e' possiede» *Inf.* 11, 69) è poi amplificata, nella verità indubitabile dell'Empireo, dal paragone metaforico, e idealmente autobiografico, di *Par.* 31, 31-39:

Se ' *barberi*, venendo da tal plaga
 che ciascun giorno d'Elice si cuopra
 rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
 Veggendo Roma e l'ardüa sua opra
 stupefacensi, quando Laterano
 ale cose mortali andò di sopra –
 lo che al divino dal'umano,
 al'eterno dal tempo era venuto,
 e di Fiorenza in *popol* giusto e sano.

Triplimente: «al divino dal'umano», «al'eterno dal tempo», con l'ultimo elemento in ordine inverso «di Fiorenza in *popol*» i cui due aggettivi «giusto e sano» spostano l'ombra di «barbaro» sopra l'isolato «Fiorenza» (dove «giusto il *popol* suo» *Par.* 16, 152 era stato solo all'epoca antica di Cacciaguida). Le lettere maiuscole di queste tre terzine paradisiache scrivono SeVI, anagramma di «eius», rima baciata finale («*santificatio eius*» e «*potestas eius*») della struttura metrica del salmo adoperato nell'*Epistula XIII* (tre endecasillabi e un settenario). Dante teorico argomenta l'assenza di «dolcezza di musica e d'armonia» (*Conv.* I vii 15) dei salmi, perché sono stati tradotti una prima volta dall'ebraico al greco e poi dal greco al latino. I suoi versi dimostrano, proprio nella forma scritta sulla pagina, riflessioni ancora più complesse, procedimenti creativi istintivamente sublimi.

2. La *Commedia* è un libro scritto, che racconta – come la *Vita nova* – anche la storia della sua scrittura. Restiamo al livello letterale del testo, e osserviamo i seguenti parallelismi dentro la struttura complessiva del poema. Davanti a Brunetto Latini il protagonista confessa la prima volta, e in rima, l'azione fin lì taciuta: «Ciò che narrate di mio corso *scrivo*, / e serbolo a chiosar con altro testo / a donna che 'l saprà, s'a lei arrivo» (*Inf.* 15, 88-90). Contemporanea a quel punto della discesa, la scrittura equivarrebbe dunque all'annotazione della necromanzia del dannato Brunetto, riservata alla spiegazione di Beatrice, che, come si sa, non avrà però luogo nel racconto. Si delinea così una pagina di testo che accoglierà la glossa magistrale (di una donna), secondo una tipologia corrente all'epoca, di cui proprio Brunetto Latini nella *Rettorica* ricorda le due differenti grafie («littera grossa» riservata al testo e «littera sottile» riservata alla sua glossa). Nel corrispettivo incontro con il beato Cacciaguida, altro padre putativo, il protagonista scrive nel cuore la profezia, questa volta fausta, di un altro morto. È una scrittura rivelata dalle terzine che raccontano invece proprio l'ingiunzione al segreto: «e porterà'ne *scritto* ne la mente / di lui, e nol dirai» (*Par.* 17, 91-92). La struttura è articolata e simmetrica. Se ne considerino almeno i seguenti tre elementi macroscopici: i personaggi paterni Brunetto e Cacciaguida, il legame affettivo del protagonista con loro, il canto quindicesimo delle rispettive cantiche. Il racconto di questi due brani è paradossalmente retto da interdetti e da esperienze ineffabili, ma una relazione di evidenza geometrica, dentro la struttura del poema, lo lega ben due volte al racconto interno della preistoria della sua forma scritta. È questa, a ben vedere, una scrittura primigenia, mentale, come anche nell'iniziale e personalissimo «o *mente* che *scrivesti* ciò ch'io vidi» (*Inf.* 2, 8). «Scrivesti», non «che stai scrivendo su questa pagina».

Nel paradiso terrestre Beatrice, invece di chiosare l'infemale Brunetto, ingiungerà al protagonista di scrivere una nuova profezia, quella della sacra rappresentazione che egli ha appena visto; il verbo è sempre in rima, ma l'azione è efficace secondo una direzione contraria al filo della storia, alla sequenza lineare dei canti: «e aggi a mente, quando tu le *scrivi*» (*Purg.* 33, 55), «ritornato di là, fa che tu *scrive*» (*Purg.* 32, 105), «che nol so rimembrar, non ch'io lo *scriva*» (*Purg.* 31, 99). Si noti il movimento dal presente dello scrittore, che sta scrivendo in modo inadeguato (*Purg.* 31, 99),

al racconto ritardato di come proprio allora ricevette l'ordine di scrivere e di ricordare. Il rebus vivente, nuovo e apocalittico, della Curia romana ad Avignone (*Purg.* 32, 109-160) supera però la comprensione del protagonista. Beatrice vuole allora che egli stesso diventi un messaggio profetico «se non *scritto*, almen dipinto / che 'l *te ne porti dentro a te* per quello / che si reca il bordon di palma cinto» (*Purg.* 33, 76-78). Il contenuto precipita dai concetti verbali («scritto») alle immagini («dipinto»), e più in basso ancora fino alle marche, esteriori e rozze, del pellegrinaggio (la «palma» e il «bordone», che sono già elementi terminali di *Vita nova* 29 e di *Fiore* 228-229). Viene percorsa a ritroso tutta la gerarchia dei segni significanti: parola, disegno, marchio. Dante è ben aggiornato e curioso di questi problemi semantici (noi diremo oggi semiotici), basti leggere le prime quattro terzine di *Inf.* 22. E proprio accanto a questa investitura da profeta incapace, ma tatuato e marchiato (*Purg.* 33, 79-81) dalla rivelazione, lo scrittore irrompe sulla pagina che leggiamo con un dettaglio materiale.

Parla di un problema tecnico, che ha impegnato anche i primi copisti della *Commedia*⁵, ma che il lettore attuale non percepisce più, perché non è più in grado di comprenderne la portata. Tanti e vari sono oramai i supporti che ci consentono di leggere la *Commedia* che è difficile riconoscerne il ruolo decisivo. Primordiale. Dante spiega dunque al suo lettore che non può raccontare il sapore dell'acqua del Lete: «perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda / non mi lascia più ir lo fren dell'arte» (*Purg.* 33, 139-141). A differenza del corrispondente canto finale del *Paradiso*, il problema non è legato alla memoria insufficiente dell'autore (*Par.* 33, 57-60 e già *Par.* 1, 7-9), anche se il sapore omesso ha di fatto azzerato nel protagonista la memoria del peccato (*Purg.* 33, 123-126). Il problema in questo frangente in cui Dante è puro come Adamo appena creato è costituito dalla pagina del libro, dalla realtà tangibile della *Commedia* come libro scritto. Sul monte sognato in Parnaso (*Purg.* 28, 139-141), la seconda cantica finisce mirabilmente con lo stesso verbo con cui era iniziata, e che solo in apertura e chiusura di *Purgatorio* è l'azione svolta da chi lo scrive «e *canterò* di quel secondo regno» (*Purg.* 1, 4). Il canto qui non è più possibile, neppure in minime dosi: «S'io avessi, lettor, più lungo spazio / da *scrivere*, i' pur *canterei* in parte» (*Purg.* 33, 136-137). La scrittura oramai non è più solo quella pensata e tesau-

rizzata dalla/nella mente del protagonista. Solo qui lo scrittore specifica poi e nobilita la scrittura con il verbo antico e vanamente performativo *cantare*, con cui Virgilio apre l'*Eneide* (e il suo personaggio apre anche la *Commedia* in *Inf.* 1, 73). Davanti al lettore, lo scrittore, che si appresta a diventare lo «scriba» (*Par.* 10, 27) del *Paradiso* dentro un poema miracolosamente autonomo «legno che *cantando* varca» (*Par.* 2, 3)⁶, identifica qui il freno dell'arte con le pagine reali del libro, quelle preparate («ordite») per la scrittura della seconda cantica del poema. Dà così spazio e rilievo a un oggetto progettato e materiale, a un aspetto che definiamo codicologico: il *Purgatorio* come libro scritto. Ma come potrebbe uno strumento servile, una pagina già troppo scritta, ipotecare così efficacemente l'attività poetica? Si tratta di una situazione impensabile per le idee estetiche romantiche che ci nutrono.

Le carte di Dante sono rigate, e le colonne sono oramai tutte piene di terzine. La scrittura della cantica si arresta, anzi si interrompe (con doppio limitativo allitterante «pur [...] in parte») dunque proprio qui. Resta lo spazio solo per ciò che raccontano gli ultimi quattro versi (*Purg.* 33, 142-145), cioè per la comparsa di «stelle» come ultima parola in rima della cantica. È un suggello retorico che lega, con ripresa provenzale della parola in rima, *Purg.* 33, 145 a *Purg.* 1, 23 (dunque inizio e fine della cantica) come già lega *Inf.* 1, 18 e *Inf.* 34, 139: si noti nei due canti corrispondenti (*Inf.* 1 e *Purg.* 1, e poi *Inf.* 34 e *Purg.* 33) l'analoga collocazione dei versi, perché è un dettaglio significativo. Progettuale e difficile da realizzare. La rima «stelle» diventa, a questo punto della scrittura, la fine di due cantiche, e la marca fausta, cioè comica (*Ep.* XIII 29), il controcanto evidente della parola «umbras» con cui finisce la «tragedia» (*Inf.* 20, 113) di Virgilio. L'addensarsi di tanti segnali liminari, danteschi, provenzali e virgiliani, dà la misura della solidità del progetto.

Dentro la mente di Dio, alla fine di tutta l'esperienza (e all'inizio di tutto il racconto che noi leggiamo nella *Commedia*), Dante vede un libro, «un volume» (*Par.* 33, 86) rilegato che in Dio «s'interna» (*Par.* 33, 85), verbo solo del *Paradiso* e consono alla circolazione nella «Trinitade». Trinitade o trinità non è parola scritta da Dante nella *Commedia*, ma solo nella *Vita nova* e nel *Convivio*, e una sola volta in entrambi. Il libro è (stato?) rilegato, passivamente, e agisce per sé stesso questo verbo teologicamente anagrammatico. È l'universo dentro Dio, «legato in un volume». Fuori dal tempo e

dallo spazio, il repertorio totale delle sostanze, degli accidenti e delle storie non è un libro materiale, ma non è neppure un libro metaforico. È il corrispettivo divino del libro che abita la mente di Dante fin dalla *Vita nova* (1, 1). È senz'altro un libro di sostanza divina, «profonda e chiara» (*Par.* 33, 115), davanti alla quale si dissolvono tutti i sigilli (*Par.* 33, 64) e si turba l'ordine di ogni oracolo (*Par.* 33, 65-66). La sua sacralità non ha infatti bisogno di questi paraphernalia perché è assolutamente semplicissima «sicut simplicissima substantiarum, que Deus est» (*DVE* I xvii 5 'come la semplicissima tra le sostanze, che è Dio'). Qui, nel centesimo canto, l'esperienza raccontata dal libro *Commedia* finisce davanti a questo volume vivente e ai tre «giri» incommensurabili. Libro e cerchi non sono metafore, strumenti retorici o esemplificazioni allusive. Sono le visioni a cui arriva la «vista» (*Par.* 33, 52) trasumanata di Dante. Proprio da qui, dopo questa tappa ultima della storia, si origina circolarmente la scrittura del primo canto della *Commedia*. Lo scrittore è finalmente al lavoro, chino sul suo desco come nelle più tipiche miniature che aprono i libri medievali e anche alcuni manoscritti della *Commedia*. Dante riserva invece questa immagine proprio al suo lettore: «or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco / dietro pensando a ciò che si preliba» (*Par.* 19, 22-23): la soddisfazione intellettuale proposta è una contemplazione teologica dell'astronomia.

Se per sommi capi questo è il complesso racconto della forma di libro, dalla registrazione estemporanea (che per l'epoca, priva di giornalismo, significa notariale, cfr. *Purg.* 24, 53) all'ipostasi divina, osservare il rapporto tra il testo memorabile e la sua scrittura, piena di caratteristiche nascoste, è non meno difficile, ipotetico e indiziario. Perché della *Commedia* non è restata nessuna pagina scritta da Dante. Il nostro problema non si riduce solo alla questione romantica degli autografi e della verità umana e artistica che essi possono trasmettere, è invece anche la questione di un progetto artistico medievale. Scritto in una forma potentemente personale. L'ultima comparazione di Dante è proprio con il «geomètra», cioè il misuratore della terra e delle altre sfere di quel cosmo sferico. Alle prese con il cerchio-Cristo in *Par.* 33, 133-138 il protagonista ricerca ancora i biblici ordine, numero e misura:

Qual è il geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritruova,
pensando, quel principio ond'elli indige,

Tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova.

Non è la sua una preoccupazione da pedante. La misura come forma di comprensione razionale è l'ultima attività del protagonista dentro Dio, dove Dante non canta né danza come i beati sapienti (*Par.* 10-*Par.* 14), e dunque è una disposizione intellettuale molto alta: è opportuno esercitarla anche sulla *Commedia*. Anche il libro della *Commedia* ha infatti una struttura non razionalizzabile. È opportuno interrogarsi sulle competenze architettoniche e geometriche che reggono questo poema, riportando nei canti almeno le dimensioni di spessore semantico, lessicale e rimico, che per ogni parola si trovano raccolte alfabeticamente nella *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri*⁷. I canti si rivelano poi anch'essi numericamente aporetici, come il «principio» che regge la circonferenza, e legittima è la domanda su quale sia la forma di pagina che si attaglia alle inusuali e sempre differenti loro misure, e ai rapporti geometrici che molteplici riprese e legami metrici costruiscono tra i versi.

3. La *Commedia* come libro scritto è distinta tripartitamente (*Purg.* 17, 138) in cantiche, in canti e in terzine. Le prime due sono parole dantesche, mentre 'terzina' no. Non è né nel suo vocabolario, né in quello dei suoi immediati contemporanei. La suddivisione fatta dall'autore è gerarchica: «Prima divisio est, qua totum opus dividitur in tres canticas. Secunda, qua quelibet cantica dividitur in cantus. Tertia, qua quilibet cantus dividitur in rithimos» (*Ep.* XIII 26 'La prima divisione è quella per la quale tutta l'opera si divide in tre cantiche. La seconda è quella per la quale ciascuna cantica si divide in canti. La terza quella per la quale ogni canto si divide in versi rimati'). Notare che canti e versi non vengono contati, perché è problematico il loro rapporto con il numero 3, che non è divisore né di 100 (totale dei canti), né di 34 (i canti della prima cantica), e non divide il totale dei versi di nessun canto della *Commedia*. A dispetto dell'ovvietà memorabile di cui il libro della *Commedia* gode ovunque: anche il protagonista reale di *The Hunting Accident*, il famigerato Nathan Leopold Jr, è in grado di indicare perfettamente al suo compagno di cella quante siano le cantiche, i canti, e quale sia il totale dei loro versi⁸. La celebre ovvietà di cantiche (3), canti (100) e tipologia metrica (terzine)

ostacola però la percezione esatta delle caratteristiche tecniche, metriche e grafiche della *Commedia*, e cancella i molti problemi che il libro della *Commedia* ha posto ai suoi primi copisti trecenteschi.

Molte sono le storie antiche sulla diffusione orale della *Commedia* vivo Dante⁹, ma sulla sua diffusione scritta vivo lui restano solo le storie di Boccaccio, che, lavorando da copista, ha modificato totalmente gli impaginati della *Vita Nova* (si pensi alla nota *Maraviglierannosi*) e della *Commedia*. Boccaccio aggiorna la pagina di Dante sui suoi o sui nuovi gusti librari. Boccaccio racconta poi che Dante diffondeva i canti a gruppi variabili che non coincidevano con le cantiche intere, e che al momento della sua morte a Ravenna nel 1321 non si riuscirono a trovare tra le sue carte gli ultimi tredici canti del *Paradiso* (*Par.* 21-*Par.* 33)¹⁰. La brillante ricerca codicologica sui manoscritti trecenteschi della *Commedia* che sono arrivati a noi¹¹ ha definito e classificato con grande precisione le tipologie librerie dedicate alla *Commedia* ed ha individuato alcuni copisti che produssero a Firenze anche più copie del poema. Tra le quali il manoscritto pergameneo Firenze, B. Riccardiana 1033¹² si compone di due parti, scritte da copisti importanti nella trasmissione fiorentina della *Commedia*: la prima parte, di 12 fascicoli, è stata scritta da Andrea Lancia e la seconda parte, di 2 fascicoli, da due copisti anonimi e prolifici, il copista di Laur. Ashb. App. dant 1 coadiuvato dal copista di Laur. Ashb. 829. La seconda parte contiene proprio i canti *Par.* 21-*Par.* 33 e per costruire un libro coerente, con due colonne di scrittura per pagina, l'abilissimo Andrea Lancia ha aumentato di tre righe di scrittura le due colonne degli ultimi quattro fogli della sua parte, che così collimano con le pagine, evidentemente preesistenti, degli ultimi tredici canti. Solo questo manoscritto fiorentino contiene tale distinzione materiale, ma la coincidenza con la storia ravennate di Boccaccio è totalmente casuale. Questo manoscritto fiorentino, come tutti gli altri che appartengono alla sua tradizione manoscritta, copia in fondo al *Paradiso* i capitoli di Jacopo Alighieri e di Bosone da Gubbio. Sono due presentazioni in terzine della *Commedia*, molto differenti nel contenuto, che si datano appunto a prima della forma editoriale fiorentina che le contiene. Le 51 terzine di Jacopo Alighieri sono giustamente definite nella loro rubrica latina «divisiones», al modo di quelle che Dante scrive nella *Vita nova* (e che Boccaccio elimina sistematicamente dal corpo del testo, e per cui impiega sui

marginati una grafia di tipologia minore). Queste terzine sono però state pensate dal figlio di Dante come introduttive all'*Inferno* perché l'ultimo loro verso è il primo del poema (*Inf.* 1, 1), integrato con la rima nel testo, come lo saranno gli incipit citati alla fine di ogni stanza dalla canzone *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi* di Francesco Petrarca. Finite in fondo al libro, le terzine di Jacopo perdono la ragione metrica e l'utilità dottrinale per cui sono state pensate. Abbrevio qui velocissimamente argomenti, autori e questioni, come ognuno sa, di sterminata bibliografia per arrivare alla seguente annotazione. La considerazione più giudiziosa che si può proporre sulla *Commedia* allestita a Firenze con pagine di due colonne¹³ è che questa tipologia non combacia nemmeno con il libro della *Commedia* immaginato da Jacopo.

4. La *Commedia* confezionata in forma di libro dalla tradizione fiorentina ha goduto di una grande fortuna culturale. È opportuno non proiettare a ritroso il successo del suo punto di arrivo sul punto, sfilacciato, della sua partenza. E ancor meno sul libro ignoto che lo precede. La pagina dantesca fiorentina, scritta su due colonne, con glosse e illustrazioni, coincide infatti con il progetto in terzine di un autore solo nel manoscritto Pluteo 40.53 della Biblioteca Medicea Laurenziana, che si data all'incirca al 1473: cioè la copia principale della *Città di vita*, libro di Matteo Palmieri (1406-1475). La *Città di vita* è un'opera volgare in tre libri e il Pluteo 40.53 è la forma che il suo autore ha fatto scrivere per lei. I tre libri si distinguono al contrario della *Commedia*: i primi due sono di 33 capitoli e il terzo e ultimo di 34 capitoli, per un totale di 100 capitoli di terzine, quanti i 100 canti della *Commedia*. I capitoli dei libri sono tutti di 50 terzine, di 151 versi nei libri primi e terzo. Notoriamente questa complessa imitazione della *Commedia* ha dunque più versi del poema di Dante, in cui solo nove canti hanno 151 versi (*Inf.* 4, 13, 22, 24, 25, *Purg.* 6, 14, 20, *Par.* 32). Il manoscritto pergameneo Pluteo 40.53 è stato commissionato dal Palmieri, ricco e illustre cittadino fiorentino, iscritto all'arte dei Medici e Speziali, amministratore pubblico e ambasciatore, al culmine della propria fama. Il libro di Matteo è stato miniato, sotto la sua supervisione, da Francesco Botticini (1446-1497)¹⁴; il testo in volgare è disposto su una colonna di terzine affiancata sulla stessa pagina dalla colonna che contiene il commento in latino di Leonardo Dati (1408-1472)¹⁵, che

era morto poco prima dell'allestimento di questo libro. Evidentemente Matteo senescente voleva sfruttare la protezione ideologica che il commento di Dati poteva ancora garantirgli. Il primo libro è preceduto da tre preziosissime illustrazioni a piena pagina che raffigurano la posizione nell'universo geocentrico dei suoi tre libri-viaggi sognati attraverso il paradiso, l'inferno e il monte delle virtù (Pluteo 40.53, ff. 9v-10v) ed è chiuso da un epitafio con ritratto a penna, dal vivo, di Matteo (Pluteo 40.53, f. 303r). L'anno della sua morte e la sua età sono incompleti nell'epitafio delle ultime cifre, seguite da spazi bianchi, perché le cifre che si leggono furono scritte quando Matteo ancora viveva. Tali numeri provvisori consentono appunto la datazione del manufatto. Questo prezioso volume, che fu deposto sul feretro del Palmieri durante il funerale di stato con cui i poteri cittadini lo onorarono, venne nel frattempo depositato dall'autore sigillato presso l'Arte dei Giudici e Notai affinché fosse letto solo dopo la sua morte. Probabilmente, stante il succitato fantastico racconto di Boccaccio, Dante ebbe una preoccupazione non dissimile da questa. Matteo Palmieri è un autore enciclopedico in latino e in volgare, e commissiona opere d'arte, come la celebre pala d'altare per la sua cappella in San Pier Maggiore, ora alla National Gallery di Londra. Oltre alle opere volgari, anche i suoi progetti iconografici sono evidente emulazione della celebrazione di Dante a Firenze ai suoi tempi: la tempera di Domenico di Michelino (1465) nella Cattedrale, e le copie della *Commedia*, oramai realizzate in *littera antiqua*¹⁶. Il libro Pluteo 40.53, in cui opera e codice che la contiene coincidono sul piano progettuale, è stato realizzato dal suo autore, che conosceva anche la preziosa *Commedia* ora Yates Thompson 36, quando la *Commedia* di Dante circolava già a stampa. Sono sincronie significative. Enumero molto rapidamente questi dati, ben noti agli specialisti di Matteo Palmieri e della Napoli aragonese, solo per sottolineare due aspetti funzionali al problema della forma scritta della *Commedia*. Primo: Matteo Palmieri progetta un libro con la struttura, per lui centenaria, delle copie fiorentine della *Commedia* e le sue terzine sono totalmente calettate in quella forma di pagina. Secondo: il poema in terzine è razionalizzato con una struttura uniforme, e le sue proporzioni interne sono semplificate dalla ratio autoevidente di 100 capitoli di 50 terzine. All'altro polo cronologico di questa tradizione 'dantesca', anche Giovanni Boccaccio scrive dopo il 1334 la *Caccia di Diana* razionalizzando il

modello della *Commedia* in 18 canti tutti di 19 terzine, cioè 58 versi (tranne il terzo canto, che ha 20 terzine, cioè 61 versi). Dal progetto miniaturizzato di Boccaccio a quello monumentale di Matteo Palmieri, questi celebri epigoni applicano entrambi un letto di Procuste alla complessa differente lunghezza dei canti della *Commedia* di Dante. La *Commedia* è un libro scritto di forma non imitabile neanche da coloro che più la venerarono. I copisti non sono potuti intervenire con altrettanta audacia razionalizzante, perché la struttura metrica dei canti è tale che, come sosteneva il trovatore Marcabru per i suoi propri testi, non se ne può sottrarre o sfilare neanche un verso.

Bisogna però resistere all'anacronismo: il modello articolato di libro con pagine a due colonne che contiene alla perfezione il testo chiosato di Matteo Palmieri non è quello che Dante Alighieri potrebbe aver pensato per sé. Ancor di più: non dobbiamo continuare a fabbricare per Dante Alighieri un'identità intellettuale e un ventaglio di attività pubbliche sulla falsariga delle vicende fortunate e delle opere del ricco Matteo Palmieri. È una facilità suggestiva, ma è priva di valore storico¹⁷. Per Dante dobbiamo accettare la presenza di molte lacune. Non abbiamo documenti originali (nel senso tecnico e diplomatico della parola) sulle attività dei suoi giorni. E neanche sulle pagine delle sue opere.

5. La pagina scritta della *Commedia* è senz'altro testimoniata in modo inadeguato dai manoscritti antichi. Il minimo denominatore grafico del molteplice impaginato di tutti i suoi testimoni manoscritti è la lettera maiuscola che segnala ogni unità metrica di tre versi (ABA). È l'unità metrica su due rime inventata da Dante, e le copie la indicano tutte con una maiuscola per il primo verso. Così fa il codice Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 313, che evidenzia fuori dello specchio di scrittura la maiuscola di terzina, anche se separa tutti gli endecasillabi in due emistichi e frammenta i canti in poche righe su due colonne al centro di ogni pagina: un commento in volgare inquadra il testo dell'*Inferno*; il poema intero è intercalato da vignette rettangolari con celebri illustrazioni. Così fa anche Boccaccio, che copia il testo su una sola colonna per pagina, ma indica con una lettera maiuscola fuori dello specchio di scrittura tutti i versi 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, ecc., cioè il primo verso di ogni unità metrica di tre versi (ABA, BCB, CDC): manoscritti pergamenei Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035, Toledo, Archi-

vo y Biblioteca Capitulares, 104.6, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VI.213. Solo nelle edizioni della *Commedia* del XX secolo la lettera maiuscola ha perso questa sua funzione metrica ed è stata adoperata in modo esclusivamente ortografico, dopo il punto fermo, come è la norma nella prosa in lingua italiana. È un passaggio sintomatico: invece di riconoscere il diverso funzionamento di ortografia e di punteggiatura, si impone un aggiornamento uniformante di un poema del Trecento sulla prosa italiana tardo novecentesca. I copisti trecenteschi danno dunque rilievo con le maiuscole (che sono lettere e non cifre) ai versi 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19; le colonne di terzine non sono usualmente accompagnate da numeri. Le moderne edizioni a stampa mantengono questi primi versi delle terzine fuori dello specchio di scrittura o invece rientrati rispetto alla colonna, ma poi numerano (per maggior praticità sul margine sinistro) i versi 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, cioè la comoda sequenza dei multipli tre. Forse non sono due modi differenti di fare la stessa cosa. Con il passaggio dalla sequenza indivisibile (1, 4, 7, ecc...) a quella divisibile (3, 6, 9, ecc...), dalle lettere alle cifre (dal testo alla focalizzazione sulla sua parafrasi o spiegazione in nota) la nostra percezione della pagina dantesca perde qualcosa.

La pagina di terzine, nel racconto della storia che essa stessa costruisce, si è modellata su archetipi divini, che il protagonista trova preesistenti al suo cammino. Così accade in *Inferno* e in *Paradiso*. Il primo archetipo sono le tre terzine volgari in epigrafe sulla porta dell'inferno (*Inf.* 3, 1-9), l'ultimo archetipo è la pagina eterna del libro del giudizio, rivelata a Dante dall'Aquila (*Par.* 19, 115-148), la cui sequenza di nove terzine scrive un complesso acrostico latino. Lo scrittore ci propone con oltranza una archeologia metrica sacra, e deriva la sua struttura da modelli eterni, ma scritti. Scritti davanti agli occhi del suo protagonista.

Concludo con alcune prospettive di ricerca. Penso infatti che sia necessario studiare almeno le tipologie librarie di un importante contemporaneo di Dante, il notaio Francesco da Barberino (1264-1348), i cui autografi e testi non hanno goduto del successo postumo goduto dalla *Commedia*. Grazie a questo inconveniente, le sue ricerche metriche, le sue pagine di testo e di immagini (e anche i mecenati per i quali lavorò), possono ancora istruirci su come molti intellettuali toscani della generazione di Dante sono stati in grado di progettare libri di tipologia inedita, in quel momento di

grande crisi che vide addirittura il trasferimento dell'itinerante Curia romana ad Avignone. Fu un momento di grandi novità, e molti poligrafi, da Arnau de Vilanova (1238-1311) a Convenevole da Prato (1270-1338), a Opicino de Canistris (1296-1353), a Paolino Veneto (1270-1344), solo per ricordare qualche nome, immaginarono per il libro, proprio nel senso di 'libro scritto', addirittura una nuova sacralità. Si esercitarono sul dilemma ineludibile che lega sacro e prezioso. Credo poi che sia necessario studiare alcuni illustri precedenti. Anche se la pagina scritta da Dante è totalmente innovativa, perché la forma metrica del suo testo è stata inventata da lui, bisogna forse recuperare la tradizione latina del libro *De laudibus Sanctae Crucis* di Rabano Mauro (Par. 12, 139), e risfogliare la galassia dei testi di Giovacchino da Fiore (Par. 12, 140). Nella tradizione cortese transalpina, sarebbe opportuno pensare alme-

no al poema in octosyllables *Cléomades* che Adenet le Roi scrisse in onore della «donna di Brabante» (Purg. 6, 23), regina douairière di Francia cui Dante sembra tenere in modo molto particolare. Anche le pagine di questi autori sono infatti state scritte con un intenzionale progetto di contenuto e di forma grafica. Le preziose copie del *De laudibus Sanctae Crucis* sorvegliate da Rabano Mauro danno la misura inimitabile di una pagina esclusiva e arcana, straordinaria per prestigio e per costo. Sono tradizioni complesse, ma da non dimenticare quando si rifletta alla potenzialità della scrittura delle lettere alfabetiche dentro un libro medievale. I modelli di Dante possono aiutare a riconoscere sulla sua pagina quelle caratteristiche formali che la tradizione culturale a lui posteriore non ha avuto interesse a vedere. Mi è grato ricordarmene, pensando qui a Roger Dragonetti e a Jacques Roubaud.

Note

- ¹ Paola Allegretti è ricercatore indipendente: paolaallegrettigorni@gmail.com Si esamini almeno il catalogo *La fabrique de Dante*, sous la direction de Paola Allegretti, Michael Jakob, avec la collaboration de Jacques Berchtold, Nicolas Ducimetière, Genève, MetisPresses-Fondation Martin Bodmer 2021.
- ² Mi è grato rimandare per una prospettiva più complessa e interessante alle stimolanti riflessioni di Ambrogio Camozzi Pistoja, *La materia di Dante*, Ravenna, Longo Editore 2024.
- ³ Per una prima analisi degli aspetti grafici e retorici dei canti del Cielo di Giove, in cui Dante 'ricopia' addirittura una pagina del «volume aperto» (Par. 19, 113) il giorno del giudizio, pagina che viene letta per lui in anteprima dall'Aquila, rimando a Dante Alighieri, *Commedia. Acrostici*, a cura di Paola Allegretti Gorni, Pisa, Edizioni ETS 2022, pp. 211-230. Per un altro esempio di impianto grafico monumentale rimando poi al saggio *Dalla sostanza umana «de la cité italienne» alla sostanza metrica della «rosa sempiterna»: osserviamo Paradiso 32*, in corso di stampa nella miscellanea in onore di Marina Marietti. Ogni canto della *Commedia* è fornito di connotati specifici, anche di tipologia grafica e figurativa: un primo regesto si trova in Dante Alighieri, *Commedia. In metro*, a cura di Paola Allegretti Gorni, Pisa, Edizioni ETS 2024.
- ⁴ *Dante en Belgique francophone: de la traduction aux transcréations sémiotiques*, 15-17 maggio 2024.
- ⁵ I copisti risolvono durante il Trecento il problema della lunghezza differente delle tre cantiche lasciando in bianco le carte terminali del fascicolo che contiene la fine dell'*Inferno* e quelle del fascicolo che contiene la fine del *Purgatorio*. Puntualizza Marisa Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella 2004, p. 40 che la fascicolazione subordinata alla suddivisione del libro in tre parti è una caratteristica quasi esclusiva dei manoscritti della *Commedia*: «Si riscontra infatti per questo testo la

- tendenza, da parte dei copisti, a fare iniziare la trascrizione di ogni cantica con un nuovo fascicolo, anche a costo di lasciare alcune carte bianche alla fine del fascicolo precedente». Cfr. anche Gabriella Pomaro, *Codicologia dantesca I. L'officina di Vat*, «Studi danteschi» 58 (1986), pp. 343-374, e Lucia Battaglia Ricci, *Comporre il testo: elaborazione e tradizione, in Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice 2003, pp. 21-40, p. 24.
- ⁶ Per questa esegesi rimando al saggio *Argo «Dietro al mio legno che cantando varca»* (Par. II 3), in «Studi Danteschi», LXIX, 2004, pp. 185-210 (poi in *Adespoti, prosimetri e filigrane. Ricerche di filologia dantesca*, Ravenna, Longo Editore 2013) e a *Medea, Giasone e Argo: l'impresa dopo venticinque secoli di letargo*, in «Lettture Classensi» 46, *Sognare il Parnaso. Dante e il ritorno delle Muse*, a cura di Claudia Villa, Ravenna, Longo Editore 2017, pp. 57-91.
 - ⁷ *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Luciano Lovera con la collaborazione di Rosanna Bettarini e Anna Mazzarello, Premessa di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi 1975.
 - ⁸ David L. Carlson-Landis Blair, *The Hunting Accident: A True Story of Crime and Poetry*, New York, First Second 2017.
 - ⁹ Rimando al recente Donato Pirovano, *Un fabbro, un asinaio, una donna di Verona. Indizi sulla pubblicazione della Commedia*, «Deutsches Dante-Jahrbuch» 75 (2024), p. 135-153.
 - ¹⁰ Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, éd. Pier Giorgio Ricci, in *Tutte le opere*, éd. Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1974, vol. III, p. 485-486: «Raccontava uno valente uomo ravignano, il cui nome fu Piero Giardino, lungamente discepolo stato di Dante, che, dopo l'ottavo mese della morte del suo maestro, era una notte, vicino all'ora che noi chiamiamo «matutino», venuto a casa sua il predetto laco-

po, e dettogli sé quella notte, poco avanti a quella ora, avere nel sonno veduto Dante suo padre, vestito di candidissimi vestimenti e d'una luce non usata risplendente nel viso, venire a lui; il quale gli pareva domandare se egli vivea, e udire da lui per risposta di sì, ma della vera vita, non della nostra; per che, oltre a questo, gli pareva ancora domandare se egli avea compiuta la sua opera anzi il suo passare alla vera vita, e, se compiuta l'avea, dove fosse *quello che vi mancava*, da loro giammai non potuto trovare. A questo gli pareva la seconda volta udire per risposta: – Sì, io la compie' – ; e quindi gli pareva che 'l prendesse per mano e menasselo in quella camera dove era uso di dormire quando in questa vita vivea, e, toccando una parte di quella, dicea: – Egli è qui quello che voi tanto avete cercato. – E questa parola detta, ad una ora il sonno e Dante gli parve che si partissono. Per la qual cosa affermava, sé non essere potuto stare senza venirgli a significare ciò che veduto avea, acciò che insieme andassero a cercare nel luogo mostrato a lui, il quale egli ottimamente nella memoria avea segnato, a vedere se vero spirito o falsa delusione questo gli avesse disegnato. Per la qual cosa, restando ancora gran pezzo di notte, mossi insieme, vennero al mostrato luogo, e quivi trovarono una stuoia al muro confitta, la quale leggermente levatane, videro nel muro una finestretta da niuno di loro mai più veduta, né saputo che ella vi fosse, e in quella trovarono *alquante scritte, tutte per l'umidità del muro muffate e vicine a corrompersi, se guari più state vi fossero, e quelle pianamente dalla muffa purgate, leggendole, videro contenere li tredici canti tanto da loro cercati*. Per la qual cosa lietissimi, *quegli riscritti*, secondo l'usanza dell'autore prima gli mandarono a messer Cane e poi alla imperfetta opera ricongiunsono come si convenia. In cotale maniera l'opera, in molti anni compilata, si vide finita». Per questo complesso brano rimando alle osservazioni di Elisa Brilli.

¹¹ Importantissime le tavole sinottiche e le schede di Marisa Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, cit., e soprattutto le pionieristi-

che ricerche di Gabriella Pomaro, *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Mucchi 1994. A questa tradizione di competenze codicologiche si riallacciano ora i bei cataloghi delle mostre fiorentine del 2021.

¹² Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, cit., p. 129, 248-249.

¹³ È la caratteristica più tipica per la *Commedia* copiata a Firenze, come dimostra anche l'anonimo copista di ben sette *Commedie* (Chantilly, Musée Condé 597, Firenze, B. Laurenziana 40.13, Firenze, B. Riccardiana, 1012, Firenze, B. Nazionale, Banco Rari 330, B.A. Vaticana, Vat. lat. 3199 e Barb. 3644, Venezia, B. Marciana, Z 55), che modifica nelle sue copie molti parametri codicologici (dimensioni, numero di terzine per colonne, illustrazione e fascicolazione) ma non le due colonne per pagina, cfr. Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, cit., p. 90.

¹⁴ Sui rapporti tra Matteo Palmieri e Francesco Botticini rimando all'ottimo Jennifer Sliwka, *Visions of the Paradise Botticini's Palmieri Altarpiece*, London, National Gallery Company Limited 2015.

¹⁵ Sul modo in cui si coordinarono Matteo Palmieri e Leonardo Dati, canonico della Cattedrale di Firenze, segretario papale e vescovo di Massa Marittima che garantiva con il suo commento latino la dubbia ortodossia delle terzine volgari di Palmieri cfr. Matthew Taylor, *Matteo Palmieri (1406-1475): Florentine Humanist and Politician*, Thesis, Firenze, European University Institute 1986, pp. 285-299.

¹⁶ Cfr. Sandro Bertelli, *La Commedia all'antica*, Firenze, Mandragora 2007.

¹⁷ Propongo alcune riflessioni sulla necessità di esaminare e vagliare con cura le prospettive storiche in *Dante Alighieri nell'Archivio Apostolico Vaticano: un documento del 1320*, in « Dante Studies », 139, 2022, pp. 1-23.

Présences de Dante à Liège (XVI^e-XIX^e siècles)

Renaud Adam et Hélène Miesse

Et a questo disiderio d'imparare detta lingua mi
hanno indotto essi vostri scritti

Par cette phrase, issue d'une lettre de 1567, l'humaniste liégeois Dominique Lampson fait part au célèbre peintre Giorgio Vasari de toute son admiration pour ses travaux. Flatté par cet hommage, le Toscan l'intègre dans la seconde édition de ses *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* parue à Florence en 1568¹. Il s'agit d'un livre majeur de la Renaissance qui reprend la biographie de quelque 200 artistes contemporains et qui est considéré comme l'une des œuvres fondatrices de l'histoire de l'art. Habile politique, Lampson fut le secrétaire du Conseil privé sous les princes-évêques Robert de Berghes, Gérard de Groesbeek et Ernest de Bavière. Il marqua l'histoire par ses talents de poète et d'historien de l'art. Il est d'ailleurs considéré comme le père fondateur de l'histoire de l'art flamand pour sa biographie du peintre Lambert Lombard².

Au-delà de l'anecdote – qu'elle soit véridique ou non –, ce passage fournit un bel indice sur l'écho reçu par les écrits de Vasari à Liège au XVI^e siècle et, plus largement, sur la circulation de livres en italien en bord de Meuse, au point que Lampson prétende tirer sa connaissance de cette langue d'un savoir livresque. Jusqu'à présent, aucune étude ne s'est encore penchée de manière exhaustive sur la réception du livre italien – que ce soit en langue vernaculaire ou en traduction – en région liégeoise. Cependant, plusieurs

enquêtes furent menées ponctuellement sur la production locale ou sur la réception; d'autres restent encore à être conduites en profondeur³.

La présente contribution est l'occasion de livrer les résultats des recherches que nous avons menées sur ce sujet. L'état des lieux de la circulation des écrits italiens en région liégeoise à la Renaissance sera évoqué en premier. La place de Dante dans les collections patrimoniales de l'Université de Liège sera envisagée ensuite. L'analyse de l'historique de la constitution du fonds liégeois ancien permettra enfin de mettre en avant le rôle majeur joué par le bibliophile Adrien Wittert (1823-1903).

L'italianisme à Liège à la Renaissance

Il convient d'évoquer Dominique Lampson en premier lieu. L'étude du *studiolo* dans lequel ses livres devaient être entreposés aura permis de figer l'image d'un lecteur féru de littérature classique, versé dans le renouveau des lettres et des sciences, investi dans les débats de son époque autour des questions d'art et sensible aux controverses religieuses de son temps; mais aucune trace d'une œuvre de Dante⁴. Italophile convaincu, se lamentant de n'avoir jamais fait le voyage d'Italie, l'ancien secrétaire des princes-évêques laisse entrer dans son quotidien des pratiques culturelles qui caractérisent la Renaissance. Son aisance à s'exprimer en italien, ses lectures, son goût pour la pein-

ture, la composition d'élégies ou encore sa collection de médailles et de monnaies antiques en constituent certainement les manifestations les plus accomplies. Il en fut d'ailleurs récompensé par son intégration aux grands réseaux humanistes et artistiques européens. Même si l'Italie reste son modèle, comme pour bon nombre de ses compatriotes, ses écrits montrent cependant qu'il ne versa pas dans une italophilie idollâtre, mais en proposa volontiers une synthèse avec la culture nordique.

Autre italophile en terres liégeoises: Philippe de Maldeghem (1547-1611), seigneur de Leyschot, auteur d'une traduction en français des *Rime* et des *Trionfi* de Pétrarque publiée à Bruxelles en 1600⁵. Originaire de Blankenberge, petite ville du littoral belge, Philippe de Maldeghem est le descendant d'une famille noble de Flandre⁶. Il se destine très vite à une carrière politique; mais, à la suite de la prise de la ville par les protestants, il connaît la prison puis l'exil (1579). Après un séjour à Boulogne et à Calais, il se rend à Liège et intègre la cour d'Ernest de Bavière, prince-évêque depuis 1581. Ses aptitudes intellectuelles lui ouvrent les portes du cercle lettré italianisant réuni autour de Dominique Lampson. C'est d'ailleurs ce dernier qui l'encourage à poursuivre la traduction de Pétrarque. Lampson l'aide même de ses conseils pour ce labeur. Malheureusement, les années de formation de Maldeghem sont mal connues. Elles auraient pu nous fournir de précieuses informations sur l'état de l'enseignement de l'italien dans les anciens Pays-Bas et en principauté de Liège⁷. Le traducteur déplorait d'ailleurs de ne pas avoir effectué le voyage d'Italie.

Selon Jean Balsamo⁸, le but avoué de Philippe de Maldeghem était de proposer le texte des *Rime* et des *Trionfi* en français pour ceux qui ignoraient l'italien. Il se doublait en outre de plus hautes ambitions: à l'instar des poètes français qui, à partir de Pétrarque – considéré comme modèle et rival –, avaient œuvré pour l'illustration de leur langue et de leur littérature, Maldeghem entendait «illustrer» le français dans les Flandres au sens large du terme, afin d'y favoriser l'avènement d'une littérature moderne.

Maldeghem fait paraître son livre à Bruxelles en 1600, chez Rutger Velpius, l'imprimeur de la cour, et non chez un imprimeur liégeois qui n'aurait pu offrir au *Pétrarque en rime française* le rayonnement que son auteur souhaitait. Il joue un rôle très actif dans la diffusion de son œuvre par l'envoi de copies d'hommage

à diverses personnalités de haut rang, dont Maximilien de Wittelsbach (1573-1651), comte palatin et duc de Bavière, ou encore le Grand-duc de Toscane, Ferdinand de Médicis (1549-1609).

Moins de trente années séparent le *Pétrarque en rime française* de la première impression d'un livre en langue italienne à Liège, le *Racconto dell'elezione di Giorgio Federico Greiffenclao* d'Antonio Abbondanti (1592-1653) sorti de l'atelier de Jean Ouwerx en 1626⁹. Le volume revient sur l'élection, cette année-là, de Georg Friedrich von Greiffenclau (1573-1629) à l'archevêché de Mayence. Abbondanti, originaire d'Imola, était le secrétaire de Pier Luigi Carafa (1581-1655), évêque de Tricarico et nonce de Cologne¹⁰. Il vécut avec son maître plusieurs années à Liège. Il y obtint notamment une prébende de chanoine à la collégiale Saint-Paul, dont le cloître accueille toujours sa sépulture. Il publia chez le même imprimeur, quatre ans plus tard, deux recueils de poésies *L'Ercole cristiano [panegerico di] Giovanni di Tilli* et *La Giuditta et le Rime*¹¹. Il faut également citer un livret anonyme, *Il Colosso, ritratto di T. Caraffa*, peut-être dû aussi à Abbondanti¹².

Sur les quelque 540 livres imprimés à Liège avant 1630, la proportion d'ouvrages en langue italienne sortis d'ateliers liégeois s'avère donc quasiment négligeable, tandis que la figure de Dante est totalement absente du champ éditorial liégeois. Des enquêtes ponctuelles conduites au sein de bibliothèques privées et institutionnelles ainsi que du côté des archives de libraires complètent ce constat.

Selon la bibliographie de Giovanni Dotoli consacrée aux traductions d'auteurs italiens en français au XVII^e siècle, Dominique Lampson aurait commis une traduction de *La Divine Comédie*¹³. La publication aurait eu lieu à Douai, en 1600 et en 1606. Le bibliographe précise puiser cette information dans *L'ère baroque en France* de Romeo Arbour, qui lui-même a pour source la *Bibliothèque française* de l'abbé Goujet, parue au XVIII^e siècle. Toutefois, Goujet écrit seulement que le seigneur de Leyschot avait entrepris sa traduction de Pétrarque à l'incitation et avec l'aide de Dominique Lampson et qu'il avait fait publier sa traduction «en 1600, à Douai, où elle fut réimprimée en 1606»¹⁴. Goujet évoque donc la traduction de Pétrarque par Philippe de Maldeghem, mais se fourvoie quant au lieu de la première parution, celle de 1600 (la seconde édition fut bel et bien produite à Douai). Ces prétendues traductions de Dante par Dominique Lampson

publiées en 1600, puis en 1606, sont donc des éditions fantômes, nées d'une confusion avec les deux émissions du *Pétrarque en rime françoise*, comme le firent d'ailleurs remarquer Jean Balsamo et ses coauteurs en 2009¹⁵.

Dante n'est pas imprimé en Principauté de Liège, il n'y est pas traduit, et rien – à ce stade – ne montre qu'il y soit lu. C'est, dans ce cas, véritablement, l'«histoire d'une absence» pour reprendre la formule, devenue célèbre, de Jacqueline Risset¹⁶. Néanmoins, l'Université de Liège compte parmi ses collections patrimoniales un certain nombre de pièces dignes d'intérêt sur lesquelles il nous a paru pertinent de nous pencher pour comprendre la constitution du fonds 'dantesque' et contribuer à la réflexion collective sur Dante en Belgique francophone.

Dante dans les collections patrimoniales de l'Université de Liège

Notre enquête s'est, dans un premier temps, portée sur les documents antérieurs à l'époque de l'engouement pour Dante que Risset associe au XIX^e siècle. Cette recherche a permis de mettre au jour quatre incunables, qui sont autant d'impressions du *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe poeta excellentissimo* publié pour la première fois à Florence le 30 août 1481 par l'imprimeur allemand Nicolò di Lorenzo della Magna¹⁷. Il convient de rappeler que des 15 éditions de la *Comédie* imprimées au *Quattrocento*, la moitié présente ce commentaire¹⁸. Outre un exemplaire de l'*editio princeps*, orné de gravures de Baccio Bandini d'après Sandro Botticelli, les collections liégeoises conservent une édition de 1487 (Brescia, B. de' Bonini¹⁹), une édition de 1491 (Venise, P. di Pias²⁰) ainsi qu'un exemplaire du commentaire de Landino amendé par Pietro da Figino (Venise, M. Capcasa di Codecà, 1493²¹).

Pour le *Cinquecento*, les pièces de Dante conservées à Liège montent à sept. Il ne s'agit pas d'exemplaires d'exception, mais ceux-ci sont représentatifs de l'histoire éditoriale du poème dantesque qui, selon Procaccioli, connaît 32 éditions au XVI^e siècle, dont 15 commentées. Au commentaire de Landino, qui paraît 5 fois, s'ajoute celui d'Alessandro Vellutello, publié à six reprises dès 1544. Là encore, les collections liégeoises comportent un exemplaire de la première

édition – *La comedia di Dante Aligieri con la nova expositione di Alessandro Vellutello* (Venise, Francesco Maria Marcolini, 1544²²) – en plus de la première des trois éditions associant les deux exégètes, que l'on doit au polygraphe Francesco Sansovino: *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso* (Venise, G. B. Sessa, 1578²³). La bibliothèque universitaire possède également la seule édition du commentaire fait à la *Comédie* par le lettré Bernardino Daniello, *Dante con l'Espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso, nuovamente stampato, & posto in luce* (Venise, P. da Fino, 1568²⁴). Il s'agit d'un volume élégant, doté d'une belle reliure italienne, qui conserve donc un commentaire assez peu diffusé. Ces deux dernières pièces proviennent d'un legs du baron Wittert sur lequel nous reviendrons.

Aux impressions du texte commenté s'ajoutent deux volumes critiques renaissants qui s'insèrent dans le débat vivace sur la meilleure langue d'expression littéraire: l'un est dû au Florentin Pierfrancesco Giambullari; l'autre au Ferrarais Alessandro Sardi. Le premier se présente comme un traité géo-topographique intitulé *De l'Sito, Fórma, & Misúre, déllo Inferno di Dánte* (Florence, N. Dortelata, 1544)²⁵. Dédié par Giambullari à son protecteur, le duc Cosme I^{er} de Médicis, il décrit l'architecture de l'enfer à l'aide de nombreuses xylographies; en ouverture, Dante est qualifié de «divinissimo» tandis que dans une intervention qui clôtur le volume, l'imprimeur insiste sur l'utilité de l'ouvrage pour la connaissance de la prononciation florentine. Le second volume est une œuvre composée de six discours, imprimée par la firme Giolito en 1587, les *Discorsi del S. Alessandro Sardo Della Bellezza. Della Nobilità. Della Poesia di Dante. De i Precetti Historici. Delle qualità del Generale. Del Terremoto*²⁶. Dans le troisième chapitre de l'ouvrage, le *Discorso della poesia di Dante considerata nello Inferno* (p. 73 à 131), Sardi fait l'éloge des talents de Dante, en se fondant sur l'analyse du premier Cantique, et envisage le plurilinguisme dantesque comme une qualité et non comme un usage à réprouver.

Enfin, deux lexiques d'auteurs, soit des répertoires d'expressions utilisées par les plus grands représentants de la littérature en langue vulgaire – l'un monolingue italien, mais reportant la traduction des mots en

latin, l'autre bilingue italien-français – complètent ce panorama renaissant. Il s'agit, pour le premier, de l'édition revue et amplifiée des dix livres du grammairien Francesco Alunno da Ferrara, *Della Fabrica del mondo*, Venise, Sansovino, 1575, qui puise au répertoire de Dante, Pétrarque, Boccace, Bembo et d'«altri buoni autori» les vocables utiles pour nommer n'importe quelle chose créée²⁷. Le second est un dictionnaire de Pierre Canal, publié en 1598 à Genève chez Pierre et Jacques Chouet, lequel, substituant L'Arioste à Bembo dans la liste des auteurs «approuvés», entend se montrer utile «à tous ceux qui sont studieux de ces deux langues»²⁸.

Aucune édition du XVII^e siècle ne se retrouve dans les collections universitaires, ce qui n'étonne pas puisque ce siècle est, de l'avis général, celui de l'oubli de l'Alighieri. En France, Dante serait perçu tantôt comme un idéologue et un polémiste, tantôt comme un «poète de la démesure», un «chantre de la religion obscurantiste», à l'opposé de «l'esthétique du goût et de la philosophie de la raison»; tandis qu'en Italie, les productions de cette période seraient plutôt rares et de mauvaise facture²⁹.

L'oubli s'estompe progressivement au siècle suivant, ainsi que le démontre Franco Piva, ce que reflètent également les collections liégeoises, avec six pièces pour la période 1726-1800³⁰. Celles-ci sont pour la plupart italiennes et issues du legs Wittert. La plus ancienne est une réédition, revue et augmentée, d'un répertoire de rimes (un *rimario*). Elle s'inscrit dans une tendance à l'élaboration d'œuvres de consultation et de para-éditions qui se développe au xvii^e. Il s'agit des trois volumes de *La Divina Commedia già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, ed ora accresciuta di un doppio Rimario [...]*, publiés sous la conduite de Giovanni Antonio Volpi (Padoue, G. Comino, 8°). Ceux-ci reproduisent, en complément du texte établi par la Crusca en 1595, amendé, mais faisant désormais autorité, le répertoire de rimes publié pour la première fois à Naples en 1602 par l'écrivain Carlo Noci chez Carlino, accompagné de son paratexte, en plus d'une série d'instruments destinés à faciliter la consultation de l'œuvre³¹. Ces *rimari* témoignent d'un nouveau mode de fruition de l'œuvre de Dante puisque l'entrée par la rime invite à ne pas suivre l'ordre logique des tercets, même si le texte est présenté entièrement. La bibliothèque universitaire conserve, en outre, un exemplaire de l'édition du xviii^e de la *Comédie* – une

sur les 36 recensées pour ce siècle – incluse dans une somme en 5 volumes: *Delle opere di Dante Alighieri*, de Pompeo Venturi (Venise, G. Pasquali, 1741³²). Nous nous trouvons là encore face à une opération éditoriale complexe, l'éditeur rééditant les trois volumes commentés par Venturi du poème dantesque, déjà publiés en 1739, en les enrichissant d'un important appareil (liste d'éditions précédentes, biographies du poète par Leonardo Bruni et Pétrarque) et d'autres œuvres du Poète.

Deux ouvrages aux intentions distinctes complètent les possessions de ce siècle: une traduction versifiée latine en 3 volumes – *Della Commedia di Dante Alighieri trasportata in verso Latino Eroico. Coll' Aggiunta del Testo Italiano, e di brevi Annotazioni*, par Carlo D'Aquino (Naples, F. Mosca) – et un volume critique de type apologique qui, reprenant une comparaison avec Homère qui traverse les xvii^e et xviii^e siècles, comme le souligne Fuksas, vient clore la parabole *seicentesca* de la tradition critique dantesque: les *Elogj di Dante Alighieri, di Angelo Poliziano, di Lodovico Ariosto, e di Torquato Tasso*, par Angelo Fabroni (Parme, Stamperia reale, 1800³³).

La 'Paraphrase de trois Cantiques du Dante' par le Chevalier de La Touche

Surtout, la réhabilitation progressive de Dante est illustrée par un volume en français, les *Consolations chrétiennes avec des réflexions sur les huit béatitudes, Et la Paraphrase de trois Cantiques du Dante*, du chevalier Jacques-Ignace de La Touche-Loisy (1694-1781)³⁴. Ce texte, imprimé pour la première fois à Paris (Vincent, 1744) puis conjointement à Liège (Bassompierre, 1770) et à Bruxelles (Vanden Berghen, 1770), constitue la première – et seule – impression liégeoise de Dante connue à ce jour³⁵. Aux pages 279-321 de ce petit ouvrage figure, en effet, *La consolation de Dante Aligeri, Philosophe & Poète Florentin, ou paraphrase des trois Cantiques qui font le sujet de l'Ouvrage intitulé L'Amoroso convivio di Dante*, soit une courte interprétation en prose de trois chansons du *Convivio*, réalisée par un auteur aux préoccupations philosophico-religieuses.

Cette œuvre est jugée «ridicule» par Arturo Fari-nelli et raillée par Albert Counson, qui relève la «prose plus élégante que littéraire» de son «obscur et pieux

auteur»³⁶. Toutefois, paradoxalement, elle constitue l'un des rares témoignages d'un intérêt francophone précoce pour le *Convivio*, traduit pour la première fois en 1852, par Sébastien Rhéal, dans les œuvres complètes de Dante publiées entre 1847 et 1856, tandis que ce même opuscule est aujourd'hui donné comme un texte de l'Alighieri lui-même dans une édition Folio³⁷. Il faut bien admettre qu'alors que le *Convivio/Banquet* est considéré par d'aucuns comme l'«un des textes les plus difficiles de la tradition médiévale», un «ouvrage souvent délaissé par les familiers du poète à cause de sa technicité rebutante»³⁸, la paraphrase de La Touche, qui se destine au chrétien en quête d'apaisement moral, se révèle aussi simpliste que le respect du texte source est aléatoire. Dans cette opération éditoriale, recyclée sans autre forme de procès par Gallimard, Dante est présenté comme le paragon de l'homme blessé («quand la mort m'eut enlevé celle qui fit le premier & le plus grand plaisir de ma vie, je fus livré à une tristesse qu'aucun secours humain ne pouvait dissiper», p. 279) qui trouve dans la Philosophie l'issue à sa douleur («Pour tout dire en un mot, je cherchais ma consolation sur la terre, & la Providence me l'a fit (*sic*) trouver dans le Ciel», p. 281).

Alors que l'imprimeur liégeois Bassompierre donna pendant un temps dans la contrefaçon, la publication libertine et philosophique, ce volume in-16 est plutôt à reconduire à l'attrait des Liégeois pour les livres religieux, spécialement ceux qui offrent «aux Chrétiens de quoi consolider leur foi et nourrir leur piété» puisque l'ensemble se destine à guider le croyant dans l'acceptation des souffrances et à le préparer à la mort³⁹. L'approbation du censeur liégeois, à la p. 322, relève des «expressions sublimes» à prendre dans leur «extension morale» en vue d'atteindre la «Béatitude par l'amour de Dieu».

Un généreux donateur: le Dante d'Adrien Wittert

Sans que cela étonne, le nombre de pièces dantesques des collections liégeoises explose au XIX^e siècle. Cette augmentation significative rejoint le renouveau de l'intérêt pour Dante relevé par les chercheurs, mais elle doit également être reconduite à la générosité du baron Adrien Wittert, auquel appartinrent plusieurs pièces déjà évoquées. Né d'un officier hollandais et

d'une mère liégeoise, ce noble sans héritier a certes participé à la fondation de la Société des bibliophiles de Belgique, mais il ne serait sans doute pas passé à la postérité s'il n'avait légué, par un testament établi les 20 avril et 12 octobre 1894, à l'Université de sa cité natale, une collection riche de 20 000 volumes environ (dont une centaine de manuscrits), de 25 000 estampes (y compris des cuivres), de centaines d'objets d'art (51 tableaux mais aussi des vases ou encore des tapis), ainsi qu'une rente annuelle perpétuelle en froment destinée à maintenir et accroître l'ensemble⁴⁰. Même si le catalogage avance à grands pas, il reste à ce jour difficile de donner des chiffres précis s'agissant de la collection Wittert: de nombreuses pièces – y compris l'inventaire – ont été perdues ou détruites durant la première guerre mondiale.

La consultation de documents anciens, couplée à une enquête menée dans la galerie virtuelle du donateur, fait émerger plus de trois cents éditions du xv^e s. issues du legs. Nombre de ces éditions renaissantes sont passées par les mains d'autres bibliophiles avant d'entrer en possession de Wittert. Les auteurs prisés sont ceux qui constituent le patrimoine européen, avec une préférence pour le vers et une prédominance de la littérature italienne moderne. À titre indicatif, selon une étude menée en 1994, sur les 224 ouvrages anciens de littérature étrangère moderne ayant appartenu au baron, une centaine relevait de la littérature italienne, dont 38 éditions ou traductions de Dante, soit 16%⁴¹. S'il n'est pas possible d'identifier un goût italien de Wittert qui s'éloigne significativement du canon des grands classiques – Pétrarque, Boccace, L'Arioste, Le Tasse mais aussi Bembo ou Alfieri –, Dante fait figure de favori. Un élargissement du champ d'investigation jusqu'au 19^e siècle amène à identifier environ 70 pièces qui mentionnent le Poète dans le titre⁴². Serait-ce à dire que Wittert nourrissait un amour particulier pour l'auteur de la *Comédie*?

La revue des volumes dont a hérité l'Université permet de poser différents constats. Tout d'abord, on note une grande diversité des pièces dantesques conservées. Les éditions critiques et traductions (en français, latin, anglais) côtoient des commentaires, des biographies, des essais, une thèse de doctorat et le texte de conférences, des tirés à part, un guide des festivités organisées à Florence en 1865, à l'occasion du 600^e anniversaire de la naissance du Poète et quelques instruments davantage linguistiques ou

destinés à accompagner la lecture (index, recueils de rimes, lexiques). Ces publications couvrent un arc chronologique qui s'étend de 1568 à 1892. Les volumes sont publiés en Italie, France, Grande-Bretagne, Allemagne⁴³. Quelques-uns sont de beaux objets, reliés – parfois à l'initiative de Wittert – mais pas tous. Outre la *Commedia*, la *Vita Nuova*, la *Monarchia*, le *Rime* figurent dans la collection, quelquefois en plusieurs versions.

Un détour par l'histoire de l'art permet d'expliquer, au moins en partie, ce penchant de Wittert pour Dante. D'une part, le Liégeois nourrissait un profond intérêt pour la gravure: il lui a consacré plusieurs ouvrages et collectionnait les estampes. Aussi n'est-il pas étonnant que certains des volumes liés à Dante soient richement illustrés. Il en est ainsi du *Paradis du Dante*, dessiné au trait par Pierre de Cornelius⁴⁴, des *Illustrations to the Divine Comedy of Dante* qui reproduisent l'œuvre du Flamand Giovanni Stradano à partir des originaux conservés à la Bibliothèque Laurentiana de Florence⁴⁵, de l'édition milanaise illustrée de 146 gravures de Gustave Doré⁴⁶, de recueils de gravures de Sophie Janinet⁴⁷, ou encore d'un exemplaire de *La Divine comédie* enrichi d'illustrations de Yan Dargent⁴⁸, sans oublier un recueil de l'artiste John Flaxman⁴⁹ ou un catalogue sur la *Comédie* mise en image par Botticelli⁵⁰. D'autre part, grâce aux travaux de Cécile Oger et Anne-Sophie Laruelle, qui se sont penchées sur la biographie du baron et sur les études qu'il a publiées, en son nom ou sous pseudonyme, nous savons désormais que Wittert était convaincu de la centralité de la Cité ardente, à laquelle, faisant fi de toute nuance, il tentait de reconduire sinon l'origine de la Renaissance au moins celle d'une productive école de gravure. Un étonnant esprit de clocher qui s'étendrait à divers champs du savoir⁵¹. Mû par de telles convictions, Wittert ne manqua pas de remarquer la présence incidente de Liège au *Paradis*⁵². Dans le dixième chant, en effet, le poète atteint le quatrième ciel où il rencontre les théologiens les plus dignes, les docteurs, les Pères de l'église. Les vers 133-8 louent un certain «Sigieri» soit Sigier de Brabant (ca. 1240-1281), membre de l'Université de Paris, aristotélisme décrié pour certaines de ses thèses hétérodoxes et, bien que ne le spécifie pas le texte, chanoine de Saint-Paul de Liège⁵³.

L'hypothèse d'un intérêt accru de Wittert pour Dante en raison de l'évocation de Sigier parmi les

Cieux trouve au moins trois éléments de confirmation. D'un côté, plusieurs notes au crayon, dans les pièces liégeoises, nomment directement Sigier. À l'occasion, on peut aussi trouver une indication de la page où le chanoine est mentionné. De telles annotations se retrouvent, par exemple, dans l'*Esposizione* de Bernardino Daniello, à la page 719, après l'emblème de l'éditeur, ainsi que dans un exemplaire interfolié où apparaît, au verso du feuillet qui précède la p. 155, de la même main, l'indication (erronée) «Sigier de S. Martin à Liège» et, quelques pages avant le dos, «Sigier de Liège X.136 p. 155»⁵⁴. D'un autre côté, la collection de Wittert accueille un exemplaire du poème *Il Fiore*, dans l'édition de Castets de 1881⁵⁵. Cette traduction partielle du *Roman de la Rose*, rédigée par un certain Durante, est attribuée par une partie de la critique à Dante lui-même⁵⁶. Sigier de Brabant s'y trouve mentionné à diverses reprises, et constitue un élément important pour l'attribution de la paternité de l'œuvre. Enfin, la préoccupation pour le chanoine de Liège pourrait justifier l'intérêt de Wittert pour les nombreux index, ceux des noms propres ou celui publié par Volpi en 1819⁵⁷. Elle justifie l'accumulation d'éditions distinctes comme la présence, dans les possessions du baron, d'essais tels que *Dante et le Moyen Âge* (E. Magnier, 1840), *Le siècle de Dante* (F. Arrivabene, 1838) ou *Dino Compagni, étude historique et littéraire sur l'époque de Dante* (K. Hillebrand, 1862), à côté de *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle* de Frédéric Ozanam (Paris, Lecoffre, 1845) et de trois publications d'Eugène Aroux⁵⁸.

Reste à évoquer la présence, dans les biens de Wittert, d'un *Indice de' vocaboli, nomi, avvenimenti storici e allusioni riferiti con dichiarazioni a' versi del testo*, soit le 4^e volume de l'édition Foscolo (Londres, Rolandi, 1843), qui a fait l'objet d'une reliure séparée et vient en surplus des quatre volumes de l'édition complète. À celui-ci s'ajoutent des ouvrages interfoliés, plusieurs titres linguistiques (*Dizionario etimologico della Divina Commedia*, Q. Viviani, Udine, 1828) ou à destination d'étrangers (*L'Inferno di Dante Alighieri: secondo il testo del P. Baldassarre Lombardi, ... disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni per uso degli Stranieri da Lord Vernon*, Florence, Piatti, 1842), ainsi que de textes richement commentés (*L'Enfer: mis en vieux langage françois et en vers, accompagné du texte italien et contenant des Notes et un Glossaire*, trad.d'É. Littré, Paris, Hachette, 1879), autant de livres

propédeutiques, qui portent à envisager un apprentissage de la langue italienne, de la part de Wittert, formé aux lettres anciennes, sur – et grâce à – Dante qui s'affirmait alors comme le classique des classiques.

Conclusion

Le phénomène de la diffusion du livre en langue italienne en bord de Meuse apparaît comme largement marginal à la lueur de cette brève analyse de la production locale. L'enthousiasme d'un Dominique Lampson, lorsqu'il écrit à Giorgio Vasari, est-il feint? Les recherches menées sur la circulation effective des livres «italiens» semblent le confirmer. S'agissant de Dante en particulier, il ne faut pas s'en étonner compte tenu de la circulation limitée des écrits du Toscan à cette époque.

Une fois le regard dirigé vers les collections liégeoises, en revanche, le chercheur trouve davantage de pièces à se mettre sous la dent, lesquelles fonctionnent comme une sorte de sismographe de la fortune de Dante. Le baron Wittert réunit de beaux ouvrages, souvent illustrés, des ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles,

avant de profiter de l'engouement du ^{xix}^e pour enrichir sa collection d'éditions nobles et de commentaires. Par l'intermédiaire du chanoine Sigier, qui semble être au cœur des préoccupations, il réussit à faire monter au *Paradis* sa précieuse cité du bord de Meuse. Dans une lettre non datée que l'historien Ferdinand Henaux (1815-1880) envoie à Wittert, en qui il avait trouvé, selon l'éditeur, «un correspondant prompt à s'enflammer pour tout ce qui était liégeois, fût-ce au prix de quelques libertés avec l'histoire», on peut lire:

Sapientissime historien, [...] N'allez-vous pas publier quelque chose? Un bon gros volume, bien scientifiquement liégeois. On en a grandement besoin. Quand enverrez-vous vos livres [ceux que Wittert avait rédigés] à la Bibliothèque de l'Université? Je vous assure qu'ils seront les bienvenus⁵⁹.

Pour les lecteurs du ^{XXI}^e siècle que nous sommes, cette note humoristique sonne comme une prophétie, la qualité de la bibliothèque et la générosité du mécène ayant grandement contribué à alimenter le fonds liégeois.

Note

¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* [...], Florence, héritiers de B. I Giunta 1568, 4^e, pp. 860-861. Sur la relation entre ces deux hommes: Sandra Tullio Cataldo, *Vasari et Lampson: nouveaux aspects de la réception de Vasari dans les Flandres*, in Corinne Lucas Fiorato et Pascale Dubus, *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des ^{xvi}^e-^{xviii}^e siècles*, Genève, Droz 2017, pp. 347-372.

² Lire e.a.: Jean Puraye, *Dominique Lampson, humaniste, 1532-1599*, Paris, Desclée de Brouwer 1950; *Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Intr. e note di Gian Carlo Sciolla e Caterina Volpi, trad. it. Maria Teresa Sciolla, Turin, UTET 2001. Un exemplaire de la *Lamberti Lombardi vita* (Eugues, H. Goltzius, 1565), hérité d'A. Wittert, est conservé dans les collections de l'ULiège Library (<https://hdl.handle.net/2268.1/1745>). Le portail DONum – l'acronyme de Dépôt d'Objets Numérisés – est la vitrine numérique des collections patrimoniales de l'Université de Liège. Une trentaine d'œuvres de Dante y sont accessibles en Open Access: <https://donum.uliege.be/simple-search?query=dante>.

³ Nicole Bingen et Renaud Adam, *Lectures italiennes dans les pays wallons à la première Modernité (1500-1630)*, Turnhout, Brepols 2015; Renaud Adam, *Et a questo desiderio*

d'imparare detta lingua mi hanno indotto essi vostri scritti. La diffusion du livre italien à Liège à la première Modernité (1500-1630), in Chiara Lastraioli et Massimo Scandola (éds), *Poco a poco. L'apport de l'édition italienne dans la culture francophone. Actes du ^{lx}^e Colloque international d'études humanistes (CESR, 27-30 juin 2017)*, Turnhout, Brepols 2020, pp. 71-87.

⁴ Renaud Adam, *Dominique Lampson (1542-1599) et ses livres. Humanisme et italophilie à Liège*, «In Monte Artium», 13 (2020) pp. 7-24.

⁵ François Pétrarque, *Le Petrarque en rime françoise*, trad. fr. Pierre de Maldeghem, Bruxelles, R. Velpius, 1600, 8^e, <https://hdl.handle.net/2268.1/2310>.

⁶ Émile de Borchgrave, *Maldeghem (Philippe de)*, in *Biographie nationale [de Belgique]*, t. 13, Bruxelles, É. Bruylant, 1894-1895, col. 210-212; Jean Balsamo, «Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre», in Id. (éd.), *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz 2004, pp. 491-505.

⁷ Sur l'enseignement de l'italien dans les anciens Pays-Bas au ^{XVI}^e siècle: Nicole Bingen, *L'insegnamento dell'italiano nel Belgio cinquecentesco*, in Jacques Lemaire (éd.), *Varia. Linguistique, philologie, traduction*, Bruxelles, G.E.R.E.F.A. 1992, pp.

73-89.

⁸ Jean Balsamo, «Philippe de Maldeghem ou Pétrarque en Flandre», *op. cit.*, p. 504.

⁹ Antonio Abbondanti, *Racconto dell'elezione di Giorgio Federico Greiffenclao*, Liège, J. Ouwerx 1626, 8°.

¹⁰ Albert Maquet, *Abbondanti, Antonio*, in *Nouvelle biographie nationale [de Belgique]*, t. 5, Bruxelles, ARB 1999, pp. 11-13.

¹¹ Antonio Abbondanti, *L'Ercole cristiano rappresentante l'illustrissimo... signor conte Giovanni di Tilli, generale dell'armi Cesaree e della Lega cattolica, panegirico* [à la suite de: Adrien de Fléron, *Promulsis elogii Tilliani*, Liège, Jean Ouwerx, 1630, 4°]; Id., *La Giuditta et le Rime sacre, morali e varie* [et: *L'Ercole cristiano*], Liège, J. Ouwerx 1630, 8°.

¹² *Il Colosso, ritratto di T. Caraffa*, Liège, [s.n., 1626?], 12°.

¹³ Giovanni Dotoli et al., *Les traductions d'italien en français au XVII^e siècle*, Fasano, Schena Editore – Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2001, pp. 223-224.

¹⁴ Claude-Pierre Goujet, *Bibliothèque française, ou Histoire de la littérature française*, t. 7, Paris, H.-L. Ghuérin & P. G. Mercier 1755, p. 334.

¹⁵ Jean Balsamo, et al., *Les traductions d'italien en français au XVI^e siècle*, Fasano, Schena Editore – Paris, Hermann éditeurs, 2009, p. 179.

¹⁶ Jacqueline Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, in Nino Borsellino et Bruno Germano (éds), *L'Italia letteraria e l'Europa, I. Dalle origini al Rinascimento*, Rome, Salerno 2001, pp. 59-71. Pour une synthèse de la bibliographie à ce propos: Stefania Vignali, *Bibliographie des études sur Dante en France*, «Studi Francesi» [Online], 176 (2015), consulté le 21 janvier 2025. DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrance-si.704>.

¹⁷ L'ouvrage est consultable en ligne, en Open Access, sur la plateforme DONum: <https://hdl.handle.net/2268.1/9278>.

¹⁸ Paolo Procaccioli, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra La comedia di Cristoforo Landino*, Florence, Olschki, 1989.

¹⁹ <https://hdl.handle.net/2268.1/10068>.

²⁰ <https://hdl.handle.net/2268.1/9968>.

²¹ <https://hdl.handle.net/2268.1/1683>.

²² <https://hdl.handle.net/2268.1/13617>.

²³ <https://hdl.handle.net/2268.1/13588>.

²⁴ <https://hdl.handle.net/2268.1/13585>.

²⁵ <https://hdl.handle.net/2268.1/13596>.

²⁶ <https://hdl.handle.net/2268.1/13612>.

²⁷ <https://hdl.handle.net/2268.1/13615>.

²⁸ *Dictionnaire françois et italien recueilli premierement par I. Antoine Phenice: & nouvellement reveu & augmenté d'une infinité de mots & manieres de parler, tirees de Bocace, Petrarque, Dante, Ariosto, & autres fameux auteurs italiens: Cest œuvre est comme nouveau, tres-utile & necessaire à tous ceux qui sont studieux de ces deux langues*, éd. P. Canal, Genève, Chouet, 1598, 8°.

²⁹ Jacqueline Risset, *Dante en France, histoire d'une absence*, *op. cit.*, p. 70; Francesco Samarini, *La Commedia di Dante nell'editoria del Seicento*, «Italian Studies», 73 (2018), pp. 240-256, DOI: 10.1080/00751634.2018.1487102.

³⁰ Franco Piva, *La (ri)scoperta di Dante in Francia tra seco-*

lo dei Lumi e primo Ottocento, «Studi Francesi» [Online], 158 (2009), consulté le 21 janvier 2025. DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7791>.

³¹ <https://hdl.handle.net/2268.1/13623>. *Rimario di tutte le desinenze de' versi della Divina Commedia di Dante Alighieri*, Naples, Carlino, 1602, 8°. Sur le contexte de production de ces éditions: Francesco Samarini, *La Commedia di Dante nell'editoria del Seicento*, *cit.*, pp. 250-251.

³² Pour le 1^{er} volume contenant l'Enfer de *La Commedia di Dante Alighieri*: <https://hdl.handle.net/2268.1/13625>. Sur ce siècle: Anatole Pierre Fuksas, *La Commedia nel Sei e Settecento*, in Accademia nazionale dei Lincei, *La ricezione della Commedia dai manoscritti ai media*, Rome, Bardi 2023, pp. 223-236. Le décompte est fait par Carlo Dionisotti, *Varia Fortuna di Dante*, «Rivista Storica Italiana», 78 (1966) pp. 544-583.

³³ <https://hdl.handle.net/2268.1/13622>.

³⁴ <https://hdl.handle.net/2268.1/13408>. Sur l'auteur: Jean-Charles Roman d'Amat, *La Touche-Loisy (Jacques-Ignace de)*, in *Dictionnaire de Biographie française*, t. 19, Paris, Letouzey et Ané 1995, p. 1227. Le Chevalier fut membre des Académies de Marseille et Padoue. Il s'est illustré en peinture et par la publication d'écrits religieux.

³⁵ Jean-François Bassompierre (1709-1776), imprimeur actif dès 1734, travailla avec son fils du même nom (1746-1821) à partir de 1757. Pierre Vanden Berghen est son gendre et associé.

³⁶ Arturo Farinelli, *Dante e la Francia*, II, Milan, Hoepli 1908, p. 184, n. 1; Albert Counson, *Dante en France*, Paris, Junge 1906, p. 70.

³⁷ Dante Alighieri, *Je cherchais ma consolation sur la terre*, éd. Jacques-Ignace de La Touche-Loisy, préf. André Fraigneau, Paris, Gallimard 2018.

³⁸ B. Pinchard dans Dante Alighieri, *Œuvres complètes. I: Le Banquet*, trad. et éd. Bruno Pinchard, éd. it. Franca Brambilla Ageno, Paris, Classiques Garnier 2023.

³⁹ Marie-Élisabeth Henneau, *Les livres religieux*, in Paul Bruyère et Alain Marchandisse (éds), *Florilège du livre en principauté de Liège*, Liège, Société des bibliophiles liégeois 2009, p. 267.

⁴⁰ Joseph Brassinne, *Wittert (Adrien-Évrard-François-Joseph, baron)*, in *Biographie nationale [de Belgique]*, t. 27, Bruxelles, É. Bruylant, 1938, col. 376-379, et la page que le Musée Wittert dédie au baron: https://www.wittert.uliege.be/cms/c_11494467/fr/wittert-adrien-wittert.

⁴¹ D'après Jacqueline Legrand, *Catalogue d'une partie des Collections léguées par le Baron Adrien Wittert: Fonds anciens de littérature moderne étrangère et de théologie*, mémoire de Licence inédit, Liège, ULiège, 1993-1994.

⁴² Le portail DONum présente 50 pièces remarquables de ce legs: <https://donum.uliege.be/handle/provenance/wittert50>, tandis qu'il est possible de parcourir les dons exceptionnels de bienfaiteurs ici: Adrien Wittert (1823-1903) - ULiège Librairie.

⁴³ Par exemple: *The Canzoniere of Dante Alighieri, including the poems of the Vita nuova and Convito: italian an english*, Londres, Bohn 1840; Dante Alighieri, *La Commedia*, comm. Ugo

- Foscolo, Londres, Rolandi 1842-1843, 4 vol.; *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate per cura di G.G. Warren Lord Vernon*, Londres, Boone 1858, <https://hdl.handle.net/2268.1/13597>; *The Vision or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*, trans. Henry Francis Cary, A. M., with a biography of the author, a chronological view of his age, copious notes, and an index of proper names, either expressly mentioned or supposed to be referred to in the poem, Londres, Bell & Daldy 1869.
- ⁴⁴ Liepzig, Boerner 1830, 8°. <https://hdl.handle.net/2268.1/13618>.
- ⁴⁵ Intr. Guido Biagi, préf. John Addington Symonds, Londres, Unwin 1892.
- ⁴⁶ *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ill. Gustavo Doré, éd. Eugenio Camerini, Milan, Sonzogno 1869. <https://hdl.handle.net/2268.1/13587>.
- ⁴⁷ *La divina comedia di Dante Alighieri, cioè l'Inferno, il Purgatorio, ed il Paradiso, composta ed incisa da Sofia Giacomelli*, Paris, Salmon, 1813, 8°. <https://hdl.handle.net/2268.1/13620>.
- ⁴⁸ Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. Artaud de Montor, préf. Louis Moland, ill. Yan Dargent, Paris, Garnier 1879. <https://hdl.handle.net/2268.1/13637>.
- ⁴⁹ *Œuvre de Flaxman. Recueil de ses compositions gravées par Réveil, avec analyse de la Divine comédie du Dante et notice sur Flaxman*, Paris, Audot 1836.
- ⁵⁰ *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Verkleinerte Nachbildungen der Originale im Kupferstich-Kabinet zu Berlin und in der Bibliothek des Vatikans mit einer Einleitung und der Erklärung der Darstellungen*, éd. Friedrich Lippmann, Berlin, Grote 1984.
- ⁵¹ Anne-Sophie Laruelle et Cécile Oger, *Adrien Wittert, un collectionneur compulsif?* Conférence organisée pour le bicentenaire de la naissance d'Adrien Wittert et les 120 ans du legs, Liège, 21 septembre 2023.
- ⁵² Jacques Stiennon, *Leodissimus: lettres de Ferdinand He-
naux (1815-1880), historien du pays de Liège, au Baron
Adrien Wittert (1823-1903)*, dans «La vie wallonne», 56 (1982)
pp. 84-110.
- ⁵³ Fernand Van Steenberghe, *Siger de Brabant et la condamnation de l'aristotélisme hétérodoxe le 7 mars 1277*, «Buletins de l'Académie Royale de Belgique», 64 (1978) pp. 63-74.
- ⁵⁴ *La Divina Commedia di Dante Alighieri corretta, spiegata, e difesa dal P. Baldassarre Lombardi M. C. [...]*, III, *Paradiso*, Rome, De Romanis, 1820. V. <https://hdl.handle.net/2268.1/13646>.
- ⁵⁵ Durante, *Il Fiore: poème italien du XIII^e siècle, en CCXXXII sonnets imité du Roman de la rose*, éd. Ferdinand Castets, Montpellier, Bureau des publications de la société pour l'étude des langues romanes 1881.
- ⁵⁶ Les arguments des uns et des autres sont détaillés dans Luciano Formisano (éd.), *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante, VII, Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi, t. 1, Il Fiore e il Detto d'Amore*, Rome, Salerno 2012.
- ⁵⁷ P. ex. *Il Rimario della divina comedia di Dante Alighieri; [sui vi de] L'Indice delle voci del poema dalla Crusca e quello de' nomi proprj e delle cose notabili*, IV, Padoue, Minerva 1822; *The Vision [...] with copious notes, and an index of proper names, either expressly mentioned or supposed to be referred to in the poem, cit.*; Giovanni Antonio Volpi, *Indici ricchissimi che spiegano tutte le cose più difficili, e tutte l'erudizioni della Divina Commedia di Dante Alighieri [...]*, Venise, Molinari 1819.
- ⁵⁸ Eugène Aroux, *L'Hérésie de Dante [...]*, Paris, Renouard 1827; Id. *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste [...]*, Paris, Renouard, 1854; Id. *La comédie de Dante (Enfer - Purgatoire - Paradis): traduite en vers [...]*, Paris, Renouard 1856.
- ⁵⁹ Jacques Stiennon, *Leodissimus, op. cit.*, p. 94.

«Dante contre la déchéance»: une *lectura Dantis* dans un camp de prisonniers de guerre belges

Laurent Béghin

*Captivité [est] voyage sinon au bout, du moins en
marge de la vie*

Fernand Braudel à son épouse, 24 janvier 1941¹

Été ou début de l'automne 1940: dans un Oflag bava- rois, des prisonniers de guerre (désormais PG) belges écoutent un lieutenant d'infanterie. Celui-ci commente des vers de la *Divine Comédie*. L'expé- rience se poursuivra pendant plusieurs semaines. His- toire de tromper l'ennui dans l'attente d'une libération que certains espèrent proche.

Ce geste, notre officier n'est alors pas le seul à le faire. Les hostilités ont provoqué la création, sur les cinq continents, de camps de PG. Des millions d'hommes s'y entasseront jusqu'en 1945. Pour lutter contre le désespoir, chasser les idées noires, renouer avec leur profession, les plus chanceux d'entre eux organiseront cours et conférences.

S'instruire en captivité: les activités intellectuelles dans les camps de PG

Après le désastre de 1940, un million huit cent mille Français sont prisonniers des Allemands. Quant aux Belges, leur nombre fluctue au cours des semaines suivant la capitulation. En juin 1940 déjà, les résér- vistes flamands sont libérés². Puis vient le tour de la plupart des soldats d'active néerlandophones et des militaires exerçant certaines professions (médecins,

prêtres, mineurs, etc.). Toutefois, en septembre 1942, les Belges internés en Allemagne sont encore un peu plus de soixante-dix mille, d'expression française sur- tout³.

Quelle que soit leur nationalité, les officiers sont enfermés dans des Oflags (*Offizierlager*). Exemptés du travail obligatoire par la convention de Genève, ils disposent de leur temps. La troupe et les sous-offi- ciers, cantonnés dans des Stalags (*Stammlager*) ou logés chez des particuliers, constituent en revanche une main-d'œuvre gratuite que les Allemands ne se privent pas d'exploiter.

Quoiqu'ils aient bientôt abandonné l'espoir d'une libération rapide, les PG savent que leur captivité n'est pas éternelle. Rentrés chez eux, certains retrouve- ront leur métier. Mais pour ceux dont les études ont été interrompues par les hostilités, ces années de camp sont un énorme gâchis: rendus à la vie civile, ils n'accéderont pas aux emplois que leur eût procurés le diplôme auquel ils aspiraient avant la mobilisation. Plus généralement, tous éprouvent la monotonie des journées, le mal du pays, le sentiment de n'être plus que les spectateurs des événements qui secouent l'histoire mondiale.

Tout cela explique que, très vite, des PG aient sou- haité s'instruire ou instruire. Dès 1940, partout dans l'archipel des camps, des activités culturelles voient le jour: musique, théâtre, conférences. On veut aussi préparer l'avenir, former les cadres qui seront utiles au

pays après la guerre. Naissent ainsi de vraies universités, avec examens et parfois diplômes à la clé. Vichy, qui a fait du sort des prisonniers une de ses priorités, encourage ces initiatives. Le Reich lui-même n'y est pas hostile: pendant qu'ils étudient, les internés ne songent pas à se rebeller; en outre ces cours permettraient peut-être, grâce à quelques enseignements confiés à des Allemands, de distiller de la propagande nazie auprès des ennemis d'hier⁴.

Néanmoins l'organisation de ces «universités» ne va pas sans mal. L'obstacle majeur réside dans le manque d'enseignants disponibles. Dans les Stalags surtout. Les officiers sont mieux lotis. Ils disposent de loisirs; d'autre part ils sont «majoritairement issus du lycée, monde fermé et élitiste puisqu'en 1939 seulement 7 % d'une classe d'âge est titulaire du baccalauréat»⁵. Rien d'étonnant à ce que, sur les dix-neuf *Lageruniversitäten* françaises connues, quatorze concernent des Oflag⁶.

Certains cas sont bien documentés. À Mayence, l'Oflag XII B se dote d'une «université» dont le «recteur» est l'historien Fernand Braudel⁷. À Wahlstatt, en Silésie, le philosophe Georges Gusdorf dirige, dès l'automne 1940, les cours et conférences de l'Oflag VIII F⁸. Même dans les camps, souvent d'officiers, où le terme d'«université» n'est pas utilisé, des conférences ont lieu. Dans ses carnets, Georges Hyvernaud, normalien et futur écrivain, évoque les causeries qu'il écoute ou qu'il fait dans les Oflags poméraniens où il est interné⁹.

La tenue de cours et conférences n'est pas une spécificité française. Entre octobre 1939 et le printemps 1940, les officiers polonais prisonniers des Soviétiques à Starobielsk, près de Kharkov, «organisèrent spontanément des 'cercles de conférences', d'abord ouvertement, puis en se cachant lorsque ces réunions furent interdites»¹⁰. D'après le peintre et écrivain Józef Czapski, capturé par l'Armée rouge le 27 septembre 1939, ces causeries abordaient les sujets les plus divers: géologie, économie, analyse des récents événements militaires. Sans compter les séances de lecture collective. «On lisait les rares livres découverts dans les sacs des prisonniers»: Sienkiewicz, *L'homme, cet inconnu* d'Alexis Carrel, Balzac en traduction¹¹.

En avril 1940, Czapski et quelques autres furent transférés au camp de Giazowietz, près de Vologda; ce fut leur salut: peu après, les internés de Starobielsk, comme la quasi-totalité des quinze mille officiers polo-

nais détenus en URSS, furent exécutés sur ordre de Staline. À Giazowietz, les conférences reprirent, cette fois avec l'accord des autorités, chacun parlant «de ce dont il se souvenait le mieux», histoire du livre, de l'Angleterre, de l'architecture: «étrange école buissonnière» où les prisonniers «reviv[aient] un monde qui [leur] semblait perdu pour toujours»¹². Czapski fit une série de causeries sur *À la recherche du temps perdu*, publiées après la guerre sous le titre, qui a inspiré celui de cet article, de *Proust contre la déchéance*¹³.

«Déchéance»: le mot n'est pas excessif. Moscou n'ayant pas ratifié la convention de Genève, les officiers polonais en URSS étaient astreints à des corvées épuisantes. En Allemagne, les PG français, belges, britanniques, plus tard américains, furent mieux traités. Néanmoins, malgré des conditions de détention différentes, le souhait de certains de ces hommes était identique: tâcher d'échapper par une activité intellectuelle à la dureté du quotidien. Tel est le contexte de la *lectura Dantis* évoquée plus haut et qu'il faut à présent examiner.

Portrait d'un italianisant

L'officier expliquant Dante à ses camarades s'appelle Robert O.J. (pour Odon Jules) Van Nuffel. Né à Hal, près de Bruxelles, en 1909, il a trente et un ans en 1940¹⁴. Son choix de la *Divine comédie* n'est pas un hasard: dans le civil, Van Nuffel enseigne, entre autres, l'italien. En 1929, il s'est inscrit en philologie romane à l'Université libre de Bruxelles. Mais, de 1930 à 1934, une bourse lui permet de poursuivre sa formation à Bologne. De la dédoubler plutôt: à chaque retour au pays, il doit présenter les examens portant sur les leçons auxquelles il eût assisté s'il était resté à Bruxelles!

Quand il débarque dans la cité romagnole, Van Nuffel ne connaît pas un mot d'italien. Mais ses progrès sont rapides et, à la Noël 1930, «[il] [s'] en tira[t] fort bien»¹⁵. Il peut ainsi mettre à profit les cours auxquels il s'est inscrit: linguistique, histoire de l'art, langues et littératures néolatines, archéologie, allemand. Parmi ses maîtres bolonais il en est un dont l'érudition virevoltante l'enchantait. Titulaire depuis 1914 de la chaire de littérature italienne, Alfredo Galletti s'intéresse surtout aux XIX^e et XX^e siècles. C'est lui qui orientera le Belge vers l'étude du romantisme italien.

Frais émoulu de deux universités, le philologue

doit désormais se trouver une situation. En 1934, il enseigne dans un lycée... le néerlandais! L'année suivante, il obtient quelques heures d'italien à l'Institut Supérieur de Commerce d'Anvers. Il procure également ses premiers travaux d'italianisant: une version des *Rusteghi* de Goldoni¹⁶; une autre – mais en néerlandais – de *La casa del Santo Sangue*, le roman brugeois de Marino Moretti¹⁷; des articles sur Pirandello et sur D'Annunzio dans un mensuel bruxellois¹⁸; une étude, à nouveau en néerlandais, sur *Les lettres italiennes depuis 1914*¹⁹. Le voilà devenu un «italianisant patenté»²⁰. Il n'a pas oublié le conseil que Galletti lui a naguère donné: «il n'existe pas d'histoire du théâtre romantique italien; vous devriez y penser...»²¹. Début 1939, il travaille à ce sujet grâce à une bourse du gouvernement italien. Selon les termes du contrat, il est censé étudier, auprès de Giulio Bertoni, au tout nouvel Institut de philologie romane de l'université de Rome. Mais Van Nuffel, qui n'a jamais caché ses sympathies socialistes, saisit toutes les occasions pour délaisser une capitale italienne en proie à l'hystérie nationaliste – les dernières victoires remportées en Espagne, la visite de Goering, la conquête de l'Albanie – et se rendre à Bologne²².

Rentré en Belgique en juin 1939, il ne pourra exploiter les matériaux rapportés d'Italie: il est mobilisé le 21 septembre. Capturé peu après le 10 mai 1940, il arrive le 4 juin à l'Oflag VII B d'Eichstätt, en Bavière.

Lire Dante derrière les barbelés

«Les jours passent identiques à eux-mêmes, monotones en semaine, longs et fatalement ennuyeux le dimanche», écrit Van Nuffel à sa mère et son épouse – elles habitent la maison que l'italianisant et sa femme ont fait bâtir dans l'agglomération bruxelloise – le 24 juin 1940²³. Les distractions manquent cruellement. Quelques livres français circulent cependant, provenant du séminaire catholique d'Eichstätt²⁴. Pas assez pour alléger l'ennui des journées. Les hommes ne se laissent toutefois pas abattre et organisent bientôt cours et conférences.

L'italianisant nous a livré deux versions légèrement différentes de l'origine de sa *lectura Dantis*. D'après ses mémoires, s'étant procuré une édition de la *Divine Comédie*, il avait répondu favorablement à la demande d'un autre PG d'expliquer Dante. Dans un

grenier inoccupé, «quelques camarades venaient avec leur tabouret et pendant quelques semaines, je commentais – sans aucun instrument complémentaire – le poème dantesque». L'ayant appris, ses supérieurs le chargèrent d'organiser des conférences. «J'en fis une sur Pirandello et une autre sur la nature de l'art; un dominicain [...] parla de O.V. Milosz [...]»; il y eut aussi des exposés sur la campagne des Dix-Huit Jours de même que des récitations de poèmes²⁵. Les choses n'en restèrent pas là. Dès 1940, des cours réguliers furent créés, destinés en particulier aux instituteurs – à l'époque ceux-ci ne passaient pas par le lycée – qui auraient souhaité, une fois libérés, obtenir leur diplôme de fin de cycle de l'enseignement secondaire supérieur. On organisa ainsi des leçons de latin et de grec. Les langues modernes ne furent pas oubliées: l'anglais, l'allemand; quant à Van Nuffel, il se chargea de l'italien et de l'espagnol («je le parlais encore à l'époque», écrit-t-il dans ses mémoires, sans préciser où il l'avait appris). Bref la *lectura Dantis* de 1940 aurait précédé les activités culturelles et pédagogiques du camp. Mieux: elle en aurait été à l'origine.

La correspondance de Van Nuffel bouscule un peu cette chronologie. Le 24 juin 1940, l'italianisant évoque déjà la tenue de cours. Celui d'italien remporte un franc succès avec quatre-vingt-dix élèves²⁶! Une lettre du 10 novembre apporte des précisions:

Peut-être aimeriez-vous savoir quelque peu comment nous vivons ici. Je suis logé dans une grande chambre de 16, presque tous carabiniers. [...]; pour ma part, j'y suis d'ailleurs assez peu: en cette période d'hiver, je me lève à huit heures du matin, je vais au lavoir, je déjeune et puis je vais au bureau de la direction des cours [je suis exempt d'appel]; j'y passe toute la matinée jusqu'à onze heures et demie; j'y travaille de l'allemand et d'autres choses. Puis je vais dîner, je joue une partie de cartes; je vais alors soit faire cours [deux heures d'italien, 2 heures d'espagnol, 3 heures d'explication de la *Divine Comédie*], soit travailler encore. Après le souper, encore cours [2 heures de conversation d'italien par semaine; j'assure une heure d'explication d'auteurs latins] ou parties de cartes. On se couche à 9 heures et demie²⁷.

Cette fois, la *lectura Dantis* des premières semaines de captivité n'est plus qu'une composante des cours et conférences de 1940. Au vrai, les deux versions ne

s'excluent pas. L'italianisant a pu jouer un rôle pionnier en commentant Dante au début de son internement; après quoi, ses causeries auraient été intégrées dans un programme de cours que leur exemple aurait contribué à créer. Peu importe du reste. Ce qui compte, c'est la certitude que l'on a qu'à l'été ou l'automne 1940, Van Nuffel explique la *Commedia* à ses compagnons d'infortune.

À des milliers de kilomètres plus à l'est, durant l'hiver 1940-1941, le capitaine Czapski commente à ses camarades l'œuvre de Proust. Si le geste est le même – lutter contre l'ennui et le désespoir –, les conditions matérielles des deux conférenciers sont très différentes. Il en est une en particulier sur laquelle il convient de s'attarder. Quoique les livres ne soient pas absents à Gruzowietz²⁸, Czapski ne dispose d'aucune édition de *La Recherche*, ni en français ni en traduction²⁹. Il explique Proust, lu autrefois dans l'original, *de mémoire*³⁰. Van Nuffel possède en revanche une édition de la *Comédie*. Une version scolaire de 1922: texte italien, notes en allemand, avec glossaire, grammaire du toscan médiéval et dessins illustrant la topographie de l'au-delà tel que Dante l'imagine³¹. Son auteur, Leonardo Olschki, baigne dans les études dantesques depuis son enfance. Son père, l'éditeur Leo S. Olschki, n'avait-il pas fondé *L'Alighieri* – devenu en 1892 *Il giornale dantesco* –, le premier périodique exclusivement consacré au Florentin³²? Ironie du sort, un autre élément rapprocherait la biographie d'Olschki de celle de Dante: l'exil. Destitué en 1933, parce que juif, de sa chaire de philologie romane à Heidelberg, contraint de quitter l'Italie en 1939 pour la même raison, le philologue se réfugie aux États-Unis, où il peine à retrouver une situation³³. Un triple exil se manifeste donc dans cette *lectura Dantis* de 1940: celui du poète italien, d'un *dantista* du début du XX^e siècle et d'un soldat belge en captivité³⁴!

Dans ses mémoires, Van Nuffel écrit avoir conservé l'exemplaire de l'édition d'Olschki – on peut d'ailleurs se demander comment un volume au frontispice portant le nom d'un Juif est parvenu dans un Oflag! – sur laquelle il avait travaillé. De fait, l'ouvrage figure parmi les documents légués aux AML. Aucune note – de l'orateur ou de ses auditeurs – ne nous étant parvenue, ce volume est tout ce qui subsiste de la *lectura Dantis* de 1940. Son examen permet toutefois d'entrevoir le contenu de ces leçons. Si l'on en croit les rares annotations et les soulignements au crayon émaillant

certaines pages, neuf chants au total auraient été commentés: trois de l'*Enfer* (I, XXXIII et XXXIV), quatre du *Purgatoire* (V, VI, VII et VIII) et deux du *Paradis* (XI et XII).

Ce choix peut étonner tant nous sommes enclins à associer la lecture de Dante dans les camps du XX^e siècle à la première *Cantica*. Faut-il rappeler les citations de l'*Enfer* dans *Si ceci est un homme*? Les héros d'un roman de Soljenitsyne sont détenus *Dans le premier cercle*³⁵. Des réminiscences dantesques sont présentes chez Chalamov³⁶. Pour les victimes d'Auschwitz ou du Goulag, le doute n'est pas permis: elles ont vécu ce que le Florentin a imaginé dans la première partie de son poème.

Rien de tel pour les Belges de l'Oflag VII B. Du reste y a-t-il impérativement une relation d'ordre psychologique entre les chants commentés et la situation de l'italianisant et de ses auditeurs? Peut-être Van Nuffel a-t-il vu dans l'arrivée inopinée de l'édition d'Olschki à Eichstätt l'occasion de redevenir, un temps, ce qu'il était dans le civil: un professeur. La sélection des chants obéirait dès lors à une exigence pédagogique: expliquer à un public sans doute peu familier avec le sujet le voyage de Dante dans l'au-delà, de l'enfer au paradis.

Il est néanmoins possible que certains vers des chants expliqués aient éveillé un écho singulier chez le conférencier et ses auditeurs. Le *nel mezzo del cammin di nostra vita* de l'*incipit* du poème – ces trente-cinq ans dont beaucoup de PG n'étaient guère éloignés³⁷ –, la *selva oscura*, le cachot d'Ugolin³⁸, la nostalgie de Virgile et de Sordello évoquant leur vie terrestre (*e' dolce duca incominciava / 'Mantua...*³⁹), ou les invectives contre l'Italie (*non donna di province, ma bordello!*⁴⁰): autant de passages pouvant donner à ces hommes vaincus et humiliés l'impression que Dante était leur contemporain. Enfin la place centrale accordée au *Purgatoire* n'est peut-être pas anodine: qui sait si la tristesse non dénuée d'espoir de la deuxième *Cantica* ne correspondait pas à l'état d'esprit de prisonniers attendant leur libération? Mais il s'agit de supputations qu'en l'absence de tout témoignage rien ne corroborera et dont la poursuite s'avérerait hasardeuse.

Loin de Dante

Après 1940, Van Nuffel ne semble pas avoir réitéré l'expérience que l'on a décrite. Plus de trace de Dante

ni de leçons d'italien dans sa correspondance. En fait de cours, notre officier en suit désormais: d'arabe et de roumain⁴¹. Surtout il «occup[e] une bonne partie de [s]es journées» à étudier l'allemand et l'anglais dans le but d'obtenir, après la guerre, un diplôme de philologie germanique⁴². Comme il peut désormais recevoir des livres, il potasse Goethe, Schiller et Shakespeare. Il s'est même procuré une «grosse grammaire» du norvégien⁴³!

Fin août 1942, les PG d'Eichstätt sont transférés près d'Hambourg. Quoique l'Oflag X D de Fischbeck soit nettement moins confortable⁴⁴, les activités culturelles reprennent peu à peu: théâtre, musique. Cours et conférences aussi. Mais Van Nuffel ne s'en mêle pas⁴⁵. L'entrain d'ailleurs n'y est plus: deux ans de captivité ont émoussé les meilleures volontés. L'italianisant continue néanmoins à travailler: il étudie la germanistique et écrit un roman⁴⁶. Puis ce furent les derniers soubresauts du conflit, la chute du Reich et l'arrivée des Alliés. Le 28 avril 1945, l'italianisant, libéré quelques jours plus tôt, est à Bruxelles⁴⁷: sa captivité aura duré près de cinq ans.

Le retour ne fut pas aussi heureux qu'on l'eût espéré. Certes la joie de revoir les siens est bien réelle. Mais la réapparition des soldats de 1940 ne suscite pas la sympathie d'une population qui a connu les rigueurs de l'Occupation et considère parfois les PG comme des privilégiés. «Il y avait si peu d'enthousiasme sur notre passage», se souviendra Van Nuffel en 1946; «nous nous sommes habitués aux questions blessantes, aux regards inquisiteurs, aux allusions malveillantes et aux propos ironiques»⁴⁸.

Puis la vie reprit ses droits. Chargé de cours à l'université de Gand en 1946⁴⁹, Van Nuffel entama une carrière universitaire qu'il consacra surtout à des travaux sur le Risorgimento⁵⁰. Il ne négligea pas le XX^e siècle, procurant plusieurs traductions d'Ungaretti⁵¹. Sans oublier une autre de ses passions: les auteurs belges

de langue française, en particulier Maeterlinck, dont il était un fin connaisseur⁵².

Et Dante? Van Nuffel semble s'en être peu occupé. Bien sûr il l'évoqua dans ses leçons. Il participa aussi à l'organisation des cérémonies belges en l'honneur du 700^e anniversaire de la naissance du Florentin⁵³. Néanmoins, à l'exception d'une riche contribution sur *Dante in Belgio*⁵⁴, sa bibliographie compte peu d'écrits sur l'Alighieri⁵⁵. Le *dantista* de l'université de Gand, c'est Roger Dragonetti, son cadet de six ans. Avant même de rejoindre en 1968 la faculté des lettres de Genève, celui-ci avait publié plusieurs études sur l'œuvre dantesque⁵⁶. Assurément l'apport gantois à la dantologie belge du second XX^e siècle se situe plutôt de son côté.

Cette relative absence de postérité confère un éclat singulier à la *lectura Dantis* de 1940. Certes celle-ci ne fut le germe ni d'un livre ni même d'un article. Cela ne signifie cependant pas qu'elle ait été dénuée d'importance aux yeux de Van Nuffel. L'exercice l'avait en tout cas suffisamment marqué pour qu'il l'évoque dans ses mémoires.

Par ailleurs ces leçons de 1940 constituent une tesselle de cette mosaïque d'activités intellectuelles qui eurent lieu – parfois dans des conditions littéralement «dantesques» – dans les camps de PG de tous les continents entre 1939 et 1945. On en retient souvent les manifestations les plus éclatantes, de la *Méditerranée* braudélienne au *Quatuor pour la fin du Temps* de Messiaen. Mais ces sommets cachent une infinité de pratiques – cours, conférences, concerts, représentations théâtrales, expositions, etc. – qui furent autant de tentatives de s'évader d'un quotidien difficile et parfois, pour citer Czapski, de lutter «contre la déchéance»⁵⁷. Leur histoire globale ne paraît pas avoir été écrite. Puissent ces quelques pages contribuer modestement à l'étude d'un chapitre méconnu de la Seconde Guerre mondiale.

Note

¹ Lettre citée in Pierre Daix, *Fernand Braudel*, Paris, Flammarion 1995, p. 164.

² Alain Colignon, «Une libération différée: nos prisonniers, un enjeu politique», in *Jours de guerre*, Bruxelles, Dexia 2001, t. 22-23-24, p. 236.

³ *Ibidem*, p. 239.

⁴ Sur les cours dans les camps de PG français, Laura Han-neman, «Der entfesselte Geist. Die französischen Lageruniversitäten im Zweiten Weltkrieg», in *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, XXXIII (2006), 3, pp. 95-120.

⁵ Évelyne Gayme, «Les oflags centres intellectuels», in *Inflections*, 2015, 2, p. 126.

- ⁶ Laure Hanneman, *op. cit.*, p. 37.
- ⁷ Paule Braudel, «Braudel en captivité», in Paul Camignani (éd.), *Autour de Fernand Braudel; et un texte inédit de Fernand Braudel*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan 2002, pp. 13-25.
- ⁸ Georges Gusdorf, *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs*, préface de Charles Porset, Paris, La Table Ronde 2002, p. 176.
- ⁹ Georges Hyvernaud, *Carnets d'offlag*, Paris, Le Dilettante 1999, pp. 30, 33 et 191.
- ¹⁰ Józef Czapski, *Souvenirs de Starobielsk*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc 1987, p. 71 [1^{ère} éd., en français, Rome, 1945]. Interné en URSS en 1939, Czapski fut libéré après l'invasion allemande de juin 1941 et rejoignit l'armée polonaise que le général Anders reconstituait sur le territoire soviétique.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 7. Sur les séances de lecture collective, voir aussi Georges Gusdorf, *op. cit.*, pp. 165-166.
- ¹² Józef Czapski, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Giazowietz*, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc 1987, p. 10.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Pour un profil biographique, Vincent Genin, «Van Nuffel, Robert», in *Nouvelle biographie nationale*, t. XV, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, 2020.
- ¹⁵ Robert Van Nuffel, *Mémoires*, I. L'italianisant légua aux Archives et Musée de la Littérature (désormais AML) de Bruxelles un important fonds documentaire contenant, entre autres, six cahiers manuscrits rédigés au plus tôt en 1984 et intitulés *Mémoires* (AML, MLVN 10016). Leurs pages ne sont pas numérotées.
- ¹⁶ Van Nuffel traduisit la pièce pour le Jeune Théâtre de l'Université de Bruxelles, qui la représenta le 23 novembre 1938 («Échos», in *L'Indépendance belge*, 17 novembre 1938).
- ¹⁷ Marino Moretti, *Het Huis van 't Heilig Bloed*, uit het Italiaansh vertaald door Dr R. Van Nuffel, Anvers, Die Poorte 1938.
- ¹⁸ Robert Van Nuffel, «Luigi Pirandello», in *Le flambeau*, 1937, XX, 1, pp. 1-28; Idem, «Gabriele d'Annunzio (1863-1938)», in *Ibidem*, XXI (1938), 3, pp. 287-295.
- ¹⁹ Idem, *De Italiaanse letterkunde sedert 1914*, Bruxelles, Programma-brochures van het N.I.R 1937.
- ²⁰ Idem, *Mémoires*, I.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Idem, Lettre à sa mère et à sa femme, 24 juin 1940. Les AML conservent sous la cote MLVN 10014 0001 002 la correspondance de captivité de l'italianisant à sa mère et à son épouse.
- ²⁴ Idem, *Mémoires*, I.
- ²⁵ *Ibidem*. La conférence sur Pirandello daterait du 5 août 1940. Idem, Lettre à sa mère et à sa femme», 6 août 1940.
- ²⁶ «Notre seule distraction: les cours (90 élèves au cours d'italien!); en allemand, nous progressions assez vite». Idem, Lettre à sa mère et à sa femme, 24 juin 1940. Le 7 octobre 1940, il écrit à ses correspondantes: «Je donne six heures d'italien par semaine et j'ai commencé vendredi dernier à donner un cours d'espagnol qui est fort bien suivi».
- ²⁷ Idem, Lettre à sa mère et à sa femme, 10 novembre 1940.
- ²⁸ Józef Czapski, *L'art et la vie*, textes choisis et préfacés par Wojciech Karpinski, traduits du polonais par Thérèse Douchy, Julia Jurys et Lieba Hauben, Lausanne, L'Âge d'Homme 2002, pp. 34-35.
- ²⁹ Tadeusz Boy-Żeleński, l'un des plus prolifiques traducteurs du français dans la Pologne de l'entre-deux-guerres, avait traduit la *Recherche*. Mieczysław Dąbrowski, «Petite histoire de la réception de Proust en Pologne», in Sabine Mainberger, Neil Stewart (éd.), *À la recherche de la 'Recherche'. Les notes de Joseph Czapski sur Proust au camp de Giazowietz 1940-1941*, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc 2016, pp. 92-95.
- ³⁰ Guillaume Perrier, Agnieszka Zuk, «Mémoire involontaire et détail mnémotechnique. Czapski lecteur de Proust, camp de Giazowietz, URSS, 1941», in *Écrire l'histoire*, 2009, 3, pp. 44-54.
- ³¹ Dante Alighieri, *La divina commedia*, vollständiger Text, mit Erläuterungen, Grammatik, Glossar und sieben Tafeln, herausgegeben von Dr Leonardo Olschki, a.o. Professor an der Universität Heidelberg, Zweite, verbesserte Auflage, Heidelberg, Julius Groos 1922. Une première version avait paru en 1918 chez le même éditeur. Thomas M. Izbicki, «Leonardo Olschki (1885-1961). A Comprehensive Bibliography», in *La bibliofilia*, LXXXVIII (1986), 3, pp. 297-308 (p. 299 pour l'édition de la *Commedia*).
- ³² Edoardo Barbieri, «Noterelle su Leo Samuel Olschki 'dantista' tra editoria e libreria antiquaria», in Simona Brambilla, Nicolangelo D'Acunto, Massimo Marassi, Paola Müller, *Grandi maestri di fronte a Dante*, Milan, Vita e Pensiero 2022, pp. 199-206.
- ³³ Arthur R. Evans Jr, «Leonardo Olschki, 1885-1961», in *Romance Philology*, 31 (1971), 1, pp. 17-54.
- ³⁴ Van Nuffel avait sans doute entendu parler d'Olschki avant 1940. Celui-ci était une gloire de la romanistique. Il avait en outre contribué à fonder, avec Bertoni, l'Istituto di Filologia Romanza de Rome, celui-là même auquel Van Nuffel fut rattaché en 1939. Certes à l'époque il avait quitté l'Italie. Mais on peut imaginer que son nom a été évoqué devant l'italianisant belge par Bertoni ou un de ses collaborateurs.
- ³⁵ Alexandre Soljenitsyne, *V krughe pervom* [littéralement «Dans le premier cercle»], New York, Harper and Row 1968 (traduit en français la même année sous le titre de *Le premier cercle*).
- ³⁶ Anna De Ponti, «Šalamov i Dante: o dvukh reminiscencijakh v Kolymskih tetradjakh» [Chalamov et Dante: sur deux reminiscences dans *Les cahiers de la Kolyma*], septembre 2021, in <https://shalamov.ru/authors/294.html> (consulté le 21 mai 2024). *Les cahiers de la Kolyma* recueillent les poèmes de Chalamov écrits au goulag.
- ³⁷ La moyenne d'âge des PG français est de trente ans. Yves Durand, *Les prisonniers de guerre dans les Stalags, les Oflags et les Kommandos 1939-1945*, Paris, Hachette 1994, p. 12.
- ³⁸ *Enfer*, XXXVIII.
- ³⁹ *Purgatoire*, VI, 71-72.
- ⁴⁰ *Ibidem*, 78.

- ⁴¹ Robert Van Nuffel, Lettre à sa mère et à son épouse, 11 février 1941.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ *Idem*, Lettre à sa mère et à son épouse, 10 novembre 1940.
- ⁴⁴ Robert Van Nuffel, Carte postale à sa mère et à sa femme, 8 septembre 1942.
- ⁴⁵ *Idem*, *Mémoires*, I.
- ⁴⁶ *Idem*, *Prélude*, Bruxelles, La Renaissance du Livre 1943.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ *Idem*, *Les Allemands et leurs prisonniers de guerre. Documents et témoignages*, Bruxelles, Éditions «La Conférence» 1946, p. 8. Voir aussi Georges Hyvernaud, *La peau et les os*, Paris, Le Dilettante 1993 (éd. or. 1949), p. 20.
- ⁴⁹ Robert Van Nuffel, *Mémoires*, I.
- ⁵⁰ Van Nuffel étudia en particulier la colonie italienne qui, dans les années 1820-1830, fréquenta, non loin de Bruxelles, le château de Gaesbeek.
- ⁵¹ Rosario Gennaro, *La risposta inattesa. Ungaretti e il Belgio tra politica, arte e letteratura*, Louvain, Leuven University Press; Florence, Franco Cesati Editore 2002, vol. 2, pp. 114-122.
- ⁵² À partir de 1955, il dirigea les *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Il s'intéressa aussi à Van Lerberghe, Baillon et Plisnier.
- ⁵³ Il établit le catalogue de l'exposition qui se tint à Gand en 1965: *Tentoonstelling Dante 700 jaar, ingericht in het raam van het italiaans-belgisch cultureel akkoord*. Catalogus samengesteld door de prof. dr. R. Van Nuffel, Gant, Centrum

voor kunstambachten gewezen Sint-Pietersabdij 1965. On lui doit aussi une exposition sur Dante au casino de Knokke-le-Zoute (septembre 1965, VII^e Biennale internationale de Poésie).

- ⁵⁴ *Idem*, *Dante in Belgio dal 1921 ad oggi*, in Vittore Branca e Ettore Caccia, *Dante nel mondo. Raccolta di studi promossa dall'Associazione di Lingua e Letteratura Italiana*, Florence, Leo S. Olschki 1965, pp. 19-62. Van Nuffel avait abordé le sujet dans *Dante nel Belgio*, Trapani, Edizioni Accademia di Studi «Cielo d'Alcamo» 1957.
- ⁵⁵ Ses rares publications dans le domaine de la dantologie s'attachent aux rapports que des écrivains belges francophones (Fernand Severin, Léon Kochnitzky) entretinrent avec Dante. Monique Jordens, élève de Van Nuffel à Gand dans les années 1970, confirme que Dante occupait une place relativement marginale dans l'enseignement de l'italianisant (courriel à l'auteur du 9 octobre 2024).
- ⁵⁶ Christopher Lucken, «Roger Dragonetti (1915-2000). À l'enseigne de la lettre», in *Portraits de médiévistes suisses (1850-2000). Une profession au fil du temps*, études réunies par Ursula Bähler et Richard Trachsler avec la collaboration de Larissa Birrer, Genève, Droz 2009, pp. 305-356. Dragonetti enseigna à Gand de 1960 à 1968.
- ⁵⁷ Quelques exemples concernant les PG allemands aux États-Unis in Laura Hannemann, «Gesandte in Fesseln? Kulturtransfer in Kriegsgefangenenlagern des Zweiten Weltkrieges», in *Comparativ*, XVI (2006), 4, pp. 179-199.

Du bon usage des sources d'inspiration indisponibles

Patrick Vassart

Dante ne prétend pas que les œuvres de la pensée puissent consister en créations *ex nihilo*: des précédents l'ont inspiré et leurs auteurs ont en commun cette qualité d'*autorité* que le lexique latin en dérive.

Mais la tour de Babel n'a-t-elle pas altéré cette autorité? Ce n'est pas aux parlers en usage que l'autorité des Anciens a été confiée car «Il est ensuite un autre parler, qui nous est secondaire, que les Romains ont appelé 'grammaire'»¹: «[...] grammaire qui n'est assurément rien d'autre qu'une inaltérable identité du parler à travers le temps et l'espace.»². Aussi, au Paradis, un enseignant, le grammairien Aelius Donatus, bénéficie-t-il d'une mention³ supérieure en qualité à celle de son illustre élève, saint Jérôme (tout de même auteur de la *Vulgate*), qui n'y est mentionné qu'au sujet d'une opinion controversée sur l'antériorité des anges par rapport au monde sensible (*Par.*, XXIX, 37-45).

La première division⁴ des langues - les langues sacrées: l'hébreu, le grec et le latin - n'a cependant pas transmis l'autorité des Anciens avec un égal succès, du moins à l'époque et dans l'environnement de Dante. L'entreprise de la *Divine Comédie* pose un problème linguistique antérieur à celui de la promotion du dialecte florentin: la référence à l'autorité des Anciens dont la langue et partant les textes ne sont pas intelligibles. Ce qui n'affecte pas l'accès à la *Bible* si l'Eglise fait confiance à saint Jérôme pour la transposition en latin du grec de la *Bible des Septante* et de l'hébreu. Mais, s'agissant de dévoiler l'Au-delà,

la Bible et l'Eglise demeurent excessivement sobres aux yeux du poète. D'autres autorités se présentent alors, au moins comme antécédents qui ne peuvent être passés sous silence. Au premier cercle de l'Enfer, Virgile - *Lo buon maestro* (IV, 31) - prévient Dante en leur faveur: «Or vo' che sappi, innanzi che più andi, / ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi, / non basta, perché non ebber battesimo, / ch'è porta de la fede che tu credi; / e s'e' furon dinanzi al cristianesimo, / non adorar debitamente a Dio: / e di questi cotai son io medesimo.» (IV, 33-39). Leur antériorité à la Révélation les confine dans les Limbes: «[...] e sol di tanti offesi / che senza speme vivemo in disio.» (IV, 41-42). Et Virgile d'en présenter qui n'ont pas écrit en latin: «Mira colui con quella spada in mano, / che vien dinanzi ai tre sì come sire: / quelli è Omero poeta sovrano;» (IV, 86-88). Dante s'accoutume à discerner les ombres, dont les philosophes: «Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, / vidi 'l maestro di color che sanno / seder tra filosofica famiglia. / Tutti lo miran, tutti onor li fanno: / quivi vid' 'io Socrate e Platone, / che 'nnanzi a li altri più presso li stanno; / Democrito, che 'l mondo a caso pone, / Diogenés, Anassagora e Tale, / Empedoclès, Eraclito e Zenone;» (IV, 130-138)⁵. Aristote - «le maître de ceux qui savent» - peut converser avec son traducteur et interprète: «Averois che 'l gran commento feo.» (IV, 144).

Les traductions d'Aristote en arabe par Averroès et celles d'Averroès en latin inspirent à Dante une confiance comparable à celle de l'Eglise pour la Bible

latine de saint Jérôme. Des textes de Cicéron (cependant jamais nommé dans la *Comédie*) fournissent un certain accès à Platon, sans que nous ne puissions déterminer la qualité de sa traduction du *Timée* en latin qu'a pu lire Dante. Pour Homère, il y a la tradition médiévale du cycle troyen: celle-ci se base sur les textes en latin des auteurs tardo-antiques Dictys de Crète et Darès le Phrygien, parfaitement disponibles. Mais la figuration de l'Au-delà entreprise dans la *Comédie* n'est-elle pas plus exigeante? Homère et Platon étant reconnus comme autorités en la matière, même si Dante et ses lecteurs doivent s'en tenir à des traditions indirectes? Au poète d'évaluer la confiance que méritent ces illustres prédécesseurs et la liberté qu'ils lui laissent. Cet exercice s'avère-t-il une contrainte supplémentaire ou, au contraire, un espace de liberté?

La question n'est pas celle d'une impossible confrontation avec des textes indisponibles pour l'auteur comme pour ses lecteurs. Et le poète s'avère immunisé contre toute crainte institutionnelle: son orthodoxie théologique⁶ le met à l'abri de griefs d'hérésie et il demeure fidèle à l'Eglise sinon à tous ses organes. Certes, hormis saint Pierre évidemment, il ne promeut qu'un seul pape⁷ au Paradis: encore s'agit-il d'un hommage intellectuel à un logicien, avec la magnanimité de pardonner discrètement à ce pape d'avoir soutenu la condamnation par l'évêque de Paris (le 7 mars 1277) de 219 propositions averroïstes (donc aristotéliennes) qui étaient enseignées à la Faculté des arts.⁸ Mais qu'est-ce qu'une crainte intellectuelle relative à des sources littéraires pour un homme déjà condamné à un bannissement perpétuel, donc d'une durée indéfinie sinon perçue comme éternelle?

L'enjeu des sources invérifiables réside plutôt dans la foi que le poète doit entretenir dans son inspiration et dans l'œuvre majeure qu'il entreprend: n'eût-il pas été victime d'une incidence exagérément corrosive des propos du poète souverain Homère et du philosophe Platon s'il les avait lus dans le texte? Corrosion de sa veine créative, voire de sa foi religieuse elle-même s'il veut la faire partager en frappant les imaginations avec l'appui d'antécédents dont ses lecteurs ne peuvent dédaigner l'autorité?

Deux prédécesseurs sont connus et reconnus: Cicéron, pour le *Songe de Scipion*⁹, et Virgile, pour le 6^{ème} chant de l'*Enéide*. Chacun d'eux a privilégié un devancier grec comme source d'inspiration, de même qu'à son tour, Dante prend Virgile comme guide. En

présence d'un chiasme chronologique, envisageons d'abord la référence à Platon.

Macrobe introduit son *Commentaire du Songe* en évoquant la parenté entre les ouvrages de Platon et de Cicéron consacrés à la *République*. Pour aborder aussitôt le cœur du sujet qui mobilise Dante: «Voici toutefois le point sur lequel l'imitation a sans doute le mieux respecté la ressemblance avec le modèle: tandis que Platon, en conclusion de son ouvrage, se sert d'un personnage, rendu à la vie qu'il semblait avoir quittée, pour lui faire révéler quelle est la condition des âmes dépouillées du corps, avec en sus une description des sphères et des astres d'un grand intérêt, le Scipion de Cicéron expose une représentation de la nature, de signification fort analogue, qui lui aurait été inspirée pendant son sommeil.»¹⁰. Le propos est quasi identique dans les deux premières phrases du second commentaire antique conservé du *Songe*, la *Disputatio de somnio scipionis* de Favonius Eulogius, dont le témoignage¹¹ concordant ne paraît cependant pas avoir pu être connu de Dante. En revanche, la brève mention de Valère Maxime¹² a pu participer, sinon à l'autorité de Platon en la matière, du moins à la connaissance du précédent. Car Macrobe pose la question de l'artifice littéraire: la mise en scène de Cicéron – un songe – rationalise-t-elle ou érode-t-elle la portée du mythe exposé par Platon? Faut-il préférer le premier ou le second? Saint Augustin ne tranche pas lorsqu'il écrit que «Quelques-uns de nous, qui aiment Platon à cause d'un certain caractère fort brillant de son style et de plusieurs passages où il a perçu la vérité, prétendent que sa pensée offre quelque chose de semblable à la nôtre au sujet de la résurrection des morts. Pourtant Tullius fait allusion à cela dans son ouvrage sur la République, en disant que Platon a plutôt laissé jouer sa fantaisie qu'il n'a voulu affirmer que cela correspondait à la vérité.»¹³ Macrobe n'entend pas les départager et s'attache (I, 1-2) plutôt à justifier leurs méthodes respectives «l'un d'une fiction telle, et l'autre d'un tel songe» (I, 1, 3): il s'agit de grands pédagogues, appelés à éduquer les lecteurs qu'ils éclairent et à mépriser les ignorants qui en riraient. C'est dès lors sans ironie qu'il écrit, au sujet du mythe d'Er, «Bien que Cicéron déplore, en homme qui a lui-même connaissance du vrai, que cette fiction soit la risée des ignorants, il évita cependant en suivant cet exemple de s'exposer à une critique stupide et préféra réveiller son narrateur que le ressusciter.» (I, 1, 9 *in fine*).

Dante s'abstient dès lors de rencontrer Cicéron dans l'Au-delà: ne pas réduire l'Enfer à un cauchemar, ni le Paradis à un rêve illusoire, au risque d'endormir les efforts du Purgatoire... N'aurait-il pas aimé pouvoir juger sur pièces le mythe d'Er au lieu de devoir s'en tenir à l'interprétation – non dénuée d'utilitarisme – qu'en donne Macrobe dans sa justification de la méthode de Platon? S'agissant d' «infuser aux âmes l'amour de la justice [...] Il s'est rendu compte aussi que rien n'aidait autant à implanter dans les cœurs cette inclination pour la justice que de dissiper l'impression que son fruit disparaissait en même temps que la vie de l'homme. Mais comment montrer qu'il survit durablement à l'homme sans le faire dépendre au préalable de l'immortalité de l'âme? Une fois donc accréditée l'éternité des âmes, Platon pose comme conséquence qu'à ces âmes délivrées des liens du corps sont assignés des séjours précis, en considération de leurs bons ou mauvais mérites.» (I, 1, 5). Voilà certes le cahier des charges dramatique de la *Comédie*, mais incomplet: Dante est en effet en quête d'une transcendance qui s'élève nettement au-dessus des Limbes où il rencontre les philosophes. Qu'eût-il trouvé comme semences de doute s'il lui avait été donné de lire la *République* de Platon?

D'abord l'invalidation de son entreprise poétique. Socrate dit à Adimante: «Il semble donc que, si un homme habile à prendre toutes les formes et à tout imiter se présentait dans notre Etat pour se produire en public et jouer ses poèmes, nous lui rendrions hommage comme à un être sacré, merveilleux, ravissant; mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre Etat et qu'il ne peut y en avoir, et nous l'enverrions dans un autre Etat [...]. Pour nous, il nous faut un poète et un conteur plus austère et moins agréable, mais utile à notre dessein, qui n'imiterait pour nous que le ton de l'honnête homme et conformerait son langage aux formes que nous avons prescrites dès l'origine, en dressant un plan d'éducation pour nos guerriers.»¹⁴. Difficile de soupeser ce qui eût été ressenti avec le plus de douleur: avoir été injustement condamné, comme magistrat, pour *Baratteria* ou être une seconde fois condamné à l'exil, comme poète, par Platon... Sur la base certes d'un grief précis: «un homme habile à prendre toutes les formes et à tout imiter» (ἄνδρα [...] δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμῆσθαι πάντα χρήματα).

Car ce que Platon incrimine dans la poésie, c'est

l'imitation (ἡ μίμησις): Socrate s'attache à la dénoncer en partant de l'imperfection tolérable chez les artisans pour aboutir à l'imperfection intolérable chez les poètes tragiques et conclure par la récusation d'Homère comme pédagogue (X, 596 a – 607 a). Ce n'est pas contester la légitimité du menuisier de le voir reproduire des lits: au moins cet artisan conserve-t-il l'humilité de son utilité et ne prétend-il pas empiéter sur la prérogative divine: «A l'égard de Dieu, soit qu'il ne l'ait pas voulu, soit que ç'ait été une nécessité pour lui de ne pas faire plus d'un lit naturel, en tout cas il a fait unique ce lit qui est le lit essentiel; mais deux lits de cette nature ou davantage, c'est ce que Dieu n'a pas produit, c'est ce qu'il ne produira point.» (X, 597 c *partim*). Faisant fi de l'humilité de l'ouvrier (δημιουργός), le peintre prétend pouvoir représenter toute chose: vanité du miroir (X, 596 e) accessible à chacun, pour n'accéder ainsi qu'à des reflets! Moins coupable cependant que celle des poètes: «Certaines gens prétendent que les poètes tragiques connaissent tous les arts, toutes les choses humaines qui se rapportent à la vertu et au vice, et même les choses divines [...]» (X, 598 e). Ne pas atteindre l'essence des vertus et des vices n'est-il en effet bien plus grave que de manquer l'essence des simples objets? La conclusion du syllogisme de ce procès de la poésie comme imitation est inévitable: «Tenons donc pour assuré que tous les poètes, à commencer par Homère, soit que leurs fictions aient pour objet la vertu ou toute autre chose, ne sont que des imitateurs d'images et qu'ils n'atteignent pas la vérité [...]» (X, 601 a).

La lecture de ce réquisitoire a donc été épargnée à Dante. Nul doute qu'il se fût efforcé de la comprendre (comme saint Augustin: était en cause la poésie du polythéisme antérieur à la Révélation) et de pardonner, conduit par l'indulgence que peut susciter Platon lorsqu'il paraît se déjuger en concluant la *République* par le récit du mythe d'Er (X, 614 a – 621 d) après s'être attaché à démontrer l'immortalité de l'âme. Car, même en prose, c'est bien de poésie qu'il s'agit et la justification par Socrate du recours à cette illustration didactique paraît aussi sommaire qu'une ultime fois désobligeante pour Homère: «Ce n'est point, dis-je, un récit d'Alkinoos¹⁵ que je vais te faire, mais le récit d'un brave, Er, fils d'Arménios, originaire de Pamphylie.» (X, 614 b).

S'il n'a pu alimenter la *Comédie* des péripéties d'Er (que nous sommes tentés de rationaliser en «expé-

rience de mort imminente» ou *near death experience*) pour illustrer les récompenses promises aux vertueux et les châtiments infligés aux criminels dans l'Au-delà, Dante a dû faire confiance à la culture de Cicéron et au *Commentaire* de Macrobe pour transposer la cosmologie cautionnée par l'autorité de Platon. En retenant de Macrobe que l'exposé en latin des thèses platoniciennes s'avérait trop abstrait pour frapper les imaginations en langue maternelle lorsqu'il s'agissait de convoquer une incidence simplement humaine de la notion transcendante de la justice. Au 4^{ème} chant du Paradis, Béatrice veille à délimiter le bon usage de Platon en dissipant le doute qui a surgi: «Ancor di dubitar ti dà cagione / parer tornarsi l'anime a le stelle, / secondo la sentenza di Platone. [...] Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno. [...] Quel che Timeo de l'anime argomenta / non è simile a ciò che qui si vede, / però che, come dice, par che senta.» (IV, 22-24; 40-42; 49-51).

Et de retenir cette appréciation pour préférer aux philosophes leurs prédécesseurs, ceux que Macrobe (I, 10, 9 et 16-17) appelle les *auctores constituendis sacris caerimoniarum* («premiers organisateurs des cérémonies religieuses») ou, plus simplement, les *theologi*: les plus anciens poètes ayant traité des dieux. Avec une meilleure possibilité d'y puiser la sensibilité et l'émotion recherchées, ainsi que Macrobe y fait allusion: «Quant à la description des châtiments, ils crurent qu'elle avait été empruntée à l'expérience même des relations humaines [...]»¹⁶. Deux voies permettent alors de se référer en confiance à la plus ancienne autorité connue, Homère le poète souverain: les témoignages des Anciens et la tradition médiévale du cycle troyen.

Les témoignages disponibles des Anciens accèdent à l'inspiration de Virgile par Homère. Ainsi Macrobe: «Virgile, qui imite en tout la perfection d'Homère, a respecté dans des cas semblables une observance tout aussi scrupuleuse.»¹⁷. Moins probable était la possibilité de lire les *Saturnales* et donc les comparaisons très précises entre Homère et Virgile au livre V. En revanche, Donat, dans sa Vie de Virgile, a pu donner à lire que «43. Virgile n'a jamais manqué de détracteurs, et ce n'est pas étonnant, puisque ce fut même le cas d'Homère. [...] 46. Asconius Pédianus, dans le livre qu'il a écrit contre les détracteurs de Virgile, ne précise qu'un petit nombre des reproches

qu'on lui a faits: surtout ceux qui concernent l'histoire, et celui d'avoir presque tout emprunté à Homère. Mais il dit qu'il avait justement l'habitude d'écarter ainsi cette dernière accusation: 'pourquoi ne tentaient-ils pas, eux aussi, ce genre de plagiat? En vérité, ils comprendraient qu'il est plus facile de dérober à Hercule sa massue qu'un vers à Homère.' [...]»¹⁸. Les échanges de Dante avec Giovanni del Virgilio, qui ont donné lieu aux *Eglogae*, ont pu aussi donner accès à cette observation de Servius, en préface de son *Commentaire de l'Enéide*: «9. Quant à l'intention de Virgile, c'est d'imiter Homère et de louer Auguste à travers son ascendance; [...]». Connaissance encore plus certaine des mentions troyennes d'Ovide dans les *Métamorphoses*. Confiance autorisée donc par des Anciens dans l'autorité du «poète souverain». Mais confiance justifiée lorsqu'il s'agit de l'Au-delà?

Au 4^{ème} chant de l'*Odyssée*, Ménélas reçoit Télémaque et, lui contant son lent retour à Sparte, relate sa longue immobilisation sur l'îlot de Pharos au nord-ouest du delta du Nil: faute de vent, il ne peut reprendre la mer. Emue, une nymphe se présente: fille de Protée, un dieu marin qui, dit-elle, ouvrirait la voie s'il y était contraint. Ménélas appréhende la difficulté: «mettre un dieu sous le joug, c'est assez malaisé pour un simple mortel.» (IV, 397). Il faudra le surprendre dans son sommeil, précise la nymphe: «tenez-le quoiqu'il tente: il voudra s'échapper, prendra toutes les formes, se changera en tout ce qui rampe sur terre, en eau, en feu divin; tenez-le sans mollir!» (IV, 416-419). Aussi n'est-ce qu'après un rude combat et de multiples métamorphoses que Protée doit se rendre et répondre aux questions de Ménélas. Certes les réponses, au sujet du sort malheureux des héros grecs Ajax, Agamemnon et Ulysse lors de leur retour, sont exactes. Mais que penser de la prédiction du sort qui attend Ménélas? «Quant à toi, Ménélas, ô nourrisson de Zeus, sache que le destin ne te réserve pas, d'après le sort commun, de mourir en Argos, dans tes prés d'élevage; mais aux Champs Elysées, tout au bout de la terre, les dieux t'emmèneront chez le blond Rhadamanthe, où la plus douce vie est offerte aux humains, où sans neige, sans grand hiver, toujours sans pluie, on ne sent que zéphirs, dont les risées sifflantes montent de l'Océan pour rafraîchir les hommes: pour eux, l'époux d'Hélène est le gendre de Zeus.» (IV, 561-569).¹⁹ Homère ne précise pas si Ménélas, anticipant la vertu théologale d'espérance, ajoute foi à cette prédiction: à l'auditeur et au lecteur

d'apprécier la crédibilité d'une divinité mineure (protéiforme, en variation d'Ulysse aux mille ruses) qui, ne consentant à répondre qu'après avoir été soumis par un simple mortel, doit méditer la trahison de sa fille et annonce le paradis en concluant par une allusion perfide à la carrière de l'intéressé («gendre de Zeus»)...

Moins équivoque est la *Nekuya* du chant XI de l'*Odyssée*: toute espérance en paraît bannie, sinon ici-bas, du moins dans l'Au-delà. Après une année d'ensorcellement, magnanime, Circé consent à laisser partir Ulysse et ses compagnons. Mais la première étape du voyage a de quoi faire frémir: «c'est chez Hadès et la terrible Perséphone, pour demander conseil à l'ombre du devin Tirésias de Thèbes, l'aveugle qui n'a rien perdu de sa sagesse, car, jusque dans la mort, Perséphone a voulu que, seul, il conservât le sens et la raison, parmi le vol des ombres.» (X, 491-495). La magicienne révèle le procédé technique de convocation des ombres. Il ne s'agit nullement pour Ulysse de descendre dans l'Hadès mais d'y accéder, moyennant les libations et sacrifices requis, en creusant «un carré d'une coudée ou presque»: dans cette fosse apparaissent les défunts qu'Ulysse souhaite ou veut bien entendre, en une forme passablement sinistre de visioconférence dont le héros maîtrise le clavier. Priorité à Tirésias: le devin prédit un retour à Ithaque lourd en épreuves mais à l'issue heureuse. Moyennant cette précaution: épargner les vaches du Soleil et ses grasses brebis (mais l'équipage omettra l'avertissement...). Au retour du héros, Tirésias ajoute une suite intrigante: «Mais lorsqu'en ton manoir, tu les (*i.e.* les prétendants) aurais tués, par la ruse ou la force, il faudrait repartir avec ta bonne rame à l'épaule et marcher, tant et tant qu'à la fin tu rencontres des gens qui ignorent la mer et, ne mêlant jamais de sel aux mets qu'ils mangent, ignorent les vaisseaux aux joues de vermillon et les rames polies, ces ailes des navires ...» (XI, 119-125). Ulysse devra donc repartir et sacrifier à Poséidon pour se faire pardonner d'avoir aveuglé son enfant, le cyclope Polyphème. Avant une conclusion heureuse: «puis la mer t'enverrait la plus douce des morts; tu ne succomberais qu'à l'heureuse vieillesse, ayant autour de toi des peuples fortunés...» (XI, 134-137)²⁰. Le devin ayant indiqué à Ulysse comment donner ou refuser la parole aux ombres, suit leur défilé, à commencer par Anticleia, mère du héros décédée du chagrin de son absence. Ce qui frappe dans ce défilé, c'est l'indifférenciation du sort des ombres: elles

n'emportent dans l'Hadès que les regrets et peines qu'elles nourrissaient juste avant de mourir, pour les ruminer indéfiniment. Sans autre peine mais sans aucune récompense de mérites éventuels ni information sur le sort des vivants qu'elles ont quittés. Il est permis d'en déduire un hymne d'Homère à la vie ici-bas (dont il faut donc jouir comme d'un bonheur fugace, sans attentes démesurées: cf. l'entretien d'Ulysse avec l'ombre d'Achille, XI, 474-540) mais l'Au-delà ne peut nourrir aucune autre espérance et ne discerne les défunts qu'en fonction de la qualité de leurs souvenirs²¹ ou de leurs éventuels remords, comme le confirme la seconde *nekuyia*, au chant XXIV (1-204) de l'*Odyssée*, lorsque défilent à leur tour notamment les prétendants exécutés par Ulysse.

Qu'auraient fait de ces épisodes homériques les auteurs des poèmes et romans médiévaux du cycle troyen s'ils les avaient connus? Y voir un désespoir antérieur à la Révélation ou censurer le doute inoculé? Nous ne le saurons jamais puisqu'ils sont restés tributaires de leur principale source, l'*Ephéméride de la guerre de Troie*, dont l'auteur, présenté comme Dictys de Crète, expédie en une seule phrase la *nekuyia* du chant VI de l'*Odyssée*: «Mais il s'est libéré d'elles (*i.e.* Circé et Calypso) et est arrivé dans cet endroit où, moyennant l'accomplissement de certains rites, les âmes des défunts révèlent l'avenir.»²². Et tout aussi tributaires de Dictys (VI, 14-15) pour la mort d'Ulysse, épisode étranger à l'*Odyssée* et qui avait fait l'objet de l'épopée (perdue) d'Eugamon de Cyrène, la *Télégonie*: Circé lui ayant révélé qu'il était issu des œuvres d'Ulysse, Télégonus veut retrouver son père et part pour Ithaque; une succession de méprises aboutit à une confrontation violente du père et du fils: croyant que l'inconnu en voulait à ses biens, Ulysse est blessé mortellement avant que Télégonus ne lui révèle le but de sa quête et sa filiation.

Homère avait donc laissé ouvertes les circonstances précises de la fin d'Ulysse, sans que l'hypothèse d'une allusion à la *Télégonie* ne convainque: certes, la mer porte Télégonus jusqu'à Ithaque mais est-ce «la plus douce des morts» pour Ulysse d'appendre, à l'agonie, qu'il meurt de la main de l'un de ses fils après avoir, selon Dictys, soupçonné Télémaque de préparer un complot?

Dante ne pouvait pas s'abstenir d'assigner un séjour à l'ombre d'un héros tel qu'Ulysse, ne serait-ce qu'en raison de son incrimination par Virgile dans

l'*Enéide*. Le principal crime entraîne une condamnation qui a acquis force de chose jugée: Ulysse et Diomède «[...] si geme / l'agguato del caval che fé la porta / onde uscì de' Romani il gentil seme.» (*Inf.*, XXVI, 58-60). Mais comment le premier a-t-il fini son séjour mortel? La *Comédie* ne témoigne de confiance ni en Dictys ni dans les contemporains de son auteur. Ne pouvant lire un témoignage du «poète souverain», Dante confie l'enquête et l'audition des condamnés à Virgile: «Lascia parlare a me, ch'ì' ho concetto / ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi, / perch' e' fuor greci, forse del tuo detto.» (73-75). Le guide en effet parle grec et se fait l'interprète de cette question: «[...] ma l'un di voi dica / dove, per lui, perduto a morir gissi.» (83-84). En un passage particulièrement dense et révélateur, Dante reconnaît sa méthode lorsque l'autorité des Anciens lui est inaccessible et nous livre une profession de foi dans la liberté créatrice que cette carence lui offre: c'est en effet son guide qui recueille – ou façonne? – la réponse la plus attendue, celle d'Ulysse. En se permettant, sinon de faire fi de toute la tradition, de prétendre au moins égaler celle-ci en proposant la synopsis d'une *Odyssée* alternative: «[...] Quando / mi dipartì' da Circe, che sottrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta, / prima che sì Enèa la nomasse, / né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta, / vincer potero dentro a me l'ardore / ch'ì' ebbi a divenir del mondo esperto / et de li vizi umani e del valore; /

ma misi per l'alto mare aperto / sol con un legno e con quella compagna / picciola da la qual non fui diserto.» (90-102). Ainsi Ulysse ne navigue-t-il pas vers l'orient en direction d'Ithaque (124: e volta nostra poppa nel mattino) mais bien vers l'occident (107-109: «[...] venimmo a quella foce stretta / dov' Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta»). Il a convaincu ses marins de tenter un voyage inédit: «non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente.» (116-117). L'expérience finit mal et le chant de façon abrupte: un tourbillon provoque le naufrage et la noyade (136-142).

Le changement fatal de cap d'Ulysse est-il une métaphore d'un exil dont Dante a perçu le caractère irrémédiable? Ou, au contraire, la condamnation de toute tentation de perdre foi en son prochain en lui préférant un monde inhabité? Sans envisager que le monde inhabité serait l'Au-delà? Certes non: le précédent imaginaire du *folle volo* ou *varco*²³ d'Ulysse ne dissuadera pas le poète de gravir la montagne du Purgatoire (bien plus éloignée encore: aux antipodes) pour accéder au Paradis. La multitude d'interprétations et de conjectures suscitées par cette innovation dépasse largement l'objet de notre contribution au colloque, qui ne tend qu'à illustrer par échantillons cette part d'exercice de libre arbitre par Dante: l'autorité prêtée aux Anciens, que les textes en fussent disponibles ou pas, ne pouvait énerver la veine créatrice du poète.

Note

¹ *De vulgari eloquentia*, I, 1, 3 (trad. I. Rosier-Catach, éd. Fayard, coll. Ouvertures bilingues, 2011).

² *Id.*, I, 9, 11 *passim*.

³ *Paradiso*, XII, 137-138: [...] «quel Donato / ch'a la prim' arte degnò porre mano»: la grammaire considérée, aux côtés de la rhétorique et de la dialectique, comme la première matière du *trivium* ou premier cycle d'enseignement des arts libéraux.

⁴ Selon Brunetto Latini (*Treasure*, III, 1, 3).

⁵ Epicure n'est pas oublié mais renvoyé au 6^{ème} cercle de l'Enfer (X, 13-15), celui des Hérétiques, sur la base d'un grief dont le poète s'abstient pourtant à l'égard de Démocrite: «che l'anima col corpo morta fanno.»

⁶ Cf. les examens qu'il passe avec succès devant saint Pierre, saint Jacques et saint Jean aux chants XXIV à XXVI du *Paradiso*.

⁷ *Paradiso*, XII, 134-135: «[...] Pietro Spano, / lo qual giù luce in dodici libelli»: pape Jean XXI de 1276 à 1277, auteur de

Summae logicae en douze livres.

⁸ La principale victime de cette condamnation théorique fut même condamnée pour hérésie: «Questi onde a me ritorna il tuo riguardo, / è 'l lume d'uno spirito che 'n pensieri / gravi a morir li parve venir tardo: / essa è la luce eterna di Sigieri, / che, leggendo nel Vico de li Strami, / silogizzò invidiosi veri.» (*Paradiso*, X, 133-138); Siger de Brabant et Jean XXI peuvent donc renouer leur débat au Paradis... Au sujet de cette polémique, voy. J. Verger, *Les universités au moyen âge*, P.U.F., coll. SUP, Paris, 1973, pp. 94-97.

⁹ Le *Somnium Scipionis* correspond aux paragraphes 9 à 29 du livre VI de la *République*; quant à sa diffusion médiévale, M. Armisen-Marchetti (*Introduction* à l'édition aux Belles Lettres du *Commentaire au songe de Scipion* de Macrobie, 2001, p. xx) écrit qu'«Il n'est pas impossible que le *Songe de Scipion*, perçu comme unité spécifique, ait eu une destinée éditoriale autonome dès l'Antiquité, mais nous n'en avons

pas de preuve. Ce fut le cas assurément au Moyen-Âge, et cela grâce à l'œuvre de Macrobe, à laquelle le *Songe* dut de survivre dans de bonnes conditions.»

- ¹⁰ I, 1, 2; deux mots intéressants: 1) la *similitudo* entre les œuvres; 2) le «personnage» (Er) «semblait» avoir quitté la vie à laquelle il est rendu [...] *a quodam uitae reddito, quam reliquisse uidebatur* [...]).
- ¹¹ *Exposé sur le songe de Scipion*, texte établi par C. Gerzaguët, traduit et commenté par B. Bakhouché, Les Belles Lettres, C.U.F., 2022: «Si le commentaire de Macrobe sur le *Songe de Scipion* a connu une très grande fortune durant le Moyen Âge, la *Disputatio* de Favonius Eulogius n'a guère été lue; elle n'est pas plus présente dans les inventaires anciens, et elle a été peu transmise. L'œuvre ne se lit aujourd'hui que dans un seul manuscrit provenant de l'abbaye de Gembloux [...]» (*Introduction*, p. LXXXIII); le passage évoqué se voit tout de même inséré comme frg. 2 au livre V de l'édition C.U.F. de la *République* de Cicéron due à E. Bréguet.
- ¹² *Facta et dicta memorabilia*, I, 8, 11, ext. 1: [...] on songe à ce qui est arrivé à Phérès le Pamphylien qui, d'après ce qu'écrivit Platon, resta mêlé à ceux qui étaient tombés dans la bataille pendant dix jours et, deux jours après qu'on l'eut tiré de là et placé sur le bûcher, revint à la vie et fit un récit extraordinaire sur ce qu'il avait vu pendant qu'il était mort.» (trad. R. Combès, C.U.F., 1995).
- ¹³ *Cité de Dieu*, XXII, 28 *partim* (trad. E. Bréguet, frg. 4 au livre V de la *République*).
- ¹⁴ 398 a-b (*partim*), trad. E. Chambry, C.U.F., 1947.
- ¹⁵ Référence aux chants IX à XII de l'*Odyssée*.
- ¹⁶ *Commentaire*, I, 10, 12; suivent les exemples mythologiques

de Tityos, Tantale, Ixion et Sisyphe comme archétypes de vices humains.

- ¹⁷ *Commentaire*, I, 7, 7, à propos d'une comparaison entre le songe d'Agamemnon au chant II de l'*Illiade* et la consultation par Enée de l'oracle de Délos au chant III de l'*Enéide*.
- ¹⁸ De même que pour la citation de Servius qui suit au texte, trad. D. Vallat et M. Béjouis-Vallat, C.U.F., 2023 (*Vie de Virgile* en appendice au *Commentaire sur l'Enéide de Virgile* de Servius, livre I); notons cette occurrence du mot 'plagiats' pour traduire le latin *furta*...
- ¹⁹ Traduction de Victor Bérard reprise dans la C.U.F.
- ²⁰ Au chant XXIII, 267-284, Ulysse relate fidèlement l'oracle; et Pénélope d'en conclure: «Si c'est à nos vieux jours que les dieux ont vraiment réservé le bonheur, espérons ensuite échapper à tous les maux!»
- ²¹ Ainsi les mérites de son fils Néoptolème rapportés par Ulysse apaisent-ils l'ombre d'Achille.
- ²² *Ephemeris belli Troiani* (VI, 5 *partim*), trad. G. Fry, Les Belles Lettres, coll. La roue à Livre, 2004; exemple d'avatar médiéval de cette mention lapidaire in *Le Roman de Troie en prose – Prose 5* (édition critique par A. Rochebouët, Classiques Garnier, 2021): «Et quant il fu de lié eschappé, si s'en alla o saint oracle ou li dieu donnoient certains respons de ce que il voloient oïr.» (439, 16-19).
- ²³ *Inferno*, XXVI, 135 et *Paradiso*, XXVII, 83; le dialogue avec Ulysse est analysé de façon approfondie et particulièrement stimulante par P. Bouretz, *Sur Dante*, Gallimard, *nrf essais*, 2023, sous-chapitre «Par la haute mer ouverte: Dante au miroir d'Ulysse», pp. 134-149.

Intertextualité dans les lettres belges de langue française, cryptage et décryptage

Dante et le Cercle de Colpach

Catherine Gravet

Pour retracer l'influence de Dante sur les écrivains belges, nous n'avons pas abordé les textes, mais tenté seulement de décrire le labyrinthe de leurs réseaux de sociabilité, parfois très intime. L'auteur de la *Divine Comédie* s'est souvent trouvé au cœur de leurs discussions. L'oralité cependant ne laisse guère de trace directe dans les archives, et le parcours nous contraint parfois à n'émettre que des hypothèses. Pourtant, Dante pérégrine de Pontigny à Liège, en passant par Colpach, noyau du réseau auquel nous avons consacré de nombreuses recherches pour cerner l'impact intellectuel et moral du Cercle. Et si l'esprit de Colpach a pu agir sur les écrivains, c'est en partie grâce au fantôme tutélaire de Dante.

Curvers, Delcourt, Gide et Desjardins

Les archives d'Alexis Curvers (Liège, 1906-1992), écrivain belge qui a connu le succès avec un roman, son chef-d'œuvre, *Tempo di Roma*, paru en 1957, montrent qu'il a fallu six ans après le décès d'André Gide pour que l'écrivain en herbe se délivre d'une trop grande admiration handicapante. Bien qu'il sût parfaitement qu'il ne faut pas «sacrifier[r] aux idoles», comme Gide l'écrivait lui-même dans son journal le 1^{er} août 1934¹ et comme Curvers le rapporte dans son propre journal le 30 juin 1941², Curvers se nourrit de Gide³. En revanche, à Dante, il ne fait qu'une allusion très indirecte, voire décevante: alors qu'il lit *Henri Bru-*

lard de Stendhal, ce dernier «cite "comme exemple de la bassesse bourgeoise" – le style d'une vie de Dante publiée en 1834 dans *La Revue de Paris* par un M. Fauriel, de l'Institut⁴». Les anciens⁵ de la Société Dante Alighieri de Liège, fondée en 1905, et au sein de laquelle Curvers déploya des activités culturelles au profit des mineurs⁶, nous ont pourtant confirmé que Curvers, amoureux de la langue et de la culture italiennes, citait spontanément des vers de la Comédie: rodomontade vaniteuse ou humble révérence? Son amitié pour Ottorina Barbafiglia (1904-1959)⁷, les professeurs Marcel Paquot (1891-1988) ou Robert Vivier (1894-1989), entre autres, a fortifié cet amour.

Le prix Prince Rainier de Monaco ouvre à Curvers les portes de quelques salons et cénacles monégasques et parisiens. Mais dès 1932, après un mystérieux séjour à Alexandrie⁸, il établit des liens d'amitié, plus ou moins étroits, plus ou moins sincères, avec quelques intellectuels contemporains dont certains seront nommés ci-dessous.

En 1932, il épouse Marie Delcourt⁹ (1891-1979). Cette grande dame formait avec son ancien étudiant un couple atypique: elle, la travailleuse acharnée, lui, le papillonnant dilettante. Latiniste, helléniste, historienne des sciences, féministe, première femme chargée de cours en philologie classique à l'université de Liège, elle croit fermement au talent de romancier de son jeune mari. Elle l'introduit dans les milieux qu'elle connaît le mieux. Et d'abord, elle lui obtient un poste

de secrétaire auprès de Paul Desjardins (1859-1940).

Dans l'austère décor de l'abbaye cistercienne de Pontigny (XII^e siècle), rachetée par l'intellectuel français et sa femme, se déroulent durant plus de vingt ans (de 1910 à 1914, puis de 1922 à 1939), des rencontres de l'intelligentsia européenne, riches en échange dans tous les domaines de l'esprit. De nombreuses personnalités¹⁰ s'y entretiennent sur des sujets littéraires, philosophiques ou religieux – ils n'ont pu ignorer le poète majeur qu'est Dante. Chaque jour, un écrivain, un universitaire ou un scientifique traite un sujet – c'est en 1926 que Marie Delcourt y parle des mythes grecs, à la demande de Gide¹¹. Des thèmes politiques y sont souvent abordés, particulièrement en faveur de la coopération européenne. Les «décades de Pontigny» furent la «caisse de résonance» du modernisme condamné par Pie X¹². Que le catholicisme s'adapte aux normes de la pensée moderne, c'est ce que Paul Desjardins souhaitait.

Durant l'été 1930, Alexis Curvers, qui assiste sans enthousiasme à une décade de Pontigny sur les techniques, reçoit un télégramme lui annonçant la mort de sa grand-mère. Il note: «Sa mort fut le dernier bienfait que je lui dus. Elle me restituait par la douleur le sentiment des réalités véritables. Le premier train m'arracha de Pontigny et de ses verbeux prestiges. Il n'y a pas de technique pour le chagrin, tout au plus un artisanat¹³.» Curvers n'a vécu que la fin de ce bouillonnement, qu'il semble mépriser; il n'a connu que les dernières années de Desjardins, contre qui il semble garder quelque rancune. Curvers note encore: «Beaucoup songé à Paul Desjardins, que j'ai connu trop vieux et ne montrant plus, avec parfois encore des éclairs, que sa décrépitude. Il y mettait d'ailleurs une coquetterie à rebours, sinistre à force d'insistance¹⁴.» Et en 1940: «Pensé à Desjardins. Mon manque d'émotion devant sa mort m'étonne et me fait un peu honte. Sécheresse? Incapacité de pardonner certaines choses (que d'ailleurs je pardonne sans nulle peine, mais en tombant alors dans une indifférence pire sans doute que la rancune)¹⁵?»

Malgré ces sentiments négatifs à l'égard de Desjardins, Curvers avait gardé une collection complète de *L'Union pour la vérité*¹⁶ (publiée par le maître de Pontigny). C'est dans ces pages qu'il faudrait chercher des allusions à Dante. En effet, Desjardins est littéralement imprégné de la figure mythique du poète. Quand il fonde, avec une dizaine d'intellectuels, l'Union pour

l'Action morale en 1892, l'objectif est de moderniser le christianisme, de réveiller le sentiment du devoir moral dans une société corrompue. Cet idéal l'amène à solliciter une entrevue avec le pape, Léon XIII (1810-1903). Fort de la lecture de l'encyclique *Rerum novarum* (1891) consacrée à la doctrine sociale de l'Église, Desjardins «s'avança alors un peu trop imprudemment en allant demander à Rome une quasi-caution pontificale¹⁷». À moins qu'il n'attende simplement du pape une «neutralité bienveillante¹⁸». Quoi qu'il en soit, encore tout ébloui de sa rencontre avec Léon XIII, il écrit à sa grand-mère: «Il y a des moments où l'enthousiasme le soulève de son fauteuil, ses yeux brillent, et avec son grand nez et son maigre visage pâle, on dirait le fantôme, l'ombre de Dante¹⁹.» C'est dire que Dante était aussi une référence, ou au moins un souvenir iconographique (Giotto, Botticelli), pour la grand-mère maternelle de Desjardins²⁰.

De Pontigny à Colpach, en passant par la NRF

Nous évoquons Desjardins et Pontigny parce que l'esprit des décades donne naissance, en novembre 1908, à *La Nouvelle Revue française*, dont l'*Encyclopaedia universalis* rappelle la haute ambition:

À la fois revue de création et revue de critique, *La N.R.F.* s'est d'emblée imposée comme une revue ouverte, notamment aux littératures étrangères, une revue sans dogme, réagissant au classicisme et au nationalisme littéraires de son époque et soumise à une seule exigence: être chaque mois un «lieu d'asile» pour les écrivains, ne considérer la littérature que sous l'angle de sa qualité et ne juger les auteurs qu'à l'aune de leur talent²¹.

André Gide (1869-1951), Jean Schlumberger (1877-1968), Marcel Drouin (1871-1943), Jacques Copeau (1879-1949), André Ruyters (Bruxelles, 1876-1952), Henri Ghéon (1875-1944), fondateurs de la revue, ont tous été présents à Pontigny – et à Colpach ensuite – avant de se lancer dans la prestigieuse aventure éditoriale. Dans sa thèse de doctorat, Koffman relève 20 occurrences du nom Dante entre 1908 et 1914 – autant que Cézanne et Stevenson, une de plus que La Fontaine, une de moins que Lamartine, Paul Claudel²² ayant atteint le record de 79 occurrences²³,

c'est dire que la *Comédie* est bien présente dans les pages de *La NRF*.

Et c'est aussi l'esprit de Pontigny et celui de *La NRF* qui s'insufflent au château de Colpach. Dès 1920, l'industriel Émile Mayrisch²⁴ et son épouse, Aline de Saint-Hubert, mécènes luxembourgeois, y reçoivent intellectuels et artistes français, belges, allemands. Cette ancienne forteresse médiévale, loin d'être le ma-lebolge, sera le confortable décor de bien des discussions animées où Dante a dû tenir son rang. Desjardins voit Colpach comme un «petit noyau de la future Europe²⁵». Marie Delcourt s'émerveille de cet esprit de Colpach, né spontanément dans un lieu inspirant

où l'on s'efforça de créer ou d'entretenir des pensées de paix, des projets capables d'intéresser les hommes sans distinction de nationalité, des plans qui non seulement ne tinssent pas compte des frontières, mais qui même ne fussent réalisables qu'à condition de les abaisser. [...] L'esprit de Colpach était l'esprit même de la nouvelle Europe. M. et Mme Mayrisch n'avaient qu'à vivre et agir, chacun selon son dessein propre, pour donner à ceux qui venaient se reposer quelques jours dans leur belle et accueillante maison les plus fécondes leçons. [...] Le visiteur auquel s'ouvrait cette maison extraordinaire n'avait jamais l'impression d'en interrompre les activités, mais, par un miracle d'hospitalité, il s'y trouvait mêlé et s'en enrichissait presque sans s'en apercevoir²⁶.

Parmi ces activités, Delcourt retient les œuvres sociales de M^{me} Mayrisch, surnommée Loup (1911-1947), organisation d'une maternité ou d'un lycée, et ses traductions. Un romancier y lit son dernier roman. Les discussions vont bon train, avec des infirmières, des sociologues, des jeunes filles émancipées ou des philosophes, à propos de sujets divers: l'enseignement, la politique, l'élevage du cheval de trait, la cinquième symphonie, la pêche à la truite ou la poésie – «utopisme et tradition faisaient alternativement leur partie²⁷». L'esprit de *La NRF* y est présent en matière littéraire: ouverture aux auteurs étrangers, absence de préjugés, reconnaissance du talent, «lieu d'asile»...

Gide: toute une vie à lire Dante

Au-delà des conversations à la fois familières et érudites mais par nature volatiles dans le salon des

Mayrisch, peut-être nous est-il possible d'objectiver l'intérêt que porte le cercle de Colpach à Dante au travers de quelques correspondances et journaux, comme celui de Gide²⁸. À toutes les époques de sa vie, en toute circonstance, heureuse ou malheureuse, il est plongé dans la *Divine Comédie*, comme Curvers l'est dans le journal de Gide. En 1893²⁹, entouré de quelques portraits et masques, dont celui de Dante, Gide envisage de traduire la *Vita Nuova* et, en 1925, d'écrire une préface pour la *Vita Nuova*³⁰ – projets qu'il ne réalisera pas. Dans une lettre au poète symboliste belge Albert Mockel (1866-1945), en octobre 1899, il décrit sa journée de cure:

À 7h, le bain. À 7h1/2, regret du bain (et jusqu'au bain suivant, attente latente du bain suivant). À 8h, un chant de Dante. À 9h, lettre à ma moitié. [...] À 12h, chapitre de Michelet. [...] À 5h, conte de Boccace. [...] À 8h, rechant de Dante³¹.

En juin 1905, son travail est entrecoupé de distractions: «Entre-temps je lis [...] de l'italien ([...] la *Vita Nuova*)³².» En janvier 1912, dans le trajet qui descend d'Andermatt à Goeschenen (Suisse), Gide fait référence à Dante pour décrire le brouillard, le vent glacial, le givre qui couvre son manteau et la montagne, «d'une hideur romantique»: «J'enfonçais dans un bolge [*sic*] de l'enfer de Dante³³.»

Le 26 août 1938, il relit le *Purgatoire*, le cite et explique longuement quel bénéfice il tire de cette œuvre canonique du patrimoine mondial:

Une sorte d'instinct [...] m'a fait trouver ce matin la nourriture la meilleure, celle qu'il m'a semblé tout aussitôt que j'attendais dans le *Purgatoire* de Dante, que j'ai repris avec un frémissement quasi mystique. Les vers du début du chant premier m'ont empli le cœur, ou l'âme, d'une indicible félicité. «*Dolce color d'oriental zaffiro. / Agli occhi miei ricomincio diletto / Tosto ch'io uscio fuor dell' aura morta / Che m'avea contristat' gli occhi e il petto.*» Dante est un de ceux à qui je dois le plus (bien plus qu'à Shakespeare par exemple) et dont la voix m'a le plus directement appelé. Je l'ai beaucoup lu au meilleur temps de ma jeunesse, lentement, patiemment, diligemment; avec presque autant d'amour et de soin que l'Évangile³⁴.

Après la mort de sa femme (1938), Gide s'identifie

volontiers à Dante, ou, du moins, compare sa relation platonique avec son épouse à celle de Dante et Béatrice:

tout l'effort de mon amour n'était point tant de me rapprocher d'elle que de la rapprocher de cette figure idéale que j'inventais. Du moins c'est ce qui me paraît aujourd'hui; et je ne pense pas que Dante en ait agi différemment pour Béatrice³⁵.

Doutant de ses jugements et de ses enthousiasmes passés, revenu de tout, Gide persiste toujours dans la référence à Dante et sa Béatrice:

À mon âge et depuis longtemps, j'ai fait mon plein de poésie. Il en va de même pour la musique; et peu s'en faut que je n'ajoute: et pour l'amour. [...] Et c'est mieux ainsi. Dante peut rencontrer par la suite d'autre Béatrices [...]: il n'aura même pas un regard pour elles; il a son suffisant d'amour et d'adoration³⁶.

En octobre 1942, l'heure n'est plus tant à la félicité ni à l'amour idéal ou son souvenir, la mort s'approche et, même si la résignation n'est pas encore de mise, il faut lutter contre la «stagnation contemplative» et s'efforcer au progrès, avec les personnages de Dante pour guide:

Je me souviens de l'admirable cri de ce damné du Dante (je n'avais pas vingt ans lorsque je l'entendis pour la première fois et quel enseignement j'y puisai pour longtemps ensuite): «Si je pouvais avancer, ne fût-ce que d'un pas tous les cent ans, je me serais déjà mis en route» (*Enfer*, XXX, v. 28) La vraie vieillesse serait de renoncer au progrès³⁷.

Lire Dante reste le suprême plaisir.

Gide, Mayrisch, Delcourt et Dante

Aline Mayrisch, maîtresse des lieux à Colpach, traite Gide en maître, voire en «demi-dieu³⁸», depuis leur rencontre en 1903. En 1911, Gide propose au comité de *La NRF* un texte de son amie, intitulé *Paysages de la trentième année*³⁹, «le seul écrit personnel qu'Aline Mayrisch ait jamais publié⁴⁰». Ce pseudo-récit de voyage⁴¹ mêle destination réelle, la Corse, et fictive, les îles Féroé, dans une démarche autobiographique

dissimulée, notamment, par le choix d'une signature et d'un narrateur masculins, Alain Desportes. S'y opposent la lumière, la beauté, la gloire, le bonheur ensoleillés de la Méditerranée à l'obscurité, au désespoir morne, à l'effort patient et vain symbolisés par la mer de Norvège. L'exergue met en garde contre une interprétation hâtive du premier voyage comme évasion divertissante: un extrait de *La Vie de Henry Brulard* (autobiographie inachevée de Stendhal) donne le ton: «“L'absurde ne peut pas aller plus loin, mais mon malheur, fondé sur l'absurde, n'en était pas moins fort réel”⁴²». Au coucher de soleil et aux premières lignes du premier récit, le lecteur se laisse embarquer sur un paquebot qui quitte le port de Joliette. Mais le narrateur se présente quelques lignes plus loin: «J'étais comme un cadavre qui se refroidit. [...] Je suis celui qui est égaré sans retour possible, profondément engagé dans la fausse route⁴³». Puis, immédiatement après cette note très défaitiste, il cite *La Divine Comédie*: «*Nel mezzo del cammin di nostra vita*⁴⁴», et commente, tout en traduisant:

De quel poids non usé ces paroles tant répétées me retombent sur le cœur. Le milieu de notre vie. Le milieu est une sorte de fin. C'est la moitié de la fin, la fin du commencement, le moment que pour s'éveiller attend la conscience. [...] Pour la première fois de ma vie, je comprends l'enfer catholique: la brûlure sans but et sans fin⁴⁵.

Dans sa biographie d'Aline Mayrisch, Germaine Goetzinger, tout en restant au plus près des faits, et retraçant surtout les voyages de son héroïne, propose un chapitre intitulé «Quêtes spirituelles⁴⁶» où elle la montre en effet fascinée par le mysticisme, en quête du sens de sa vie, et en particulier par les écrits de Maître Eckhart (1260-1328), dominicain allemand accusé d'hérésie pour ses sermons peu conventionnels. C'est probablement sous la houlette de son ami Bernard Groethuysen (1880-1946), philosophe d'origine allemande et calviniste, qu'Aline Mayrisch traduit les écrits du mystique en haut allemand⁴⁷. Curvers, lui, traduit un sermon du latin en français et la revue *Hermès*, à la demande insistante d'Aline Mayrisch, consacre une centaine de pages au mystique en juillet 1937.

À cette occasion, Gide félicite son amie et fournit une clé d'explication qui relie intimement ce texte à Dante: dans une sorte de descente aux enfers, Loup

mène «une quête personnelle de spiritualité post-chrétienne, qui transcende le temps⁴⁸», le temps qui fuit inexorablement, laissant tant de regrets, voire de remords et de culpabilité, à celle qui n'en a pas usé comme il aurait fallu. Le glas de sa jeunesse a sonné. *Paysages de la trentième année*, le titre même de ce texte hybride, révèle l'inspiration profonde que son autrice puise dans *L'Enfer*. Elle y exprime ainsi son «dégout d'elle-même» et se condamne inexorablement à souffrir. Le récit est une parabole de «sa difficulté d'être» au monde (son âme est inquiète, ses ailes se réduisent à des moignons, seul l'instinct, honteux, la retient dans l'existence⁴⁹, affirme-t-elle) et de sa douloureuse et impuissante résistance au désespoir⁵⁰.

D'où vient le goût d'Aline Mayrisch pour Dante? En partie de l'influence de Gide certainement, mais sa correspondance avec Marie Delcourt nous en apprend plus. Après la Seconde Guerre mondiale, les deux femmes ont le sentiment d'avoir atteint l'ultime bolge. Le 27 novembre 1946, Marie Delcourt, qui, bien que la guerre soit enfin terminée, est au bord du désespoir face à la souffrance et à la mort, écrit à Aline Mayrisch, aveugle et gravement malade:

Ma très chérie, je ne puis te dire combien je souffre de penser que tu es privée de tout ce que la vie pouvait t'apporter, que les livres, les tableaux, la nature se refusent à celle qui les aime tant. [...] J'ai l'impression que nous avons touché le fond et que maintenant peut-être nous avons quelques chances de remonter. Cela me rappelle tout à coup la fin de *l'Inferno*, où Dante se retrouve avec le géant. Ce passage m'a toujours donné mal à la tête et sûrement je me le rappelle mal car je perds la mémoire et le livre⁵¹ est dans mon bureau sans feu. Qui sait si nous n'allons pas nous retourner pour remonter au lieu de descendre? La tendre prière que je forme pour toi est celle de quelqu'un qui sait ce que c'est que descendre. Et je vais même te dire le fond de ma pensée: c'est que la vieillesse devrait être épargnée aux infirmes. C'est trop triste et trop difficile⁵².

Le géant qui donne mal à la tête à Marie Delcourt est-il Lucifer, Belzébuth, «cet empereur du douloureux royaume⁵³» aux immenses ailes de chauve-souris? Dité, ce géant velu tricéphale dont les faces sont symboles d'impuissance, d'ignorance et de haine du bien et du vrai? Celui dont «les six yeux pleurent⁵⁴» et qui a la moitié du corps plongé dans la glace, un peu comme

Marie Delcourt qui a eu la poliomyélite quand elle était enfant et en a gardé une jambe impotente? Après cet épisode effrayant, le périple au fond de l'enfer se termine: «pour revenir au jour lumineux [...] / Nous montâmes longtemps, lui devant, moi derrière⁵⁵», à l'image de ce qu'espère Marie Delcourt pour elle et son amie. Dante aide à lutter contre la déchéance même si ses personnages sont loin d'être toujours admirables.

À défaut d'avoir pu assister aux passionnantes conversations du Cercle de Colpach, nous découvrons, à travers journaux et correspondances, que Dante a réellement vécu dans l'intimité de Marie Delcourt et d'Aline Mayrisch – elles ont lu ensemble *La Divine Comédie* en italien pour mieux appréhender le texte. Quand l'exode amène les Curvers à Cabris, à la Messuguière, chez Aline Mayrisch, outre les détails pratiques de la vie quotidienne, les deux femmes s'occupent l'esprit. Ainsi, le 22 août 1940, Aline Mayrisch note-t-elle:

[...] Soirée d'amitié. Marie fait avec Jean [Schlumberger] de la métrique grecque – avec moi du Dante, chacun travaille, excepté moi qui suis trop exténuée pour quoi que ce soit. Grande intelligence de Marie, regard large et plongeant – et cette érudition vaste, modeste et légère dans sa forme⁵⁶.

Et le 22 août 1946, à Aline Mayrisch qui envisage un voyage à Cabris, Marie Delcourt écrit: «Auras-tu des hôtes là-bas, dans ces belles chambres de l'aile ouest où nous étions il y a six ans et où je lisais Dante⁵⁷?» Elles n'en finissent pas de lire et relire Dante.

En guise de conclusion et d'ouverture

Pour les Curvers et Loup, comme pour Gide et Desjardins, Dante et ses personnages sont des sources d'inspiration, des modèles de vie, des leçons de morale, des tremplins philosophiques, et *La Divine Comédie*, un indispensable livre de chevet qui reconforte sur un chemin pavé d'embûches et de malheurs.

À l'heure du mouvement «#MeToo», les positions féministes de Marie Delcourt – elle qui a traduit *Médée* d'Euripide⁵⁸ avec tant de sensibilité et d'empathie pour l'infanticide⁵⁹ – nous font penser à cet odieux personnage qui occupe la première fosse (la «malebolge») du huitième cercle de l'Enfer: parmi les ruffians et séducteurs, le fourbe Jason se fait remarquer «ce

grand qui vient [...] / Et, malgré sa douleur, se refuse à pleurer. / Quel air royal il tient encore ici⁶⁰! » Une comparaison entre la version grecque d'Euripide et celle, en français, de Marie Delcourt pourrait faire ressortir que ce grand air et cette attitude s'inspirent de Dante. Dis-moi ce que tu cites ou lis, comment tu traduis, et je te dirai qui tu es: dans sa carrière scientifique, Marie Delcourt s'attache souvent à des personnages auxquels elle s'identifie (Œdipe, roi aux pieds enflés⁶¹) ou qui lui répugnent, comme Jason.

Dante subsiste, indirectement, dans l'imaginaire des auteurs belges jusqu'à nos jours. Pour en savoir plus sur l'influence que *La Divine Comédie* a pu avoir sur leur œuvre, il faudrait s'attacher à l'intertextualité,

rechercher les thèmes dantesques. Deux récits d'André Sempoux (1935-2019), « le plus fin des prosateurs [belges] » selon André Bodson⁶², ont été réédités en un seul ouvrage, *Dévoration – Torquato* (2020). Le premier, bref, raconte l'histoire d'un fils qui se sent coupable des exactions d'un père nazi, transposition du mythe de Saturne ou mise en abyme de la figure d'Ugolin, cannibale figé dans la glace du dernier cercle de *L'Enfer*. Pour cette fiction, en italianiste fin connaisseur de l'œuvre de Dante, Sempoux s'inspire d'un personnage qui révèle les cruels secrets d'une relation toxique entre un fils et son père. Dantologie et psychanalyse nous montrent le chemin vers une analyse littéraire et thématique approfondie.

Note

¹ André Gide, *Journal 1889-1939*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951 [désormais J1], p. 1213.

² Alexis Curvers, *Journal (1924-1961)*. Catherine Gravet (éd.). Metz, Université Paul-Verlaine, 2010 [désormais CJ], p. 239.

³ Curvers se dit souvent «plongé» dans celui de Gide (notamment 11/1939, CJ, p. 78; 01 et 08/1940, CJ, pp. 109-110; 177; 02/1941, CJ, p. 199; 09/1944, CJ, p. 369) ou en train de penser à Gide (23/10/1940, CJ, p. 179; 06/03/1941, CJ, p. 214; 04/08/1943, CJ, p. 307; ou 28/02/1945, CJ, p. 422). Le 12/01/1941 (CJ, p. 187), il avoue: «Seuls, le souvenir, l'exemple, la leçon d'André Gide me soutiennent beaucoup. Auprès de lui, chacun se sentait porté à sa hauteur maximum.» Il est à l'affût de la moindre parution de Gide (*La N.R.F.*, 02/1941 par exemple, CJ, p. 199 ou *Les Lettres françaises*, 21/11/1944, CJ, p. 401) ou sur Gide (*Le Goéland*, 04/1951, CJ, pp. 447-448).

⁴ CJ, 11/02/1942, p. 278. Claude Fauriel (1772-1844), auteur d'un cours, *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes* (1854), où il juge *La Vita Nuova* bizarre et pleine d'enfantillages pédantesques. Curvers ne comprend pas «si Stendhal sent la bassesse dans les *sujets* ou seulement dans la façon de les traiter.» (CJ, p. 278)

⁵ Notamment Auguste Francotte et sa sœur, ou Suzanne Crahay, sœur de Roland, élève de Marie Delcourt.

⁶ Voir Alexis Curvers, «Entre le Tibre et la Meuse», dans *Synthèses*, 4^e année, n° 5, 1949, pp. 180-188. Cet article, dédié «Au comte et à la comtesse Borromée», fait suite au voyage des Curvers en Italie (06/1948).

⁷ Florentine, secrétaire de la Société et attachée culturelle auprès du Consulat général d'Italie à Liège. Traductrice du *Grand Meaulnes*, docteur de l'Université de Florence.

⁸ «La lecture du journal ne permet pas, hélas, de reconstituer certains pans de la vie de Curvers, et notamment les années cruciales [...] qui précèdent et suivent le succès de [...] *Tempo di Roma* (1957). Rien hélas ne nous indique ce qui a déter-

miné l'évolution idéologique et spirituelle d'un écrivain [...]» Catherine Gravet, «Introduction: "Vivre, c'est faire semblant de vivre... et vivre était tout mon talent"», dans CJ, p. 13. Nous pourrions ajouter l'inconnue de la relation Curvers/Dante.

⁹ Cf. Catherine Gravet, «Une carrière en sciences humaines. Marie Delcourt à travers ses correspondances», dans Vincent Genin (dir.), *Une fabrique des sciences humaines. L'université de Liège dans la mêlée (1817-2017)*, Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 2019, pp. 153-170.

¹⁰ André Gide, Roger Martin du Gard, Pierre Viénot, Jean Schlumberger, François Mauriac, Jacques Rivière, Paul Valéry, Paul Claudel, André Malraux, Antoine de Saint-Exupéry, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Thomas Mann, etc.

¹¹ Cf. Aline Mayrisch-de Saint-Hubert et Marie Delcourt, *Correspondance 1923-1946. Avec quelques lettres d'Aline Mayrisch à Hélène Legros, Alexis Curvers, Denise Halkin*. Catherine Gravet & Cornél Meder (éd.), Luxembourg, Amis de Colpach, 2009 [Désormais AM/MD].

¹² Anne Heurgon-Desjardins, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*. Études, témoignages et documents inédits. Paris, P.U.F., 1964.

¹³ CJ, p. 65.

¹⁴ CJ, 21/11/1939, p. 80.

¹⁵ CJ, 08/04, p. 144.

¹⁶ La BNF ne dispose que de quelques numéros de cette revue, dont le titre entier est *Correspondance – Union pour la vérité*, publiée à partir de 1906 (ISSN 2420-5850), disponibles sur son site <https://gallica.bnf.fr/> (consulté le 30/01/2025), voir le catalogue: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34532069v/date>.

¹⁷ Cf. «Paul Desjardins, avant la fondation de Pontigny: Le parcours d'un intellectuel dans le siècle», pp. 19-59, en ligne: <https://books.openedition.org/septentrion/49157?lang=fr#anchor-fulltext>). Consulté le 22/12/2024.

- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Cf. Anne Heurgon-Desjardins, «Les Décades de Pontigny et de Cerisy: de Gide à Queneau», dans *L'Art des confins, Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, P.U.F., 1985, pp. 33-48, (p. 36).
- ²⁰ Elle «était issue d'une famille de directeur des contributions directes.» Cf. <https://books.openedition.org/septentrion/49157?lang=fr#anchor-fulltext>. Consulté le 22/12/2024). L'enseignement imparti aux jeunes filles du XIX^e siècle comprenait-il la lecture de Dante dans le texte ?
- ²¹ Cf. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/nrf-nouvelle-revue-francaise/>. Consulté le 22/12/2024.
- ²² Claudel publie une «Introduction à la poésie de Dante» (1921). Cf. Dominique Millet-Gérard, «Claudel-Dante 1921», dans *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n° 377, 2021, pp. 114-125.
- ²³ Maaïke Neeltje Koffman-Bijman, *Entre classicisme et modernité*. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque. Thèse de doctorat, Université d'Utrecht, 05/11/2003, pp. 269-270. Pdf en ligne: <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/628/full.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Consulté le 22/12/2024.
- ²⁴ (1862-1928), fondateur de l'ARBED, groupe sidérurgique.
- ²⁵ *Colpach*, Luxembourg, Amis de Colpach, 1978, p. 3.
- ²⁶ Marie Delcourt, «L'esprit de Colpach», dans *Colpach, op. cit.*, pp. 30-34.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Nous n'évoquons pas ici les essais critiques de Gide: Dante est au centre de sa réflexion sur l'Europe et les littératures européennes.
- ²⁹ J1, p. 49.
- ³⁰ Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, 4 t., dans les *Cahiers André Gide* n°s 4, 5, 6 et 7, Paris, Gallimard, 1973-1977. T. 1, p. 255.
- ³¹ André Gide & Albert Mockel, *Correspondance (1891-1938)*. Gustave Vanwelkenhuyzen (éd), Genève, Droz, 1975, p. 232.
- ³² J1, p. 165.
- ³³ J1, p. 361.
- ³⁴ J1, p. 1315.
- ³⁵ André Gide, *Et nunc manet in te* (1951), dans *Journal 1939-1949. Souvenirs*. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954 [désormais J2], p. 1124.
- ³⁶ Cf. *Ainsi soit-il* (1952), J2, p. 1194.
- ³⁷ J2, pp. 138-139.
- ³⁸ Pierre Masson, «Les voyages imaginaires d'Aline Mayrisch: *Paysages de la trentième année*», dans *Aufbrüche und Vermittlungen*, 2010, pp. 413-420 (p. 413).
- ³⁹ Aline Mayrisch de Saint-Hubert (signé Alain Desportes), *Paysages de la trentième année* dans *La Nouvelle Revue française*, n° 33, septembre 1911, pp. 329-362. Réédité dans *Toute la noblesse de sa nature*, Recueil des écrits publiés par Aline Mayrisch-de Saint-Hubert réunis par Cornel Meder, préface de Frank Wilhelm et Hans Manfred Bock, Luxembourg, Cercle des Amis de Colpach, 2014, pp. 138-163. [Désormais TNN].
- ⁴⁰ Masson, art. cité, *Ibidem*.
- ⁴¹ Au sujet du genre littéraire auquel appartient ce texte, voir Catherine Gravet, «À propos de *Paysages de la trentième année*», dans *Galerie*, vol. 3, n° 34, 2016, pp. 344- 360.
- ⁴² TNN, p. 138.
- ⁴³ TNN, p. 140.
- ⁴⁴ TNN, p. 141. *Enfer*, I, 1.
- ⁴⁵ TNN, p. 141.
- ⁴⁶ Germaine Goetzing, *Aline Mayrisch-de Saint Hubert 1874-1947. Une vie de femme à la croisée du féminisme, de l'engagement social et de la littérature*. Trad. de l'allemand: Florent Toniello. Luxembourg, Éd. Guy Binsfeld, 2024, pp. 322-364.
- ⁴⁷ *Idem*, p. 352.
- ⁴⁸ *Idem*, p. 359.
- ⁴⁹ TNN, p. 139, 141, 142.
- ⁵⁰ Cf. Pierre Masson, art. cité, p. 420.
- ⁵¹ Philippe Curvers, neveu et ayant droit des Curvers, m'a confié un exemplaire de *La Divine Comédie* ayant appartenu à Marie Delcourt: traduction, préface, notes et commentaires par Henri Longnon. Paris, Classiques Garnier, 1938.
- ⁵² AM/MD, p. 428.
- ⁵³ Longnon, trad. citée, Chant XXXIV, p. 189.
- ⁵⁴ Longnon, trad. citée, p. 190.
- ⁵⁵ Longnon, trad. citée, p. 192.
- ⁵⁶ AM/MD, pp. 110-111.
- ⁵⁷ AM/MD, p. 406. Suzanne Crahay (née en 1918), enseignante, nous a confié avoir lu Dante avec son amie Marie Delcourt.
- ⁵⁸ Euripide, *Théâtre complet*. Présentation et traduction de Marie Delcourt-Curvers. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, pp. 125-198.
- ⁵⁹ Dans la notice qui précède sa traduction, Marie Delcourt cherche les causes de l'infanticide, la première étant la «robuste sensualité» de Médée qui a su «faire du plaisir un élément de sa fidélité et de sa confiance». Jason ayant déserté son lit, Médée «ne pourra revoir [ses fils] sans revivre, saignante blessure, la seconde où l'amour de Jason les mit en elle.» Euripide, *op. cit.*, p. 129.
- ⁶⁰ Longnon, trad. citée, Chant XVIII, p. 102.
- ⁶¹ Cf. Marie Delcourt, *Œdipe ou la légende du conquérant*. Paris, Les Belles Lettres, «Confluents psychanalytiques», 1981.
- ⁶² Voir la citation sur le site de la maison d'édition Weyrich, consulté le 13/12/2024: <https://blog.weyrich-edition.be/actualite/le-plus-fin-de-nos-prosateurs-actuels/>

«Dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno». Le mythe de Paolo et Francesca dans *La Stravaganza* de Veà Varese

Benedetta De Bonis

Eva Bonavita naît en 1920 à Civitella di Romagna, Forlì. Enfant, elle s'installe à Liège, où ses parents trouvent un emploi dans les mines. Mariée à Albert T. Orban, elle le suit au Congo, où il se rend pour des raisons professionnelles. Après l'indépendance de la colonie, elle revient en métropole et rédige, sous le nom de plume de Veà Varese, *La Stravaganza*¹, une transposition de l'histoire de Paolo et Francesca, telle qu'elle est racontée dans le cinquième chant de l'*Enfer* de Dante, à l'époque de la décolonisation congolaise. Le roman, publié à titre posthume grâce à l'engagement de son fils Jean-Pierre Orban, paraît en 1973, trois ans après la disparition de l'auteure.

L'œuvre de Varese s'inscrit dans le contexte culturel d'une Belgique au carrefour entre plusieurs cultures. Les concepts d'«identité en creux» et «deshistoire» permettent de saisir la spécificité de cette réalité où le modèle de l'État-Nation est inapplicable. Ils désignent respectivement l'absence d'une identité propre et la difficulté de parler directement de l'Histoire. Celle-ci est en effet abordée à travers des formes de distanciation telles que le mythe, le fantastique et le décalage spatio-temporel, qui entraîne une duplication des plans de la narration ainsi qu'un dédoublement des personnages².

Dans ce contexte, la nouvelle est, en raison de sa brièveté, le genre littéraire de prédilection de la première génération italo-belge, intéressée par le témoignage de la vie ouvrière dans une forme narrative sim-

ple. Le roman sur le mythe des origines et la quête identitaire, quant à lui, est la forme privilégiée par la deuxième génération, sa plus grande extension et complexité lui permettant «d'être "inauthentique" tout en confiant au public une autobiographie»³.

Toute réécriture se déroulant sous le signe de la dissonance entre une structure ancienne, visible en transparence, et sa nouvelle fonction⁴, cet article examine les modalités par lesquelles Varese reprend et resémantise les éléments symboliques de l'hypotexte de Dante. Pour ce faire, il s'intéresse dans un premier temps aux citations de l'*Enfer* insérées dans *La Stravaganza*. S'ensuivent deux parties consacrées respectivement à la caractérisation, dans le roman, des personnages féminins et masculins tirés de la *Divine Comédie*. L'analyse se clôt par une exégèse de la signification du parcours existentiel des protagonistes.

1. Dante

L'histoire de Paolo et Francesca est racontée, dans *La Stravaganza*, par un narrateur extérieur, qui adopte fréquemment une focalisation interne, centrée sur la protagoniste. La prose française de Varese, d'une clarté limpide et exempte de toute expérimentation stylistique, n'intègre l'italien que dans les épigraphes, placées en exergue de certaines sections du roman. Ces citations, extraites de l'*Enfer*, rythment le déroulement du drame dans les chapitres impairs, tout comme la

structure de l'histoire, marquée par un triangle amoureux, se déploie selon une logique d'impair. L'auteure s'approche de l'hétérolinguisme à travers la modalité de la «restitution suivie d'une traduction»⁵, en insérant en note la version française de Masseron⁶, afin de faciliter la compréhension du texte pour son public.

Dans le prologue, la protagoniste de *La Stravaganza* se trouve à bord d'un avion qui, des années après la mort tragique de son amant, la ramène en Afrique pour retrouver son mari. Bien qu'elle soupçonne ce dernier d'être responsable du meurtre, elle a pris la décision, après des séances de psychanalyse et de confession, d'aller lui faire face. L'épigraphe «O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol nega!» (*Inf.* V 80-81)⁷ reprend l'appel de Dante au couple emporté par la tempête infernale servant de *contrappasso* à leur trouble amoureux⁸. Elle souligne le pouvoir thérapeutique de la parole tant pour le pèlerin médiéval que pour la voyageuse moderne en quête de salvation.

L'histoire de Francesca est ensuite retracée dans une longue analepse. L'épigraphe dantesque du premier chapitre présente immédiatement la protagoniste comme romagnole: «Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci suoi» (*Inf.* V 97-99)⁹. L'auteure transpose la rivalité féodale entre Ravenne et Rimini dans le paysage familial des campagnes prolétaires de Forlì, chargeant ainsi le mythe littéraire¹⁰ d'inspiration dantesque de résonances autobiographiques.

Francesca poursuit en évoquant les temps heureux: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria» (*Inf.* V 121-123)¹¹. Si dans *l'Enfer* ces mots s'inscrivent dans la réponse de la dame à la question de Dante sur la manière dont les amants ont pris conscience de leur désir, Varèse revient plutôt sur les premiers temps du mariage de Francesca, femme fragile et immature. Le centre de l'histoire est ainsi déplacé de la relation extraconjugale au mariage.

Malgré les attentions de son mari, Francesca est insatisfaite et malheureuse. Un coup de foudre frappe la jeune femme et son beau-frère Paolo dans le septième chapitre, qui s'ouvre sur la célèbre *terzina* «Amor, ch'a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona» (*Inf.* V 102-105). Cette fois, la traduction de Varèse («Amour, qui à aimer, contraint à être aimé, me fit prendre de lui un plaisir si fort que, comme tu le vois, il ne m'abandonne pas encore»)¹² diffère de celle de Mas-

seron («Amour, qui à aimer contraint celui qui est aimé, me fit prendre de lui un plaisir si fort que, comme tu le vois, il ne m'abandonne pas encore»)¹³. Cette micro-variation de l'auteure, bien que peu réussie sur le plan syntaxique, tente de recréer – à travers le polyptote du verbe «aimer» à l'infinitif présent, d'abord à forme active, puis passive – le processus d'épanouissement de la passion chez les deux amants à la fois.

Dans la *Comédie*, ces vers traduisent une conception courtoise de l'amour, alliant la noblesse de l'âme (*cor gentil*) et la réciprocité des sentiments. L'amour devient alors une expérience réservée à quelques élus, pouvant même dépasser les liens conjugaux¹⁴. Chez les pêcheurs dantesques, il n'y a aucun repentir. Les deux amants sont unis au-delà de la mort, et les mots de l'une se confondent avec les sanglots de l'autre. Dans le roman, Francesca rencontre Paolo dans la villa congolaise qu'elle a fait bâtir à l'image de Gradara. La narratrice remarque que Francesca est séduite par la «courtoisie»¹⁵ de Paolo et que l'«attirance» entre les deux a été «réciproque dès leur première rencontre»¹⁶. Dans les premiers temps de son mariage, Francesca s'était avérée incapable de surmonter ses propres «inhibitions [...] devant tout ce qui touchait au domaine sexuel»¹⁷. Son mari, autrefois adorant, avait alors commencé à la traiter avec froideur et mépris: «Mais pourquoi te comportes-tu comme une déesse offensée? Prends donc un amant comme le font tant de femmes! [...] Peut-être apprendras-tu enfin ce qu'est l'amour physique... et sans doute en récolterai-je les fruits!»¹⁸. Peu avant de rencontrer Paolo, la jeune femme, pressentant ce qui va se produire, éprouve un «bonheur tel qu'elle ne peut en dormir»; la comparaison de ce plaisir avec la «première pluie à M...», qu'elle considère comme un «curieux symbole»¹⁹, confère à sa relation avec Paolo une dimension principalement érotique, en contraste avec l'expérience édifiante de l'amour courtois. L'auteure remarque en effet qu'«il y avait en elle une sensualité dont elle n'avait guère conscience et qui se manifesterait, sans doute, de manière extrême et passionnée envers celui qui saurait l'épanouir»²⁰.

Alors qu'ils écoutent les *Concertos* de Vivaldi, qui inspirent le titre du roman, Paolo et Francesca échangent un baiser passionné, interrompu par l'irruption soudaine du mari trompé: «La bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inf.* V 136-138)²¹.

Dans l'hypotexte, le livre joue le rôle d'intermédiaire entre les amoureux, tandis que, dans le roman, cette fonction est confiée au disque, dont les sonorités de violon épousent la personnalité contradictoire de la femme: «ce fut elle qui, soudain, se leva pour faire taire cette musique envoûtante. [...] Leurs bouches s'unirent enfin dans un baiser que jamais Francesca n'oublierait»²². Dans la *Comédie*, la permanence aux Enfers ne diminue en rien l'humanité et la noblesse que Francesca possédait sur terre. Dante cherche à souligner, sans excuse ni condamnation, comment le péché et la gentillesse peuvent coexister, le premier offensant la seconde lorsque l'amour n'est pas soutenu par la foi chrétienne. La présence même du poète, destiné à une autre «piaggia» (*Inf.* III 92), crée un contrepoint à cette vision infernale de l'amour, dangereusement célébrée par une littérature allant des œuvres païennes à la poésie stilnoviste, en passant par la lyrique provençale. Il n'est d'ailleurs pas fortuit qu'avant l'apparition de Paolo et Francesca, défilent Didon, Hélène et Tristan. Dante se démarque ici du milieu littéraire de sa jeunesse, son engagement émotionnel étant tel qu'il en perd connaissance²³. Dans *La Stravaganza*, c'est Francesca qui finit par abandonner la vision naïve et romanesque de l'amour qu'elle nourrissait dans sa jeunesse, pour offrir une seconde chance à son mariage. Ainsi, dans les derniers chapitres, Varèse ne citera plus aucun vers de Dante.

2. Francesca vs Beatrice

Francesca Da Polenta épousa l'aîné des Malatesta dans le but de sceller la paix entre les seigneurs de Ravenne et de Rimini. Le meurtre des amants par son mari, qui surprit l'adultère avec son propre frère, eut un large écho parmi ses contemporains. Si au Moyen Âge cette figure est perçue négativement, en raison de la condamnation du péché de luxure, à partir de la fin du XVIII^e siècle, Francesca a fait l'objet d'une véritable réévaluation de la part des artistes et littéraires. Femme émouvante pour Chateaubriand, victime innocente et pure pour Pellico, héroïne faisant de l'adultère un choix courageux contre les conventions sociales pour Foscolo, incarnation de la sensualité pour D'Annunzio, Francesca est l'un des sujets préférés des artistes français et belges du XIX^e siècle, de Rodin à Doré, en passant par Decaisne²⁴.

C'est probablement à la réinterprétation romantique de cette figure²⁵, née lors de la redécouverte de Dante, que se réfère Varèse dans *La Stravaganza*, où les suggestions de l'hypotexte se mêlent à celles des maîtres du roman français du XIX^e siècle.

Varèse fait de Francesca une nouvelle Emma Bovary, partagée entre ses chimères sentimentales et son devoir conjugal. Comme l'héroïne flaubertienne, la «jeune fille romanesque et vulnérable» au tempérament «passionné et insatisfait»²⁶ cherche à échapper à un mariage ennuyant par la lecture d'œuvres littéraires la plongeant dans le Moyen Âge²⁷. À Gradara, elle s'identifie à la dame de Rimini: «C'était une sorte de pèlerinage [...], un retour à ses rêves d'adolescente, des rêves qui avaient plus d'emprise sur elle que la réalité»²⁸. En Afrique, Francesca sombre dans un état dépressif que la rencontre avec Paolo semble pouvoir momentanément soigner. Ce dernier est le seul qui en apprécie la «sensibilité exacerbée»²⁹ ainsi que le «romantisme»³⁰. Le malaise de cette femme à l'«innocence [...] puérile»³¹ est alimenté tant par le cynisme de l'élite coloniale à laquelle elle se sent peu intégrée, que par le mépris latent de son mari et de la belle-sœur Béatrice, qui la déchargent de toute responsabilité.

Le nom de Béatrice évoque immédiatement celui de la femme aimée par Dante dans sa jeunesse, transfigurée en modèle de féminité angélique dans ses vers stilnovistes et allégorisée en «figure»³² de la grâce divine dans le *Paradis*. Selon De Sanctis, Francesca, avec sa personnalité marquée par des émotions intenses, sa fragilité et sa soumission à la puissance de l'amour, est la première femme de l'horizon poétique moderne. Type et non individu, Béatrice serait, en revanche, une créature froide et distante, à appréhender par la raison et à contempler pour le seul plaisir esthétique³³.

En adhérant à cette interprétation romantique du mythe, Varèse ne prend pas parti pour Béatrice, qu'elle imagine comme une figure antithétique à celle de Francesca. Dans *La Stravaganza*, Béatrice a le même âge que la protagoniste, mais est douée d'une «sensualité [...] troublante qu'elle [...] manie avec une indéniable maîtrise» ainsi que d'une «sorte de discret machiavélisme»³⁴ qui lui permettent de gravir les échelons les plus élevés de la société. Éprouvant un complexe d'infériorité à son égard, Francesca souhaite que «cette moderne «Sanseverina»» trouve un jour «son Fabrice [...], dans [...] l'espoir que dans ce cas,

Béatrice deviendrait plus accessible»³⁵. Francesca songe à Gina del Dongo, personnage qui, avec une froideur calculée, déploie sa sensualité et son intelligence pour naviguer dans la société impitoyable de la Restauration. La duchesse stendhalienne se distingue également par ses idéaux révolutionnaires et par l'amour passionné qu'elle porte à son neveu, un amour pour lequel elle est prête à tout sacrifier³⁶. Cependant, cette référence ne trouve pas de développement plus poussé dans le roman. Béatrice est en effet un «type» qui reste figé dans son modèle glacial de féminité. Son mariage avec l'avocat belge Philippe Daverne – un véritable anti-Fabrice del Dongo par sa neutralité et son absence de passion – est «avant tout une association d'intérêts»³⁷. La maternité contribue à élever son sentiment de supériorité par rapport à Francesca et devient un outil au service de son cynisme. Après que Francesca a été surprise en adultère par son mari, Béatrice participe à une chasse en famille. Pour la première fois, elle accepte de laisser ses enfants à la maison avec sa belle-sœur. À son retour, Philippe raconte que Paolo a été mortellement blessé par un coup de feu tiré accidentellement par son frère. Pour l'héroïne, il est facile de deviner la responsabilité du mari et la complicité de la belle-sœur dans ce crime; au lecteur, il ne reste plus qu'à conclure que cette Francesca, figure «romantique», est l'innocente victime d'une société impitoyable.

3. Paolo vs Lorenzo

Dans l'histoire de Paolo et Francesca, c'est la femme qui est mise en avant. Elle s'exprime à la première personne du pluriel, prenant la parole également au nom de l'amant, qu'elle décrit avant tout par sa «bella persona» (*Inf.* V 101). Les âmes des luxurieux sont comparées aux oiseaux (*Inf.* V 40-49) dans deux similitudes, complémentaires sur les plans visuel et sonore, qui anticipent la légèreté du vol des amants («paiono sì al vento esser leggeri», *Inf.* V 75). Tout comme l'image des colombes (*Inf.* V 82-84), l'idée de légèreté, malgré la douceur des vers de Dante, cache une connotation dysphorique, qui renvoie à la fragilité face au désir charnel³⁸.

La beauté et la légèreté sont également des traits de Paolo dans *La Stravaganza*. Doté «d'une fantaisie débordante, [...] d'une insouciance légère», il est «d'a-

spect charmant et juvénile»; en somme, il est l'âme sœur de Francesca, à l'opposé du frère aîné, «d'apparence grossière»³⁹.

Giovanni Malatesta est passé à l'histoire sous le nom de Gianciotto, à savoir Giovanni le Boiteux. Bocace a enrichi la légende de Francesca de détails romanesques qui en ont disculpé en quelque sorte la trahison: la laideur du mari et la tromperie subie par la dame ravennate, à qui on avait fait croire qu'elle épouserait le beau Paolo⁴⁰.

Rien de tout cela ne se retrouve dans *La Stravaganza*. L'aristocratique Francesca de Forti est captivée par le roturier Lorenzo Donati, nom que l'écrivaine attribue à l'ancien Gianciotto, sans doute dans le but de le rendre plus séduisant: «c'était un homme qui avait travaillé, souffert et vécu. Il paraissait d'ailleurs taillé pour la lutte. Avare de paroles, fruste de manières, il émanait cependant de lui une virilité qui en imposait»⁴¹. Varèse souligne comment, inconsciemment, Francesca cherche dans cet homme âgé la «tendresse virile d'un père qu'elle n'avait jamais connu»⁴². Elle est tellement subjuguée par Lorenzo qu'elle décide de l'épouser, défiant les barrières de classe, et de le suivre en Afrique, où, d'«homme du peuple» qu'il était, il se métamorphose en «colonialiste acharné»⁴³. Varèse rapproche explicitement Lorenzo – dont le prénom évoque le laurier, symbole de gloire et de victoire dans la tradition latine – de son compatriote Mussolini, pour en faire l'un de ces hommes forts qui, après avoir renié les idéaux socialistes de jeunesse, deviennent des leaders sans scrupules. Les abus psychologiques que Lorenzo et Béatrice infligent à Francesca, «cet être issu de la classe qui [...] avait dominé les leurs», s'avèrent donc une tentative de «se venger des humiliations subies»⁴⁴, dans une perspective de sélection naturelle et de lutte des classes.

À ce scénario, qui mobilise d'une part la pensée politique et scientifique du XIX^e siècle – notamment les idées de Marx et Darwin – et, d'autre part, l'expérience récente du fascisme – en particulier le culte de Mussolini dans les campagnes romagnoles –, s'ajoute le contexte contemporain de la décolonisation. Francesca, bien qu'elle vive «en marge de la réalité»⁴⁵, est témoin directe des événements ayant conduit à l'indépendance du Congo belge. Là encore, elle est fascinée par un homme fort, à savoir Lumumba, dont l'«hypnotisme» semble tenir d'un «pouvoir diabolique»⁴⁶. Cependant, dans cette héroïne de la littérature belge, c'est la vo-

lonté de sortir de l'Histoire qui prime: alors que le monde colonial qu'elle peine à supporter s'effondre, elle choisit néanmoins de fuir en Europe avec Béatrice et Philippe. Ainsi, Francesca, qui au début du roman ressentait un malaise conjugal similaire à celui de l'Emma flaubertienne, choisit de séparer son destin de celui de Lorenzo, un personnage cynique et cruel, bien éloigné du débonnaire Charles Bovary.

4. Gemma

Varèse déplace son attention du couple d'amants vers le duo conjugal: «les deux protagonistes essentiels restaient en scène: son mari [...] et elle-même»⁴⁷. Le sens de cette variation sur le mythe se révèle à travers le prologue et l'épilogue, où Francesca se rend chez Lorenzo, animée par l'espoir de «sortir d'un enfer de [...] remords, [...] de dépressions, [...] de tranquillisants»⁴⁸. Un «soleil printanier de fin d'après-midi, timide encore, mais réconfortant» accompagne le chemin de sa «Caravelle», prête pour «l'envol vers le ciel»⁴⁹. Le cœur de l'héroïne apparaît adouci par la «compassion» à l'égard du «malheur de Lorenzo, sans doute aussi grand que le sien»⁵⁰. C'est une Francesca différente, pour la première fois adulte et résolue, forte comme le nom de sa famille le suggère: «Elle eut alors la curieuse idée que de sa faiblesse, unie à celle de son mari, jaillirait peut-être une nouvelle force. [...] Ce fut [...] une de ces déterminations irrévocables et rares dans la vie de Francesca»⁵¹. Cette volonté de pardonner Lorenzo a mûri lentement à travers la confession: «le vieil homme concluait avec une parole de Saint Jean qui la bouleversa: "Si votre cœur vous condamne, Dieu est plus grand que votre cœur..." [...], les paroles bénéfiques s'étaient inscrites au plus profond d'elle-même»⁵². Dans les dernières pages du roman, en retrouvant Lorenzo à l'aéroport, elle est sûre que «le même bon vouloir les animait tous deux»⁵³.

Tous ces éléments – le chemin ascensionnel, l'avion dont le nom évoque un vaisseau parcourant la mer, le repentir, le pardon, le doux soleil printanier, l'idée d'une force naissant de la tendresse et non plus de la domination – créent une atmosphère rappelant celle du Purgatoire, ce deuxième royaume, «dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno» (Pg. I 5-6).

L'interprétation du roman comme un chemin de

rédemption de l'âme est également enrichie par la référence au conte d'Amour et Psyché. Dans le septième chapitre, Lorenzo, voyant sa femme déprimée à cause de la monotonie de la vie coloniale, lui propose de l'accompagner dans un voyage d'affaires. Le couple traverse un paysage où se succèdent plusieurs types de végétation créés artificiellement, des côtes méditerranéennes aux collines suisses, en passant par des forêts et des plateaux. Fascinée par cet endroit où «l'illusion» est «complète»⁵⁴, Francesca demande à son mari de construire une villa dans cette région. Lorenzo satisfait ses souhaits et Francesca décore cette luxueuse demeure – qui deviendra plus tard le théâtre de ses amours avec Paolo – avec raffinement et souci du moindre détail. Dans l'une des pièces, se trouve une fresque représentant «les amours de Psyché»; l'auteure commente: «plus tard, elle s'en souviendrait et y découvrirait un certain symbole...»⁵⁵.

Dans les *Métamorphoses* (IV 28-VI 24) d'Apulée, Amour s'éprend de la mortelle Psyché, qu'il transporte dans un palais envoûté. Chaque nuit, il s'unit à elle dans l'obscurité, lui ordonnant de ne pas chercher à découvrir son visage, sous peine de le perdre à jamais. Poussée par la jalousie de ses sœurs, Psyché éclaire le visage de son époux à l'aide d'une lanterne, et une goutte d'huile bouillante tombe accidentellement, blessant le dieu. Psyché est donc bannie par Amour et contrainte par Vénus à de terribles épreuves, la dernière d'entre elles étant sa descente aux Enfers. Elle est sauvée par l'intervention de Jupiter, qui la réunit à son époux et lui donne l'immortalité. Le conte peut être lu de manière allégorique comme l'histoire de l'âme dans son parcours de chute et rédemption. Car elle évolue d'une *curiositas* se satisfaisant d'une réalité illusoire, perçue à travers la sensualité, vers un effort intellectuel tendant à la vérité⁵⁶.

Ainsi, l'histoire de Francesca pourrait être interprétée comme celle d'une âme encore incapable de contempler le véritable visage de l'amour, au point de trahir son époux par l'adultère, précisément dans le palais enchanté qu'il a fait bâtir pour elle. Le choix de continuer à vivre après la mort de Paolo est l'«épreuve»⁵⁷, un enfer métaphorique, que Francesca doit affronter pour se purifier avant de pouvoir retrouver son mari. Le prologue est en effet le seul moment où l'héroïne, devenue plus mûre, est appelée par son nom conjugal, c'est-à-dire Francesca Donati. C'est le même nom que celui de l'épouse de Dante, Gemma

Donati. Cette femme en chair et en os resta aux côtés du *sommo poeta* pendant les difficiles années de l'exil, sans que celui-ci lui dédie un seul de ses vers⁵⁸. Ainsi, à la fin du roman, Francesca est rachetée de la luxure, tout comme Lorenzo l'est du fratricide, contrairement à l'hypotexte («Caina attende chi a vita ci spense», *Inf.* V 107). Elle abandonne donc ses extravagances juvéniles pour embrasser non plus l'homme rêvé, mais l'homme réel.

En conclusion, la relecture de l'*Enfer* opérée par Varèse est marquée par l'interprétation romantique du mythe. Francesca est une femme opprimée et innocente, aussi souffrante dans son mariage qu'inconsciente de ses propres besoins sentimentaux. Cependant, l'écrivaine prend progressivement ses distances avec une telle vision. Elle concentre son regard sur le couple conjugal, entreprenant une réécriture chrétienne de l'épisode, dans laquelle à Francesca et à son mari est accordée une possibilité de rédemption. Les pécheurs ne sont plus voués à un enfer ultra-terrien, mais confiés *hic et nunc* à un purgatoire personnel.

La Stravaganza dialogue, en plus de l'hypotexte italien, avec un large éventail d'intertextes latins et français, tous liés par le thème central de l'amour. Cependant, l'auteure s'inscrit à plein titre dans la littérature francophone de Belgique. La protagoniste est en effet une jeune fille à l'«identité en creux» qui traverse un parcours douloureux de maturation. Varèse cherche à confronter de manière réaliste l'histoire du XX^e siècle, mais cède souvent à la tentation de la «deshistoire». Car les événements historiques liés au fascisme et à la décolonisation sont relégués en toile de fond d'un drame ayant une dimension privée. Francesca se tient délibérément à l'écart de l'Histoire, préférant trouver abri dans ses propres lectures, qui l'emportent dans un Moyen Âge irréel et romanesque. De plus, la présence en filigrane de l'hypotexte introduit un décalage spatio-temporel: les personnages et les niveaux de la narration sont doublés, dans un va-et-vient constant entre passé et présent. Varèse choisit la forme du roman, typique de la deuxième génération italo-belge, et, avec la réécriture d'un texte lié à sa Romagne natale, construit une autobiographie mythique où elle mène sa propre quête des origines. Son travail de réécriture

du mythe d'une perspective féminine rappelle celui d'auteurs belges telles que Suzanne Lilar et Michèle Fabien⁵⁹. Car, dans leurs textes, les femmes sont des figures porteuses de salut et de réconciliation, qui luttent pour affirmer leur voix dans un monde d'hommes.

Le rapport entre vie et littérature est au cœur tant du cinquième chant de l'*Enfer* que de *Madame Bovary*, où le livre demeure toujours «Galehaut». Varèse charge ces textes d'accents autobiographiques, projetant sur le drame de Francesca et Lorenzo la crise conjugale qui la vit retourner seule en Belgique, après avoir suivi son mari dans son aventure africaine. Elle imagine cependant qu'à la suite de cette crise, les protagonistes de *La Stravaganza* parviennent à une réconciliation, et trouve dans la littérature un viatique de «résilience»⁶⁰.

Un rôle important dans la publication du roman a été joué par Jean-Pierre Orban. L'écrivain se souviendra du portrait de Francesca offert par sa mère dans ses textes narratifs. En effet, les protagonistes féminines des nouvelles *Le Bicéphale* et *Cours des miracles*⁶¹ ainsi que des romans *Vera*⁶² et *Toutes les îles et l'océan*⁶³ se caractérisent par la sensibilité exacerbée, l'infélicité sentimentale – qui les conduit à une scission à la fois érotique, dans la relation avec maints amants, et psychique, allant de la dépression à la folie – ainsi que par la tentative, parfois frustrée, de résilience. De plus, *Cours des miracles*, où Vera, anagramme d'Eva/Vea, échappe aux tourments de son mariage par l'écriture, établit une référence explicite à *La Stravaganza*: «Vera [...] avait écrit un roman: *La Stravaganza*, [...] une adaptation de l'épisode de Francesca da Rimini [...]. La description de son *palazzo*, labyrinthe de ses propres rêves et angoisses, y occupait tout le centre»⁶⁴. Dans les romans d'Orban – l'un se déroulant à Londres pendant la Seconde Guerre mondiale, parmi les communautés d'immigrés italiens captivés par le fascisme, l'autre au Congo à l'époque de la décolonisation – c'est toujours le fils qui retrouve et retravaille les mémoires de la mère, tout comme dans le cas éditorial représenté par *La Stravaganza*. L'écriture devient alors – tant dans la fiction que dans la réalité – un travail à quatre mains, qui s'élève en réparation *post mortem* d'une vie marquée par le chagrin et par une disparition prématurée.

Note

- ¹ Veà Varese, *La Stravaganza*, Paris, La Pensée universelle, 1973.
- ² Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Labor, 1998, pp. I-VII, 9-18; *Histoire, Forme et Sens en littérature, I. L'engendrement: 1815-1914*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, pp. 21-64.
- ³ Anne Morelli (éd.), *Rital-Littérature: anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Mons, Cerisier, 1996, p. 16. Voir aussi Massimo Bortolini, *Production des Italiens de Belgique depuis 1945*, in Charles Bonn (éd.), *Littératures des immigrations, I. Un Espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 65-78.
- ⁴ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- ⁵ Rainier Grutman, *Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles*, in Marie-Annick Montout (éd.), *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, pp. 57-58.
- ⁶ Dante, *La Divine Comédie, I. Enfer*, éd. Alexandre Masseron, Paris, Michel, 1947.
- ⁷ Varese, *op. cit.*, p. 11.
- ⁸ Dante Alighieri, *Commedia, I. Inferno*, éd. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 86.
- ⁹ Varese, *op. cit.*, p. 21.
- ¹⁰ Voir Philippe Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, «Littérature» 55 (1984) pp. 112-126.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 39.
- ¹² *Ibidem*, p. 81.
- ¹³ Dante, *La Divine Comédie, op. cit.*, 1947, p. 47.
- ¹⁴ Alighieri, *Commedia, op. cit.*, p. 93.
- ¹⁵ Varese, *op. cit.*, p. 97.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 99.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 77.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 102.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 99.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 118.
- ²¹ *Ibidem*, p. 121.
- ²² *Ibidem*, p. 136.
- ²³ Alighieri, *Commedia, op. cit.*, pp. 81-82.
- ²⁴ Ferruccio Farina, *Francesca da Rimini: storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Firenze, Vallecchi, 2021, pp. 13-224. Voir aussi Massimo Castoldi, «Teco, dovunque... eternamente... eternamente... tua». *Riflessioni sul mito di Francesca da Rimini nella letteratura italiana*, in Federica Fortunato et Irene Comisso (éd.), «Meravigliosamente un amor mi distrae». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, Rovereto, Osiride, 2017, pp. 175-189; Giuliana Nuvoli, *Francesca da Rimini e la sua rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica*, in Giuliana Nuvoli (éd.), *Lezioni su Dante*, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 213-226.
- ²⁵ Voir Dante, *Commedia, op. cit.*, pp. 56-57; Farina, *op. cit.*, pp. 39 ss.
- ²⁶ Varese, *op. cit.*, p. 35.
- ²⁷ Voir en particulier Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 47-53.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 34.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 77.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 83.
- ³¹ *Ibidem*, p. 56.
- ³² Voir Erich Auerbach, *Studi su Dante*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 2005.
- ³³ Francesco De Sanctis, *Francesca da Rimini*, in *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1879, pp. 6-9.
- ³⁴ Varese, *op. cit.*, p. 63.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 64.
- ³⁶ Voir en particulier Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 193-213. À ce sujet, voir aussi Jacques Dubois, *Insolente Gina, intransigente Clelia*, dans *Stendhal, une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 195-217.
- ³⁷ Varese, *op. cit.*, p. 37.
- ³⁸ Dante, *Commedia, I. Inferno*, éd. Emilio Pasquini et Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1982, p. 55.
- ³⁹ Varese, *op. cit.*, p. 97.
- ⁴⁰ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, éd. Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965, pp. 315-316.
- ⁴¹ Varese, *op. cit.*, p. 31.
- ⁴² *Ibidem*, p. 37.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 32.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 62.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 111.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 123.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 14.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 18.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 155.
- ⁵¹ *Ibidem*, pp. 150-151.
- ⁵² *Ibidem*, pp. 17-18.
- ⁵³ *Ibidem*, p. 160.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 85.
- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 92.
- ⁵⁶ Lara Nicolini, *Introduzione*, in Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, trad. it. Milano, BUR, 2005, pp. 32-44.
- ⁵⁷ Varese, *op. cit.*, p. 155.
- ⁵⁸ Voir Marco Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- ⁵⁹ Voir Marc Quaghebeur (éd.), *Écritures de femmes en Belgique francophone après 1945*, Bruxelles, Peter Lang, 2019.
- ⁶⁰ Voir Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Le Grand livre du mois, 1999.
- ⁶¹ Jean-Pierre Orban-Grillandi, *Chronique des fins*, Bruxelles, Bernard Gilson, 1989.
- ⁶² Jean-Pierre Orban, *Vera*, Paris, Mercure de France, 2014.
- ⁶³ Jean-Pierre Orban, *Toutes les îles et l'océan*, Paris, Mercure de France, 2018.
- ⁶⁴ Orban-Grillandi, *op. cit.*, p. 83.

Trois relectures de Françoise de Rimini: Jacques Tournier, Michel Tirouflet et Veà Varese

Katherine Rondou

L'influence de Dante sur la littérature et les arts a depuis longtemps été démontrée. Le poète italien a notamment donné vie à des mythes illustrant les éléments primordiaux de la condition humaine, susceptibles de nourrir la réflexion bien au-delà du XIV^e siècle. Ainsi Françoise de Rimini concentre passions et fantasmes en un foyer d'affects – l'amour, la jalousie, la trahison, la rivalité fraternelle, la séduction – toujours prêts à être revécus individuellement, selon les époques et les sensibilités. La *Divine Comédie* a créé une matrice d'images pertinentes au niveau anthropologique, qui favorisent un échange entre le singulier (la mythification d'un sordide fait divers) et le général (la complexité des liens familiaux et matrimoniaux)¹. C'est donc sans surprise que nous retrouvons le mythe aux XX^e et XXI^e siècles. Afin de mieux comprendre comment ces dernières décennies perçoivent le personnage de Francesca, nous avons souhaité compléter l'analyse de *La Stravaganza* (1973) de l'Italo-belge Veà Varese (1920-1970) par deux textes français, *Francesca de Rimini* (2010) de Jacques Tournier, et *Francesca de Rimini, suite poétique* (2023) de Michel Tirouflet.

Rappelons les faits², tels qu'ils semblent apparaître dans les chroniques anciennes, qui légitiment le double meurtre, conforme à l'idée de justice de l'époque: nous pourrions dès lors mieux saisir les différents apports de la fiction. Francesca da Polenta, fille de Guido da Polenta seigneur de Ravenne, épouse vers 1275 Giovanni Malatesta, le fils aîné du podestat

de Rimini (mort en 1304). La jeune femme entretient une relation adultère – incestueuse selon les conceptions médiévales – avec le frère cadet de son époux, Paolo Malatesta, et les amants sont assassinés par Giovanni vers 1285. Les sources ne livrent pas davantage de détails, une discrétion qui pourrait s'expliquer par le souci des familles concernées de ne pas ébruiter un scandale peu reluisant³.

Il est dès lors frappant que Dante mentionne ce meurtre avant la mort de Giovanni, donc avant 1304, en amont de la rédaction des chroniques. Des spécialistes de Dante suggèrent que le poète a pris connaissance de l'épisode à la cour des comtes Guidi di Romagna, de la bouche de Margherita Malatesta, la fille de Paolo. Notons que Dante séjourne également à la cour du neveu de Francesca, Guido Novello da Polenta, qui lui offre un refuge à Ravenne, après son bannissement de Florence⁴.

Dante modifie sensiblement les faits et offre à ce qui n'est qu'un «banal» crime passionnel la dimension poétique nécessaire et la portée mythique évoquée plus haut. L'écrivain crée une mise en abyme de l'épisode par la référence à la légende arthurienne, et convoque dès lors les invariants associés au mythe de Lancelot et Guenièvre dans l'imaginaire occidental: des héros certes coupables, mais unis par un amour profond et sincère et dont la liaison – paradoxalement – ne remet pas en cause leur attachement respectif à leur suzerain et époux. Dante ne nie pas la responsa-

bilité des amants, mais Francesca devient l'incarnation de l'innocence dans la faute, une nouvelle héroïne de la littérature courtoise. Les larmes des divers protagonistes, l'union indéfectible des amants, l'évanouissement du poète, l'annonce de la damnation de Giovanni concourent à construire une image de Francesca qui marquera durablement les esprits.

Du Moyen Âge au XIX^e siècle, les artistes représentent principalement le séjour des amants assassinés dans le cercle infernal des luxurieux, où une «tourmente d'Enfer» les heurte et les sépare pour l'éternité⁵. À partir de la fin du XVIII^e siècle, toutefois, la scène de la lecture du roman courtois fait son apparition en peinture dans les cercles artistiques cosmopolites de Rome et séduit de plus en plus. Füssli, Felice Giani, Ingres privilégient l'exaltation de la passion amoureuse à la tragédie du double meurtre, et préfèrent la sensuelle Francesca à l'abstraite Béatrice⁶.

Le personnage se maintient également sous sa forme littéraire initiale. En 2010, l'écrivain et traducteur français Jacques Tournier (1922-2019) redonne vie à l'héroïne dans le roman *Francesca de Rimini* en s'inspirant du commentaire de Boccace (1373)⁷. Boccace précise le contexte du mariage de Francesca et Giovanni, une union politique qui doit mettre un terme à la guerre entre les Polenta et les Malatesta. L'écrivain souligne la beauté et le caractère altier de la jeune fille: jamais elle n'acceptera d'épouser le fils aîné infirme de Malatesta da Verucchio, choisi par son père en raison de son statut d'héritier de Rimini. Guido da Polenta organise par conséquent un mariage par procuration avec le séduisant et raffiné frère cadet de Giovanni, Paolo, afin que la mariée ne découvre son véritable époux que trop tard. Parallèlement, une dame de compagnie trompe Francesca en lui assurant qu'elle est destinée à Paolo. La jeune fille tombe amoureuse du beau jeune homme et le suit à la cour de Rimini. Elle ne comprend la supercherie que le lendemain de sa nuit de nocces, en se réveillant au côté de Giovanni. Francesca et Paolo profitent d'un voyage de Giovanni pour devenir amants, mais le mari trompé est averti de son infortune par un serviteur zélé. Surprenant le couple, il se jette sur son frère avec son épée, et – alors que Francesca tente de s'interposer – blesse accidentellement son épouse à mort. Il assassine ensuite Paolo et se retire dans ses appartements, bouleversé d'avoir tué Francesca, qu'il aimait profondément. Les amants sont enterrés dans la même tombe, le lendemain matin.

Boccace dépasse largement l'émotion de Dante en faisant de Francesca la victime d'une honteuse manipulation. Il enrichit la légende de nouveaux détails (le contexte politique du mariage, les circonstances précises de la mort des amants, la sépulture commune, etc.) et livre un portrait plus nuancé de Giovanni.

Tournier situe son intrigue au cœur du conflit entre Guelfes et Gibelins. Guido da Polenta recourt à un mariage politique pour sauver Ravenne, en renforçant son alliance avec le parti guelfe. Mais tandis que les négociations sont en cours, Giovanni Malatesta est grièvement blessé à la jambe lors d'un combat et sa convalescence risque de retarder, voire de remettre en cause, son union avec Francesca. Guido et son conseiller se résolvent alors à un mariage par procuration, où Paolo représenterait son frère aîné. Le jeune homme étant déjà marié, la cérémonie ne prêterait pas à équivoque.

Le roman de 2010 s'éloigne de la version boccacienne. D'une part, le mariage par procuration est clairement expliqué à Francesca; d'autre part, Guido n'impose pas Giovanni à sa fille, mais lui démontre l'importance politique d'une telle union. La jeune femme accepte sans hésitation d'épouser l'ancien ennemi de son père, sans doute peu consciente de ce que signifie quitter Ravenne pour une ville et un mari inconnus, mais heureuse de devenir une adulte capable de soutenir sa famille.

Le mariage de Francesca sert de prétexte à une réflexion sur le renoncement à l'enfance. Dès que se précise l'organisation de ses nocces, la jeune fille n'invite plus ses chiens à partager sa couche – sans doute dans l'attente d'une autre présence nocturne – et manque de se faire mordre par l'un d'eux, qui semble ne plus la reconnaître. Elle recherche une dernière fois la compagnie de sa nourrice, se souvient des belles histoires d'amour qui ont bercé ses jeunes années et les oppose sans regret à son propre mariage, oscillant entre la nostalgie d'une enfance qui s'éloigne et la fierté d'aider à la paix.

La rencontre avec Giovanni poursuit l'entrée dans l'adultat et la perte des illusions. Francesca découvre la sexualité avec un sentiment mitigé, entre la maladresse de son époux blessé et ses propres bouffées de plaisir, qui lui font horreur, et prend pleinement conscience de l'état de santé de son mari. Alors que son père n'a évoqué qu'une blessure temporaire, pour ne pas l'effrayer et compromettre l'alliance avec Rimi-

ni, la jeune fille comprend que Giovanni est infirme de naissance. La lâcheté paternelle heurte les sentiments de Francesca, qui décide de rompre toute attache avec Ravenne et voit parallèlement disparaître «la vie rêvée que lui inventait sa nourrice»⁸.

Francesca met rapidement au monde une petite fille, Concordia (Tournier reprendrait ici un fait historique⁹), pour laquelle Giovanni éprouve une grande tendresse. La mère au contraire n'aime pas sa fille, sur laquelle elle projette son propre destin: inutile de s'attacher à un être qui servira plus tard de monnaie d'échange à son père. Le seul avantage de la maternité est aux yeux de Francesca l'assurance que son époux ne forcera désormais plus sa porte.

Orpheline de mère très jeune, Francesca a rompu avec son père, n'aime pas son mari et ne s'attache pas à sa fille, qui grandit auprès d'une nourrice à Verucchio, berceau de la famille Malatesta. Un réel besoin d'amour transparaît toutefois à travers sa volonté d'apprivoiser un fauconneau blessé à la patte. Situation ironique, un handicap similaire à celui de Giovanni lui rend cher un oiseau qui l'eût effrayée s'il avait connu une croissance normale. Alors que sa propre fille est en nourrice, Francesca alimente patiemment l'oiseau, comme un enfant. Elle semble reporter sur l'animal, dont l'envol incarne ses rêves de liberté, la tendresse qu'elle ne parvient pas à éprouver pour sa famille.

Paolo, qu'elle n'a plus revu depuis son mariage, revient à Rimini et la surprend pendant qu'elle nourrit son faucon, couverte du sang des morceaux de viande crue qu'elle tend au rapace, sans doute une prolepse de la fin tragique des futurs amants. L'anticipation se confirme lorsque Paolo évoque «l'histoire d'une princesse d'autrefois qui avait un miroir où elle capturait des visages. Même s'ils cherchaient à s'en défendre ils s'y trouvaient pris à jamais»¹⁰.

Dès son apparition dans la *Divine Comédie*, le mythe est intimement lié au monde des contes et légendes, aux récits courtois. Certains continuateurs reprennent uniquement l'intertextualité avec l'histoire de Lancelot et Guenièvre, d'autres introduisent des variations. Dans *Francesca da Rimini* (1902), D'Annunzio convoque Tristan et Yseut et une nouvelle du *Décameron* afin de préparer le spectateur à la fin funeste de ses personnages. Nous ne sommes pas parvenue à identifier un récit précis dans les allusions du Paolo de Tournier à la princesse au miroir. Néanmoins selon des croyances anciennes, le miroir peut effectivement rete-

nir l'âme ou la force vitale de celui qui s'y réfléchit¹¹.

Le miroir auquel Paolo fait allusion est apparu dans les premiers chapitres du roman, pendant la cérémonie du mariage par procuration de Ravenne. Placés côte à côte dans la chapelle, face à un miroir recouvert d'une étoffe brodée, Paolo et Francesca ont découvert leurs visages respectifs par le biais de leurs reflets, après l'échange des vœux. Paolo évoque d'ailleurs rapidement l'épisode lors de ses retrouvailles avec Francesca.

Je me suis vu dans ce miroir. J'ai essayé de me défendre. J'étais pris. Je le dis devant Uberto [le fils de Paolo, témoin des retrouvailles] qui sait tout. Il sait que son père est un père absent, qui s'invente des raisons de fuir, des recherches pour rien, des études pour rien, dans des villes si lointaines qu'il se croit libéré, mais il est comme ce faucon. Poussé par un désir qu'il appelle sa faim, il finit toujours par revenir¹².

Une tradition similaire, «le miroir des fiancés», existerait dans les cultures perse, afghane et pakistanaise¹³. Afin de bénir la première rencontre des futurs époux, leurs proches suspendent un miroir sur le mur du fond de la salle de réunion. Les fiancés entrent par des portes opposées et ne se regardent pas directement, mais se découvrent dans le miroir, par leurs reflets. L'inversion du miroir permet aux promis de se rencontrer «comme au paradis», avec un visage redressé, où l'œil doit se trouver effectivement à droite. Si Tournier s'inspire d'une tradition de ce type, il la détourne toutefois afin de mieux servir la progression tragique de sa narration.

Effrayée par l'éventualité d'une dépendance, Francesca libère l'oiseau et essuie le sang de ses mains. Mais une fois seule, la jeune femme prend conscience de son attirance pour Paolo. Aux yeux de Francesca, ce n'est pas un mariage de raison qui constitue un frein à son union avec Paolo, mais la conviction que la violence de ses rapports sexuels avec Giovanni lui interdit de bénéficier de la tendresse d'un homme doux et raffiné. La fresque des enfers qui orne la chapelle du château familial rejoint toutefois les autres annonces de la tragédie, et suggère que Francesca basculera prochainement dans l'adultère. Tournier renoue avec la *Comédie*.

Une nouvelle référence à Dante marque la progression de l'héroïne vers une liaison avec Paolo. Elle ins-

talle sur son lutrin un exemplaire du *Lancelot du Lac* de Chrétien de Troyes, offert par son beau-frère, où il a fait copier au-dessus de la première enluminure «Vous êtes, vous aussi, une reine enfermée»¹⁴. Elle lit dans la solitude de sa chambre et s'identifie à Guenièvre, «la reine enfermée»¹⁵. La lecture devient bientôt son évasion quotidienne.

Profitant de l'absence de son frère, Paolo donne rendez-vous à Francesca dans l'atelier d'un copiste, afin de relire avec elle quelques pages du roman. La délicatesse de Paolo, qui lui parle d'amour par le truchement du récit courtois, afin de ne pas l'effaroucher, contraste radicalement avec la violence de Giovanni, qui a tenté de la violer quelques jours avant son départ pour Forlì, rompant la promesse faite à la naissance de Concordia. Francesca se laisse convaincre par la tendresse de son beau-frère et lui donne rendez-vous à Verucchio. Ils passent la nuit ensemble. Paolo gagne ensuite Florence, où il a été nommé capitaine du peuple. Il y rencontre un jeune poète de seize ans, Dante Alighieri, dont les poèmes le bouleversent. Mais il a conscience que son amour, empreint de désir, est plus dangereux que la passion idéalisée de Dante pour Béatrice. Incapable de demeurer plus longtemps éloigné de Francesca, il abandonne son poste et se réfugie dans un village proche de Verucchio, pour pouvoir y rejoindre la jeune femme à la nuit tombée.

Malatestino, le jeune frère de Giovanni et Paolo, épie Francesca et comprend le manège des amants, qu'il dénonce à son aîné. Un rôle peu glorieux de délateur que nous retrouvons notamment dans la pièce de D'Annunzio évoquée précédemment. Giovanni surprend le couple endormi, poignarde Paolo et étrangle Francesca. Le lecteur ne peut manquer d'être interpellé par le choix du romancier, qui rompt avec la tradition des amants poignardés dans les bras l'un de l'autre, largement relayée par l'iconographie. Songeons par exemple à *La mort de Paolo et Francesca* (1870) d'Alexandre Cabanel (musée d'Orsay) ou à *Paolo et Francesca* (vers 1887) de Gaetano Previati (Accademia Carrara di Belle Arti de Bergame)¹⁶. En substituant la strangulation à l'arme blanche, Tournier semble convoquer le souvenir de la mort de Desdémone. Il assimilerait dès lors Francesca à une femme effectivement innocente – l'épouse d'Othello est demeurée fidèle –, rejoignant la disculpation de Boccace. Peut-être opte-t-il pour une mise à mort qui exige de l'assassin une proximité physique plus ou moins pro-

longée avec sa victime, afin de souligner les implications psychologiques de l'adultère et du meurtre pour Giovanni?

Le roman de Tournier démontre le dynamisme du mythe de Francesca de Rimini. L'écrivain s'imprègne d'éléments provenant de modèles antérieurs – les héroïnes de Dante et Boccace –, réélaborés de manière à illustrer ses propres questionnements, notamment sur le passage de l'enfance à l'adultat. *Francesca de Rimini* tient à la fois de la tragédie, en raison des multiples prolepses qui parsèment le récit et donnent à voir la progression inéluctable de l'héroïne vers une mort violente, et du roman psychologique. Tournier enrichit le portrait psychique des principaux protagonistes et modifie la chronologie des faits afin que mariage, maternité et adultère se succèdent plus rapidement. Rappelons qu'environ dix ans s'écoulent entre le mariage et la mort de la Francesca historique. L'héroïne de Tournier traverse dès lors en deux ou trois ans plusieurs crises importantes. La perte des illusions de l'enfance et une rupture radicale avec sa famille, conjuguées à une vie de couple décevante, parfois violente, et à une maternité peu épanouissante, expliquent le profond besoin de liberté et de tendresse de la jeune femme.

Michel Tirouflet (1952^o) publie *Francesca de Rimini, suite poétique* en 2023¹⁷. Ingénieur des mines, chef d'entreprise et spécialiste de l'ingénierie financière, Tirouflet est également l'auteur de quelques romans. *Francesca de Rimini* est, semble-t-il, sa première œuvre poétique. Elle compte vingt-sept brefs poèmes en vers de formes variables (ballades, quatrains, triolets, etc.), illustrés par des collages de Louis Tirouflet, dont le nom de famille laisse supposer un lien de parenté avec l'écrivain.

Le choix du vers et le vocabulaire (ma Dame, ma mie, la fin'amor, etc.) reconstituent immédiatement l'atmosphère courtoise convoquée par Dante par le biais de la littérature arthurienne. Le mariage de convenance boccacien est également repris, certes sans le subterfuge de la substitution du fiancé, mais en soulignant la cruauté des Malatesta, qui imposent à Guido de sacrifier sa fille pour sauver sa patrie.

La jeunesse de Francesca et son innocence sont systématiquement soulignées, tout comme la brutalité de son époux, un condottiere boiteux et violent, qui exige la jeune fille par concupiscence. Comme chez Tournier, le mariage de Francesca se fait l'écho d'une

réflexion sur la fin de l'enfance, mais dans un contexte bien plus cruel. La jeune mariée est violée lors de sa nuit de nocces et le sera durant toute la durée de son mariage: «La fillette a cédé la place / à une femme au cœur de glace». Les vers insistent sur la douleur physique et psychologique engendrée par les viols conjugaux à répétition. Francesca tente néanmoins de s'épanouir dans la maternité, mais sans y parvenir totalement, craignant de retrouver chez ses enfants la part sombre de leur père.

Si Paolo, dont la délicatesse s'oppose à l'attitude de son aîné, se laisse immédiatement aller à ses sentiments pour Francesca, celle-ci tente au contraire de résister et l'écrivain souligne à nouveau la pureté de l'héroïne. Les amours de Paolo et Francesca resteront d'ailleurs platoniques, mais la hauteur morale de la jeune femme la condamne à ses propres yeux pour son incapacité à maîtriser son cœur. Comme dans *La Divine Comédie*, les amants lisent les aventures de Lancelot et Guenièvre, préfiguration de leur fin tragique. C'est ici l'occasion pour Francesca de souligner l'ampleur de sa faute, puisque contrairement à l'épouse du roi Arthur, elle est mère. Giovanni surprend les amants au milieu de leur lecture et les transperce de son épée, peut-être en écho à certains tableaux, comme ceux d'Ingres ou de Michelangelo Grigoletti¹⁸, où le spectateur aperçoit Giovanni caché derrière une tapisserie ou dans l'embrasure d'une porte, épiant l'arme à la main son frère et son épouse: Paolo embrasse Francesca, qui laisse échapper son livre.

Le recueil se clôt sur l'image d'une Francesca coupable bien malgré elle: les amants souffrent avant tout en Enfer, non de leurs propres tourments (une intense brûlure dans la version de Tirouflet), mais des tourments de l'autre et se préoccupent essentiellement d'obtenir le pardon de l'être aimé.

Vea Varese propose une réinterprétation plus distanciée des amours de Paolo et Francesca et sa version nécessite un rappel préalable des invariants du mythe, repris plus littéralement dans les textes de Tournier et Tirouflet.

Née à Civitella di Romagna, Veà Varese s'installe très jeune en Belgique avec sa famille. Elle vit quelque temps au Congo avec son époux et revient en Belgique après l'indépendance de l'ancienne colonie. Largement inspiré de ses séjours en Italie et au Congo, *La Stravaganza* est son unique roman, rédigé en quelques semaines après son retour en métropole.

Il est publié à titre posthume, trois ans après sa disparition¹⁹.

Outre la trame et les prénoms des personnages, des citations régulières du chant V de l'*Enfer* confirment l'intertextualité avec Dante: *La Stravaganza* se veut une réécriture du mythe. Une aristocrate romagnole de vingt ans, Francesca de Forti, épouse après la Seconde Guerre mondiale Lorenzo Donati, le fils d'un ouvrier agricole autrefois employé par sa famille. Il ne s'agit pas d'un mariage de raison, comme dans la version traditionnelle du mythe, mais d'une mésalliance que la jeune femme impose à ses proches: les tensions sociales de l'Italie post-mussolinienne se substituent aux tensions politiques de l'Italie médiévale. Lorenzo a quarante ans et a commencé à travailler très jeune pour aider sa grand-mère à élever ses jeunes frère et sœur, après la mort de leurs parents. Il a fait fortune en Éthiopie, mais doit repartir de zéro lorsque l'Italie perd sa colonie. Le mariage a lieu lors de son bref retour en Italie, avant d'aller tenter sa chance au Congo belge. La violence du colonialisme et l'instabilité qui accompagne le changement de régime au Congo en 1960 servent donc de toile de fond au roman et renvoient sans doute également au contexte politique tout aussi problématique de l'Italie de la fin du XIII^e siècle. Parallèlement, l'échec du colonialisme fait écho à l'échec annoncé du mariage de Lorenzo et Francesca.

Dès le deuxième chapitre, Francesca évoque, avant son mariage, sa fascination pour le mythe dantesque. Elle demande à Lorenzo de l'emmener au château de Gradara, une ancienne possession des Malatesta, et y médite sur les amours malheureuses de Francesca de Rimini, dont elle est persuadée de partager un jour la destinée. L'héroïne de Varese évoque des éléments de la tradition (le mariage de raison imposé par Guido da Polenta, le handicap de Giovanni Malatesta, l'influence de la littérature courtoise), mais cherche encore d'autres circonstances atténuantes à son homonyme médiévale: la solitude lorsque son mari part à la chasse ou au combat, et l'horreur des cris des prisonniers torturés dans le château. La mansuétude de Francesca de Forti envers les amants laisse présager sa future liaison avec son beau-frère.

Francesca et Lorenzo sont très différents: elle est romantique et raffinée; lui est un arriviste assez rustre, mais très dévoué aux siens. La jeune femme, dont le père est mort quand elle était enfant, se sent attirée par la force de Lorenzo et le sentiment de sécurité qu'il

lui offre. Le problème qui sera à la base de leur éloignement au fil des mois surgit dès la nuit de noces: Francesca a reçu une éducation puritaine qui a brimé sa sexualité et, malgré sa patience, Lorenzo n'a pas la délicatesse nécessaire pour éveiller la sensualité de son épouse. Certes, Francesca trouve dans un premier temps en Lorenzo un ami idéal, notamment durant leur voyage de noces, mais la médiocrité de leur vie sexuelle les éloigne peu à peu, malgré la bonne volonté initiale de chacun.

Paolo et Beatrice, les frère et sœur de Lorenzo, rejoignent leur aîné au Congo et Paolo et Francesca s'éprennent rapidement l'un de l'autre. Paolo a fait des études de médecine grâce au soutien financier de Lorenzo et trouve un emploi à proximité de la maison de campagne du couple, un double de la forteresse de Gradara, mais sans les connotations négatives de la solitude imposée et des cris des prisonniers. La villa et son parc constituent un véritable havre de paix, où Francesca passe ses journées, loin de Lorenzo souvent retenu en ville, et totalement inconsciente des troubles accompagnant l'indépendance du Congo. La distinction, la gentillesse et la beauté de Paolo séduisent Francesca, dont la sensualité se réveille peu à peu. Lorenzo n'est pas dupe et comprend les raisons du changement d'attitude de son épouse.

Dans le roman de Varese, la musique se substitue à la littérature courtoise: c'est en écoutant *La Stravaganza* de Vivaldi que les amants s'embrassent pour la première et dernière fois. Les ayant surpris, Lorenzo se contente de refermer la porte sur le couple. Mais il tue accidentellement son frère le lendemain, lors d'une

partie de chasse, et les troubles de juin 1960 lui offrent le parfait prétexte pour renvoyer son épouse en Italie. Contrairement à Francesca de Rimini, Francesca de Forti survit donc à son adultère. La modification principale de Veà Varese porte sur la fin du récit. Après des mois d'un deuil difficile, Francesca découvre qu'elle éprouve surtout de la compassion pour son époux et décide de le rejoindre au Congo. La présence de Lorenzo à l'aéroport laisse supposer une fin sinon heureuse, du moins apaisée. C'est le pardon, et non la passion, qui domine la réécriture de Veà Varese.

Le personnage créé par Dante au XIV^e siècle a transcendé son historicité et interpelle le lecteur à travers les siècles, parce qu'il touche à des problématiques essentielles, intemporelles et universelles, réélaborées en fonction de l'artiste et de son époque. Le viol conjugal, plus ou moins explicite, est au cœur de ces trois réécritures et permet une relecture du motif séculaire de la «mal mariée». Il serait intéressant d'élargir le corpus des réécritures du mythe pour vérifier si réapparaît régulièrement cette problématique très actuelle (le viol entre époux n'est puni par la législation belge que depuis 1989). Les textes de Tournier et Tirouflet sont très proches: ils exploitent la jeunesse de Francesca pour s'interroger sur le passage de l'enfance à l'adultat et la perte des illusions. Une entrée dans la maturité est également perceptible chez Varese dans le retour de l'héroïne sur elle-même et l'empathie face à la douleur de son époux. Indubitablement, dans les trois textes analysés, se poursuit la compassion envers la Francesca historique, amorcée par Dante et largement renforcée chez Boccace.

Note

¹ Nevio Matteini, *Francesca da Rimini: storia, mito, arte*, Bologna, Cappelli 1965; Clélia Anfray, *La lectrice ou la révélation du désir: Étude de la scène de lecture dans les romans du XIX^e siècle*, «Revue d'histoire littéraire de la France» 105-1 (2005), p. 111-119; Ferruccio Farina, *Francesca da Rimini: storia di un mito*, Rimini, Maggioli Editore 2019; Myriam Tannant, *Francesca da Rimini: de l'Enfer à la scène*, «Arzanà, cahiers de littérature italienne», 10 (2004), p. 277-294; Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, Il Mulino 2007.

² Selon certains, Dante aurait inventé la fin tragique de Francesca: Luca Carlo Rossi, *Il Nome di Francesca*, «L'Alighieri», 46 (2015), p.29-40. Cette remise en cause de l'historicité du

triangle amoureux n'a pas influencé nos auteurs.

³ Piero Meldini, *Come quando dove, le fonti documentarie, narrative e letterarie della vicenda*, in Claudio Poppi (éd.), *Sventurati amanti, il mito di Paolo e Francesca nell'800*. Milan, Mazzotta 1994, p. 45-51; Charles Yriarte, *Françoise de Rimini dans la légende, l'art et l'histoire, d'après les documents de la Gambalunga de Rimini et les pièces produites par feu M. Tonini*. Heidelberg, University Library Heidelberg 1879; Lucia Battaglia Ricci, *I «dubbiosi disiri» di Francesca*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 13 (2010), p.151-164.

⁴ Ignazio Baldelli, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki 1999.

⁵ Anne Louis Girodet, *Virgile soutient Dante qui s'est évanoui après la rencontre des âmes de Paolo et Francesca*,

Montpellier, musée Fabre vers 1791-1792. Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, Londres, Wallace Collection 1835.

⁶ Johann Heinrich Füssli, *Paolo et Francesca surpris par Gianciotto*, Aarau, Aargauer Kunsthaus 1795; Felice Giani, *Paolo et Francesca surpris par Gianciotto*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle vers 1800-1813; Jean Auguste Dominique Ingres, *Paolo et Francesca surpris par Gianciotto*, Angers, Musée des Beaux-Arts 1819.

⁷ Jacques Tournier, *Francesca de Rimini*, Paris, Seuil 2010. Giovanni Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, édition de Domenico Guerri, Bari, Laterza 1918, p. 137-146.

⁸ Jacques Tournier, *op. cit.*, p.41.

⁹ Enrico Angiolini, "Polenta, Francesca", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Treccani, 2015, V.84.

¹⁰ Jacques Tournier, *op. cit.*, p.68.

¹¹ Michel Cazenave, *Miroir*, in *Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de Poche 1989, p.413-416.

¹² Jacques Tournier, *op. cit.* p. 68.

¹³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Miroir*, in *Dictionnaire*

des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont 2019, p.734-738.

¹⁴ Jacques Tournier, *op. cit.*, p.76.

¹⁵ *Ibidem*, p. 77.

¹⁶ Ferruccio Farina, *Dall'inferno al paradiso: la trasformazione di Francesca nelle arti visive tra XIX^e e XX^e secolo*, in *Donne all'inferno, Francesca da Rimini & Co. tra peccato, virtù ed eroismi*, Rimini, Romagna, Arte e Storia 2013, p.207-227.

¹⁷ Michel Tirouflet, *Francesca de Rimini, suite poétique*, Paris, Éditions des Cendres 2023. Les informations sur l'auteur proviennent du catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France.

¹⁸ Michelangelo Grigoletti, *Paolo e Francesca* 1838, huile sur toile, Trieste, Museo Sartorio.

¹⁹ Vea Varese, *La Stravaganza*, Paris, La pensée universelle 1973. L'unique source que nous avons trouvée concernant Vea Varese est la biographie reprise en quatrième de couverture de son roman. Le catalogue de la Bibliothèque royale de Belgique ne compte qu'une seule notice relative à l'auteur: celle de *La Stravaganza*.

Transcréations théâtrales et cinématographiques, iconographiques et vidéoludiques

Le *Purgatoire* de Dante au Théâtre National de Belgique

Vincent Radermecker

Ombres parmi les ombres, les spectateurs sont nimbés de gris ouaté, encerclés de tiédeur dérangeante. Édouard Laug a tissé un décor de limbes que percent les âmes drapées de brumes par l'ingénieuse Elena Mannini. Elles sont là, semblables à nous, pour avoir oublié d'aimer, pour avoir péché par orgueil, par excès de rationalisme, d'intérêt et même de gourmandise ou par manque de volonté.¹

C'est en ces mots que Sophie Creuz rend compte du *Purgatoire* de Dante mis en scène en avril-mai 1992, au Théâtre National de Belgique, par Pierre Laroche. L'adaptation est signée Michel Ducobu. Seule théâtralisation² de l'œuvre de Dante Alighieri sur une scène francophone belge – à notre connaissance –, son écriture doit beaucoup au metteur en scène.

Adapter sur des planches une épopée poétique, tel est le premier défi de cette production³ qui émane du Centre théâtral de Namur et du Théâtre National de Belgique – dont le nouveau directeur se nomme Philippe Van Kessel. Patrice Pavis écrit dans *L'Analyse des spectacles*:

La seule chose que l'on peut affirmer, c'est que chaque moment historique, et chaque pratique dramaturgique et scénique qui lui correspond, possède ses propres critères de dramaticité (façon de tendre un conflit) et de théâtralité (manière d'utiliser la scène).⁴

Pierre Laroche théâtralise – et sans peur. Dans *Le Soir*, Jean-Marie Wynants évoque «un voyage passionnant grâce à des comédiens remarquables et de nombreuses trouvailles de mise en scène: murs s'en trouvant pour laisser apparaître des visages, costumes se fondant dans le décor et changeant sans cesse d'apparence, marionnettes rappelant le théâtre d'Asie (on pense aussi parfois à Peter Brook), vision paradisiaque tellement naïve qu'elle choque un peu dans un premier temps avant de nous séduire, etc... »⁵. Cette «vision paradisiaque » trouve place à la fin du spectacle, quand Dante et Virgile se rapprochent de Beatrice.

La pratique de mises en scène inspirées de romans ou de films⁶ remonte loin. *Les Misérables* sont adaptés⁷ par le fils de Victor, Charles Hugo, en 1862. Dans les années 1960-70, Pierre Laroche monte au Rideau de Bruxelles *Les Possédés*⁸ puis *L'Idiot* et *Les Frères Karamazov*⁹ de Fiodor Dostoïevski. Créé en avril 1976, plusieurs fois repris (1977-1980), son *Blaise Pascal*¹⁰ fait le buzz, toujours au Rideau dirigé alors par Claude Étienne. Grand comédien et grand directeur, Étienne décède le 21 avril 1992. À cette annonce, Pierre Laroche lui dédie sa mise en scène du *Purgatoire*.

Les archives que la fille du metteur en scène, Nathalie Laroche¹¹, nous a permis de consulter recèle un texte-discours manuscrit. En voici un extrait:

Une œuvre, sans doute, qui se trouve difficilement apprivoisé à la première lecture. [...] Maintenant, est-ce une raison nécessaire et suffisante pour en-

traîner l'œuvre au théâtre (et cela s'est déjà fait), il s'agit sûrement d'un défi [...].

Et nous limiterons le voyage initiatique au Purgatoire. [...] Il [Dante] chemine par un no man's land escarpé, plein de rencontres à retardement... et cet entre-deux, il le dénomme le Purgatoire. Et lorsqu'on suit à la trace ce trajet initiatique, on ne peut échapper aux analogies singulières avec la grisaille de notre vie quotidienne.¹²

Et dans un entretien donné à *La Cité*:

Qui ne rêve que demain sera un jour meilleur, plus supportable? Tout le cheminement sur la montagne est peuplé de gens qui n'ont pas perdu toute espérance, qui sont mus par le besoin de continuer.¹³

De l'espérance, il en a fallu à Pierre Laroche et à Michel Ducobu. La première mouture de l'adaptation est datée du 8 avril 1986¹⁴. Quant à la première étincelle du projet, elle date d'encore plus loin, de la fin des années 1970. Pierre Dux invite Pierre Laroche à travailler pour la Comédie Française dont il assure la direction. Un *Purgatoire* adapté par Maurice Clavel est planifié. La collaboration sera abandonnée par suite du décès¹⁵ de Clavel en avril 1979. Il faut attendre une lettre datée de fin mai 1991 pour que Laroche annonce solennellement à Ducobu la viabilité de leur projet commun. Il se fera¹⁶, mais dans la petite salle¹⁷ du TNB – rappelons que le TNB ne quitte le Centre Rogier qu'en 1999. On enlèvera des sièges pour les besoins de la scénographie.

Cette relative mise à l'écart serait-elle due au fait que *Le Purgatoire* est une œuvre chrétienne: second défi.

L'œuvre est en effet rédigée par le «seul grand poète catholique cultivé ou même chrétien» – pour reprendre les mots de Gaston Colle dans *Les Éternels*¹⁸. Dans *Conversations d'arrière-scène*, interview consacrée à l'ensemble de sa carrière, Laroche fait écho à une rumeur qui voulait que «des gens soient allés trouver Philippe Van Kessel pour lui dire: "Mais comment peux-tu monter un spectacle catholique au Théâtre National?"»¹⁹.

Vers la fin du spectacle, un ange interprété par un acteur d'origine sénégalaise, Massamba M'Boup, clame:

Vous ne goutez pas à ce fruit. Marie se priva elle-même du vin de Cana et Daniel ne toucha pas la table tentante. Les premiers à vivre puisaient du plaisir à la source de la soif, à l'attente des glands, et le Baptiste, plus seul et simple que tous, se nourrit de miel et de sèches sauterelles.²⁰

Des allusions chrétiennes nourrissent donc bien l'adaptation. Sans être prosélyte, Pierre Laroche est chrétien et il ne s'en cache pas. Outre Pascal et Dostoïevski, il a mis en scène *L'Histoire de Tobie et de Sara* (1967-1968), *Partage de midi* (1970-1971) et *La Ville* (1973-1974)²¹ de Paul Claudel dans les années 1960-1970.

La Divine Comédie touche, elle, le cœur de la croyance, la résurrection des morts – élus face aux réprouvés, les premiers siégeant au Paradis, les seconds croupissant en Enfer. Dichotomie qui rebute l'esprit moderne. Witold Gombrowicz écrit dans *Sur Dante* paru en 1968: «Passe encore pour le Purgatoire, d'accord, à supposer que ces péchés réclamaient réellement un châtiment aussi satanique... on voit pourtant clignoter au loin la lueur du Salut. Mais l'Enfer? / L'Enfer n'est pas un châtiment. Le châtiment, lui, conduit à nous purifier, il a sa fin en soi. Or, l'enfer torture pour l'éternité [...]»²².

Dans une lettre à l'adaptateur, Pierre Laroche réitère son souhait de coller au texte du poète – il ajoute: «tout en privilégiant, dans les choix, ce qui exprime la quête, les questionnements, l'expression la plus universelle possible d'une recherche plutôt que d'une réponse dogmatique»²³.

Voici un exemple de cette humanité que plébiscite la mise en scène. Arrivé dans le cercle des gourmands, Dante est ému de retrouver un certain Forèse qu'il a connu et dont il a pleuré la disparition. Au plaisir des retrouvailles succède la nécessité de se quitter:

FORÈSE. – La ghiottoneria di Forese!

DANTE. – La Nella di Forese! [Nella = l'épouse qui l'a sauvé de l'Enfer]

FORÈSE, *loin*. – Te reverrai-je au moins?

DANTE 1. – Je ne sais pas.

DANTE 2. – Ai-je même le désir de retourner là-bas?

DANTE 1. – C'est si différent parmi vous.

FORÈSE. – Adieu

Cet adieu se vit dans le présent – avec l'évocation de l'épouse de Forese, Nella, qui a contribué à sau-

ver son mari. Il s'agit donc bien d'un adieu «humain».

Des allusions chrétiennes aux connotations surréalistes sont échangées au tableau 29, dans un moment d'extase. Mathilde vient d'apparaître. De telles phrases entre les deux Dante auraient été inimaginables au début du spectacle. Ainsi: «Ils avancement maintenant, ces vingt-quatre vieillards / le front orné de lys, les lèvres célébrant la beauté de l'élue». Et: «Le char à deux roues, l'ancienne et la neuve / lié au cou d'un Griffon aux ailes déployées».

Dans *Le Soir*, Jean-Marie Wynants approuve le parti-pris de la mise en scène de dupliquer le rôle de Dante. Un pérégrinateur marche aux côtés de Virgile et entre en contact avec les «âmes» tandis que son pendant réflexif demeure immobile. Ce dernier est interprété par Angelo Bison.

Au centre de la distribution, Pietro Pizzuti est remarquable, campant un Dante habité, angoissé, avançant vers ce sommet si proche et si lointain. Un peu en retrait, Angelo Bison est l'autre facette de Dante, celui qui réfléchit, médite sur son sort et celui des hommes. Rôle ingrat que Bison, quasiment immobile du début à la fin, parvient à habiter de sa forte présence. Tous deux jouent quelquefois en italien, pour le plaisir de faire résonner la langue si belle du poète. Les mots nous échappent certes, mais leur musique, elle, est bien présente²⁴.

Pour émousser le dualisme chrétien (élus-réprouvés), Laroche lui en adjoint d'autres²⁵: mouvement/immobilité; jeunesse/âge adulte (grâce à deux Béatrice, une enfant et une adulte); obscurité/soleil, veille/sommeil, conscient/inconscient, facile/difficile... Il crée de la sorte un univers «gris» traversé de dualités. Dont celle de Dante auteur et de Dante personnage. Ducobu débute son adaptation par cinq phrases tirées du prologue de la *Divine Comédie*:

Au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai dans une forêt obscure. J'avais mal vécu, mal aimé. Cette forêt m'effraya autant que la mort. Elle était sauvage, épaisse et âpre. J'y suis entré aveuglé sur moi-même.²⁶

Clamés par un chœur (les «accueillantes»), ces mots qui introduisent le spectacle mettent en scène ce Dante-auteur que Gombrowicz affirmait «chercher» dans *La Divine Comédie*. L'écrivain polonais ajoutait de façon mordante: «Ces grands hommes ont cessé

d'être hommes pour devenir des réalisations»²⁷.

Et nous voici face à un troisième défi: la complexité mythologique, historique, linguistique mais aussi «musicale» du poème.

Dante et Virgile parcourent neuf cercles dans chacun des trois giron – *La Divine Comédie* étant composée de trois cantiques de trente-trois chants, avec des strophes (*terzine*) de trois vers. À cela s'ajoute un prologue. Des érudits – je pense à un de mes professeurs aux facultés de Namur – en sont arrivés à dissenter des heures entières sur la numérologie de *La Divine Comédie*. Le titre du livre de Pierre Poirier: «*Dante Alighieri humain-surhumain*» résume la fascination qu'opère le génie italien: historien, essayiste, poète, homme politique, éternel amoureux... Poirier écrit: «Les poèmes furent chantés avant d'être écrits»²⁸. Il précise:

La voix, le chant, la monodie ont sur l'auditeur un effet physique d'abord, spirituel ensuite, engendrant la joie, l'amour et souvent hélas! la tristesse.²⁹

La mise en scène se voudra belle visuellement et acoustiquement – avec des dialogues et des passages «choral». La *brochure* de Suzy Falk, interprète de La Pia, mentionne: «avec la volubilité italienne». Elle précise aussi, au moment où Dante et Virgile s'approchent de la porte du Purgatoire, au chant IX, juste avant que Dante ne s'endorme: «Il dit le texte en italien comme une berceuse, à laquelle bientôt il succombera lui-même»³⁰. L'adaptation néglige et l'antique Tithon, et Achille que sa mère fit transporter par Chiron à Scyros. Elle traduit une volonté d'arrimer la poésie au réel. Cela se marque notamment lorsque Dante s'endort avant de se réveiller devant la porte du Purgatoire:

DANTE 1. – Ne l'ora che comincia i tristi lai
La rondinella presso a la mattina,

DANTE 2, *dans son rêve*. – À l'heure où notre esprit est presque prophétique...

DANTE 1. – e che la mente nostra, peregrina / a le sue vision quasi e divina (*Il s'endort*).

Pas de longues phrases, peu d'échos littéraires ou mythologiques. Du nerf aux mots. Et une musicalité qu'accentuent des moments chantés ou récités en chœur.

Dans une lettre datée de mars 1987, Michel Ducobu annonce qu'il retravaille le tout dans une «optique

un peu plus aérienne». Le travail sur le texte au contact des comédiennes et comédiens ajoutera, lui, lisibilité et immédiateté.

La toute fin prévoyait un choral³¹ entre les deux Dante. La brochure³² du metteur en scène entérine les corrections effectuées au cours des répétitions. On y remarque que le choral a été remplacé par des mots simples.

DANTE 2. – J'ai fini mon chant. Sachez seulement que je repris mon voyage. [Au lieu de: «sachez seulement que je revins de cette eau comme un roseau simple et nouveau»] Pur et prêt à monter aux étoiles.

BÉATRICE A, remonte vers le fond et chante. –
La rose s'élève et s'exalte
et parle une langue nouvelle
à mon âme appelée en elle
ainsi qu'à son extrême halte.³³

Venons-en au quatrième dernier défi: théâtraliser une «œuvre immortelle». Or, le théâtre vit de l'éphémère. Laroche déclare:

Un acte [il rature «somme poétique (au masculin) » et le remplace par «acte poétique »] poétique «hors norme », fascinant, obsédant, insondable, irritant... on prête même à un écrivain français célèbre, cet aveu sur son lit de mort: «Dante m'a toujours emmerdé! ». ³⁴

Le théâtre est-il un art «local »³⁵ comme le revendique Jean-Marie Piemme? Doit-on dès lors se méfier des œuvres et des projets "hors norme"? Witold Gombrowicz écrit:

La Divine Comédie? elle ne me suffit pas. Ce que j'y cherche, c'est Dante. Mais sans l'y trouver: car le Dante que m'a légué la tradition, c'est précisément l'auteur de *la Divine Comédie*. [...] Mais il y a plus irritant encore: notre attitude vis-à-vis de ces réalisations [des «grands hommes »] se révèle complètement faussée.³⁶

Pour relever le défi d'affronter un tel monstre sacré, Laroche sélectionne soigneusement les membres de son équipe. Talent, parenté italienne, connivence dans le travail: les critères sont multiples. Outre les deux Dante complètent la distribution Jean-Marie Pétirot (qui avait joué dans *Blaise Pascal*), Dominique Rozan (qui avait participé à *La Ville* de Claudel, ici l'interprète de Virgile) et Suzy Falk (elle avait côtoyé Laroche dans

La Princesse Maleine). Également Julien Roy, Paul Anriou, Nathalie Laroche ainsi que deux «permanents » du TNB: Patrick Donnay et Alfredo Canavate.

Le metteur en scène fait preuve d'humilité dans le travail. Il recopie à la main l'adaptation de Michel Ducobu – sur le côté droit des feuilles de deux cahiers A4 au papier millimétré (la gauche est réservée aux notes et explications). Il indique le minutage des séquences et établit un calendrier précis des répétitions³⁷. Cela, sans compter les innombrables lectures en amont ainsi qu'un travail de longue haleine sur l'adaptation. Michel Ducobu lui écrit:

Voici mes réactions, à chaud, et écrites, tu le devines, au bout de ma fatigue. Ce n'est pas simple de demeurer encore disponible après tant d'heures passées sur cette f... montagne! Mais j'espère que cela sera encore utile. C'est bien ce que nous poursuivons tous: l'ascension du purgatoire, comme une sorte d'Everest!

Et d'évoquer ses doutes:

Je crains qu'à force de chercher la «meilleure» façon de grimper, on ne fasse tomber quelques grosses pierres de notre impitoyable montagne. [...] Une œuvre, trop revisitée, trop retournée, risque de perdre ainsi sa cohérence, car tout se tient. J'ai senti ce danger. / Je te le dis sincèrement.³⁸

Laroche répond: «Je suis dans l'œil du cyclone [entendons en pleines répétitions]. Et il y a encore des points à éclaircir... »³⁹.

Cette entreprise titanessque aura rassemblé une quinzaine de comédiens pour près de 40 représentations à Bruxelles, à Namur et à Tournai. Le spectacle fait événement. Jacques Hilaire écrit dans *La Libre Belgique*:

Il faudrait dire encore la justesse évocatrice de la musique de Jean-Christophe Renault, la beauté des lumières de Jacky Lautem qui trouent le brouillard du purgatoire et éclatent au seuil du paradis, le travail gestuel de Beatriz Margenat, l'ingéniosité de marionnettiste de Gabriel Ponti, les maquillages saisissants de Jean-Pierre Finotto, l'assistance portée à Laroche par sa femme Claudine et par Caio Gaiarsa. Tout concourt, dans l'amitié et la ferveur, à une réalisation hors du commun, touchée par la grâce.⁴⁰

Note

- ¹ *L'Écho*, 8 mai 1992. Titre : « Une formidable bouffée d'espoir ».
- ² En 1895 est interprété, à Bruxelles, un oratorio composé en 1892 par Paul Gilson (1865-1942) sur des paroles de Jules Guillaume. Ce *Francesca da Rimini* s'inspire des amours de Paolo et Francesca telles qu'évoquées au deuxième cercle de l'enfer. Peu après, le 17 octobre 1912, est créé au Théâtre du Parc *Dante et Beatrix*, œuvre historique en vers et en cinq actes de l'écrivain français Henri de Bornier (1825-1901; rédigé en 1853). Cette pièce ne donne pas à entendre des vers écrits par Dante. Programmé en octobre 1986 au Théâtre-Poème pour quatre représentations, un *Purgatoire* est élaboré à partir de la traduction de la *Divine Comédie* et de la *Vita Nova* par Jacqueline Risset (1936-2004). Cette production française du Groupe Signes ne comporte que trois personnages – dont le metteur en scène. De bien moindre portée encore les allusions ironiques à Béatrice dans la trilogie de l'enfer de Martine Wijckaert. Ou celles, plus respectueuses, du nô moderne d'Agnès del Amo, *Ukiyo-e, images d'un monde déraciné, qui revisite* « les préoccupations éthiques et artistiques de la *Divine Comédie* de Dante ». Les adaptations de Romeo Castellucci – *Inferno, Purgatorio, Paradiso* – données, en 2009, à Anvers et à Bruxelles, sont des créations plutôt que des théâtralisations – et, comme le *Purgatoire* donné au Théâtre-Poème, elles n'ont pas été élaborées par des artistes belges. Il en va de même de *La Divine Comédie* présentée à Paris en juin 1967, dans l'adaptation de Roland Cluny – réalisation: Julien Bertheau, direction artistique: Yves Dautun, musique: Henri Sauguet, décor: Georges Wakhévitch.
- ³ Neuf représentations à Bruxelles d'avril-mai 1992 suivies de quatre prestations près de Namur à la Marlagne. Avec une reprise la saison suivante: vingt représentations à Bruxelles et six à la Maison de la Culture de Tournai. Donc, près de quarante représentations! Cette réalisation rassemble 17 comédiennes et comédiens – la moyenne reprise dans la base Scapin des AML étant de 4.
- ⁴ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles. Théâtre. Mime. Danse. Danse-Théâtre. Cinéma*, Paris, Nathan, «Arts du spectacle», 1996, p. 190. Et un peu auparavant: «L'examen des spectacles utilisant actuellement des textes montre bien que toutes sortes de textes, et donc pas seulement des textes dramatiques écrits pour le théâtre, sont utilisés par la scène. Il semble donc exclu de limiter les textes pour la scène à un type donné d'écriture dramatique ou de parler, comme le fait Vinaver, du «caractère spécifique de l'écriture théâtrale» *Idem*.
- ⁵ *Le Soir*, 2 mai 1992.
- ⁶ Pratique aujourd'hui répandue: Paul Emond et Thierry Debroux s'en sont fait une spécialité.
- ⁷ On peut encore citer *Les Frères Karamazov* adapté par Jacques Copeau et Jean Croué en 1912, *Anna Karénine* adapté par Raymond Rouleau en 1952, *Molly Bloom* adapté par Jacques De Decker en 1972 ou encore *Les Démon*s, adaptation d'Otomar Krejca, créée en 1982 à l'Atelier Jean Vilar.
- ⁸ Adaptation d'Albert Camus.
- ⁹ Adaptations d'Alexis Guedroitz.
- ¹⁰ Ce *Blaise Pascal* de Laroche multiplie les points de vue: Pascal tel qu'il se regarde, Pascal en son doute, Pascal en son âme, Pascal en sa raison...
- ¹¹ Nathalie Laroche interprétait la Béatrice «adulte» dans le spectacle. Nous la remercions pour l'accès donné aux documents.
- ¹² Cahier intitulé «réflexions...!», collection Nathalie Laroche. Il y déclare également: «La modernité de cette œuvre, c'est le bouillonnement intérieur qu'elle reflète chez un homme qui introduisait une idée très neuve à son époque, celle de l'entre-deux, d'un espace intermédiaire entre le Bien et le Mal, où le destin est aussi le fruit de la totalité des comportements de l'individu». *Le Vif*, 24 avril 1992, entretien réalisé par Philip Tirard.
- ¹³ *La Cité*, 30 avril 1992.
- ¹⁴ L'adaptation est proposée en 1986 au directeur du TNB d'alors, Jean-Claude Drouot. Le projet n'aboutit pas. Il aurait été aussi question d'un projet liant le Rideau de Bruxelles dirigé par Claude Étienne et l'Atelier Saint-Anne dirigé par Philippe Van Kessel. Voir *Le Soir*, 29 avril 1992, article intitulé «En haute altitude». Aussi d'une collaboration avec la Compagnie du Blé Brûlé – qui s'est peut-être insérée dans le projet finalisé. Voir *Le Vif*, 24 avril 1992, entretien de Pierre Laroche par Philip Tirard.
- ¹⁵ Le 23 avril 1979, Maurice Clavel s'éteint d'une crise cardiaque dans sa maison d'Asquins.
- ¹⁶ «Après tant d'espairs déçus, il fallait que je le voie annoncé pour y croire tout à fait: "Le Purgatoire" verra le jour (si j'ose dire) la saison prochaine au TNB! [...] Depuis plusieurs mois, les pourparlers sur le projet avaient repris avec Philippe Van Kessel mais avec des incertitudes budgétaires qui maintenaient une inconnue... Et c'est pourquoi je me suis interdit d'en parler avant que tout ne soit clair et programmé». Lettre du 24 mai 1991, collection Nathalie Laroche. Laroche ajoute entre parenthèses, après «TNB»: «(1^{ère} le 27/4/92)».
- ¹⁷ *Gengis Khan* d'Henry Bauchau mis en scène par Jean-Claude Drouot durant la direction antérieure avait eu les honneurs de la grande salle.
- ¹⁸ Gaston Colle, *Les Éternels: mélanges de philosophie et de critique*, Les Éditions universitaires, Bruxelles, 1943, p. 25. Il ajoute: «Partout ailleurs le Merveilleux chrétien est faux à crier».
- ¹⁹ Il ajoute: «Mais il a tenu bon». Régis Duqué et Guillaume Istace, *Conversations d'arrière-scène: Pierre Laroche*, Bruxelles, Rideau de Bruxelles/Hayez Éditeur, «Hayez & Lansman», 2011, p. 27.
- ²⁰ Tapuscrit conservé dans la «collection Nathalie Laroche».
- ²¹ Au Rideau de Bruxelles et au Théâtre royal du Parc.
- ²² Witold Gombrowicz, *Sur Dante*, Paris, L'Herne, 1968, p. 55.
- ²³ Lettre du 24 mai 1991, collection Nathalie Laroche. Il ajoute dans le texte-discours déjà cité (p. 4): «Fidélité à Dante mais priorité accordée à ce qui nous semble, à Michel Ducobu, l'adaptateur et à moi, nous interpeller au plus près. Bien sûr, il y

a des normes philosophiques, théologiques, morales qui ont singulièrement mués depuis 7 siècles. À nous, spectateurs du poème de Dante, de percevoir les traces qu'elles laissent aujourd'hui». Ainsi que: «L'ambition n'est pas de proposer un spectacle-reconstitution de cet immense poème, mais bien d'essayer d'en dégager, dans l'ascension ardue de Dante, au fil des rencontres et des réflexions qu'elle engendre, de dégager, de privilégier tout ce qui est quête, questionnement, et aussi doutes, hésitations, parfois même protestations et, bien sûr, espérance!».

²⁴ *Le Soir*, 2 mai 1992.

²⁵ Il conserve aussi une dualité venue de l'Antiquité et inscrite dans le texte original. Après le cercle des luxurieux (le septième et dernier), Dante et Virgile franchissent un mur de flammes et entrent en un lieu où coulent deux fleuves: le Léthé qui permet d'oublier nos fautes et l'Eunoé qui rappellent nos bonnes actions.

²⁶ Tapuscrit conservé dans la «collection Nathalie Laroche».

²⁷ Witold Gombrowicz, *Sur Dante*, op. cit., p. 47.

²⁸ Pierre Poirier, *Dante Alighieri humain-surhumain*, Bruxelles, Office de publicité, 1945, p. 40. Il ajoute: «Les voyelles sont les timbres du son. Leur durée ou quantité se marquent de moins en moins en français; la langue devient atone par paresse. [...] Le français, passant du latin au roman, à travers le Haut Moyen Âge, travaille à adoucir le C dur, parce que chant est plus mol que *cantus*, parce que *canzone* est plus dur que chanson. [...] Le choix du son par le poète est un travail créateur qui sort du fond de l'être, c'est une expression sensorielle». *Ibidem*, p. 41-42.

²⁹ *Ibidem*, p. 38. Il ajoute: «Vers admirablement rythmés mais si simples, si simples qu'ils coulent comme de la prose. Phrases si harmonieuses que les syllabes se déroulent comme des vers de onze pieds. Pour éprouver la valeur des sons et des accords de tonalité, pour jouir de la cadence d'un chant

de Dante, il faut lire à voix haute, avec l'accentuation italienne».

³⁰ MLT 5471/3, p. 19.

³¹ En voici le début, *in extenso*: «Dante 2: J'ai fini mon chant / Dante 1: et vécu mon voyage / Dante 1 (+ Dante 2, doucement): Sachez seulement que je revins de cette eau comme un roseau simple et nouveau / Dante 1, Dante 2 + Stace: Pur et prêt à monter aux étoiles».

³² Brochure du metteur en scène, collection Nathalie Laroche. Il y a là de quoi établir et publier une «version scénique».

³³ Il s'agit des seules rimes de l'adaptation.

³⁴ Texte-discours, p. 1., collection Nathalie Laroche.

³⁵ «Le théâtre est un art local, il est fait pour entrer en dialogue avec les gens qui nous entourent». MLT 6497/2, p. 21. Entretien de Jean-Marie Piemme avec Sabrina Weldman.

³⁶ Witold Gombrowicz, *Sur Dante*, op. cit., p. 47. Il ajoute: «À l'école et à la maison, on nous a appris uniquement à honorer et à adorer les Grands, or, notre attitude envers eux se révèle ambiguë: j'adore il est vrai et je me prosterne devant les Grands, mais en même temps je les traite de haut, non sans commisération et désinvolture. Je leur suis inférieur puisqu'ils sont Grands. Mais je leur suis supérieur, étant né plus tard, et sur un palier plus élevé de l'évolution». *Ibidem*, pp. 47-49.

³⁷ Pierre Laroche déclare: «Ces neuf semaines de répétition ont été très intenses pour chacun d'entre nous, comparables à l'escalade, par Dante et Virgile, de la montagne symbolique du Purgatoire. Et le spectacle sera, je crois, imprégné de cette expérience qu'il fut pour chacun de ses artisans».

³⁸ Lettre non datée, collection Nathalie Laroche.

³⁹ La métaphore du cyclone qui emporte tout répond à la métaphore de la montagne que l'on gravit pas à pas (voir la lettre de Michel Ducobu).

⁴⁰ *La Libre Belgique*, 2-3 mai 1992.

Cinevisioni dantesche nel Belgio francofono

Paolo Speranza

L'eco dell'opera dantesca nel cinema del Belgio francofono si rivela, allo stato attuale della ricerca storiografica, piuttosto frammentaria e diradata nel tempo, con una parentesi cronologica di circa mezzo secolo tra i due episodi più significativi; e tuttavia non priva di una sua implicita rilevanza nel contesto della più generale ricezione dell'opera di Dante e delle trascreazioni semiotiche che essa ha ispirato.

Sono due i poli di riferimento per lo sviluppo della nostra analisi, che rappresenta una pagina finora inedita per la storia del cinema europeo e nella cultura belga e, alla luce della documentazione acquisita, impone ulteriori e più costanti ricerche, sia in sede di archivi audiovisivi - film, programmi televisivi, rubriche radiofoniche - che di fonti a stampa, con particolare rilievo per le (eventuali) tracce dantesche nelle riviste di settore pubblicate in Belgio nel corso del Novecento.

Il primo riguarda la ricezione della *Commedia* attraverso il *medium* e il linguaggio cinematografico, che registra il suo momento più importante nel 1913 (anno cruciale, come vedremo, per il cinema in Belgio) con la proiezione dell'*Inferno* della Milano Films, uno dei primi *kolossal* prodotti su scala mondiale e punta di diamante dell'affermazione dell'industria cinematografica italiana negli anni Dieci¹.

Cinquant'anni dopo, con la realizzazione di *Beatrice*, film per la televisione pubblica RTBF ideato e diretto da uno dei maggiori cineasti del Paese, Emile Degelin, anche il Belgio scrive una pagina importante

nel capitolo dei film danteschi, che nel corso del XX secolo, in realtà, è stato segnato - per la complessità della trasposizione artistica e per l'oneroso impegno produttivo - soprattutto da titoli ideati, incompiuti o semplicemente vagheggiati anziché da lungometraggi di *fiction* effettivamente portati a termine².

La svolta tecnologica degli ultimi decenni, che ha già trasformato sensibilmente i modi di produzione nell'audiovisivo, sia in termini di possibilità creativa che di riduzione dei *budget*, può aprire - a giudizio di molti cineasti e studiosi - nuove frontiere nei linguaggi artistici e quindi potenzialità inesplorate e originali nella realizzazione di film ad elevata caratura produttiva, tra i quali effettivamente rientrano i lungometraggi ispirati a un capolavoro di straordinaria potenza estetica e visiva quale la *Commedia*. Le esperienze compiute nel secolo scorso, sulle quali ci soffermeremo in questo saggio, costituiscono anche in questo nuovo scenario un'opportunità di conoscenza e di analisi critica dalla quale partire, nel contesto più complessivo dei caratteri identitari e dell'evoluzione della cultura francofona in Belgio.

1913: *Inferno*, il film della svolta

«Le film sensationnel que l'ELITE-THEATRE va nous donner et qui classera définitivement cet établissement au tout premier rang des Cinémas Bruxellois, est une œuvre artistique tout à fait remarquable», recita con

compiacimento la *brochure* pubblicata il 28 novembre 1913 da una delle sale più importanti della capitale belga, sita in località Ponte de Namur³.

Il film è *l'Inferno*, tratto con grande fedeltà filologica dalla *Commedia* di Dante, prodotto nel 1911 dalla Milano Films per la regia di Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan ed esportato con straordinario successo in tutto il mondo⁴.

Tanta enfasi su un'opera di creazione ispirata all'universo poetico dantesco non costituisce una sorpresa nella realtà del Belgio francofono, connotata profondamente dalla fede cattolica e dall'ammirazione per il maggiore poema della cristianità, come risalterà qualche anno dopo, nel 1921, nel sesto anniversario della scomparsa di Dante: ad aprire il fitto calendario di commemorazioni e incontri, il 25 gennaio, sarà il Cardinale Mercier, arcivescovo di Bruxelles (con una prolusione edita in italiano con il titolo *Il genio poetico di Dante*), e l'interesse per l'opera dantesca si protrarrà nell'ambito religioso, letterario e artistico per tutto l'arco del Novecento⁵.

In quello stesso 1913, inoltre, una delle più autorevoli riviste letterarie edita in Belgio, «La Revue des Deux Mondes», pubblicò *La Béatrice de Dante*, un'ampia recensione di Théodore de Wyzewa sugli *Scritti danteschi* appena pubblicati in Italia a cura di Alessandro D'Ancona⁶.

L'impronta cattolica e filo-italiana della cultura francofona belga non è tuttavia sufficiente a spiegare un'accoglienza così lusinghiera ad un'opera cinematografica su Dante: una circostanza che infatti non si ripeterà nei decenni successivi, in primo luogo nel 1921, quando anche il cinema volle concorrere al sesto centenario del poeta con due produzioni italiane (*Dante nella vita e nei tempi suoi* e *La mirabile visione*) di dichiarate ambizioni ma di esito artistico e commerciale di gran lunga inferiori rispetto al *kolossal* della Milano Films⁷.

L'entusiasmo dei titolari dell'Élite Théâtre per *L'Inferno*, oltre che da fattori storico-culturali, era motivato da ragioni prettamente artistiche, legate alla riconosciuta qualità cinematografica del film («La mise en scène de l'ENFER est digne de l'œuvre géniale du Dante», si legge nella *brochure*) ed alla contestuale crescita della settima arte nel Belgio, sia a livello di distribuzione che di gusto del pubblico, in uno spirito più cosmopolita. Un lungometraggio di finzione, viene sottolineato nel testo promozionale, che finalmente «intéressera au

plus haut point le public intellectuel et aussi la grande foule».

Dall'Italia all'Europa, e in misura rilevante anche sul mercato americano, come non manca di sottolineare l'autore della *brochure*, la pellicola italiana sulla *Commedia*, oltre a polverizzare una serie di record (la maggiore lunghezza, oltre 1.200 metri, mai ottenuta per un film; il *budget*, pari a circa 100.000 euro; una campagna di lancio durata quasi due anni; il primo caso di iscrizione al «Pubblico registro delle opere protette»), riuscì a imprimere all'industria del cinema un salto di qualità tecnico-produttiva ma soprattutto quell'impronta culturale che fino ad allora non gli era riconosciuta. Il successo planetario del lungometraggio della Milano Films consentiva finalmente al cinema di incontrare, in maniera stabile e sinergica, sia la grande letteratura che le arti visive, e di competere in termini di qualità con il teatro, che fino a quel momento era considerato in tutto il mondo un'arte più nobile, e a differenza della recente invenzione dei fratelli Lumière era seguito con attenzione e puntualità sia dalle riviste patinate che dai quotidiani.

Fu la critica cinematografica internazionale a percepire in tempo reale e con lucidità la portata dell'*Inferno*, a partire da una delle riviste di settore più autorevoli e diffuse nel mondo francofono: «Ciné-Journal»⁸. A giudizio della rivista parigina *L'Inferno* consacrava in modo magistrale «les longues et difficiles étapes de la cinématographie artistique»⁹, che prima del 1911 aveva conseguito risultati importanti in Francia con *L'enfant prodigue* (1907), di Michel Carré, primo lungometraggio prodotto in Europa, dalla Gaumont, e l'anno successivo con la nascita della società di produzione Film d'Art. Il suggello di Dante sarebbe risultato decisivo, intuisce il fondatore e direttore Georges Dureau, per convincere le grandi case di produzione a scritturare artisti di grande valore per dar vita a «une création vraiment supérieure»¹⁰. Quanto al film dantesco *made in Italy*, Dureau non nasconde le perplessità iniziali sulla difficoltà di una riduzione cinematografica della *Divina Commedia*, ma la qualità dell'*Inferno* gli ha permesso di condividere con lo spettatore comune «plaisir, profit et émotion»¹¹: «Comme Dante lui-même, j'avais un peu peur. Cependant, j'avais avec délices et quand les étoiles reparurent, je ne doutais plus qu'on pouvait faire l'impossible – quand on est soutenu par le sentiment de la beauté»¹²: tale è l'ispirata conclusione dell'editoriale di «Ciné-Journal».

In Belgio il film arriva solo due anni dopo, ma viene accolto con tutti gli onori. L'Elite Théâtre organizza proiezioni di gala, accompagnate dal vivo dalla «musica espressiva» del Maestro Raffaele Caravali, e promuove un grande *battage* pubblicitario, calibrato soprattutto sulla mirabile combinazione di cultura «alta» e popolare che *L'Inferno* era in grado di garantire al pubblico di ogni livello sociale e di istruzione. Anche chi non conosceva il poema, o non aveva mai osato leggerlo nella sua ponderosa completezza aveva finalmente l'opportunità, tramite il mezzo cinematografico, di avvicinarsi a quest'opera letteraria immortale, provando al tempo stesso un'esperienza visiva coinvolgente e indimenticabile.

La parte finale della *brochure* è un elogio all'affermazione raggiunta nel mondo dall'industria cinematografica italiana, che non soltanto si presentava come la più adatta a realizzare un'opera sul poema di Dante, per ovvie ragioni di carattere geoculturale, ma aveva acquisito nella giovane arte del cinema tutti i titoli per raggiungere i più elevati livelli di qualità: «La grande maison de Milan – si legge nella *brochure* – à qui est du l'édition du film L'ENFER a établi celui-ci avec un luxe, une richesse d'imagination qui n'a pas d'exemple»¹³.

Si trattava di un livello superiore persino ad un altro film italiano di successo mondiale, *Quo vadis?*, che anche il pubblico belga, ricorda l'ufficio stampa dell'Elite Théâtre, aveva ammirato poco tempo prima: tuttavia, «ici, nous voyons fleurir avec une richesse d'expression sans pareille la poésie italienne, la majesté pur du créateur, les ressources les plus précieuses des adaptateurs»¹⁴.

La Milano Films, a sua volta, intuì le potenzialità offerte da questo nuovo mercato (fino ad allora raggiunto, fra le società italiane, soltanto dalla Ambrosio Film di Torino) e decise di acquistare pagine pubblicitarie sulle riviste specializzate francesi, diffuse anche in Belgio. Era il suggello di una proficua intesa artistica e commerciale raggiunta tra le cinematografie dell'Italia e del Belgio, in quel 1913 che rappresentò un *annus mirabilis* per l'affermazione della settima arte in entrambi i Paesi¹⁵.

Nel biennio che precede la Prima guerra mondiale nel Belgio francofono si afferma una svolta epocale. Nel saggio *Le cinéma français en Belgique à la veille de la première guerre mondiale* lo storico del cinema Guido Convents afferma: «En 1913, les productions italiennes agitaient le monde du cinéma belge. Les

films de Gloria, Milano, Aquila, Pasquali, Cines, Ambrosio et Itala arrivaient maintenant régulièrement et restaient leur ombre (renommée) sur les films français. *Quo Vadis?*, *In Hoc Signo Vinces*, ou *Gli ultimi giorni di Pompei* obtenaient un très grand succès»¹⁶. In Belgio il gusto del pubblico si indirizzò dunque sempre di più verso i film italiani, americani, danesi, tedeschi affrancandosi rapidamente e in maniera definitiva dal monopolio delle case di produzioni francesi, in primo luogo colossi come Gaumont e Pathé¹⁷.

Per comprendere la portata di tale novità occorre risalire alle origini del cinema in Belgio, dove l'invenzione dei Lumière nasce contemporaneamente alla Francia e viene testata direttamente dai fratelli industriali di Lionne, addirittura con oltre un mese di anticipo rispetto alla storica proiezione del 28 dicembre 1895 al Grand Café di Parigi, come attesta Convents: «Les 10, 12 et 13 novembre 1895, le chef des ateliers des Frères Lumière, Edgar Moisson, donnait respectivement deux représentations à Bruxelles et une à Louvain»¹⁸.

Sull'onda di questo autorevole impulso iniziale il Belgio diventò nell'arco dei decenni successivi la nazione europea con la più alta «densità cinematografica», raggiungendo nel 1914 la ragguardevole media di una sala cinematografica ogni 11.280 abitanti. Il primato spettava proprio alla città di Lovanio, che a fronte di 40.000 abitanti ospitava una decina di sale, per una capienza complessiva di 4.000 posti. Non sorprende quindi che in quel decisivo 1913 il secondo Congresso Internazionale della Cinematografia si sia svolto a Gand, dal 3 al 6 agosto, nell'ambito dell'Esposizione Universale.

Fino a quell'anno, nel predominio assoluto della produzione francese erano riuscite a ritagliarsi uno spazio di mercato solo l'italiana Ambrosio Film di Torino e la statunitense Vitagraph Co. of America. Fu grazie a quest'ultima che nel 1908 il pubblico del Belgio francofono poté assistere alla proiezione del primo film di materia dantesca, ispirato alla tragedia di successo di Gabriele D'Annunzio *Francesca da Rimini* più che al poema dell'Alighieri: *Francesca di Rimini* (distribuita anche con il titolo *The two brothers*), cortometraggio di 15 minuti diretto da James Stuart Blackton, protagonista Florence Turner, una delle prime dive del cinema americano¹⁹.

Se le due visioni cinematografiche dantesche, nel giro di cinque anni, non hanno segnato la parabola della settima arte nel Belgio francofono, tuttavia rappre-

sentano il riflesso di un percorso di sviluppo industriale e di maturazione dei gusti del pubblico, contribuendo a collegare il cinema belga alle principali tendenze in atto nell'ambito mondiale.

Questa circostanza si rinnoverà cinquant'anni dopo, quando la *Beatrice* di Emile Degelin verrà a inserirsi in un altro periodo cruciale di rinnovamento e di ritrovato *appeal* internazionale per il cinema in Belgio.

1963: la Beatrice moderna e inquieta di Degelin

L'unico film d'autore in Belgio esplicitamente ispirato all'opera di Dante Alighieri è un mediometraggio realizzato nel 1963 per la televisione pubblica RTBF da uno dei maggiori registi del Paese, Émile Degelin: *Béatrice, visage d'un mythe*²⁰. Considerato dalla critica uno dei film principali, per il suo livello qualitativo, trasmessi nel corso del decennio dalla tv belga, il lavoro di Degelin si presenta come una rivisitazione originale e in chiave moderna della figura femminile amata e cantata dal poeta italiano, soprattutto nella *Vita Nova* e nella *Commedia*.

A interpretare il ruolo di Beatrice è la giovane attrice belga Elisabeth Dulac, che Degelin aveva lanciato tre anni prima in uno dei suoi film più apprezzati: *Si le vent te fait peur*, presentato nel 1960 al Festival di Cannes. Le doti recitative e la carica espressiva della Dulac si rivelano congeniali al progetto cinematografico di Degelin, sia in funzione delle scelte contenutistiche che della dimensione estetico-visiva. All'attrice toccò infatti il compito, tutt'altro che semplice, di rendere credibile il personaggio di una Beatrice non più angelica, come Dante l'ha rappresentata, ma inquieta e ribelle, che il regista segue con la macchina da presa in una giornata ordinaria trascorsa camminando per le strade di Bruxelles, fermandosi in vari luoghi della città e poi delle Fiandre: un po' odissea quotidiana alla maniera dell'*Ulysses* di Joyce, un po' efficace applicazione della tecnica del «pedinamento» teorizzata dal poeta del Neorealismo, Cesare Zavattini. La Dulac riesce ad assecondare l'impostazione sperimentale voluta da Degelin attraverso la capacità mimica e soprattutto una brillante applicazione del linguaggio del corpo. Il titolo scelto da Degelin è infatti tutt'altro che casuale: il *volto* deve rivelare l'essenza del personaggio, che per tutto il film non parla. E al tempo stesso è chiamato a riflet-

tere una serie di simboli e allegorie, tipici della poetica dantesca, che Degelin intende evocare nel film, sulla base del soggetto scritto a quattro mani con sua moglie, Jacqueline Harpman, una delle più quotate scrittrici e psicanaliste del Novecento in Belgio e anche in Francia, dove tutte le sue opere sono state tradotte e pubblicate con successo²¹.

L'impronta della Harpman è evidente soprattutto nella scelta dei luoghi vissuti dalla moderna Béatrice di Bruxelles, a partire da un centro di recupero per gli adolescenti problematici. L'occhio del regista la segue in un percorso articolato e a prima vista indecifrabile senza la consapevolezza della natura simbolica dei suoi spostamenti: prima di fermarsi nel centro di recupero, vediamo la Dulac tra la folla che visita la fiera di Bruxelles, e più avanti, in solitudine, all'interno di un cimitero militare, quindi nel parco di Middelheim, ad Anversa, popolato di sculture, che dal 1951 era stato trasformato in un museo permanente all'aperto: un luogo simbolo della regione delle Fiandre a cui Degelin aveva dedicato l'anno precedente uno dei suoi film più noti, *Vie et mort en Flandres* (dove tra gli attori principali ritroviamo la Dulac) selezionato nel 1963 al Festival di Berlino.

Nella sua importante monografia sul cinema belga il critico Paul Davay definisce *Béatrice* «une longue déambulation de style onirique et insolite»²². È indubbio che in questo mediometraggio Degelin abbia ritrovato felicemente la sua tendenza idealizzante, espressa in un linguaggio sperimentale e di avanguardia che ha caratterizzato nella sua maturità artistica la produzione del regista, pur senza rinunciare a quella vena realistica dei primi anni che ha accomunato il migliore cinema belga, dai pionieri di fama internazionale Henri Storck e André Delvaux fino a un coraggioso documentarista coevo di Degelin come Paul Meyer.

L'esito fortemente sperimentalistico di *Béatrice* è conseguito da Degelin soprattutto attraverso la rinuncia al parlato a vantaggio della musica, alla quale viene delegato totalmente il commento delle scene e dei movimenti dell'attrice protagonista. Una scelta del tutto in linea con la ricerca linguistica sperimentata in quel periodo creativo da Degelin, che all'inizio degli anni Sessanta aveva affidato le musiche dei suoi film a uno dei maggiori compositori europei di musica contemporanea, l'italiano Luciano Berio, e per il suo mediometraggio televisivo di ispirazione dantesca sceglie di collaborare con un affermato compositore di musica

elettronica, suo connazionale e coetaneo: Arsène Souffriau. Un «poème musical en images», è la calzante definizione del film di Degelin sul numero del 16 giugno 1964 del quotidiano belga «Le Soir»²³, che riporta una importante dichiarazione del regista (pubblicata anche da «Humoradio», periodico in lingua fiamminga):

L'attualità intorno a noi – dice Degelin – è Inferno, Purgatorio, Paradiso. Gli adulti senza speranza vagano nella solitudine, cercando di dimenticare la loro angoscia. Gli adolescenti litigano, tormentati da immagini incerte, come fantasmi. Il bronzo e la pietra assomigliano ai sogni e, a volte, appare nella luce l'immagine autentica di Beatrice, quella che non avevamo mai osato conoscere²⁴.

Decisamente rivoluzionari, oltre al profilo psicologico della giovane fiorentina cantata da Dante, sono anche il ritmo e la tecnica del film di Degelin, come sottolinea «Le Soir» in un reportage da Anversa sul sesto festival del cinema belga²⁵.

In sintesi: se nel 1913 la visione dell'*Inferno* cinematografico proveniente dalla patria di Dante aveva accompagnato in misura significativa l'evoluzione in senso intellettuale e cosmopolita del cinema in Belgio, cinquant'anni dopo il film dantesco prodotto a Bruxelles riflette una nuova stagione di crescita e svolta dell'industria cinematografica nazionale, che nel decennio 1960-1969 conquista spazio e consensi nei principali festival europei, da Berlino a Cannes, da Mosca a Locarno grazie al talento e alla coraggiosa sperimentazione di una generazione di autori, tra i quali Emile Degelin è sicuramente una delle voci più importanti e innovative.

Il Paradiso provvisorio di Godard

Una moderna trilogia cinematografica, dichiaratamente ispirata al poema dantesco, per narrare l'inferno umanitario che ci opprime e immaginare uno sbocco possibile in un mondo senza guerre. In *Notre musique*, presentato a Cannes nel 2004, Jean-Luc Godard utilizza i nuovi linguaggi digitali e un insieme di suggestioni visive e sonore per lanciare agli spettatori un monito morale, prima ancora che artistico, con la stessa tensione civile che ha ispirato la *Commedia*²⁶.

Nessun compiacimento estetico, da parte del regista franco-svizzero, ma al contrario l'ennesimo per-

corso sperimentale nelle immagini in movimento per restituire al cinema la funzione di intervenire nella realtà che è davanti ai nostri occhi. Un film di 80 minuti strutturato in tre parti, intitolate come le cantiche del poema di Dante. L'*Inferno* dura soltanto dieci minuti ma è la parte che resta maggiormente impressa nello spettatore, letteralmente travolto dal turbinoso e volutamente caotico montaggio di immagini di guerre, sopraffazioni e violenze collettive (vere o ricreate dal cinema) che hanno scandito la storia dell'umanità e culminano nella storia del colonialismo e nel conflitto arabo-israeliano, ancora drammaticamente aperto. Un'accumulazione di materiali visivi, quella operata da Godard, che richiama il canto XXVIII dell'*Inferno* – con il suo elenco di guerre e vicende sanguinose nella terra di Puglia, dalle conquiste romane alla dominazione angioina – ma finisce per superarlo, per l'abbondanza dei materiali visivi e l'energia del montaggio, sotto il profilo dell'impatto emotivo.

Più di due terzi del film sono dedicati al *Purgatorio*, delle tre parti l'unica compiuta e narrativamente decifrabile, a partire dallo scenario di riferimento: la Fiera europea del libro a Sarajevo, città-simbolo nell'Europa contemporanea di distruzione e rinascita, dove confluiscono alcuni prestigiosi intellettuali ed artisti (lo scrittore spagnolo Juan Goytisolo, il poeta palestinese Mahmoud Darwish, lo stesso Godard), che nel film esprimono le loro opinioni sulla guerra e sull'arte, riportando *Notre musique* in una dimensione di realtà e riflessione culturale sul presente. Attraverso le loro interviste, e la relazione di Godard sul rapporto tra immagine e testo, prendono corpo alcune idee che possono indicare all'umanità un cammino di pace e riscatto: l'arte come veicolo primario di dialogo, il recupero della memoria storica (di cui è immagine-simbolo nel film il ponte di Mostar), l'impegno civile dei giovani. Una di loro, Olga Brodsky, un'ebrea di lingua francese di origine russa, che assiste tra il pubblico alla lezione di Godard, diventa la protagonista del film, in cui la sovrapposizione fra il reale e la *fiction* è la cifra estetica più evidente. Alla fine della seconda parte si scopre che la studentessa idealista è morta nell'attentato che aveva preparato, in un teatro di Sarajevo, per sensibilizzare il pubblico sulla causa palestinese. Nella sua borsa, però, gli agenti della polizia non trovano nessun esplosivo ma soltanto libri.

L'episodio finale ha la stessa durata del primo ma è anche quello che si discosta, almeno nell'esito, dall'i-

spirazione dantesca. Il *Paradiso* di *Notre musique* si apre infatti con una successione di immagini e scene idilliache di una natura rigogliosa e incontaminata dove vediamo Olga passeggiare silenziosamente in una foresta verde sulle rive di un lago mentre ragazze e ragazzi cantano giocano mangiano come in un *pic-nic* spensierato. L'antitesi cromatica e visiva tra il terzo regno, come lo definisce lo stesso Godard, e lo *choc* iniziale non potrebbe essere più manifesta: lì guerre e violenza disumana, qui pace e amore; nell'Inferno il buio dell'umanità e un nero disperante, rischiarato (si fa per dire) solo di tanto in tanto dal rosso delle esplosioni, nel Paradiso l'azzurro dell'acqua e il verde della vegetazione; nel primo regno la realtà più orribile, nell'ultima tappa del viaggio la fantasia e la speranza. Senonché, in questo quadro idilliaco, ecco comparire all'improvviso alcuni elementi di distonia: un recinto spinato, una pattuglia di *marines* dell'esercito USA...

È un Paradiso provvisorio, sotto tutela di una superpotenza terrestre, quello che ci mostra Godard, così diverso dalla dimensione eterna e assoluta del Paradiso celeste di Dante. Nella scena finale del film si apre tuttavia un poetico spiraglio di luce, nel primo piano di Olga che chiude gli occhi, li riapre e guarda lontano, verso un orizzonte che lo spettatore non può vedere. Un attimo dopo Olga, commossa, richiude gli occhi e sogna.

La *nostra musica* è dunque quella, silenziosa e profonda, che ci permette di sentire il respiro della vita e di superare, sulle ali dell'utopia e dell'immaginazione, il rumore assordante e le barriere fisiche e mentali di un presente infernale? È una musica che non ha bisogno di suoni e partiture, sembra dire Godard, ma si esprime nella comunanza dei sentimenti più nobili e umani, in quella dimensione di sognante ineffabilità che resta una delle vette più sublimi della poetica di Dante.

Note

- ¹ *Cento anni fa. Inferno* (Dvd e libro), Cineteca di Bologna, 2011.
- ² Paolo Speranza, *Dante e il cinema*, Roma, Gremese 2021.
- ³ Élite Théâtre, *La Divine Comédie de Dante Alighieri – L'Enfer*, Programme du 28 Novembre au 4 Décembre 1913, Bruxelles, 1913.
- ⁴ Giovanni Lasi, *Inferno* (Milano Films, 1911), Milano-Udine, Mimesis 2023.
- ⁵ Sulla ricezione dell'opera dantesca in Belgio cfr. Robert O. J. Van Nuffel, *Dante in Belgio dal 1921 ad oggi*, Firenze, Leo S. Olschki 1965, e *Il genio poetico di Dante*, Discorso di S.E. il Card. Mercier, 6 giugno 1921, ACIES, Segretariato di cultura della Gioventù cattolica italiana, Roma, 1931.
- ⁶ Théodore de Wyzewa, *La Beatrice di Dante*, «La Revue des Deux Mondes», giugno 1913.
- ⁷ Paolo Speranza, *Dante e il cinema*, Roma, Gremese 2021.
- ⁸ George Dureau, «Ciné-Journal», 25 marzo 1911, pp.3-4.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Élite Théâtre, *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, Programme du 28 Novembre au 4 Décembre 1913, Bruxelles, p.4.

- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ «Le Courrier Cinematographique», 7 (1913).
- ¹⁶ Guido Convents, *Le cinéma français en Belgique à la veille de la première guerre mondiale*, «1895», Paris (1993), pp. 158-168.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Guido Convents, *L'apparition du cinéma en Belgique (1895-1918)*, «Les Cahiers de la Cinematheque», Perpignan, 41 (1984), pp.15-26.
- ¹⁹ Paolo Speranza, *Dante e il cinema*, op. cit.
- ²⁰ Sulla filmografia di Degelin e sul cinema belga cfr. Philippe Dubois, *Cinema belga*, in Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*, III*, Einaudi, Torino 2000, pp. 1201-1224.
- ²¹ Di recente la Harpman è oggetto di riscoperta editoriale anche in Italia: cfr. Ilaria Zaffino, *Harpman, l'altra «Ancella» amata dalla Gen Z*, «la Repubblica», 4 febbraio 2025, p.27.
- ²² Paul Davay, *Cinéma de Belgique*, Gembloux, Duculot 1973.
- ²³ n.f., *Béatrice*, «Le Soir», 16 giugno 1964.
- ²⁴ n.f., *Béatrice, visage d'un mythe*, «Humoradio», 11 giugno 1964.
- ²⁵ n.f., *Le VI° Festival de films belge*, «Le Soir», 27 novembre 1964, p.16.
- ²⁶ Paolo Speranza, *Dante e il cinema*, Roma, Gremese 2021.

Dans les yeux du peintre Henry de Groux

Denis Laoureux

Le peintre Henry de Groux a été remis en lumière en 2019 à l'occasion de l'exposition qui lui a été consacrée en Belgique par le musée Félicien Rops. Le cycle qu'il a réalisé sur Dante a refait surface dans ce contexte. Comme beaucoup d'artistes associés au symbolisme, de Groux a traversé une phase de purgatoire de son vivant avant de tomber dans un oubli inversement proportionnel à la notoriété qu'il a connue jusqu'au début des années 1900¹. Il convient de préciser que de Groux n'était pas totalement inconnu pour les amateurs de symbolisme. Les spécialistes connaissent son célèbre journal dont des extraits ont été édités en 2007²; certaines de ses œuvres ont été présentées dans des expositions collectives ayant trait au symbolisme³.

Étant donné que le présent volume rassemble les actes d'un colloque réunissant des experts de Dante, et non des spécialistes de l'art belge, on commencera par esquisser un portrait de l'artiste avant d'entrer dans le regard qu'il a posé sur Dante et son *Enfer*. Henry de Groux est le fils du peintre réaliste Charles Degroux, actif au milieu du XIX^e siècle et complice de Félicien Rops. Comme William Degouve de Nuncques dont il est un ami intime, il mène sa carrière entre 1885 et 1930. Tous deux fréquentent les mêmes cénacles et présentent leurs tableaux respectifs dans le circuit des salons belges.

L'homme est domicilié dans les orages. Sa vie est une longue suite chaotique: violent scandale au sein

du groupe des Vingt en raison de la promiscuité de ses tableaux avec ceux de Van Gogh au salon de 1889, exil en France pour échapper au service militaire en 1891, intervention violente dans la salle d'audience du procès d'Émile Zola en 1898, brouille hallucinante en 1900 avec Léon Bloy dont il fut pourtant très proche, internement en 1904 dans un hôpital psychiatrique italien dont il s'échappe afin de regagner la Belgique à pied...

Parmi ses faits d'armes, il y a le succès retentissant de son *Christ aux outrages* exposé au salon triennal de Bruxelles en 1890 et à Paris ensuite. Le succès de ce tableau monumental ouvre à son jeune auteur une période d'activité intense dans les années 1890 dont témoigne l'épais dossier monographique que la revue *La Plume* lui consacre en 1899. De Groux a multiplié les expositions. Dans le même temps, il se marie, devient père de famille avant de s'enfuir en 1903 à Florence, emporté par une irrépressible aventure amoureuse qui alimentera de très violentes crises de jalousie. Bref, cette décennie 1890, qui est le cadre chronologique de l'intérêt porté par l'artiste pour Dante, est bien remplie.

Une large part de la production picturale d'Henry de Groux est organisée en cycles de tableaux consacrés à des figures historiques. L'homme a trouvé dans cette approche sérielle de la pratique artistique une méthode pour discipliner une inspiration que les témoins de l'époque décrivent comme débridée, vol-

canique, impétueuse voire incontrôlable. «Il travaillait avec fougue, avec emportement. Il était capable de tout renverser, de briser tous les obstacles! Je l'ai quelquefois surpris qu'il était comme une furie, ses cheveux semblaient se redresser sur sa tête⁴.» Ce témoignage tardif laissé par le peintre Charles Doudelet dépeint de Groux en esthète illuminant ses interlocuteurs par son aisance oratoire appuyée sur une prodigieuse érudition. De Groux n'a cessé de s'intéresser à la destinée de grands hommes ayant marqué l'histoire, la peinture et la littérature d'une empreinte indélébile. Il s'est ainsi constitué une sorte de musée imaginaire au premier duquel se trouve Dante.

Sa production comprend une galerie de portraits à l'effigie des personnalités très haut placée dans son estime personnelle: Beethoven, Balzac, Baudelaire, Rops, Zola et bien sûr Dante. Certaines destinées, certaines œuvres, comme Wagner, Napoléon, le Christ sont pour de Groux des sources qui inspirent des tableaux qui diffèrent de la pratique du portrait. Si de Groux se tourne vers ces êtres d'exception, ce n'est pas pour illustrer un épisode de leur vie ou une séquence de leurs textes, comme pourrait le faire un peintre d'histoire. Sa démarche consiste à puiser dans la destinée de ces illustres figures historiques ce qui lui permet de peindre la nature humaine à travers le prisme dans lequel il se reconnaît le plus: l'héroïsme qui fait de l'homme un individu solitaire et le sacrifice qui le transforme en réprouvé. Dante est une figure majeure du panthéon intime d'Henry de Groux.

Lire la *Divine Comédie*

En 1892, de Groux entame la rédaction d'un journal qui constitue non seulement un témoignage personnel du monde de l'art fin de siècle, mais aussi une entrée fascinante dans l'intimité intellectuelle d'un peintre⁵. Il s'ouvre littéralement sur Dante qui y occupe une place centrale et constante. De tous les artistes belges, de Groux est probablement celui qui a exploré la *Divine Comédie* avec le plus d'intensité.

Le récit de la *Divine Comédie*, à l'instar de la Passion du Christ, de l'épopée napoléonienne et de la tétralogie de Wagner, offrent à de Groux un univers thématique dominé par le sens de la tragédie héroïque et de la descente aux enfers. C'est en effet *l'Enfer* qui l'intéresse prioritairement. «Il n'y a pas à dire», écrit-il le

26 janvier 1892, «je ne sors plus de la *Divine Comédie*. De *l'Enfer* surtout. On dirait vraiment que les inexorables portes de bronze se sont refermées sur moi comme sur la plupart des pèlerins (...) avec cette différence que c'est là précisément que je vais chercher mon espérance» (Henry de Groux, journal, 26 janvier 1892). Comment interpréter une telle quête? Partir en quête de l'espérance dans les cercles dantesques de *l'Enfer* est un projet qui porte la marque d'un romantisme qui s'écarte volontairement de la tradition chrétienne selon laquelle le Christ a passé trois jours dans l'Hadès avant sa résurrection. Il y a dans l'intérêt de Groux pour *l'Enfer* une projection de sa situation personnelle, comme il le confie dans son journal le 17 février 1892:

«Lorsque Dante, dans la plaine glacée du dernier cercle de *l'Enfer*, se fait un rempart de son guide pour s'abriter contre le [vent] qui apporte les étendards claquants du Prince des enfers, il ne put résister longtemps et fut bientôt immobilisé dans l'angoisse, comme un être que la vie et la mort abandonnent à la fois, pétrifié dans la plus ininterprétable des anxiétés, dans le plus insondable tourment, dans l'horreur la plus noire. Ainsi je me sens aujourd'hui tout pareil entre la vie et la mort, en face de mes pensées infécondes, de mon enthousiasme vain de toutes ses flammes éteintes, où ne sont plus qu'une cendre froide et désolée de toutes mes conjectures atroces sur le passé, le présent, l'avenir...».

Se sentant isolé, incompris et conspué, de Groux vit sa carrière comme une dérive dans les cercles de *l'Enfer*. Il s'identifie à la destinée tragique de ses modèles, c'est-à-dire à des hommes dont la contribution à l'histoire de l'humanité lui renvoie l'écho amplifié de son vécu personnel: celui d'un artiste méprisé, isolé, écarté, martyrisé. Le vif intérêt qu'il marque pour la *Divine Comédie* présente en cela une dimension existentielle qui dépasse largement la simple recherche de sujets à peindre. Il s'agit pour de Groux de «penser et de creuser le sens de ses mystères» (Henry de Groux, journal, 8 juin 1892). Sans doute est-ce là que sa démarche diffère du travail d'illustration accompli par Gustave Doré, mais aussi des tableaux de la *Divine Comédie* que Joseph Van Severdonck expose au Salon de Gand en 1859 ou de ceux peints par Eugène Le Marcis et exposés à titre posthume au Salon des Indépendants à Paris en 1901.

De Groux est porté par la conviction que si Delacroix a pu peindre sa célèbre *Barque de Dante*, c'est

parce qu'il a activement lu *l'Enfer*, là où à ses yeux Rubens et Rembrandt restent tournés vers les sources chrétiennes qui le conduisent à la passion du Christ. Prenant appui sur l'exemple du peintre français, il se plonge dans le texte de *l'Enfer* qu'il lit de manière presque obsessionnelle, ce qui pose inévitablement, pour lui, la question de la traduction qu'il convient d'utiliser. À cette fin, il examine différentes traductions disponibles, en sélectionne sept qu'il analyse, compare, classe et commente.

Pour de Groux, la traduction publiée en 1811-1812 par le diplomate, historien et traducteur Alexis-François Artaud de Montor ne vaut tout simplement rien. Il considère que la traduction réalisée en 1840 par Pierre-Angelo Fiorentino est la meilleure, mais qu'elle a le défaut d'être littérale. Cette traduction fut employée par Gustave Doré dont de Groux connaissait le travail d'illustration de *l'Enfer* pour l'avoir longuement examiné à la Bibliothèque nationale en 1892 et 1893. Poursuivant son étude comparée des traductions, il parcourt celle que Rivarol propose de *l'Enfer* en 1875 qu'il trouve curieuse. La traduction de *l'Enfer* en 1879 par Émile Littré est une version en vieux français contemporain de Dante qui est, à son goût, la plus intéressante, mais de loin la plus difficile à lire. C'est aussi une traduction qui ne concerne que *l'Enfer*. De Groux s'intéresse également au travail d'Auguste Brizeux (1841) et de Lamennais (1862). Enfin, il tire à bout portant sur la traduction de Guillaume Guizot qu'il juge aride et assommante.

Peindre *l'Enfer*

On le voit, de Groux est un grand lecteur de *l'Enfer*. Sa lecture constitue l'assise d'un projet de transposition sémiotique qui l'occupe dès 1892. Très vite, il envisage une mise en scène picturale du texte de Dante. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé ces dessins réalisés au début des années 1890. En revanche, nous savons qu'au tournant du XIX^e siècle, en 1899 et 1900, il produit un cycle de pastels inspirés par *l'Enfer*.

Durant l'été 1898, de Groux trouve un vaste atelier à Paris sur le Boulevard de Port-Royal où il reste jusqu'à l'été 1901. Il est au sommet de sa carrière. C'est là qu'il reçoit le galeriste Georges Petit et qu'il héberge Léon Bloy. Deux amateurs fortunés lui propose même un revenu mensuel et un compte chez un fournisseur

artistique⁶. La série dantesque voit le jour dans ce contexte particulièrement propice à la création. *La Barque de Charon* et *la Pluie de feu* sans doute inspirée du chant XIV semblent avoir inauguré la série en 1898. L'artiste met la dernière main à son cycle dantesque vers août 1900.

Dans la production de de Groux, la réalisation du cycle dantesque suit directement la série de tableaux napoléoniens peints entre 1895 à 1900. Les deux séries s'enchaînent et se superposent donc au tournant du siècle. La représentation des visions hallucinées que Dante et Virgile font au fil de leur périple infernal prolonge ainsi les tableaux d'une épopée militaire marquée par la débâcle, l'ambition brisée, les charniers et la solitude du chef entouré par ses troupes abattues.

Le cycle de la *Divine Comédie* a été présenté au public à deux reprises. De Groux expose dans la galerie de Georges Petit à partir du 25 octobre 1901. Cet événement réunissant 60 pièces aurait dû être le couronnement de dix années de présence sur la scène parisienne. L'exposition, boudée par le public, est un échec commercial⁷. Le cycle dantesque est également exposé en 1903 à la galerie de Siegfried Bing.

Pour éclairer ce que de Groux poursuit avec ses pastels dantesques, nous disposons de deux sources: le fameux journal et la correspondance du peintre Armand Seguin⁸. Il se trouve que de Groux a hébergé ce dernier à partir de mars 1899, c'est-à-dire quand il travaille à son cycle dantesque. Les lettres de Séguin évoquent le processus d'élaboration des pastels, notamment le projet de faire une édition illustrée à l'instar de Gustave Doré. La correspondance évoque aussi l'existence de tableaux à quatre mains pour lesquels Séguin dit avoir fait les décors.

Le cycle de la *Divine Comédie* se composerait de 50 pastels⁹. Cinq d'entre eux ont été retrouvés. On est face à une transposition intersémiotique spontanée, désinhibée, libre, mais fondée sur une lecture active. De Groux opère sans document ni esquisse. À la différence des planches hors texte d'Auguste Doré, il ne cherche pas le détail, ni la mise en image d'une séquence textuelle. Son rapport avec le texte de Dante n'est pas celui d'un illustrateur. Cette disjonction entre le texte et l'image est typique du rapport que les symbolistes entretiennent avec la littérature qui les inspire. Il n'est pas facile de préciser avec certitude les détails de l'iconographie des pastels retrouvés. *L'Enfer* est la partie qui a le plus captivé de Groux.

Une sensibilité picturale dantesque

La fascination naturelle que de Groux éprouve pour les animaux fantastiques le conduit à la figure de Géryon sur laquelle il revient à plusieurs reprises dans son journal. On ne s'étonne donc pas que l'un des cinq pastels retrouvés montre un démon dont le visage humain précède un corps de serpent, des pattes charnues et une queue de scorpion. Géryon fixe Dante et Virgile placés dans l'angle supérieur droit. La scène évoque le passage du 7^e au 8^e cercle dans le chant XVII de l'*Enfer*. Avec sa croupe, le démon permet à Dante et Virgile de descendre dans le gouffre. N'incarne-t-il pas une parole poétique que de Groux cherche à rendre picturalement ?

Une autre scène montre les deux mêmes personnages observant du haut d'une colline une plaine sans fin peuplée de corps embourbés : cette vision nous ramène vers le marais du Styx décrit dans le Chant VII de l'*Enfer*, à moins qu'il ne s'agisse plutôt de la marche des damnés du chant XX.

Dans un troisième pastel, la figure féminine entourée de lumière se rapporte peut-être au Chant XXX du *Purgatoire* où Dante assiste à l'apparition de Béatrice sous un «angélique apparat». Le mouvement qu'elle exécute avec son bras droit donne à penser qu'elle montre en effet aux deux protagonistes la voie de sortie du *Purgatoire*. Les deux autres dessins sont plus difficiles à mettre en lien avec un des Chants. Ils mettent en scène un paysage cauchemardesque peuplé d'animaux fantastiques et hostiles où on retrouve peut-être la figure de Géryon.

Il ressort de la manière avec laquelle de Groux entreprend de peindre Dante que son approche de la transposition est lié à un de ses modèles picturaux : Eugène Delacroix. Ce dernier constitue une sorte de matrice pour les peintres qui se tournent vers l'écrivain florentin. Depuis le *Jugement Dernier* de Michel-Ange que de Groux associe à Dante, Delacroix serait le seul peintre «qui fut un interprète vraiment inspiré» (Henry

de Groux, journal, 15 juin 1892) de la *Divine Comédie*. Sans prétendre égaler Delacroix, de Groux entend bien combler cette lacune. Il trouve chez Delacroix une approche de la couleur et du coup de pinceau qui libère la palette du principe de mimétisme chromatique. Ses accords de couleurs sont établis en vue de créer un effet expressif. De Groux privilégie en effet des associations chromatiques étrangères aux règles physiologiques de la perception visuelle. Le rapprochement du vert et du jaune qui domine le cycle dantesque déroge à la loi des contrastes simultanés utilisée par les néo-impressionnistes de la fin de siècle.

Cette polychromie décomplexée est appliquée avec un mouvement de la main qui rejette la primauté classique accordée au dessin. Tout se passe comme si le déchaînement de puissances surnaturelles auquel Dante et Virgile assistent dans les cercles de l'*Enfer* devait se traduire visuellement par une approche de la surface picturale où la couleur se trouve dotée d'une énergie incandescente qui brûle le contour des formes et allume des brasiers dans le paysage. Le trait de pastel est une flamme en mouvement. Des accents bleus, roses, oranges tracés à la hâte, viennent embrasser l'atmosphère jaune et verte dans laquelle le paysage baigne. «Mon rêve», écrivait de Groux à Camille Lemonnier au début du 20^e siècle, «est de faire des choses qui se meuvent (...), c'est d'arriver à l'énonciation plastique la plus puissante du mouvement»¹⁰. La fusion entre le forme et le fond dans un même continuum de feu découle de cette sensibilité pour l'expression du mouvement.

Tout se passe comme si de Groux avait trouvé dans les cercles de l'*Enfer* de Dante une férocité plastique qui l'amène à développer une sensibilité picturale flamboyante. Peut-être est-ce là, dans cette sensibilité picturale dantesque, que se trouve ce qui a poussé Paul Gauguin à citer de Groux parmi les peintres les plus importants de la seconde moitié du XIX^e siècle¹¹.

Note

¹ L'article consacré par Rodolphe Rapetti au *Christ aux outrages* donne la portée de la notoriété acquise par l'artiste dans les années 1890. Voir Rodolphe Rapetti, «"Un chef-d'œuvre pour ces temps d'incertitude": le *Christ aux outrages* d'Henry de Groux», *Revue de l'art*, no 96, 1992, p. 40-50.

² Henry de Groux 1866-1930. *Journal*, texte établi et annoté par Pierre Pinchon, Rodolphe Rapetti, Thomas Schlessier et Pierre Wat avec la collaboration d'Anne-Élisabeth Lambert, Paris, INHA / Éditions Kimé, coll. Sources, 2007.

³ On pense à *La Porte des rêves* consacrée à la collection

de Lucile Audouy dans laquelle se trouvent plusieurs pastels dantesques. Voir *La Porte des rêves. Un regard symboliste*, Yerres, Propriété Caillebotte, 2018.

⁴ Charles Doudelet, *Henry de Groux*, manuscrit, novembre 1934, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB 7828.

⁵ La rédaction de cette contribution me place en position de débiteur à l'égard de Jérôme Descamps qui m'a aimablement transmis sa transcription intégrale du journal de l'artiste pour la période correspondant aux années durant lesquelles de Groux s'intéresse à Dante, c'est-à-dire entre 1892 et 1903. Qu'il trouve ici l'expression de ma reconnaissance. Le manuscrit du *journal* est conservé à l'Institut national d'Histoire

de l'art à Paris.

⁶ Émile Baumann, *La vie terrible d'Henry de Groux*, Paris, Grasset, 1936, p. 149-154.

⁷ André Fontainas, «L'Exposition Henry de Groux», in *L'Art moderne*, n°44, 3 novembre 1901, p. 365.

⁸ Armand Seguin, *Une vie de bohème. Lettres du peintre Armand Seguin à Roderic O'Connor, 1895-1903*, édition établie par Denys Sutton, Lausanne, Promedia, 1989.

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ Camille Lemonnier, *L'École belge de peinture 1830-1905*, (1906), Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1991, p. 198.

¹¹ Dans les *Racontars de Rapin* publiés à titre posthume en 1951.

À quelle aune juger un jeu vidéo ? Évaluation et catégorisation générique de *Dante's Inferno* dans les discours en ligne des joueurs francophones et italophones

François-Xavier Surinx

Introduction : un jeu très étudié, mais pas pour lui-même

Depuis le début du XX^e siècle, la *Divine Comédie* a connu des adaptations dans divers formats médiatiques (films, bandes dessinées, mangas, séries, jeux vidéo). Fidèles à l'œuvre originale, la parodiant, ou réutilisant des éléments thématiques, syntaxiques ou structurels comme supports pour d'autres histoires, les adaptateurs ont assuré à la *Comédie* une postérité ancrée dans la modernité, tout en popularisant l'œuvre auprès d'un public plus large que les seuls amateurs de poésie.

L'objet de cette étude, le jeu vidéo *Dante's Inferno* (*DI* ensuite), sorti en février 2010, réalisé par Visceral Games et édité par Electronic Arts (EA) sur PS3, PSP et Xbox 360, constitue la première adaptation vidéoludique d'envergure de *L'Enfer*, et a fait l'objet d'analyses dans de nombreuses disciplines¹, tout en suscitant nombre d'interrogations et de débats au sein de la communauté scientifique. Une interview de Teodolinda Barolini, ancienne présidente de la *Dante Society of America*, polarise le débat :

It's not impressive. This is nothing like Dante. I wouldn't go so far as to say I'm outraged, but as a person who has spent my life teaching and thinking

*about The Divine Comedy, I can't imagine somebody who loves this would pick the original up. They wouldn't understand a thing.*²

Symptomatique de la réception critique généraliste et scientifique du jeu, ce positionnement se décline en deux postures extrêmes³ : certains chercheurs⁴ critiquent des éléments problématiques (de la viabilité de l'adaptation à ses dilemmes moraux), souvent sans considérer les spécificités du média vidéoludique (approche littérale du jeu⁵) ; d'autres⁶ défendent le jeu tout en soulignant des éléments étrangers à l'expérience vidéoludique standard, peu perçus par le joueur lambda (approche où l'œuvre est jugée comme volontairement outrancière).

Toutefois, ces contributions polarisées partagent trois points méthodologiques. Premièrement, malgré la primauté réservée au jeu, l'étude de *DI* s'effectue au regard de la *Comédie* (« bonne » ou « mauvaise » adaptation⁷), avec, au second plan ou non évoqués, les apports spécifiques du jeu à son médium.

Deuxièmement, les analystes explorent le contenu et le paratexte du jeu sous l'angle syntaxique, thématique ou mécanique⁸, et exploitent – imprudemment – les discours des producteurs et des extraits de la campagne promotionnelle d'EA (notamment les neuf *Developer Diaries*, des clips promotionnels mêlant ex-

traits du jeu et commentaires de développeurs). Entre autres, le « that would suck as a game »⁹ du *gameplay engineer* Thomas Wilson est abondamment cité, alors que l'insertion de cette déclaration par EA¹⁰ invite à la prudence. L'objectif premier de l'éditeur n'est pas de dévoiler le réel processus de développement, mais de valoriser le jeu via le discours d'allure passionnée de l'équipe de développement (qui doit elle-même rendre des comptes à EA).

Troisièmement, et découlant des deux points précédents, les chercheurs tirent des conclusions intéressantes, mais déconnectées de la réception du jeu par les critiques spécialisés et, surtout, par les joueurs, à peine mentionnés. De plus, ils postulent indirectement une correspondance entre l'intention du studio et l'interprétation des joueurs, ce qui ne va pas de soi.¹¹ Circonscrites à leur domaine disciplinaire, ces études relèvent du paradigme « savant ». De plus, les chercheurs se révèlent des interprètes qui déploient leur subjectivité à travers les choix opérés dans leurs analyses – d'où certaines opinions inconciliables concernant l'interprétation de l'œuvre. Sans nier l'intérêt propre à de telles approches, cette étude opte pour un paradigme « profane », en étudiant la compréhension du jeu par les joueurs et en cartographiant le discours d'une communauté, dans l'optique de se distancier du discours des producteurs.

Objectifs et questionnements : comment les joueurs évaluent-ils *Dante's Inferno* ?

Examinons la réception de *DI* à travers les discours en ligne des joueurs francophones et italophones afin de répondre aux trois questions suivantes. Premièrement, avec quelles étiquettes génériques¹² réfèrent-ils au jeu ? À priori, la présence d'éléments utilisés dans d'autres jeux rend évidente l'appartenance générique. Pourtant, des désaccords opposent les joueurs entre eux, voire avec l'industrie. Notamment, « action-aventure à la troisième personne » n'est jamais utilisée en dehors des campagnes promotionnelles d'EA, puisque le processus de transmission générique voit les étiquettes varier en fonction de leur usage par diverses entités (du producteur au consommateur)¹³¹⁴. Parallèlement, les étiquettes citées par les chercheurs recueillent des accords partiels : pour les anglophones, « hack-and-slash, action-adventure title »¹⁵, « action-adventure hack-and-slash third-person role-playing video

game »¹⁶, « hack-and-slash »¹⁷, « third-person action [...] immersive three-dimensional game »¹⁸ ou, du côté francophone, « beat'em up »¹⁹ et « beat them all ».

Deuxièmement, à quelles catégories macro-génériques (thématique, mécanique, esthétique, etc.) appartiennent ces étiquettes ? Et autour de quels éléments du jeu s'articule l'évaluation ?

Troisièmement, quelles sont les œuvres qui servent de modèles de comparaison ? En effet, la fonction évaluative du genre a tendance à se matérialiser sous la forme de comparaisons avec d'autres œuvres de référence.

À ces trois questions s'ajoutent deux problématiques transversales. En premier lieu, comparer les points de vue des joueurs francophones et italophones permet de mesurer l'influence de l'ancrage national et linguistique de la *Comédie* dans le jugement de chaque communauté. En second lieu, à travers les catégories et les œuvres de comparaison relevées, l'étude montre l'attention des joueurs aux héritages littéraire et vidéoludique de *DI*.

Méthodologie et corpus : comment atteindre la réception des joueurs ?

Sans prétendre à l'exhaustivité, mais attentive à la représentativité de l'échantillon des points de vue, cette étude qualitative du discours des joueurs porte sur trois formats discursifs et médiatiques, répondant chacun à une fonction principale propre : les tests à vocation évaluative, les discussions des internautes sur des sujets variés dans les forums et les commentaires en réaction à des contenus audiovisuels. Passons en revue les propriétés de ces formats, qui varient en fonction de la langue, ainsi que les difficultés propres à la recension de chacun. Au préalable, mentionnons que les sites étudiés ont été retenus pour leur popularité auprès de nombreux joueurs et leur aspect généraliste (ils couvrent plusieurs aspects relatifs au jeu vidéo). L'étude d'autres sites, qui accueillent des communautés différentes et se dédient à des pratiques spécifiques, pourraient aboutir à des résultats différents.

Les tests francophones (prélevés sur *J/V*) renvoient à des évaluations chiffrées et commentées, librement publiées et n'acceptant aucune réponse directe. En Italie, le format qui s'en rapproche le plus consiste en des évaluations chiffrées et/ou commentées (prélevées sur *Multiplayer.it*) qui s'enchaînent sous l'article d'un

journaliste. Cette différence de modalité produit, dans le premier cas, des discours (315 pour la version PS3) compréhensibles isolément, l'absence d'un discours inaugural entraînant précisions et allongement des tests. Selon un rythme décroissant depuis 2010, ces tests sont publiés jusqu'en 2021. Dans le second cas, les tests sont moindres (172 sous la critique commune à toutes les versions du jeu) et réagissent surtout aux arguments des journalistes. Cette modalité génère des messages brefs, moins argumentés et avec des éléments d'analyse moins diversifiés, car guidés par le sujet posé par le journaliste et les interventions des précédents commentateurs. La rédaction des tests est concentrée au moment de la publication des articles (2010-2012, 2020 et 2024). Malgré ces divergences modales entre les deux formats (les tests italiens se rapprochant du commentaire), leur équivalence est maintenue dans cette étude, car évaluer le jeu reste leur objectif pragmatique principal.

Les forums sont foisonnants. Sur le site *JV*, une section « forum » est dédiée à chaque jeu, facilitant le repérage des contenus liés à la problématique. Cette disposition a toutefois pour biais de masquer les mentions de *DI* dans les forums consacrés à d'autres jeux. La plupart des discours concernant la problématique se situent entre 2009 et 2012, des joueurs discutant déjà du jeu avant sa sortie. À l'inverse, les sites italophones (*SpazioGames* et *IGN.it*, respectivement pour la période pré- et post-2013) n'ont que des forums généraux, compliquant l'accès aux discours recherchés. Une recherche avec les mots-clés « Dante's Inferno » ou « Divina Commedia » débouche sur des milliers de résultats éparpillés dans des milliers de forums. Aussi, *DI* est rarement le sujet principal des échanges. Il est davantage cité comme exemple dans des débats sur des jeux similaires, pour demander des conseils d'achat, voire pour répondre à un forum comme « *A cosa avete giocato oggi? (MAX UN POST AL GIORNO)* ».

Enfin, pour les vidéos italophones et francophones²⁰ publiées sur *YouTube*, des commentaires apparaissent dès 2010 pour le volet italophone, et dès 2013 pour le volet francophone, décalage explicable par l'émergence en 2011 des premiers Youtubeurs *gaming* francophones à succès.

Méthodologiquement, j'ai procédé à une analyse sémio-rhétorique qualitative²¹ afin de relever les points de vue majoritaires, sans pour autant masquer les sujets et opinions moins fréquents. Afin de repérer

d'éventuelles variations temporelles, les tests et les forums ont été dépouillés chronologiquement, là où l'algorithme « par pertinence » de *YouTube* a guidé la collecte des commentaires de vidéos. Au vu du nombre élevé de discours, un critère de saturation²² a été appliqué indépendamment à chaque format.

Analyse 1 : des étiquettes qui témoignent d'un consensus implicite

Posons la conception d'une étiquette générique qui guidera les analyses suivantes. Dans la plupart des travaux faisant appel au genre (dans le jeu vidéo comme ailleurs), les étiquettes sont des appellations connues du public et des critiques ou inventées pour les besoins de la recherche afin de justifier un lien entre plusieurs œuvres. Ce n'est pas tant l'étiquette qui intéresse les chercheurs, mais la définition qu'ils y attachent (cf. « genres théoriques »²³), quand bien même l'utilisation des catégories génériques demeure instable au sein du public²⁴. Cette étude se concentre sur les étiquettes en elles-mêmes – des noms de catégories servant à classer le jeu –, sur ce qu'elles captent des emplois taxonomiques des joueurs, sans les définir autrement que par ce que ces mêmes joueurs en disent. Ce parti pris, combiné au fait d'envisager le genre comme une catégorie classificatoire et évaluatrice, agrandit le spectre des phénomènes génériques. En effet, au-delà des étiquettes traditionnelles (temporairement figées par les usages d'une communauté), les discours analysés montrent l'emploi d'autres catégories qui ne relèvent pas du générique à proprement parler, mais dont les usages coïncident avec ceux des genres.

Les étiquettes génériques traditionnelles sont diversement présentes selon le format. Les tests et les forums de *JV* y recourent fréquemment, de même que les forums d'*IGN.it* et *SpazioGames*, là où les tests de *Multiplayer.it* ont moins de mentions. Cet écart semble dû aux différences dans les modalités et les finalités des discussions : les tests de *Multiplayer.it* réagissent au sujet de l'article, alors que les autres formats visent souvent l'évaluation et la recommandation. Ces étiquettes sont aussi peu fréquentes sur *YouTube*, probablement car les vidéos, de natures diverses, appellent peu à l'évaluation. En revanche, les éléments évalués et les étiquettes citées ne diffèrent pas significativement entre les formats d'un même espace linguistique.²⁵

Une étiquette générique prédomine en fonction de la langue : *beat them all* (ou *beat'em all*, *BTA*, *BEA*, voire *beat'em up*) chez les francophones et *action* (ou *action puro*) chez les italophones. Rarement, on trouve *actionner*, *aventure* ou *hack'n slash* chez les francophones, tandis que les italophones recourent à *live action*, *action aventure*, *action brawler*, *action stylish* et *hack and slash*. Les emplois de ces étiquettes secondaires ne contestent jamais frontalement les dominantes, probablement car 1) ces discours sont trop minoritaires pour être source de débats, 2) il s'agit de catégories assimilables aux étiquettes dominantes ou 3) elles se complètent. Il ressort que le genre de *DI* fait l'objet d'un consensus implicite tenace (encore présent quinze ans plus tard). *Beat them all* (*BTA* ensuite) et *action* sont employés sans être problématisés, dans des tournures assertives :

Ah Dante's Inferno, un des quatres cavaliers du beat them all de 2010 avec Darksiders, Bayonetta et God of War

A me piaque, un action dal gameplay semplice, ma divertente

Des étiquettes non génériques moins fréquentes apparaissent dans les discours francophones : jeu *next gen*/nouvelle génération, jeu d'EA, jeu de Visceral Games ou, dans un autre registre, *God of War like*/*GOW like*, également présent chez les italophones. Ceux-ci, quoique n'utilisant pas les autres étiquettes, font référence aux éléments auxquels elles renvoient.

Même si l'horreur, le gore et la *Comédie* sont abordés par les deux communautés, ces éléments ne sont pas formalisés par des étiquettes.

Analyse 2 : un jeu inspiré d'une œuvre littéraire, mais un jeu avant tout

Les joueurs ne sentent jamais le besoin de définir *BTA* ou *action* dans les formats étudiés²⁶, ce qui laisse penser qu'un consensus implicite régit leurs caractéristiques, que l'analyste doit inférer sur la base des critères d'évaluation employés et des jeux cités à titre de comparaison. En résumé (et sans surprise pour les joueurs aguerris), ces étiquettes désignent des jeux de combat où l'avatar fait face à des vagues d'ennemis, majoritairement au corps à corps. L'évaluation de

l'œuvre au regard de ces deux genres se fait donc sur une base mécanique, ce qui montre un intérêt pour le *gameplay* relatif aux affrontements (maniabilité du personnage, combo, redondance, prise en main) :

Enfin un jeu comme je les aime , avec Action a volonté , Ambiance gore et gothique , excellent graphisme , malgres un nombre d'arme limité on peut créer un nombre de combos illimité . Un Beat'em all (presque) Parfait.

Non mi aveva mai convinto questo gioco, in giro ci sono action molto più originali e personali a dire la loro magari rischiando anche, come Ninja Gaiden nella sua serietà (che amo) o Bayonetta nel suo essere eccessivo a tutti i costi (che apprezzo).

Rarement, d'autres critères d'évaluation centrés sur le *gameplay* ressortent sans être liés à une étiquette générique explicite. C'est notamment le cas des phases de plateforme (jugées peu intuitives) ou d'énigmes (trop simples). Les mentions de ces éléments soulignent leur aspect problématique, preuve de leur caractère annexe (par opposition aux combats, évoqués peu importe leur qualité). Dans le registre du *gameplay*, des commentaires souvent négatifs concernent aussi la caméra et la difficulté, celle-ci étant souvent reliée à une faible durée de vie.

Si aucune étiquette générique thématique n'est mentionnée, un critère se distingue sans pour autant être aussi récurrent que le *gameplay*. L'atmosphère dégagée revient dans nombre de discours, en particulier francophones, et sert à singulariser le jeu par rapport à d'autres *BTA* à l'ambiance plus « sage » :

Que ce soit une copie ou pas God of War m'importe peu, l'essentiel c'est que j'ai pris du plaisir à y jouer. Alors si vous aimez les beat'em all à l'ambiance un peu dérangeante, foncez acheter ce jeu, vous ne le regretterez pas !

Parmi les autres critères moins fréquents, citons la qualité des graphismes et des doublages ; le rapport durée/prix, très présent dans les tests ; le fait qu'il s'agit d'un jeu *next gen* ; la console ; la diégèse, parfois critiquée en lien avec le faible charisme de Dante ; le bestiaire ; le studio de développement ; l'éditeur ; enfin, l'inspiration du jeu (cf. point suivant).

Parmi ces éléments, revenons sur ceux auxquels

une étiquette est associée (au moins du côté francophone). « Jeu *next gen* » – qui réfère aux jeux sortis sur les consoles récentes – décrit ici un horizon d'attente²⁷. *DI* est comparé à un idéal vidéoludique flou caractérisé par des innovations graphiques ou sonores, tout en étant dépourvu d'éléments considérés datés. Ainsi, la faible durée de vie est parfois imputée au fait qu'il s'agit d'un jeu de 2010.

Quelques joueurs portent une attention à Visceral, cité pour la qualité de son travail sur le jeu horripilant *Dead Space* (2008). Aussi, *DI* apparaît parfois comme un *BTA* passable, mais proposant une représentation convaincante de l'enfer. À l'opposé, EA est décrié pour ses pratiques commerciales douteuses. Du côté francophone, l'opposition est encore plus frappante dans l'usage des étiquettes associées.

Dante's Inferno est une Sorte de rip-off de God of War passé avec une sauce sans saveur, le titre d'Electronic Arts s'inspire clairement de ce qui se fait chez la concurrence.

Malgré un flot impressionnant d'élément de gameplay similaire au jeu de notre Dieu grec préféré [*God of War*], quelques petites originalités ponctues ici et là le titre de Visceral Games.²⁸

Analyse 3 : un jeu inspiré de Dante ou de Santa Monica ?

Presque plus que les étiquettes *BTA* et *action*, est omniprésente la comparaison avec *God of War III*, sorti sur PS3 à peine plus d'un mois après *DI*. Avant même leur sortie, les deux jeux entrent en concurrence, dans un contexte où d'autres jeux assimilés au *BTA* et au *action* paraissent régulièrement. Des discours voient s'affronter des défenseurs de l'originalité de *DI*, des joueurs qui crient au plagiat et des intervenants qui défendent le fait qu'il s'agit d'une proposition ludique plus ou moins aboutie que le jeu de Santa Monica, mais basée sur un autre univers. Une guerre des consoles transparaît dans certains discours qui qualifient *DI* de « *God of War* pour les possesseurs de Xbox 360 ». Ce débat est encore prégnant dans les discours récents, à une époque où *DI* est redécouvert comme un jeu intéressant qui n'a pas convaincu à l'époque de sa sortie, dans un contexte compétitif. Par ailleurs, même si les joueurs n'évoquent jamais ce

point, EA a pu choisir l'étiquette généraliste de « *third-person action adventure* » pour toucher un vaste public et éviter la confrontation avec la série *God of War*, populaire et déjà associée aux étiquettes *BTA*, *action* et *hack and slash*. Ce positionnement concorderait avec le marketing d'EA, axé sur la thématique dantesque.

Seule divergence entre les deux communautés linguistiques : les évocations de la *Comédie*. Les francophones montrent une connaissance de l'inspiration littéraire du jeu, mais certains la confondent avec des références chrétiennes (« le véritable enfer biblique ») ou grecques (souvent sous couvert du plagiat de *God of War III*). Quelques commentateurs mélangent fiction et réalité, attribuant à Dante les traits de son pendant vidéoludique. D'autres, mieux informés sur le contenu et l'auteur de la *Comédie*, établissent un comparatif avec le poème, tout en mentionnant la ressemblance avec *God of War III*. Dans ce cas, les commentaires peuvent aussi bien louer le travail d'adaptation pour rendre le poème attractif ou critiquer l'incongruité d'adapter un personnage faible en croisé sanguinaire. Le point commun à la plupart de ces discours est une volonté d'érudition, plusieurs tournures insistant sur la connaissance de la *Comédie*, même sans en maîtriser le contenu. Certains vont jusqu'à attaquer la méconnaissance présumée d'autres intervenants : « Tu l'as lu sans vouloir être vexant ? Je ne crois pas car ce jeu est TRES loin du scénario du livre ». Toutefois, plusieurs francophones mentionnent vouloir lire Dante pour établir un comparatif ou se cultiver.

Les italophones, dont certains mentionnent des souvenirs scolaires, montrent à minima une connaissance superficielle du poème et y réfèrent pour évaluer son adaptation. Certains discours abordent le jeu préférentiellement en le comparant avec la *Comédie*. Malgré quelques discours enthousiastes, les italophones apparaissent plus virulents que les francophones, peut-être à cause de l'ancrage national de la *Comédie* (peu d'éléments prouvent explicitement cette explication) : « *Ma non c'entra un cazzo con l'inferno di Dante* », « *Unica pecca: La Divina Commedia presa per il culo in ogni singola parte!* » Beaucoup ne jugent pas tant l'adaptation que l'intérêt d'accoler le *gameplay* de *God of War* à l'univers dantesque. D'ailleurs, des joueurs ironisent sur l'opportunisme des producteurs :

EA e Visceral Games si sono seduti a tavolino per aggiungere alla loro nuova "politica" di sviluppo vide-

ogames, dopo Mirror's Edge, Dead Space, un nuovo brand alla pari di un action con i contro-marroni e guarda caso cosa hanno deciso di emulare? Un dei titoli più blasonati e iconici della storia videoludica ... hanno detto: "Ok, per il gameplay non ci dobbiamo scervellare più di tanto, dobbiamo solo scegliere il contesto storico. Buttiamo i fogliettini di carta nella cesta e tiriamo a sorte, ... Ooops, cosa è saltato fuori? La Divina Commedia, ma che bello nessuno ci aveva pensato, ... Ok è deciso svilupperete Dante's Inferno". E così la EA e i VG idearono quel «capolavoro» di DI.

En définitive, il n'y a pas d'opposition nette dans le jugement de *DI* en tant qu'adaptation, les deux communautés présentant des discours contrastés sur ce point. La différence la plus notable concerne des questions de culture, biais significatif dans l'évaluation (l'éducation et la littérature vidéoludique d'un joueur influençant son interprétation des œuvres). En revanche, les rapprochements avec *God of War*, prégnants, montrent la prévalence d'une comparaison entre œuvres issues d'un même média, malgré la présence d'une inspiration extra-vidéoludique.

Conclusion : la recherche qui se détourne des récepteurs

Il est complexe de parvenir à une véritable conclusion, face à la diversité des opinions, qui n'ont pu être dépeintes qu'à gros traits dans ces quelques lignes. En outre, d'une part, les personnes qui s'expriment en ligne ne représentent qu'une frange de l'ensemble des joueurs ; d'autre part, d'autres communautés en ligne, qui présentent des profils différents, risquent de manifester des discours mettant l'accent sur d'autres éléments. Aussi, toute conclusion doit être relativisée et resituée dans son contexte.

Que nous apprennent les discours des joueurs à propos de la catégorisation de *DI* ? La question du genre, à l'origine centrale, s'est trouvée déviée par la présence de catégories non génériques qui recouvrent les mêmes fonctions (classer et évaluer). La comparaison omniprésente avec *God of War* invite à réviser les modèles génériques classiques pour y inclure le rôle des « mètres étalon », des œuvres souvent citées comme références, au point de se substituer à une étiquette générique.

De plus, les étiquettes des joueurs divergent de cel-

les de l'industrie. Dans le prolongement des théories de Dominic Arsenault, même si la dynamique dominante des récepteurs demeure la « standardisation » du genre attribué aux jeux (attacher à *DI* l'une ou l'autre étiquette générique), des tactiques de catégorisation plus fine (« différenciation ») apparaissent en filigrane, les joueurs ayant tendance à user de divers référents pour cerner les particularités du jeu. À cet égard, les joueurs ont repris au moins partiellement la fonction de la critique, et le poids de leurs discours leur confère légitimité. Il faudrait investiguer les raisons de ce glissement du pouvoir interprétatif, que les joueurs ont lentement ravi à l'industrie et aux critiques professionnels.

Plus localement, il serait opportun d'analyser les discours sur des jeux périphériques au sein du *BTA* et de l'*action*. Les limites attribuées à un genre par les joueurs ne semblent pas tant définies par des critères formels, mais plus par les propositions de certaines œuvres phares. Confirmer cette théorie permettrait de tirer un trait définitif sur les « typologies mécaniques » décrites par Arsenault²⁹.

Enfin, il convient de s'interroger sur les recherches entourant *DI*. Les analyses montrent que les joueurs sont plus attentifs à ses composantes ludiques qu'à son héritage littéraire. Si cela peut sembler normal, cela pose la question de la catégorisation du jeu dans les précédentes études qui en ont traité et qui se concentrent sur l'inspiration dantesque. En contrepoint, les joueurs qui communiquent dans des contextes qui les rassemblent s'intéressent au lien entre plusieurs jeux et communiquent en employant des codes et des catégories qu'ils partagent majoritairement. Dès lors, faut-il persévérer dans le paradigme savant ou envisager la réception effective de l'œuvre ? Cette contribution se veut une illustration de la seconde voie, que j'estime prometteuse pour la compréhension de phénomènes herméneutiques complexes, au sens où les processus de catégorisation me semblent gagner à être envisagés dans leur entièreté, sans chercher à rationaliser ce qui apparaît au premier regard comme mineur ou contradictoire. Mais on ne saurait empêcher les universitaires de conserver un attachement à la théorie, attachement dont j'hérite paradoxalement dans ma volonté de reconsidérer la portée symbolique des précédentes études. Aussi, il est probable que cet article n'aurait pas vu le jour sans ces contributions, qui constituent elles-mêmes autant de discours à analyser, puisque témoignant de la réception d'un public à part, celui des chercheurs.

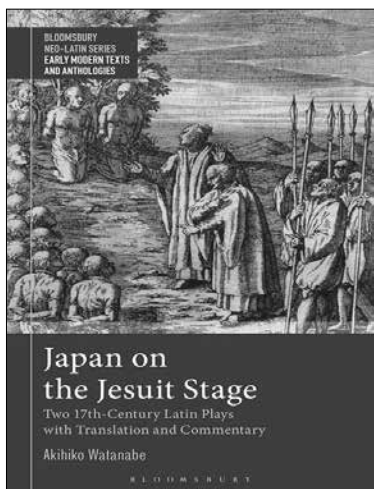
Note

- ¹ Les sujets traités sont divers :
- usage pédagogique : Brandon K. Essary, Dante's "Inferno", *Video Games, and Pop Pedagogy*, « Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione » 20 (2019) pp. 59-82
 - représentations médiévales : Angela Jane Weisl et Kevin J. Stevens, *The Middle Ages in the Depths of Hell. Pedagogical Possibility and the Past in Dante's Inferno*, in Daniel T. Kline (éd.), *Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages*, New York et Londres, Routledge 2014, p. 175-186
 - représentations genrées : entre autres Olivier Chadwick, *Courtly Violence, Digital Play. Adapting Medieval Courtly Masculinities in Dante's Inferno*, in Daniel T. Kline (éd.), *op. cit.*, p. 148-161. ; Sara Khan, *Cultivating Virtual Feminist Violence in Alice-Madness Returns and Inferno: Analysis of Video Game Adaptations of Alice in Wonderland and Dante's Inferno*, « Journal of Humanities » 54 (2018) pp. 168-182.
 - paradoxe opposant le *gameplay* et la diégèse : Lorenzo Servitje, *Digital Mortification of Literary Flesh: Computational Logistics and Violences of Remediation in Visceral Games' Dante's Inferno*, « Games and Culture » 9, 5 (2014) pp. 368-388.
 - comparaison avec d'autres œuvres littéraires : Charles Magos, *Le jeu vidéo Dante's Inferno, un avatar intermédial du mythe d'Orphée*, « Folia Electronica Classica » 44 (2022) <https://tinyurl.com/yr7tu4h>
 - mise en avant d'éléments structurels du poème adaptés dans le jeu : entre autres Bruno Lessard, *The Game's Two Bodies, or the Fate of Figura in Dante's Inferno*, in Daniel T. Kline (éd.), *op. cit.*, p. 133-147. ; Katherine Powlesland, *Dante and Video Games: The Unrealised Potential of the Virtual Commedia*, « Italian Studies » 77, 2 (2022) pp. 146-156.
 - exploitation parodique : Martin Ringot, *Le jeu vidéo Dante's Inferno est-il une parodie ?*, « Cahiers d'études romanes » 40 (2020) <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10591>
 - localisation : Silvia Pettini, *Translating literature into playability. The case of Dante's Inferno*, « The Journal of Internationalization and Localization » 4, 2 (2017) pp. 100-119.
- ² Anonyme, *Expert View: An ivy league professor weighs in Dante's Inferno*, « Entertainment Weekly » (26 février 2010), p. 79.
- ³ Servitje, *op. cit.* ; Pettini, *op. cit.*
- ⁴ Khan, *op. cit.* ou encore Weisl et Stevens, *op. cit.*
- ⁵ Dante, croisé incarnant une masculinité exacerbée, part à la rescousse de Béatrice, demoiselle en détresse.
- ⁶ Powlesland, *op. cit.* ; Lessard, *op. cit.*
- ⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge 2006.
- Paradoxalement, les théories sur l'adaptation d'Hutcheon – qui troque le critère de la fidélité en faveur de celui de l'autonomie – sont citées dans plusieurs contributions qui arrivent à des conclusions différentes concernant les apports du jeu.
- ⁸ « Mécanique » désigne le *gameplay* du jeu, les actions offertes au joueur.
- ⁹ Electronic Arts, *Dante's Inferno Heresy Developer Diary* (19 janvier 2010), <https://tinyurl.com/2rfj4bam>
- ¹⁰ EA est un éditeur communément méprisé par la presse et les joueurs : capitalisation sur ses franchises, jeux de faible qualité, licenciements abusifs, etc.
- ¹¹ François-Xavier Surinx, *For a Pragmatic Study of the Generic Categorization of Video Games: The Case of Survival Horror*, in Liliane, Vale Costa, et al., *Video Game Sciences and Arts. 13th International Conference, VJ 2023*, Cham, Springer 2024, p. 238-253.
- ¹² Dans ma perspective, l'étiquette générique désigne la face signifiante d'une catégorie générique, son appellation. À l'inverse, « genre » renvoie à la face signifiée, le concept constitutif de la catégorie. Malgré des variations mineures, plusieurs étiquettes peuvent correspondre à un seul genre.
- ¹³ Sans parler du processus de traduction des étiquettes, ici très littéral.
- ¹⁴ Dominic Arsenault, *Des typologies mécaniques à l'expérience esthétique. Fonctions et mutations du genre dans le jeu vidéo*, Thèse, Université de Montréal 2011, p. 132.
- ¹⁵ Essary, *op. cit.*, p. 67.
- ¹⁶ Powlesland, *op. cit.*, p. 146.
- ¹⁷ Lessard, *op. cit.*, p. 133.
- ¹⁸ Servitje, *op. cit.*, p. 371 ; 379.
- ¹⁹ Ringot, *op. cit.*
- ²⁰ Les vidéos dans ces langues sont généralement commentées dans la langue correspondante, ce qui laisse présager que les commentateurs sont originaires d'un pays francophone ou italoophone. À l'inverse, les vidéos anglophones sont souvent commentées en anglais, par des gens de provenances diverses, l'anglais faisant office de *lingua franca*.
- ²¹ Empruntant à deux disciplines, cette méthode permet l'analyse de discours en tant que fait argumentatif (le débat des joueurs) tout en tenant compte de leur contexte global de réalisation (disposition des sites, délai de réponse, etc.) et des principes organisateurs qui les régissent. Ltr13, *Narration et argumentation. Retour sur l'analyse du discours en sciences sociales*, in Denis Bertrand, et al. (coord.), *Greimas aujourd'hui : l'avenir de la structure. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique*, Paris, AFS Editions 2019, p. 192-201.
- ²² Le corpus est exploré jusqu'à ce que les nouveaux discours ne présentent plus que des données redondantes. Gérard Derèze, *Méthodes empiriques de recherche en communication*, Bruxelles, De Boeck 2009.
- ²³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970.
- ²⁴ Arsenault, *op. cit.* Cette perspective, qui veut faire passer la définition avant l'historique des usages réels, est probablement l'impasse qui mène nombre de théories génériques formalistes à une obsolescence rapide. Voir également Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil 1989. ; Rick Altman, *Film/Genre*, Londres, British Film Institute 1999.
- ²⁵ Par manque d'espace, je laisse de côté les différences d'emploi visibles entre les différents formats. Notons que les fonctions assignées à chaque discours (informative, argumentative, injonctive, etc.) et leur potentiel lectorat font varier les modalités d'utilisation des étiquettes.
- ²⁶ La pratique définitoire est plus fréquente sur Wikipedia.
- ²⁷ Hans Robert Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in Gérard Genette, et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil 1986, p. 37-76.
- ²⁸ Les rôles du studio et de l'éditeur sont parfois confondus : « Visceral aurait mieux fait de le sortir plus tard pour le paufiner et en faire la tuerie que j'attendais »
- ²⁹ Arsenault, *op. cit.*

Recensioni

a cura di a cura di ELISABETTA BARTOLI, FRANCESCA MARIA CORRAO, ANNALISA COSENTINO, MICHELA LANDI, CAMILLA MIGLIO, NICCOLÒ SCAFFAI, FRANCESCO STELLA, SALOMÉ VUELTA GARCÍA, FABIO ZINELLI

AKIHIKO WATANABE,
Japan on the Jesuit Stage.
Two 17th-Century Latin
Plays with Translation and
Commentary, Bloomsbury,
London 2023 (Early Modern
Texts and Anthologies 4), pp.
X-257.



Una tappa significativa del processo di compenetrazione fra la cultura occidentale e quella giapponese è segnata dalla produzione di opere drammatiche scritte da gesuiti, ambientate in Giappone e ispirate a eventi realmente accaduti sull'isola nipponica. Un mirabile esempio di tale processo è costituito dalle due tragedie qui edite criticamente, tradotte in inglese e commentate da Akihiro Watanabe: *Martyres Iaponenses* (d'ora in poi, *MI*) e *Error Fortitudinis Profanae a Sacra Correctus in Victore Iapone* (d'ora in poi, *VI*), composte nel XVII secolo, a distanza di quarant'anni l'una dall'altra, nei collegi gesuitici tedeschi di Koblenz e Monaco.

Uno dei primi lavori sistematici sulla

produzione teatrale gesuitica su scala europea è il volume di Louis J. Oldani *An Introduction to the Jesuit Theater. A Posthumous Work* (St. Louis 1983), seguito dal volume *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe* (Leiden-Boston 2013), a cura di Jan Bloemendal e Howard B. Norland, da considerarsi ormai una pietra miliare nello studio della produzione teatrale in neo-latino. In esso, in linea generale, ad ogni capitolo viene affidata l'investigazione di un'area geografica: Italia; Germania, Austria e Svizzera; Paesi Bassi; Francia; Britannia; Spagna, Portogallo e America latina; Europa orientale; Paesi scandinavi. In particolare, è nel capitolo di Fidel Rädle *Jesuit Theatre in Germany, Austria and Switzerland* che viene riservata attenzione al dispiegarsi della produzione drammatica di scuola gesuitica, illustrando la storia degli studi su quest'ultima a partire dalla seconda metà del XIX secolo, lo *status quaestionis* di dieci anni fa e gli strumenti di indagine disponibili. La capillare disamina di Rädle sugli autori, le tipologie, i contenuti e i temi dei drammi gesuitici prodotti in area germanofona sorprendentemente non include, tuttavia, le opere con soggetti e ambientazione giapponesi. Eppure, al teatro gesuitico di ispirazione e ambientazione nipponiche è stato dedicato, fra il XX e il XXI secolo, un discreto numero di studi: alcuni di essi riguardano contesti locali, come il contributo di Benedetto Soldati dal titolo *Il collegio mamertino e le origini del teatro gesuitico* (Torino 1908) e *Il teatro di un gesuita siciliano* di Mirella Saulini (Roma 2002) sulla produzione gesuitica messinese; quello di Giovanna Zanolighi, intitolato *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano* (Milano 2002) sulla produzione milanese. Un'analisi specifica sul rapporto fra la tragedia antica e

la produzione teatrale gesuitica è stata affrontata da Alessio Torino in un suo recente contributo (*Usi del mito nel teatro gesuitico, Flavio Giulio Crispo tra Ippolito ed Enea*, «Rivista di filologia italiana» 8 n.s. (2019), pp. 247-69). Karl A.E. Enenkel ha affrontato, al contrario, il rapporto fra rappresentazioni teatrali, teoria dell'immagine e educazione scolastica nella produzione di Franciscus Neumayr (1697-1765) nel capitolo «*Enargeia*» *Fireworks: Jesuit Image Theory in Franciscus Neumayr's Rhetorical Manual* («*Idea Rhetoricae*», 1748) and *His Tragedies*, contenuto nel volume curato da lui stesso e da Wietse de Boer e Walter S. Melion *Jesuit Image Theory* (Leiden-Boston 2016).

Un rinnovato interesse sulla produzione drammatica di soggetti e ambientazione nipponica da parte di autori gesuiti è stato possibile soprattutto a partire dagli ultimi decenni del XX secolo: nel 1984 Günther Jontes pubblicava «*Japonenses Martyres*»: *Japanische Stoffe im Grazer Jesuitentheater des 17. und 18. Jahrhunderts*», «*Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*» 15 (1984), pp. 27-52; del 1997 è il volume di Dorothea Weber *Japanische Märtyrer auf der Bühne des Jesuitentheaters* (Wien 1997); nel 2005 il volume *Mission and Theater: China und Japan auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu* (Regensburg 2005) a cura di Ruprecht Wimmer e Adrian Hsia, coinvolgendo un gruppo internazionale di ricercatori, proponeva uno sguardo globale sull'argomento e indagava le ricadute a livello letterario degli eventi storici e, in particolare, della propaganda relativa alle missioni in Oriente condotte dalla Compagnia, ponendo a confronto per la prima volta la produzione drammatica gesuitica di argomento giapponese con quella di ambientazione cinese. Altrettanto cruciale si è rivelato il recente volume *Japan on*

the Jesuit Stage. Transmissions, Receptions, and Regional Contexts (Leiden-Boston 2022), curato dallo stesso Watanabe insieme a Haruka Oba e Florian Schaffenrath, che, oltre ad un'indagine generale e per aree geografiche sull'argomento, presentando alcuni specifici casi-studio, offre validi strumenti di analisi per la produzione nel suo complesso. In particolare, il caso-studio presentato da Haruka Oba ha come oggetto il *VI*: la studiosa investiga l'opera soprattutto in relazione al contesto di produzione e alla storia delle missioni gesuitiche. D'altro canto, il contributo di Mirjam Döpfert – preceduto dall'articolo «*Miles Iaponus et Christianus*»: *Japanische Märtyrer auf der Jesuitenbühne*, incluso nel volume *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900)* (Würzburg 2017), curato da Achim Aurnhammer e Barbara Korte – analizzava le modalità e tipologie di rappresentazione del martirio nei drammi giapponesi gesuitici, risultando utile per la contestualizzazione dei *MI*.

L'edizione di Watanabe si inserisce nella costellazione di studi sul teatro gesuitico di argomento nipponico arricchendo il quadro generale a partire da due esempi concreti, i *MI* e il *VI*, di cui, come si è anticipato, si forniscono la traduzione in inglese in pseudo-versi e note di commento che illustrano aspetti letterari, geostorici e legati alla tradizione manoscritta. Presentando una puntuale contestualizzazione delle due opere nell'introduzione, sui cui contenuti si tornerà a brevissimo, da un lato, e “facendo parlare i testi”, dall'altro, Watanabe ha potuto individuare tali aspetti, metterli in correlazione fra loro e con il resto della produzione teatrale gesuitica (non solo di argomento giapponese). All'introduzione è affidata la contestualizzazione della produzione delle due opere teatrali, figlie di un dialogo culturale fra l'ordine gesuitico e l'élite politico-intellettuale nipponica iniziato con lo sbarco dei Gesuiti sulle sponde del Giappone il 15 agosto del 1549 e che conosce il suo apogeo tra la metà del XVI secolo e il primo decennio del XVII secolo, prima dell'inizio delle persecuzioni anticristiane che ebbero una pietra miliare nell'editto del 1614, che prevedeva l'espulsione dall'isola dei missionari cristiani e dei *kirishitan* (ovvero i giapponesi convertiti al Cristianesimo). Nella parte introduttiva si

investigano, altresì, i riferimenti al Giappone nella produzione gesuitica in neo-latino e i rispettivi modelli classici di riferimento: il primo risultato in termini cronologici è costituito dalla *Christiani Pueri Institutio* di Juan Bonifacio (1538-1606), stampata a Salamanca nel 1575, una raccolta di aneddoti ispirata ai *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo. Viceversa, i *MI* costituiscono la più antica opera teatrale scritta in neo-latino e ambientata in Giappone ad essere sopravvissuta: di drammi precedenti come quelli prodotti a Genova o a Graz nel 1607 si ha notizia ma nessuna traccia scritta. Le due pièce teatrali si presentano come prodotto emblematico dell'integrazione fra i classici greci e latini, che erano alla base del *curriculum studiorum* impartito dai Gesuiti sia in Occidente che in Oriente, e fatti, personaggi, scenari provenienti dalla conoscenza di prima mano del Giappone. Tale processo di fusione è particolarmente evidente negli eroi tragici delle due opere editate da Watanabe, i quali, da un lato, sono ispirati a personaggi della storia giapponese, dall'altro, assumono una statura simile a quella degli eroi della tragedia classica. Dopo un'introduzione comune alle due tragedie, l'editore analizza singolarmente le due opere, presentandone trama, eventi storici cui sono ispirate, fonti di tali eventi, contesto di ricezione dei drammi, tradizione manoscritta delle opere, criteri editoriali seguiti, caratteristiche stilistiche, linguistiche e letterarie delle due tragedie. Pur avendo premesse simili, le due tragedie sono la prova lampante dei risultati diversificati cui esse possono condurre. Da un lato, infatti, i *MI* (1625) si ispirano al martirio subito nel 1613 a Arima dal *kirishitan samurai* Honda Heibyōe (1571/2-1613), da suo fratello e dai suoi due figli, battezzati rispettivamente Tommaso, Mattia, Giusto e Giacobbe, nel generale clima di ostilità che l'anno successivo avrebbe portato alla promulgazione dell'editto di espulsione (cfr. *supra*); dall'altro, il *VI* (1665) fa riferimento ad un evento precedente, verificatosi nel 1597 a Osaka: Victor Noda Gensuke, neo-convertito al Cristianesimo e membro dell'ufficio del magistrato della città, incaricato di mantenere l'ordine pubblico, fu martirizzato insieme ai suoi compagni a Nagasaki. In entrambi i casi, sugli eventi rappresentati vi sono

fonti esclusivamente occidentali: per i *MI* la fonte più immediata è riconosciuta da Watanabe nella relazione del gesuita fiammingo Nicolas Trigault apparsa a Monaco nel 1623; per il *VI* la fonte più attendibile è ritenuta l'*Istoria della Compagnia di Gesù*, scritta dal gesuita italiano Daniello Bartoli (1660), in cinque libri. Diverso è, altresì, il contesto in cui i drammi furono recepiti. I *MI* furono rappresentati in un momento di grande crisi per il Principato elettorale di Treviri e per l'intera Europa, dovuta allo scoppio della Guerra dei Trent'anni, a due anni dall'elezione a arcivescovo di Philipp Christoph von Sötern, di formazione gesuitica: il dramma fu rappresentato davanti a lui, in una Koblenz non ancora colpita direttamente dal conflitto, in occasione della fallimentare dieta del 1625. Secondo Watanabe, il riferimento, nel dramma, alla politica espansionistica spagnola come una concausa delle persecuzioni cristiane in Giappone avrebbe trovato accoglienza presso Sötern, la cui strategia diplomatica e bellica prevedeva un'apertura alla Francia di Richelieu per indebolire la Spagna. L'editore contempla persino la possibilità che l'opera abbia potuto contribuire ad aumentare l'ostilità di Sötern nei confronti della monarchia spagnola. Del tutto diverso è il contesto in cui fu messo in scena il *VI*: nell'ambito della promozione della produzione teatrale da parte dei principi elettori di Baviera, l'occasione di rappresentazione fu fornita dalla morte di Franz Graf von Fugger-Weißenhorn-Nordendorf, patrono locale dell'ordine gesuitico e membro della potente famiglia Fugger, per il quale fu composto anche l'epillio che nel testimone unico del *VI* – München, BSB, cfm 1554 – segue il dramma e che, secondo il colophon, condivide con quest'ultimo sia autore che copista, rispettivamente Jakob Wiestner (1640-1705) e Franz Max Luz (1648-?). Come l'epillio presenta Fugger quale eroe vincitore della guerra contro i Turchi del 1663-1664, diversamente da quanto realmente avvenne, così il *VI*, a partire dal nome del protagonista, voleva diffondere il messaggio secondo cui ad una sconfitta terrena può corrispondere una vittoria cristiana. Inoltre, le due tragedie differiscono dal punto di vista stilistico e letterario: i *MI* sono divisi in quattro atti, ognuno dei quali seguito da un coro; il *VI* in tre parti – ognuna corrisponden-

te ad un atto e divisa in più scene –, cui si aggiunge un prologo; i *MI* presentano un tasso di innovazione linguistica di tipo lessicale – parole post-classiche, termini buddisti, nomi propri giapponesi – maggiore rispetto al *VI*, il quale si presenta molto più classico sia in termini di struttura che di lessico, con riduzione al minimo di prestiti e calchi linguistici. Nei *MI* al trimetro giambico si aggiungono senari e molti altri metri che si ritrovano anche nel Seneca tragico, con diversi casi di irregolarità metrica, nonché versi ritmici; nel *VI*, invece, si assiste ad una maggiore correttezza prosodica e ad una maggiore uniformità metrica. Tale perizia viene giustamente spiegata da Watanabe con l'alto livello del sistema educativo del collegio bavarese, laddove il collegio di Koblenz non poteva vantare insegnanti con la medesima formazione. Infine, dal punto di vista delle fonti, se i *MI* sembrano riecheggiare, in ordine di influenza, Seneca, Virgilio, Orazio, Ovidio, Cicerone, Persio, Giovenco, il *VI* si ispira quasi esclusivamente alle tragedie di Seneca dal punto di vista tanto contenutistico quanto metrico. Viceversa, Watanabe rileva l'influenza sulla composizione dei *MI* di opere di sei autori pressoché contemporanei: i *Dialogi* di Jean Tixier de Ravisi (c. 1470-1542), la traduzione in latino del Salterio di George Buchanan (1506-1582), l'*Eleazarus Macchabaeus* di Jakob Pontanus (1542-1626), il *Prodigus* e la *Vita Humana* di Luis da Cruz (1543-1604), il *Crispus* e la *Flavia* di Bernardino Stefonio (1560-1620) e, infine, il *Theodoricus* e la *Felicitas* di Nicolas Caussin (1583-1651). Molte delle suddette differenze fra i due drammi si spiegano alla luce della diversa tradizione manoscritta: i *MI* sono trasmessi in due codici, Koblenz, Landeshauptarchiv, Abt. 117, nr. 706 (A) e nr. 716 (B); il *VI* da un *codex unicus*, il già citato manoscritto monacense clm 1554.

Il lavoro permette, in primo luogo, di compiere importanti passi in avanti nell'investigazione dei testimoni dei *MI*: a tal proposito, l'ultimo contributo, che rimane una pietra miliare nello studio dei manoscritti di testi drammatici conservati a Koblenz, è la monografia di Wilhelm J. Becker *Gesammelte Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte von Coblenz* (Koblenz 1919), che, tuttavia, ha compiuto più di 100 anni, risultando, sotto molti

aspetti, incompleta e sorpassata. Pur non mirando a offrire in tale sede una altrettanto vasta panoramica dei codici drammatici di Koblenz, Watanabe, da un lato, ha potuto includere nella sua presentazione i risultati, inediti, portati all'attenzione dagli studi condotti dalla Dr. Antonia Kariasi sull'archivio scolastico del Collegio gesuitico di Koblenz, i quali permettono di mettere in correlazione, in termini di contenuti, A e B con altri codici del Landeshauptarchiv di Koblenz (ad es., i nr. 722, 723 e 727), lasciando intravedere un processo di *contaminatio* nella produzione teatrale di Koblenz che apre la strada a ulteriori indagini; dall'altro, l'edizione ha potuto offrire per la prima volta un quadro sulla relazione fra A e B: in virtù della constatazione di una sovrapposizione sostanziale, i due testimoni possono essere considerati derivazioni da un medesimo archetipo contenente un dramma sulla famiglia Honda, con la differenza che B presenta il testo integrale, privo soltanto del materiale introduttivo (titolo, elenco dei personaggi e riassunto in prosa); A, invece, si presenta come una raccolta di bozze e note scritte da diverse mani su fogli di dimensioni diverse, con una serie di sovrapposizioni interne che si aggiungono a quelle con B. Altro risultato importante dell'edizione è il riordinamento, mediante visione autoptica, della successione dei *folia* di A. La sovrapposizione di gran parte del materiale in A e in B, da un lato, e, dall'altro, tale aspetto di A e la presenza in A di molte scene mancanti in B suggeriscono che A presenti la medesima opera teatrale di B, ma ad uno stadio provvisorio, non ancora finito, precedente all'operazione di *labor limae* alla base del codice monacense. Nell'impossibilità di definire in che grado la versione di B, per quanto finemente elaborata, si avvicini all'archetipo comune ad A e B, l'editore opta per un testo che combina la ricchezza e l'ampiezza di A (includendo, pertanto, le scene mancanti in B e le aggiunte a margine) con la successione degli episodi seguita da B: ad A, infatti, vengono riconosciuti «comic potential and performative scale» (p. 19), nonché le ambizioni di produzione del gruppo di copisti dietro la confezione del manoscritto. Tale soluzione presenta, tuttavia, alcuni problemi oggettivi, quali la posizione congetturale del materiale presente solo in A e la pos-

sibilità che tali scene siano delle aggiunte presenti solo in A e assenti dall'archetipo. Lo stesso criterio editoriale combinatorio viene seguito per quanto riguarda la prosodia: non potendo stabilire quale dei due codici presenti la versione più vicina all'originale, non si emendano (e cioè non si considerano necessariamente errori dei copisti) le irregolarità prosodiche. Tutt'altro discorso vale per il testo del *VI*, che, presentando un solo testimone, pone l'editore di fronte a sfide alquanto diverse, in virtù delle quali si è optato per criteri editoriali differenti. Il codice München, BSB, clm 1554 si presenta come una raccolta antologica di *declamationes*, quindi esercitazioni di uso scolastico, prodotte dal collegio gesuitico di Monaco fra il 1582 e il 1665, sotto forma di dialoghi, epigrammi, sermoni e anche drammi. Nonostante l'uso scolastico, il testo si presenta come un «literary monument» (p. 32) e, pertanto, con un aspetto pressoché definitivo, che non richiede particolari emendazioni. Le irregolarità prosodiche sono state trattate come in precedenza, con la differenza che, in questo caso, non sono dovute ad uno stato incompleto del testo.

L'edizione ha il merito di aver posto a confronto due opere simili per genere e premesse compositive e cronologicamente vicine e, al tempo stesso, diverse, riuscendo a mostrare un uso variegato delle fonti e dei loro impieghi nella produzione di drammi in neo-latino in ambiente gesuitico, nonché dei contesti di ricezione e della significatività che un'opera teatrale poteva assumere in un determinato contesto. La traduzione in inglese e le note di commento, nonché l'agevole ma densa introduzione rendono finalmente accessibili ad un pubblico ampio e trasversale due «perle» nella produzione teatrale gesuitica, che altrimenti sarebbero rimaste nell'oscurità. Forse uno studio più ampio della produzione teatrale gesuitica e un'approfondita conoscenza dell'archivio del Collegio di Koblenz, nello specifico, permetteranno di individuare metodi di lavoro comuni alla produzione di più manoscritti e di poter valutare con un maggior numero di elementi il peso di A nella stabilizzazione del testo. I limiti rilevati dall'editore in merito al criterio per la stabilizzazione del testo dei *MI* sono considerati particolarmente discrimi-

nanti per la sicurezza del testo: infatti, si ritiene che la messa a testo del solo materiale comune a A e B che, infatti, viene considerato il principale argomento alla base dell'ipotesi di un archetipo comune, sarebbe stata una scelta filologicamente più solida. L'analisi di A e di B, infatti, permette di ipotizzare che B sia il *codex optimus* e, in tal caso, avrebbe potuto condurre all'espunzione delle scene non comuni ai due manoscritti, da trasferire in apparato o, forse, ancor meglio, in una colonna di confronto. In tal modo, si sarebbe superato anche il problema riscontrato dall'editore dell'arbitrarietà della posizione nel testo

del materiale presente solo in A. La determinazione di una più precisa gerarchia fra A e B avrebbe consentito anche una più chiara distinzione, nell'ambito delle irregolarità metriche, fra i probabili errori d'autore, errori d'archetipo e errori di copia, pur ammettendo l'alto tasso di oscillazioni prosodiche presenti nei metri tragici fin dagli autori classici. Evidenze interessanti potrebbero derivare anche dal confronto fra il lavoro di Watanabe e la recentissima monografia di Anthony E. Clark *Staging China: Jesuit Theater and the End of an Empire* (Leiden-Boston 2025) per individuare punti di contatto e divergenze fra la pro-

duzione teatrale gesuitica di ambientazione giapponese e quella ambientata in Cina. Altrettanto utile potrebbe risultare il confronto fra i contesti di ricezione e le strutture retoriche impiegate dagli autori dei drammi editi e i corrispettivi contesti e strutture della contemporanea produzione teatrale gesuitica di ambiente milanese, di cui un lucido *excursus* è stato fornito da Giovanna Zanolonghi (cfr. *supra*), ai fini di una più ampia contestualizzazione delle strategie comunicative messe in atto su scala europea dalla Compagnia mediante il teatro.

(Paola Mocella)

Tvořeni literaturou. Společné dějiny česky a německy psané literatury českých zemí (1760-1920), ed. Václav Smyčka, Václav Petrbok, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2024, pp. 664.



Il volume offre un contributo rilevante non solo al recupero di una adeguata conoscenza della componente tedesca nella plurisecolare cultura bilingue di Boemia e Moravia (recupero avviato nei primi anni Novanta del Novecento, dopo la caduta del regime totalitario), ma anche a una ricostruzione corretta delle

dinamiche interne al sistema culturale di questa area dell'Europa centrale. Il passo compiuto dagli studiosi dell'Accademia ceca delle Scienze è importante soprattutto sul piano metodologico: propone un percorso sia scientifico sia istituzionale di reinterpretazione e riscrittura della storia della letteratura (e non più delle letterature) dell'area centroeuropea che auspicabilmente contribuirà a modificare, e non solo in Boemia e Moravia, l'approccio di studiosi e docenti¹. Il ritorno a un approccio primariamente areale allo studio di letteratura e cultura potrà chiudere finalmente la fase caratterizzata dalla concezione filologico-nazionale della storia della letteratura e restituire una conoscenza completa e articolata dei fenomeni studiati.

Il titolo del volume dichiara esplicitamente l'intento degli autori (Václav Smyčka, Václav Petrbok, Jan Budňák, Ladislav Futtera, Martin Hrdina, Mirek Němec, Matouš Turek): *Creati/Formati dalla letteratura. Una storia comune della letteratura di Boemia e Moravia scritta in ceco e in tedesco (1790-1920)*. Václav Smyčka, curatore dell'opera insieme a Václav Petrbok, nell'introduzione chiarisce l'innovativo punto di osservazione

prescelto, e cioè l'intento di studiare la letteratura appunto in chiave areale, e non più esclusivamente filologico-nazionale o di transfer culturale, prendendo inoltre in considerazione primariamente la funzione della letteratura come agente innovativo, in grado di formare/creare la società che nell'epoca illuministica emerge dal tramonto dell'epoca barocca:

«Nella letteratura e nel teatro gli autori – e con loro anche i lettori e gli spettatori – potevano sperimentare nuove maniere di agire e di sentire. Nella letteratura prendevano forma anche nuove identità collettive in sostituzione del vecchio ordine della società feudale basata sui ceti, senza che fosse necessario trovare sostegno nella vita reale. In alcuni casi la letteratura è infatti stata in grado di sconvolgere intenzionalmente concezioni invalse, senza per questo limitarsi a offrire surrogati dell'ordine perduto. Ha fornito così all'individuo la possibilità di comprendere l'artificiosità dei modelli culturali, inducendolo alla trasformazione e alla continua ricerca (basti ricordare i due casi più conosciuti, quello della poesia di Karel Hynek Mácha e quello della prosa di Franz Kafka). [...] Questo libro tenta di porre le basi per una

¹ Questa direzione è già stata seguita nella prassi di traduzione e presentazione del canone letterario centroeuropeo in Italia: per esempio la sezione di classici centroeuropei della Letteratura Universale Marsilio, diretta da Annalisa Cosentino e Luigi Reitani, ha ospitato opere di Karel H. Mácha, Heinrich von Kleist, Jan Neruda, Joseph Roth, H. Leivick, Robert Musil, Józef Wittlin, Liviu Rebreanu, Endre Ady, Adam Mickiewicz, Karl Kraus, Karel Čapek, Hugo von Hofmannstahl.

sintesi dell'evoluzione letteraria che superi gli stretti confini linguistici e nazionali per offrire un quadro integrale della letteratura scritta in questa regione dell'Europa centrale» (p. 8).

Citando l'approccio interculturale di Manfred Weinberg, gli autori si propongono dunque di indagare un «orizzonte comune» (p. 17), e considerano la letteratura scritta nelle due lingue della regione come parte integrante di «un più vasto processo di progressiva accettazione della modernità, che supera le identità nazionali integrando l'esperienza condivisa della società parlante ceco e tedesco» (p. 18).

Il volume consta di quattro sezioni. La stesura della prima, dal titolo *Osvícenství – emancipace a disciplinace člověka literaturou (1760-1805)* [L'illuminismo: la letteratura come emancipazione e disciplina della società (1760-1805)], si deve a Václav Smyčka, che osserva innanzitutto la diffusione di riviste letterarie che prendevano a modello i periodici berlinesi, francesi e inglesi, e l'aumento della consuetudine alla lettura, sempre più considerata indice di prestigio sociale. A questo proposito va rilevato che in Boemia e Moravia era presente una tradizione di alfabetizzazione diffusa, legata alla prima riforma protestante risalente ai primi anni del XV secolo e solo parzialmente ridotta dalla ricattolicizzazione secentesca. In questa fase il tedesco ha ancora il vantaggio – sia per poesia e prosa, sia per il teatro – di essere comprensibile in uno spazio più vasto di quello limitato dai confini regionali. «Negli ultimi tre decenni del XVIII secolo la rapida evoluzione della letteratura scritta in tedesco in Boemia e Moravia ha febbrilmente recuperato terreno rispetto all'Europa occidentale, cancellando le differenze confessionali» (p. 53). Smyčka si sofferma poi sull'importanza del teatro, percepito come strumento educativo, «scuola di virtù civiche». Segue un capitolo dedicato all'utopia e alla ricerca illuministica di un sistema della natura (Natur) e di una società in cui anche l'individuo possa esprimere la propria natura; vengono esaminati romanzi di avventure e utopistici, epistolari, romanzi gotici spesso ispirati ai modelli inglesi (a questo proposito va tuttavia ricordata la tradizione locale dei fogli venduti alle fiere contenenti *krváky* – e cioè storie spaven-

tose e sanguinose). Il superamento dell'ispirazione illuministica e il conseguente passaggio a quella romantica vengono individuati nei romanzi in cui l'ordine costituito viene messo in discussione, come ad esempio nel caso delle opere di Christian Heinrich Spieß (1755-1799), e nelle storie di nobili briganti (in ceco *raubíři*) e cavalieri ribelli; sembra che Schiller abbia trovato in un personaggio di Heinrich Ferdinand Möller (1745-1798) l'ispirazione per immaginare Karl Moor, il più celebre dei Räuber nella letteratura tedesca (p. 107).

La seconda sezione del volume, dal titolo *Doba předbřeznová – kompenzace a revolty (1806-1848)* [L'epoca della Restaurazione: compensazioni e rivolte (1806-1848)] si deve a Václav Petrbok, Ladislav Futtera, Matouš Turek, Václav Smyčka. Secondo Petrbok, «la letteratura sostituiva, in notevole misura, la discussione sulle cose pubbliche che non poteva avere luogo» nel clima illiberale della Restaurazione (p. 128). Come già Smyčka nella sezione precedente, anche Petrbok si sofferma sulla rete di riviste, case editrici, biblioteche, salotti, scuole, istituzioni religiose che permetteva a scrittori e lettori di proporre e discutere i temi di loro interesse. «Sebbene una comunità letteraria pubblica si fosse formata in Boemia e Moravia solo nel corso della prima metà del XIX secolo, le discussioni sullo stato delle cose pubbliche sono legate non solo alla 'borghesia' in maggioranza di lingua tedesca, ma anche a un ceto medio di parlanti ceco che si affermava diventando sempre più forte» (p. 129). Nella dinamica linguistico-culturale hanno svolto un ruolo importante le scuole, dove – tranne che nel primo livello – la lingua di istruzione obbligatoria era il tedesco; solo dopo il 1818, infatti, è stato possibile scegliere di studiare *anche* il ceco (in seguito a un decreto imperiale che stabiliva la necessità di padroneggiare il ceco per gli impiegati dell'amministrazione locale). Il tedesco era anche la lingua di studio universitario e di comunicazione sociale nell'ambiente dei salotti letterari, dove il ceco si afferma solo nella seconda metà del secolo (pp. 142-145). Alla cultura «popolare», «intesa come una struttura cui la società rurale fornisce significati rilevanti per la società borghese» (p. 157), è dedicato il capitolo successivo, dovuto a La-

dislav Futtera, per passare poi allo storicismo e alla ricerca di una storia nazionale (Futtera e Turek); vengono individuati i primi testi letterari dedicati a illustrare leggende storiche e locali, come la celebre leggenda di Blaník nel romanzo di Josef Schiffner *Zdenko von Zasmuk und seine Gefährten oder die im Berge Blanick eingeschlossenen Ritter* (1798), rielaborato in ceco l'anno successivo (pp. 173-174). Sono quindi elencati autori di lingua ceca e di lingua tedesca che rappresentano gli stessi protagonisti. «La rappresentazione della storia permetteva dunque di manifestare lealtà a più di una 'patria'» (p. 178), giacché, come osservava la scrittrice Karoline von Woltmann, «fast kein Land aber ist so reich an den verschiedensten Ueberlieferungen aus allen Zeitaltern seiner Vergangenheit, als das Böhmisches» (*Volkssagen der Böhmen*, 1814-1815, citazione a p. 179). In conclusione, gli autori osservano che, nella letteratura come nella società, la prospettiva nazionale si affermerà solo nella seconda metà del secolo XIX (p. 193); a ciò si aggiunga che durante tutto il XIX secolo la «prospettiva nazionale» è stata propria di una parte relativamente esigua della società, che in maggioranza le era indifferente, come hanno mostrato gli studi storici sulla cosiddetta «national indifference». Nel capitolo dedicato alle poetiche romantiche, Smyčka si sofferma sull'impatto della soggettività romantica di Karel Hynek Mácha sulla cultura borghese, nella quale concetti come sensibilità e autenticità non escludevano l'elemento razionale (p. 195). Nelle tradizionali storie della letteratura ceca si sottolinea generalmente l'unicità della poetica máchiana, mentre Smyčka approfondisce i punti di contatto con autori che ritiene affini a Mácha, quali Joseph Emanuel Hilscher e Karl Reginald Herloßsohn (201-211), e con i suoi «continuatori» (pp. 211-215). In conclusione, anche nelle poetiche romantiche emerge la realtà di una sola letteratura, scritta in ceco e in tedesco. Nel capitolo successivo, la diffusione dei generi di intrattenimento e del teatro viene circostanziata da Petrbok, Turek e Smyčka: in ceco e in tedesco si scrive letteratura umoristica e satirica (pp. 220-243) e teatro drammatico (pp. 244-266), mettendo in evidenza la notevole varietà di modelli e stili presenti in opere di entrambe le lingue diffuse

sull'intero territorio. Petrbok argomenta quindi che anche al movimento della Giovane Boemia appartenevano giovani letterati di entrambe le lingue, giacché l'avversione per la politica di Metternich non era connotata linguisticamente (p. 271). Fra gli autori su cui si sofferma, i più noti e studiati sono Karel Havlíček Borovský (pp. 280-283), di lingua ceca, e Siegfried Kapper (pp. 283-290), letterato ebreo che scriveva in entrambe le lingue, anche se prevalentemente in tedesco.

Anche la terza sezione del volume, dal titolo *Triumf měšťanské kultury a literatury (1849-1885)* [Il trionfo della cultura e della letteratura borghese (1849-1885)] si deve a più autori. A Ladislav Futtera si ascrivono i primi due capitoli, dedicati l'uno alla relazione tra liberalismo e nazionalismo, l'altro alla ricerca dell'ordine perduto. La trattazione si apre con la celebrazione nel 1871 dell'ottantesimo compleanno di Franz Grillparzer, di cui viene messa in scena a Praga in aprile la tragedia *König Ottokars Glück und Ende*, risalente al 1825, percepita ora secondo Futtera come provocatoria dalla comunità culturale ceca, come si deduce fra l'altro dall'atteggiamento diffuso nella stampa di lingua ceca, che la trascura o la commenta in senso politico. Questo episodio appare allo studioso un esempio chiaro della stretta connessione, maturata nella seconda metà del XIX secolo, tra liberalismo e nazionalismo di carattere etnolinguistico. Gli scrittori che prima del 1848 venivano letti per la loro appartenenza estetica, e non linguistica, o che scrivevano in entrambe le lingue della regione, sempre più spesso scelgono l'una o l'altra lingua, talora modificando in senso nazionalistico opere scritte in precedenza. Si cita ad esempio il caso di Uffo Daniel Horn, che era stato uno dei principali rappresentanti della Giovane Boemia, ma nel 1858 compie una diversa scelta di campo: per la messa in scena a Linz del dramma *König Otakar* ne elimina alcune parti relative alla storia ceca e cambia il nome del protagonista in Otakar (p. 301). Rispetto ai decenni precedenti, dunque, si riduce la collaborazione fra i letterati delle due lingue e si fanno più frequenti le traduzioni – evidentemente non necessarie ai fini della comprensione, quindi connotate ideologicamente – di opere dall'una all'altra lingua. Case editrici

e periodici sempre più spesso orientano in senso etnolinguistico la loro attività; il quotidiano *Politik*, che si rivolge a lettori di lingua tedesca ma di appartenenza etnica ceca, contribuisce a indurre i giornali liberali di lingua tedesca, *Bohemie* e *Tagesbote aus Böhmen*, ad assumere una posizione di carattere politico (p. 305). Fra i «maestri nel cogliere l'ordine inviolabile del mondo» (p. 317) Futtera include autori divenuti classici come Karel Jaromír Erben, Jan Neruda, Adalbert Stifter, Božena Němcová. Alla penetrazione crescente dell'elemento politico nella letteratura, con la conseguente trasformazione delle poetiche, dedica il capitolo successivo Mirek Němec, che legge in questa luce opere di Božena Němcová, U. D. Horn, Josef Mešner, A. Stifter. Rileva la maniera anacronistica di ricostruire la storia nel romanzo *Witiko* (1865-1867) di Stifter, che propone coordinate senza tempo in cui situare un mondo che coniughi tradizione e modernità. Questo proposito viene individuato anche in *Tajnosti pražské* (I misteri di Praga, 1867) di Josef Svátek, mentre il capitolo si conclude con Jan Neruda e la sua particolare capacità di unire giornalismo e letteratura (p. 357). Anche Futtera riprende il discorso su Neruda, sottolineando come questo grande maestro, fondatore della scrittura giornalistica, narratore, poeta, «fosse consapevole della differenza tra la ricerca di armonia nella società borghese e la contraddittorietà dell'uomo moderno» (p. 361). Passa quindi alle poetiche orientate al realismo, rintracciandone stili in testi di Karolína Světlá, Moritz Reich, Vítězslav Hálek, Leopold Kompert, Stifter, Němcová, Neruda, Ferdinand von Saar, Marie von Ebner-Eschenbach, Teréza Nováková. Della poesia della seconda metà del XIX secolo scrive quindi Martin Hrdina, concentrando la sua analisi principalmente sulla poetica di Jaroslav Vrchlický e poi sulla sua relazione con Rainer Maria Rilke (p. 405). Il capitolo conclusivo di questa sezione è dedicato da Petrbok al teatro, un genere molto seguito e praticato nel contesto boemo, dove è forte anche la tradizione del teatro amatoriale. La trattazione si apre ricordando l'importanza culturale e politica della costruzione del Teatro Nazionale di Praga, inaugurato nel 1881 con la prima dell'opera *Libuše* di Bedřich Smetana (il libretto *Libuša* di Josef Wenzig era stato

tradotto in ceco da Ervín Špindler); prende in esame anche altri teatri e compagnie attivi all'epoca, fra cui i teatri tedeschi di Praga e di Brno.

La quarta e ultima sezione del volume, dal titolo *Krise měšťanské kultury a literatury (1886-1918)* [La crisi della cultura e della letteratura borghese (1886-1918)], dovuta a Mirek Němec, Jan Budňák, Martin Hrdina, Václav Smyčka, Matouš Turek, è la parte più problematica dell'opera: comprensibilmente, data la grande quantità di questioni che affollano anni di intensa trasformazione e innovazione sul piano sociale, scientifico e filosofico, comprendenti per di più la Grande Guerra, e considerata la mole della letteratura critica ad essi dedicata, che gli autori dell'opera qui presa in esame riflettono ovviamente solo in minima parte. In apertura Němec ricorda in breve le rapide trasformazioni sociali e l'avvento della «società di massa» (p. 431), per poi passare al rafforzarsi delle organizzazioni orientate in senso nazionalistico, cui ricollega Heimatliteratur e Grenzenliteratur. La letteratura in lingua tedesca ha ormai perduto la sua posizione egemonica, ma a entrambe le espressioni linguistiche rimane comune la tendenza ad «abbandonare il passato ideale borghese di un'umanità in equilibrio e violare i confini e le norme sociali» (p. 435). Non mancano l'accento al manifesto del modernismo ceco (p. 442), la menzione di autori celebri come František Xaver Šalda, Arnošt Procházka, Rainer Maria Rilke, della generazione identificata come Jung-Prag che si raccoglie intorno a Paul Leppin (p. 445). Sulla rappresentazione letteraria delle società connotate in senso nazionale si concentra quindi Mirek Němec, che riprende fra l'altro il concetto già accennato di Grenzenliteratur, sottolineando la difficoltà di una sua definizione concreta (pp. 463-464). Ai timori legati alla perdita dell'egemonia politica viene ricollegata l'opera di Fritz Mauthner, Gustav Leutelt, Anton Schott, Hans Watzlik, Karl Hans Strobl, mentre mantengono carattere e impostazione culturale bilingui gli scritti di Karl (Karel) Klostermann (pp. 466-471). Fra i tentativi di «pacificazione» delle coscienze, sono menzionati quello di Tomáš G. Masaryk, il filosofo futuro fondatore della Cecoslovacchia, con *Česká otázka* (La questione ceca, 1895) e di Rilke (*Zwei Prager Geschichten*,

1899). Jan Budňák scrive quindi un capitolo dedicato alla vita nell'ambiente industriale e proletario, rappresentato da scrittori di lingua ceca e di lingua tedesca (pp. 476-498), mentre Martin Hrdina riassume alcuni aspetti e motivi presenti nelle poetiche simboliste e decadenti (Šalda, Karel Hlaváček, Richard Schaukal, Otakar Březina, Jiří Karásek, Hugo Salus, Antonín Sova). Della letteratura fantastica di inizio Novecento scrivono Smyčka e Turek (pp. 523-546), comprendendo sotto questa etichetta fenomeni vari, dall'occultismo a solipsismo e nichilismo, soffermandosi fra l'altro su una possibile influenza del filosofo Ladislav Klíma sul testo di Kafka *Descrizione di una lotta*, 1904-1907 (p. 528)² e sul motivo del doppio, comune ad autori delle due lingue (pp. 535-543). Budňák indaga quindi «l'animale nell'uomo» (pp. 547-569), individuando nella «rappresentazione degli animali e dell'animalità come tratto uma-

no» nella letteratura di inizio secolo un ulteriore sintomo della disgregazione del soggetto integro e unitario (ad esempio in von Ebner-Eschenbach, Nováková).

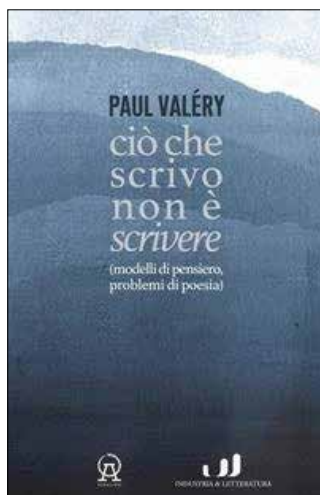
L'epilogo del volume consta di un solo breve capitolo, sintomaticamente intitolato *Válka* [La guerra] e dovuto a Budňák (pp. 573-586). Dopo aver individuato alcuni testi accomunati dalla tematica bellica (per esempio di Ernst Weiß, Fráňa Šrámek, Otakar Theer, Antonín Sova), l'autore chiude con un brevissimo confronto di personaggi di Kafka e Hašek, soffermandosi su elementi che reputa innovativi nella rappresentazione della posizione dell'individuo nel mondo, presenti nel racconto *Nella colonia penale* di Kafka e nelle *Avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra* di Hašek. Senza dubbio un'analisi «parallela» degli scritti dei due praghensi (per esempio del *Processo*, scritto nell'anno dello scoppio della Prima guerra mondiale, e delle *Av-*

venture, scritte dopo la fine della guerra ma prefigurate in testi precedenti e contemporanei al conflitto bellico) potrà offrire prospettive interessanti sul contesto comune e condiviso della letteratura boema scritta in tedesco e in ceco, che continua a caratterizzarsi come agente di trasformazione, sebbene qui apparentemente declinato in senso soltanto distruttivo.

In conclusione, come già rilevato, il volume *Tvoření literaturou* rappresenta un passo importante nella giusta direzione, dall'impianto convincente e per lo più coerente. La vasta materia affrontata richiederà ulteriori approfondimenti critici e l'approccio potrà talora essere perfezionato, grazie ad esempio all'apporto di studiosi esperti di specifiche tematiche che decideranno di abbracciare la proficua impostazione metodologica qui perseguita.

(Annalisa Cosentino)

PAUL VALÉRY, *Ciò che scrivo non è scrivere (modelli di pensiero, problemi di poesia)*, a cura di A. Franzoni, Ancona, Nie Wiem 2024, pp. 200, € 18,00.



Nella breve introduzione a *Ciò che scrivo non è scrivere*, il curatore spiega che vengono lì «riuniti per la prima volta in Italia tre quaderni di Paul Valéry» (*Ciò che scrivo* (CS), 5) dei quali il primo, *Ego scriptor*, precisa essere tuttavia stato già tradotto per Adelphi, mentre gli altri due, «*Poésie* e *Poétique*, sono inediti in Italia» (*ibid.*). Inoltre, col pretesto di «favorire il lettore italiano e non specialista» (*ibid.*), Andrea Franzoni ha deciso di eliminare quei «frammenti in cui [sostiene,] si ripeteva un concetto già espresso altrove» (*ibid.*). Col rischio però di privare il lettore di preziose e caratteristiche (a volte, perfino, dirimenti) *nuances* e varianti offerte da Valéry su uno stesso pensiero. Il volume che ci si accinge a recensire è quindi più un testo destinato a un uso divulgativo e rivolto a una platea per dir così amatoriale che, appunto, un'opera per specialisti.

Fatta questa debita premessa, l'operazione culturale della casa editrice indipendente *Nie Wiem* e del suo marchio editoriale *Argolibri* (insieme a *Industria & Letteratura*) è senz'altro molto apprezza-

bile, proprio perché può attrarre nuovi lettori³ e, come ricorda il curatore, «appassionati di composizione poetica» (*ibid.*) all'interno del vasto universo valéryano, aiutando quindi a far scoprire un grande poeta e non meno eccellente teorico che corre oggi ancora il pericolo – ingiusto – di essere percepito come un autore datato, da dimenticare. Tantissimi, infatti, i temi passati in rassegna da Valéry negli scritti qui raccolti: dai numerosi spunti sul rapporto tra poesia e filosofia, sulla peculiare concezione dell'autore come effetto dell'opera, sulla processualità tecnica e materiale dell'arte – nella quale il «fare» l'opera si rivela un costruire sé medesimi (la lezione di *Eupalinos*), fino alle acute osservazioni su Hugo, Baudelaire e Mallarmé, che diventano quasi gli avatar delle riflessioni di Valéry, al pari di quelle sugli alter ego letterari come Teste e (in parte) lo stesso Leonardo.

I *Cahiers* in questione trattano principalmente di poesia. Tuttavia, come sa bene chi conosce anche solo un poco Valéry, la poesia, in quanto massima

² A proposito del legame di questo testo kafkiano con l'ambiente praghese, cfr. il volume di Jaroslav Hašek e Franz Kafka *Incontri praghensi*, a cura di A. Cosentino e M. Rispoli, 2023.

³ Un utile codice QR alla fine del libro permette di consultare i *Cahiers* di Valéry in lingua originale.

espressione dell'inutile – in tutta la sua purezza, non è un fatto davvero isolato ma, al contrario, del tutto conseguente a quella dialettica di necessario e arbitrario che innerva in maniera così significativa larga parte (l'integrità?) dell'opera e del pensiero del poeta di Sète. Quella di Valéry sulla poesia non è "solo" una riflessione sull'arte in quanto linguaggio (e già, quindi, in virtù di ciò, sull'intero universo umano e sociale), ma segnatamente sulla vita e il suo misterioso e inesauribile potenziale generativo: «scrivere vale la pena solo se si raggiunge il culmine dell'essere e non più dell'arte» (31); dove la «visione letteraria» (19) vede «opere» (*ibid.*) Valéry vede invece «l'Uomo» (*ibid.*). Ecco la sua idea: «fare una poesia è una poesia. [...] Il fare come dato principale, e la cosa fatta come *accessoria*» (31). Sebbene inoltre per Valéry la poesia non abbia mai rappresentato «un fine», ma «uno strumento, un esercizio» (15) (che rientrava quindi, insieme a «ogni linguaggio» (120), nella categoria dei mezzi), nondimeno è proprio alla parola poetica che viene riconosciuto se non altro il tentativo di rendere il linguaggio stesso «un fine» (*ibid.*). Questo non è che uno dei numerosi paradossi sui quali è giocata la sfaccettata riflessione che l'ottico cristallino Valéry ha affidato alle pagine riproposte in traduzione nel volume in oggetto. Un altro, al quale occorre prestare attenzione, è racchiuso nella prescrizione seguente: «Scrivere mette in catene. Conserva la tua libertà» (16). Riecheggia qui in effetti una perentoria osservazione dei *Rhumbs* che Adorno ebbe a definire come genuinamente filosofica: «Ce qui n'est pas *fixé* n'est rien. Ce qui est *fixé* est mort» (*Tel quel*, 697). La scrittura è morte in quanto incatena, irrigidisce qualcosa che invece è di per sé incondizionato e dunque libero, ma proprio perciò nullo, perché esula da una sia pure minima formalizzazione.

A questo punto si precisa il compito di Valéry, ovvero quello di «porsi al di là delle parole – imponendo loro delle condizioni preliminari – [...] il che significa che il *soggetto* agisce, ma io resto libero, senza attaccarmi a nessuno, senza credere che tale cosa sia necessaria in tale posto» (CS, 16). Il poeta aveva osservato altrove che «plus une conscience est "consciente", plus son personnage, plus ses opinions, ses caractéristiques, ses

sentiments lui paraissent *étranges, étran-gers*. Elle tendrait donc à disposer de ce qu'elle a de plus propre et personnel comme de choses extérieures et accidentelles» (*Tel quel*, 503-4; cf. CS, p. 66). Anche rispetto al concetto di costruzione di una data opera Valéry aveva ragionato del «sonnambulismo di chi è attento» (66) e non a caso egli si sentiva tanto più attratto dall'idea del «fare» «quanto più l'immaginazione si rende[va] indipendente dalla persona e dalla personalità del costruttore» (*ibid.*), riassumendo il tutto nella folgorante intuizione secondo la quale, invero, «Non c'è qualcuno che fa» (*ibid.*). Se, ancora per Adorno, questo genere di riflessioni costituivano una sorprendente equiparazione di *esprit*, alienazione e carattere di merce, si tratta forse piuttosto del ruolo, non di secondo piano, giocato dalla mistica nel pensiero di Valéry – sia pure una mistica «profana» (cf. 28) – e così ben sintetizzato dal celeberrimo «Je me vois me voir» (*Poésies*, 96) della *Jeune Parque*, dachché, secondo il poeta, in particolare «l'abitudine di meditare libera alla fine dal potere della scrittura e dalla sua smania» (CS, 17).

In sostanza, occorre «mantenere costantemente la propria indipendenza dalle parole [e, tuttavia,] approfondire il fondo – fino all'informe, fino all'inesprimibile puro» (16). Ma cosa significa tutto ciò? La scelta del titolo di questa antologia, *Ciò che scrivo non è scrivere*, risulta particolarmente felice: cerchiamo perciò di capire, facendo leva su alcune delle penetranti osservazioni di Valéry ivi contenute, questa ennesima formula paradossale e in che modo una scrittura che non è uno scrivere si vuole invece capace di annotare l'inesprimibile. Valéry rifugge l'appellativo di «scrittore» (21) (ruolo che viene perfino degradato a «scrivano», *ibid.*) in quanto, dice, «non mi importa e mi annoia scrivere di ciò che ho visto, o sentito, o colto» (*ibid.*). Piuttosto, afferma, «prendo la pena per l'avvenire del mio pensiero – non per il suo passato» (22): Valéry ci invita a passare dalla concezione della scrittura come di un mero duplicato di ciò che è stato (qualcosa di concluso, «discreto» e dato una volta per tutte) a quella di scrittura come di un'apertura al possibile; per questo egli ribadisce che il suo obiettivo, più che la letteratura, è quello di «scrivere modelli di pensiero» (19), l'invito è a fare.

L'intento è infatti quello di istituire, attraverso la scrittura, un «campo di forze» (172), che si precisa in un vero e proprio «Campo poetico [...] campo di durata – provvisto di tensioni e di attrazioni. E di repulsioni anche» (121).

In questo contesto la scrittura non è più un mero resoconto di un qualche fatto accaduto che occorra ad esempio spiegare, «lo strumento [...] di un pensiero compiuto né di un pensiero organizzato» (20), ma diventa progettualità intrinseca, le cui singole componenti acquisiscono un valore puramente indicativo e performativo. Perciò Valéry afferma che per lui «un'opera letteraria si propone come una speculazione linguistica» (19) e insiste sul valore energetico di questa e massimamente della poesia, la quale «deve essere una festa dell'Intelletto [...] immagine di ciò che non siamo, di uno stato in cui ogni sforzo compiuto viene ritmato, riscattato. [...] Qui appare la facoltà del linguaggio [...] Alla fine della festa, non deve restare niente. Ceneri, e ghirlande calpestate» (95-96). Se Valéry afferma di non saper scrivere di cose che già conosce, in quanto si tratta di «cose concluse» (28), la poesia per come lui la intende è invece alla stregua di un buon legno da ardere, che trova il suo senso più proprio bruciando nella fiamma dell'attimo e schiudendo «non un'immagine ma tutte le immagini possibili» (31). La poesia non esiste che in «2 momenti – allo stadio di composizione dentro una mente che la mastica e la costruisce; e allo stato di dizione» (138). In entrambi i casi è il fare che la sostanzia, mentre «la poesia su carta non ha alcuna esistenza» (*ibid.*). Nel percorso che conduce dal niente in quanto non fissato al niente che deve rimanere «alla fine della festa» qualcosa, tuttavia, ci si aspetta che accada. Il «niente» (70), dice Valéry, va trasformato in «opera» (*ibid.*), meglio: usato artisticamente «come un *colore*» (71). La poesia ha sì per compito quello di estrarre ciò che è puro ma di farlo a partire dal triviale, scoprendo che l'infinito è latente nell'ordinario, purché si annoti quest'ultimo con mezzi «purificati» ancor più che «puri» (22). La sua concezione di «letteratura è (involontariamente) quella di un uomo che [...] crea dunque un'immagine e un linguaggio speciale al contempo tutto personale e universale – indipendente dalla propria persona» (40).

Ne deriva dunque che ciò che si riteneva comune si rivela non esserlo affatto. Il risultato è la “densità” di un «campo effettivamente proprio – l’espressione di ciò che è inesprimibile tramite funzioni definite di parole – l’obiettivo proprio della poesia è ciò che non ha un solo nome; ciò che da sé induce e richiede più d’una espressione – – Ciò che suscita per l’unità da esprimere, una unità di espressioni» (101). L’obiettivo nascosto è conservare quella libertà propria di ciò che non è, ovvero del niente, ma di restituirla attraverso ciò che a tutta prima sembrerebbe destinato per sua stessa natura a perderla mentre pretende di immortalare, ossia tramite la scrittura. Perciò Valéry mette in guardia dal definire la sua scrittura alla stregua di un mero *scrivere* che inchioda o, peggio, sopprime ciò che fissa proprio in quanto lo fissa. Per il poeta la posta in

gioco è ben più alta di così: il suo scopo – «scrivere per un giorno impossibile» (22) – è quello di approntare una infinita potenzialità e renderla disponibile in quanto tale, ossia di «far *risuonare* questa virtualità impercettibile» (29). Il compito è impossibile come il giorno per il quale si prepara a scrivere Valéry, inoltre, perché occorre tradurre per un pubblico qualcosa che «è spesso impossibile» (40) tradurre. Segnatamente, si tratta del fatto che – dichiara Valéry – le sue produzioni provengono «da una traduzione di dati e impressioni particolari [...] in un certo mio specifico sistema di riflessioni e definizioni generali e da una ritraduzione di questa trasposizione nel linguaggio comune» (*ibid.*). In definitiva, se è una sostanziale incomunicabilità a profilarsi nel momento in cui il linguaggio purifica ciò che è comune e sebbene questa operazione tro-

vi il suo senso nella volontà paradossale di rendere infine accessibile l’ineffabile potenzialità di tutte le immagini, il giorno nel quale tutto ciò si verificherebbe resta però “impossibile” perché coinciderebbe col giorno in cui, parafrasando ancora una volta Adorno, verrebbe meno il muro di siffatta incomunicabilità, il fossato cioè che separa gli uomini tra loro. Affermare al contrario che qualcosa del genere sia semplicemente “possibile” significherebbe, ennesimo paradosso, negargli ogni diritto di esistenza, esser consapevoli dell’impossibilità del compito per cui ci si spende può invece evocarne – sia pure negativamente – l’eventualità: «Ridono di te che hai provato a fare la *sintesi* della poesia. Loro hanno ragione, ma tu non hai torto» (*ibid.*).

(Gabriele Gallina)

E. THOMAS JASMIN,
Méliant, Saint-Chéron,
Éditions Unicité, 2024, 90
pp., 13 euro.



Thomas Jasmin è un giovane autore francese che con *Méliant* offre al pubblico la sua seconda raccolta di poesie: «ma première grande œuvre créée et libre», come ci racconta durante la nostra intervista. Dopo aver preso parte a diverse *pièces* lavorando per il *Théâtre de l'Œuvre* di Parigi, Jasmin si fa cono-

scere nel 2021 quando pubblica, sempre per le Éditions Unicité, *Nervures/Considérations*, raccolta in cui condivide con il lettore le proprie riflessioni sulla vita e sulla poesia e che gli vale l’ottenimento della prestigiosa medaglia dell’*Académie des Jeux Floraux*. L’a. accompagna le sue raccolte a componimenti pubblicati in rivista, a partire dal 2019, soprattutto su «LoveLove», magazine franco-inglese di poesia e arte contemporanea, dove compare con assidua frequenza. Artista a tutto tondo, Jasmin lega la propria poesia a una dimensione orale e performativa, organizzando sedute di lettura, solo o accompagnato, in Francia e all’estero, dove interpreta i propri testi. Come ci spiega, la poesia è per lui essenzialmente teatrale e musicale ed è fatta per essere declamata e ascoltata, non rinchiusa su carta. Musica, ritmo e armonia guidano la sua creazione poetica, mentre il contenuto è secondario e si adatta sempre ai bisogni della forma.

Protagonista di questa seconda raccolta è *Méliant*, nome la cui origine si perde nella storia letteraria francese, risalendo almeno fino all’eroico *Méliant de Lis* del ciclo carolingio, ma che Jasmin ha inteso invece come una crasi di nomi a lui cari: Méli, Élie, Clément... Poeta compreso dal mondo, *poète malgré lui*,

poeta «en dehors de l’humaine piste» avrebbe detto Tristan Corbière, *Méliant* ricorre alla parola per necessità, per non perdersi e svanire in un mondo da cui si sente al tempo stesso attratto e respinto. Come analizza Charlotte Escamez nella sua prefazione, «*Méliant tient sa peau de mots*. Fermement, il hante, doucement sa voix se distille. Par à-coups de souvenirs mensongers et de mémoires réveillées, il accorde ses pensées à la lyre du poète». La parola si delinea così come uno dei fulcri tematici attorno a cui riflette la raccolta di Thomas Jasmin. *Méliant* è un poeta alla ricerca della propria parola per liberarsi dai mali del mondo, perché la parola è libertà, come si legge in *Au monde*, vera e propria arte poetica che indaga il rapporto fra linguaggio, creazione artistica e originalità: «Que la liberté éclaire mes mots [...] Je suis de l’âme de ceux qui parleront/Je ne supportais pas le temps/Où la parole ne m’appartenait pas/Où mes mots m’étaient insufflés/Soufflés/Transcrits/Je m’en veux des pavés lancés sans moi/Des débats dont j’étais exclu/Le monde a tourné fou en mon absence/Je n’étais pas encore là». Questa poetica della parola non è nuova per l’autore e si ritrova già nella raccolta precedente, connessa al tempo stesso con le figure del poeta e dell’alterità, dove

si legge: «Imagine mon souffle traverser les airs pour te porter des mots / fades / Des mots tièdes et réchauffés / Que tu entends mille fois et que tu n'écoutes pas» (*Sion*) o «C'est ça / S'écouter parler / Construire pour les autres / Puis paresser. / La plume revient à ceux qui parlent bas, / Qui dans tout intérêt n'interviennent pas» (*Verre de silence*). E se Méliant cerca la propria parola, spesso controvoglia e sotto costrizione, la trova in Madame, la donna amata, seconda voce della raccolta. Oracolo dei passi di Méliant, la parola di Madame guida l'uomo diventando salvezza per lui e per il lettore, come Jasmin scrive nella chiusa di *Les évadés* («Approchez-vous tous et écoutez Madame / Tendez de quoi boire votre Destin») o nella poesia senza titolo che apre la raccolta: «Mes pensées renaissent et fleurissent en tes mots». Madame amplifica e dà forza ai pensieri dell'uomo, fino al punto in cui Méliant si trasfigura in una vera e propria cassa di risonanza della voce di Madame, dove gesto e parola della donna diventano un tutt'uno significante: «Tu ne sais jamais quoi penser / Laisse mes caresses réfléchir pour toi» (*Lettre VI*). Ma Madame è salvifica per Méliant tanto quanto Méliant lo è per Madame. Entrambi i personaggi sono prigionieri del loro rapporto con il mondo – ci spiega Thomas Jasmin – e solo insieme riescono a intessere una relazione di libertà che va oltre le difficoltà individuali. Méliant è allora anche, se non soprattutto, una raccolta sull'amore: un amore nato al bancone del bar dove la donna lavora e nutrito dai bicchieri di vino sorseggiati da Méliant per conoscerla meglio: «Finalement, il se retrouvait là tous les soirs / Et Madame lui accordait le regard» (*Au rade de Madame*). Ma quello di Méliant è un amore già finito, esauritosi non perché la fiamma si è spenta ma perché Madame ha posto fine alla sua vita. L'opera si apre proprio con la morte di Madame («Et un quart d'heure plus tard / Inhumation / Marée humaine aux ovations», *Gamins du soleil*) e offre una retrospettiva di come la donna arriva all'atto («Méliant pleure abondamment depuis qu'elle s'est flinguée», *Méliant de la balle*), spinta anche dall'eccesso alcolico («Laissez cette bouteille sur le comptoir / Sauvez votre vie», *Madame*), fino a un suo ingresso nell'oltretomba («Vous voilà arrivée en zone libre / Vous pouvez

parler», *L'arrivée*). Di fronte all'ineluttabilità della morte di Madame, ricordare diventa il solo mezzo per superare il dolore e continuare ad amare. Con Méliant Thomas Jasmin vuole offrire proprio questo: la ricostruzione di ciò che è stato e che continua a essere un amore.

L'immagine che l'autore dipinge di Madame è sfaccettata. Da un lato, nei discorsi che Méliant fa di Madame, spesso si ritrovano i crismi di una trattazione della materia amorosa così come la si è tradizionalmente appresa fin dal Rinascimento. La donna è approcciata, ammirata e adulata, ma resta inarrivabile per il poeta, che è rifiutato in un primo momento: «On peut lui parler d'amour, elle s'en balance» (*Au rade de Madame*). Dipinta anche con alcuni dei tratti della *femme fatale*, Madame appare cosciente del potere che esercita sugli uomini, esseri effimeri a confronto con il suo corpo: «Ce *night-runner* n'est pas son esclave / Il n'est qu'une puce qui se balade sur sa peau» (*L'excentrique de Madame*). Al classico rifiuto femminile segue la rabbia del poeta, che prende le forme prototipiche di una violenza tanto verbale quanto fisica e che si carica di metafore serpentine ormai note, come in *Fluxion*, testo già apparso in precedenza su «LoveLove»: «Serpent/ Quel poison m'étreint/ Quelque effort, maintenant c'est vain/ Vin vieux vin sec et bourdonnant [...] / Ton rire est fier [...] / Vile créature/ Je te mordrai les sangs/ Si de relief tu te privas à moi». D'altro lato, Thomas Jasmin si distacca dalla rappresentazione canonica di un *io* maschile che elogia un *tu* femminile, accompagnando un'inversione dei ruoli, in un gesto di estrema modernità. Se Méliant decanta la donna, Madame risponde al canto, con le sue parole, a suo modo. Emblematiche a tal proposito le sei *Lettres* che si scambiano i due innamorati, dove si assiste a una definizione del loro amore: quando Méliant scrive «Vous n'étiez alors qu'un morceau de ma vision / [...] Me croyez-vous ?» (*Lettre I*), Madame risponde «Peut-être ai-je fondu par ton regard / [...] Oui, je te crois» (*Lettre II*).

Uno degli aspetti più interessanti della raccolta è proprio la prismaticità dell'enunciazione che Jasmin è capace di creare, in una sorta di polifonia poetica. Molti sono i testi in prima persona singolare espressi per bocca di Méliant

o di Madame, personaggi che – come ci rivela l'a. – traggono ispirazione dal reale e dal vissuto, così come le situazioni in cui questi si ritrovano. Altre volte ancora, la stessa alternanza di voci è operativa microtestualmente nelle strofe di un singolo componimento, come in *Le dernier voyage*. Data la mancanza di una precisa demarcazione dei turni di parola maschili e femminili, per riuscire a definire chiaramente chi sta parlando in un determinato componimento occorre andare alla ricerca di suggerimenti lessicali specifici, non sempre presenti: un pronome, un vocativo accompagnato da un nome proprio, una marca del femminile a fine parola... La raccolta si trasforma così in un dialogo a due voci, la cui ricostruzione e comprensione ultima è affidata al lettore verso dopo verso. Al tempo stesso, però, l'opera trova parte della sua forza in questa vaghezza enunciativa, nell'impossibilità e nel rifiuto di dare un volto preciso al sentimento. L'uomo e la donna diventano così un tutt'uno e i loro pensieri si intersecano scambievolmente. Madame e Méliant, Méliant e Madame: a un certo punto, non importa più chi ama chi, il sentimento dell'uno è sufficiente anche per l'altra e viceversa.

Questo dialogismo fra Méliant e Madame è però complicato dalla presenza di una voce ulteriore, un terzo *io* che parla della coppia alla terza persona singolare, spettatore di un amore che commenta dall'esterno. Il suo statuto è incerto e, senza un chiarimento autoriale, il lettore è lasciato a domandarsi quale ruolo giochi nella raccolta e quale sia il suo rapporto con Méliant e Madame. Proprio per questo, Thomas Jasmin ci confida che quella terza voce altro non è che la sua: «une histoire c'est à trois» – afferma – e vi deve sempre essere qualcuno per raccontarla. Di fronte al timore che un'esposizione prolungata al dialogismo dei due amanti avrebbe in qualche modo danneggiato la poeticità del testo, l'a. vi inserisce le proprie riflessioni, dando così respiro ai pensieri di Méliant e Madame. A volte Jasmin esprime la sua presenza con la prima persona singolare, come nell'ultimo verso di *Méliant de la balle*, componimento che chiude la raccolta: «Personne ne se souviendra jamais de Méliant à part moi», dove il corsivo simboleggia il cambiamento della voce poetica. Altre volte la sua

voce si avvicina al lettore e si immedesima in lui, ricorrendo alla prima persona plurale, come nella poesia *Méliant*: « Sur la plage / Tout au nord / La nuit tombait tôt / Méliant aime Madame / Et Madame n'aime plus Méliant / Ils s'enlacent / Fébrilement / La nuit les accueille et nous exclut pour un temps // Serons-nous longtemps spectateurs de la vie des autres ? // Aidons-nous au moins une fois / N'aimons que nous, / gardons notre amour / Parce qu'un soir, si tes rêveries te poussent vers moi / Fais leur place, tend vers elles / Et si tes histoires s'enchaînent avec les miennes / Lève-toi, Méliant, cours et tend vers moi ». Si viene così a creare un cortocircuito per cui questa voce terza prima parla di Méliant alla terza persona singolare («Méliant aime Madame») e poi gli si rivolge direttamente alla seconda persona singolare («Lève-toi, Méliant, cours et tend vers moi»), operando una triangolazione delle voci che porta a questionare i rapporti di forza della raccolta.

Da un punto di vista lessicale, nella raccolta di Jasmin vi sono alcuni elementi che ricorrono con una frequenza notevole. Uno di questi è sicuramente l'elemento acquatico, in tutte le forme in cui l'a. lo fa rivivere: fondali marini, spiagge, maree, pozzanghere, fiumi, mulinelli... Non mancano nemmeno i giochi di parole, come in *Au rade de Madame*, dove *rade* traduce sia la parola *abbandono* che *stagno*. Così, in *Enlumine-moi* si legge «Je peux trouver ailleurs l'image de tes yeux / Le sable, les rochers, les albatros qui veillent sur les mers / L'eau froide me ravivera» e in *Épiguère* «la marée m'assombrissait le cœur d'une naïveté toute juvénile». Simbolo di libertà e infinito, oltre che di morte, come ci confessa l'a., il tema dell'acqua si ritrova a stretto contatto con la soggettività di Méliant e diventa metafora del poeta. Sebbene con frequenza minore,

l'acqua ritorna anche in *Nervures*, dove accompagna una riflessione sulla parola poetica, rinsaldando così il legame poeta-parola-acqua, come in *Salade*: «J'ai peur de tes mots / Ils m'envoient à l'eau / Je nage au fond des abysses / J'embrasse l'obscurité sous-marine».

Altro tema comune alle due raccolte di Thomas Jasmin è l'importanza data alla corporalità, soprattutto alla mano, in tutte le sue parti. Le mani della donna esprimono salvezza, che sia con una carezza («Laisse mes caresses réfléchir pour toi», *Lettre VI*) o una stretta («Prends mes mains, enlumine-moi», *Enlumine-moi*), diventando luoghi succursali di trasmissione dove e attraverso cui si esprime l'amore, come accade in *Le palace blanc*: «S'il fallait que des cœurs me poussent sur les mains / Je les aurais dessinés moi-même». Anche in questo caso, le potenzialità delle mani erano già state introdotte in *Nervures*, dove l'a. aveva scritto «Les yeux dans les mains / et les mains devant les yeux» (*Dix heures passées*), «Les soleils tournoient dans mes mains» (*Altitude*), «Je prends dans mes mains son pâle visage» (*Fabliotes*) o ancora «Mes paumes durcies salissent les airs» (*Saint Gabin*). In *Méliant* Jasmin non si dimentica allora di *Nervures* e, pur considerando quest'ultima un'opera di giovinezza, riconosce un legame con il proprio passato letterario attraverso sottili rimandi lessicali. Non a caso, l'ultimo verso del breve componimento che apre la raccolta si chiude proprio con la parola «nervature» («Il n'y a rien qui ne puisse plus se mettre entre mes étincelles et tes nervures»).

Per quanto riguarda la stilistica e la metrica della raccolta, affidandosi alla musicalità, all'armonia e al ritmo, Thomas Jasmin declina su carta una vera e propria poetica della teatralità e della declamazione. L'a. ricorre sempre all'utiliz-

zo del verso libero, sia in *Méliant* che in *Nervures*, senza imporsi un numero limite di sillabe, trovando le forme fisse metricamente troppo stringenti. Si passa così da versi cortissimi e incalzanti, che spesso contengono un vocativo o un'interiezione, a versi che superano senza difficoltà l'alessandrino, presenti soprattutto nelle poesie a contenuto prettamente narrativo. La presenza di alcune rime, spesso anche distanti fra loro, unita a numerose assonanze e consonanze, garantisce il mantenimento di una musicalità di fondo nelle varie poesie. Quest'ultima è coadiuvata anche dalle svariate ripetizioni dei versi, talvolta con una leggera variazione interna, come se fossero dei ritornelli. La punteggiatura scompare parzialmente, in un cenno di avanguardia che non rinnega però la volontà di una comprensione cristallina del testo. Restano virgole e punti esclamativi e interrogativi, mentre si assiste alla soppressione del punto fermo, anche a fine strofa, che sussiste simbolicamente solo a fine componimento.

Thomas Jasmin si conferma una delle voci più giovani e originali del panorama poetico francese dell'estremo contemporaneo. Densa e personale, la sua seconda raccolta offre al lettore una riflessione sull'amore e sulla morte, bilanciandosi fra questi due estremi con un'introspezione e una delicatezza rare. Prima di lasciarci, l'a. ci ha confidato che il suo primo romanzo è attualmente in stesura e che il suo intento sarà quello di offrire una forma poetica e musicale alla prosa narrativa. Nell'attesa di quest'uscita romanzesca che appare promettente, chiunque si interessi alla poesia francese dell'estremo contemporaneo non rimarrà assolutamente deluso da *Méliant*.

(Francesco Vignoli)

Poeti iraniani dal 1921 a oggi,
a cura di Faezeh Mardani,
Milano, Mondadori, 2024,
pp. 414.



Il volume qui presentato è una pregevole antologia dei poeti persiani contemporanei, diciamo dalla fine della I Guerra Mondiale a oggi, curata a quattro mani da Faezeh Mardani, già nota da decenni come traduttrice di poeti persiani e come docente a contratto di lingua e letteratura persiana presso l'Università di Bologna, e dal giovane Francesco Occhetto, mio ex studente di iranistica e amante della poesia persiana. Si tratta di un volume di oltre 400 pagine, equamente divise tra gli originali in persiano e le traduzioni a fronte in lingua italiana, preceduto da una introduzione di una decina di pagine, che sobriamente ricostruisce il panorama poetico persiano degli ultimi cent'anni, e una bibliografia essenziale a cura di Faezeh Mardani.

L'antologia si sofferma su pochi selezionati poeti del '900, alcuni noti anche al pubblico europeo e italiano, quattro in particolare. La prima è la poetessa Forugh Farrokhzad, tradotta la prima volta dall'iranista Domenico Ingenito (Università della California) in forma antologica e successivamente anche con la traduzione dell'opera omnia (Forugh Farrokhzad, *La strage dei fiori. Poesie persiane*, Orientexpress, Napoli 2008; *Io parlo dai confini della notte. Tutte le poesie*. Testo persiano a fronte, Bompiani, Milano 2023). Forugh Farrokhzad è stata in seguito tradotta in forma antologica anche da Faezeh Mar-

dani, in due successive edizioni (*È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, presentazione di C. Saccone, Aliberti Editore, Reggio Emilia 2009; seconda ed. arricchita (e in collaborazione con Francesco Occhetto), con il titolo *Tutto il mio essere è un canto, Poesie, lettere d'amore, interviste*, Lindau, Torino 2023). Il secondo è il poeta Sohrab Sepehri, già a suo tempo presentato dall'iranista Riccardo Zipoli in una pregevole antologia di 25 brani accompagnata da un ricco apparato fotografico del curatore stesso, raffinato fotografo di paesaggi persiani e già professore all'Università di Venezia (*Un giardino nella voce. Persia 1972-1994*, Pontecorvoli Editore, Firenze 1995); e successivamente l'autore è stato riproposto in una ampia antologia dalla iranista italo-iraniana Nahid Norozi, professoressa dell'Università di Bologna (Sohrab Sepehri, *Sino al fiore del nulla. 99 poesie*, con i testi originali in persiano, presentazione di C. Saccone, Centro Essad Bey-Amazon IPP, Charleston 2016², prima ed. Aracne, 2014). Terzo è il poeta Ahmad Shamlu, oggetto di una ottima monografia della stessa Nahid Norozi con ampia antologia commentata (*Il cavallo selvaggio dell'ira. Introduzione all'opera di Ahmad Shamlu, poeta ribelle del '900 persiano*, presentazione di Maurizio S. Pistoso, Centro Essad Bey-CreateSpace IPP, Charleston 2017; nuova ed. accresciuta del 2023); e successivamente Shamlu è stato tradotto dagli stessi F. Mardani e F. Occhetto in una piccola antologia di una ventina di poesie (*Abramo nel fuoco*, Ensemble, Roma 2021). *Last but not least* non possiamo dimenticare Abbas Kiarostami, noto in Europa soprattutto come regista, ma anche autore originale di versi tradotti magnificamente dall'iranista Riccardo Zipoli in due volumi per Einaudi (*Un lupo in agguato*, Einaudi, Torino 2003 e, del medesimo poeta-regista, *Con il vento*, Editrice il Castoro, Milano 2001); e, successivamente, tradotto anche da Faezeh Mardani (Abbas Kiarostami, *Il vento e la foglia*, Le Lettere, Firenze 2014), in un volume che ho recensito su "Quaderni di Meykhane" XII (2022), rivista di studi iranici online in libero accesso e che, a partire dal 2011, ha spesso pubblicato traduzioni di "poeti persiani d'Italia", oltre ai consueti articoli e recensioni su poeti e scrittori persiani

classici e contemporanei.

Oltre a questi quattro poeti persiani più noti e altri due, Shafi'i Kadkani (*Il secondo millennio della gazzella di montagna*, tradotto da Neda Alizadeh Kashani, per il Cerchio nel 2023) e Garus 'Abdolmalekian (*Trilogia del Medio Oriente*, tradotto dagli stessi Mardani e Occhetto per le ed. Carabba nel 2021), il volume qui presentato propone meritoriamente brani di altri sei poeti validissimi, benché assai meno noti dalle nostre parti: Nima Yushij (il padre della c.d. Poesia Nuova), Akhavan Sales, Bijan Jalali, Yadollah Roya'i, 'Ali Salehi, Ziya Movahhed. Ciascun autore è presentato da una scelta di poesie (sempre in originale e con testo italiano a fronte), precedute da alcune sintetiche pagine con note introduttive scritte a quattro mani. Ecco, la proposizione di brani in traduzione di questi sei poeti, tra cui alcuni tuttora attivi nell'odierna Repubblica Islamica d'Iran, costituisce la parte forse più nuova e interessante dal punto di vista del pubblico di lingua italiana che ha la fortuna di godere già di buone traduzioni commentate dei quattro poeti più noti summenzionati.

Nel complesso un lavoro encomiabile, che presenta una selezione importante della poesia persiana contemporanea, benché non priva di qualche scelta opinabile. Mancano per esempio due poetesse di primo piano, molto amate in Iran, come Parvin E'tesami (1907-1941) e Simin Behbahani (1927-2014), della quale ultima – conosciuta in Iran come la "signora del ghazal" (*banu-ye ghazal*) per il suo intenso e innovativo sperimentalismo sulla forma-*ghazal* e come vera "poetessa nazionale" (*sha'er-e melli*), dissidente ma rimasta in patria fino all'ultimo – esiste una recente corposa monografia italiana curata dalla menzionata iranista Nahid Norozi (*La mia spada è la poesia. Versi di lotta e d'amore nella poetessa persiana Simin Behbahani*, WriteUp Books, Roma 2023, con ampia antologia. Una recensione di questo volume a cura dello scrivente è in "Quaderni di Meykhane" XIII, 2023). Altro appunto: nella bibliografia manca l'unica traduzione italiana del poeta Shafi'i Kadkhani, tuttora vivente, dovuta a un'altra connazionale della curatrice, ossia a Neda Alizadeh Kashani (v. sopra), ma qui si tratta forse di una piccola distrazione.

Invece dispiace dover segnalare al-

cune affermazioni della Curatrice, decisamente inappropriate, la quale nella "nota alla traduzione" così si esprime: "Il volume è frutto di una pluridecennale ricerca nell'ambito della letteratura persiana contemporanea, coincidente con il mio percorso accademico, quasi del tutto orientato all'analisi e traduzione della Poesia Nuova persiana. Un argomento trascurato dalla accademia italiana, come dimostra l'assenza di progetti simili, in paesi come Francia Germania Inghilterra generalmente interessati alla cultura e letteratura persiana, in particolare a quella classica" (p. XV). Affermazioni piuttosto gratuite, se si considera quanto fatto dai diversi studiosi accademici italiani e italo-iraniani summenzionati – citati peraltro in questo stesso volume in fondo alle note introduttive ai singoli autori – i quali non hanno soltanto prodotto traduzioni, ma talora anche importanti monografie. Altrettanto gratuita è l'idea che nei paesi di lingua francese, tedesca o inglese non si sarebbe prodotto granché sulla letteratura persiana contemporanea, come lascerebbe pensare il brano su riportato. A titolo informativo, la SIE (Societas Iranologica Europea) ha organizzato nel luglio 2024 a Bamberg un simposio europeo sulla letteratura persiana contemporanea, cui hanno partecipato studiosi di poesia e di prosa provenienti da ogni parte d'Europa, Italia compresa. Gli stessi biennali CoBIran (Convegni Bolognesi di Iranistica) giunti nel 2024 alla VII edizione, hanno spesso ospitato anche relatori specializzati in poesia o prosa persiana contemporanea. Altrettanto, e anche su più ampia scala, ha fatto "Association for Iranian Studies", che promuove un'autorevole rivista di studi iranici (*Iranian Studies*) e che annualmente organizza in

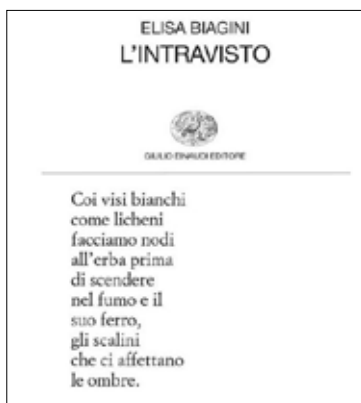
varie parti del mondo, Europa compresa, simposi e convegni anche sulla letteratura persiana contemporanea. Basterebbe comunque fare una piccola ricerca in rete per rendersi conto di quanti e quali studi su autori persiani contemporanei, poeti e non, siano stati pubblicati in altre lingue europee negli ultimi decenni da studiosi di provenienza accademica. Due o tre nomi a caso: l'illustre iranista e arabista tedesco Johann Christoph Bürgel, che si è interessato anche alle correnti letterarie dell'Iran moderno lavorando a una importante antologia tedesca (J.C. Bürgel et Alii, *Moderne Erzähler der Welt-Iran / Modern Storytellers of the World Iran*, Horst Erdmann Publishers, Tübingen und Basel 1978) e ha dedicato studi specifici anche a poeti e prosatori contemporanei; l'irano-americano Kamran Talattof (University of Arizona) che ha dedicato studi a Forugh Farrokhzad e a Simin Behbahani, nonché un importante saggio alla scrittura al femminile in Iran (*Iranian women's literature: from pre-revolutionary social discourse to post-revolutionary feminism*, Routledge, London 2016); e ancora l'iranista polacco Franciszek Machalski (m. 1979) - citato en passant dalla stessa curatrice in fondo alla sua introduzione - che scrive una monumentale ricerca in francese sulla moderna poesia in Iran (*La littérature de l'Iran contemporain. La poésie persane* in 3 volumi Wrocław-Warszawa-Kraków 1965-1967 e il postumo 1980). Soprattutto, per restare in Italia, non si possono dimenticare le numerose traduzioni e i saggi importanti che la compianta Anna Vanzan (m. 2020), iranista veneziana, dedicò a numerosi scrittori e scrittrici d'Iran (fra i tanti, mi limito a citare *Figlie di Shahrazad. Scrittrici iraniane dal XIX sec. a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2009);

né possiamo dimenticare il bel volume sulla letteratura persiana contemporanea curato da Natalia Tornesello dell'Università di Napoli "L'Orientale" (*La letteratura persiana contemporanea tra novazione e tradizione*, numero monografico di *Oriente Moderno*, I, 2003); e altri più giovani traduttori tra cui si segnala per il romanzo il bravo e prolifico Giacomo Longhi e per la poesia Giulia Ansaldo, traduttrice della poetessa e regista Granaz Moussavi (*Canto di una donna senza permesso*, Campanotto Ed. del 2012) di cui ci piace ricordare una bella definizione: "Il poeta ha messo solamente uno specchio davanti alla sua epoca, ferito, disorientato, ma non è responsabile di quello che vede lo specchio" (ivi, p. 7).

In conclusione, il felice connubio tra una esperta traduttrice di madrelingua e un raffinato cultore italiano di poesia persiana ha sicuramente garantito il buon esito complessivo dell'opera qui presentata, che ci offre la più vasta antologia di poesia persiana contemporanea pubblicata in Italia. Per cui, a prescindere dagli appunti di cui sopra, non si può non rallegrarsi dell'uscita di un volume che - ne siamo certi - sarà utile per far conoscere anche i poeti persiani meno noti dell'Iran di oggi al pubblico più vasto del nostro Paese. Ultimo motivo, di personale soddisfazione vorrei dire, è constatare come alcune valenti studiose italo-iraniane che operano nell'ateneo bolognese abbiano saputo in questo inizio del nuovo millennio fornire un sostanzioso e decisivo contributo all'allargamento delle conoscenze del pubblico italiano relative alla affascinante poesia dell'Iran di oggi.

(Carlo Saccone)

ELISA BIAGINI, *L'intravisto*, Torino, Einaudi, 2024, pp. 82, € 10



«Posso parlare del mondo in tanti modi senza necessariamente descriverlo. Come dice Dickinson: *Tell all the truth but tell it slant*, di' tutta la verità ma fallo in modo obliquo. Non deve essere un racconto didascalico, se no non serve a niente. Si tratta piuttosto di un attraversamento mediante l'esperienza e di una reinvenzione». Così Elisa Biagini in un'intervista a Annachiara Atzei del 2023 (uscita online su *Poetarum Silva*). Probabilmente Biagini confermerebbe un tale asserto, un paio d'anni dopo, almeno a stare alla prosa senza titolo che avvia il suo ultimo lavoro, *L'intravisto*: «Qui, eppure sempre altrove di sguardo, l'occhio appoggiato alla crepa. Spostamento di sé e di senso, tensione che inquieta, che scuote e che apre». Del resto questa nuova tappa della sua scrittura sembra, in effetti, in continuità con quanto la precede: con l'importanza dello sguardo e della sua mobilità, come in *Filamenti* (Einaudi, 2020); nonché con alcune premesse e con alcune immagini ritornanti – o con la stessa dislocazione dello sguardo di cui sopra – come la «crepa» che appare nelle brevi righe appena trascritte, esponente che campeggiava addirittura nel titolo di una raccolta di qualche anno prima, cioè appunto *Da una crepa* (Einaudi, 2014).

Forse il titolo del libro, così come l'epigrafe in corsivo che lo apre («qui lo sguardo / si apre / come un'arancia sbucciata»), è anzitutto figura di un'apertura del soggetto al fuori: sono molte le espressioni che, in vario modo, rimandano a un elemento scomposto e afferrato solo parzialmente

con lo sguardo, dentro una varia fenomenologia di quello che potremmo definire "l'imperfettamente visto" (si vedano, per stare a una schedatura provvisoria, verbi o sintagmi quali *affiorare* o *riaffiorare*, *scompare* a tratti, *scrivere* e *cancellare*, *risalire* a singhiozzo, oppure sostantivi come *barlumi*, *lampo*, *l'orecchio smangiato*, *un frammento di ceramica*, *pezzi / persi in acqua* e così via). E forse questo movimento estroflesso del soggetto, che dal sé muove verso l'altro, si potrebbe riassumere per esempio, fra il resto, con versi come quelli che si trascrivono qui di seguito, nei quali l'osservazione autoptica tenta difficoltosamente di farsi transitiva, di trovare un oggetto su cui appuntarsi: «quel ruvido che sveglia, / scopercchia il bulbo e spinge / fuori il vedersi». Ancor più di *Filamenti* – che contava comunque su una pur rastremata struttura, suddivisa in tre sezioni – *L'intravisto* è un libro compatto, il cui perno è la percezione del fuori, affidata soprattutto – anche se non esclusivamente – all'occhio.

In perfetta armonia con la titolatura, l'organo oculare è infatti presentissimo, sin dalla già citata prosa iniziale e poi continuamente sollecitato, in forme di condensazione figurale in equilibrio fra Celan – non a caso recentemente antologizzato da Biagini (cfr. *Non separare il no dal sì*, Ponte alle Grazie, 2020) – e un raggelato surrealismo (anche qui, basti un campionario minimo: «gli occhi / rovesciati»; «le travi / si incastrano agli / occhi»; «lo spicchio del mio occhio»; «gli scalini / hanno occhi»; «occhi nella betulla», ecc.). Da questo punto di vista, un testo ben rappresentativo dell'intero libro è quello che si legge a pagina 70, intitolato *Systema naturae* (1735), del quale riporto la prima strofa: «cosa succede nell'occhio? / scava nell'ombra / fino alla luce e ritorno, / cerca parole al contrario», con il verso in corsivo che diventa il *refrain* d'avvio di tutte le sei strofe successive, mentre l'esplicita citazione in esergo rimanda non a caso all'«inward eye», all'«occhio che guarda dentro», insomma lo sguardo interiore di una lirica di William Wordsworth, *I Wandered Lonely as a Cloud* (e il «lampo» e i «fiori» che appaiono nei versi di Biagini sono un altro segno concretamente testuale del contatto con il poeta inglese).

Ma quello di Biagini, come si è appena letto, è anche un occhio che «cerca

parole». Non sono pochi, nel libro, i testi che appartengono a una dimensione metapoetica, o nei quali l'elemento linguistico si fonde con quello naturale, come rinnovando l'antica immagine del 'libro della natura'. È così, per esempio, negli pseudo-haiku (anticipati da una parentesi che li colloca «tra Beckett e Bashō») delle pp. 8-9, nei quali la sovrapposizione fra parola e natura è appunto strutturalmente sfruttata («airone grigio / in volo: / un verso / si allontana; oppure: «una virgola di pelo / taglia il prato: / coniglio al tramonto»). Un esercizio non dissimile da quello che si legge, sul finire della raccolta, negli 8 *Snapshots* scritti direttamente in lingua inglese: «in the alphabet / of bugs I read / my name, / over and over» (e non è – anche quest'appropriazione di una lingua che Biagini conosce molto bene per la sua esperienza di insegnamento negli Stati Uniti, ma che rimane pur sempre altra – non è anche questa una sorta di uscita «verso il fuori», verso l'altro da sé linguistico?): forse per queste due serie di testi non sarà inopportuno fare anzitutto il nome di Andrea Zanzotto, quello dei suoi stessi *Haiku for a season* e prima ancora quello di *Meteo*.

Non è un caso che proprio la *suite* in questione si chiuda con una quartina come questa: «I go against time, / against wind i bend / like bamboo, trying / to tie each word again». Non è l'unico luogo del testo in cui torna la figura della cucitrice (di parole): «la mano / è un ago in attesa di un rammando», si legge altrove. Ricompare la traccia di alcune grandi artiste «tessili» come Kiki Smith o Maria Lai, che da tempo sono state accostate (per primo da Riccardo Donati) a questa scrittura. Ma qui conta, soprattutto, sottolineare la notevole tenuta del sistema figurale di Biagini, se *L'intravisto* appare anche come una raccolta in cui si depositano, tutti insieme, diversi *topoi* di questa voce poetica (Fabio Zinelli, già a proposito di *Filamenti*, ha parlato, in modo non molto dissimile da quanto si sta qui suggerendo, di singole parole-chiave «firmate» per riappropriazione): non solo l'occhio, come si è già visto, o il gesto del cucire, ma anche la pietra, ospitata in alcuni dei testi più rappresentativi della raccolta, ed esplicitamente elevata a emblema di sé («Sei minerale» dici / e certo i miei globuli / alle volte ricordano / le pietre del Mom-

bacho»); nonché concretamente disseminata nel testo, anche attraverso una serie di immagini fotografiche – cinque, ben isolate nel bianco della pagina – che sembrano evidenziarne il portato simbolico e farne in qualche modo una controfigura non umana dell'io lirico: nella stessa direzione sembrano andare l'ultima lirica («raccolgiamo certi sassi / che spremuti ci riportino a gocce dentro casa») e gli scarni versicoli finali, che esplicitano il meccanismo analogico fra corpo umano e paesaggio naturale: «il dito sul polso: / un sasso / al centro del lago».

Oltre alle immagini fotografiche di cui si è detto e al *continuum* dei testi – raramente interrotto: solo un quinto dell'insieme porta un titolo, che in qualche modo “stacca” questi testi e li rende più “autonomi” – anche l'identificazione dei luoghi cui si riferiscono le singole liriche è un dato ritornante, che conferisce al testo anche una dimensione latamente diaristica. Una geografia davvero molto varia, che va dal Grand Palais parigino a Helsin-

ki alle colline toscane, fino a New York o alla Amherst di Emily Dickinson, ecc. Ed ecco, detto per inciso, un altro fattore di continuità: il dialogo, ben esposto, con voci carissime all'autrice, dalla stessa Dickinson a Rubén Darío a Fernando Pessoa a Folgore da San Gimignano, dunque nell'ultimo caso con una forte inversione temporale, che sembra quasi diventare “figura” dell'anacronismo poetico: il *Prendere dimora* – questo il titolo della lirica implicata con Folgore – è possibile in uno spazio familiare, ma solo in un tempo “altro”.

Il tutto dona al libro una dimensione “da installazione” artistica, una dimensione già richiamata altrove, per le puntate precedenti, da lettrici e lettori biagininiani. Dentro questo contenitore dunque piuttosto lasco, onniaccogliente, il tratto di riconoscibilità maggiore sembra comunque restare la sua impressionante, coerentissima energia stilistica. Quelli di Biagini sono versi costruiti puntando molto sugli elementi presentativi del discorso (gli

oggi, i c'è, i giù, il qui da cui prende avvio il libro stesso), come a voler entrare ben in contatto con il reale, per poi *ri-vederlo* attraverso la seconda vista della scrittura poetica: ed ecco allora le molte frasi di definizione “forte”, copulative («Pensarmi qui / è una camicia di spilli», «la mano / è un ago», «la rotula è la tasca / dove scende questa polvere», «l'orecchio è una conchiglia fonda», ecc.) e la violenta forza analogica di questi versi («un franare di vocali», «sfilate di sintassi», «il brucare del mondo», «l'ortografia dei muscoli», «il colore di un odore in controluce», e davvero molto altro che qui si omette). È vero, come ha scritto Antonella Anedda, che la «precisione» è un elemento imprescindibile per questa poesia, ma è una precisione messa al servizio di una ricchissima deformazione: un «vedere / crudo» che ha voglia di sezionare dettagliatamente il mondo per riuscire meglio nella magia di trasfigurarla.

(Massimo Natale)

ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, Tic Editore, 2024, pp. 119, € 15,00.



In un post di Facebook datato 15 ottobre 2024 Alessandro Broggi fa il punto sulla trilogia appena conclusa: è composta da *Noi* (Tic), uscito nel 2021 e da *Sì* (Tic) e *Idillio* (Arcipelago Itaca), pubblicati entrambi nel 2024, a pochi mesi l'uno dall'altro. È una «trilogia a suo modo “construens”», scrive Broggi, in cui ci si interroga «su alcune possibilità del sen-

so», in opposizione a quella «*destruens*» (*Coffee-table book, Avventure minime, Protocolli*) con la quale si tentava, invece, di «mettere alla berlina, o per lo meno di ostendere, l'inautenticità di certi stereotipi e strategie linguistico-comunicative che nella società dei media e dei consumi ci formano come soggetti». Eppure, tra quelli che Broggi nomina primo e secondo momento, si riconosce un'evoluzione coerente. Il 13 settembre 2012, in piena fase «*destruens*», Broggi firma un pezzo sui *Truisms* di Jenny Holzer uscito su «Nazione indiana». I *Truisms* mostrano una semiosfera – «paesaggio», lo chiama Broggi –, entrata a far parte dell'inconscio di un soggetto, «il rumore di fondo dei discorsi fuori di noi che ci appare come il nostro stesso pensiero». Holzer ne ripropone il gesto, svegliando lo spettatore dall'incantesimo, con risultati linguistici di impersonalità e pluralizzazione dei punti di vista: «l'autore [...] è infatti dappertutto e in nessun luogo [...] il fruitore, chiamato in causa in prima persona, si chiede da dove vengano queste frasi, chi le abbia pronunciate e che cosa significhino per lui». È ancora da qui, dalla problematizza-

zione del momento enunciativo che riparte la trilogia composta da *Noi*, *Sì* e *Idillio*, dalla considerazione della soglia porosa tra una coscienza e l'ambiente fatto di altre coscienze.

La distinzione tra «trilogia construens» e «trilogia destruens» interessa soprattutto per due motivi. Primo, emergono autonomamente i centri d'interesse del discorso di *Sì*: se la trilogia *destruens* parte dall'assunto che la società dei consumi, l'ambiente, foggia una coscienza, la trilogia *construens* indaga un'eventualità complementare: e se è la coscienza a stabilire le coordinate epistemiche attraverso cui costruire la realtà, individuarla, separarla, come è possibile rappresentare uno spazio totale e continuo, inclusivo, privo di separazioni? Il discorso riguarda nel concreto le possibilità della letteratura in sé, più che i suoi oggetti: ed è di impalcature e rimandi a una struttura senza referente che è confezionato *Sì* (il che, del resto, giustifica almeno in parte questo lungo indugio su un elemento paratestuale, come si può dire la pagina Facebook dell'autore). Il secondo motivo per cui contempliamo uno scarto tra trilogia *construens* e

destruens risiede nella postura di chi scrive: l'elemento pro-attivo, *construens*, se pure è lontano dal potersi definire pratica assertiva, reca al libro la libertà di muoversi all'interno di una gamma di forme a monte di ogni presa di parola. *Noi* era un libro teso a dimostrare soprattutto la pluralità dell'identità, l'esistenza del singolo quale aggregato di relazioni, sistema intricato di coscienze e dimensioni; *Sì*, dal canto suo, è soprattutto la pluralità che è data dalla scomparsa di qualsiasi coscienza in sé, o, che è lo stesso, dal suo allargamento massimo, fino al raggiungimento della comprensione di tutto: del "sì" («sono nel tessuto di tutto, esiste una sorta di famiglia», p. 59).

A partire dalla convergenza di entrambi i momenti della trilogia sul problema dell'enunciazione, si possono individuare altri elementi in comune tra *Noi* e *Sì*. Anche *Sì*, come *Noi*, è costruito attraverso microprelievi e minimi aggiustamenti, nutrendo l'idea che «l'ego, in definitiva, non sia che un epifenomeno, se non un'illusione» (si legge nella nota di *Noi*). A questo proposito si potrebbero citare numerosi, altri post Facebook nei quali Broggi illustra, laboratorialmente, il processo di edificazione del testo: in uno del 2 agosto 2024 dopo ogni "furto" compare, tra parentesi quadre, il nome dell'autore originale. Altri post sono stati dedicati al muro silenzioso di autori che fa da bacino ipotestuale a *Noi* e *Sì*, con qualche sorpresa: per dirne una, alcune citazioni di *Sì* sono tratte da Agatha Christie (post del 19 novembre 2024).

Sì è articolato in quattro sezioni; ordine di comparsa: *Scioglimento* (testi numerati 41-53), *Attività* (31-40), *Riavvio* (1-13), *Comunicazione* (14-30). Se si consultasse l'indice in fondo al volume, si noterebbe un montaggio diverso, con ratio ordinatoria dei testi in ordine crescente (*Riavvio*, *Comunicazione*, *Attività*, *Scioglimento*): è uno scardinamento in più punti esplicitato nel testo («Scusami, ti faccio cambiare posto... Sei contento di non sapere dove ti trovi?», p. 25; «Allora ricominciamo», p. 51; «Scusami, ti faccio cambiare posizione», p. 84) – con una scelta di non-montaggio che pure si fa, in effetti, oculatissima forma di montaggio.

Come *Noi*, anche *Sì* accenna, tra tanti cambi di biografie, posizioni, pronomi, ad alcuni personaggi intermittenti – sembra,

anzi, tornare, a un certo punto, Maurizio, incontrato in *Noi* («Ma dimmi, Maurizio, come ti sei sentito nella foresta, nel viaggio?», p. 51) e lì morto aggredito da un orso. Dove l'unico evento romanzesco, in *Noi*, poteva davvero dirsi una "morte" (pure messa in crisi dalla ricomparsa di Maurizio dopo l'incidente), il romanzesco in *Sì* entra attraverso l'accento a una storia romantica. Altri due discorsi comuni a *Noi* e *Sì* riguardano, in primo luogo, l'insistenza sulla notazione pragmatica; di conseguenza, la generazione di uno spazio possibile in cui collocare enunciazione e ricezione. Se già in *Noi* si avvertiva la discrepanza tra due livelli dell'enunciazione, quello introdotto dalle virgolette inglesi, particolarmente ambiguo (latamente autoriale, come un'escursione in terza persona plurale, una descrizione analitica dei movimenti dei personaggi), e quello in prima persona plurale, per presa di parola dal basso, con *Sì* i segni diacritici si specializzano ulteriormente: intanto, è una nota d'autore in apertura di *Sì* a avvertire che le «virgolette inglesi ("" e quelle caporali («») individuano due differenti livelli enunciativi presenti nel testo». Le virgolette inglesi ospitano un discorso in terza persona, proprio come accadeva in *Noi*: c'è un occhio che descrive analiticamente o si interroga sugli avvicendamenti possibili di quelli che, pure accennati, possono avvicinarsi all'idea di personaggio della tradizione romanzesca. Le virgolette caporali portano un discorso in prima persona, sono lo spazio di presa di coscienza (un esercizio spirituale in atto, l'interrogazione sul vizio della percezione: «esperisco solo ciò che credo di esperire», p. 55) di un interlocutore di volta in volta diverso (poiché, come detto tra virgolette caporali, «la mia visione del mondo è in effetti l'ostacolo più grande al libero fluire dell'energia», p. 17). Una cosa simile, attraverso un pronome personale diverso, avviene per il testo non delimitato dai segni diacritici: quasi completamente alla seconda persona singolare, il *tu*, quel «pronome vuoto che designa un centro deittico occupabile da qualunque destinatario» (così una delle epigrafi, da Benveniste) è effettivamente per molte pagine ostentatamente un interlocutore cangiante, fluido, mosso (sezione *Attività*, «Sei ancora tu, restando lo stesso sei tutte le persone», p. 34). L'apostrofe a

un interlocutore intercambiabile («[tu] sei un contenitore universale e una scatola a sorpresa – : da quattordici miliardi di anni non ci sei che tu») caratterizza anche l'entità enunciativa («il comunicare non è soltanto un'attività che veicola informazioni, ma è la forma nella quale esisti, ti connetti con un paesaggio di interazioni», p. 71). E il punto di *Sì*, dopo il soggetto plurale che si muove per *Noi*, sembra proprio essere quel grande centro di enunciazione orizzontalmente espanso o completamente assente (il che è lo stesso): l'idea di cambiare continuamente identità perché la visione non venga viziata da uno scorcio privilegiato – ovvero da una prospettiva individuale, una coscienza («essere consapevoli dovrebbe invece significare essere la stessa consapevolezza, e perciò, come individuo, scomparire», p. 79). La parola *scorcio* fa la sua comparsa, in effetti, a partire dall'incipit di *Sì*, in un'immagine esemplare. Il testo inizia, cioè, con una collezione di sintagmi, uno stile nominale senza verbo principale che tiene la frase di qua da ogni possibile presentazione dei soggetti, o anche dei referenti: «Al centro degli scorci, orlato da inesauribili eventi, qualità, relazioni, costellato degli enti e dei prodotti di cui ciascuno si interessa o che trascura in base ai propri vezzi, teso all'arco di chissà cos'altro: per il labirinto urbano del mondo curioso di snodi e scoli, installato nella dispersione delle parti o nei tuoi propri andirivieni» (p. 11).

La parte eponima *Sì* è seguita da tre prose (*Altri segni*, *Tertium quid* e *Ultimo esempio*) costruite con la stessa tecnica di cut-up nota. La collezione e il montaggio, pure, portano a emersione un discorso complessivo armonizzato con la prima parte. *Altri segni* si presenta come sorta di congedo, cui pure l'autore fa seguire altri testi, come a depotenziarne la statura di epilogo (la chiusa particolarmente forte su «saprò rallegrarmi di essere stato, anch'io, una vostra invenzione... Vivete lungamente felici...», p. 100) inizia con il pronome personale più problematico per il libro e subito inserisce una notazione di cornice, la spia metatestuale che accompagna il lettore nel farsi del testo: «lo stesso misterioso dentro al midollo in cui mi muovo nuotando – l'inizio della storia potrebbe essere questo – come fluttuano le nuvole bianche e gli uccelli nel cielo».

In *Tertium quid* le domande formulate ragionano ancora sull'emissione di una voce («Chi sta parlando e quando è cominciato?», p. 105). *Ultimo esempio*, infine, è una prosa che rinnova il discorso («l'esperienza che hanno del mondo è il mondo di cui hanno esperienza», p. 115) e stavolta si pensata per chiudere, come

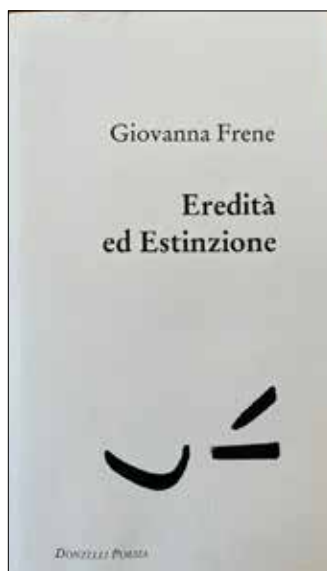
da titolo e da explicit: «Non voglio aggiungere altro» (p. 117).

Pochi mesi dopo *Sì*, si aggiunge, in effetti, l'ultimo tassello della trilogia: *Idillio*. Le prose dei libri precedenti, costruite dalla frantumazione di testi ricomposti in un nuovo sistema, portano qui a resa grafica l'idea di un elemento isolato connesso agli altri

nella catena sintattica: la lettura si sincopa, il bianco delle pagine (non numerate) è prevalente, e sul solo *recto* di destra si trova un frammento, da prendere in sé stesso o da connettere con il flusso. La chiusura, di nuovo, sembra riaprire ogni discorso: «Che senso hanno queste parole?...».

(Francesca Santucci)

GIOVANNA FRENE, *Eredità ed Estinzione*, Roma, Donzelli Editore, 2024, pp. 128, € 15,00.



In tempi di riarmo globale, sarebbe troppo comodo leggere il libro di Giovanna Frene come una profezia e un aforismo di moniti. L'insistenza sulle trincee di carne umana, sui paesaggi-lazzaretto consegnati al cronotopo veneto della Prima Guerra Mondiale, rappresenta però soltanto il guscio esterno, il «contenitore» estremo di questa scrittura. Come in una perenne «diplopia», il lettore guarda la guerra e vede il suo doppio maligno e inaugurante: la parola. «Vedere significa / bifrionteggiare al lume di candela in pieno giorno un panorama apparente»: *Eredità ed estinzione* è una raffinatissima gibbigiana militare in cui, passato il riverbero del tema, rimane la luce vetrosa dello stile. Quando i contenuti di un libro sono «for-

ti» (le memorie del padre riformato e del nonno alpino, Adrianopoli e Mayerling), è più difficile evitare le esegesi a soggetto, dimenticando che la scrittura di Frene è una faccenda di forme e dei loro umori.

L'idea di una poesia *en abyme* viene insinuata dall'abuso di formule presentative («affermano gli storici», «gli storici sono concordi nell'affermare che», «informa lo storico», e così via). Al contrario del dito deittico che, nei quadri, indica all'osservatore il punto esatto dove guardare, questi moduli storiografici mostrano dove *non* guardare – non le litanie di informazioni, i discorsi ufficiali, gli eventi bellici, ma le lingue che li hanno cantati (analfabete o burocratiche, telegrammi o poemi). La ciclicità della Storia viene resa attraverso la ciclicità dello stile: come un orologio volontariamente rotto, le ripetizioni interne segnano almeno due volte la stessa idea. In *Diplopia 9 agosto 378 d.C.* alla terza sezione («ogni volta finiscono gli imperi // finisce la fine») risponde la trentesima («ogni volta finisce la fine // non finiscono gli imperi»), come un ritornello smorfioso e infedele. Le tessere si corrispondono per simmetrie scheggiate, come reperti provenienti dallo stesso scavo archeologico, affratellati da una genetica di fango e di ipogei: «ha visto il nulla» (I), «non vede nulla, o vede proprio il nulla» (III), «vede la guerra» (IV), «visto disteso nel catino» (V), leggiamo ad esempio nelle stanze della *Sestina funebre*. La forma costruisce, dunque, una seconda trama, sotterranea e terrigna – e forse proprio questa intertestualità tellurica rappresenta la lezione più riconoscibile di Andrea Zanzotto, evocato nell'incipit di *Ritorno alla Nave (salita con vento)*. Usare le parole come calcificazioni e zolle: non un'eredità di citazioni ma un testamento di cose da toccare, da accogliere, da profanare. La «terra», la «pie-

ve», il «sentiero di campagna»: la natura somiglia a un grande «campo, santo» di epigrafi, di linguaggi da corrodere per salvare. La poesia è questa custodia maligna di rovine, un'immersione lustrale nella terra per far affiorare un verso spezzato e catalogarlo, marchiandolo di voci.

Frene procede per «referti di reperti»: non chiede all'oggetto di farsi ventriloquo di psicologie o filosofemi ma lo costringe a diventare un generatore di ecfrafi. Se la modernità si schiera ormai dalla parte dell'ecfrasi *nozionale* (la descrizione di quadri e di sculture esistenti), Frene torna al vitalismo omerico dell'ecfrasi *attuale*, fatta di creazioni immaginarie, di oggetti inesistenti nel mondo ma esistenti nella fantasia dell'artefice. Ad esempio, in *Sopra un vaso antico* compare una didascalia iper-dettagliata ma falsa di un «Vaso in cristallo di rocca, detto *Lucerna del Danubio*, rinvenuto in una tomba gota nei pressi dell'antica Marcanopoli, ora nel Museo Archeologico di Sofia». Ogni elemento è scrupolosamente verosimile (il «fregio continuo» con i personaggi che scendono e salgono dai vascelli», le «teche con petali / di tassidermia») ma la citazione corsiva di Guy Debord («*lo spettacolo è un rapporto sociale*») introduce un allarmante sospetto di artificialità. Del resto, in *PEOMA / PEUMA / PIUMA* persino «*un campo di cadaveri*» troverà «il suo quarto d'ora di celebrità / parlante».

L'ecfrasi subisce un'ulteriore torsione nel ciclo delle *Larve acquatiche*, ispirate ai lavori di Hubert Duprat, che aveva costruito dei piccoli scrigni di pietre preziose a partire dal lavoro delle larve di Phyganies, dette comunemente Tricotteri. Questi insetti hanno la proprietà di crearsi un guscio mobile fatto di materiali eteroclitici (foglie, sabbia, conchiglie). Emulando questo doppio esoscheletro (artistico ed

entomologico), Frene crea a sua volta delle larve di parole e immagini asportate. Anche questa sezione si costruisce, infatti, per depositi progressivi: alle «pagliuzze auree» su cui si chiude la prima *Larva* rispondono le «pagliuzze ossee» della seconda e le «pagliuzze splendenti evaporate» della terza. Ogni bozzolo acquisisce un tramezzo in più, all'«astuccio perlato» si aggiunge la cenere del tempo, dove «tutto il passato / è la visione del presente come se dovesse ancora accadere». Non è difficile intuire il valore metapoetico della sezione: gli stessi versi di Frene somigliano a questi «spiedini infilati» di scorie e gioielli, di smeraldi e rovine. L'eccfrasi non descrive più l'oggetto ma l'intero cantiere di scrittura, in cui gli elementi («spirito, cielo, occhi, età, piaceri, in somma i vecchi cugini Bene / e Male») si sedimentano in un'addizione minerale: non intertestualità ma *humus*. Come in queste stratigrafie di fangosi ori, nelle trincee i corpi si impastano fino a calcificarsi nello sguardo di chi resta. Tra le fosse comuni e gli ossari, tra un cadavere tumulato nella terra e un morto eternato da un bassorilievo non c'è differenza ma soltanto nuda ripetizione. L'insistenza sull'accumulo dei corpi diventa, retrospettivamente, la metafora di un accumulo di forme: grazie alle *Larve* scopriamo che ogni visione è davvero

una «diplopia», ogni *recto* del mondo ha un *verso* da sfogliare in estetica. La storia diventa, a sua volta, un dispositivo eccfrastico, in cui tutto si somiglia e si riconduce («La somiglianza della nave / superstita con una mandibola umana»).

Anche le descrizioni comprese nell'*Attrazione della cornice* si sdoppiano strabicamente: di ogni oggetto esistono «due diverse riproduzioni», di cui spesso la prima è perduta, affogata in quella melmosa biologia che precede il tempo. Nei testi di Frene la frase di una studentessa dodicenne sull'*appeal* di Gabrilo Princip convive con i Salmi, l'Arciduca Francesco Ferdinando dialoga con Guido Morselli, mentre Plutarco, Leopardi e Ungaretti improvvisano un *Simposio* scavando nuove trincee di senso. Non c'è una distinzione gerarchica tra le loro voci «griffate» e le epigrafi dei soldati anonimi «graffiate» sulle steli di montagna. Fuori dalla solennità dei tabulati storiografici, la Grande Guerra può diventare addirittura un transfert psico-letterario, degno dei Rorschach eccfrastici di Edoardo Sanguineti: alle cause si sostituiscono le «madrì di eventi sapienti», e all'eternità una «pura paternità in prospettiva». Le riunioni belliche somigliano ai banchetti freudiani di *Festen*, in cui anche il «corteo pasquale di famiglia» ha i suoi *Decreti solenni*.

Le virgolette, i corsivi, gli *Apparati* finali ci rassicurano sul fatto che sia inutile dare la caccia alle fonti. Se tutto è già dichiarato alla dogana del paratesto, conta soltanto seguire il montaggio minerale delle tessere. La fanghiglia delle trincee diventa allora un brodo di coltura letterario, dalla «nera putredine» alla «salubrità dell'aria»: sotto gli scarponi del combattente, e tra le dita pulite del lettore, la tradizione luccica come una macchia o come uno «stampo di rovina».

La guerra, insomma, coincide con il «corpo putrefatto del testo»; l'evento non si può separare dal suo resoconto di parole. I versi della tradizione si guastano e si ristrutturano dall'interno; sui terrapieni, la pioggia non batte sulle tamerici ma su «cicatrici / fastose del passato», che altri vocabolari, un giorno, rimargineranno. Allo stesso modo, non i capelli ma i «grappoli d'uranio» sono «a l'aura sparsi». La sfida alle apocalissi è un «futuro ricomposto come puzzle da un Pollock»: non un monumento più duraturo del bronzo ma una durata macchiata di ossidazioni e fenici di cocci. Ereditare estinzioni significa trasformare i fossili in larve, cucire gli scheletri di perle e di alfabeti: guardare il futuro rilucere tra i rottami; sillabare le macerie e accompagnarle a rinascere.

(Chiara Portesine)

RICCARDO FROLLONI,
Amigdala, Torino, Aragno,
 2024, pp. 95, € 15,00.



Partiamo dal fondo. Nella *Nota* che chiude il libro (p. 95), Riccardo Frolloni scrive un breve testo che sembra non solo tradire l'orizzonte d'attesa dell'intera

raccolta, ma anche di quei (pochi) fondamenti estetico-formali che circoscrivono il genere lirico in un determinato spazio della letteratura, distinguendolo, categoricamente, dalla narrativa e dalla finzione: «La storia raccontata in questi versi è una storia vera in parte, o meglio, è un insieme di frammenti di storie, di verità parziali che formano insieme una nuova storia, una nuova falsità; sono briciole di racconti altrui incollati insieme con la mia storia familiare, usando me stesso e i miei genitori come personaggi». Frammenti è uno stilema petrarchesco, e a sua modo lo sarebbe anche il termine storia (che poi in Petrarca coincide con il discorso, ma questa è, tautologicamente, un'altra storia), se non fosse che Frolloni ci dice di aver scritto una storia in versi – storia che, come leggiamo nella nota, è solo in parte vera, e che nella sua progressiva so-

vrapposizione di storie (dell'io e degli altri, dell'autore – del lettore?) produce ulteriori forme di verità parziali, fino a diventare una storia falsa(ta) attraverso la presenza o la testimonianza di altri personaggi.

Dunque: frammenti, storia, personaggi: tutto lascerebbe presagire a un canzoniere, ma *Amigdala* è tutto tranne che un canzoniere (petrarchesco, autoriale, macrotestuale, tantomeno tematico). Il linguaggio, *par contre*, sembra suggerire qualcosa che nel nostro immaginario corrisponde al mondo della narrativa: ci sono delle prose (alcune liriche, la maggior parte non liriche; altre saggistico-descrittive: «Secondo De Martino», p. 49; c'è anche un elenco dei più importanti paradisi fiscali al mondo: pp. 69-70), ma la maggior parte dei testi sono poesie, se per poesia intendiamo, ancora oggi, dei testi più o meno brevi (rispetto alla

lunghezza e all'estensione narrativa delle prose), scritti in versi (liberi) che usano un linguaggio non ordinario che prende le distanze dal suo grado zero attraverso un soggetto lirico che, esprimendosi in prima persona, riflette il mondo esterno dentro di sé, restituendolo attraverso frammenti (s)connessi (non c'è un indice, ogni tanto i testi sono numerati, talvolta il lettore incontra delle fotografie in bianco e nero). E questo, credo, è il tratto formale distintivo della raccolta (un io definito, accompagnato da altri personaggi che si rivolgono, direttamente o indirettamente, a questa fonte di soggettività), insieme all'unità versale dei singoli testi, benché superiore a una normatività che in Italia tende a rimanere sotto il par dell'endecasillabo (e qui si sente l'influsso della poesia anglo-americana, in particolare di Richard Harrison, che l'A. ha tradotto: *Sul non perdere le ceneri di mio padre nell'alluvione*, 'round midnight 2018), non cede mai al ritmo della prosa né al suo immaginario prosa(st)ico (narrativo, o anti-lirico).

Torniamo all'inizio, ora. *Amigdala*, come *Corpo striato* (2021), è un termine anatomico che rimanda al sistema nervoso: se lo striato è una componente sottocorticale del telencefalo (più semplicemente: il corpo striato gestisce gli input dei nostri movimenti), l'amigdala è un complesso nucleare situato nella parte dorsomediale del lobo temporale del cervello che gestisce le emozioni.

Nella sua breve ma già significativa produzione lirica, Frolloni ha tracciato un preciso campo semantico – di cui possiamo già riconoscere alcune tracce nella plaquette *Languide istantanee Polaroid* del 2014 – di cui *Amigdala* costituisce la seconda stazione di un percorso *in fieri*, e che potremmo definire 'elaborazione': l'io, che scrive e abita le pagine dei propri testi, è perfettamente consapevole dei fatti (veri o falsi che siano) che ne compongono l'opera e l'inconscio, e degli strumenti della poesia (*Amigdala* non è l'opera della maturità, ma chi frequenta la poesia di Frolloni può facilmente avvertire una maggiore consapevolezza della materia poetica e dei suoi mezzi espressivi in questa raccolta). Non si tratta, tuttavia, di una pura mediazione scientifica: il frammento che raccoglie icasticamente le informazioni da processare misura la distanza tra razionale e irrazionale, come

vuole Adorno, secondo una dialettica del pensiero tra concetti e esperienza che in *Amigdala* prende una forma negativa («E se c'è una fuga, allora c'è un pericolo, e in un frammento Adorno scrive che la disciplina della circolazione non ha più bisogno di tener conto delle belve feroci, ma non si può dire che essa abbia pacificato la corsa», p. 15).

Ed è proprio a partire da questa consapevolezza, conoscitiva e formale, che il soggetto di enunciazione prova a elaborare (attraverso le strutture nervose del cervello) le emozioni che le categorie del tempo e dello spazio svelano nel corso della raccolta: il tempo è scandito dalla verità storica delle foto (che rimane l'unica verità riconoscibile e indiscutibile, nel testo, e di cui non sappiamo assolutamente nulla, anche perché l'autore, come recita la *Nota*, è inaffidabile, e ogni suo commento non potrà che essere letto come un paratesto in negativo) e dalle date quattrocentesche e novecentesche (e con uno sbalzo nel nuovo millennio: «duemilaventuno», p. 70) che si affastellano nella raccolta, e che addirittura la aprono (l non è il primo testo, ma è il primo testo numerato di *Amigdala*: «Durante la notte tra il venticinque e il ventisei settembre millenovecentonovantasette io sognavo», p. 9); lo spazio viene descritto nei suoi luoghi deputati, dalla Romania all'Italia, passando per una serie di toponimi (Foligno, Bucarest, Trieste, l'Umbria e le Marche) che più che evocare città reali servono al soggetto (e al lettore) per collocare i frammenti della storia («un evento storico, la mia storia», p. 82) in uno spazio simbolico riconoscibile, fatto di eventi (un terremoto, un lutto, il plagio), monumenti (la Basilica di San Francesco, l'autostrada Bucuresti-Pitesti E81, l'Università di Otago), persone (Alessandro Amato, Ceaușescu, Adorno, Isidoro, Wanna Marchi), parenti (madre, padre, moglie, marito, nonna, nonno, amici).

Come Richard Harrison, o meglio, come Riccardo Frolloni che traduce *On Not Losing My Father's Ashes in the Flood*, il soggetto lirico di *Amigdala* non vuole perdere la memoria del padre, nonostante i conflitti socioeconomici e familiari irrisolti. Secondo la narrazione della raccolta, quest'ultimo avrebbe mollato tutto – la vita («Mio padre torna per il suo funerale e riparte. Mio padre che già non

c'era, / che già parlava la voce della Sibilla. Poco prima di morire raccontava / di sognare la vigna, la neve, le castagne da cuocere», p. 62), la famiglia («non ricordo, / per me era bello stare insieme», p. 82), il passato («vorrei tanto ricordare / lo sguardo di mio padre deluso del genio che non ero», p. 65) – per abbracciare l'illusione di poter uscire da un regime politico post-comunista (in Romania) o di povertà (a Macerata), aderendo così a una realtà alternativa (tra fatto e finzione), dove l'io e il sé (il figlio e il padre) possono scambiarsi di ruolo, e riconoscersi (o ritrovarsi), nella pagina di una poesia, nelle fotografie della raccolta, nel diario che il soggetto trova rovistando tra gli oggetti desueti del padre («tra le carte di mio padre frugavo, per noia, per un giornale porno, / trovo una cartellina, un'agenda divenuta un diario, la rimetto a posto», p. 66). Ciò che rimane al soggetto, *dopo* le scelte e la scomparsa del padre, sono una serie di documenti (parole, immagini, ricordi) che, presi nella loro singolarità, risultano vuoti, quasi privi di valore (affettivo o cognitivo). L'amigdala, in questo senso, opera una funzione di supporto nei confronti del soggetto, in modo tale che questi possa raccogliere e selezionare i frammenti della propria storia privata, costruendo delle finzioni attraverso il filtro della realtà: nel linguaggio della raccolta, questo processo anatomico altro non è che un principio ermeneutico: elaborare le emozioni significa imparare a «interpretare i gesti, i contesti», «gli impliciti, il linguaggio preverbale» fino a «imparare a leggere le foglie / della Sibilla sparpagliate al vento, che hanno un significato / se allineate in una certa sequenza, e il suo contrario / se combinate diversamente» (p. 85).

Leggendo *Amigdala*, questa produzione ermeneutica di senso tra creazione e ordinamento funziona a fasi alterne: nelle fotografie, questo meccanismo è particolarmente riuscito, vuoi perché la sfera cromatica delle foto aderisce pienamente ai colori della raccolta (la parola è nera, la pagina è bianca), vuoi perché le foto (single pictures), come ha di recente dimostrato Klaus Speidel (2020), raccontano temporalmente qualcosa che è avvenuto nel passato e che, come la poesia lirica, può essere ripetuto ancora negli occhi dell'osservatore (o di chi legge un testo); nelle prosa, invece, si sviluppa una sorta

di cortocircuito tra descrizione e saggio (difficile parlare di narrazione senza nessi logico-causali espliciti tra le singole parti), come se Frolloni volesse accedere alle strutture del racconto (più che del romanzo), senza però voler essere del tutto un narratore (inaffidabile); nelle poesie, invece, l'io che si scontra con la prosa del mondo e il linguaggio ecfrastrico della fotografia recupera la propria identità (riflessa in quella del padre), costruendo testi che completano il discorso interrotto delle prose e delle fotografie: «Mi invento» (p. 87), afferma in maniera piuttosto emblematica il soggetto lirico – «scrivo una storia verosimile e ci credo», con l'obiettivo di «creare costellazioni e così il tempo / ordinato per capitoli e il potere del

demiurgo, la rimozione controllata, fuga / e combattimento insieme del pericolo» (p. 87).

I poeti, dicono i teorici della lirica (Nietzsche alla fine rimane un filosofo: *die Dichter lügen zuviel*), non mentono; i narratori, invece, inventano tutto; i saggi argomentano per persuadere qualcuno di qualcosa. *Amigdala*, come molti libri di poesia dell'ultimo decennio (per lo più di ricerca, ma non solo), sfida i limiti e i confini del genere lirico, muovendosi nelle zone franche della poesia, del racconto e della saggistica, creando un testo dove convivono più anime e forme, per dirla con Lukács. Ma se la forma è la realtà, che tipo di voce possiamo usare per esprimere la vita? Può il solo «montaggio

/ dei frammenti» sopperire alla «resa di un'assenza»? ché questi «frammenti» (i testi, le memorie, le emozioni non ancora filtrate dal cervello), verso la fine della raccolta, diventano oggetti che rompono, «spacc(ano) gli occhi» dell'io (p. 93), a tal punto che la riproduzione tecnica non sembra essere più in grado di sostituirsi all'unicità dell'arte. Ma forse, dietro a questo progetto lirico, c'è proprio la volontà di distruggere (il padre, l'io, il sé), per non costruire più nulla: la parola (lirica, narrativa, saggistica), dopo la morte, «persuade, / una volta, / ora non più. / Una volta, ora non più» (p. 94).

(Alberto Comparini)

CARMEN GALLO, *Tecniche di nascondimento per adulti*, Trieste, Svevo, 2024, pp. 90, € 15.



Dopo *Paura degli occhi* (2014), *Apartmenti o stanze* (2017, recensito su queste pagine da Bernardo De Luca: cfr. «Semicerchio» 56, 2017/1) e *Le fuggitive* (2020), Carmen Gallo torna alla scrittura creativa con un brillante manuale di sparizione, o *asparizione*, per dirla con l'ultimo Caproni. «Questo libro è uno sfogo, un promemoria, un inventario, un diario e una cronaca», osserva l'autrice: vale a dire, è un testo polimorfo e inafferrabile, ciò che dimostra di quante potenzialità ancora disponga la letteratura italiana

quando attinge a una dimensione internazionale di invenzione, ibrida e felicemente disconnessa dalle convenzioni di rito e maniera. Forte anche di una raffinata veste editoriale, la stessa apprezzabile in ogni titolo della «Biblioteca di Letteratura Inutile», *Tecniche* è un iconotesto che alterna o mischia fotografie e brani di prosa poetica, secondo un modello fortunato di questi anni, solo che si pensi, per limitarsi a due nomi di punta del panorama estero, ad Anne Carson o a Suzanne Doppelt. Un'opera a più livelli, costruita per geometrie variabili e moltiplicazione delle possibilità combinatorie che le interazioni parola-immagine attivano. Notevole in tal senso mi pare la scelta di eludere, a testo, l'autoreferenzialità, laddove i ritratti dell'autrice, di ieri e di oggi, con soggetto isolato o duplicato in specularità gemellare, ricorrono sovente, sia pure per scorci, alonature, tagli sghembi. Il risultato è un *quid pro quo* verbovisivo allestito per disseminare plurime opzioni di senso. Contano qui, credo, anche le competenze letterarie di Gallo, fine studiosa di poesia metafisica Sei e primo-novecentesca, ossia del più formidabile apparato di asparizioni escogitato dalla cultura occidentale. Se la vita è disintegrazione ed entropia, l'escapista gioca d'anticipo, (si) manca in modo attivo e non per inaggrabile volere del fato. Nascondimento è azione più che cancellazione, e scegliere di *farsi fuori* – fuori inquadratura, fuori fuoco, fuori ruolo e fuori genere – è un gesto col segno del

più, inversione del fare a *meno*, presto o tardi, di noi, da parte del mondo.

Questa possibile lettura per così dire esistenziale se non escatologica di *Tecniche* non deve però far pensare a uno scritto serio e gravemente meditativo: sì, la pronuncia è scarna, essenziale, ma mai distante o fredda, piuttosto venata di un umorismo sottile e pensoso di marca britannica (diciamo swiftiano-carrolliana), con qualche sfumatura di malinconia partenopea. Vi si riconosce all'opera un'intelligenza algebrica, e retoricamente asciutta – sintassi semplice, lessico quotidiano, tono pratico-illustrativo – ma gocciante umori e sottintesi, capace di suscitare nella mente di chi legge ambigui sorrisi in dissolvenza da gatto del Cheshire. L'attrito tra esibita semplicità e vertigine degli impliciti si manifesta soprattutto attraverso l'ingranaggio che accoppia/disaccoppia parola e immagine. Gallo sa divertire collegando scatto fotografico e testo d'accompagnamento – di fatto, brevi sintagmi prelevati dal flusso discorsivo – con scale di Penrose, se non di Hogwarts, adibite a unire due luoghi ma con esiti non-funzionali, o funzionali secondo percorsi eccentrici nei quali perdersi è altrettanto facile che trovarsi. Si veda a proposito come, a p. 38, la foto dello schermo quadripartito di una camera di sorveglianza interferisca produttivamente con l'indicazione sottostante: «Essere come tutti, come loro». Forse non è inappropriato istituire un parallelo tra le annotazioni a

più d'immagine di *Tecniche* e quello che nel teatro shakespeariano si chiama *aside*, l'«a parte» che sta e non sta dentro il piano del discorso, facendo spazio a un «senso terzo», decentrato e mobile.

Renitente al dilemma binario e mortifero tra essere e non essere, la scrittrice sceglie di essere *altro(ve)*, giocando a rimpiattino nella tana del Bianconiglio della pagina. Se dovessi dire di cosa parla, *Tecniche*, direi: della scrittura che si fa, del suo accompagnare, mutando, i vari stadi della vita. Ciò che nella bambina è estroversione, misura del sé con e attraverso gli altri («a metà tra il gioco e il desiderio di essere trovati»), nell'adulta diventa atto di esibito nascondimento, quel celarsi in piena vista chiamato letteratura. Ma non era così, già, per l'Alighieri imboscato nella selva dei segni? Forse l'*Inferno* non

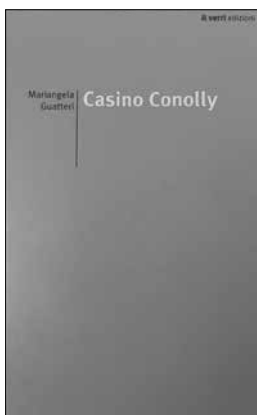
è la proto-guida di un *hiker* che mette in versi/mette in mostra il suo essere un *hiker* eclissato nelle più fonde latebre, pur sapendosi destinato a riveder le stelle?

Le fotografie e le parole di Gallo fanno pensare a una soggettività che si studia, e studia la realtà circostante, per esercitare il proprio diritto a deviare, a mettere almeno *per un po'* tra parentesi gli obblighi e i piccoli e grandi disagi dovuti al nostro essere animali sociali in un'era di estinzione del noi e vetrinizzazione del sé. «Ciò che importa è non dimenticare mai che ci si nasconde per poter essere vivi o liberi o felici (e non sono la stessa cosa), nel medio o lungo termine». Non meno spaesate di cinque anni fa, le fuggitive d'oggi sanno bene quanto sia inutile vagheggiare segreti posti delle fragole, improbabili romitaggi, Eden schermati o bunker ine-

spugnabili. Confinarsi in soffitta, diventare gigantesche blatte, o talpe, non conviene: ha costi psichici troppo alti. Alienarsi del tutto dal proprio io significa poi andar ben oltre la fuga: equivale a dissolversi. Non resta loro, perciò, che «gestire bene il desiderio di nascondersi», accettare il peso delle contingenze, sviluppare il fiuto e gli istinti della creatura che si adatta per ingannare, se non la morte, la minaccia che la sovrasta, in vista di una temporanea salvezza. L'arguto, profondo *Tecniche di nascondimento per adulti* è il melvilliano «I would prefer not to» di Carmen Gallo – il suo cortese, attenuato, ma fermo, modo di affermare ciò che proprio non è, ciò che per certo sa di non volere.

(Riccardo Donati)

MARIANGELA GUATTERI,
Casino Conolly, Milano,
edizioni del Verri, 2024, pp.
99 (con IX «tavole sinottiche»
dell'autrice), € 16,00



Conta tra le ragioni della sua piena riuscita (non certo l'unica) che la notevole complessità compositiva del libro non costituisce un ostacolo alla lettura. Si percepisce infatti facilmente lo svolgimento di una «storia», sia pure a più livelli, legata alla descrizione, di precisione quasi catastale, di un luogo, l'ex-manicomio di Reggio Emilia, supportata da una «forma» distinguibile esternamente come prosa, ma una prosa accogliente, in cui entrano «versi» o «strutture versali» ed essa stessa

interrotta da versi (spesso pronunciati da un locutore definito esplicitamente come *Coro*). La «storia» dell'istituto, anche se integra dati antichi, è però al presente così che il lettore si trova immersivamente assorbito nel testo non solo come visitatore, ma anche come dipendente e infine come paziente di un luogo che è clinica, laboratorio, officina ed altri spazi ancora, tutti distopici. Il luogo determina del resto la «struttura» esterna del libro: nove «sezioni» corrispondenti ad altrettanti padiglioni della dismessa «struttura manicomiale». Ma nemmeno la forma continua e sciolta della scrittura è, del tutto, quella che sembra in superficie. La disposizione dell'enunciato in un contesto sintattico di generale paratassi lascia intuire che molti «segmenti» sono elementi di *collage* (che, sia detto contestualmente, tra le forme artistiche, è quella che qui più aderisce alla materia trattata, il *collage* è pratica che fiorisce nell'*art brut* e nelle prove artistiche dei «pazzi»), *cuts*, percepibili ad occhio nudo. Indizi chiari in tal senso sono forniti dalla scheda dedicata al libro nel sito delle *edizioni del verri* dove si legge che «[Guatteri] ricorre alla tecnica del montaggio utilizzando prelievi testuali anche non direttamente riferiti al frenocomio – da Qohélet, Martin Buber, Foucault, Flaubert, Daumal, Ballard, Zukofsky, a dialoghi tratti da film, a indicazioni contro la repressione prese da manuali, ecc.». È

particolarmente interessante che nel libro manchi una nota di questo tipo. Più che di una tecnica di nascondimento, il «silenzio» evidenzia piuttosto come i materiali utilizzati si fondono direttamente «nel linguaggio»; firma e «proprietà intellettuale» si trasformano, anzi (visto il soggetto del libro), si alienano. La paratassi stessa appare dunque un modo per amalgamare i prelievi in una sola sintassi. Marcare i *cuts* come citazioni equivarrebbe ad isolarle nella loro «unicità» e «irreperibilità», mentre farli diventare linguaggio li attualizza. Il linguaggio si compie attraverso una serie di atti ripetuti.

I ritagli di natura documentaria, topografica e medica contribuiscono alla referenzialità del discorso e ricordano che il racconto al presente è il frutto di una stratificazione. Sono materiali quali se ne incontrano in *Storia della follia* di Foucault, naturalmente utilizzato. Da un documento di questo tipo, *Il frenocomio di Reggio Emilia*, Cenni del direttore Prof. Augusto Tamburini, Reggio Emilia, 1880, p. 61 (disponibile in rete, la pubblicazione è preziosa per conoscere la «storia storica» del luogo), viene (con lievi modifiche) l'inizio del libro che accoglie il lettore/paziente con il menu/dieta quotidiano dell'istituzione: «Colazione ore 7 e 1/2, caffè e latte; panino da caffè, grammi 70» (*Casino Conolly*, Figura 1. *Accoglienza*). Pare però soprattutto interessante,

rispetto al metodo compositivo, l'identificazione di uno dei prelievi 'letterari' nel passo (in *Villino svizzero*) che include una citazione dalla *Matthäuspassion* di Bach (27 B *Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?*): «O lampi, o tuoni, siete svaniti nelle nuvole? Spalàncati, o furioso pozzo fiammeggiante!». Non si tratta infatti di recupero diretto dal corale bachiano (per quanto il duetto/coro immediatamente precedente, 27 A, *So ist mein Jesus nun gefangen*, «È prigioniero il mio Gesù [...] non legatelo!» inviterebbe proprio a una contestualizzazione manicomiale) ma proviene da A, 'poema totale' di Louis Zukofsky (1904-1978), maestro dell'oggettivismo americano e protagonista di un itinerario che dal modernismo arriva alla *language poetry*. La citazione comprendeva dunque la versione inglese del corale – «Ye lightnings, ye thunders / In clouds are ye vanished? / Open, O fierce flaming pit!» (A 1) – ma non finisce qui. Zukofsky nella parte iniziale del poema sovrappone l'ascolto della *Passione*, un giorno del 1928 alla Carnegie Hall, a brani di conversazione del pubblico nella celebre sala da concerto, così che sublime e patetico bachiani si mescolano, secondo l'arte della fuga, a dialoghi e massime *off*, tra cinismo capitalista e analisi critica con citazioni da Marx e da Engels. Guatteri mette dunque davanti al frammento da Bach tre segmenti di dialogo («E se la produzione supera la domanda riduciamo / l'occupazione. / – Giù in Argentina, li facevamo filare incatenati. / – Ieri settantaquattro, oggi potremmo farli filare») che montano insieme 'versi' che nel testo inglese precedono la citazione di «O lampi» («Production exceeds demand so we curtail employment», «We ran 'em in chain gangs, down in the Argentine», «Seventy-four yesterday, and could run 'em today»). La dimensione corale è però qui aumentata da un vero e proprio groviglio di voci («Luci, fiamme, scoppi. / – Salve Regina. / Domattina, all'aria. / – Domattina all'aria! / – Domattina in cortile! / All'aria. // – Alla cella numero uno si piange. / – Alla cella numero due si piange [...] // – La prima custode fa schifo. / – La seconda custode fa schifo [...]») il cui scopo è di restituire il paesaggio sonoro di un carcere o una sorta di polifonia manicomiale. Dopo la citazione dall'oratorio bachiano si colloca infine un commento che simula l'uscita

dall'ambito della letteratura 'alta' (quasi la ripresa, sia pure indiretta, di Bach avesse spinto il testo troppo in alto) verso la critica sociale, ma con un giudizio espresso dalla penna del moralista: «La poesia non c'entra. / La società, derivato di seconda mano. / Metà umani, metà equestri». Piacerebbe vedervi non tanto dei centauri, ma una bipartizione della società come nella favola di Swift: da un lato gli *yahoo*, un'umanità di bruti e di schiavi, dall'altro i padroni, gli *Houyhnhnms*, cioè i cavalli, perfettamente evoluti e intelligenti.

L'analisi di questo luogo ci dice che la composizione 'per cuts' è anche, come in Zukofsky, musicale. Vale per riprese e 'variazioni' semantico/formali di porzioni testuali ma anche di singoli elementi come, per esempio, i *nudi* 'privi di vestiti' che diventano poi *nudi di mente* (secondo una terminologia inaugurata da san Vincenzo de' Paoli e utilizzata da Carlo Livi, direttore ottocentesco del manicomio reggiano). Si rincorrono nel testo anche parole cardine di aree concettuali: *linguaggio*, *spazio*, *lavoro*, *classe*. Le ultime due, soprattutto, fungono da 'dominante' rispetto al senso sociale di questo *Casino Conolly*, dove, come sappiamo dalla citata pubblicazione ottocentesca, vige, in base alle possibilità, una distinzione tra «malati della classe ricca» e gli altri, anche rispetto all'incoraggiamento al lavoro praticato come attività curativa all'interno della struttura – una distinzione che vale anche come premessa alla fondazione manicomiale se leggiamo Foucault che identifica un nesso tra povertà, improduttività e internamento («È in una certa esperienza del lavoro che si è formulata l'esigenza, indissociabilmente economica e morale dell'internamento», qui: «Agli indigenti, oziosi, vagabondi»). Più di cinquant'anni sono passati da *Morire di classe* (1969) il libro sulla condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin e pubblicato da Franco Basaglia e Franca Ongaro. Chiusi i manicomi, ricorda *Casino Conolly* che le strategie di internamento si sono estese all'intera società.

Era più sottilmente ambigua la nozione di *classe* nel precedente libro di Guatteri, *Tecniche di liberazione* (2017), dove la distinzione in *classi* sembrava rispondere soprattutto a un principio classificatorio di gesti e scritture. La componente

visiva primaria di quel lavoro (un fototesto) trova una continuazione anche qui. Prima di tutto sul piano di una testualizzazione di immagini. Cento formelle prodotte sul posto tappezzano muri e tetto del padiglione dei *Servizi generali e corpo centrale*; su ognuna è incisa una frase (spesso citazioni interne al libro) così da «farne architettura di parole: uno spazio delle idee comuni». Sul piano narrativo, la grande processione finale del *Bombyx mori* (*Villa pompeiana*), ricorda poi un Bosch (un classico dell'iconografia della follia). Nell'enorme 'bozzolo del gelso', frutto del lavoro di allevamento dei bachi da seta in manicomio, si getta una «fila di nudi» (i «nudi di mente» come si dice dopo): «Avanzano secondo la coreografia stabilita. Salgono uno dopo l'altro la scala portandosi all'ingresso circolare e lo varcano gettandosi nel bozzolo. // Si gettano allargando le braccia come ali e lasciandosi andare. Il volto è felice nel salto spontaneo». Il 'salto mistico' sembra una liberazione («Sono tutti liberi, sciolti»). L'inferno dei pazzi può essere dunque, in una dimensione parallela, riscatto (dal male, dalla classe, dal manicomio); così fa pensare l'immagine che evoca il *Monte analogo* di Daumal («L'alto conosce il basso. Il basso non conosce l'alto. // La cima è inaccessibile con i mezzi umani ordinari, ma la base è accessibile agli esseri umani quali la natura li ha fatti. Deve essere unica e deve esistere nella geografia. Deve mostrare il varco della via che unisce la terra al cielo»).

L'essenza visiva di *Casino Conolly* emerge però esplicitamente nelle «Tavole sinottiche» a fine volume: nove immagini in bianco e nero opera dell'autrice, intitolate a ciascuna sezione del libro. Il disegno è per lo più astratto, ma meglio si dovrebbe dire 'asemico', il segno grafico essendo assimilabile ai vari esempi (Tav. II, III, V, VII) di scrittura 'simulata' o, appunto, asemica che hanno qui carattere illusionistico: alludono a palinsesti ottocenteschi e creano anche l'illusione di scritture di liberazione possibili (la grafia simulata di Tav. II, bianco su nero, come su una lavagna, ci ricorda una foto celebre che ritrae Franco Basaglia di fronte a una lavagna su cui si leggono, a gesso, parole tedesche). È notevole che il montaggio delle corrispondenze sia asimmetrico rispetto alle sezioni del libro, così che la finale Tav.

IX (*Servizi Generali e Corpo Centrale: fase finale di consolidamento delle idee comuni*), con il suo effetto scuro di acquaforte goyana, scrive un epilogo meno aperto rispetto alla processione del *Bombyx mori*.

Conta anche che queste tavole aprono alla dimensione del 'sublime' (come già le foto in bianco e nero di *Tecniche di liberazione*), da intendere come una liberazione attraverso lo sguardo: il puro sguardo come premessa alla dimensione critica del guardare. Col Foucault stavolta di *Nascita della clinica*, le innovazioni introdotte nel linguaggio della medicina settecentesca nascono dall'impatto di un

nuovo modo di vedere sulla lingua, da cui nasce, per noi, la necessità di «maintenir ouvert le rapport du langage et du visible». Lo sguardo agisce guardando e ha per questo una dimensione performativa. Capiamo meglio se prendiamo un'altra *performance* nel libro di Guatteri, quella, di origine lacaniana, promossa dalla figura dell'*Allenatore* intorno al simbolismo comunicativo del ginocchio: «in francese, il ginocchio è indicato da una parola che si pronuncia *jenù*, un suono che significa anche lo (*Je*) Noi (*Nous*)». Si noterà che il *tutorial* dell'allenatore lacaniano («Si consideri adesso, del ginocchio, la peculiarità

della forma-funzione») è, propriamente, la realizzazione di un *atto linguistico*. Così, le «tavole sinottiche» e le altre immagini del libro sono *atti visivi* che servono per compiere azioni in ambito comunicativo. Sono *atti* che definiscono il metodo compositivo del libro (la sua disciplina): simulando i metodi curativo/repressivi praticati nei nove padiglioni (nove? Come i gironi infernali), quello che si compie invece sotto i nostri occhi è la messa in pratica di un metodo di liberazione.

(Fabio Zinelli)

BERNARDO PACINI, *Ipotesi sul mio disfacimento*, Napoli, Mar dei Sargassi, 2024, pp. 90, € 15,00.



Il titolo dell'ultimo libro di Bernardo Pacini, *Ipotesi sul mio disfacimento*, sembra mettere subito in chiaro le cose sul tema e sull'atmosfera che lo dominano. In effetti, il disfacimento è uno dei nuclei principali della raccolta, dove è immediatamente riconoscibile tutta un'area semantica dello sfaldarsi. Chi dice «io», per esempio, appare volontariamente depotenziato: si paragona a un leone fuggito dallo zoo che desidera solo essere sedato e riportato in gabbia (p. 16), è detentore di una «visione del mondo volontariamente diminuita, per soffrire meno pene e conseguenze del pensiero complesso» (parole sue, p. 19), è presentato nell'atto di squamarsi (p. 21), ha difficoltà a riconoscersi nello specchio dello smartphone (p. 47), si autodefinisce «il rifiuto più ingombrante» (p.

76). Ma non è solo il soggetto a essere coinvolto nel processo di disfacimento: un'intera sezione del libro si intitola «Ghosting», e il fenomeno è esteso dalla dinamica relazionale che il termine designa nel gergo corrente a un più generale scomparire, dissolversi diventando fantasma (o nebbia, spirito ipotetico, fino ai testi che tematizzano e talvolta si rivolgono a un dio assente), magari sottraendosi brutalmente a sé stessi (p. 53). A tutto ciò vanno aggiunte le immagini di disfacimento che non riguardano direttamente l'io ma che costellano l'intera raccolta: i ghiacciai in Antartide (p. 59), il corpo dei fratelli più forti del mondo (pp. 43-44), il collasso delle nuvole (p. 41; il fenomeno dà anche il titolo a una sezione).

Se questa è la nota dominante del libro, va però detto che leggendo ci si trova presto immersi in un'altra area semantica almeno altrettanto densa e pervasiva: quella del contatto. Il contatto si presenta soprattutto nella forma dell'incontro bizzarro, paradossale, con l'altro-da-sé. L'io che apre la macchina a distanza quando qualcuno è nei suoi pressi, per fargli chiedere chi e dove sia il padrone (o fargli credere di essere lui stesso il padrone del mondo, p. 15), un «tu» che sollecita il soggetto lanciandogli «palline, pezzetti di spago» (p. 14), una richiesta di informazioni stradali non andata a buon fine (p. 8). Più in generale, anche in questo caso, il libro (e soprattutto la prima sezione, intitolata per l'appunto «L'attrito di A con B») pullula di incontri/scontri, come quello comico e un po' grottesco tra un'autofunebre e un'ambulanza (p. 13). C'è poi la

sezione «Phishing», quasi tutta costruita con messaggi spam o a scopo di truffa: anche qui la dimensione del contatto, della ricerca del contatto, è centrale, per quanto l'aggancio sia virtuale e spesso a fini criminosi. Lo stesso *ghosting*, della sezione eponima, in quanto negazione di una relazione, presuppone pur sempre, a monte, un contatto tra due individualità.

Proprio questa compresenza tra disfacimento, sparizione ed evanescenza da una parte, e contatto, incontro e scontro dall'altra, appare la colonna portante del libro, perché l'identità soggettiva, allusa fin dal titolo con quel possessivo (e insieme messa in dubbio e interrogata tanto da quel «disfacimento» quanto dalle «ipotesi» su di esso), prende forma appoggiandosi a entrambi i poli. Che non andranno contrapposti in modo semplicistico, la forza disgregatrice e implosiva del disfacimento contro quella vivace e costruttiva del contatto. I contatti sono spesso violenti, ingannevoli più o meno a fin di bene, concessi e poi tolti; oppure sono veri e propri errori, come il cortocircuito che si crea quando, violando volontariamente le regole del gioco del Sapientino, si fanno collidere i due spinotti tra loro. E però proprio questa poesia è rivelatrice, perché, dopo aver raccontato questa perversione del gioco, il soggetto dichiara: «lo svago che cercavo non veniva dall'accordo / di elementi retamente collegati: // il prodigio precedeva l'intenzione / il mezzo provocava la forma e il contenuto / della gioia, se puoi chiamare gioia un gesto idiota» (p. 12). Sono versi che sollecitano senz'altro una lettura metapoetica, ma al di là di

questo è molto importante l'affermazione per cui l'errore, il cortocircuito, il contatto "sbagliato" sono proprio ciò che genera la gioia. In un'altra poesia l'errore è invece rivelatore di verità, quando il lapsus o refuso del t9 porta a scrivere *quantomento* invece di *quantomeno* e lo scarto propizia un'onesta riflessione sul costitutivo mentire della e con la scrittura (p. 10). D'altra parte, in questo gioco di ribaltamenti, il disfacimento stesso non è connotato in modo solo negativo, se per esempio le squame che l'io perde sono quelle che vanno a formare il suo quaderno («in vera pelle», detto con ironia ma nemmeno troppo), per cui più il disfacimento di sé avanza più spazio c'è per la scrittura (p. 21). Insomma, errore, cortocircuito, disfacimento sono tutti eventi o processi che producono un'energia di qualche tipo, hanno un che di propulsivo, di paradossalmente vitale.

Individuate le due forze portanti del libro, è necessario soffermarsi su un terzo elemento, che in qualche modo le innerva entrambe: la tecnologia. Non è una novità nell'opera di Pacini, che nel 2016 aveva pubblicato una raccolta interamente ispirata dall'anime/videogioco dei Pokémon (*La drammatica evoluzione*) e che prima di *Ipotesi sul mio disfacimento* aveva scritto *Fly mode* (2020), libro nel quale il punto di vista dominante era quello di un drone. Qui la tecnologia non ha un simile peso strutturale, ma non per questo risulta meno presente. In particolare, lo smartphone e la rete dei social si configurano come inaggrabili dispositivi di me-

diatazione del contatto, problematico, tra sé e gli altri ma anche tra sé e sé. Abbiamo citato la sezione «Phishing», ma è emblematica anche una prosa in cui l'io sembra entrare in relazione con un passeggero del treno non osservando il passeggero direttamente ma il video che questi sta guardando sul suo telefono (p. 19); lo smartphone può essere il muro interposto – e insieme il collegamento – tra la persona e il resto del mondo (p. 11), ma anche, lo si è visto, uno specchio nel quale l'io non riesce a riconoscersi (p. 47), oppure il serbatoio dei messaggi whatsapp che l'io invia a sé stesso (p. 53). Proprio la persistenza dell'elemento tecnologico sollecita un confronto con il libro precedente, perché, da questo punto di vista almeno, *Ipotesi sul mio disfacimento* sembra una sorta di rovesciamento di *Fly mode*. Lì il drone attraversava illeso paesaggi e vite, registrandole scrupolosamente ma insieme instaurando una doppia distanza dalle cose: la distanza del drone che sorvola il mondo e si limita a osservarlo dall'alto e la distanza dell'individuo che manovra il drone e che fruisce delle immagini registrate da una postazione distaccata e confortevole. Entrambi, drone e padrone, si immergevano nella realtà senza scalfirla e senza esserne scalfiti. In *Ipotesi sul mio disfacimento* succede l'opposto. Non c'è distanza, tutto sembra entrare in contatto – e in collisione – con tutto, o se separazione c'è è una separazione che di continuo persone e cose cercano di forzare e superare, consapevoli o meno. Volendo ridurre la questione a una metafora sen-

soriale, si può dire che, se in *Fly mode* la conoscenza passava attraverso la vista, in *Ipotesi sul mio disfacimento* il senso più sollecitato è il tatto. Il contatto produce un'erosione o addirittura una disgregazione dinamica; a sua volta il disfacimento, sfumando i confini delle cose e facendole uscire dalla loro immobilità autosufficiente, produce contatti. Si genera così una sorta di circolo, se non virtuoso, quanto meno vitale, che non è affatto privo di una parte oscura (l'abbiamo visto: violenza, inganno, crisi di riconoscimento ecc.), ma che, rispetto al rischio di un'immobilità e di una separazione asettiche, dà il senso di una compromissione attiva con lo spettacolo del mondo. Non è allora un caso, forse, che verso la fine del libro, mescolate a immagini ed eventi di morte, di incomunicabilità e di sofferenza, si facciano strada momenti di accettazione, magari svagata come quella che possono avere turisti in un parco naturale (pp. 78-79), ma affermata nonostante tutto, come in questa poesia: «Quanto a me, oggi ho detto sì al sorriso / sgranato di mio figlio che ha infranto / il mutismo dalla macchina chiedendo / di portarlo dal carwash. // Ho detto sì, stordito come sempre / nell'auto ancora oggi mai lavata / stravolta e polverosa: taralli, fogli vari / frantumi di plastica e cartone // insieme al rifiuto più ingombrante: / io, che comunque ha detto sì» (p. 76).

(Marco Villa)

CESARE PAVESE, *Poesie*, a cura di Marco Villa e Niccolò Scaffai, commento alle poesie di Marco Villa, appendice critica a cura di Anna Carocci, Milano, Garzanti, 2023, pp. 832, € 20,00.



I settant'anni dalla morte di Cesare Pavese e la conseguente scadenza, nel 2021, dei diritti sulla sua opera sono coincisi con una fioritura editoriale che ha riguardato ogni versante della produzione dell'autore di Santo Stefano Belbo. Nei casi migliori, la congiuntura ha offerto l'occasione tanto per una rilettura di singoli libri rimasti negli anni più in ombra (si pensi a quella proposta da Stefano Carrai per *Il compagno*, Milano, BUR, 2021), quanto per una generale riconsiderazione dei diversi aspetti del 'mestiere' letterario di Pavese. Per lo specifico della poesia s'inscrive e spicca in questo contesto il volume delle *Poesie* curato da Niccolò

Scaffai e Marco Villa, che firma il commento. Ad accoglierlo è la serie pavesiana dei «Grandi libri» di Garzanti diretta da Gabriele Pedullà.

L'edizione delle poesie di Pavese rimasta a lungo di riferimento, quella a cura di Mariaros Masoero (Torino, Einaudi, 1998), era priva di note di commento. Similmente, il recente tomo complessivo dell'*Opera poetica. Testi editi, inediti, traduzioni* curata da Antonio Di Silvestro e Antonio Sichera (Milano, Mondadori, 2021), fornisce informazioni sulle poesie di carattere soltanto filologico. Se si eccettuano le annotazioni a pochi componimenti incluse in antologie e storie letterarie, fino a giorni vicini erano mancate vere e proprie edizioni commentate dell'opera pavesiana in versi. Un ritardo al quale non è da escludere abbia concorso il non semplice inquadramento del Pavese poeta nel panorama della poesia italiana del Novecento. Su tale questione riflette Scaffai nel suo poderoso saggio introduttivo (pp. v-cx). In ogni caso, all'assenza di un commento ai versi di Pavese oggi viene appunto a sopperire (insieme alle *Poesie*, a cura di Giovanni Bàrberi Squarotti, prefazione di Franco Arminio, Milano, BUR, 2021) il puntuale lavoro di Villa e Scaffai.

L'edizione è naturalmente imperniata sulla prima e unica silloge organica data alle stampe da Pavese in vita, *Lavorare stanca*. Rispetto a questa raccolta si registra subito una novità. Discostandosi da Masoero, che recava a testo la *princeps* solariana del 1936, ritenuta di maggiore prestigio (ma a tale prestigio ha finito per contribuire la stessa edizione del 1998), i curatori scelgono di attenersi all'ultima volontà dell'autore. Stampano cioè (come Di Silvestro e Sichera) la versione della raccolta apparsa da Einaudi nel 1943 e fruttanto divenuta irripetibile. I componimenti soppressi nel passaggio dalla prima alla seconda edizione (ovvero *Canzone di strada*, *Ozio*, *Proprietari*, *Tradimento*, *Cattive compagnie* e *Disciplina antica*) sono d'altro canto ripresi e commentati in un'appendice a *Lavorare stanca*. Viene qui riacquisito anche *Pensieri di Dina*, testo escluso nel '36 a causa della censura e non reinserito nel '43 (a differenza dell'importante *Il dio-caprone*, di *Balletto* e di *Paternità*). Giusta la disposizione autoriale, il libro è siglato da due prose di au-

tocommento (*Il mestiere di poeta* e *A proposito di certe poesie non ancora scritte*) imprescindibili per intendere la poesia di Pavese e la genesi di *Lavorare stanca*.

Nel volume seguono *La terra e la morte*, poemetto in nove parti dedicato a Bianca Garufi e uscito in rivista nel 1947 (cui in coda si aggiunge un dittico affine per data e ispirazione, le *Due poesie per T.*), e la silloge postuma dedicata all'attrice Constance Dowling, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, del 1950. Viene poi offerta e commentata una selezione dei testi lasciati da Pavese inediti e pubblicati a suo tempo da Italo Calvino (in *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962). Tra questi si predilige il compatto nucleo adolescenziale delle *Poesie del disamore* (ora parimenti nell'edizione critica e commentata del *Canzoniere smembrato. Le «Poesie del disamore» di Cesare Pavese*, a cura di Gioele Cristofari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021). Chiudono altri due componimenti dispersi, *Il ragazzo che era in me* e *Poetica*, significativi sia per la riuscita estetica sia per l'idea di poesia che l'autore vi esprime. Proprio sulla poetica del primo Pavese, determinata dalla volontà «di assumere una postura di studiato contrasto e motivato agonismo rispetto ai modi e alle correnti della lirica italiana accreditati o in via di affermazione negli anni del suo esordio come poeta in pubblico» (p. v), insiste, come anticipato, l'introduzione.

Anche mediante il ricorso a lettere e pagine di diario dell'autore, Scaffai mostra bene come un programmatico distanziamento dall'ermetismo e un'estraneità di fondo alla nostra tradizione (nonostante il legame con il poemetto gozzaniano o studiate tangenze con D'Annunzio) informino a ogni livello il libro e le sue peculiari soluzioni narrative. Così, nella metrica, al declinare dei versi canonici s'impone il caratteristico verso lungo pavesiano, il tredecasillabo anapestico di 3^a 6^a 9^a 12^a. Oppure, sul piano macrotestuale, l'opzione per un «anti-canzoniere» (p. xxi) si risolve in un impianto basato sulla ripetizione variata di nuclei tematici e di situazioni simboliche (ad esempio la campagna, la donna, la solitudine) che finisce per istituire una formularità non dissimile da quella dell'epica. Allo stesso modo, i tentativi (anche sul modello dell'amato Whitman) di superare un lirismo tradizionale, di rag-

giungere uno stile oggettivo e di evitare una rappresentazione naturalistica della realtà conducono alla concezione di personaggi di un'«epica minore» (p. xlii), archetipi o stilizzazioni (l'ubriaco, il «villano» e, sopra tutti, lo «scappato di casa») della condizione umana che Pavese mette al centro dei suoi testi in bilico tra poesia-racconto e mito.

Scaffai osserva in conclusione che tali risultati restano tuttavia isolati non solo nello sviluppo della poesia italiana seguente, ma perfino entro il percorso dello stesso Pavese. *La terra e la morte* e *Verrà la morte* sanciscono un ripiegamento su esiti simbolistico-crepuscolari quando non di matrice ermetica. In questo senso, il vero adempimento della ricerca di un'epica portata avanti in versi con *Lavorare stanca* nel corso degli anni giovanili andrà piuttosto individuato nel mito quale risulta dalla prosa matura dei *Dialoghi con Leucò*.

Correda l'introduzione una *Nota bibliografica* di ampio respiro allestita dallo stesso Scaffai. L'ultima parte del volume contiene inoltre una ricca *Appendice critica* a cura di Anna Carocci, che discute la bibliografia pavesiana, dedicando una specifica attenzione alla ricezione di *Lavorare stanca* a partire dalle prime recensioni al volume. Con l'una e con l'altra l'annotazione di Villa dialoga proficuamente.

Il suo commento, come esplicita una *Nota all'edizione*, è organizzato secondo la «struttura ormai consolidata consistente in un cappello introduttivo, una scheda metrica e le note al testo» (p. cxiii). Un primo rilievo in merito concerne la fascia metrica. Poco spazio viene inevitabilmente riservato alle figure di suono e alle rime, invero scarse nella poesia di Pavese. Oltre che sulle costanti e sugli scarti metrico-stilistici di Pavese in genere, Villa si concentra viceversa sulle ripetizioni lessicali (di cui è peraltro un esperto: cfr. la sua monografia, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS, 2020). In via preliminare il commentatore fa notare come queste siano «tra i fenomeni più caratteristici e importanti» di Pavese poeta, tanto che «mettere in luce il sistema iterativo di una poesia significa il più delle volte coglierne già l'ossatura concettuale» (p. cxiv). Si tratta di una premessa, a un tempo critica e operativa, la quale indica l'orientamento verso il lettore di un

commento che ha nella chiarezza uno dei suoi punti di forza. Se ne trova subito applicazione nella scheda metrica relativa al secondo componimento di *Lavorare stanca*, *Antenati*, laddove evidenziare le serie oppostive di «uomo/-ini» e «donna/-e» consente a Villa di mostrare icasticamente a chi legge quanto esposto in maniera discorsiva nel cappello, ossia che il testo è tutto calato nella prospettiva patriarcale degli antenati (pp. 21-2).

I cappelli introduttivi ragguagliano di volta in volta sulla datazione dei testi, ne spiegano il titolo e descrivono la struttura. Si soffermano dunque sui temi principali, dei quali viene seguito lo svolgimento lungo il corso dell'intero corpus poetico pavese. È il caso del tema conduttore del lavoro, attorno al quale il commentatore ragiona diffusamente introducendo la poesia eponima di *Lavorare stanca* e arrivando a offrire una chiave di lettura in fondo valida per l'intera raccolta: «Lavorare stanca [...] anche perché costringe alla solitudine, ed è una solitudine arida, abbruttita, dolorosa, molto diversa da quella stoica prospettata nei primi testi del libro» (pp. 244-5). I cappelli di Villa, in definitiva, mirano sempre ad avanzare un'interpretazione complessiva, non solo del componimento, ma del componimento letto entro le dinamiche che reggono le sillogi. Alle note è invece

demandata per prima cosa l'illustrazione del significato di versi singoli o di sequenze di versi. A dispetto di un'apparente semplicità, la lettera di Pavese pone al lettore e quindi a chi lo commenta non poche difficoltà, che dipendono in larga parte da quel valore «anche e soprattutto simbolico», non strettamente referenziale attribuito da Pavese alle figure della sua poesia (p. 329). Ne conseguono una «trasfigurazione e opacità dei referenti» (Scaffai, p. xL) con la quale Villa (opportunamente appoggiandosi alla critica precedente) non manca di misurarsi. L'annotazione dà poi conto dell'intertestualità, riuscendo a non sommergere i testi di riferimenti. È sicuramente un dato che rende agevole il commento anche per i non specialisti. Per quanto riguarda i richiami interni all'opera di Pavese viene piuttosto sottolineata la persistenza e l'evoluzione di certi motivi da un libro e da un genere all'altro. Si veda come per *Mito* 1: «Verrà il giorno che il giovane dio sarà uomo» il commento rimandi a un passo di *I due*, nei *Dialoghi con Leucò*, in cui, analogamente, giovinezza e divinità sono accomunate perché entrambe presuppongono l'ignoranza della morte. Tra i misurati rimandi ad altri autori può risultare interessante seguire la pur debole filigrana montaliana che il commento rintraccia in *Lavorare stanca*, portando a confronto per

Incontro, vv. 1-3: «Queste dure colline [...] mi han schiuso il prodigio / di costei, che non sa che la vivo e non riesco a comprenderla», il «prodigio / che schiude la divina Indifferenza» di [*Spesso il male di vivere...*], vv. 5-6 e per *Indisciplina*, v. 1: «L'ubriaco che si lascia alle spalle le case stupite» il «nulla alle spalle [...] con un terrore d'ubriaco» e il riapparire delle «case» dei vv. 3-6 di [*Forse un mattino andando...*]. Una parziale conferma, forse, dell'influenza che l'opera in versi di Montale ha saputo da subito esercitare anche su chi, come Pavese, intendeva discostarsene. Ma il commento di Villa, l'introduzione di Scaffai e l'appendice di Carocci hanno il merito di ripresentarci, senza eluderne aporie e limiti, anche le poesie di Pavese e in particolare *Lavorare stanca* come il classico del Novecento che è (ed è stato nel dibattito sulla poesia svoltosi in Italia specie negli anni Sessanta). In una stagione favorevole ai commenti novecenteschi (esaurito Montale, è ora il momento dei poeti della 'terza generazione') questa edizione commentata riesce insomma a riproporre all'attenzione di lettori e critica, nella veste che gli è consona, il Pavese poeta.

(Michel Cattaneo)

GIANCARLO PONTIGGIA,
Con parole remote,
introduzione di Sergio Givone,
Firenze, Vallecchi, 2024, pp.
152, € 15,20.



Con *parole remote* di Giancarlo Pontiggia è un libro nato dal silenzio e nel dialogo intimo con gli avi. Esce nel 2024 per Vallecchi, come nuova edizione curata da Isabella Leardini e con l'introduzione di Sergio Givone, completata da un'importante sezione: *Come nasce un libro* (*Un racconto*), dove il poeta percorre e approfondisce la storia dell'opera. Il libro è infatti il suo esordio in poesia: la prima edizione era stata pubblicata nel 1998 per Guanda (e insignita con il Premio Montale). Impegnato fin dagli anni Settanta nella definizione e nella pratica della poetica del post '68, Pontiggia dal 1977 al 1980, era stato caporedattore della rivista quadrimestrale di poesia «Niebo», diretta da Milo De Angelis. Il primo numero della pubblicazione si apriva proprio con sei suoi componimenti, sotto il titolo: *Di sbieco*. Nel 1978, con Enzo Di Mauro, aveva curato anche l'antologia *La parola inna-*

morata, che insisteva ancora su una dimensione «ludico-amorosa» della poesia. Negli anni Ottanta, però, resosi conto che quei versi «impertinenti e beffardi» non lo rappresentavano più, il poeta affronta una lunga, riservata, riflessione, sospesa appunto dall'uscita del libro di esordio. Era un nuovo inizio, in cui Giancarlo Pontiggia dava l'addio alla poetica romantica e ritrovava armonie e suoni classiche.

La poesia *Canto di evocazione*, che introduce il libro, è il richiamo alle ombre degli avi, quasi un proemio magico e rituale, in cui il poeta si fa antico sacerdote invocando le forze oscure che abitano il mondo: «Vieni ombra / ombra vieni / ombra / ombra / vieni oh vieni, buia /s ali tra i gradini, nel tempo // Vienimi vieni vieni / vienimi vieni / vieni con ogni doglia, con tutte le furie / con ciò che nell'ombra si sfoglia / con quel che nell'ombra spuma [...]». Alla sezione *Canto di evocazione* succedono:

Auguria, Nella polvere di un altro giugno, Restate, versi, Pomeriggi del sessantuno, Frammenti dell'ombra, Estate, Messaggi dall'antica notte, In quella oscura caverna, Nel tempo vuoto, Presagi, Penso, Con parole remote, che possono anche essere considerate parti di un monologo lirico o di un poemetto sul 'senso della vita', considerando la loro profonda coerenza intorno al mistero e all'appello agli avi. Per concludersi con la sezione citata: *Come nasce un libro (Un racconto)*.

In *Auguria*, Pontiggia si propone di recuperare la potenza fondante delle parole. In particolare, in *Nomi e nati* leggiamo: «Nomi e nati / io pongo i vostri confini qui, / lungo il corso dell'intero anno, / fin dove con suoni vi avrò chiamati: // ogni cosa che intendo / aver detto, ogni nome e ogni nato, / per voi sarà qui ogni confine, a sinistra [...]». Il poeta avvia quindi un cammino memoriale in cui rivive lo splendore delle estati dell'infanzia, e a cui dedica tre delle sezioni dell'opera. La pienezza dell'età si confronta con il presagio della finitezza, e la parola sembra cullarsi tra un passato che risuona nelle stanze di un'antica domus, e un futuro ricco di mistero e di senso. Si sviluppa così un "libro-giardino" abitato da numi tutelari, e che va inteso anche quale eco della memoria di giardini reali. Leggiamo da *Quando l'ombra sale sulle terrazze*: «[...] momento per momento se, nelle sere / nei giardini, fra le / sedie, si levano / grandi uccelli silenziosi (fili sì, tirati / dalla casa in ombra), voi / versate il vino / notturno, eguali, simili ad astri che passano / lungo la via che arretra / e

non è dono, non è onda, / ma una crepa / che si dilata, scura, tra le forze, / nel troppo dei sensi, nella / sacca dello spirito che ronzia, ronzia [...]». E ancora: «Ancora ti cuoce la polverosa / estate del sessantuno, quando / le mattine si disfano con il sole / già grande, cresce il meriggio cieco, e / più buie ombre declinano sul mondo / nel quale ci sei tu, accanto a un tronco / smangiato dalla folgore crudele / e un senso profondo di morte / lucente com'è solo la vita // che si scioglie a poco a poco // in un alveare di anni forse più ansioso / consumati tra strade di città [...]».

Il corpus dell'opera ruota attorno a quelli che l'autore stesso nella sezione *Come nasce un libro* chiama «pensieri e nomi felici», capaci di offrire tutto ciò che il mondo interiore costruisce e alimenta, innestato nella memoria della campagna lombarda, come anche nelle care letture dell'adolescenza. In «Poesia / Bosco / Cuore / Oh» leggiamo: «2 Per una volta ci occorre il miracolo / la lingua intraducibile, il fuoco / che divampa sull'orlo dei campi / e non straripa; // per una volta sostiamo in un golfo / di more e di foglie, in un sonno / pomeridiano: // siete nel primo minuto, nel gonfio / ramo, alla svolta di un altro tempo, // in un'ansa più lenta, // nel centro».

La parola, oltre che custodia della profondità e della complessità, al di là delle sperimentazioni novecentesche, per il poeta diventa impegno civile. In *Penso l'estremo del frammento*, leggiamo: «3 Canto parole civili / e vaste nubi, / l'ombra del tempo che si oscura, / giardini // 4 Penso l'estremo del frammento / con

animo umile, devoto. // Pronuncio versi semplici, / incisi in legno di olmo. // Voglio credere nel loro senso, / nel loro silenzio di polvere». Pontiggia esorta il lettore a farsi interprete dell'indicibile e custode della voce degli avi che permane nella scrittura. All'inizio dell'opera le 'parole remote' sono quelle circondate dal fulgore della luce del solstizio d'estate, come leggiamo ancora in «Poesia / Bosco / Cuore / Oh»: «3 Già siete qui, tra / i fogliami, gli spini / nell'onda che non si muove / in un sole che acceca; // nati / nel grande mattino, nel grembo / vestale, in un azzurro sciame, nel cuor e // che non si muove. // 4 Sono per voi questo libro / e questa candela, che illumini uno per / uno / ciascuno verso, quelli scritti da noi [...]».

Dopo avere lasciato l'estate della memoria, le liriche dal sapore più autunnale si arricchiscono di ombre e di presentimenti. Proprio nel massimo trionfo del buio, il solstizio d'inverno porta infatti con sé la promessa metaforica della luce futura. In *Restate, versi* leggiamo: «[...] se di nuovo, in un mese // più algido, remoto, contro / il marmo del tempo, quando / le picee / spighe degli anni declinano verso / un vuoto desolato, / uggioso un cielo spiove; – voi // restate, versi, rose / di un più ferreo pensiero, / fiamme // nel baluginante nero». Nella voce di Giancarlo Pontiggia, l'opzione di osservare la vita con sguardo altro e rinnovata speranza passa per il mondo «selvatico e appartato» del tempo dell'infanzia e da un ripensamento dei fondamenti mitici della poesia.

(Lidia Popolano)

PAUL CELAN - GUSTAV CHOMED, *«Ho bisogno delle tue lettere»* tr. A. Nelson e M. C. Susini, a cura di B. Wiedemann, J. Köchel e A. Ruchat, Ibis/FT - Finis Terrae, Pavia, 2024, pp. 144, euro 15.



Il primo volume della collana «Rive dell'altro» – inaugurata da Finis Terrae e curata da Anna Ruchat e Domenico Brancale – illustra molto bene il progetto di rendere disponibile al pubblico italiano una parte della «miriade di materiali usciti in questi anni in Germania e in Francia che tanto hanno contribuito a trasformare la lettura e l'interpretazione dell'opera di Celan facendone qualcosa di molto più vivo e inestricabilmente legato alla biografia» (p. 137).

Il riferimento connesso a tale «miriade» è innanzitutto al monumentale lavoro di Barbara Wiedemann, curatrice negli ulti-

mi anni di una nuova edizione commentata delle poesie di Celan e dell'epistolario *Etwas ganz und gar Persönliches. Die Briefe 1934-1970*, entrambe pubblicate da Suhrkamp nel 2020. Di Wiedemann sono anche alcune note a chiusura del presente volume, «*Ho bisogno delle tue lettere*», che include il carteggio tra Celan e Gustav Chomed, amico d'infanzia a Czernowitz – uno dei rinvenimenti più preziosi, in effetti, del lavoro d'archivio svolto nelle ultime decadi.

A differenza degli scambi epistolari più noti con Ingeborg Bachmann (nella più recente edizione italiana: *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, Nottetempo, 2025) e Peter Szondi (*Tra l'oro e l'oblio. lettere 1959-1970*, Neri Pozza, 2023), il carteggio con Chomed – iniziato nel 1938 e poi interrotto e ricominciato a più riprese, fino a poche settimane dal suicidio di Celan, avvenuto nell'aprile 1970 – pone al centro dell'attenzione il legame spezzato con Czernowitz: con ciò, si rinvia non soltanto a un esilio che è, tra i vari possibili aspetti, frequentazione coatta di più lingue, ma anche all'interrogativo sulla possibile ricezione di Celan nella natia Bucovina, in quella «Piccola Vienna» passata dopo la seconda guerra mondiale sotto il controllo della Repubblica Socialista Sovietica Ucraina, producendo dunque riflessi ad ampio spettro nella poetica celaniana. Allo stesso modo, occorre rifuggire la tentazione di una sorta di critica biografica basata sulle presunte evidenze fornite dagli epistolari di Celan, malgrado l'effettiva abbondanza e facondia di queste sue molteplici corrispondenze, e in varie lingue (tedesco, francese e rumeno). La separazione, l'assenza e il silenzio – materia costitutiva di tanti epistolari, e certamente anche di questo – concorrono ad alimentare presenze fantasmatiche che si agitano intorno e al di là della vita così come dell'opera letteraria; in fondo, come Franz Kafka scriveva già alcuni anni prima a Milena Jesenská: «Scrivere lettere significa denudarsi davanti ai fantasmi

che ciò attendono avidamente».

I fantasmi di Celan si presentano talvolta come vere e proprie ossessioni letterarie: l'*affaire Goll*, le ruminazioni sulla propria posizione nel canone letterario in lingua tedesca, il rapporto con la letteratura russa, etc. Quanto al primo tema, si tratta della famosa accusa di plagio fatta a Celan da Claire Goll (autrice di un prezioso, per quanto iperbolico, scritto: *Cercando di afferrare il tempo*, recuperato e curato dall'esperto celaniano Dario Borso per Prospero Editore nel 2021), sulla base dei testi del compagno Ivan Goll (1891-1950). Chomed viene messo a parte dello scandalo, ma non può intervenire con l'acribia filologica di un altro destinatario delle missive di Celan, Peter Szondi, che invece aiuterà Celan a smontare ogni accusa. L'*affaire Goll* si ripercuote anche sullo statuto di Celan nella letteratura in lingua tedesca: il poeta è consapevole del prestigio ormai acquisito («non sono uno sconosciuto, Gustav, molti giovani poeti tedeschi mi devono qualcosa», lettera del 6 febbraio 1962, p. 20), ma questo non basta a contrastare le strategie di «inversione» adottate dalla critica letteraria della Germania Ovest («fosforescenza della putrefazione», la definisce Celan nella lettera del 3 maggio 1962, p. 55) tacciando di oscurità ed ermetismo una pratica poetica che Celan considerava invece una prova, per quanto portata a esiti estremi, di semplicità e di umanità: «Nella mia poesia ho spinto alle estreme conseguenze l'esperienza umana di questo nostro tempo. Per quanto possa sembrare paradossale: è proprio questo che mi sostiene» (lettera del 29 gennaio 1970, p. 111).

I fantasmi sono anche più gravosi quando toccano più direttamente il piano esistenziale: negli anni Sessanta, i silenzi di Celan, dovuti ai suoi lunghi ricoveri psichiatrici, punteggiano di assenze la corrispondenza; pur non essendo esplicitamente affrontati nelle lettere, emergono con evidenza dalla scansione temporale delle missive, adeguatamente sottoli-

neata anche dal puntualissimo lavoro di curatela del libro. Nel carteggio, tuttavia, affiorano anche i fantasmi, talvolta concretissimi, che attanagliano la vita di Chomed: se Celan non esita a fornire all'amico un sunto delle sue relazioni di autore e traduttore dalla lingua russa (converrà ricordare qui anche la pubblicazione italiana dei *Dodici* di Aleksandr Blok, tradotti da Celan, a cura di Dario Borso, per la casa editrice L'Arcolaio, nel 2018), per poi decidere di non spedire la lettera in questione (datata 26 febbraio 1962, pp. 35-40), Chomed deve confrontarsi ogni giorno con le limitazioni imposte dal regime sovietico, che vanno dall'autocensura nella scrittura delle lettere fino alla difficoltà di organizzare un viaggio per raggiungere l'amico, mai effettuato, fino all'introiezione definitiva: «sono diventato un freddo burocrate» (lettera del 8 aprile 1962, p. 47). Tuttavia, fantasmatico, come forza desiderante, resta sempre anche il desiderio della comunicazione umana, materialmente interrotta dallo sradicamento: come Celan scrive in una lettera a René Char, nell'ottobre 1960, c'è un bisogno «tutto umano» di parlarsi, per quanto «l'essenziale [sia] incrollabile e irremovibile» (cfr. R. Char, *Correspondance 1954-1968*, Gallimard, 1977, p. 21). Ed è il bisogno che sentono sia Celan («Ho bisogno delle tue lettere» è una sua frase, giustamente adottata come titolo del presente volume) che Chomed e che li anima. Un bisogno, castrato dalla cortina di ferro e, più in generale, dalla condizione comune di esilio (interno o esterno), che i due amici costantemente provano è quello di sentir risuonare ancora una volta il loro antico e pierrottesco richiamo d'infanzia, *Au clair de la lune* – un bisogno che oggi, per chi leggerà questo volume, carica di pathos le righe dell'uno e dell'altro interlocutore, rendendo questo carteggio lettura preziosa anche oltre la considerazione critica del suo immediato contesto storico, culturale e poetico.

(Lorenzo Mari)

LESJA UKRAJINKA,
Il canto della foresta, trad.
dall'ucraino di Yaryna Grusha,
Milano, Mondadori 2024, pp.
168, € 11.



Lesja Ukrajinka (1871-1913) è una delle più note poetesse ucraine, figura chiave nello sviluppo della poesia e del dramma romantici ucraini. La versione del dramma in versi *Il canto della foresta*, realizzata da Yaryna Grusha ed edito da Mondadori, è la prima traduzione in italiano dell'opera più significativa della Ukrajinka. La traduzione del dramma è preceduta da una introduzione, in cui la traduttrice offre una dettagliata biografia di Lesja Ukrajinka (pseudonimo di Larisa Kosach).

Il canto della foresta (1911) è l'opera più famosa di Lesja Ukrajinka; secondo quanto affermato dalla stessa poetessa, fu scritto «tutto d'un fiato» in soli dieci giorni. Non è un caso che il dramma venga definito una canzone: scritto in uno stile poetico magnifico, con rime brillanti e immaginifiche metafore, è un inno alla foresta e ai segreti della natura selvaggia con i suoi mitici abitanti.

Le fonti letterarie del dramma sono le opere folcloriche sull'arrivo della primavera e antichi riti di iniziazione pagani, che Lesja Ukrajinka, in quanto raccoglitrice e studiosa di testi folclorici, conosceva bene. L'addio all'inverno nelle culture slave segnava simbolicamente l'arrivo del nuovo anno e la vittoria della vita sulla morte, associata all'antica tradizione di bruciare i simboli dell'inverno e della morte e di accogliere la primavera, periodo dell'amore e della fertilità. Yaryna Grusha sottolinea anche l'influenza della mitologia greca, ravvisando nella storia dei prota-

gonisti – Lukaš e Mavka – un'allusione al mito di Orfeo ed Euridice.

La poetessa sembra capovolgere la leggenda tradizionale sull'arrivo della primavera, in seguito alla quale l'inverno, e con esso la morte, il freddo e il torpore, si esauriscono sotto i raggi del sole primaverile e per le piante, gli animali e gli uomini giunge il periodo della gioia e dell'amore. Ne *Il canto della foresta* la protagonista – Mavka, una divinità della foresta, simile a una ninfa – è insolitamente sensibile alla bellezza e alle esperienze emotive; il suo amore per Lukaš inizia quando lo sente suonare il flauto: si innamora prima della voce del suo flauto (come Euridice della voce di Orfeo) e poi dello stesso Lukaš. Il loro amore sembra perfetto, finché Lukaš non porta Mavka a casa sua, lei si confronta con la difficile vita quotidiana del villaggio e, soprattutto, con la madre di Lukaš, donna conformista dalle idee piuttosto limitate sulla vita e sull'amore. Lukaš, sotto l'influsso materno, inizia a pretendere che Mavka diventi pratica ed equilibrata, accusandola di amarlo «in modo sbagliato» e di comportarsi «in modo sbagliato» in famiglia. Mavka cerca invano di cambiare, adattandosi a standard per lei insoliti, ma si sente estranea in una casa dove regnano risentimento e avidità, mentre lei prova solo sentimenti puri. Quando la madre di Lukaš trova un'altra ragazza a suo parere più adatta per il figlio, la semplice, pratica e laboriosa Kilinka, Mavka si ritira nella foresta. Così, nel dramma di Lesja Ukrajinka, contrariamente ai riti pagani slavi, l'inverno, nelle sembianze della madre di Lukaš, sconfigge la primavera, incarnata da Mavka; quest'ultima per il dolore si trasforma in un albero dai rami sottili che pendono tristemente. Di fatto, questa divinità dell'inverno, nelle vesti di una madre fredda e pratica, «uccide» il proprio figlio. Preso infatti dalla nostalgia per la luminosa Mavka, Lukaš si reca nella foresta e suona il flauto, che aveva abbandonato da tempo, vicino all'albero in cui si è trasformata la ragazza e le rimane accanto, come percepisce la presenza silenziosa. Li viene colto da una gelata tardiva, eco dell'inverno, e muore.

Lesja Ukrajinka capovolge il principale mito slavo sulla primavera: nella sua opera non è l'inverno a perire a causa dei raggi del sole, ma, al contrario, è la primavera a morire per l'insensibilità umana,

rappresentata dal freddo invernale.

Grusha richiama l'attenzione del lettore sui versi in cui Mavka, già albero, raccoglie la melodia che Lukaš non ha finito e inizia a far frusciare melodiosamente le sue foglie, trasmettendo l'idea dell'immortalità dell'arte e dell'amore, anche se risolta in modo così tragico. Ukrajinka era convinta della responsabilità che le persone dotate hanno verso il proprio talento, che le costringe a creare anche nelle condizioni più difficili. Lei stessa continuò sempre a scrivere, pur malata, fin da bambina, di una grave forma di tubercolosi ossea, e vivendo la sua esistenza in un paese diviso tra due imperi stranieri (l'Ucraina del tempo, divisa tra gli imperi austriaco e russo). La curatrice ritiene che *Il canto della foresta* non sia però una tragedia, ma si concluda invece con l'affermazione dell'immortalità e della continuazione del canto, della poesia, della vita della lingua.

Secondo la traduttrice, la morte prematura della poetessa, avvenuta nel 1913, somiglia alla morte di Mavka, poiché, dal letto di morte, ella continuò a dettare al marito, alla madre e alla sorella il suo ultimo dramma; secondo Grusha, Ukrajinka «...ricalca le orme di Mavka: lascia il corpo per diventare una voce, ardente e appassionata, destinata a parlare alle future generazioni». La traduttrice sottolinea che uno degli aspetti più significativi della produzione di Lesja Ukrajinka sono i suoi personaggi femminili forti e dinamici: fino ad allora le donne nella letteratura ucraina avevano avuto prevalentemente un ruolo passivo. L'autrice presenta invece donne forti e ne trasmette la visione del mondo. Mavka è così forte da affidarsi ai suoi sentimenti e decidere di lasciare la foresta, nonostante tutti i suoi «parenti» del bosco siano contrari. Ma lei sa chi ama e cosa vuole, ed è per questo che intraprende questa fuga nella vita – e allo stesso tempo nella morte. Tuttavia, la fuga di Mavka non è un errore; al contrario, è un momento di affermazione di un sentimento reale e profondo, che la società umana, piegata alle convenzioni e distratta dalle preoccupazioni quotidiane, non può comprendere e accettare.

La traduzione del dramma, realizzata da Yaryna Grusha e rivista da Alessandro Achilli, è un esempio di traduzione altamente poetica: nella maggior parte

dei casi, la rima e il ritmo vengono mantenuti e le metafore sono tradotte adattandole alle esigenze della lingua italiana. In alcuni punti la traduttrice semplifica il testo originale, soprattutto nelle descrizioni della natura, quando Lesja Ukrajinka usa spesso parole ucraine rare e obsolete che descrivono fenomeni naturali puramente ucraini. La traduttrice, in questi casi, talvolta opta per l'omissione. Ad esempio, Grusha nella sua traduzione omette del tutto la frase: «Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжної, задумливої поліської краси. Провесна». *Mistyna* è selvaggio, misterioso, ma non tetro: permeato della *polis'ka* bellezza dolce e pensosa. *Provesna*.

Nel testo originale sono presenti parole raramente utilizzate (містина, провесна), assenti nei dizionari ucraino-italiano e di fatto intraducibili, così come la parola поліська, associata al nome di un luogo, che viene utilizzata in altri punti del testo come sostantivo accompagnandola con una breve glossa, ma che come aggettivo risulta troppo difficile da tradurre. Si tratta, insomma, di scelte traduttive adottate per facilitare il lettore italiano. Il dramma mostra una grande ricchezza lessicale: parole ucraine obsolete, espressioni dialettali, diminutivi talvolta inaspettati (v. il diminutivo della parola люли, che non ha significato, ma indica le sillabe con cui le madri cullano i bambini). Il testo richiede al traduttore non solo un'ottima conoscenza sia della lingua ucraina che di quella italiana, ma anche un buon intuito poetico. Yaryna Grusha si sforza di preservare la rima e il ritmo del testo originale. Vediamo ad esempio i versi in cui Mavka, accarezzando Lukaš, inizia a parlare in rima (nell'originale la rima è usata solo nei monologhi e nei dialoghi più lirici, come espressione del mondo puro della foresta e dell'amore):

Л у к а ш
Мавко!
Ти з мене душу виймеш!
М а в к а
Вийму, вийму!

Візьму собі твою співочу душу,
а серденько словами
зачарую...

Я цілуватиму вустонька гожі,
щоб загорілись,
щоб зашарілись,
наче ті квітоньки з дикої рожі!
Я буду вабити очі блакитні,
хай вони грають,
хай вони сяють,
хай розсипають вогні
самоцвітні!

L u k a š
Mavka!
Mi strapperai dal petto l'anima!

M a v k a
La strapperò! La strapperò via!
Torrò per me la tua anima che canta,
il tuo cuore incanterò con le parole...
E bacerò le tue labbra dolci
per farle bruciare
per farle tutte rosse
come i fiori della rosaspina!
Ammalierò i tuoi occhi azzurri,
per farli giocare,
per farli brillare,
per farli scintillare dei fuochi dei rubini!

La rima non viene sempre preservata, ma la traduttrice mantiene la rima verbale e il parallelismo sintattico, consentendo al lettore di percepire la struttura poetica del discorso di Mavka. Di particolare interesse sono i nomi dei personaggi, basati sulla mitologia pagana slava e che sono resi in traduzione ricorrendo talvolta alla mitologia classica o ad adattamenti, per renderli comprensibili ai lettori italiani. Ad esempio, la locuzione *той що греблі рве* è tradotta in italiano con «Colui che rompe le dighe», e nella prefazione la traduttrice sottolinea il legame di questo personaggio con il regno dell'Ade. *Русалка*, il nome slavo di una divinità, è tradotto come «Sirena». Il termine ucraino utilizzato per indicare il diavolo, *куць*, è tradotto in italiano come «tentatore». Indubbiamente, la traduzione perde il sapore del parlato quotidiano, che ritroviamo

nelle ingiurie pronunciate dalla madre di Lukaš e nel tono semplice del fratello, che cerca di proteggere Mavka. Per esempio:

Л е в
Що ти, сестро,
так уїдаєш раз у раз на дівку-
Чи то вона тобі чим завинила-

М а т и
А ти, братуню, вже б не
відзивався,
коли не зачіпають! Ти б іще
зібрав суди усіх відьом із лісу.

L e v
Sorella cara,
Perché non lasci stare la ragazza?
Ti ha fatto qualche torto?

М а д р е
E tu, fratello, faresti bene a stare zitto,
nessuno ti ha chiesto niente!
Perché non invitiamo tutte le streghe
della foresta?

Nella traduzione, il linguaggio dei personaggi è reso con un tono neutro, e la perdita delle sfumature espressive rende l'emozione di rabbia della madre meno evidente. Queste caratteristiche della traduzione non ne diminuiscono tuttavia minimamente il valore: la conservazione simultanea del ritmo, della sintassi poetica, dei motivi folcloristici e mitologici, nonché delle parole arcaiche e dialettali in un unico testo è semplicemente impossibile. Il rischio sarebbe quello di trasformare la traduzione in uno studio scientifico del vocabolario di termini rari e obsoleti della lingua ucraina e della mitologia pagana degli slavi. La traduzione di Yaryna Grusha è di facile lettura e consente al lettore italiano di assaporare il folklore e il romanticismo ucraino, come anche di riflettere su quale posto occupi il sentimento dell'amore in questo mondo dove tutta la nostra vita, con il peso della sua quotidianità e la sua frenesia, sembra ostacolarlo.

(Svitlana Shumilo,
Maurizio Spagnesi)

MARA CAROCCI, LUCA PISANO, EMANUELE BANFI, *Agostino Biagi e la sua traduzione in cinese della Divina Commedia*, Firenze, Accademia della Crusca, 2024, 132 pp.



Negli ultimi cinque anni la figura di Agostino Biagi (1882-1957) ha attirato l'attenzione della comunità accademica grazie alla divulgazione, da parte degli eredi, dei suoi studi sulla lingua cinese e delle sue traduzioni. Ad accrescere la curiosità contribuisce la parabola della sua esistenza: partito giovanissimo per la Cina come missionario dell'Ordine dei Frati Minori, abbandona la Chiesa cattolica per operare come pastore evangelico nel Meridione agli albori del Ventennio fascista. All'attività di pastore affianca gli interessi intellettuali e la militanza politica e sociale, che lo condannerà a un costante stato di povertà e marginalizzazione.

Un primo studio sulla figura di Biagi, di carattere soprattutto storico e biografico, intitolato *Lettera a uno zio che voleva cambiare il mondo. Agostino Biagi, missionario francescano, pastore battista, antifascista, traduttore della Divina Commedia in cinese* (Matera: Edizioni Magister), ha visto la luce nel 2022 a firma della pronipote Mara Carocci, a cui è da attribuire il merito di aver ridato luce all'opera del suo antenato. Il volume *Agostino Biagi e la sua traduzione in cinese della Divina Commedia* dà seguito al lavoro di Mara Carocci spostando l'attenzione dalla peculiare esistenza di Biagi agli sforzi da lui compiuti nelle vesti di traduttore: la raccolta si propone infatti di divulgare

i risultati delle prime ricerche condotte sulla traduzione dell'opera dantesca, in particolare da Luca Pisano ed Emanuele Banfi.

L'opera è introdotta da un saggio a firma della stessa Mara Carocci, che ripercorre i principali passaggi dell'esistenza di Biagi aggiornando alcuni dati biografici dello studioso e, soprattutto, riuscendo nell'intento di delinearne un profilo coerente, utile per mettere in relazione le molteplici attività di missionario, militante, traduttore e pensatore. Tra i diversi aspetti rilevati da Carocci, di particolare interesse è il rapporto che lega Biagi alla figura di Cristo e al suo messaggio, da lui inteso come una prima formulazione storica degli ideali di egualitarismo e democrazia. Questi ideali ispirarono la vita di Biagi in ogni suo passaggio, nel rigore e nella coerenza: sono il punto di incontro tra la sua esperienza di religioso e l'attivismo in nome della giustizia sociale, ma spiegano anche il suo impegno culturale e intellettuale, come mette in luce lo stesso Pisano quando definisce Biagi un «apostolo del Verbo», ancor prima che un missionario francescano, un pastore evangelico o un intellettuale «in senso proprio».

Biagi fu inflessibile nel riconoscere in Cristo – più che nella Chiesa – l'ispirazione della sua missione evangelica, così come è nella vicinanza agli oppressi – più che nell'affiliazione ideologica – che individuiamo la radice della sua militanza antifascista e comunista. Biagi si dedica allo studio con il medesimo spirito: rigoroso nella volontà di «non travisare il significato profondo» dei classici del pensiero cinese da lui tradotti, egli è motivato da una curiosità intellettuale mai fine a se stessa e costantemente ispirata dalla «volontà di divulgare il sapere, non solo come espressione della generosità intrinseca alla propria natura, ma anche come atto di fede nel valore didascalico e morale della conoscenza» (p. 26).

È con questo spirito che Biagi deve essersi avvicinato alla traduzione della *Divina Commedia*, impresa che inizia – stando a una testimonianza della moglie Sofia Lippi nel 1949 – durante il soggiorno in Cina e porta avanti per tutta la sua esistenza. Biagi, spiegano Banfi e Pisano, traduce Dante utilizzando tre dei metri classici della poesia cinese – tetrasilabo, pentasilabo e settenario – lasciandoci

in tutto sette quaderni, oggi conservati nel fondo Biagi presso l'Accademia della Crusca in seguito alla donazione di Mara Carocci: cinque, di dimensioni di un corrente A5, contengono una versione della *Commedia* in tetrasilabi mancante del Purgatorio e una in pentasilabi integrale; gli altri due quaderni, rilegati e di formato più grande, contengono invece una versione integrale in settenari e altre tre versioni, integrali e parallele, in ognuno dei tre metri. A complicare lo studio, osservano gli autori, va specificato che le tre versioni parallele differiscono sostanzialmente da quelle sciolte contenute negli altri quaderni. Pisano e Banfi si avvicinano alla monumentale opera di Biagi con due studi ben distinti: il primo, con un'analisi di ampio respiro, conduce un primo raffronto tra le diverse versioni del primo canto dell'*Inferno*, il secondo propone una riflessione sulla resa in cinese del concetto di «libertà» così come inteso da Dante nel primo canto del Purgatorio.

Allo stato attuale non sappiamo quando Biagi abbia iniziato e ultimato le singole traduzioni, né è possibile affermare con certezza quali versioni siano state composte per prime e quali per ultime. A questo proposito Pisano e Banfi introducono elementi utili all'indagine: ad esempio Pisano mette in rilievo l'assenza, tra il patrimonio librario di Biagi, di una copia della *Commedia*, evidenziando alcune somiglianze tra alcune scelte compiute dallo studioso di origini toscane e le edizioni della *Divina Commedia* disponibili presso le biblioteche dei conventi di Galceti e di Giaccherino, dove Biagi si avvicinò allo studio del cinese prima della partenza per la Cina, nel 1903, e che, verosimilmente, frequentò anche negli anni immediatamente successivi al suo ritorno, dopo il 1908 e prima dell'abbandono della chiesa cattolica nel 1920.

Un ulteriore elemento d'indagine è costituito dal raffronto delle versioni redatte in uno stesso metro: in particolare, osservando le due traduzioni in settenari, Pisano riscontra che le annotazioni che accompagnano le traduzioni presentano variazioni sostanziali da una versione all'altra, in grado di suggerire un'evoluzione nelle interpretazioni che Biagi dà di alcuni passaggi della *Commedia*. Inoltre Pisano e Banfi concordano nel ritenere che le diverse scelte morfosintattiche

compiute nelle due traduzioni dimostrino come Biagi abbia realizzato le due versioni con intenzioni diverse, in particolare avvicinando la versione sciolta agli ideali letterari propugnati dal movimento di nuova cultura a partire dagli anni Dieci. Diverso è il discorso per le traduzioni in tetrasillabi, per cui Pisano ipotizza l'esistenza di una versione preparatoria, quella contenuta nei quaderni sciolti, con un numero elevato di correzioni, e una più definitiva, quella nel quaderno con le versioni parallele. Sia Banfi sia Pisano rilevano, infine, la probabile antecedenza delle versioni pentasillabiche rispetto a quelle tetrasillabiche, sulla base di considerazioni circa lo stato di conservazione dei cinque quaderni di formato minore.

Entrando nel merito dell'analisi condotta dai due studiosi, Pisano compie uno sforzo significativo portando a termine la riscrittura integrale del primo canto dell'*Inferno* in ognuna delle versioni analizzate, lavoro a dir poco considerevole se teniamo conto delle varianti grafiche talvolta molto rare o cadute in disuso impiegate da Biagi, dei possibili errori compiuti da quest'ultimo nella scrittura, o della grafia a volte poco chiara. Lo studio di Pisano, pur mantenendosi su un piano di analisi preliminare, riesce a verificare l'efficacia delle scelte lessicali nei diversi casi, mette in luce come i diversi metri abbiano posto limiti espressivi diversi – sostanziali nel caso delle versioni in tetrasillabi – e conferma, a scanso di un numero limitato di scelte traduttive meno felici, la profondità della conoscenza che Biagi dovette avere della lingua e della civiltà cinese, dimostrata in particolare dalla

padronanza di caratteri caduti in disuso e dalla capacità di resa delle figure retoriche, dei significati allegorici e degli aspetti sintattici. Tra i molteplici casi presentati, ad esempio, Pisano mostra come il nome cinese assegnato da Biagi alle tre fiere non rivela sempre la ricerca di equivalenza linguistica, ma in talune versioni fa riferimento anche alla simbologia che alcune belve richiavano nella letteratura antica cinese.

La padronanza della lingua e della cultura cinese si riflette nella conoscenza – acquisita, secondo Pisano, non solo durante gli anni giovanili – della *Divina Commedia*, il cui spessore si evince dalla volontà da parte di Biagi di adottare un ambizioso approccio polisemico alla traduzione, in grado, cioè, di tenere conto delle diverse chiavi di lettura a cui la *Commedia* dantesca si presta, dal significato letterale a quelli metaforico e allegorico. Diverso è, invece, l'approccio adottato da Banfi. La sua analisi parte dalla menzione che viene fatta del concetto di libertà nel primo canto del Purgatorio in occasione del confronto tra Virgilio e Catone. Banfi analizza l'accezione dantesca del concetto di libertà, prevalentemente in senso morale ma tenendo anche conto delle applicazioni in campo politico e sociale, indagando la radice indoeuropea e il valore semantico originario nella lingua latina. Partendo da questa contestualizzazione ne studia il carattere "eccentrico" in rapporto alla cultura classica giapponese e a quella cinese e di fronte alla rivitalizzazione culturale attuata nei due paesi tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, mettendo in luce la distanza

tra il senso che Dante dà al valore della libertà e il significato delle due soluzioni – *ziyou* 自由 e 自主 *zizhu* – adottate da Biagi a seconda delle versioni.

Un'ultima, ma non per questo meno significativa, chiave di lettura volge a collocare la traduzione di Biagi all'interno del più ampio processo storico della traduzione della *Divina Commedia* in Cina. Se Pisano tocca la questione più marginalmente, attraverso un parallelo limitato a Qian Daosun 钱稻孙 (1887-1966), autore della prima, parziale, traduzione cinese della *Commedia*, è soprattutto Banfi a proporre una riflessione sul tema: egli riconosce il peso che Dante – in quanto modello di impegno politico in un'epoca di divisioni e decadenza – e la *Divina Commedia* – simbolo della elevazione della lingua volgare – ebbero nell'immaginario intellettuale cinese di inizio Novecento. Malgrado i traduttori che si sono susseguiti si siano impegnati allo stesso modo a rendere lo spirito delle categorie concettuali dantesche esaltandone la ricchezza di temi e registri linguistici, Banfi non manca di ravvisare l'inevitabilità di un certo «scarto semantico» che permane tra le espressioni originali dantesche e i correlativi individuati dai traduttori. Se in Pisano, dunque, l'accento è sulla difficoltà incontrata da Biagi per rendere la polisemia dell'opera dantesca, Banfi si preoccupa, citando lo stesso Biagi, della impossibilità di individuare una corrispondenza linguistica di fronte alla discrepanza concettuale e tra le categorie culturali di diverse civiltà.

(Mauro Croceni)

RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

ÁCOMA. No. 27 Nuova Serie (Autunno-Inverno) 2024, pp. 120-146. <https://www.acoma.it/it>



Il saggio di Lisa Marchi analizza come la raccolta di poesie *Things You May Find Hidden in My Ear* (2022) di Mosab Abu Toha dialoghi con il pubblico americano e globale nel tentativo di raccontare la sua origine palestinese. Scopo principale della sua poesia è “far sentire”, soprattutto a chi la osserva da lontano, la paura, l'affaticamento e lo sfinimento del popolo occupato. Marchi osserva come la sezione intitolata ‘Palestine A-Z’ sia un tentativo di riconnettersi al proprio io-poetico a partire dall'alfabeto, ovvero dai «rudimenti e dalle fondamenta di una doppia lingua». Per farlo, Abu Toha utilizza aneddoti personali e familiari per ricostruire la sua storia di *internally displaced person*, ormai parte della memoria collettiva del suo popolo e che riesce a raggiungere una dimensione universale proprio grazie alla poesia.

(Rachele Puddu)

ALLEGORIA 90, II, 2024. Riferimenti: v.cavalloro@gmail.com



Il numero 90 di «Allegoria» si apre con la sezione tematica “*La Storia*” di Elsa Morante e la sua attualità, a cinquant'anni dalla pubblicazione, a cura di Tiziana de Rogatis e Katrin Wehling-Giorgi. Dopo il saggio introduttivo delle curatrici, che mette in luce la centralità del romanzo di Elsa Morante nel nostro presente, la sezione presenta i saggi di Tiziana de Rogatis (che combina la lettura della *Storia* con le pratiche della medicina narrativa), di Mara Josi (che parte dalla figura di Davide Segre per elaborare la categoria di “Literature of Hiding”), di Stefania Lucamante (sulla *Storia* come contro-romanzo storico), di Stefania Porcelli (sulla metafora dell'uccello migratore in relazione alle esperienze traumatiche dei protagonisti), di Antonella Rubinacci (sui rapporti tra *La Storia* e *Il mondo salvato dai ragazzini*), di Cristina Savettieri (sulla natura fortemente politica del romanzo e sulle distorsioni della sua ricezione dagli anni Settanta a

oggi), e di Katrin Wehling-Giorgi (sulla funzione della città di Roma come paesaggio traumatico da Elsa Morante a Igiaba Scego). Il numero prosegue con la sezione “Teoria e critica”, che ospita i saggi di Giulia Mela (sul rapporto tra Céline, Zola, e il dibattito sul naturalismo nella Francia degli anni Venti e Trenta) e di Andrea Romei (su Primo Levi e il complesso rapporto tra ex-deportati ed ex-partigiani nell'Italia del secondo dopoguerra). Segue la sezione “Canone contemporaneo” dedicata al saggio *Sulla fotografia* di Susan Sontag, discusso da Riccardo Ferrari. Il numero è chiuso dalla sezione “Tremila battute”, che presenta quattordici recensioni a testi notevoli usciti tra il 2022 e il 2024.

(Valeria Cavalloro)

BETWEEN Vol 14 No 28 (2024): <https://ojs.unica.it/index.php/between>



Il numero è dedicato alla dimensione pubblica dell'abitare (*The public Dimension of Dwelling*); è aperto dal saggio introduttivo di Giulio Iacoli che chiarisce le coordinate di lettura: abitare uno spazio è anche un'esperienza narrata spesso in letteratura; può trattarsi di un soggiorno momentaneo o di un abitare continuativo, l'ambiente in questione può essere uno spazio pubblico e istituzionale oppure uno spazio connotato culturalmente o, ancora, quasi isolato e inimmaginato prima. Molti dei contributi trattano di narrativa, tra questi si segnala quello di Stefania Ac-

ciaioli su Marlen Haushofer, di cui si analizza il romanzo *Die Wand* (1963), quello di Niccolò Amelii dedicato al fenomeno della gentrificazione letto attraverso le pagine di Vincenzo Latronico. Igor Fiatti indaga i testi senza patria degli autori dell'Austro-Ungheria in seguito alla dissoluzione politica dello spazio asburgico (Hermann Broch, Franz Kafka, Robert Musil...), facendo perno soprattutto sui romanzi di Joseph Roth; Imma Fiorino tratta dello spazio privato (casa, mobilio) come tema letterario in Edmond De Goncourt (*La Maison d'un Artiste*, 1881) e Mario Praz (*La casa della vita*, 1958). Nejib Souissi affronta lo spazio nel romanzo postcoloniale di Graham Greene *Journey without Maps*, Clara Tempestoso discute dello spazio claustrale femminile in *The Fair Jilt* (1688) e *The History of the Nun* (1689) di Aphra Behn. Alessandra Tonella discute il rapporto della protagonista Esther con gli spazi pubblici nel romanzo semi-autobiografico di Sylvia Plath *The Bell Jar*, in cui la reintegrazione dell'alienata nello spazio collettivo non sarebbe conquista di una dimensione più ampia a livello personale ma quasi coercizione sociale.

COMMENTARIA CLASSICA. Studi di filologia greca e latina

http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria_Classica numero X 2024 .



Tra i saggi messi on line dopo l'ultimo spoglio si segnalano quello di Alfredo P. Encuentra *Ut caelatur poema. The Writer as Engraver* dedicato al rapporto tra scrittura e incisione che si esplica nella metafora del tornio, in origine oggetto di riflessione corale e meta-poetica in

Pindaro; esso viene trasmesso ai poeti romani da Filodemo di Gadara e Dionigi di Alicarnasso per cui l'immagine del levigare si associa alla raffinatezza dello stile, e una composizione poetica costituisce una sorta di scultura sonora. Questo ideale estetico si diffuse rapidamente nella poesia augustea (Virgilio, Orazio, Propertio, Crinagora di Mitilene) ed esercitò una certa influenza anche sulla successiva *Kunstprose* latina. Maria Rosaria Petringa si sofferma sulla lettura di *Anth. Lat. 912 R* nella cosiddetta versione lunga: ne segnala un secondo testimone, il Bruxelles, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9799-809, ff. 129-129v, sottolinea come il verso iniziale di questo epigramma possa aver influenzato l'incipit della traduzione latina di un epigramma di Marco Argentario (AP 5.127) e un verso di un'elegia giovanile di Daniel Heinsius sul mito di Achille a Sciro. Il testo (*De Gallo Aethiope Pyrrhi famulo deprenso cum virgine virilibus amputato*, che narra la storia del Gallo etiope schiavo di Pirro che, scoperto con una vergine, fu evirato) fu segnalato anche da Dronke (*Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric* p. 556) che ne assegna la probabile paternità a Matteo di Vendôme, ma senza fornire ulteriori dettagli.

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, 177-178, 2024. Direttore Aldemaro Toni; info@ederba.it; pp.139 euro 12,00.



La seconda sezione del volume, *Ragione delle lettere*, ospita diverse composizioni in versi. La prima, di Aldemaro Toni, autore e direttore della rivista, si costituisce come un estratto dalla sua ultima raccolta di racconti *Buyers* (Edi-

zioni dell'Erba, 2024). Il componimento offre uno spaccato degli anni '80 evocato come ricordo di una giovinezza lontana. Si leggono inoltre estratti da *Tracce del mio Novecento* (Edizioni dell'Erba, 2024) di Valerio Vallini che con grande sensibilità e finezza si cala nell'ambiente bolognese del 2 agosto 1980, giorno dell'attentato di matrice neo-fascista alla stazione della città e dà voce ai sopravvissuti. In *Note e rassegne* viene ospitato un intervento di Giuseppe Donato, scrittore e giornalista livornese che riflette sulla figura del poeta Salomone Fiorentino (1743-1815), autore di grande postura e fama che intrattenne rapporti con illustri personaggi dell'epoca - come Melchiorre Cesarotti - e la cui produzione poetica nasce dalla rielaborazione di eventi biografici e storici positivi o, altresì, dolorosi. Infine, la sesta sezione del volume, *Taccuino*, ospita un'intima riflessione di Luca Lenzini, noto contemporaneista, sviluppata a partire da un testo poetico, di rinascita e forza vitale «[...] tutto / al sole di mezzogiorno sarà ridente, / e le pratoline rideste: tesoro / tanto più portentoso, per i bimbi, / di questo super-sgargiante / fiore meridionale!».

(Asia Strappafelci)

KAMEN. Rivista di poesia e filosofia, n. 66/2025. info@libreriaticinumeditore.it



Il numero ospita nella prima sezione il carteggio tra Antonio Banfi e Vittorio Sereni (dal 1935 fino alla fine degli anni '40 circa) con la curatela - postuma - di Matteo Mario Vecchio. Sereni fu allievo di Banfi mentre terminava gli studi universitari e tale incontro segnò profondamente il poeta, mediando attraverso la riflessio-

ne filosofica la lettura della crisi contemporanea. Come scrive Vecchio, anche altri aspetti sono rilevanti sul piano estetico: «nella sua decisa sperimentaltà» (p. 10) il metodo banfiano andava a riscoprire elementi che erano stati parzialmente rimossi dall'idealismo; inoltre «la prossimità di lavoro critico col lavoro poetico» concede «all'artista un ruolo attivo nella storia e nel contesto del mondo» (p. 11). La sezione *Poesia* ospita un'antologia di Nikolaj Zabolotskij tradotta e commentata da Amedeo Anelli. Il poeta russo avanguardista, poi finito al confino per la forte critica sociale contenuta nelle sue opere, fu in contatto con Ripellino, a cui si deve la sua prima diffusione in ambito italiano: «Quando lontano la luce del giorno svanisce / [...] ancora una volta il sogno mi dà tormento / che in un'altra parte dell'universo / vi sia lo stesso giardino e la stessa oscurità. / E forse un poeta è in quel giardino / [...] e si chiederà [...] / perché mi preoccupi per il mio sogno, pieno di nubi».

IPERSTORIA. No. 24 (1) 2024, pp. 33-49. <https://iperstoria.it/index>



L'articolo di Chris Mustazza, *It Do the Poets in Different Voices Generative AI Voices, the Uncanny, and the Poetry Audio Archive*, riflette sul crescente utilizzo dell'intelligenza artificiale generativa per scopi artistici e, in particolare, per la creazione di poesia. Nello specifico, prende in esame una delle prime collezioni di poesia rese come performance vocali di deep-learning, *Poetry Has No Future Unless It Comes to an End: Poems of Artificial Intelligence* (2023), di Charles Bernstein e Davide Balula. Mustazza si interroga soprattutto sulla verosimiglianza della voce creata artificialmente e propone un'analisi fonetica di alcune poesie comparando il suono di queste poesie con la voce reale del poeta, presa come modello per la generazione attraverso l'intelligenza artificiale, evidenziando differenze e somiglianze tra caratteristiche distintive come pause, curve prosodiche e passo medio delle frequenze vocali.

(Rachele Puddu)

LETTERATURE D'AMERICA. XLIV (2024) pp. 155-182. <https://www.bulzoni.it/it/catalogo/angloamericana-anno-xliv,-n-199,-2024.html>



L'articolo di Alec Marsh, *Adrienne Rich's Dissident "Draft#2006": An American Marxist Jeremiad*, rilegge criticamente come una Geremiade marxista la poesia di Adrienne Celine Rich "Draft#2006" (*Collected Poems 1950-2012*, New York, Norton, 2016, pp. 1031-1035). Alla tradizione della Geremiade – propria della scrittura statunitense sin dai primi testi dei Protestanti del New England – Rich contribuisce con il suo femminismo radicale, con la sua visione comunitaria nonché con quel suo "Marxist-humanism" che indica al lettore la possibilità del ritiro pastorale nella natura come via d'uscita dalle strettoie del capitalismo. "Draft # 2006" (2006) si presenta, secondo Marsh, come una critica aperta allo sfruttamento e al consumismo in quanto conseguenze dirette del progresso e del capitalismo americano. Emerge anche tra i versi il timore della stessa Rich di perdere i suoi lettori più giovani ai quali potrebbe apparire come una versione moderna e noiosa del profeta Geremia.

(Carla Francellini)

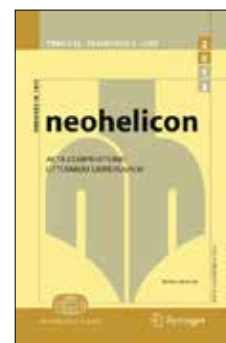
L'ORTICA. Pagine di informazione culturale. Anno 37, n. 135, 2023. Direttore Davide Argnani; orticadonna@tiscali.it; pp. 31 euro 7,00; abbonamento annuale euro 15,00.



Nella sezione *Approfondimenti* della rivista, viene ospitata una recensione di Pietro Civitareale, critico e saggista, alla poetessa Laura Pezzi. Civitareale riflette sul fattore primario che muove la scrittura di Pezzi, identificandolo nella frustrazione del desiderio che conseguentemente comporta l'esigenza di affermare il proprio io di fronte alla crudezza della realtà, «[...] il bisogno d'un atto riparativo, d'un risarcimento per mezzo del sogno, della fantasia [...] insomma della poesia [...]». Il volume ospita inoltre una serie di componimenti poetici inediti del poeta Jack Basir. La sezione *Poeti e libri*, a cura di Davide Argnani, ospita brevi commenti recensioni a sette differenti opere di poesia - come *Ritratti e altri versi* (Carta e Penna Editore, Torino 2023) di Francesco Politano e *Non voglio tacere. Je ne veux pas me taire* (Edition Bilingue: Italien/Française, Parthenay 2023) di Ferruccio Brugnano.

(Asia Strappafelci)

NEOHELICON. ACTA COMPARATIONIS LITTERARUM UNIVERSARUM, n. 51/2 2024. Riferimenti: <https://link.springer.com/journal/11059/volumes-and-issues/51-2>

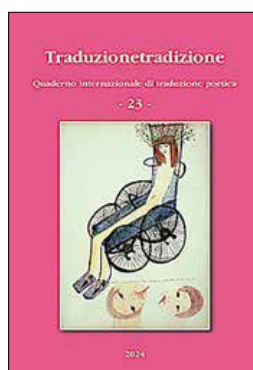


Il fascicolo apre la sezione tematica con il saggio di Simon Estok dal titolo

Tethered to the present: time and eco-crises in cui l'A. discute di come i disastri ambientali antropogenici siano diventati il *memento mori* dell'umanità che, tra preoccupazioni apocalittiche e survivalismo, si interroga se resti abbastanza tempo per invertire la tendenza. Questo comporta sul piano filosofico e letterario un sensibile incremento di studi sul tempo, esplorato come dimensione interiore dell'uomo ma anche fattore collettivo. Il dibattito sull'antropocene, infatti, investe direttamente il senso del tempo, poiché implica riconoscere «le miriadi di temporalità e spazialità e le miriadi di entità intra-attive negli assemblaggi, tra cui il più-che-umano, l'altro-che-umano, l'inumano e l'umano-come-umano» (trad. da Haraway, 2016, p. 101). I saggi della sezione sono dedicati a testi narrativi (come l'adattamento che Visconti fece di *L'Etranger* di Camus, narrazioni dell'antropocene in Liu Cixin, analisi di *Hard Times* di Dickens e di *Odds Against Tomorrow* di Nathaniel Rich). Tra i contributi dedicati alla poesia o a metodi di indagine critica si segnala quello di Kent Su che studia l'interazione di *qing* (emozione) e *jing* (paesaggio) nell'interpretazione di *Taking Leave of a Friend* proposta da Ezra Pound nella sua raccolta *Cathay* in cui, grazie anche a tecniche traduttive nuove, si trascende la traduzione linguistica convenzionale per ribadire la semplicità estetica e la profondità emotiva della poesia classica cinese. Creando una nuova espressione poetica, Pound riscrive il materiale originale per un pubblico occidentale e si conferma una figura trasformativa nella poesia inglese dei primi del XX secolo. Si segnala anche il saggio di Sunghie Pak dedicato a due adattamenti metadrammatici di Shakespeare che hanno background postcoloniali: *Not Now Sweet Desdemona* (1968) di Murray Carlin e *A Branch of the Blue Nile* (1983) di Derek Walcott. L'identità postcoloniale implicherebbe inevitabilmente l'ibridazione tra storie 'originali' e indigene e, sebbene entrambe le opere utilizzino il metadramma per trasmettere i loro messaggi, mostrano atteggiamenti contrastanti verso l'influenza del colonialismo e la prevalenza di punti di vista eurocentrici: Carlin più favorevole all'accettazione, Walcott propenso invece a un adattamento attivo basato sulla realtà locale. Due saggi, infine, esplorano il tema

della creazione automatizzata: Laura Sánchez Gómez discute di riciclaggio digitale come strategia culturale attraverso la quale è possibile riconoscere il dialogo tra la cultura digitale popolare e la creazione elettronica. Analizzando le caratteristiche dell'ecosistema digitale si evince che la pratica del riciclaggio diventa una caratteristica distintiva del comportamento culturale digitale odierno, tramite la naturalizzazione e l'automazione dei suoi processi. Feng Tao si concentra sul rapporto tra letteratura e AI. L'emergere della letteratura prodotta dalle macchine porta al disincanto della parola ma all'incanto del codice, che tradisce l'infinita e eccessiva fiducia nella tecnologia. Non essendo creata dall'uomo, tale letteratura ammette una teoria della ricezione incentrata sul lettore come sua teoria interpretativa chiave.

TRADUZIONETRADIZIONE. Quaderno internazionale di traduzione poetica 23/2024, pp. 64, €12. Direttrice: Claudia Azzola www.traduzionetradizione.com



La Rivista si connota per l'attenzione posta all'atto del tradurre; i testi ospitati includono anche versioni dialettali dell'italiano e tutte le lingue europee. In questo numero, tra le numerose versioni di testi in francese, inglese, spagnolo, rumeno, tedesco, greco si segnala una poesia visiva di Alberto Mari, poeta illustratore e scrittore, dedicata all'analogia tra la figlia e *Alice nel Paese delle Meraviglie* e alcune poesie di Jean-Charles Vegliante, noto contemporaneista traduttore in francese di Leopardi e Dante, trasposte dal poeta Giovanni Raboni. I testi chiudono l'antologia bilingue *Nel lutto della luce*

(Einaudi 2004); i tre scelti sono ispirati rispettivamente a Dante (*Deorsum*), Petrarca (*Vacance / Vacanza*) e Boccaccio (*Communale / Dopo le elementari*). Ricorda il naufragio di Landolfo Rufolo (*Dec. II, 4*) salvo grazie a una cassa di legno: «[...] parmi les restes flottants de son radeau, / son secret misérable en détresse / [...] tout autour crépète un bleu féroce, / l'énorme absence des premiers jours d'été / est un remours plus violent que l'eau, / ou voudrais-tu partir pour des latitudes / d'oubli [...]» «tra i resti galleggianti della zattera, / il povero suo segreto in pericolo / [...] tutto intorno ferocemente crepita / l'azzurro, l'enorme assenza che inaugura / l'estate è un risucchio più irresistibile / dell'acqua dove aspiri a latitudini / d'oblio».

OLTREOCEANO - RIVISTA SULLE MIGRAZIONI. No. 23, 2024, pp. 85-96. <https://riviste.li-neaedizioni.it/index.php/oltreoceano>



L'intervista di Gregory Dowling con Penelope Pelizzon sul suo ultimo volume, *A Gaze Hound That Hunteth by the Eye*, si concentra sul tema dell'esilio pur affrontando altri argomenti quali la complessa questione dell'eredità culturale e i problemi che una scrittrice, profondamente attaccata a certe tradizioni letterarie può trovarsi ad affrontare. Pelizzon sottolinea il bisogno di mantenere una certa 'alienazione' – una sorta di 'barbarian luxury' – quando si è ospiti di un'altra cultura per conquistare una distanza ossia uno spazio utile per la riflessione e per la scrittura. La conversazione affronta poi alcune poesie sui temi del cambiamento climati-

co e del rapporto con gli animali, di cui si suggerisce l'osservazione per facilitare il nostro accesso alle emozioni. L'intervista tratta, infine, della forte connessione tra la musica – il modo più veloce per farsi trasportare dalle emozioni – e la poesia, in grado di offrire la certezza che non sempre si è esiliati da quello che siamo, né da quello che sentiamo.

(Carla Francellini)

**WESPENNEST. ZEITSCHRIFT FÜR
 BRAUCHBARE TEXTE UND BILDER,**
 n. 187: *Verkehr*pp. 112 pp., € 14. <https://wespennest.at>



Il numero affronta il tema del traffico (*Verkehr*): dall'elogio della velocità generato dalla modernolatria futurista – si pensi alle parole di Marinetti («la gloria del mondo si è arricchita di una nuova bellezza: la bellezza della velocità: un'automobile che accelera... è più bella della Nike di Samotracia») - fino alla riflessione contemporanea legata all'ecologia, al tema del trasporto individuale e al concetto di una mobilità lenta da preferire, se meno lesiva per l'ambiente. Traffico però inteso anche in senso linguistico e di lingua franca: il modo in cui comunichiamo tra di noi potrebbe lasciare spazio a una nuova estetica. Tra i testi poetici poesie di Carl-Christian Elze, di Tihomir Popovic e di Uwe Hübner, poeta e sceneggiatore di film sperimentali recentemente scomparso: «Dublin. Die zwei winzigen Rembrants im Museum /krachen schwer ein, auch Diego Giacometti unter der Glaskapsel / und der haarige Rothko werfen um. Kein Wunder / dass es Penck in der Stadt jahre gehalten hat [...]wie einst Bloom / in eine Trauergemeinde geraten / modern als Autokorso hinterm Sarg her /am Schluss.» «I due piccoli Rembrandt nel museo /si schiantano violentemente, perfino Diego Giacometti sotto la capsula di vetro / e il peloso Rothko cadono. Non

c'è da stupirsi che Penck sia rimasto in città per anni [...]. Oltre a ciò, come fece una volta Bloom / entrando in un corteo funebre / moderno come un corteo di automobili dietro la bara / alla fine».

Abstracts

PHILIPPE GUÉRIN

Aperçus sur le Dante français, ses ruissellements karstiques et sa «nouvelle vie» aujourd'hui. Précédé d'un hommage à Albert Counson «grand précurseur de DHAF» («Dante d'hier à aujourd'hui en France »)

(Université Sorbonne Nouvelle)

philippe.guerin@sorbonne-nouvelle.fr

This essay, delivered by the creator of the DHAF project, recounts the experience of a major French research initiative, founded by the National Research Agency. The project, "Dante d'hier à aujourd'hui en France," examines the reception of Dante's work across various fields and time periods. The essay also focuses on the figure of Albert Counson, a Belgian scholar, who was a precursor to DHAF, highlighting his significant contributions to the study of Dante in France. In the second part, the author explores various instances of Dante's presence in France through the interpretive framework of the *Vita Nuova*.

GIULIANO ROSSI

La *Divine Comédie* d'Ernest de Laminne: une traduction «faite au grappin»?

(Università degli Studi di Milano)

giuliano.rossi@unimi.it

Ernest de Laminne, a Belgian non-specialist translator, published his translation of Dante's *Inferno* and *Purgatorio* in 1913-1914. Despite limited biographical information, his work in the francophone reception of Dante's poem remains intriguing. This study examines his translation's position, focusing on specific passages and paratexts.

BÉATRICE COSTA ET LAURENCE PIEROPAN

Traduire ce que fait le discours, et non les mots. La traduction de la *Commedia* par Pierre Poirier : un avant-traduire meschonnicien

(Université de Mons)

Beatrice.costa@umons.ac.be

Laurence.pieropan@umons.ac.be

In the first half of the 20th century, Pierre Poirier was one of the few French-speaking Belgian commentators and

translators of the *Commedia* to read Dante's work with a sustained attention to „rhythm“, beyond the obviousness, shared with others, of the hendecasyllable and the third rhyme. His partial translation (1945) of the sacred poem pursues the aim of revealing Dantean musical poetics, taking care to preserve certain rhythmic elements. Half a century later, Henri Meschonnic develops in the *Poetics of Translation* and in *Gloires* reflections that are in line with Poirier's embryonic ideas and his translation strategies.

Confronting the two translators-theorists allows us to reflect on four translating pillars of Meschonnic's theory: 1) There is no practice of translation without theory, 2) The translating activity stems from attentive listening to rhythm, prosody and deep rhetoric, 3) A text and its poetics presuppose the translation of a discourse, 4) The quality of a retranslation is detected by the insertion of new rhythmic structures in the target language. In the course of the back and forth between Poirier and Meschonnic, the analysis of the translation strategies of the Brussels lawyer and aesthete will highlight the pervasiveness of a "musical poetics", a dynamic tirelessly perceived in the *Commedia*, and a transformative ferment for translation.

THEA RIMINI

Jean-Philippe Toussaint et Dante: pour une approche visuelle de l'*Enfer*

(Université de Liège)

thea.rimini@uliege.be

For several years, the Belgian writer Jean-Philippe Toussaint has maintained an intense dialogue with Dante. In 2012, he created a complex multimedia work, *L'Enfer*, as part of the exhibition at the Louvre museum. It was on the occasion of this event that Toussaint embarked on the translation into contemporary French and free verse of *The Inferno*, a project that is still in the process of completion. After a brief reference to Dante in the epigraph of his novel *Nue*, the presence of Dante gained new significance during the original musical reading of *The Inferno*, which Toussaint organized at the Théâtre de Bastia in 2021. This article aims to analyze the different stages of the multimedia Dantean journey that

Toussaint has followed over the years. The research hypothesis we seek to demonstrate is that it is the visual dimension that dominates Toussaint's Dantean experience, even in his interlinguistic translation, where it functions as a unifying element.

FERNANDO FUNARI

Le traducteur comme auteur. Exploration des avant-textes traductifs de quelques passeurs belges de Dante, d'hier à Toussaint

(Università degli Studi di Firenze)

fernando.funari@unifi.it

The Belgian Francophone reception of Dante—marked more by rewritings and adaptations than by direct translations—raises a fundamental theoretical question: can the translator be considered an author? This question is complicated by the fact that Belgian translators often rework existing French translations, resulting in a translation practice that is interlinguistic, interdiscursive, and inherently plural. This article analyzes the work of several Belgian translators (Lalaing, Poirier, Vivier, Cliff, and the unpublished, ongoing project by Jean-Philippe Toussaint) to demonstrate how the act of translation can embody genuine forms of authorship.

SERENA MALATESTA

Au-delà de la traduction: la perspective exégétique dans l'Enfer de Jean-Philippe Toussaint

(Université de Padoue, Université de Tours)

serena.malatesta@phd.unipd.it

Jean-Philippe Toussaint's project to translate Dante's *Inferno* is a complex and innovative undertaking that goes beyond mere linguistic transposition to form part of a process of critical reinterpretation and exegesis. This article examines the implications of this production, linking it to the first exegeses of the 14th century and highlighting the possibility of interpreting the translation as an exegetical attempt. Confronted with the structural and semantic difficulties of Dante's text, Toussaint chooses a free verse interpretation accompanied by a rich apparatus of notes that explain his method and his translation choices. The translator uses recent sources and commentaries, exploits the possibilities offered by online digital tools and documents his creative process with footnotes. Through this combination of translation, commentary and metatextual reflection, Toussaint renews the relationship between the contemporary reader and Dante's work, contributing to the ongoing expansion of his interpretative horizon.

JEAN-PIERRE PISETTA

Les poètes et la prose

(Traducteur)

This contribution features an excerpt (Canto IX) from Jean-Pierre Pissetta's unpublished prose translation of

Dante's *Inferno*. The translator explains his choice of prose, emphasizing that it makes the work more accessible to a wider audience, as many readers avoid poetry despite the merits of verse translations.

PAOLA ALLEGRETTI

La Commedia come libro: alla ricerca delle sue pagine

Is it possible to observe a canto of the *Commedia* without the bias of the editorial filters that have divided it in segments already since the earlier XIV Century copies? Until when can the necessity of understanding and unraveling the verses divert our attention from the graphical construct, from the wonderful infrastructure of *terzine* that constitutes each canto of the *Commedia*?

RENAUD ADAM et HÉLÈNE MIESSE

Présences de Dante à Liège (XVI^e-XIX^e siècles)

(Université de Liège)

renaud.adam@uliege.be

helene.miesse@uliege.be

The contribution examines Dante's presence in Liège from the 16th to the 19th century. A survey of the circulation of Italian writings in the Liège region during the Renaissance reveals that the diffusion of books in the Italian language along the Meuse was largely marginal during this period. It appears that Dante made his first printed appearance in Liège only in the 18th century, specifically in 1770, through a French paraphrase of the *Convivio* by the Knight Jacques-Ignace de La Touche-Loisy. Although Dante's presence in Liège seems limited, the heritage collections of the University preserve a significant array of works by or about the Tuscan poet, reflecting the uneven reception of Alighieri's writings. An analysis of the historic ULiège collection highlights the pivotal role played by the bibliophile Adrien Wittert (1823–1903), who, evidently captivated by the *sommo poeta*, bequeathed to the university library several remarkable Dantean works, often illustrated, from the 16th, 18th, and 19th centuries.

LAURENT BÉGHIN

«Dante contre la déchéance»: une *lectura dantis* dans un camp de prisonniers de guerre belges

(UCL Saint-Louis Bruxelles)

laurent.beghin@uclouvain.be

Robert O.J. Van Nuffel (1909-2004) was one of the pillars of Belgian *Italianistica* of the 20th century. A graduate in Romance philology (ULB), doctor of letters (University of Bologna), he taught Italian language and literature for decades at the University of Ghent. Reserve lieutenant, he was captured by the Germans in May 1940. Interned in an Oflog, he organized numerous cultural activities for the camp's inmates. Among

these is a cycle of lessons devoted to the *Divine Comedy*. The article contextualizes this experience and relates it to similar experiences carried out at the same time in similar circumstances, in particular the lectures on Proust given at the Giazowietz camp by Józef Czapski in 1940.

PATRICK VASSART

Du bon usage des sources d'inspiration indisponibles

(Université libre de Bruxelles)

patrick.vassart@umons.ac.be

When intending to unveil the next world and the fate of souls, Dante knew there were predecessors: those which he and his readers could read (Cicero, Virgil) referred to those (Homer, Plato) whose authority with this respect was as impressive in spite of the fact that no one, in the cultural environment of the poet, could read them. How may one trust authors only upon short quotations or wider commentaries, and what may have been lost in translations when available? Our paper tries to emphasize that Dante, not being afraid of confrontation with unknown original texts, on the contrary considered a wider space of freedom in developing his own original way of inspiration and faith.

CATHERINE GRAVET

Dante et le Cercle de Colpach

(Université de Mons)

catherine.gravet@umons.ac.be

This study explores Dante's influence on Belgian writers, focusing on their social networks rather than their texts. Although oral discussions about Dante often leave no direct trace, this research underscores his intellectual and moral influence, particularly within the Colpach circle. A central figure is Aline Mayrisch-de Saint-Hubert (Loup), a Luxembourgish patron of the arts, who drew direct inspiration from the *Divine Comedy* – read alongside Marie Delcourt at Colpach – in composing her 1911 work *Paysages de la trentième année*.

BENEDETTA DE BONIS

«Dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno».

Le mythe de Paolo et Francesca dans *La Stravaganza* de Veà Varese

(Université Sorbonne Nouvelle)

benedetta.de-bonis@sorbonne-nouvelle.fr

Varèse's work reflects the cultural context of Belgium, a crossroads of multiple cultures. The concepts of «hollow identity» and «dehistory» highlight the absence of a distinct identity and the challenge of addressing history directly. Her use of myth and spatial-temporal shifts shapes the narrative and characters, especially in her rewriting of Dante's myth of Paolo and Franc-

esca. This article explores how Varèse reinterprets this symbolic tale, focusing on Dante's *Inferno* quotes in *La Stravaganza*, the characterization of male and female characters, and the existential journey of the protagonists.

KATHERINE RONDOU

Trois relectures de Françoise de Rimini: Jacques Tournier, Michel Tirouflet et Veà Varese

(Universidad de Málaga, Université de Mons)

krondou@gmail.com

Dante's influence on literature and the arts is well-established, with his works depicting timeless human themes. The myth of Francesca da Rimini, embodying love, jealousy, betrayal, and rivalry, remains relevant across centuries. This article analyzes Veà Varese's *La Stravaganza* (1973) Jacques Tournier's *Francesca de Rimini* (2010) and Michel Tirouflet's *Francesca de Rimini, suite poétique* (2023), in order to explore modern interpretations of Francesca.

VINCENT RADERMECKER

***Le Purgatoire* de Dante au Théâtre National de Belgique**

(Archives et Musée de la Littérature – Bruxelles)

vincent@aml-cfwb.be

The staging of Dante's *Purgatory* at the Théâtre national de Belgique in April-May 1992, adapted by Michel Ducobu, remains to this day the only major theatrical production based on a Dante text by a French-speaking Belgian structure. The director, Pierre Laroche, was faced with four challenges. First, he had to dramatize a poetic work. Experienced in this field, Pierre Laroche was able to count on Michel Ducobu to work hand in hand for years on the French adaptation. The second challenge was to make a Catholic work acceptable to a predominantly secular public. The *Divine Comedy* is not only a work written by a Christian – as are *The Brothers Karamazov* and *The Annunciation to Mary* – its very subject has a religious substratum. The challenge of making the mythological, historical, linguistic and musical complexity of such an epic accessible is also brilliantly met. Laroche splits Dante's role into two, and chooses two Italian-born performers to recite some of the original verses. Tackling a work described as «immortal» also required – as a fourth challenge – the assistance of exceptional actors and actresses, as well as various contributions, including the intervention of a puppeteer. As Jacques Hislair wrote in *La Libre Belgique* (May 2-3, 1992): «Everything came together, in friendship and fervor, to produce an extraordinary work, touched by grace».

PAOLO SPERANZA

Cinevisioni dantesche nel Belgio francofono

(Critique cinématographique, CinemaSud)

paolosperanza1962@gmail.com

The echo of Dante's work in French-speaking Belgian cinema is fragmented, with a gap of half a century between the two most significant episodes: *Inferno* (1911), produced by Milano Films, and *Béatrice, visage d'un mythe* (1963), directed by Emile Degelin. This study explores the reception of the *Divine Comedy* through cinema, highlighting the evolution of French-speaking culture in Belgium and the impact of new production technologies.

DENIS LAOUREUX

Dans les yeux du peintre Henry de Groux

(Université Libre de Bruxelles)

denis.laoureux@ulb.be

In 2019, the work of painter Henry de Groux was rediscovered during an exhibition at the Musée Félicien Rops in Belgium. Known for his symbolic style, de Groux's Dante-inspired cycle resurfaced. This article explores his complex life, artistic path, and unique portrayal of Dante, highlighting his interest in historical figures as symbols of human nature.

FRANÇOIS-XAVIER SURINX

À quelle aune juger un jeu vidéo ? Évaluation et catégorisation générique de *Dante's Inferno* dans les discours en ligne des joueurs francophones et italophones

(Université de Liège)

fxsurinx@uliege.be

Published in February 2010, *Dante's Inferno* presents itself as a third-person action-adventure adaptation of Dante Alighieri's *Divine Comedy*. Several scholars have studied its modes of adaptation, particularly through the discourse of the developers, to highlight either the homage paid to or the betrayal of the Florentine's work. Setting aside the producers' intentions, this article examines the critical discourse of the players themselves — a discourse that, beyond its diversity and apparent contradictions, grants legitimacy to the gaming community.

Scrittori latini dell'Europa medievale

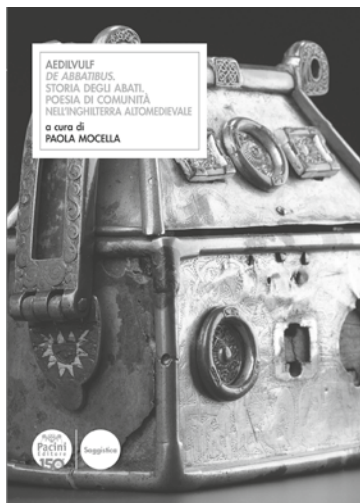
Coordinatore scientifico **Francesco Stella**



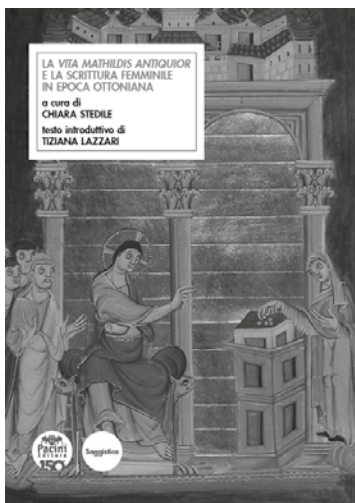
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, ampia introduzione e adeguate note esplicative. Si dischiude così alla conoscenza dei lettori italiani un patri-

monio di conoscenze storiche, scientifiche e geografiche, documentazione inedita, narrazioni istituzionali e individuali, meditazioni religiose e parodie goliardiche, creatività poetica e invenzione fantastica finora difficilmente accessibili, presentati con particolare attenzione alla comprensibilità del testo e alle relazioni con la cultura europea moderna e contemporanea.

Ultimi volumi pubblicati



Aethilwulf, De abbatis
Paola Mocella (a cura di)



La Vita Mathildis Antiquior e la scrittura femminile in epoca ottoniana
Chiara Stedile (a cura di)



**Concilium Romaricimontis
Donne a dibattito sull'amante migliore**
Irene Spagnolo (a cura di)

Di prossima pubblicazione

Matteo di Vendôme, *Tobias*, a cura di Lorenzo Bernardinello