

a cura di Magda Campanini, Giulia Delogu,  
Massimo Stella

# ARCADIE RINASCIMENTO STRANIERO III



œ edizioni **engramma**



collana  
engramma**studi**



**a cura di Magda Campanini, Giulia Delogu,  
Massimo Stella**

# **ARCADIE**

## **RINASCIMENTO STRANIERO III**

*in copertina:* Johann Conrad Seekatz,  
*La famiglia di Goethe in costume pastorale*  
(dettaglio), 1762, olio su tavola, 750x495 mm,  
Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

©2023

edizioni **engramma**, venezia



*direttore editoriale*  
damiano acciarino

*direttore della collana engrammastudi*  
daniela sacco

*progetto grafico*  
anna ghiraldini

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)  
[edizioni@engramma.org](mailto:edizioni@engramma.org)

ISBN carta 979-12-55650-52-2  
ISBN digitale 979-12-55650-53-9  
DOI 10.82016/ee539

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7      *Introduzione*  
Magda Campanini, Giulia Delogu e Massimo Stella
- 11     *L'Arcadia degli spiriti: filologia e fantasmi dell'Antico*  
Massimo Stella
- 25     *Le 'Arcadie possibili': metafore del buon governo nel discorso politico italiano del Settecento*  
Giulia Delogu
- 39     *Et in Arcadia lupus: indagini sull'iconografia di Licaone a partire dalle Metamorfosi di Ovidio*  
Giuseppe Capriotti
- 63     *Moresca e vilain nella pastorale ragusea del XVI secolo*  
Ivano Cavallini
- 75     *Et in Arcadia Arcadiae? Il paesaggio della Foresta di Arden in As You Like It*  
Rachele S. Bassan
- 93     « *Et quant à l'œil* » : l'arcadie comme dispositif, de Sannazaro à Belleau et de Bomarzo à Joinville  
Magda Campanini, Gilles Polizzi
- 125    *La pastorale dramaturgique française : variations d'un genre à l'âge baroque*  
Laura Rescia
- 139    *Espace et paysage: le Forez dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé (1607-1619)*  
Laurence Giavarini
- 155    *O idílio na poesia de Camões: vozes em metamorfose*  
Monica Simas
- 171    *Goethe e l'Arcadia: riflessioni a partire dal ritratto dell'artista da giovane*  
Stefania Sbarra

- 185     Pastores collocutores: *percorsi dialogici e “velame” politico  
in Arcadia*  
Piermario Vescovo
- 203     *Per un’Arcadia en travesti: spiritualizzazioni del codice pastorale  
tassiano*  
Andrea Torre
- 221     *Un contro canto all’Arcadia: orizzonti edenici nei deserti di Moab e  
di Orune*  
Chiara Italiano

## Introduzione

Magda Campanini, Giulia Delogu e Massimo Stella

‘Arcadia’ è il nome che la tradizione attribuisce ad uno dei paradigmi immaginari più frequentati dai poeti e dagli scrittori della nostra memoria letteraria in un lungo arco che si estende dal Classicismo augusteo alla Modernità matura; e senza dubbio costituisce, vuoi in quanto luogo simbolico, vuoi in quanto pratica poetica, una delle formule-chiave che caratterizzano la cultura rinascimentale, dalle forme della scrittura alle arti visive alla musica e, più in generale ancora, alle rappresentazioni della coscienza ideologico-politica e intellettuale.

Il laboratorio interdisciplinare di *Rinascimento straniero* doveva, quindi, presto o tardi, assumere a tema d’indagine l’oggetto Arcadia. Nato nel 2017 alla Scuola Normale Superiore di Pisa, da un dialogo interdisciplinare tra gli studi di letteratura italiana del Rinascimento e quelli di letterature comparate e anglistica – i fondatori furono Massimo Stella, Andrea Torre e Iolanda Plescia – *Rinascimento straniero* è diventato un gruppo di ricerca stabile, che ha prodotto due convegni nel biennio 2017-2019 – il primo dedicato alle traduzioni incrociate dei grandi classici del Rinascimento europeo: Ariosto, Shakespeare e Cervantes (*Rinascimento Straniero. Ariosto, Shakespeare, Cervantes fuori patria*, Pisa, SNS) e il secondo sul dialogo Italia-Inghilterra nell’età elisabettiana (*Rinascimento straniero II. Tra Italia e Inghilterra*, Roma, “La Sapienza”, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali) – per poi approdare a Venezia nel 2020, a Ca’ Foscari, presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, dove la comunità degli studiosi affiliati si è ampliata con l’adesione di Magda Campanini, Giulia Delogu, Mônica Muniz de Sousa Simas e Laura Tosi. Attualmente, *Rinascimento straniero* opera strutturalmente tra le sedi di Pisa (Scuola Normale Superiore), Roma (“La Sapienza”) e Venezia (Ca’ Foscari).

A Venezia si è organizzato, nell’ottobre del 2022, il terzo incontro consacrato alla riflessione sull’immaginario arcadico: *Rinascimento straniero III. Arcadie*. Si decise di intitolare i lavori di quelle tre intense giornate declinando al plurale il paradigma arcadico, ovvero *Arcadie*, così lessicalizzando la visione pluri-prospettica, comparativa e interdisciplinare del fenomeno: *Rinascimento straniero* è infatti un progetto di studio che intende indagare i *transfert* culturali del Rinascimento se non, più in fondo, il Rinascimento *tout court* come *transfert* culturale. E in questo volume si riflette, appunto, attraverso i saggi che lo compongono, intorno allo spazio arcadico – poetico-narrativo, drammaturgico, mitico-fiabesco, visuale, musicale, utopi-

co-eterotopico – nelle sue migrazioni crono-topiche su suolo europeo tra Cinque e Settecento fino al Novecento.

Massimo Stella, che apre il volume, osserva l'oggetto Arcadia in chiave teorico-poetologica e nel gioco d'intreccio fra tre assi epocali: la tradizione antica (ma nella rilettura della filologia classica novecentesca), la riformulazione goethiana del *topos* arcadico nel *Faust* e il suo ri-modellamento elaborato dal neoplatonismo fiorentino che giunge fino alla drammaturgia shakespeariana di *As You Like It*.

Giulia Delogu adotta la lente caleidoscopica del gioco di anacronismi e dislocazioni utopico-eterotopiche innescati – tra dibattito politico, economia e proiezioni culturali – dall'immagine dell'Arcadia sulla nuova scena globale dell'Europa tra Cinque e Settecento, incrociando nella sua lettura l'asse dei macrofenomeni e quella dei fenomeni focalizzati ed areali legati a specifici contesti di città ideali, immaginate e costruite, appunto, come 'Arcadie possibili'.

Giuseppe Capriotti rilegge il mito dell'Arcadia in prospettiva iconologica, studiando le continuità che, per via d'immagine, ovvero per via di *schemata* e *Pathosformeln*, riconnettono il celeberrimo racconto ovidiano della trasformazione di Licaone in lupo nel I libro delle *Metamorfosi* alle reinterpretazioni visuali che ne vengono offerte dagli apparati illustrativi dei volgarizzamenti primo-moderni fino alla 'versione' rubensiana.

Ivano Cavallini studia il *transfert* del paradigma arcadico nella forma musicale della pastorale ragusea, contestualizzandola all'interno del sistema letterario dalmata del XVI secolo e mettendone altresì in luce la contaminazione con il genere tersicoreo-performativo della moresca attraverso il quale filtra il simbolismo etico-politico dell'agone tra civiltà e *sauvagerie*.

Rachele Bassan si inoltra nella shakespeariana foresta di Arden (*As You Like It*) che analizza e ci ri-describe, per un verso, in controluce alla tradizionale e idilliaca immagine del 'mondo verde' consegnataci dai *romances*, e per l'altro in contrasto alla sinopia biblica del *desert-forest*, mostrando come Shakespeare giochi di scarto tra questi due poli per fare dello stereotipo arcadico uno spazio concreto di *educational realism*, ovvero d'una inedita *Bildung* del *Self* moderno.

Magda Campanini e Gilles Polizzi tratteggiano un'analisi assai articolata – all'insegna dell'incontro tra *close reading* filologico, teoria narratologico-semiotica e trasposizione visuale – della *Bergerie* di Rémy Belleau, ri-descrivendola come testo-interfaccia e palinsesto tra il modello sannazariano dell'*Arcadia* e la reinvenzione naturalistico-paesaggistica del parco di Bomarzo. Ne esce una prospettiva completamente innovativa sull'opera di Belleau, letta come esempio di dispositivo genetico di un immaginario letterario arcadico che attraversa i generi e si snoda tra sogno allegorico, *rêverie* manierista e teatralità.

Laura Rescia affronta l'evoluzione della pastorale drammatica francese dai suoi esordi all'*Amaryllis* di Tristan l'Hermite, seguendola fino alla sua metamorfosi in *théâtre lyrique* e attraversando la complessa infilata di mo-

tivi semici e semantici caratterizzanti del genere arcadico su suolo francese, dal bucolico, al magico, al meraviglioso, al comico-burlesco, all'elegiaco, fino a giungere con Tristan – attento ai meccanismi scenici che saranno propri del teatro del Grand Siècle – a un rinnovamento che passa attraverso l'uso di una comicità tenue e raffinata e la ricerca della verosimiglianza e della *bienséance*.

Laurence Giavarini riconsidera il caso dell'*Astrée* di Honoré d'Urfé, cogliendone la cifra nel punto di confluenza tra il vissuto biografico dell'autore e lo scenario dei conflitti politico-religiosi in corso, dove l'Arcadia, nell'interferenza con il ricordo vivo del Forez e il vagheggiamento di un ritorno al passato, viene rigenerata, attraverso il filtro della distanza, come paesaggio esperienziale-mentale segnato dal trauma politico.

Mónica Simas rilegge un luogo strategico del canto IX dei *Lusiadas* di Luís de Camões, ovvero l'episodio dell'arcadica Isola dell'Amore, riconoscendovi la rappresentazione di una melanconica palingenesi trans-storica in cui risuonano vuoi la vocazione coloniale del Portogallo, vuoi le dolorose vicende personali dell'autore, vuoi l'iper-letterarietà classicistica della più ridondante memoria mitologica in cui non mancano echi platonici dal *Timeo* e dal *Crizia*.

Stefania Sbarra prende le mosse da una nota tela di Johann Conrad Seekatz che ritrae la famiglia Goethe in costume pastorale e dalle tracce arcadiche rinvenibili nella prima giovinezza del poeta dentro il contesto della cultura tardo-illuministica tedesca, per delineare una frastagliata grammatica dell'Arcadia goethiana dal *Werther* al *Torquato Tasso*, a *Hermann e Dorothea*, al *Meister*, fino all'epilogo faustiano.

Piermario Vescovo, conducendoci dal Boccaccio bucolico al Sannazaro alla *Tempesta* shakespeariana, ci introduce sulla scena di un'Arcadia che, sulla scorta di uno straordinario *transfert* visuale – l'antiporta, realizzata da Simone Martini, del cosiddetto Virgilio Ambrosiano (ms. A 79 inf.) appartenuto a Francesco Petrarca –, diventa spazio d'un 'concerto di voci', tra scrittura e fantasmi di oralità, in cui ravvisiamo il luogo archetipico del teatro (linea parallela e/o alternativa a quella della prospettiva ritualistica).

Andrea Torre analizza due casi notevoli e raffinatissimi di riscrittura spirituale del Tasso lirico-pastorale, eredi ed epigoni della tradizione poetica maturata a valle del periodo conciliare nel terzo quarto del XVI secolo: *L'Aminta di Torquato Tasso moralizzato*, composta a Napoli nel 1691 dal francescano conventuale Giovan Battista Di Leone da Santo Fele e la *Scielta delle rime amorose del sig. Torquato Tasso fatta spirituale*, composta nel 1611 dall'accademico Innominato Crisippo Selva.

Con il saggio di chiusura approdiamo al Novecento di Grazia Deledda per incontrare la figura di un pastore d'eccezione, Jorgj Nieddu, protagonista di *Colombi e sparvieri*, in cui Chiara Italiano ravvisa, all'interno d'un complesso sistema di segni, echi e rimandi tra il testo sacro e il romanzo, una controfigura del biblico Mosè, simbolico pastore-legislatore del popolo israelita la cui avventura è sospesa e tesa tra deserto e arcadico Eden.



# L'Arcadia degli spiriti: filologia e fantasmi dell'Antico

Massimo Stella

## Topica e poetologia arcadica: la questione teorica

Arcadia è il nome che la tradizione attribuisce a un paradigma immaginario tra i più longevi e, per così dire, frequentati, della storia letteraria e culturale: dall'età augustea, quando nasce, fino al Romanticismo europeo e alle sue riemersioni novecentesche, attraversando molteplici risemantizzazioni, metamorfosi e riformulazioni di codice e genere, l'Arcadia ha mostrato una vitalità poetica che non si risolve certo nell'intrinseca e tipica resilienza dei *topoi* retorici. L'Arcadia non è mera figurazione memorabile. Piuttosto, la *longue durée* del paradigma arcadico va ricercata non solo sul piano poetico, ma altresì, e forse soprattutto, su quello *poetologico*. E chiarisco subito che, nel ricorrere al termine 'poetologia', non intendo qui richiamare il ricchissimo, e direi esaurito, dibattito sulla vocazione meta-letteraria dell'Arcadia: l'Arcadia è senz'altro anche letteratura che (ri)specchia se stessa ovvero la propria *ars*, la propria tecnica della parola, della mimesi, della narrazione, la propria memoria allusiva e/o citazionistica, la propria demiurgia dell'autorialità e delle maschere finzionali.<sup>1</sup> L'approccio poetologico all'Arcadia di cui parlo vuole piuttosto essere teorico, o forse meglio teoretico, e non retorico, sicché la domanda che affronteremo in queste pagine è: in che modo l'Arcadia costituisce quella scena sulla quale il "pensiero poetante"<sup>2</sup> pensa se stesso?

Nell'intento di rispondere a questa domanda, prenderò le mosse dall'Antico nello specchio del Novecento, e cioè dalla lettura celeberrima che l'altrettanto celebre filologo classico Bruno Snell dedica alle *Bucoliche* di Virgilio, per approdare quindi alla *klassische Walpurgisnacht* del *Faust* di Goethe e retrocedere infine alla reinterpretazione neoplatonico-fiorentina del modello arcadico nata entro la cerchia intellettuale di Lorenzo nonché estesasi fino a raggiungere la pastorale shakespeariana di *As You Like It*. Riguadagnerò pertanto il Rinascimento, che è il focus culturale della mia analisi, come approdo conclusivo: ed è, da parte mia, scelta metodologica quella di aver così decentrato il fuoco della prospettiva di ricerca, perché è proprio nel gioco e nell'*entrelacement* memoriale ed esperienziale (non dunque cronologico e storiografico) tra i tempi – l'Antico-Tardoantico, il Rinascimento, il Novecento – che è possibile intercettare gli snodi su cui

1. Su tutto ciò cf. Vescovo 2023 in questo volume.

2. L'espressione è di Antonio Prete, cf. Prete 1980.

si articola il movimento di senso della tradizione e dunque chiedersi a che cosa e dove quel movimento di senso tenda.

### L'Arcadia "spirituale" di Snell e Virgilio tra il Novecento e l'Antico

Non c'è dubbio che, come disse giustamente Bruno Snell, l'Arcadia nasce con Virgilio e con le sue *Bucoliche* (non con Teocrito, dunque): è un'oggettività filologica. Mi riferisco al saggio seminale del celebre filologo classico, *Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft* (Arcadia. La scoperta di un paesaggio spirituale), apparso nel 1944 su "Antike und Abendland", e quindi nell'altrettanto celebre volume amburghese del 1946 *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (La scoperta dello spirito. Studi sulle origini del pensiero europeo presso i Greci).<sup>3</sup> Il titolo del saggio di Snell dice in che senso dobbiamo intendere l'Arcadia: come un paesaggio *spirituale*, appunto. Ma che significa "paesaggio spirituale"?

Notiamo, intanto, che, secondo Snell, tale *paesaggio spirituale*, tale *geistige Landschaft*, è il mondo della *Dichtung* ovvero della "creazione poetica" in modo già pienamente moderno ed europeo. Arcadia non è quindi solo un genere e un codice, ma un super-genere e un super-codice, una *scena primaria* della Modernità letteraria. Questa *scena* è poi caratterizzata, secondo Snell, da alcuni tratti molto specifici: la melancolia, intesa come clima emotivo-creativo; il lutto per il bene perduto; l'amore come *voluptas dolendi* ovvero come *voluttà della pena*; la fantasia e il desiderio di morte (*die Wollust auf den Tod*);<sup>4</sup> e, infine, la dimensione infera. A proposito della dimensione infera, Snell afferma che l'Arcadia è un "aldilà terreno"<sup>5</sup> e, dunque, "paese dell'anima che aspira alla sua lontana patria".<sup>6</sup> L'Arcadia come *Heimat* dell'anima e oltretomba orfico-platonico: il tema del ritorno dell'anima all'origine è, infatti, orfico e platonico – e Platone è, non a caso, citato più di una volta in questo saggio snelliano. Si comprende allora la centralità e la ricorsività di due termini nelle pagine di Snell dedicate all'Arcadia virgiliana: *Geist* e *Seele*, "Spirito" e "Anima". In che prospettiva accogliere, dunque, questi due termini? Snell ci illumina, al proposito, con l'affermazione che il poeta arcadico *fantastica e sogna*:

3. Snell [1946, 1963] 2021, 401-425. L'edizione italiana che citiamo con i rimandi di pagina è quella curata, nel 2021, da Roberto Andreotti per le edizioni LUISS, con revisione linguistica condotta da Marta Rosso sulla traduzione già einaudiana di Vera Degli Alberti e Anna Solmi. Si rimanda invece all'edizione einaudiana del 1963 testé ricordata nel caso in cui (cf. *infra* nt. 4) quella del 2021, sulla base dell'edizione tedesca del 1975, ometta alcuni passi significativi presenti nell'edizione originale del 1946 e quindi nella traduzione Degli Alberti-Solmi che su di essa è condotta. L'edizione tedesca cui ci riferiamo è quella del 1975, riedita nel 2009 presso Vandenhoeck & Ruprecht di Göttingen confrontata con la prima edizione amburghese del 1946.

4. Snell [1946, 1975] 2009, 267; Snell [1946, 1963] 2021, 414.

5. Snell [1946] 1963, 410.

6. *Ibidem*.

“er phantasiert – es sind Träume” (“[quel poeta] fantastica. I suoi sono sogni”).<sup>7</sup> Subito dopo questa frase, Snell precisa che si tratta di fantastizzazione e onirismo involontari, non dunque di immaginazione cosciente: il poeta si lascia cioè trasportare dal proprio flusso inconscio di pensieri, desideri, ideazioni: “er hängt seinen Gedanken und Sehnsüchten nach und äußert sie, wie sie gleitend und schwankend sein Gemüt durchziehen” (“si abbandona ai pensieri e alle aspirazioni e le esprime così come gli passano, fluttuando, nell’animo”).<sup>8</sup> Ne deduciamo che la dimensione in cui dobbiamo intendere i termini “Spirito” e “Anima” di cui dicevamo, nonché la natura “spirituale” e “psichica” dell’Arcadia, è quella del *fantasmatico*, della *ruminazione fantasmatica*.<sup>9</sup> Snell parla altresì di “sorgente e flusso proprio del sogno e della fantastizzazione poetica” onde definire la *Dichtung* del poeta Arcade (“Die Spontaneität des Seelischen wird bei ihm zu dem eigentümlich Quellenden und Strömenden des Träumens und dichterischen Phantasierens”),<sup>10</sup> concludendo che se la *Dichtung* della Grecia classica è stata essenzialmente *Kunstverstand* cioè cosciente senso artistico, la creazione dell’Arcade è invece “oscuro sgorgare dell’inconscio” (“das dunkel quellende Unbewußte”)<sup>11</sup> – quello stesso flusso inconscio che, continua Snell, trova espressione anche nel burlesco, nel dramma satiresco e nel comico aristofaneo: l’accostamento, tipicamente freudiano, tra inconscio e comico fa pensare: “Dichterische Phantasie herrscht bei den Griechen nur im Burlesken – etwa in der Komödie des Aristophanes oder in Satyrspielen” (“La fantasia poetica regna presso i Greci soltanto nel campo del burlesco – come nella commedia di Aristofane o nei drammi satireschi”).<sup>12</sup> Il *fantasmatico* è dunque materia ideativa e pulsionale filata e tessuta, se così si può dire, dalla parola poetica e l’Arcadia è allora il paese dello “Spirito” perché terra di/degli “Spiriti”, di/dei fantasmi... o dei dèmoni?

Ora, il contributo più decisivo alla teoria antica del fantastico/fantasmatico è stato offerto – lo sappiamo – dal neoplatonismo di III secolo d.C. e da quanto ne è disceso, attraverso la dottrina stoica del *pneuma* che rimonta a diversi secoli prima, per quanto il *Fedro*, il *Simposio* e il *Filebo* platonici già contengano tutti gli elementi di quella futura teoria.<sup>13</sup> Di ciò, tuttavia, più tardi, quando riguadagneremo il Rinascimento fiorentino.

Vorrei subito richiamare qui, piuttosto, l’attenzione su un ulteriore tratto caratteristico dell’Arcadia virgiliana secondo Bruno Snell. E cioè il suo

7. Snell [1946, 1975] 2009, 268; Snell [1946, 1963] 2021, 417.

8. *Ibidem*.

9. Per la nozione di fantasmatico e fantasma rimando ad Agamben 1974. Per la nozione di “fantasma dell’Antico” in una prospettiva warburghiana, si vedano Didi-Huberman 2006 e Centanni 2017.

10. Snell [1946, 1975] 2009, 270; Snell [1946, 1963] 2021, 418.

11. Snell [1946, 1975] 2009, 269; Snell [1946, 1963] 2021, 418.

12. *Ibidem*.

13. Couliano [1984] 1989; Couliano [1991] 1991; Couliano [1984, 1987] 1995.

costituire un *intermundum*, ovvero uno spazio intermedio tra il mito e l'attualità del presente storico, sia si tratti di grandi trasformazioni e processi politici, sia si tratti di eventi di natura più generalmente culturale e intellettuale. Nel caso di Virgilio ne va dell'istituzione del principato e della nascita del classicismo. Ma in che modo l'attuale viene traslato nel mitico dell'Arcadia? Snell non è chiaro su questo punto. Io formulerei la questione così: nel *transfert* mitico dell'Arcadia, l'attuale diventa *epocale*. Prima di tutto in senso letterale: *epoche* significa sospensione, arresto. E si tratta del punto d'arresto in cui si incomincia a calcolare o ricalcolare un nuovo tempo. L'epocale è poi necessariamente rivelatorio, portentoso, miracoloso, numinoso, apocalittico: ecco, ad esempio, il perché della celeberrima evocazione dell'età dell'oro nell'*Ecloga IV*.

Credo che risulti così compiuto l'*identikit* dell'Arcadia virgiliana secondo Bruno Snell: Arcadia melanconica, luttuoso-amorosa, infera, fantasmatica ed epocale.

### Arcadia e Valpurga: cortocircuiti novecenteschi e sovversione goethiana

La domanda è ora: questo potente ritratto dell'Arcadia tracciato da Bruno Snell è frutto esclusivo di scienza filologica? O è anche frutto di esperienza storica, culturale e biografica personale? Ovvero: al filo dell'esame filologico si intreccia un altro filo, quello della sensibilità e della ricezione culturale che si radica nella storia intellettuale, politica e letteraria europea? In altri termini ancora: lo sguardo filologico di Snell sull'Arcadia è esso stesso *fantasmatico*? Più di un punto dell'analisi snelliana lo fa sospettare, ma soprattutto ci inducono al dubbio alcune sue formule linguistiche, più sopra rievocate, con le quali egli cerca di descrivere l'essenza dell'arcadico: *das dunkel quellende Unbewußte*, per esempio; oppure: *das Dichterisch-Träumende, das Umfassend-Liebende, das Empfindend-Leidende* – “l'onirico-poetico/creativo; l'oceanico-amoroso; il sensibile-doloroso”, quasi impossibile rendere la lingua dell'originale. Non c'è dubbio che melanconia e nostalgia ben rappresentino i pastori di Virgilio: c'è dunque melanconia e nostalgia dello stesso Snell? E se sì, per che cosa, di che?

La *Entdeckung des Geistes* è volume frutto di una lunga elaborazione che data dalla fine degli anni Venti: il grecista e filologo classico Bruno Snell elabora la sua derivazione filogenetica del pensiero europeo dalla matrice greca durante il regime nazista e il secondo conflitto mondiale.<sup>14</sup> Quel volume è non solo l'opera di uno studioso, ma anche l'atto di un resistente contro il disastro nazista, per un verso, e contro, per l'altro, le diverse rimitologizzazioni naziste dell'Antico e della Grecia antica in particolare – si contano, per fare soltanto un esempio, più di centoquaranta messe in scena dell'*Antigone* durante il III Reich e una quarantina dell'*Oresteia* di Eschilo.

14. Lanza 2013, 171-188.

Snell era poi assai critico contro la disciplina della filologia classica intesa al modo di Wilamowitz, ovvero come sudditanza e servizio dell'intellettuale al potere e all'istituzione. Se la Grecia antica dei contemporanei era un'atroce aberrazione, a quale Grecia, dunque, poteva guardare Snell con nostalgia e melancolia se non a quell'Ellade venerata dalla prima generazione romantica, la quale ne riceveva, a sua volta, l'immagine rimodellata, innanzitutto, dalla mano del vate Goethe?

Eccoci, dunque, al *Faust*. La storia d'amore di Faust e di Elena si svolge in Arcadia, e il frutto del loro amore, il figlio di Faust e Elena, Euforione, nasce e muore in terra d'Arcadia. Preciso immediatamente: questa figurazione goethiana non è classicismo, anche se può certo sembrarlo. Se gli amori di Elena e Faust in Arcadia fossero puro tributo al classicismo ogni movimento di senso ne verrebbe svuotato. Di che si tratta, allora?

La passione che lega Faust ad Elena attrae e, per così dire, risucchia nell'universo arcadico e nel suo clima l'intera esperienza della *klassische Walpurgisnacht*. E, se vengo a Goethe – oltre e al di là delle sintomatiche nostalgie novecentesche di Bruno Snell – è perché credo che con il romanzo goethiano di Faust e Elena arriviamo a toccare lo snodo originario della 'questione Arcadia', sia in senso retrospettivo che in senso prospettico, come spero di mostrarvi.

Siamo nella penultima scena di *Faust II*, atto III. L'ambientazione è quella d'un fantasmagorico castello medievale, il castello fantasma di Mistrà (l'antica Sparta), nel Peloponneso. Faust, nuovo re di uno spettrale Regno Ellenico, distribuisce le terre della Grecia ai suoi feudatari germanici e con loro costituisce una lega militare a difesa di Elena contro Menelao; quindi proclama il neonato Regno Greco-Germanico nuova patria dell'impareggiabile donna. L'allegoria è chiara: l'Europa moderna è l'erede necessaria della Grecia classica. A quel punto Faust, prendendo il proprio posto sul trono accanto a Elena, si libra in un inno al Peloponneso come paradiso arcadico. Ecco i versi chiave che Faust le rivolge:

Io [Faust] ho raggiunto, tu [Elena] hai raggiunto la mèta.  
 Dietro di noi si dissolva il passato.  
 Sentiti nata dal dio supremo:  
 tu appartieni al tempo delle origini.  
 Non dovrà chiuderti una salda rocca.  
 Con eterna forza giovanile  
 l'Arcadia ci circonda, tutt'intorno a Sparta,  
 perché vi restiamo in voluttà  
 [...] arcadica libertà sia la nostra gioia!<sup>15</sup>

Nell'episodio successivo, e ognora in terra d'Arcadia, nasce Euforione, che è poi *avatar* di Lord Byron, quel Lord Byron assunto a simbolo della

15. Goethe *Faust*, vv. 9562-9573. La traduzione citata è di Andrea Casalegno, con miei interventi.

parola poetica epocale – l'età di Byron è, per così dire, l'epoca più epocale dell'Ottocento ovvero quella napoleonica. Ebbene, anche la nascita di Euforione avviene su una scena dichiaratamente arcadica e sublime: un boschetto ombroso, *Schattiger Hain*, circondato da un'alta parete di roccia. Tra grotte, anfratti e pergolati, Faust ed Elena si sono amati e congiunti: ne è nato un pargolo, nudo, "un genio senza ali, ma non bestia, che salta/ sulla nuda terra ed il suolo lo rilancia".<sup>16</sup> Il piccolo Euforione, dotato di poteri sovrannaturali, cresce prendendo forza dalla terra e saltando di balzo in balzo: in men che non si dica si trasforma in fanciullo dall'incontenibile energia che inneggia alla guerra, alla vittoria e alla morte: "Krieg! Sieg!";<sup>17</sup> "le donne saranno Amazzoni/ e ogni fanciullo un eroe";<sup>18</sup> "und der Tod ist gebot", "e la morte è comando",<sup>19</sup> finché il ragazzo, come Icaro, si lancia in volo dalle rocce più alte e cade sfracellandosi al suolo.

Il lutto, la melancolia e la perdita velano l'Arcadia goethiana – ricordiamo Snell; Elena si inabissa negli Inferi – Arcadia infera! – onde raggiungere il figlio morto, mentre Faust si invola nel cielo. La stessa poesia di Euforione, vero e proprio "flusso oscuro dell'inconscio", *das dunkel quellende Unbewußte* – come Snell diceva –, esplosione involontaria e onirica di gioia e dolore, di desiderio vitale e pulsione di morte, costituisce il compimento della *arkadische Dichtung*. Tutto, quindi, si dissolve. E chi rimane sulla scena? L'orrenda Forciade, la figlia di Forco, il mostro femminile, che altri non è se non...: "sul proscenio la Forciade si alza in piedi gigantesca, ma scende dai coturni, depone la maschera e il velo e si mostra nelle sembianze di Mefistofele, per commentare in epilogo l'azione, se fosse necessario" – così la didascalia.<sup>20</sup> L'avventura arcadica di Faust ed Elena è stata tutta una messa in scena del drammaturgo e regista Mefistofele! Un teatro nel teatro: il diavolo in Arcadia. Come intendere questo complesso movimento?

Dobbiamo tornare indietro di vari episodi, quando Faust, nel palazzo dell'Imperatore si trova ad evocare i fantasmi ovvero gli spiriti di Paride e di Elena e, nel tentativo di afferrare quello di Elena, provoca una terribile esplosione rimanendone vittima e cadendo in un profondo sonno catalettico. L'azione torna quindi ad ambientarsi nel vecchio studiolo di Faust e, subito dopo, nel laboratorio, dove l'ex-allievo Wagner è intento a sintetizzare l'Homunculus, che è figura dello spirito umano puro disincarnato. Sarà appunto Homunculus a vedere che cosa Faust sta sognando in quella sua catalessi onirica. E proprio dal sogno di Faust che vagheggia Elena nonché la di lei nascita dall'uovo, Homunculus trae l'idea della soluzione: bisogna, con Mefistofele, trasportare Faust nei campi di Farsalo, dove ha luogo il sabba classico, la *klassische Walpurgisnacht*, e dove, nel frangente fatidico,

16. *Ivi*, vv. 9603-9604.

17. *Ivi*, vv. 9837-9838.

18. *Ivi*, vv. 9861-9862.

19. *Ivi*, vv. 9888-9889.

20. *Ivi*, 911.

le creature del mito tornano alla vita. Qui Faust ritroverà Elena, attraverso l'aiuto della profetessa Mantò che lo farà scendere nell'Ade per lo stesso passaggio ove Orfeo si recò agli inferi. Così Faust ed Elena, come sappiamo, si ricongiungeranno nel castello fantasma di Mistrà. L'Arcadia è dunque un vero e proprio 'oltretomba psichico' in cui l'Antico e il presente della nostra esperienza si co-appartengono. Nel frattempo, Mefistofele si intrattiene, o piuttosto se la spassa, con gli esseri mitici: sono tutti mostri (Sfingi, Grifoni, Sirene, Telchini, Pigmei etc.) – mentre le uniche creature umane, tra quei mostri, sono i filosofi presocratici, come se mostri e filosofi avessero qualcosa di essenziale in comune – dettaglio interessante se pensiamo che il *Faust* è contemporaneo all'apogeo dell'Idealismo tedesco. All'inizio molto diffidente, nonché assai turbato e viepiù incuriosito da tutta quella procace nudità, il Diavolo scopre di acclimatarsi benissimo tra l'antica gente. "Qui credevo tutti sconosciuti/ e trovo, ahimé, parenti stretti/ è un vecchio libro da sfogliare./ Dallo Harz all'Ellade sempre cugini!".<sup>21</sup> Tale battuta di Mefistofele è determinante. Il diavolo riconosce la propria affinità d'essenza e natura con gli esseri del mito. 'Essenza' e 'Natura' che altro non sono se non *geistige Essenz*, *geistige Natur*. Ora, abbiamo già appreso che l'altro nome dello 'spirituale' è *fantasmatico*: *phantasma* è il nome greco per *Geist*. Ulteriore traduzione possibile è: *daimonion-daimonikon*, "demonico". *Phantasma* e *daimonion-daimonikon* si sovrappongono poi a *pneumatikon* (*pneuma*), quel fluido-soffio-spirito che dalla tradizione filosofica greca giunge direttamente, come ben sappiamo, a san Paolo e alla tradizione cristiana. Ma il fantasmatico, come si diceva, con Snell, più sopra, è *flusso ideativo-pulsionale e verbo-visivo involontario*. Attraverso Mefistofele, Goethe sta così riformulando l'Antico per la Modernità, e ancora più in fondo sta teorizzando per via puramente mimetica lo statuto della *Dichtung* moderna: la poesia moderna, *incarnata dal Diavolo in Arcadia*, non è, non può essere, o non può più essere solo *Kunstverstand*, esercizio artistico e volontario della parola. La poesia moderna è piuttosto e soprattutto *movimento psichico*.

### Ritorno del rimosso: Rinascimento *après coup*

Riprendiamo, ora, per un'ulteriore e ultimo approfondimento, la domanda testé formulata: perché mai l'incontro di Mefistofele-Faust con gli Antichi deve avvenire in Arcadia?

Ipotizzare una risposta significa cercare di comprendere la portata culturale stessa nonché la dimensione epocale di tale incontro. Devo allora richiamare, qui, un'ipotesi, formulata anni fa, non da un germanista, né da un filologo classico in senso stretto, bensì da uno storico delle religioni del mondo antico, Ioan Petru Couliano, che si occupò, tra l'altro, di ricostruire la storia e l'evoluzione del 'fantasmatico-fantastico' dalle radici classiche

21. *Ivi*, vv. 7740-7743.

fino al Rinascimento fiorentino, italiano ed europeo per giungere alle soglie dell'invenzione goethiana del *Faust*. Si tratta di un'ipotesi generalmente poco nota e non priva di carica polemica. In *Eros et magie à la Renaissance*, uscito a Parigi per Flammarion nel 1984, Ioan Couliano affermò che: "la più perfetta espressione della Riforma protestante è la leggenda di Faust",<sup>22</sup> nella quale si troverebbe rappresentato per eccellenza l'effetto ideologico primario del luteranesimo e del calvinismo, ovvero la *censura* dell'immaginario fantasmatico così come esso si era venuto costruendo a partire dall'Ellenismo greco-romano e dal Tardoantico fino al neoplatonismo magico del circolo fiorentino di Cosimo, di Lorenzo e di Marsilio Ficino, e diffusosi quindi su tutto il suolo europeo. Questa tesi è evidentemente opposta a quella molto più famosa e nota di Frances Yates, che, invece, nella Riforma vide il principale stimolo politico al *revival* magico rinascimentale.<sup>23</sup> Le due antitetiche posizioni ripropongono la *vexata quaestio* se la Riforma, e in particolare il luteranesimo, sia stata o no un prodotto e una forza progressista (indipendentemente dalle interazioni innovative con il contesto economico e politico del tempo).<sup>24</sup>

Vi è poi una terza posizione – del tutto ignorata dai più: quella di cui si fa portavoce Jules Michelet nel suo ben noto e storico libro, *La sorcière*. Secondo il dire di Michelet, tanto la teologia e la chiesa cattolica, quanto la teologia e la chiesa riformata hanno demonizzato il fantasmatico-fantastico della tradizione antica, mentre il 'Rinascimento magico' è stato prodotto per un atto di "satanique entreprise" contro la repressione dogmatica, un atto di rivolta compiuto sotto l'insegna simbolica di Satana la cui scena primaria è l'Arcadia immemoriale dei boschi e delle campagne e i cui protagonisti sono, appunto, la strega e il *pastore*:

Il est plaisant qu'on aille chercher là l'origine de la Renaissance. Elle eut lieu, mais comment? Par la satanique entreprise des gens qui ont percé la voûte, par l'effort des damnés qui voulaient voir le ciel. Et elle eut lieu bien plus encore, loin de l'École et des lettrés, dans l'École buissonnière, où Satan fit la chasse à la Sorcière et au berger. [...] Là commencèrent les mauvaises sciences, la pharmacie défendue des Poisons, et l'exécrable anatomie. – Le berger, espion des étoiles, avec l'observation du ciel, apportait là ses coupables recettes, ses essais sur les animaux. – La sorcière apportait du cimetière voisin un corps volé.<sup>25</sup>

La figura del Diavolo e il paradigma arcadico-stregonesco – sembra suggerire molto acutamente Michelet – sono sì sintomo di fobica demonizzazione, ma, al contempo, segnale di continuità e sopravvivenza del vecchio nel nuovo, dell'ancestrale e dell'immemoriale nel Moderno.

22. Couliano [1984, 1987] 1995, 314.

23. Yates [1975] 1978; Yates [1975] 1979; Yates [1979] 1982.

24. Sul problema cf. Prosperi 2017.

25. Michelet [1862] 1966, 39.

Per qualsiasi prospettiva, tra quelle ora ricordate, si opti, è innegabile che – il *Faustus* di Marlowe lo insegna – la leggenda di Faust si edifica sulla demonizzazione della magia antico-tardoantica e rinascimentale. Come intendere dunque la questione nel caso del *Faust* di Goethe? Credo sì, con Couliano, che la coppia Mefistofele-Faust sia figura poetica di quella spinta rimuovente – *reformatrice perché rimuovente* – in virtù della quale si sancisce la frattura tra la matura Modernità e l'Antico; ma, al contempo, credo che il *diabolico desiderio* di Faust per l'Antico ovvero per l'antica Elena sia sintomo del rimosso e soprattutto veicolo del suo ritorno.<sup>26</sup> Mefistofele travestito da Forciade, *déguisé en monstre mythique* nonché regista dell'idillio arcadico di Faust ed Elena, è immagine perfetta della *Rückkehr des Verdrängten*. L'Arcadia faustiana presuppone necessariamente quella antica insieme all'Arcadia neoplatonica del Rinascimento fiorentino. È fondamentale osservare, infatti, che il *décor* paradigmatico, per così dire, la *facies* visuale o se si preferisce l'immagine topica del neoplatonismo magico fiorentino è dichiaratamente arcadica, bucolica e ninfale – e non potrebbe essere altrimenti: Lorenzo il Magnifico è poeta arcadico per eccellenza. Si pensi poi a due altri capolavori dell'arte fiorentina: la *Primavera* di Sandro Botticelli e, soprattutto, *Il regno di Pan* di Luca Signorelli – veri e propri manifesti dell'Accademia di Careggi (fig. 1.1).<sup>27</sup>

In un fondamentale saggio purtroppo ancora relativamente poco noto fuori dall'anglistica, nonostante la fama del suo autore, *Shakespeare's Bitter Arcadia*,<sup>28</sup> Jan Kott mostra che l'intera eredità del neoplatonismo fiorentino, letterario e artistico, poetico e visuale, confluisce nel testo shakespeariano più dichiaratamente pastorale: *As You Like It*. In questa *play*, Shakespeare demistifica, secolarizza, abbassa, disloca e parodizza tutte le sovrastrutture allegorico-erudite della tradizione classica e classicistica italiana, onde appropriarsi più profondamente del messaggio autenticamente esperienziale dell'Arcadia fiorentina: e cioè l'eros platonico-neoplatonico con la sua sensualità intellettuale e melancolica, nostalgica, estatica, omoerotica, omofila e androgina, che vive tanto nelle *Rime* di Michelangelo, per non parlare del Michelangelo scultore e pittore, quanto nei corpi di Leonardo, di Signorelli, di Botticelli.

La Foresta di Arden ironizza sull'Arcadia e costituisce una nuova Arcadia. L'amore è la fuga dalla crudeltà della storia verso una foresta inventata. Sha-

26. In *Il delirio e i sogni nella "Gradiva"* di Jensen Freud afferma che il significante vuoi verbale vuoi visuale vuoi verbo-visivo rimuovente (nel nostro caso il Diavolo) è al contempo lo strumento e il *medium* del ritorno dell'oggetto rimosso, cf. Freud [1906] 1981, 257-336.

27. Panofsky [1936] 2010, 286: "Lorenzo il Magnifico e il Poliziano identificarono la villa medicea di Fiesole con l'Arcadia e il loro circolo con i pastori arcadici: ed è proprio questa seducente finzione che è alla base del famoso quadro del Signorelli (ora purtroppo distrutto) che siamo soliti ammirare come il *Regno di Pan*".

28. *Gorzka Arkadia Shakespeare'a*, del 1964, si legge in traduzione italiana nella raccolta Kott [1978] 1995.

kespeare è come una Bibbia: crea i suoi miti. La Foresta di Arden è il luogo in cui si incontrano tutti i sogni: è il sogno e il risveglio da un sogno. *Coincidentia oppositorum*! L'unificazione di tutti gli opposti! Nella Foresta di Arden l'amore è insieme terreno e platonicamente sublimato. Rosalind è Ganimede e insieme la più ragazza delle ragazze. Fedele e volubile, calma e violenta, bionda e bruna, timida e impudente, cauta e sconsiderata, tenera e beffarda, infantile e adulta, codarda e coraggiosa, ritrosa e appassionata. Come in Leonardo, è un androgino quasi perfetto e impersona quella stessa nostalgia di un paradiso perduto nel quale non c'era ancora stata la scissione tra elementi maschili e femminili.<sup>29</sup>

André Chastel in alcune straordinarie pagine di *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*<sup>30</sup> aveva, ben prima di Jan Kott, esposto all'attenzione questo nodo fondamentale della Nuova Arcadia fiorentina. In effetti, l'Arcade neoplatonico del Rinascimento fiorentino è un rinnovato tipo di intellettuale, di artista e di poeta che crea *fantasmaticamente*, sostenuto da quella che Platone, nel *Fedro*, chiamava "la corrente del desiderio": dice André Chastel che il Pan di Luca Signorelli, sovrano del sogno arcadico, è "il dio saturnino della natura, del desiderio e dei loro cicli senza fine". La magia rinascimentale e la sua poetica fantasmatica sono, del resto, interamente fondate sulla demiurgia del desiderio, inteso come intreccio tra proiezione ideativa ed energia libidica. Faust stesso, il mago Faust, è l'uomo del desiderio che crede nel proprio delirio immaginario, ovvero nel proprio psichismo, perché solo in esso riconosce la *Wirklichkeit*, mentre la realtà e la conoscenza stessa non sono per lui che mera insignificanza. Ma ecco che l'esperienza faustiana del desiderio è segnata dalla repressione-rimozione (cui corrisponde altresì la goethiana metamorfosi dell'artista in intellettuale borghese),<sup>31</sup> sicché il desiderio diventa forza persecutoria, ritornante, infestante. Non c'è repressione-rimozione senza angoscia. L'Arcadia di Faust è spirituale perché *ossessiva*, spiritica e stregonesca; il suo Antico è una memoria *unheimliche* – *perturbante*.<sup>32</sup> Ma, alla fine, l'idea dell'Antico come memoria ossessiva e perturbante non è forse perfettamente incarnata dal mito moderno degli "dèi in esilio" consegnatoci, per antonomasia, da Heine?

Ebbene, questo mito, l'esilio degli dèi antichi, ha un'origine, e l'origine è un oracolo che proprio all'Arcadia e al suo dio-patrono ci riporta: *il grande Pan è morto*, dice la profezia misteriosa tramandata da Plutarco nel suo saggio mistico e religioso *De defectu oraculorum* (419b-d). La morte del dio dell'Arcadia conoscerà due interpretazioni nel lungo arco della tradizione che va dal Tardoantico alla Modernità matura. La prima interpretazione è

29. *Ivi*, 64.

30. Chastel 1959, 238; Chastel 1978, 149-159.

31. Baioni 1969.

32. Rimando esplicitamente alla nozione freudiana di "Perturbante", cf. Freud [1919] 1977, 77-114.

quella avanzata dalla tradizione filosofico-teologico-politica, da Gregorio di Nazianzo fino alla *Demonomania* di Jean Bodin e oltre ancora fino allo Schelling della *Filosofia della rivelazione*: tale tradizione identifica Pan con Satana – il diavolo in Arcadia di goethiana memoria! La seconda interpretazione è quella che vive nella tradizione poetica, da Sannazaro (*De morte Christi domini ad mortales lamentatio*) a Poliziano (*Proseuche pros ton theon*) a Rabelais (*Gargantua et Pantagruel*) a Edmund Spenser (*Shepherd's Calendar*): la poesia, contrariamente alla filosofia e alla teologia, identifica Pan con Cristo.<sup>33</sup> Se prendiamo questa separazione tra/di Cristo e Satana non come separazione disgiuntiva, ma come *separazione congiuntiva*, che è poi tipicamente paolina – si pensi alla congiunzione chiastica di bene e male, di spirito, *pneuma*, e carne, *sarx*, nell'*Epistola ai Romani*<sup>34</sup> – ecco che ci ritorna appieno l'immagine di un'Arcadia spirituale e spettrale, immersa nell'infestazione fantasmatica, che Freud avrebbe chiamato "inconscio", e che è, credo, una condizione necessaria per/della creazione poetica.

33. Per una ricostruzione filologica e teorica, impeccabilmente condotta, di questa complessa storia culturale, rimando a Ferrando 2018, 305-338.

34. Agamben 2000.

## Bibliografia

### Fonti

Goethe *Faust*

J.W. Goethe, *Faust – Urfaust*, trad. di A. Casalegno, intr. di I.A. Chiusano, Milano [1990] 1994.

### Studi

Agamben 1974

G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1974.

Agamben 2000

G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino 2000.

Baioni 1969

G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli 1969.

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'Antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Chastel 1959

A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Étude sur la Renaissance et l'humanisme néoplatonicien*, Paris 1959.

Chastel 1978

A. Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris 1978.

Couliao [1984] 1989

P. Couliao, *Esperienze dell'estasi dall'Ellenismo al Medioevo* [*Expériences de l'extase*, Paris 1984], trad. di M. Garin, Bari 1989.

Couliao [1991] 1991

P. Couliao, *I viaggi dell'anima. Sogni, visioni, estasi* [*Out of this World*, Boston 1991], trad. di M.S. Croce, Milano 1991.

Couliao [1984, 1987] 1995

P. Couliao, *Eros e magia nel Rinascimento* [*Eros et magie à la Renaissance*, Paris 1984], trad. di G. Ernesti, Milano [1987] 1995.

Didi-Huberman 2006

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [*L'image survivante*, Paris 2002], trad. di A. Serra, Torino 2006.

Ferrando 2018

M. Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza 2018.

Freud [1906] 1981

S. Freud, *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Jensen* [*Der Wahn und die Träume in Jensens Gradiva*, 1906], trad. di C. Musatti, in *Opere di Sigmund Freud*, V, Torino 1981, 257-336.

- Freud [1919] 1977  
 S. Freud, *Il Perturbante* [*Das Unheimliche*, 1919], trad. di S. Daniele, in *Opere di Sigmund Freud*, IX, Torino 1977, 77-114.
- Kott [1978] 1995  
 J. Kott, *Arcadia amara. La Tempesta e altri saggi shakespeariani*, a cur. di E. Capriolo, Milano [1978] 1995.
- Lanza 2013  
 D. Lanza, *Interrogare il passato. Lo studio dell'Antico tra Otto e Novecento*, Roma 2013.
- Michelet [1862] 1966  
 G. Michelet, *La sorcière*, Paris [1862] 1966.
- Panofsky [1936] 2010  
 E. Panofsky, "Et in Arcadia ego". Poussin e la tradizione elegiaca [1936], in *Id., Il significato nelle arti visive* [*Meaning in the Visual Arts*, New York 1955], trad. di R. Federici, Torino [1962] 2010, 277-301.
- Prete 1980  
 A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano 1980.
- Prosperi 2017  
 A. Prosperi, *Lutero. Gli anni della fede e della libertà*, Milano 2017.
- Snell [1946] 1963  
 B. Snell, *La scoperta dello spirito. La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [*Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1946], trad. di V. Degli Alberti e A. Solmi, Torino 1963.
- Snell [1946, 1975] 2009  
 B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen [1946, 1975] 2009.
- Snell [1946, 1963] 2021  
 B. Snell, *La scoperta dello spirito. La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [*Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1946], trad. di V. Degli Alberti e A. Solmi, revisione linguistica di M. Rosso, intr. di R. Andreotti, Roma [1963] 2021.
- Vescovo 2023  
 P. Vescovo, *Pastores e collocutores. Percorsi dialogici e "velame" politico in Arcadia*, in *Rinascimento straniero III. Arcadie*, a cur. di M. Campanini, G. Delogu, M. Stella, Venezia 2023.
- Yates [1975] 1978  
 F. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento* [*Astraea*, London 1975], trad. di E. Basaglia, Torino 1978.
- Yates [1975] 1979  
 F. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare* [*Shakespeare's Last Plays*, London 1975], trad. di C. Gabrieli, Torino 1979.
- Yates [1979] 1982  
 F. Yates, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana* [*The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London 1979], trad. di S. Mobiglia, Torino 1982.



Fig. 1.1. Luca Signorelli, *Regno di Pan*, 1490 ca., tempera su tela, 194×257 cm, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, distrutto.

# Le ‘Arcadie possibili’: metafore del buon governo nel discorso politico italiano del Settecento

Giulia Delogu

## Utopie, arcadie, virtù, felicità

Il tema dell’Arcadia proposto in questo terzo cantiere del progetto *Rinascimento straniero* rappresenta una lente per riflettere in modo produttivo sul rapporto tra immaginari e istituzioni nella tarda età moderna, un’età in cui le scoperte geografiche e le imprese coloniali avevano ormai ristretto gli orizzonti e diventava sempre più necessario usare il paradigma di luoghi altri, nello spazio e nel tempo, per pensare a società alternative. Nei primi decenni delle navigazioni oceaniche, significativamente Thomas More (1516) aveva immaginato una società alternativa, contrapposta alla corrotta e dispotica Inghilterra di Enrico VIII, sita in un’isola sperduta nei distanti mari occidentali. *Utopia* – il cui nome volutamente giocava con l’assonanza della pronuncia in inglese di οὐ-τόπος (non luogo) e εὖ-τόπος (buon luogo) – si trovava nelle imprecise vicinanze del continente americano, considerato terra vergine e ancora esente dai vizi del Vecchio Mondo.<sup>1</sup> Benché l’esatta collocazione di Utopia non fosse esplicitata, fin dalla prima edizione compariva una raffigurazione dell’isola che, come qualsiasi mondo fantastico, acquistava realtà venendo messa su una mappa. Molti, in seguito, avrebbero fatto ipotesi sulla posizione della Repubblica descritta da More. Abraham Oertel, allora più noto come Ortelius, ne produsse una carta dettagliata nel 1596, segnando un importante spartiacque nella cartografia: se ancora nel 1544 Sebastian Münster includeva nella sua *Cosmographia universalis* mostri marini e creature fantastiche laddove c’erano terre incognite, ora l’ignoto passava dall’essere spazio di paura a spazio di possibilità, dove collocare repubbliche ideali, nel solco della linea tracciata da More e ripresa anche da Tommaso Campanella, che collocò la sua Città del Sole nell’odier-

\* Studio condotto nell’ambito del progetto *Governing Consensus: The Political Role of Knowledge in Italy (1789-1870)*, finanziato dall’Unione Europea-Next Generation EU, Piano nazionale di ripresa e resilienza (PNRR) – Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1. Fondo per il Programma nazionale di ricerca (PNR) e Progetti di ricerca di rilevante interesse nazionale (PRIN) – CUP: H53D23000140006. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell’Unione Europea o della Commissione Europea. Né l’Unione Europea né la Commissione Europea possono essere ritenute responsabili per essi.

1. Un recente panorama delle valenze politiche dell’Utopia tra XV e XIX è tratteggiato in Imbruglia 2021. Cf. anche Krufit [1989] 1990 e i classici Mumford 1922 e Mumford 1961.

na Indonesia, e da Francis Bacon con la sua ben nota Nuova Atlantide, situata sempre in prossimità dell'America, nel Pacifico.

L'*Utopia* di More era un tentativo di comprendere e di rispondere alle sfide di un mondo in cambiamento, tormentato da scontri e scissioni di natura politica e religiosa, i cui limiti e confini si spostavano ogni giorno, creando per la prima volta la sensazione di vivere in un fitto tessuto di relazioni globali, in cui scrittori di origine tedesca scrivevano in Perù la storia degli imperi europei, mentre anonimi annalisti ottomani scrivevano a Istanbul della caduta degli imperi azteco e inca.<sup>2</sup> Era un mondo in cui il continente americano rappresentava, per gli Europei, lo spazio dove immaginare società diverse, ma anche il teatro di atroci scontri e soprusi, come avrebbe dettagliato Bartolomé de Las Casas con la sua *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, scritta nel 1542 e messa alle stampe per la prima volta a Siviglia nel 1552. Il testo rappresentava un'utopia al contrario ed era una condanna dell'agire dei *conquistadores*, ma ben presto, soprattutto nei paesi europei di tradizione protestante, dove conobbe traduzioni e ristampe e venne illustrato dalle plastiche e orrifiche incisioni di Theodore de Bry, divenne il vessillo della cosiddetta leggenda nera dell'Impero spagnolo.<sup>3</sup>

Nello stesso periodo anche l'immagine dell'*Arcadia* si apprestava ad acquistare nuovi significati. Il riferimento alla regione storica dell'antica Grecia, sede di elezione della fortunata tradizione della poesia bucolica di Teocrito e Virgilio, non mancò dunque anche in epoca umanistica e rinascimentale. Basti pensare all'*Arcadia* di Sannazaro, scritta negli anni Ottanta del Quattrocento e pubblicata poi a Napoli del 1504. Fu tuttavia con la fondazione dell'omonima Accademia a Roma nel 1690 che la questione e l'ambientazione arcadica ricevettero un rinnovato impulso. Infatti, l'Accademia dell'*Arcadia*, animata da Giovanni Vincenzo Gravina e da Giovanni Mario Crescimbeni, non fu una semplice reazione di stampo linguistico-stilistico all'età barocca, ma rappresentò un momento di riscoperta della funzione civile e politica della letteratura.

Con l'avanzare delle esplorazioni e delle conquiste ormai non restavano sulla terra spazi veramente ignoti, anche l'Australia aveva fatto il suo ingresso sulle mappe fin dall'inizio del XVII secolo. L'espedito delle isole distanti, immaginarie o vere che fossero, non possedeva più la necessaria *allure* di alterità per farsi portatore di narrazioni e rivendicazioni politiche. L'*Arcadia*, d'altro canto, con il suo radicamento nella tradizione classica e con la dimensione di sospensione temporale, più che spaziale, poteva rappresentare un nuovo fruttuoso serbatoio di paradigmi immaginifici. Laddove, insomma, spazio e geografia si erano ristretti fino a diventare

2. Sulla cronologia cinquecentesca della prima globalizzazione cf. Parker 2010 e Gruzinski 2017. Per le prime storie globali nell'età del Rinascimento cf. Marcocci 2016.

3. Il testo di Las Casas venne tradotto in olandese nel 1578, in francese nel 1578, in inglese nel 1583 e in tedesco nel 1599. In Spagna conobbe una ristampa solo nel 1646, ma venne messo all'Indice dall'Inquisizione nel 1659.

scienze esatte che poco lasciavano all'immaginazione, il tempo, l'erudizione e la storia potevano offrire una valida alternativa.<sup>4</sup>

L'immaginazione, dunque, legata a isole che non ci sono o a spazi agresti era nell'età moderna un ingrediente fondamentale del discorso politico, soprattutto di quello che cercava di delineare cosa fosse il *buon governo*.<sup>5</sup> La nozione di buon governo era a sua volta inestricabilmente legata a quella se dovesse essere superiore, nell'esercizio del potere, la norma di legge o il carisma del singolo.<sup>6</sup> Niccolò Machiavelli, ad esempio, si pronunciò a favore della prima opzione, non fidandosi della capacità di quanti si trovavano, spesso per caso, in posizioni di comando. Una prima forma di buon governo era, dunque, il rispettare leggi che trascendevano lo stesso governante perché derivanti o da Dio o dalla natura o da un patto con la collettività. Ancora nel tardo Settecento, se seguiamo la riflessione di Joseph von Sonnenfels, giurista di spicco alla corte di Maria Teresa e Giuseppe II e figura chiave dell'illuminismo asburgico, il buon governo era possibile solo quando c'era obbedienza da parte dei sudditi, da cui ci si aspettava un comportamento virtuoso naturale o indotto che fosse, e pertanto il vero buon governo era da identificarsi con una serie di norme e principi in grado di garantire la sicurezza interna. Negli stessi anni, tuttavia, da più parti si andava affacciando l'idea che un'altra fosse la nozione centrale del buon governo: la felicità.<sup>7</sup>

In particolare, nel Settecento, il mito dell'Arcadia si intersecava con questi discorsi. Il suo radicamento nella tradizione classica, infatti, lo rendeva una conoscenza condivisa, parte del curriculum di quanti si andavano formando per il governo. A titolo d'esempio, è ormai ben noto che nei collegi francesi, dove studiavano i futuri leaders della Rivoluzione, si leggessero i classici greci e latini, che erano alla base anche della formazione dei principi, come mostrato dalle classicheggianti *Avventure di Telemaco* (1699) scritte da Fénelon per la formazione del delfino, il duca di Borgogna.<sup>8</sup> L'Arcadia settecentesca era al contempo spazio immaginario e reale, mito e istituzione, essendosi sostanziata nell'Accademia romana e nelle sue tante gemmazioni, e forniva perciò anche una palestra per l'affinamento dei saperi di governo. Nelle accademie si esercitava la retorica e si compiva un apprendistato letterario e soprattutto poetico, utile per migliorare le ca-

4. Sullo spostamento nel XVIII secolo dall'*utopia*, e dunque da una dimensione spaziale, all'*ucronia*, e dunque ad una dimensione temporale, cf. Cavarzere 2020.

5. Per una disamina del concetto di buon governo e delle sue evoluzioni in età moderna cf. Trampus 2014 e Trampus 2020.

6. Si tratta del dilemma tra *rule of man* e *rule of law*, che, dopo la riflessione rinascimentale italiana, fu particolarmente dibattuto nell'agone intellettuale e politico britannico del XVII secolo con l'intervento di figure quali Hobbes, Harrington e Locke.

7. Sulla storia dell'idea di felicità cf. Trampus 2008.

8. Sulla formazione classica dei futuri rivoluzionari cf. il sempre valido Parker 1937. Cf. anche Benigno, Di Bartolomeo 2020.

pacità comunicative e persuasive. L’Arcadia mito, a sua volta, forniva un linguaggio metaforico potente, atto a convogliare visioni politiche e morali.

L’Arcadia dell’immaginario settecentesco era *in primis* la sede della virtù, concetto perno attorno al quale, come in un caleidoscopio, ruotavano le multicolori versioni dell’antico (ma sempre rinnovabile e futuribile) universo pastorale. Virtù era a sua volta un concetto multiforme: “un albero nobile” – come ben coglieva Ludovico Antonio Muratori – “che si dirama poscia in varie moltissime virtù particolari, alle quali gli antichi Filosofi diedero il nome con tale estensione e moltiplicazione, che non solamente ci additarono le principali branche d’essa Virtù, insino i suoi più minuti ramicelli”.<sup>9</sup> L’Arcadia forniva uno spazio plastico, dove potevano di volta in volta abitare diverse declinazioni di virtù e dove dunque si potevano immaginare riconfigurazioni dal sapore anche politico che, mentre metaforicamente guardavano ad un passato perduto e distante, immaginavano in realtà un futuro desiderabile e forse non così lontano, arrivando talvolta persino a descrivere e celebrare il presente, mettendo insomma in campo ‘Arcadie possibili’. In parallelo con l’evoluzione del discorso politico sul buon governo, anche il concetto di virtù si era poi risemantizzato nel corso del XVIII secolo, ancorandosi maggiormente alla dimensione terrena e sposandosi con idee di felicità, giustizia e uguaglianza da perseguirsi attraverso una riforma della società; un discorso che in lingua italiana aveva trovato elaborazioni autorevoli (e destinate ad avere vasta influenza globale) soprattutto in Antonio Genovesi, Cesare Beccaria e Gaetano Filangieri.<sup>10</sup>

La poesia, genere principe dell’Arcadia, ricopriva nel Settecento un ruolo centrale quale *medium* per la diffusione di messaggi anche di segno politico. Tale centralità era data certamente dall’abbondanza dei testi, che Pietro Metastasio descrisse come una sorta di inondazione in una lettera a Saverio Mattei nel 6 agosto 1768:

Nelle occasioni de’ lutti, delle nozze, de’ parti e delle pericolose infermità avvenute ne’ prossimi anni scorsi in questa Corte, è stata essa inondata da un così enorme profluvio di componimenti poetici d’ogni ragione, mandati qui a centinaia dalla Lombardia, dalla Toscana, da Roma e da Napoli, che tutta la sua naturale clemenza e benignità non ha bastato a difendere l’imperatrice regina dalla sazietà, anzi dal fastidio de’ poveri nostri versi italiani; onde non v’è chi più ardisca d’appressarsi a lei carico di questa merce, se pure ella, prevenuta

9. Muratori 1735, 203. Sul concetto di virtù nel dibattito settecentesco mi permetto di rimandare a Delogu 2017(a) e a Delogu, Ferrari, Morandi 2022.

10. Oltre a Trampus 2008 e Trampus 2014, cf. Delogu 2017(b). In particolare, su Genovesi e Filangieri cf. Ferrone [1989] 2000 e Ferrone 2003.

destramente da chi abbia le opportunità di farlo, non mostri di desiderarla. La difficoltà non raffredderà le mie premure, ma ne rende incerti gli effetti.

Non era tuttavia un fatto solo quantistico, già nel corso del Settecento infatti vi era una sorta di “primato della poesia” di segno anche qualitativo.<sup>11</sup> Nel XVIII secolo non erano solo i poeti a nutrire una profonda fiducia nelle possibilità comunicative e persuasive della letteratura in versi e molte sono anche nella trattatistica le notazioni sulla potenza della poesia che, come sottolineava Paolo Mattia Doria, scrivendo a proposito dell’istruzione del principe nel trattato *Della vita civile* (1709), era stata “da’ Greci e da tutte le colte nazioni promossa, come mezzo proprio per introdurre nella mente degli uomini la virtù”.<sup>12</sup> Lo stesso Muratori aveva poi postulato la superiorità della poesia rispetto alla storia e alla filosofia, proprio perché capace di comunicare ad un più ampio e variegato numero di persone, dai dotti fino al popolo:

Anzi la poesia in qualche prerogativa è superiore alla stessa filosofia, e ad altre scienze, ed arti. Queste per l’ordinario non sogliono, e non possono recar benefizio, che a pochi felici ingegni [...]. Per lo contrario la poesia adattandosi ad ogni qualità, e condizione di persone, può ammaestrare del pari la rozza plebe, e gli uomini più dotti, introducendo in tutti con accorto, onesto ed utilissimo intertenimento [*sic*] l’amore della virtù, l’odio de’ vizi.<sup>13</sup>

Il linguaggio di tono arcadico, con il suo ricorso ad un bagaglio di figure pastorali e rimandi al mondo classico greco, trovava nella poesia la sua forma comunicativa principe, ma nel corso del Settecento sarebbe penetrato anche in documenti ufficiali, come ad esempio gli editti per la rifondazione del porto franco di Messina dopo il devastante terremoto del 1783 o quelli relativi alla colonia proto-industriale di San Leucio, sempre nel Regno di Napoli.<sup>14</sup> Benché oggi queste forme testuali siano sovente studiate da discipline assai distanti, che difficilmente lavorano in modo sinergico, non esistevano nell’età moderna chiari confini tra il mondo letterario e quello delle istituzioni, che anzi finivano per influenzarsi reciprocamente, con *topoi* letterari e modelli per concrete azioni istituzionali che si sovrapponevano.

### Arcadie possibili, impossibili, perdute e ritrovate

Che nel Regno di Napoli per parlare di città risorte, come Messina, o di nuova fondazione, come San Leucio, si facesse ricorso ad un vocabolario arcadico, che metteva al centro la virtù, non deve poi stupire. Napoli ave-

11. Quondam 2011, 10.

12. Doria 1709, III, 19.

13. Muratori 1706, II, 7.

14. Sull’editto per il porto franco di Messina cf. Delogu 2019.

va visto i primi successi di Pietro Metastasio, allievo prediletto proprio di Gravina e figura chiave nello sviluppo di un linguaggio poetico musicale e classicheggiante. La poesia metastasiana era capace, al contempo, di parlare in modo chiaro ad un pubblico di illetterati, che fruiva delle sue opere in modo orale, e di tratteggiare potenti raffigurazioni simboliche ad uso della corte imperiale di Vienna, incentrate sull'uso del concetto di virtù.<sup>15</sup> Con l'ambiente letterario napoletano Metastasio aveva mantenuto fitti legami, una volta divenuto poeta cesareo e uno dei letterati più celebri e riveriti d'Europa. Nel suo epistolario ancora oggi si trova la corrispondenza con Saverio Mattei e con Eleonora de Fonseca Pimentel, che scriveva all'ormai anziano poeta chiedendo pareri sui propri versi.<sup>16</sup> L'opera di Fonseca, ancora lontana dagli eventi del 1799 e dal loro tragico epilogo, era tutta tesa a celebrare il farsi di una nuova società virtuosa sotto l'egida della dinastia borbonica. Alla nascita dell'erede, il principe Carlo Tito, nel 1775, componeva la cantata *La nascita di Orfeo*.<sup>17</sup>

L'impianto della cantata era lineare: si preconizzava che il futuro sovrano portasse un giorno a compimento l'opera civilizzatrice iniziata anticamente da Orfeo, aiutato in questo dagli insegnamenti appresi, fin da fanciullo, attraverso la poesia. Gli ovvi motivi cortigiani si intrecciavano con interessanti riflessioni sui compiti del sovrano e sul ruolo della poesia che iniziavano a risentire, oltre che del magistero metastasiano, anche delle frequentazioni napoletane di Eleonora che, attraverso i legami stretti presso l'Arcadia napoletana con il poeta massone Antonio Jerocades, era in contatto anche con Melchiorre Delfico, Gaetano Filangieri, Domenico e Giuseppe Cirillo, Ferdinando Galiani. Fonseca, dunque, raccogliendo suggestioni classiche e fondendole con il linguaggio metastasiano, con venature massoniche e con la matura riflessione illuminista napoletana, proponeva un'Arcadia possibile, non più remota e fuori dal tempo, ma raggiungibile in un futuro assai prossimo:

[...] col cittadino drittotutte allor sorgeranno  
le civili virtù; vindici loro  
tosto le leggi, e stimoli, e custodi  
della pubblica fede in nobil core  
le belle nasceranno idee d'onore.  
L'arti, le scienze a gara  
dell'util pria, poi del piacer ministre,  
i socievoli nodi

15. Per una lettura non solo letteraria ma anche storica e filosofica dell'opera di Metastasio cf. Giarrizzo 1985.

16. Sulla diffusione del "modello Metastasio" in particolare nel Regno di Napoli, cf. Delogu 2016.

17. La cantata piacque molto a Metastasio che si prodigò per diffonderla nella corte viennese, come attestato da sue lettere a Fonseca del 16 ottobre 1775 e dell'11 luglio 1776. Carlo Tito di Borbone sarebbe morto a soli 3 anni nel 1778.

multiplicar, e raddolcir sapranno:  
 per esse l'uomo alla natura intera  
 comandar si vedrà; fendere i monti,  
 sfidar i flutti, entro la terra ascosi  
 rintracciar i tesori, a' fiumi il letto  
 cangiar a suo piacer, degli astri il corso,  
 dell'aere il peso, e dell'oceano i moti  
 misurar [...].<sup>18</sup>

Rappresentare un regno prossimo o persino attuale come una nuova Arcadia – che aveva ormai assunto una connotazione del tutto positiva, lasciandosi alle spalle le inquietudini che ancora la attraversavano nel Rinascimento – era peraltro un'operazione assai frequente. Un'immagine tanto pervasiva da divenire quasi trita, come nel caso del libretto *La felicità di Arcadia sotto i fausti principj del governo del re Evandro, analogica alla felicità della Toscana nel fausto avvenimento al trono della R. A. S. Ferdinando III*, dove si metteva in stampa il testo di una rappresentazione pastorale scritta dal medico condotto Antonio Bazzani ed eseguita a Montevarchi per le feste e i balli pubblici tenutisi nel 1791 in onore del Gran Duca Ferdinando, che era asceso al trono un anno prima, quando suo padre Leopoldo era succeduto a Giuseppe II quale Imperatore.<sup>19</sup> Il parallelismo con un'Arcadia 'felice', governata da un sovrano virtuoso era reso esplicito fin dal titolo dell'opera, prontamente pubblicata a Firenze.

L'immaginario arcadico, pur in un comune orizzonte di positività, continuava tuttavia a conservare diverse sfumature, come si può osservare se si analizza, a titolo d'esempio, la copiosa produzione della tardiva colonia arcadica che sorse tra Gorizia e Trieste. L'ex gesuita Giuseppe de' Coletti giungeva da Roma a Gorizia e, già membro dell'Arcadia romana con l'appellativo di Coribante Tebanico, convinceva il patriziato locale a fondare l'Arcadia Romano-Sonziaca nel 1780 e al contempo intraprendeva una vivace attività editoriale.<sup>20</sup> Di lì a pochi anni, compreso che il centro vitale dell'area non era più l'agricola e nobiliare Gorizia, ma la mercantile e cosmopolita Trieste, vi si trasferiva e, col sostegno del governatore Pompeo Brigido, portava con sé anche le attività arcadiche. Se si scorrono i testi prodotti nei primi anni goriziani, si incontrano un profluvio di elogi della vita arcadica, una dimensione fuori dal tempo e dalle convenzioni sociali, dove vige l'uguaglianza e ogni comportamento è virtuoso. L'Arcadia è rappresentata come un *locus amoenus* tra "ombrese selve", "paschi erbosi", "biondi campi" e "colli aprichi". Non manca, tuttavia, un tono di rimpianto per una dimensione di innocenza primigenia ormai perduta, che non si può

18. Fonseca Pimentel 1775, 12. Sulla loggia massonica come novella Arcadia e sede di virtù non mi diffondo in queste sede e mi permetto di rinviare a quanto già scritto in Delogu 2017(a).

19. Bazzani 1791.

20. Sull'Arcadia goriziana e triestina cf. De Franceschi 1930 e Delogu 2015.

replicare nella vita reale delle città. Si tratta di un’Arcadia ‘impossibile’, ricreata solo fugacemente e artificiosamente nel contesto dell’Accademia, come nei versi di Giuseppe de Brignoli: “Qui non ferve giammai instabil brama/ che importuna ne’ regi tetti alberga/ sol l’onorato serto/ si cerca e la bell’arte [...] i beni son comuni, il rango è uguale [...] Natura [...] ella è maestro e duce ...Oh se virtù che solitaria alberga/ venisse in pregio alle città superbe”.<sup>21</sup>

Pochi anni più tardi, l’Accademia, ormai traslata a Trieste, diventava cassa di risonanza per ben altri e più ottimistici messaggi, influenzata dal fervere delle attività produttive e commerciali del porto franco, divenuto uno dei principali scali a livello globale. Celebrando il governatore Brigido, di cui si inaugurava un busto marmoreo nel 1802, il sacerdote Francesco di Paola Salvini così scriveva:

Se di Trieste ai più rimoti [*sic*] Poli  
porta la Fama il nome illustre e chiaro;  
se il Commercio co’ rapidi suoi voli  
sen va di rinomati porti al paro.

Se al Traffico e a Talia superbe moli  
s’ergon, se qui la sede lor fissaro  
l’arti e le scienze, è sol perché t’immoli  
Pompeo al ben comune. Esempio raro!

Giusto è, se il zelo tuo tutto ravviva  
che ai meriti tuoi s’inalzi [*sic*] un monumento  
da seguaci della Palladia diva.

La tarda età, l’occhio fissando intento  
nell’Effigie che a immortalarti arriva,  
formi di tua virtù grande argomento.<sup>22</sup>

Lo spazio urbano diveniva il luogo dove costruire una nuova e moderna versione dell’Arcadia, nella quale “traffico” e “Talia” non erano più viste come forze confliggenti, ma armoniche e in grado di garantire uno sviluppo virtuoso quantomai ‘possibile’ e reale. Nel corso del Settecento, come simbolicamente rappresentato dalla coppia Gorizia-Trieste e dal passaggio dell’Accademia dalla prima alla seconda, l’Arcadia trovava nuova casa non tanto nella campagna quanto piuttosto proprio nella città. L’Arcadia, nella

21. Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste (BCTs), AD RP Ms 3-26/6. Componenti letterari degli Arcadi: *Ode sopra l’amenità della vita pastorale degli Arcadi di Rovillo Trezenio* [Giuseppe de Brignoli], ms., 1780 ca.

22. BCTs, AD RP Ms 3-26/9. Inaugurazione del busto di Pompeo Brigido: *Sonetto di Francesco di Paola Salvini, prefetto delle Scuole latine della città di Trieste*, ms., 1802.

sua accezione positiva di luogo virtuoso dove creare una società migliore, era dunque la sede del *negotium* e non più dell'*otium*. Con l'emergere di nuove concezioni circa un benessere materiale da desiderare (non più visto come lusso da condannare) e di una società dei consumi che si andava allargando a strati più vasti della popolazione, l'elemento economico diveniva preponderante. A questo si affiancava, in particolare in seno al pensiero cameralista, una nuova attenzione ai bisogni degli individui come parte di una collettività la cui felicità era a fondamento della potenza stessa dello Stato. L'Arcadia subiva pertanto una rimodulazione. Il già ricordato Fénelon aveva contribuito a riconfigurare proprio gli spazi portuali in senso virtuoso, descrivendo la città finzionale di *Salentum* come sede di giustizia, buona fede e candore.<sup>23</sup>

Luoghi ideali come quelli immaginati dall'arcivescovo di Cambrai divenivano modelli verso cui tendere e, se l'Arcadia nelle sue tante accezioni diveniva dunque sempre più reale e 'possibile', al contempo città come Marsiglia, Livorno, Messina o Trieste si facevano sempre più attente nel costruire immaginari idealizzati intorno a se stesse. In un agone di competizione internazionale senza esclusione di colpi, dove la fabbricazione di notizie false per danneggiare i porti concorrenti era all'ordine del giorno, le élites mercantili e amministrative dei principali scali portuali, a loro volta, facevano ricorso al linguaggio e al mito arcadici che continuavano ad essere potenti risorse comunicative, per presentare la propria città come desiderabile e sicura e attrarvi capitali, merci e persone. Persino negli editti, come si è accennato a proposito di Messina, penetrava un lessico di impronta arcadica. La strategia impiegata nella Real colonia di San Leucio sul finire del secolo sarebbe stata simile. San Leucio rappresentava un'Arcadia 'reale', un progetto proto-industriale voluto dalla corte di Napoli, per cui furono costruiti edifici all'avanguardia ed emanate apposite norme improntate all'uguaglianza tra gli abitanti della colonia, con l'obiettivo di coniugare appunto produttività, benessere, obbedienza e felicità. Una volta costruita San Leucio, i sovrani Ferdinando IV e Maria Carolina si premurarono anche di comunicarne l'esistenza, promuovendo la pubblicazione nel 1789 sia degli Statuti, sia di una silloge di testi poetici, fitta di parallelismi tra l'Arcadia e San Leucio, retta da un re "padre" e "pastore".<sup>24</sup>

Di lì a poco i rivolgimenti rivoluzionari travolgevano il sogno di un'Arcadia urbana e possibile, relegandola di nuovo all'impossibile e al pastorale, come adombrato con struggente rimpianto nell'ode *Per l'anno secolare d'Arcadia* di Carlo Castone Della Torre di Rezzonico (1790): "Ben più sicuro è rusticane ignote/ abitar case, che regal cittade/ dove tartarea Erinni agita e scote/ fiaccole e spade,/ dove licenza popolar s'ammanta/ di libertate ed ogni diritto è muto,/ dove il pugnal, non la virtù, si vanta/ del

23. Un'analisi più approfondita dell'opera di Fénelon è in Delogu 2022.

24. *Componenti poetici* 1789, 46-51: *Sciolti del padre Tommaso Maria Contieri delle Scuole Pie, professor d'Eloquenza nel Real Collegio Ferdinandiano*, v. 58.

ferreo Bruto”.<sup>25</sup> Il diluvio di testi poetici che aveva caratterizzato tutto il Settecento non si fermava, ma il linguaggio arcadico, carico di possibilità, veniva sostituito da una sorta di antitesi dominata da toni cruenti, come nel sonetto *Sopra lo stato dell'Europa nell'anno 1792*, che ebbe fortunata e ampia circolazione anche manoscritta sotto il nome di Vittorio Alfieri, benché fosse stato composto da Salomone Fiorentino:

Ancor l'Ungaro suol d'ossa biancheggia,  
e il Russo mar flutti sanguigni arrega;  
per due vittime illustri il guardo bieca  
tien morte ancor sulla smarrita Reggia;

Nordico tradimento alto passeggia  
e tronca il fior della speranza Sveca [*sic*];  
rimugghia il Franco turbo, e in nube cieca  
di torbida feral luce fiammeggia.

Il cupo tuon d'incognita minaccia  
per vigilate soglie non si arresta,  
e va dai Regi a impallidir la faccia.

Monarchi della terra, or che vi resta?  
La difesa comun v'armi le braccia,  
o della vostra età l'ultima è questa.<sup>26</sup>

La caratterizzazione anti-arcadica degli eventi rivoluzionari, tuttavia, non segnava la fine dell'Arcadia come elemento del discorso politico. Ne preludeva anzi il ritorno di lì a poco. Se la Rivoluzione prima e poi la discesa nella penisola italiana delle truppe francesi con alla testa Napoleone Bonaparte erano infatti l'opposto del sogno arcadico di virtù e felicità, l'arrivo degli austriaci poteva essere salutato come un'Arcadia 'ritrovata'. I membri dell'Arcadia triestina, ad esempio, furono particolarmente attivi nell'offrire una rappresentazione positiva dell'ingresso delle truppe austriache in quelli che fino al 1797 erano stati i territori della Repubblica di Venezia. In una delicata situazione di transizione politica – che nell'arco di poco più di un anno aveva visto la Serenissima cessare di esistere e l'aspirazione di una repubblica indipendente sotto la protezione francese tramutarsi nella dominazione di una potenza straniera – ogni arma, anche quella poetica, poteva rivelarsi utile e quelli arcadici erano un mito e un linguaggio di comprovato fascino di cui appropriarsi. E così l'imperatore Francesco II era un novello re pastore nel cui regno “risplende dovizia/ pace urbana, sicure maniere,/ l'arti ausonie, il germano sapere,/ il dolce agio, la bella vir-

25. *Poeti minori* 1912, 182-183, vv. 45-52.

26. Cit. in Formica, Lorenzetti 1999, 215.

tù".<sup>27</sup> Toni simili avrebbe usato un anno più tardi l'Arcadia Reale di Napoli per celebrare il ritorno dei Borbone dopo la sanguinosa repressione della Repubblica napoletana.<sup>28</sup>

Questo breve *excursus* senza pretese di esaustività ha cercato di mostrare la pervasiva presenza del tema arcadico, attraverso richiami diretti e indiretti, nel discorso politico italiano settecentesco, un discorso che sovente ricorreva anche alla poesia. L'Arcadia nel Settecento viene sottoposta a torsioni che la snaturano, facendola diventare cittadina e 'commerciante', e al contempo ne assicurano una lunga, secolare sopravvivenza. L'Arcadia, venendo intesa soprattutto come quel luogo 'altro' dove fioriscono virtù e felicità, si presta a molteplici riusi e appropriazioni. Così l'Arcadia può essere il manto con cui viene rivestita una città porto reale che voglia promuoversi in un contesto di competizione commerciale; ma anche la metafora per una società che ha ancora da venire e verso cui tendere; o infine il volto di un regime che desideri legittimarsi a vecchi e nuovi sudditi. Sospesa tra realtà e irrealtà, nella dimensione soprattutto del possibile, l'Arcadia resta dunque per tutto il XVIII secolo non solo una risorsa retorica, ma anche un serbatoio immaginifico cui guardare, per poi comunicare all'esterno le proprie visioni sul presente e sul futuro vicino.

27. BCTs, AD RP Ms 3-26/6. *Cantico all'ingresso delle Ces. Reg. truppe nelle già Venete Provincie, tenuto il dì 8 gennaio 1798 di Giulio Marchese Gravisi Ces. Reg. Commissario Pretoreo Circolare di Gradisca, ed Accademico Arcade Sonziaco*, ms.

28. Spagnuolo 2000.

## Bibliografia

### Fonti

Bazzani 1791

*La felicità di Arcadia* sotto i fausti principj del governo del re Evandro, analogica alla felicità della Toscana nel fausto avvenimento al trono della R. A. S. Ferdinando III, [...] del dott. Antonio Bazzani, Firenze 1791.

*Componimenti poetici* 1789

*Componimenti poetici per le leggi date alla nuova popolazione di Santo Leucio da Ferdinando IV*, Napoli 1789.

Doria 1709

*La vita civile e l'educazione del principe* di Paolo Mattia Doria, I-III, Francoforte [Napoli], [1709].

Fonseca Pimentel 1775

*La nascita di Orfeo*, cantata per l'augustissima nascita di S.A.R. il prencipe ereditario delle Due Sicilie di Eleonora de Fonseca Pimentel, Napoli 1775.

Muratori 1706

*Della perfetta poesia italiana*, spiegata e dimostrata con varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori, I-II, Modena 1706.

Muratori 1735

*La filosofia morale esposta e proposta a i giovani* da Lodovico Antonio Muratori, Verona 1735.

*Poeti minori* 1912

*Poeti minori del Settecento*, a cur. di A. Donati, Bari 1912.

### Studi

Benigno, Di Bartolomeo 2020

F. Benigno, D. Di Bartolomeo, *Napoleone deve morire. L'idea di ripetizione storica nella Rivoluzione francese*, Roma 2020.

Cavarzere 2020

M. Cavarzere, *Historical Culture and Political Reform in the Italian Enlightenment*, Liverpool 2020.

De Franceschi 1930

C. De Franceschi, *L'Arcadia Romano-Sonziaca e la Biblioteca Civica di Trieste*, estratto dall'"Archeografo triestino" s. 3, 15, Trieste 1930.

Delogu 2015

G. Delogu, Trieste "di tesori e virtù sede gioconda". Dall'*Arcadia Romano-Sonziaca alla Società di Minerva: una storia poetica*, "Archeografo triestino" s. 4, 75 (2015), 1-279.

Delogu 2016

G. Delogu, *Il modello Metastasio. La comunicazione politica della virtù nel Settecento italiano*, "Studi storici" 57/4 (2016), 341-360.

Delogu 2017(a)

G. Delogu, *La poetica della virtù. Comunicazione e rappresentazione del potere in Italia tra Sette e Ottocento*, Milano-Udine 2017.

Delogu 2017(b)

G. Delogu, *The Political Functions of Virtue in the Eighteenth-Century Italian Debate*, "History of European Ideas" 43 (2017), 889-913.

Delogu 2019

G. Delogu, *Informazione e comunicazione in età moderna. Immaginare, definire, comunicare il porto franco*, "Rivista storica italiana" 131 (2019), 468-491.

Delogu 2022

G. Delogu, *Virtù, empietà e devozione nella costruzione dei porti franchi d'età moderna*, in Delogu, Ferrari, Morandi 2022, 313-327.

Delogu, Ferrari, Morandi 2022

G. Delogu, M. Ferrari, M. Morandi (cur.), *La virtù tra paideia, politeia ed episteme. Una questione di lungo periodo*, Brescia 2022.

Ferrone [1989] 2000

V. Ferrone, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari [1989] 2000.

Ferrone 2003

V. Ferrone, *La società giusta ed equa. Repubblicanesimo e diritti dell'uomo in Gaetano Filangieri*, Roma-Bari 2003.

Formica, Lorenzetti 1999

M. Formica, L. Lorenzetti (cur.), *Il Misogallo romano*, Roma 1999.

Giarrizzo 1985

G. Giarrizzo, *L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e illuminismo*, in *Atti del convegno indetto in occasione del II centenario della morte* (Roma 1983), Roma 1985, 43-77.

Gruzinski 2017

S. Gruzinski, *La machine à remonter le temps. Quand l'Europe s'est mise à écrire l'histoire du monde*, Paris 2017.

Imbruglia 2021

G. Imbruglia, *Utopia. Una storia politica da Savonarola a Babeuf*, Roma 2021.

Kruft [1989] 1990

H.-W. Kruft, *Le città utopiche. La città ideale dal XV al XVIII secolo fra utopia e realtà* [*Städte in Utopia*, München, 1989], trad. di M. Tosti Croce, Bari-Roma 1990.

Marcocci 2016

G. Marcocci, *Indios, cinesi, falsari. Le storie del mondo nel Rinascimento*, Roma-Bari 2016.

Mumford 1922

L. Mumford, *The Story of Utopias*, New York 1922.

Mumford 1961

L. Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, New York 1961.

Parker 1937

H.T. Parker, *The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries: A Study in the Development of the Revolutionary Spirit*, Chicago 1937.

Parker 2010

C.H. Parker, *Global Interactions in the Early Modern Age, 1400-1800*, Cambridge 2010.

Quondam 2011

A. Quondam, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma 2011.

Spagnuolo 2000

E. Spagnuolo, *L'Arcadia Reale e il 1799. Un'accademia letteraria alla riconquista del Regno di Napoli*, Napoli 2000.

Trampus 2008

A. Trampus, *Il diritto alla felicità. Storia di un'idea*, Roma-Bari 2008.

Trampus 2014

A. Trampus, *Storia del costituzionalismo italiano nell'età dei Lumi*, Roma-Bari 2014.

Trampus 2020

A. Trampus, *Emer de Vattel and the Politics of Good Government: Constitutionalism, Small States, and the International System*, Cham 2020.

## *Et in Arcadia lupo*: indagini sull'iconografia di Licaone a partire dalle *Metamorfosi* di Ovidio

Giuseppe Capriotti

### Premessa

In un celebre saggio del 1936, Erwin Panofsky interpreta come un *memento mori* la presenza della scritta *Et in Arcadia ego* nel famoso quadro di Guercino alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma, analizzando come la regione geografica arcadica sia diventata, principalmente grazie a Virgilio, l'utopistico reame di perfetta felicità che viene cantato soprattutto a partire dal Rinascimento.<sup>1</sup> Nel quadro di Guercino infatti alcuni pastori scoprono che la morte è un'insidia anche in Arcadia. La presenza della morte in questa mitica regione trova in realtà un suo nucleo primigenio in un mito greco raccontato nella sua forma più estesa e nota nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, ove si narra la fondazione del primo lupo d'Arcadia.

Licaone è il tiranno di una Arcadia primordiale e antediluviana. Ovidio racconta che il mondo è stato appena formato, Giove ha da poco sbaragliato i giganti che avevano cercato di assalire l'Olimpo, ma in terra continuano ad accadere efferatezze e terribili infrazioni. Gli dèi non lo sanno ancora, per questo Giove convoca un concilio per porre rimedio a queste malefatte e racconta quello che gli era personalmente successo. Dopo aver ricevuto notizie di varie infamie successe sulla terra, Giove aveva preso sembianze umane ed era sceso per fare un controllo. In Arcadia il popolo lo aveva subito riconosciuto ed aveva iniziato a venerarlo, ma Licaone, il sovrano di quel luogo, si era preso gioco della sua gente e dello stesso dio. Per dimostrare a tutti che Giove non fosse un dio, Licaone aveva meditato di ucciderlo durante il sonno, ma prima di portare a termine questo suo progetto lo aveva invitato a cena e aveva preparato per lui un orrido pasto, sgozzando un prigioniero straniero, la cui carne era stata in parte lessata e in parte arrostita. Licaone non fece in tempo ad allestire la mensa, perché il dio incendiò il suo palazzo e lo fece fuggire atterrito. Nelle campagne Licaone, nel tentativo di parlare, cominciò a ululare, dando inizio alla sua progressiva trasformazione in un lupo, fiera che gode nel fare strage di greggi e nello spargere sangue. Gli dèi approvano dunque di punire l'umanità con un diluvio.<sup>2</sup>

1. Panofsky [1936] 2010.

2. Ov. *Met.* I, vv. 162-252.

In questo modo Ovidio narra la fondazione mitica del primo lupo, mediante un racconto che, all'origine del mondo, tabuizza il consumo di carne umana, l'antropofagia, come prima regola del vivere civile. L'Arcadia di Licaone non è dunque ancora un utopico mondo felice. Anche nei *Fasti*, discutendo i *lupercalia*, Ovidio descrive l'Arcadia come una terra di uomini rozzi, che vivono come fiere, privi di usanze civili e senza praticare l'arte.<sup>3</sup> Secondo Apollodoro i figli di Licaone uccisero un bambino per darlo in pasto a Giove, che rovesciò la mensa e fulminò il loro padre.<sup>4</sup> Pausania racconta invece che fu Licaone stesso a sacrificare un bambino a Giove e subito dopo ad essere trasformato in lupo.<sup>5</sup> Igino riprende solo in parte la tradizione di Apollodoro: egli racconta prima che Giove, ospite presso Licaone, violentò sua figlia Callisto, da cui nacque Arcade, che diede il nome alla regione;<sup>6</sup> furono poi i figli di Licaone a mettere alla prova la divinità di Giove, dandogli in pasto carne umana, ma il dio rovesciò la mensa, e uccise con un fulmine i figli di Licaone, il quale venne tramutato in lupo.<sup>7</sup> Il tema dello stupro di Callisto è ricordato anche nel Secondo Mitografo Vaticano, ove Licaone, che era solito sopprimere i suoi ospiti, agisce ancora più malamente in quanto sconvolto per il dolore della figlia stuprata.<sup>8</sup>

In questa Arcadia primigenia, non ancora divenuta la terra di pastori dediti alla poesia, dimora dunque un animale che è per eccellenza lo sterminatore delle greggi: il lupo. Alle origini del mito arcadico c'è dunque l'orrore di un "cuore di tenebra", un irrazionalismo di fondo, fatto di stupro e antropofagia, che rende ambiguo il paesaggio pastorale arcadico anche nelle epoche successive. Si pensi ad esempio al ruolo dello stupro e del lupo nell'*Aminta* di Tasso.<sup>9</sup>

Lo scopo di questo saggio è analizzare l'iconografia di Licaone in età moderna, attraverso immagini che hanno una relazione diretta con il testo della tradizione ovidiana, a partire dalle stampe che decorano volgarizzamenti illustrati delle *Metamorfosi*. In questa tradizione emerge in alcuni casi il contrasto tra il tiranno Licaone e il buon monarca Giove.

3. Ov. *Fast.* II, vv. 289-292.

4. Apol. *Bibl.* III, 8, 1.

5. Paus. *Per.* VIII, 2, 1-4.

6. I due sono protagonisti di un altro famosissimo mito ovidiano: Ov. *Met.* II, vv. 409-531.

7. Igino *Fab.*, 176.

8. *Mitografo Vaticano II*, 78. Lo stupro è ricordato anche nel *Mitografo Vaticano I*, 17, senza che questo sia legato causalmente alle azioni di Licaone.

9. Gigliucci 2007.

## Licaone nei primi due volgarizzamenti illustrati delle *Metamorfosi* di Ovidio

Nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni Bonsignori, un volgarizzamento redatto negli anni Settanta del Trecento, ma pubblicato in prima edizione nel 1497 a Venezia, il mito di Licaone, che è raccontato in maniera abbastanza fedele al testo di Ovidio, non è illustrato.<sup>10</sup> Nell'"allegoria" del mito, ovvero nella spiegazione che accompagna quasi tutti i racconti ovidiani, si dà prima una interpretazione cristiana e poi una evemeristica, ovvero storica. Giove che scende in terra è una figura di Dio che prende forma umana a causa del peccato degli uomini; il diluvio è relazionato a quello di Noè; il prigioniero ucciso, lessato e arrostito è una metafora dei diversi patimenti subiti da Cristo; responsabile di questi fu il "popolo iniquo per la sua obstinatione [che] fuggendo rimase continuamente lupo e la sua rapacità fue vinta per lo agnelo immacolato".<sup>11</sup> L'autore fa probabilmente riferimento in questo caso al popolo ebraico, costretto alla fuga e tradizionalmente accusato di deicidio, ostinazione e rapacità. Quando si passa all'interpretazione evemeristica, Licaone diviene un cattivo monarca di Arcadia, che di notte rapiva e uccideva i suoi sudditi; con l'aiuto di Dio il popolo riesce a ribellarsi e a cacciarlo dalla città; egli continua però a rubare finché non viene trasformato in lupo.<sup>12</sup> Nel volume pubblicato nel 1497 è presente una xilografia con il concilio degli dèi e il diluvio, che precede il racconto di Giove su Licaone. La stampa mostra Giove, come buon monarca, al vertice del consesso. Il tema del concilio degli dèi come "senato divino" è metafora sin dal mondo latino del buon governo senatoriale.<sup>13</sup> Rispetto al tiranno d'Arcadia, solo descritto dal testo, Giove è anche visivamente presentato come buon governante, benché egli abbia in realtà solamente convocato il concilio per comunicare una decisione già presa e non per discutere con gli altri dèi, che sono infatti tutti d'accordo con lui.

Nel successivo volgarizzamento delle *Metamorfosi*, redatto da Niccolò degli Agostini e pubblicato nel 1522 sempre a Venezia,<sup>14</sup> l'autore volge in ottave il testo di Bonsignori e ripropone, in prosa, la sua interpretazione cristiana ed evemeristica.<sup>15</sup> A differenza di quanto accade nel volume del 1497,

10. Ov. *Met.* (Bonsignori 1497), cc. 4r-5r. Il testo pubblicato nel 1497 a Venezia differisce in molti luoghi, specialmente nei commenti, da quello trecentesco ricostruito filologicamente in base a diversi testimoni da Erminia Ardisino, cf. Ov. *Met.* (Bonsignori [1497] 2001). Sull'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* sono ancora fondamentali gli studi di Guthmüller [1981] 2008.

11. Ov. *Met.* (Bonsignori 1497), c. 5r.

12. Nel testo trecentesco di Bonsignori è presente solo l'interpretazione evemeristica e non quella religiosa, evidentemente aggiunta nell'edizione a stampa del 1497, cf. Ov. *Met.* (Bonsignori [1497] 2001), 113-114.

13. Barchiesi 2009.

14. Guthmüller [1981] 2008, 204-259.

15. Ov. *Met.* (Agostini [1522] 1547), cc. 5-6.

nell'edizione di Agostini il mito di Licaone è illustrato mediante un'immagine tripartita (fig. 3.1). Nella prima stanza a sinistra Licaone, raffigurato con la barba appuntita, ordina la bollitura e l'arrostitura dell'ostaggio: sulla sinistra una donna sta immergendo il capo del prigioniero in un calderone, coperto dalla cappa di un camino domestico, mentre sulla destra un personaggio maschile seduto sta girando uno spiedo. Al centro, in un ambiente successivo, Licaone, con la medesima barba appuntita, offre il pasto a Giove, che si è già alzato dalla mensa inorridito ed ha iniziato a incendiare il palazzo, come si evince dalle lingue di fuoco che volteggiano nell'aria. Il dio guarda Licaone, ma la sua mano ha già invaso l'ultima porzione della stampa, per dimostrare visivamente che egli è il responsabile di quello che vediamo raffigurato a destra, tra le selve d'Arcadia, ove Licaone è già interamente trasformato in lupo. Questa stampa è seguita dalla raffigurazione del concilio degli dèi e del diluvio, che riprende iconograficamente l'invenzione del 1497.

### **Il mito di Licaone nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce: un celato omaggio a Carlo V?**

Il terzo volgarizzamento illustrato delle *Metamorfosi* apparso in ordine cronologico nel mercato peninsulare è quello redatto da Lodovico Dolce e pubblicato da Gabriel Giolito de' Ferrari in prima edizione nel 1553 e poi in altre cinque edizioni fino al 1561.<sup>16</sup> Il testo, intitolato *Le Trasformazioni*, è decorato con un ciclo di xilografie ideate da Giovanni Antonio Rusconi.<sup>17</sup> Contrariamente a quanto dice Ovidio, Licaone, nelle parole di Dolce, è trasformato in un uomo che normalmente dà in pasto gli uomini ai suoi commensali: "Gli uomini in vece di pecore e buoi/ Recar solea per cibo agli hosti suoi".<sup>18</sup> Nelle ottave successive, quando Dolce fa descrivere a Giove la terra, sembra esserci una poetica descrizione dell'Arcadia con selve, boschi, ninfe e boscherecci dèi, anche se mancano i pastori.<sup>19</sup> Quando poi però Giove arriva in Arcadia afferma:

Quindi visito Arcadia e sono raccolto  
Da Licaon benignamente in volto

Licaone, il Tiran di quel paese  
Ne l'homicida albergo mi raccolse  
In apparenza human tutto e cortese  
Ma nel suo cor fiero consiglio volse  
Hor, se Giove è costui, mi sia palese

16. Ov. *Met.* (Dolce 1553).

17. Guthmüller 1997, 251-274; Capriotti 2013.

18. Ov. *Met.* (Dolce 1553), c. 8.

19. *Ibidem.*

Diceva, e far la esperienza volse:  
 Che nel giunger hebb'io le voci sparte  
 Ch'era Dio, che veniva in quella parte.<sup>20</sup>

Nella prima edizione del 1553 l'immagine che raffigura questo mito è impaginata tra la fine di un'ottava e l'inizio della successiva, nelle quali viene citato il nome di Licaone (fig. 3.2). L'immagine funziona dunque come un *enjambement* visivo tra le due ottave. Nella seconda edizione del 1553, la stampa è posta invece alla fine della seconda ottava, la quale viene leggermente modificata, forse per evitare la ripetizione *raccolto/raccolse* tra le due ottave e per rendere più lineare e chiaro il discorso:

Licaone, il Tiran di quel paese  
 Mi ricevette a un suo palazzo altero  
 In apparenza human tutto e cortese  
 Ma con malvagio cor, crudele e fiero  
 Hor, se Giove è costui, mi sia palese  
 Diceva, e ne vedrò fra poco il vero:  
 Che nel giunger hebb'io le voci sparte  
 Ch'era Dio, che veniva in quella parte.<sup>21</sup>

Subito dopo questa ottava, l'immagine funziona come un'anticipazione visiva a quello che il lettore potrà scoprire andando avanti nella lettura. L'immagine mostra Giove seduto a banchetto, affiancato da una serva e un servo, in una stanza con pavimento in prospettiva verso un'apertura di paesaggio. Sulla mensa ci sono resti umani, un braccio e una testa. Il dio allarga le braccia, mentre Licaone, oramai interamente trasformato in lupo, esce dalla sala e si dirige verso la campagna.

In una delle ottave successive, relative al concilio degli dèi, che ha approvato la proposta del diluvio, Giove è definito "pietoso e giusto re",<sup>22</sup> in opposizione a Licaone che era stato definito "tiranno". Nella struttura encomiastica del poema, dedicato a Carlo V, Giove rappresenta proprio l'imperatore. Questa associazione è esplicita nella lettera dedicatoria indirizzata ad Antoine Perrenot, vescovo di Arras e consigliere dell'imperatore, nella quale Dolce spiega di aver tradotto un poema come le *Metamorfosi* perché i miti ovidiani sono in più luoghi una prefigurazione delle gesta di Carlo V. Egli fa l'esempio esplicito delle "vane e temerarie battaglie de' Giganti" contro Giove, che sono la prefigurazione della temerarietà che muove il mondo "contro la potenza di Cesare, la quale è immagine e esempio in terra di quella di Dio".<sup>23</sup> Il frontespizio stesso del volume, realizzato sempre

20. *Ivi*, 9.

21. *Ov. Met.* (Dolce 15532), c. 11.

22. *Ov. Met.* (Dolce 1553), c. 10.

23. *Ivi*, pagina non numerata nel paratesto iniziale. La traduzione di Dolce è molto ricca di in-

da Giovanni Antonio Rusconi, è un omaggio a Carlo V, in veste di Giove, che ha portato prosperità e pace nel mondo.<sup>24</sup> Benché l'autore non lo dica esplicitamente, è possibile ipotizzare che anche il mito del tiranno arcade abbia una specifica funzione all'interno del programma encomiastico del volume, ovvero quella di presentare Licaone come esempio di cattivo re che, cospirando contro gli dèi, uccidendo ostaggi e preparando sacrileghi banchetti antropofagi (non solo per Giove, ma per tutti i suoi ospiti), si comporta come uno dei tanti nemici che si oppongono invano a Carlo V il quale debella i malvagi e pacifica la terra.

Le stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le *Trasformazioni* di Lodovico Dolce vengono riutilizzate nel 1674 nelle *Metamorfosi di P. Ovidio N. brevemente spiegate, e rappresentate con artificiose figure ed allegorie*, redatte da Francesco Bardi. L'immagine di Licaone viene spiegata con un breve testo che racconta il mito, cui viene aggiunta una allegoria di straordinario interesse: "Il discender di Giove in terra mostra la Incarnazione del Figliolo di Dio, e per Licaone, che volse ucciderlo, intendesi la perfidia dei Giudei. Per Licaone trasformato in Lupo dinotasi l'Avarizia".<sup>25</sup> L'allegoria seicentesca riattiva e rende esplicito il malcelato sentimento antiebraico presente nell'allegoria di Bonsignori: Licaone rappresenta il popolo ebraico e la sua stereotipica avarizia.

### ***Raphael invenit: Licaone nella stampa di Agostino Veneziano***

Ad una tradizione latamente ovidiana è legata anche una stampa firmata e datata da Agostino Veneziano nel 1524 con una scritta "MD XXIII / AV", cui si aggiunge anche l'iscrizione "Raphe / Vr / inven", con la quale si attribuisce il disegno a Raffaello.<sup>26</sup> La stampa viene anche citata nell'edizione delle *Vite* del 1568 da Giorgio Vasari, il quale afferma che l'incisore "Intagliò una carta d'uno converso in lupo, il quale va ad un letto per ammazzare uno che dorme",<sup>27</sup> quasi come se non avesse riconosciuto il soggetto della stampa (fig. 3.3). L'immagine è divisa in due parti. Sulla sinistra Licaone è rappresentato come un uomo con la testa di lupo, mentre reca in spalla un'ascia che trattiene con una mano, sullo sfondo di una natura con alberi tagliati, due lupi ed un felino. A destra Giove ad occhi chiusi e con dei raggi intorno alla testa è disteso su un letto rinascimentale. Entrambi sono completamente nudi e l'immagine si carica di un malcelato erotismo

vocazioni a Carlo V o di rimandi alle sue gesta. Nella stessa lettera dedicatoria, anche le gesta di Giasone che conquista il vello d'oro sono un riferimento al toson d'oro imperiale, così come la corona di alloro, che Apollo costruisce dopo il non riuscito stupro di Dafne, è messa in rapporto con quella dell'imperatore, cf. Ov. *Met.* (Dolce 1553), c. 22.

24. Capriotti 2013, 33-36.

25. Ov. *Met.* (Bardi 1674), c. 8.

26. Vertosa 2005.

27. Vasari [1550] 1568, c. 301.

che sembra rimandare ai *Modi* di Giulio Romano e agli *Amori degli dèi* di Caraglio.<sup>28</sup> Il rapporto con le *Metamorfosi* è alquanto ambiguo: Ovidio dice semplicemente che Licaone aveva meditato di verificare la divinità del suo ospite provando ad ucciderlo durante la notte, ma tutto ciò non succede, perché a seguito della nefasta cena egli viene trasformato in lupo da Giove; Licaone è inoltre rappresentato come un essere ibrido (col corpo di uomo e la testa di lupo), come se la metamorfosi fosse già in parte accaduta o come se l'artista avesse voluto anticipare l'epilogo della storia. L'immagine mette infatti anacronisticamente in scena diversi tempi del racconto, illustrando semplicemente un proposito di Licaone che in verità non si è mai realizzato nello sviluppo del mito. Questa dimensione onirica è sottolineata dalla falce di luna sullo sfondo, che allude ovviamente al sonno e alla notte nella quale sarebbe dovuto avvenire l'assassinio del dio. La luna ricorda tuttavia anche quello che diceva Ovidio nei *Fasti* a proposito degli Arcadi, ricordati come un popolo più antico della Luna, il quale abitava quella terra prima della nascita di Giove.<sup>29</sup>

### Uno sguardo comparativo alla tradizione iconografica d'oltralpe

Nelle immagini della tradizione ovidiana prodotte oltralpe, la questione della regalità viene tematizzata in maniera più esplicita attraverso l'utilizzo dell'attributo della corona. Nella miniatura che raffigura il mito di Licaone nell'*Ovide moralisé*, tradotto da Colard Mansion e prodotto tra il 1493 e il 1494, oggi alla Biblioteca Nazionale di Francia,<sup>30</sup> un re sulla sinistra impartisce l'ordine agli altri due personaggi (fig. 3.4): uno sta eseguendo la bollitura dell'ostaggio entro un calderone, mentre l'altro prepara del pane per il forno. Questo re che guida l'operato dei due servi non può che essere Licaone, benché nella successiva immagine, col concilio degli dèi, Giove che ordina il diluvio sia vestito esattamente alla stessa maniera, forse semplicemente perché si usano i tipici attributi del sovrano. L'interpretazione allegorica propone una cristianizzazione del mito, seguendo una strategia che è tipica dell'*Ovide moralisé*: Licaone rappresenta il popolo ebraico, mentre Giove che scende dal cielo in forma umana è una metafora dell'Incarnazione; la casa di Licaone, pure, rappresenta il popolo ebraico che ha preparato il letto della morte sulla croce, ma gli ebrei sono mutati in lupi perché essi sono fuggitivi e vagabondi per il mondo come tali animali. Le idee antiebraiche presenti nella tradizione ovidiana italiana riguardante Licaone derivano dunque con ogni evidenza dall'*Ovide moralisé*.

L'ambiguità circa la rappresentazione del monarca si scioglie nell'edizione delle *Metamorfosi* in francese pubblicata a Parigi nel 1539 presso Ianot.<sup>31</sup>

28. Bull [2006] 2015, 175-177.

29. Ov. *Fast.* II, vv. 289-290; I, vv. 469-470.

30. Cerrito 2014.

31. Ov. *Met.* (Paris, 1539).

La stampa (fig. 3.5) mostra a sinistra Giove, incoronato e seduto a banchetto, mentre in tavola è riconoscibile un piatto con una coscia umana; a destra Licaone fugge, mentre la metamorfosi è in atto: la testa e un braccio sono già quelle di un lupo, mentre il resto del corpo è ancora umano. Il tempo della metamorfosi è dunque espressa attraverso la raffigurazione dell'ibrido. Nell'immagine Giove con la corona è rappresentato come il buon monarca che ristabilisce l'ordine, contro un disordinato Licaone, tiranno di una Arcadia che nel testo è definita come una montagna pericolosa.

Nella stampa che decora la famosa edizione delle *Metamorfosi* in tedesco del 1545,<sup>32</sup> il contrasto tra Licaone e Giove è visivamente chiaro, grazie ad una dettagliatissima rappresentazione (fig. 3.6). La storia comincia a sinistra, ove è lo stesso Licaone che sta facendo a pezzi il corpo del prigioniero, il quale viene arrostito allo spiedo e bollito in un calderone al centro; la preparazione del pasto è vegliata da un servo, mentre sulla destra Giove, raffigurato come il giusto monarca, con scettro e corona, rifiuta il pasto portato da un altro servo; sullo sfondo Licaone scappa oramai mutato in lupo, mentre in cielo Giove, Nettuno e Mercurio stanno svolgendo il concilio divino.

Il mito di Licaone è presente anche ne *La Métamorphose d'Ovide figurée*, un volume pubblicato in prima edizione a Lione nel 1557 con le incisioni di Bernard Salomon (fig. 3.7). L'opera si presenta come un libro di emblemi, dal momento che ogni pagina è composta di tre elementi: un titolo con l'indicazione del mito, un'immagine e un essenziale testo che in genere non contiene commento.<sup>33</sup> Il testo che fa riferimento al mito di Licaone non cita nemmeno l'Arcadia. Nell'immagine il Giove incoronato è il vero re che ristabilisce la giustizia, mentre un Licaone fuggiasco sullo sfondo della sua città in fiamme è in piena metamorfosi.

Nella stampa con Licaone realizzata da Hendrick Goltzius (fig. 3.8) all'interno di un progetto di 52 immagini ovidiane, create tra il 1589 e il 1615,<sup>34</sup> Giove è l'incoronato buon monarca che, sotto un baldacchino tipico dell'iconografia regale e imperiale,<sup>35</sup> compie un gesto risoluto contro Licaone, il quale fugge come una furia trasformandosi in un lupo, mentre la città sullo sfondo va in fiamme. La funzione imperiale di Giove è sottolineata dall'aquila, suo attributo, che in primo piano sta guardando minacciosamente Licaone. La polarità tra i due personaggi è ribadita dalla scritta: "Igne Lycaonias devastat Iuppiter aedes, Ille fugit rapidum vertitur

32. Ov. *Met.* (Mainz, 1545). Su questa edizione sono ancora fondamentali le ricerche di Blattner 1998 e Huber-Rebenich, Lutkemeyer, Walter 2014, 95-99.

33. Bardon 1976. La produzione di questo testo si inserisce in un vivace rilancio di interesse per Ovidio nella Francia del Rinascimento (Moss 1982; Amielle 1989).

34. Pawlak 2017.

35. Si può confrontare questo baldacchino con quello sotto il quale sfilano l'imperatore Carlo V, il re Francesco I di Francia e il cardinale Alessandro Farnese facendo ingresso trionfale a Parigi nel 1540, nel dipinto realizzato da Taddeo Zuccari nel 1559 alla Villa Farnese di Caprarola.

inque lupum, Sylvas et rabiosa petit spelea ferarum, visque ferox animo, quae fuit ante manet”: a seguito della distruzione delle case di Licaone e della sua trasformazione in lupo, operata da Giove, Licaone cerca foreste e tane selvagge, perché rimane lo spirito feroce che era prima.

### Il *Licaone* di Rubens per concludere

Nel 1636 Pier Paolo Rubens riceve la commissione da parte del cardinal Ferdinando, fratello di re Filippo IV di Spagna, di decorare la Torre de la Parada, ovvero la torre di avvistamento del padiglione di caccia che il re aveva fatto edificare su una collina a circa nove miglia da Madrid, con un ciclo di dipinti mitologici che annovera anche l'episodio di Licaone. Il bozzetto di Rubens, oggi al Prado di Madrid (fig. 3.9), viene ripreso e sviluppato in forma definitiva dal pittore Jan Cossiers in un quadro conservato ugualmente al Prado (fig. 3.10). Benché Svetlana Alpers<sup>36</sup> abbia individuato per il ciclo numerose fonti iconografiche in precedenti serie di immagini ovidiane, nessuna di esse sembra in realtà combaciare con l'invenzione rubensiana del quadro con Licaone. All'interno di un palazzo di cui si intravede un arco sullo sfondo, Giove siede ad una tavola rotonda imbandita con una pagnotta di pane e un vassoio, in cui è servito un pezzo di carne. Il dio, la cui identità è rafforzata dall'immagine di un'aquila che reca in bocca una folgore, ha la testa contornata da un alone luminoso e tende la sua mano verso Licaone, che ha già iniziato la sua metamorfosi in lupo. In entrambe le versioni, bozzetto e dipinto, il gesto di Giove non sembra essere una maledizione, né un tentativo di scacciare l'uomo-lupo, ma si configura piuttosto come una benedizione cristiana, come un ultimo tentativo di redimere un peccatore. Non solo la pagnotta di pane sulla tavola sembra rimandare più o meno esplicitamente all'eucaristia, ma il Giove barbuto che alza la mano quasi per afferrare Licaone ricorda in un certo senso il Cristo che alza la mano alla Cena in Emmaus. Benché sia difficile valutare l'intenzionalità di questa virata verso l'iconografia sacra, il modello seguito da Rubens e da Cossiers non sembra essere ovidiano, ma rimanda invece ad un'iconografia cristiana latamente eucaristica. Anche l'eucaristia ha in fondo una sua radice simbolica nell'antropofagia, ovvero nel consumare comunitariamente il corpo di Cristo sacrificato. Rubens sembrerebbe riattivare infatti l'interpretazione cristiana del mito che abbiamo analizzato in diversi testi non solo medievali, e che vedeva nella discesa di Giove in terra una figura dell'Incarnazione e nei patimenti del prigioniero ucciso una metafora del sacrificio di Cristo.

In conclusione, facendo una comparazione di massima tra la situazione italiana e quella d'oltralpe si possono evidenziare alcune differenze. Pur essendo un mito ambientato in Arcadia, il tema dell'utopia arcadica è completamente ignorato nelle riscritture italiane e transalpine, con la sola esclu-

36. Alpers 1971.

sione di Lodovico Dolce che, nel descrivere quell'area geografica prima del diluvio, fa un cenno ad un paesaggio con selve, boschi, ninfe e boscherecci dèi. Nelle immagini che raffigurano l'episodio di Licaone, un paesaggio propriamente arcadico non è mai presente. Il contrasto tra Licaone come cattivo tiranno e Giove come giusto monarca è solo alluso nella tradizione italiana, come ad esempio nel testo di Lodovico Dolce, mentre nella tradizione d'oltralpe Giove viene spesso raffigurato incoronato (talvolta sotto un baldacchino) come un re che riporta la giustizia. Difficile spiegare le ragioni di questa differenza, legata forse al fatto che nel resto d'Europa (a differenza dell'Italia) si erano già formate le grandi monarchie nazionali. Da ultimo, le interpretazioni del mito proposte da Agostino Veneziano e Rubens, la prima latamente erotica, la seconda probabilmente eucaristica, meriterebbero invece di essere ulteriormente indagate.

## Bibliografia

### Fonti

Mitografo Vaticano I

*Mythographes du Vatican I*, trad. et comm. par P. Dain, Besançon 1995.

Mitografo Vaticano II

*Mythographe du Vatican II*, trad. et comm. par P. Dain et F. Kerlouégan, Besançon 2000.

Ov. *Met.* (Agostini 1522)

*Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos* tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa [da Niccolò degli Agostini], Venezia 1522.

Ov. *Met.* (Agostini [1522] 1547)

Di Ouidio *le Metamorphosi, cioè trasmutationi*, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significatione et dichiarazione delle favole in prosa [da Niccolò degli Agostini], Venezia [1522] 1547.

Ov. *Met.* (Bardi 1674)

*Metamorfosi* di P. Ouidio N. brevemente spiegate, e rappresentate con artificiose figure ed allegorie [...] dal signor Francesco Bardi, Venezia 1674.

Ov. *Met.* (Bonsignori 1497)

*Ouidio Metamorphoseos vulgare* [di Giovanni Bonsignori], Venezia 1497.

Ov. *Met.* (Bonsignori [1497] 2001)

G. Bonsignori, *Ouidio Metamorphoseos vulgare*, a cur. di E. Ardissino, Bologna 2001.

Ov. *Met.* (Dolce 1553)

*Le trasformationi* di m. Lodovico Dolce, Venezia 1553.

Ov. *Met.* (Dolce 1553<sup>2</sup>)

*Le trasformationi* di m. Lodovico Dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate, Venezia 1553<sup>2</sup>.

Ov. *Met.* (Paris, 1539)

*Les XV livres de la Métamorphose d'Ovide*, Paris 1539.

Ov. *Met.* (Mainz, 1545)

P. Ovidij Nasonis, deß aller sinnreichsten Poeten *Metamorphosis*, Mainz 1545.

Vasari [1550] 1568

*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* scritte da m. Giorgio Vasari, Firenze [1550] 1568.

### Studi

Alpers 1971

S. Alpers, *The Decoration of Torre de la Parada*, Brussels 1971 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 9).

Amielle 1989

G. Amielle, *Recherche sur les traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1989.

Barchiesi 2009

A. Barchiesi, *Senatus consultum de Lycaone: Concili degli dèi e immaginazione politica nelle Metamorfosi di Ovidio*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 61 (2009), 117-145.

Bardon 1976

F. Bardon, "Les Métamorphoses" d'Ovide et l'expression emblématique, "Latomus" 35/1 (jan.-mar. 1976), 71-90.

Blattner 1998

E. Blattner, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545*, München 1998.

Bull [2006] 2015

M. Bull, *Lo specchio degli dèi. La mitologia classica nell'arte rinascimentale* [*The Mirror of Gods*, London 2006], trad. di A. Fontanesi, Torino 2015.

Capriotti 2013

G. Capriotti, *Le Traformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona 2013.

Cerrito 2014

S. Cerrito, *Colard Mansion relit les Métamorphoses. Une nouvelle version brugeoise de l'Ovide moralisé*, dans M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman (éd.), *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris 2014, 85-99.

Gigliucci 2007

R. Gigliucci, *Aminta 681 e i lupi d'Arcadia*, "Lettere Italiane" 59/1 (2007), 80-87.

Guthmüller [1981] 2008

B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* [Boppard am Rhein 1981], trad. di P. Pacchioni, Fiesole 2008.

Guthmüller 1997

B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.

Huber-Rebenich, Lutkemeyer, Walter 2014

G. Huber-Rebenich, S. Lütkemeyer, H. Walter (hg.), *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, I/1. Narrative Darstellungen*, Berlin 2014.

Moss 1982

A. Moss, *Ovid in Renaissance France: A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France Before 1600*, London 1982.

Panofsky [1936] 2010

E. Panofsky, "Et in Arcadia ego". Poussin e la tradizione elegiaca [1936], in *Id.*, *Il significato nelle arti visive* [Meaning in the Visual Arts, New York 1955], trad. di R. Federici, Torino [1962] 2010, 277-301.

Pawlak 2017

A. Pawlak, *Mythologische Historien*, in N. Michels (hg.), *Hendrick Goltzius (1558-1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit*, Petersberg 2017, 179-181.

Vertova 2005

L. Vertova, *Metamorphoses: spigolature da Ovidio*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 49, 1/2 (2005), 217-226.



Fig. 3.1. Giove e Licaone, xilografia da *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos* tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa [da Niccolò degli Agostini], Venezia 1522, c. A5r.



Fig. 3.2. Giovanni Antonio Rusconi, *Giove e Licaone*, xilografia, da *Le trasformazioni* di m. Lodovico Dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate, Venezia 1553<sup>2</sup>, c. 11.



Fig. 3.3. Agostino Veneziano, *Giove e Licaone*, 1524, bulino, 28,4×41,5 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 49.50.4.



Fig. 3.4. *Licaone*, xilografia dipinta, da *La Bible des poètes. Métamorphose*, nouvellement imprimé, [di Colard Mansion], Paris [1484] 1493-1494, c. A5v.



Fig. 3.5. *Licaone*, da *Les XV livres de la Métamorphose d'Ovide*, poète très élégant, I-II, Paris 1539, I, c. 11.



Fig. 3.6. *Licaone*, da *P. Ouidij Nasonis deß aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis*, Mainz 1545, c. B1r.



Fig. 3.7. Bernard Salomon, *Lycaon mué en loup*, da *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon [1557] 1583, c. A6v.



Fig. 3.8. Da Hendrick Goltzius, *Giove e Licaone*, tav. 9 della serie sulle *Metamorfosi*, 1589-1615 ca., bulino, 255×168 mm, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 3.9. Pier Paolo Rubens, *Giove e Licaone*, 1636, olio su tela, 20,7×15,7 cm, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 3.10. Jan Cossiers, *Giove e Licaone*, 1636-1638 ca., olio su tela, 120×115 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P001463.



## Moresca e *vilain* nella pastorale ragusea del XVI secolo

Ivano Cavallini

### Paratesto e parti effimere

Avanti di affrontare il tema enunciato dal titolo, è doveroso precisare che il sistema letterario della Dalmazia nel XVI secolo, e in particolare di Dubrovnik (Ragusa), era molto complesso. Gli scrittori della costa e della libera repubblica instaurarono un trilinguismo letterario basato su convenzioni dettate perlopiù da ragioni di utenza. Per il trattato scientifico, e per i libri su argomenti di fede destinati al pubblico europeo, essi usavano il latino umanistico. Per il moderno trattato di filosofia politica facevano ricorso all'italiano, a quel tempo considerato ancora la lingua franca del mare. La poesia, a seconda dei casi, poteva essere in italiano o in croato. Ad esempio, il *Canzoniere del 1507*, la prima antologia ragusea ispirata al lessico di Petrarca, è in croato, mentre verso la metà del secolo vi fu un momentaneo distacco in direzione dell'italiano. Il dramma raguseo, a causa della sua destinazione al pubblico locale, era quasi sempre in croato.<sup>1</sup>

Per quanto riguarda la musica e lo spettacolo, a fronte di una consuetudine comune a tutta la civiltà europea, è assai improbabile ritrovare brani appositamente composti per le scene. È stato acclarato da tempo che al pari della regia, delle luci, dei costumi e degli apparati, la musica nel teatro di parola era un elemento effimero, in quanto non pensata per essere trådita come avveniva per il testo da consegnare ad una ristretta cerchia di persone, la spesa del quale spettava ai patrocinatori. In Italia, le eccezioni a questa norma, per quanto riguarda gli intermedi e non gli inserti canori o strumentali da situare dentro gli atti, sono circoscritte a Firenze, cui si aggiungono una manciata di testimoni concernenti le attività teatrali presso le corti di Ferrara, Urbino, Mantova e Vicenza, quest'ultima sottomessa alla Dominante Venezia.<sup>2</sup> Oltre al testo, nelle occasioni speciali i Medici provvidero a editare separatamente la musica per gli intermedi, i versi da cantare in polifonia, o in forma di monodia accompagnata da strumenti, e le relative descrizioni degli spettacoli affidate a segretari di corte. L'intento perseguito era quello di stupire gli ospiti illustri convenuti dagli Stati vicini e lontani, e dimostrare che la forza del ducato dei banchieri si basava su una fiorente economia e su una oculata gestione delle parentele. Il che garanti-

1. Muljačić 1967; Graciotti 1983.

2. Cf. i cori di Andrea Gabrieli per la tragedia *Edipo tiranno* per l'inaugurazione del Teatro Olimpico nel 1584.

va una importanza politica non minore di quella vantata dai regnanti dei grandi paesi d'Europa.

La musica di cui mi occuperò non ha nulla a che fare con la storia degli intermedi posti tra gli atti, pervenuti grazie alle costose emissioni a stampa pagate dai reggitori di alcuni degli Stati dianzi menzionati. Il mio interesse si rivolge alla musica in scena, ossia alle parti 'sonorizzate' da collocarsi entro gli atti. Per risalire alle quali, in Italia, sono stati compiuti sforzi notevoli. Rintracciare i brani, con parole e note collegabili con le citazioni in forma di paratesto che compaiono con funzione realistica in commedie e in alcune favole pastorali, è un lavoro improbo. Una ricerca che non offre garanzie in merito alla trasposizione fedele delle fonti, poiché i versi e la musica provengono da libri estranei all'editoria letteraria. Nella maggioranza dei casi, delle parti da cantare, e soprattutto di quelle da suonare, non è pervenuto nulla, né in Italia, né in altri luoghi del nostro continente.

### ***Pastirska igra*: il dramma boschereccio a Dubrovnik**

Ai ragusei Nikola Nalješković (Nicola Nale, ?-1587) e Marin Držić (Marino Darsa, 1508-1567) si deve il rinnovamento che ha nobilitato il linguaggio teatrale e segnato il discrimine tra l'*ekloga* e la *pastorala*. Se da un lato tale processo evoca l'evoluzione dell'ecloga in Italia, il vincolo strutturale è meno stringente a causa di taluni accostamenti del fantastico al verisimile, per cui le creature mitologiche convivono accanto al villico della scena comica. Ciononostante, non è fuori luogo ipotizzare che i due drammaturghi conoscessero le edizioni veneziane e senesi di ecloghe, vista la documentata presenza di Nalješković a Venezia tra il 1530 e il 1540, e di Držić a Siena tra il 1539 e il 1544. Nella città toscana quest'ultimo esercitò la carica di vicerettore dell'università, e all'occasione le mansioni di musicista e attore, come accerta la recita di una commedia in casa di Buoncompagno della Gazzaja. I conterranei scrissero che egli era andato a Siena per perfezionare lo studio dell'organo dopo il rifiuto opposto alla sua candidatura a ricoprire il posto di maestro presso la chiesa di Sant'Anna a Dubrovnik. Il nipote Jero, tuttavia, nella *Genealogia* dei Darsa (1603) lo ricorderà *post mortem* anche come "musicista eccellentissimo [che] sonava d'ogni sorte di strumenti", secondo una dicitura atta a caratterizzare le abilità di cui dovevano dotarsi i maestri di cappella-compositori.

In questo quadro deve essere analizzato il ruolo della musica nel dramma raguseo, per la cui comprensione sono disponibili le didascalie nei manoscritti e nelle copie a stampa, che informano degli interventi canori a più voci o solistici, in alcuni casi interpretabili alla luce delle nostre conoscenze del teatro italiano coevo. Nei saggi ragusei, tuttavia, si mescolano in modo originale, quanto disomogeneo, le citazioni auliche e quelle folkloriche e non è sancito sino alla fine del secolo un uso rigoroso degli intermedi, riforma di cui si farà carico Antun Sasin. Ovviamente, sono

presenti i cori in chiusura d'atto, ma vi è anche la musica all'interno degli atti prona ad accrescere il livello di libertà formale del teatro d'oltremare. Il canto, la danza e la pantomima sono parte dell'azione e non si leggono in chiave meramente didascalica, poiché costituiscono una componente indispensabile per lo sviluppo della trama, senza stasi temporali che trasferiscano il loro apporto su un piano astratto. Se da un lato il canto persegue il fine di esortare al bene, secondo una mutevole gradazione di versi ottativi, epigrammatici, di commento e risoluzione circa gli accadimenti anteriori, il contributo sonoro non è meramente decorativo. Ciò che cantano i protagonisti è spesso la continuazione della vicenda, poiché gli autori hanno cercato di giustificare in chiave diegetica il suo inserimento. Purtroppo, è impossibile motivare i risvolti ideologici di tale opzione. Sulle peculiarità della messa in scena mancano i contributi teorici e pratici di trattatisti locali. Nikola Gučetić (Nicolò Vito di Gozze) e Miho Monaldi (Michele Monaldi), ad esempio, si sono occupati di musica e poesia prendendo spunto da riletture di Platone, Aristotele, e dai commentatori contemporanei, senza entrare in particolari, ossia senza fornire riferimenti precisi agli spettacoli della loro piccola patria. Nello *Stato delle repubbliche*<sup>3</sup> Gučetić riferisce solo di avere tratto conforto dalla musica, quando ancor giovane si cimentò come attante nelle rappresentazioni dirette da Držić.<sup>4</sup> Sulla scorta di quanto è stato da più parti affermato per l'Italia, la sola spiegazione plausibile riguarda il diletterismo dei letterati che, non essendo dei professionisti esperti, dovevano dare spazio alla spettacolarità facendo ricorso ai cori e alle danze.

Per quanto riguarda l'uso ricorrente di nomi di strumenti demotici, ad esempio *diple*, *sviral* e *surle* (zampogna, flauto, ciaramella), come accade nell'*Orfej* di dum Mauro Vetranović, il quale risiedette per alcuni anni a Ferrara, ritengo che i manufatti fossero esibiti dagli attori. Tuttavia, come accadeva in Francia e in Italia, il suono doveva provenire da strumenti di ambito colto, impugnati da un *consort* visibile ai lati della scena o nascosto dietro la scena (apparenti o inapparenti, secondo il linguaggio teatrale nostrano).

L'esaltazione della florida città marinara, mediante riferimenti lessicali precisi per descrivere gli amori e i contrasti in Arcadia, è corroborata dall'assenza di spunti polemici contro l'utopia antiurbana, penetrata in Italia negli anni Quaranta con Luigi Tansillo, autore de *I due pellegrini* (1538). Questa svolta non ha trovato alcuna rispondenza a Dubrovnik, che ha perseguito l'ideale della purezza agreste senza annotazioni negative sulla separazione città-contado, da cui la nostalgia per la vita *in campagna*, talvolta lambita talaltra magnificata dalla pastorale, non può essere confusa con una improbabile vita *di campagna*. Depone in tal senso il quattrocentesco trattato *Della mercatura e del mercante perfetto* di Beno Kotruljević (Benedetto Cotrugli), edito postumo da Francesco Patrizi

3. Gozze 1591, c. 403.

4. Jurić 2013, 6.

nel 1573, nel quale l'autore consiglia al mercante di tenere due ville: una casa-magazzino a scopo di lucro ("l'entrata") e una villa fuori città per "refrigerare gli spiriti", ossia per la ricreazione intellettuale del ricco dedito ai commerci. Così pure Nalješković, nel *Dialogo sopra la sfera del mondo* del 1579, esprime con lucidi argomenti i benefici della fuga momentanea dagli affari della città per il benestante che ambisce alla pace dei campi e agli *otia* letterari. Nell'introduzione, il filosofo e poeta descrive il podere di Župa in questi termini:

Non lungi [...] da questa mia nobil patria, la qual senza disputarla si può meritamente anteporre a ciascuna altra parte della Iliria, io ho un luoghetto [...] adorno di varii arbori, ottimi pomi [...] di pergolati che ne' tempi dovuti si veggon carichi d'uve di varie sorte, di nobili e vari fiori [...] che io con molto mio piacere soglio in quello passarvi il tempo, visitandolo in diverse stagioni e di mia mano molte opere in esso facendo [...]. Ma quello che colma ogni mia gioia è che spesso suole qualche bello ingegno quivi visitarmi, dove hor passeggiando, hor sedendo, sogliamo di varie cose discutere.<sup>5</sup>

Nemmeno le coeve traduzioni dell'*Aminta* del Tasso, favola uscita dai torchi per le cure di Dominko Zlatarić come *Ljubmir* nel 1580, quindi prima della stampa dell'originale, o del *Pastor fido* di Battista Guarini, che diventa *Vjerni pastijer* nel 1592 grazie a Frano Lukarević Burina (Francesco Luccari), hanno suscitato la polemica che infiammò tanti letterati nel nostro paese dopo il *Discorso intorno a que' principi, cause et accrescimenti che la commedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile da' governatori delle Repubbliche* (1586) di Giasone De Nores. La lunga disputa con Guarini nacque dopo l'appello del cipriota ad attenersi al rigore dei generi classici, diversamente dalla commistione creata dall'insigne ferrarese. Poiché la letteratura si aderisce ai principi morali sempiterni, riscontrabili sui testi antichi, De Nores enfatizza la discordanza del registro linguistico dei pastori rispetto a quello vigente nel mondo reale, e lascia anche intuire che il richiamo alla vita dei campi fosse in contrasto con l'impegno civile cui erano obbligati la nobiltà e la classe dirigente grandi consumatrici di pastorali.

### *Moreška*

Nikola Nalješković viaggiò tra l'Oriente e l'Italia e, come si è detto, soggiornò per lunghi periodi a Venezia. Il fratello Ivan coltivò l'amicizia di Tiziano, Pietro Aretino e Antonio Brucioli, il filosofo fiorentino accusato di apostasia. Nikola fu sodale di una nutrita schiera di poeti conterranei che pubblicarono versi nelle due lingue, l'italiana e la croata. Scrisse sette *komedije*, termine che equivale a saggi per il teatro, giacché il manoscritto

5. Nalješković 1579, cc. 4-5.

nel quale compaiono i suoi lavori riporta quattro pastorali, due farse e una commedia.

Le pastorali in versi molto eleganti, ma sprovviste di titoli, sono basate su argomenti assai vari con escamotage derivati dalla precedente ecloga. Nella prima, la *starica* (la vecchina) prepara un filtro per il pastore affranto dal mancato amore; nella seconda, sulla falsariga del ratto di Elena, le ninfe si contendono la mela che porta l'iscrizione "per la più bella"; nella terza i satiri e i giovani ingaggiano la lotta per conquistare la ninfa; nella quarta i giovani vanno alla ricerca dei loro compagni. In queste favole, l'elemento canoro inserito nella vicenda occupa uno spazio ragguardevole. Ma a tracciare una netta difformità rispetto alle pastorali italiane, e contro le raccomandazioni dei teorici sin dai tempi di Leone de' Sommi, è lo scontro agonale in forma di moresca rivelato dalle parole *boj bije* o al plurale *boj biju* (egli combatte, loro combattono, ossia batte o battono la moresca). Nella *Komedija III* Nalješković usa il gerundio *bijući*: "Odi se satiri i mladići udare i bijući se ono izide jedan starac i govori" ("Qui i satiri e i giovani [pastori] si battono e mentre lottano esce un vecchio e dice"). Alla moresca, in foggia di pantomima, segue poi una danza ordinata dal personaggio anziano che costringe i contendenti a ballare, affinché la ninfa possa liberamente scegliere il compagno. Anche nella quarta pastorale vi sono canti polifonici e balli negli atti. Assente è invece la moresca.

Dum Držić, il grande autore teatrale in disaccordo con l'oligarchia ragusea al punto da chiedere l'intervento di Cosimo I de' Medici per rovesciare il potere,<sup>6</sup> tra il 1546 e il 1547 intraprese almeno due viaggi diplomatici a Vienna e a Istanbul. Sino al 1562 scrisse molto per il teatro della sua città. Morì a Venezia e le sue spoglie si conservano presso la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. La pastorale *Tirena*, scritta nel 1548, ma allestita solo nel 1551 per le nozze di suo nipote Vlaho Držić con Maria Alegretti-Sinčićević figlia di Stjepan, nel titolo conferma l'equivalenza tra *boj* e *moreška*:

*Tirena comedia Marina Darxichia prikasana u Dubrovniku godiscta M.DXLVIII u koioi vlasi boi na nacin od morescke i tanaz na nacin pastirschi* (Vinegia, al segno del pozzo [Andrea Arrivabene], 1551).

In traduzione letterale: *Tirena, commedia* [i.e. testo da recitare, ergo pastorale] di Marino Darsa, rappresentata a Dubrovnik l'anno 1548, nella quale i villici combattono al modo della moresca e danzano al modo dei pastori.

Anche in quest'opera, come in *Venere i Adon*, sfilano parallele le passioni amorose del pastore e della ninfa e quelle dei *vlasi*, i villici o rustici contro i quali Cupido scocca i suoi dardi. Leo Košuta, in un articolo su Darsa e i suoi contatti con Siena, ha riscontrato un più che probabile influsso della drammatica dei pre-Rozzi e dei Rozzi: il villano colpito dalle frecce di

6. Cf. le lettere segrete scritte in italiano nella edizione di Držić *Pisma*.

Cupido, la parodia dell'idillio pastorale, la moresca. Ciononostante, Držić ha elevato di rango tali luoghi comuni immettendoli nel *plot* come parte integrante della messa in scena. I testi senesi, invece, appartenevano a un repertorio di attori, i quali operavano secondo una logica a montaggio, assemblando scenografie e canti non nuovi in contesti diversi, che servivano comunque al prosieguo dell'intreccio.

Tralascio qualsiasi cenno alla musica nel suo insieme, il cui contributo rientra nelle convenzioni statuite dalla drammaturgia italiana, e mi concentro sulle moresche della favola *Tirena*.

Al IV atto Ljubmir si scontra con il satiro. La didascalia recita: "Ovdi Ljubmir boj bije s satirom, koji ga napokon jednom stijenom udari i smetga, ter pade na zemlju kako mrtav; a vila ga nahodi i nad njim plače govoreći" ("Qui Ljubmir si batte con il satiro, il quale infine lo colpisce con una pietra e lo abbatte, perciò egli cade come morto; la ninfa lo ritrova [raggiunge] e sopra lui piange dicendo"). Prima della conclusione l'autore introduce un combattimento tra satiri e pastori, i quali, come lascia intuire la didascalia, all'apice della tensione emotiva eseguono una moresca: "Ovdi dobar čas boj biju, uto izidu tri satiri i na njih udare, i u troje boj biju, a vila iz gore govori na riječi od koje se ustave" ("Qui, per un buon tratto di tempo combattono; in quel momento escono tre satiri e li picchiano, finché la ninfa dall'alto dice parole grazie alle quali si ferma [la rissa]").

Come recita il titolo di *Tirena*, a proposito dei *vlas*i e dei pastori che battono la moresca e poi danzano, le due azioni, ossia la pantomima e il ballo, sono separate e non vanno confuse. Questa la ragione per la quale Cupido chiude la favola rivolgendosi al pubblico, solo dopo che i protagonisti si sono limitati a danzare per celebrare la pace ritrovata: "Ovdi s tancom čine mir, i s tancom odhode za vilom, a Kupido izlazi i govori puku" ("Qui con la danza si fa la pace, e la ninfa conduce la danza, e Cupido esce e dice al pubblico").

Anche *Venere i Adon* (1551) è cosparsa di canti e danze. Brani che espletano una funzione esornativa, ma che sono comunque entro i confini della narrazione. Il VI quadro si compendia in una danza, cui segue la moresca e infine un intervento di Adone: "Opet se odkrije šena i satir s vilom tanca, pak dotrće pet satir i hoće mu vilu ugrabiti i s svijema boj bije, i odrve im se i vilu shrani" ("Di nuovo si scopre la scena e il satiro balla con la ninfa, quindi escono all'improvviso cinque satiri, i quali vogliono rapirgli la ninfa, si batte con tutti e li vince, e mette in salvo la ninfa").

La familiarità di Držić con il teatro dei senesi induce a elencare un manipolo di commedie comprese nell'arco di un trentennio (tra il 1521 e il 1550), nelle quali intervengono i morescanti nel corso degli atti:

- 1521      Francesco Fonsi, *Comedia in moresca [...] intitolata Lincia*. Due romiti innamorati della ninfa si battono con i bastoni.

Id., *Comedia in moresca [...] intitolata pietà di Venere*. Quattro moresche nell'azione: i villani zappano beffandosi dell'amore; le ninfe li raggiungono e li corteggiano; questi legano le ninfe e intonano una canzone contro gli innamorati; le ninfe liberate da Cupido rimproverano i villani e li portano in giro.

- 1526 [attribuita a Niccolò Alticozzi] *La Nencia*, con "calate et balli alla moresca" nei versi del personaggio Tonino.
- 1527 Giovanni Roncaglia, *Scanniccio. Commedia della speranza*. Contiene un Ballo d'Etiopia, ossia una moresca di pastori commentata a parte dal villico Scanniccio, la moresca buffa di Scanniccio, l'atto del morto in moresca dei pastori dopo la caduta e lo svenimento di Scanniccio.
- 1529? Accademici Intronati, *I prigionieri*. Commedia con quattro moresche all'interno degli atti, "semplice", "a spadone", "impietà col braccio", "semplice", battute da quattro soldati italiani e quattro "oltramontani" (in realtà spagnoli) per trattanere/liberare la prigioniera.
- 1536 Alessandro Piccolomini, *L'amore costante*. Contiene un "abbattimento" e tre moresche negli atti.
- 1537 Marcello Roncaglia, *Comedia [...] in morescha*. Lo spirito di Madaras, trasformatosi in "donna bene ornata" provoca la moresca con alabarde dei soldati Bizaron e Mondragone.
- 1542 Leonardo Marestrelli detto Mescolino, *Egloga rusticale*. Travestiti da cavalieri paladini, i villici Pasquino e Menicozzo battono una moresca nell'atto con spade e targhe per il possesso di Nencia.
- 1550 [attribuita ad Alessandro Sozzini] *Egloga rusticale chiamata Trabocco [...] spartita in cinque atti con tre abbattimenti alla martorella in moresca con spada e rotella (le contese nell'azione)*.

### Alterità

Il dramma boschereccio, ecloga o pastorale che sia, contiene la lotta tra i satiri votati a soddisfare i loro istinti ferini e lussuriosi e i pastori gentili innamorati di ninfe silvane, spesso androgine, nel contesto di un'Arcadia ridisegnata come *locus amoenus*, più utopico che reale. Rispetto al modello principe italiano, si configura anomala la scelta di Držić di confidare ai *vlas* un'autentica *naïveté*. Il *vlah*, o morlacco in italiano, nella pastorale *Venere i Adon* è simile ma non eguale al villico di talune ibridazioni comico-pastorali del nostro paese. In *Tirena* il *vlah* darsiano parla alla maniera

greve dei contadini dediti al lavoro dei campi fuori dalla cinta muraria della città, e non si esprime nella lingua ricercata della *pastorale*. Né rappresenta il profugo morlacco dedito alla pastorizia e dalle origini oscure (valacco, serbo, non si può stabilire con certezza), fuggito dalle regioni dominate dai turchi, il quale si insediò sulle colline e sui monti limitrofi ai centri urbani della costa dalmata: in particolare all'altezza di Sinj (Segna). Più semplicemente è il villico che si avvicinò alla vecchia Ragusa, la quale, dalla metà del XV secolo si slavizzò completamente con l'arrivo di genti dalla Bosnia, pur mantenendo una costante *liaison* con la cultura italiana. Il *vlah* in questione non ripropone dunque la parodia del villano ignorante della commedia. Incarna bensì il tipo di uomo arretrato nei costumi e concreto nei confronti della donna-ninfa. Un aspetto, quest'ultimo, estraneo alla letteratura dell'epoca che mantiene distinte le barriere sociali segnate da equivalenze elementari: il *vlah* i.e. il rozzo, il raguseo i.e. il cittadino colto e gentile. In breve, il *vlah* è una sorta di nuovo e diverso *homo salvaticus*, al quale Držić guarda con malcelata simpatia. Nel caso di *Venere i Adon* il *vlah* Grubiša è incapace di comprendere la scena mitologica cui assiste con i suoi compagni di viaggio dal proscenio, in forma di teatro nel teatro. I dialoghi con i suoi consimili sono improntati alla mimesi di un registro linguistico prossimo a quello degli incolti, con alcune espressioni tipiche del volgo per conferire verisimiglianza alla vicenda e accrescere così il contrasto con le formule auliche delle creature mitologiche Venere e Adone. Solo negli ultimi anni del Settecento il *vlah* (morlacco) della Dalmazia centrale acquisirà una dignità etnica propria, peraltro fortemente contestata, e sarà investito di un nuovo ruolo in quanto ritenuto l'etnotipo dello slavo del sud, sia per il suo costume di vita, sia per l'uso di una lingua arcaica ritenuta più pura rispetto al croato corrotto dall'italiano della costa.

Nella *factio* scenica ragusea del XVI secolo, alla pari del satiro il *vlah* è destinato a rappresentare l'alterità rispetto alle ninfe e ai pastori. Costoro simboleggiano il *côté* della civiltà nella cornice incorrotta delle selve d'Arcadia, a sua volta metafora del buon governo della oligarchia ragusea, che, in quanto a corruzione e intrighi, purtroppo non aveva nulla da imparare dalla rivale Serenissima. A tale riguardo, nonostante il linguaggio criptato, gli appellativi con cui Držić qualifica i suoi conterranei non lasciano dubbi sulla scarsa fiducia nella onestà degli ottimati e dei garanti della repubblica.

A confermare che anche la musica, intesa nella sua dimensione sociale, doveva rispecchiare una forte disparità tra la nobiltà di censo e i subalterni, sono le sapide affermazioni di Gučetić nel trattato *Dello stato delle repubbliche* (1591). Editto in italiano, il dialogo di Gučetić con il poeta Dinko Ranjina (Domenico Ragnina) perlustra alcuni temi di economia, a fronte delle opere di Giovanni Botero e Jean Bodin. Si dilunga poi sulle varie forme di governo, tirannia, monarchia e repubblica. Ovviamente, l'elogio cade sull'ultima delle tre, con riferimenti a Venezia e a Dubrovnik, ma anche con una sottolineatura critica sulla formazione del governo che non dovrebbe esprimere

i soli interessi di una oligarchia di ricchi, ma, come a Venezia, ammettere i rappresentanti delle classi minori, purché dotati di capacità dirigenziali.

La musica è chiamata in causa alla giornata ottava, nella quale si “discorre della educazione virtuosa de’ figlioli, in cui consiste la perfezione delle repubbliche”. Dopo la filosofia, l’autore elenca le quattro discipline indispensabili nel formare il buon cittadino, ossia la letteratura, la ginnastica, la pittura e la musica. Come nel precedente *Governo della famiglia* del 1589, Gučetić si appella all’autorità di Aristotele (*Politica* VIII), per affermare che i giovani destinati al governo devono essere educati con le arti liberali e non con le “meccaniche”, dette anche “sordide”. Le liberali fanno capo alla filosofia, la scienza pura che si occupa dei principi morali e pratici preposti a istruire il buon cittadino.<sup>7</sup> E fra le arti da apprendere in funzione del bene collettivo emerge il disegno, giacché “la figurativa” serve “a far modelli, fortificare le città e i palagi” (cf. *Politica* VIII, 1337b).<sup>8</sup> La musica, nella visione utilitaristica dell’intellettuale raguseo, ha il ruolo di ozio decoroso secondo la definizione aristotelica (*Politica* VIII, 1342b), ossia di occupazione da coltivare per diletto, altrimenti diverrebbe un mestiere indegno per l’uomo libero. L’avversione di Gučetić a trasferire la nobile distrazione in un ambito professionale non contraddice al fatto che il discente sia obbligato a conoscere i rudimenti dell’arte. Di qui l’obiezione a Ranjina, per il quale sarebbe sufficiente assoldare qualche esperto, mentre il giovane “più haverà gusto del proprio operare, che ascoltando quello d’altrui”.<sup>9</sup> Per la propria esperienza, l’estensore del dialogo si richiama infatti al rapporto che la poesia intrattiene con la musica; indi esplora l’interna consonanza delle parole<sup>10</sup> ed elenca i “divini” poeti di Ragusa che hanno messo in risalto tale proprietà.

La gnoseologia aristotelica del pensatore non rinnega inoltre i precetti del neoplatonismo. Nel discorso sulla pittura egli sostiene che questa insegna a riconoscere il proporzionato dal difforme e avvia all’ammirazione del corpo, il quale funge da elemento mediatore per “la cognitione dell’animo”.<sup>11</sup> Così accade con la musica, la quale, nella rilettura ficiniana di Gučetić, influenza l’intelletto in quanto “le passioni dell’animo [...] e il temperamento del corpo” sono retti da armonia.<sup>12</sup> Sui passi dello Stagirita, attribuisce al suono una stretta attinenza con le qualità morali, poiché la musica è dotata di caratteristiche mimetiche atte a incitare le passioni. L’autore, quindi, si preoccupa di ripartire la materia secondo una prospettiva pratica e insieme spirituale: “la musica [è] necessaria a’ figliuoli per sollazzo”, per “l’ac-

7. Gozze 1591, c. 394.

8. *Ivi*, cc. 395, 398.

9. *Ivi*, c. 402.

10. *Ivi*, c. 397.

11. *Ivi*, c. 399.

12. *Ivi*, c. 404.

crescimento” dello spirito e per “assuefare l’intelletto” alla proporzione.<sup>13</sup> Ovviamente non tutti i generi di armonia (*i.e.* musica) si possono adoperare insieme (*Politica* VIII, 1340b), così come esistono strumenti adatti a placare gli animi o ad eccitarli. Ai giovani conviene esercitarsi non solo per il puro piacere, ma per abituarsi “alle opere virtuose” come insegna Platone nelle *Leggi* (nel libro II), e il raguseo consiglia il maneggio degli strumenti, onde distogliere i giovani da occupazioni inutili e dannose.<sup>14</sup> Tuttavia, sono da reputarsi disdicevoli gli strumenti a fiato, in base a quanto predica il mito di Atena, la quale rifiutò il flauto poiché il suonarlo le deformava il volto (*cf.* *Politica* VIII, 6b).<sup>15</sup> Al fine di evitare tale inconveniente, e quello non meno grave dell’affanno che si produce nel petto, Gučetić bandisce “trombe, piferi, corna muse, cornetti, flauti, tromboni e simili”. Riferendosi poi a una pratica diffusa presso le famiglie altolocate, reputa “honoratissimi” il clavicembalo per gli anziani, e la viola e il liuto per i giovani: strumenti da adoperare per “recreatione” della mente, intonando canzoni, sonetti o qualche “stanza toscana”.<sup>16</sup>

Ripuliti della patina del commento accademico, gli ultimi asserti rivelano le finalità di un indirizzo politico abbracciato da Gučetić, il quale, nonostante il rischio di scadere nella pedanteria, tenta di trovare conforto nella filosofia classica per dare sostegno alle proprie opinioni. Per esempio, l’evocazione della leggenda di Atena, la dea che si avvide del gonfiore alle gote provocato dal flauto nel momento in cui si specchiò nelle acque di un ruscello, non è frutto di una erudizione fine a sé stessa. Serve bensì a rafforzare l’enunciato classista su cui si regge la gestione del potere nelle repubbliche dominate da una nobiltà di censo che emula la nobiltà di sangue. All’epoca, solo i professionisti attivi nelle “compagnie dei pifari” suonavano gli strumenti a fiato, e per un nobile sarebbe stato sconveniente scendere al livello di un salariato al servizio della comunità. Infine, dal punto di vista del *bon ton*, non è privo di senso che il filosofo ritenga più appropriato che gli anziani si limitino a diteggiare il cembalo, mentre i giovani possono imbracciare il liuto o la viola. Ascoltare un giovane che intonava una serenata sotto il verone di una ragazza accompagnandosi con il liuto era un’ovvietà. Ridicola, al contrario, sarebbe stata la stessa azione compiuta da un vecchio, come nelle commedie “alla improvvisa”, ove imperava la figura del Pantalone balbuziente intento a cantare per ottenere le grazie della bella cortigiana.

Un ultimo appunto in foggia di chiosa amicale per quanti non si occupano di musica nel teatro del XVI secolo.

Constatata l’originalità delle pastorali di Nalješković e Držić, i quali si sono serviti della moresca come un commendevole inserto distinto dai ge-

13. *Ivi*, cc. 401-402.

14. *Ivi*, cc. 405-406.

15. *Ivi*, cc. 406-408.

16. *Ivi*, c. 407.

neri di danza che seguiva i passi consultabili in manuali provvisti di grafici per le evoluzioni del ballo, è impossibile stabilire se le musiche di moresca erano libere drammatizzazioni sonore dello scontro tra contendenti, oppure brani su unità tematiche e ritmi predeterminati. A poco servono gli esemplari prodotti dai trattati di Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588), o di Michael Praetorius (*Terpsichore*, 1612), o ancora le cinque moresche incluse nell'*Intavolatura di liuto* (1585) del padovano Giulio Cesare Barbetta. Né torna di alcuna utilità immaginare come fosse la moresca delle bacanti che puniscono Orfeo nel libretto dell'omonima opera di Claudio Monteverdi (1607), mentre la musica chiude la rappresentazione con un duetto di Apollo e del cantore di Tracia suo figlio, che insieme ascendono al cielo.

Dell'antica danza delle spade, o del conflitto agonale, ambedue denominati moresche, resta una blanda traccia nella pantomima folklorica intorno al tentativo di rapimento della giovane nobile da parte dei mori, che vengono sconfitti dai cavalieri bianchi cristiani. Gli esempi sono sparsi in molti paesi d'Europa, anche se le *dramatis personae* e di conseguenza le coreografie mutano di luogo in luogo. Per la prossimità geografica, non si può tacere della moresca battuta a Korčula (l'isola di Curzola che ha dato i natali a Marco Polo) e a Lastovo. Le musiche, tuttavia, sono di recente invenzione. Appartengono tutte al secolo scorso e l'assenza di esemplari databili al Cinquecento, o di lacerti situabili nel contesto raguseo, non lascia il menomo spazio al confronto.

# Bibliografia

## Fonti

Držić *Pisma*

*Urotnička pisma Marina Držića*, cur. Milan Rešetar, Zagreb 1989.

Gozze 1591

*Dello stato delle republiche secondo la mente di Aristotele con essempli moderni*, giornate otto, di M. Nicolo Vito di Gozzi, Venezia 1591.

Nalješković 1579

*Dialogo sopra la sfera del mondo*, di m. Nicolò di Nale, Venezia 1579.

## Studi

Graciotti 1983

S. Graciotti, *Per una tipologia del trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI-XVIII*, in V. Branca, *Id.* (cur.), *Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud*, Firenze 1983, 321-346.

Jurić 2013

M. Jurić, *Paideia and the Neo-Platonic Ideas on Music Education and Culture in Renaissance Dubrovnik in the Works by Niccolò Vito di Gozze (Nikola Vitov Gučetić, 1549-1610)*, "The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music" 44/1 (2013), 3-17.

Muljačić 1967

Ž. Muljačić, *Die slawisch-romanische Symbiose in Dalmatien in struktureller Sicht*, "Zeitschrift für Balkanologie" 5 (1967), 51-70.

## *Et in Arcadia Arcadiae?* Il paesaggio della Foresta di Arden in *As You Like It*

Rachele S. Bassan

Può sembrare difficile individuare nuove letture delle opere del canone shakespeariano, vista l'immensità della produzione critica su di esse. Moltissimo, per esempio, è stato scritto su *As You Like It*<sup>1</sup> e sulla Foresta di Arden, identificata come spazio d'evasione, liminale, di trasgressione, di ribaltamento della società (politica e patriarcale), per menzionare solo alcune letture. Un altro aspetto ampiamente dibattuto dalla critica è il rovesciamento ironico del genere pastorale che Shakespeare opera nella commedia attraverso varie soluzioni, come l'ironia di Rosalind, la licenziosità di Touchstone, l'esasperazione di Jaques nei confronti del mondo. Tuttavia, benché sia stata riconosciuta l'influenza di opere e generi letterari diversi sulla composizione di *As You Like It*, questo saggio vuole evidenziare la funzione strutturale che essi hanno nella commedia. A partire dallo spazio della Foresta di Arden e dalle allusioni nel testo alla conformazione del paesaggio, si vuole mostrare che questo ambiente non è un uniforme spazio 'altro' opposto alla corte, bensì uno spazio variegato che offre allo spettatore rimandi precisi a tradizioni letterarie che privilegiano la presa di consapevolezza e il cambiamento a scapito dell'immobilità dell'ideale arcadico. Inoltre, se è stato riconosciuto che *As You Like It* parodizza il genere pastorale evidenziando che un approccio realistico e pragmatico è preferibile sia al perseguimento di un ideale impossibile sia al rimpianto sconsolato di detto ideale, questo saggio vuole evidenziare che, paradossalmente, questo aspetto didascalico è l'elemento della pastorale che Shakespeare fa proprio nella commedia.

### La pastorale elisabettiana

Quando *As You Like It* venne messa in scena per la prima volta, nel 1599, la produzione shakespeariana era al suo apice: allo stesso anno risalgono *Hamlet*, *Henry V*, *Julius Caesar*, alcuni dei drammi più importanti della tradizione drammaturgica inglese.<sup>2</sup> La novità di questa commedia è stata identificata da J. Dusinberre, curatrice dell'ultima edizione Arden, nella "confluence of high and low culture, combining within one harmonious whole many different traditions",<sup>3</sup> un'armonia che si colloca tra il per-

1. Nel saggio si fa riferimento ai testi in lingua originale.

2. Cf. Shapiro 2005.

3. Dusinberre 2006, 1.

fezionamento delle commedie degli anni Novanta – con le loro tenzoni verbali tra innamorati, i boschi lontani dalle corti e i primi esperimenti drammatici con le eroine *cross-dressed* – e l’anticipazione delle commedie di inizio Seicento, e in particolare dei loro toni più cupi, che immalinconiscono l’allegria comica.<sup>4</sup> Le tradizioni ‘esterne’ che confluiscono in *As You Like It*, invece, sono riconducibili sia a materiale folclorico e popolare, sia a materiali più letterari: prima fonte della *pièce* è la novella di Thomas Lodge, *Rosalynde* (1590), da cui Shakespeare riprende trama e personaggi, ma nella versione di Shakespeare la parodia e la satira tipiche del comico e del carnevalesco si mescolano a elementi fiabeschi riconducibili alla *Tale of Gamelyn* (XIV sec.),<sup>5</sup> la licenziosità di pantagruelica memoria fa da controcanto alla poesia amorosa di Petrarca, i mondi ideali dell’Età dell’Oro e della materia di Robin Hood e dei suoi *merry men* vengono contrapposti ai più disincantati echi della *Wife of Bath* di Chaucer e del romanzo cavalleresco ariostesco, mentre il raffinato (e all’ultima moda) genere pastorale viene riallacciato alle tradizioni drammatiche e narrative dei *mumming plays* medievali e degli interludi di corte di Enrico VIII.<sup>6</sup> La sperimentazione di Shakespeare interessa *in primis* proprio il genere pastorale: *As You Like It* ricalca, soprattutto per costruzione dello spazio e per temi, le opere di Spenser, Lyly e Sidney, ma ne rielabora gli stimoli con un approccio più pragmatico e cinico, seppure senza rinunciare alle potenzialità didattiche del genere,<sup>7</sup> come vedremo poi.

La pastorale, nell’Inghilterra della prima età moderna, si affermò come genere primariamente elitario. Si devono a Edmund Spenser e Philip Sidney le prime pastorali inglesi, su modello dell’*Arcadia* di Jacopo Sannazaro (1504) e della *Diana* di Jorge de Montemayor (1559), uno degli esempi più noti della ricezione sensazionale di Sannazaro in Europa.<sup>8</sup> Naturalmente, la ripresa di Sannazaro implicava a sua volta una ripresa di modelli classici, come gli *Idilli* teocritei e le *Eclogae* virgiliane, ma elemento fondamentale dell’elaborazione dell’eredità virgiliana nell’*Arcadia*, che tornerà nei poeti inglesi, è la trasformazione del luogo reale in luogo ideale, la cui eterna e perfetta felicità, ormai perduta, si può ritrovare solo nella poesia.<sup>9</sup> In Inghilterra, inoltre, il topos classico della nostalgia dell’Età dell’Oro viene localizzato in uno spazio astratto di derivazione medievale: l’*Arcadia* rinascimentale inglese si sviluppa attraverso il concetto di *locus amoenus* e le reinterpretazioni pastorali di ecloghe e *bergerie* della tradizione medievale, assumendo al contempo “the courtly connotations of medieval romance”.<sup>10</sup>

4. Cf. *ivi*, 2-3.

5. È soprattutto attraverso *Rosalynde* che vengono ripresi elementi di *Gamelyn*.

6. Cf. Dusinger 2006; Hattaway 2009; Hunt 2008; Sanders 2014.

7. Cirillo 1971, 19; Cartwright 2021, 25.

8. Per la ricezione europea dell’*Arcadia*, cf. Torraca 1882; Kennedy 1983.

9. Petrini 2016, 97.

10. *Ivi*, 98-99; Cooper 1977, 144-145.

Questo aspetto è essenziale alla pastorale inglese: il genere nasce negli ambienti di corte, per essi viene concepito e di essi tratta, riallacciandosi anche alle dinamiche di amore cavalleresco che legano i cortigiani alla regina Elisabetta I, dipinta come portatrice di una nuova Età dell'Oro – spesso, è il primo veicolo degli scontenti dei cortigiani nei confronti della corte o della regina stessa.

Anzi, benché molte di queste opere critichino la decadenza, la corruzione e le ingiustizie della corte, si tratta di “an authorised mode of discontent [...] rather than a critique made in terms of a consciously articulated oppositional culture”.<sup>11</sup> In altre parole, gli autori di pastorali continuano a dipendere dalla corte e alla corte fanno continuo riferimento, o per misurarne la distanza dal suo ideale o per lamentare la propria frustrazione all'interno di essa: la pastorale diventa quindi “an imaginative space within which virtue and privilege coincide”.<sup>12</sup> Una declinazione particolare di questo aspetto è il fatto che, nei testi dei cortigiani più coraggiosi, la pastorale assuma anche una funzione politico-didascalica rivolta alla sovrana o agli altri membri della corte. Per esempio, Sidney scrive *The Lady of May* come interludio pastorale da presentarsi alla regina in occasione di una visita alla tenuta di Robert Dudley, zio di Sidney, nel 1578 o 1579, ma la scelta tra i due pretendenti della May Lady, richiesta alla sovrana come risoluzione finale del *masque*, è stata letta come un invito tangibilmente politico a Elisabetta, per esempio a scegliere un consorte<sup>13</sup> o a intervenire nello scontro tra Spagna e Paesi Bassi.<sup>14</sup> Questa dominante didascalica della pastorale inglese verrà ripresa da Shakespeare in *As You Like It*, con i toni che abbiamo già anticipato (cf. *infra* l'ultimo §).

Infine, come notano in molti,<sup>15</sup> attraverso la tradizione medievale – e le opere più classicheggianti di Chaucer in particolare – e il modello di Sannazaro la pastorale inglese prolifera in forme che non sono più la sola ecloga di tradizione classica, come si può constatare già nei suoi testi fondatori del Rinascimento inglese. Se Spenser ripropone dodici ecloghe nello *Shepherd's Calendar* (1579)<sup>16</sup> ma le riadatta alla celebrazione delle possibilità della propria arte poetica – un'idea tipicamente rinascimentale,<sup>17</sup> Sidney rielabora la pastorale sia nella forma più drammatica dell'interludio di corte già menzionato, sia in un prosimetro che ricalca Sannazaro

11. Montrose 1983, 427.

12. *Ibidem*.

13. Cooper 1977, 148-150.

14. Shenk 2010. Sulle possibili letture storico-politiche del testo, cf. p.es. Kimbrough, Murphy 1968; Stillman 1984.

15. P.es. Cooper 1977; Montrose 1983; Gifford 1999.

16. Anche una delle protagoniste di Spenser si chiama Rosalind. Per un confronto tra quest'opera e *As You Like It*, cf. Dusi 2006, 5-6; Cooper 1977, 169-177.

17. Cf. Cooper 1977, 152-169.

e Virgilio, anch'esso intitolato *Arcadia*.<sup>18</sup> John Lyly, invece, scrive i primi drammi di corte pastorali, *Gallathea* (1588 ca.) ed *Endymion* (1588 ca.). Da qui in poi, liriche, *romances*, satire, commedie e tragicommedie, *pageants* e *masques* potranno essere interamente o parzialmente – p.es. in singoli momenti o episodi – pastorali, in una “explosion of pastoral possibilities”.<sup>19</sup> L'influenza di Ovidio, imponente nell'Inghilterra rinascimentale, tocca anche la pastorale, in particolare quando si tratta di desiderio amoroso e di metamorfosi.<sup>20</sup> Nella *Gallathea* di Lyly, per esempio, le protagoniste si travestono entrambe da pastori e si innamorano l'una dell'altra: gli dei concederanno a una di loro – ma non si sa quale – di cambiare sesso per poter sposare l'amata, come avviene nell'episodio di Ifi delle *Metamorfosi* (IX). Non è poi un caso che lo stesso Petrarca, l'altra fonte cui attinge il linguaggio amoroso e non nella pastorale inglese, fosse autore di poesia pastorale molto apprezzata all'epoca.<sup>21</sup> È stato constatato come questa commistione di generi e tradizioni nella pastorale inglese sia parte di una riflessione generale sull'arte poetica, che era anche, come già visto, riflessione sulla vita privata e politica dei poeti.<sup>22</sup>

Quando Shakespeare si confronta con la pastorale drammatica, il genere pastorale si era ormai affermato e godeva di grande popolarità. Tuttavia, in *As You Like It* Shakespeare può mantenere una distanza ironica dagli afflatti idealistici delle prime forme pastorali proprio perché il confronto con esse ha luogo quando la novità iniziava a cedere il passo a forme più convenzionali. Inoltre, l'ambiente teatrale in cui e per cui Shakespeare opera è ben distante dalla vita di corte, il che gli consente di adottare uno sguardo critico e un approccio più concreto di quello dei più importanti autori di pastorali. Dei testi fondativi che abbiamo già menzionato, *As You Like It* riprende alcune caratteristiche comuni, come il *cross-dressing* di eroi o eroine, il canto d'amore e l'impostazione fortemente dialogica, senza contare l'ambientazione in un luogo altro, dalle connotazioni apparentemente idealistiche, e la commistione di forme e generi, ma vedremo ora in quale modo.

### Una commedia del 'mondo verde'

Gifford attribuisce alla pastorale la capacità di sfruttare “the tension [...] between retreat and return”.<sup>23</sup> Una definizione simile è stata fornita da Frye<sup>24</sup> per descrivere invece la commedia “of the green world”, quale è di so-

18. Ne esistono due versioni, dette *Old* e *New*, risalenti agli anni Ottanta del Cinquecento circa. Per una panoramica sull'argomento, cf. Duncan-Jones 1994.

19. Montrose 1983, 420.

20. Cf. Cooper 1977; Bate 1993; Sanders 2014.

21. Cf. p.es. Cooper 1977; Kennedy 1999; Petrino 2014; Sanders 2014; Marrapodi 2016; Zajac 2016.

22. Cf. Cooper 1977, spec. 115, 126, 144-145.

23. Gifford 1999, 15.

24. Frye 1961.

lito considerata *As You Like It*. Il concetto fondamentale della definizione di Frye, rielaborata più volte da studi successivi, è che nelle commedie shakespeariane vi sia un movimento da un luogo normativo<sup>25</sup> a un mondo verde, dove la metamorfosi è possibile e si raggiunge quindi la risoluzione comica, che riconduce i personaggi al luogo iniziale.<sup>26</sup> La rielaborazione più recente di questo concetto è forse quella di Cartwright:<sup>27</sup> riassumendo interpretazioni precedenti, Cartwright mostra come le commedie shakespeariane organizzino l'ambientazione nei termini di un'opposizione tra un mondo "regulative" e uno "protean": è quest'ultimo che rende possibili l'incanto e la metamorfosi, ma rappresenta anche uno spazio temporaneo, dove non si dovrebbe rimanere.<sup>28</sup> Un aspetto caratteristico della produzione comica di Shakespeare – benché ciascuna commedia abbia poi le proprie particolari dinamiche di ambiguità<sup>29</sup> – è proprio il fatto che la metamorfosi avvenga sì nel mondo verde, ma con effetti che si possono compiere solo nel reale: i personaggi, mutati, tornano alla corte, mentre quelli che vi rinunciano sono figure che non sembrerebbero armonizzarsi con il consorzio umano appena ristabilito.<sup>30</sup> I finali delle commedie shakespeariane coincidono con un momento di posa che non risolve mai del tutto l'azione, ma permette di "negotiate the future",<sup>31</sup> un punto su cui torneremo in conclusione.

Nella critica, la Foresta di Arden viene considerata semplicemente uno tra i vari esempi di questi mondi verdi o *protean* in Shakespeare, sottolineando come essa sia lo spazio della metamorfosi (di cui sono esempi eclatanti il – fittizio – cambiamento di sesso di Rosalind e la subitanea conversione religiosa dell'avidio e intrigante Duke Frederick), lontano da una corte corrotta e pericolosa.<sup>32</sup> Le descrizioni di Arden in *As You Like It*, tuttavia, dovevano offrire al pubblico riferimenti più specifici di quelli che si trovano solitamente oggi nella critica. Queste allusioni suggeriscono che il mondo verde in questione non è solo uno spazio genericamente 'altro', bensì contiene una serie di rimandi, declinati in modi diversi, a generi e tradizioni letterarie – una varietà che la *pièce* cerca di restituire. Anzi, i riferimenti a tradizioni diverse dalla pastorale sembrano tutte puntare a concezioni della foresta come spazio di trasformazione, più che all'Arcadia perfetta e immutabile della tradizione pastorale. Come evidenzia Saunders,<sup>33</sup> infatti, la foresta ha un ruolo d'eccezione in molte delle tradizioni letterarie e fol-

25. Traduco così il *normal* di Frye appoggiandomi alla rielaborazione di Cartwright 2021; vedi poi.

26. Frye 1961, 454; cf. Hopkins 2018.

27. Cartwright 2021.

28. *Ivi*, 29.

29. *Ivi*, 108-110.

30. Cf. Prescott 2012.

31. Cartwright 2021, 178; Prescott 2012, 51.

32. Per una panoramica, cf. Hopkins 2018; Cartwright 2021.

33. Saunders 1993.

cloriche che vanno a informare la letteratura inglese della prima età moderna, sia come paesaggio di trasformazione sia come paesaggio di rivelazione (“landscape of transformation” e “landscape of revelation”, nella sua terminologia). Queste sezioni vogliono evidenziare, attraverso alcuni esempi significativi,<sup>34</sup> come lo spazio variegato della foresta offra a Shakespeare la possibilità di sfruttarne le diverse connotazioni letterarie.

Ma cos’era, poi, una foresta per gli elisabettiani? L’idea che solitamente vi associamo è quella di un luogo fitto e oscuro, dove ci si perde e il pericolo è in agguato, associazioni semantiche storicamente attribuite al termine in italiano.<sup>35</sup> L’inglese *forest*, tuttavia, aveva significati a un tempo più ampi e più specifici nell’Inghilterra elisabettiana. L’*Oxford English Dictionary*<sup>36</sup> offre tre significati principali del termine attestati all’epoca:<sup>37</sup> (1) “un vasto tratto di terreno coperto da alberi e sottobosco, a volte mescolato a pascoli”; (2) “una regione boschiva, di solito appartenente al re, riservata alla caccia degli animali selvatici e della selvaggina; dotata di leggi speciali e ufficiali propri”; (3) “un’area incolta e selvaggia, una landa disabitata” (*wilderness*). Si tratta di un insieme di significati che hanno le loro origini nel paesaggio selvaggio della foresta – inteso appunto in questi tre sensi – fondamentale nella vita del Medioevo,<sup>38</sup> una realtà che risultava più variegata e popolosa di quanto ci si possa aspettare: la foresta offriva rifugio a criminali e fuorilegge, permetteva ai villici di pascervi maiali e pecore, offriva legna da ardere e materiali da costruzione, cibo ed erbe medicinali, e inoltre taglialegna, porcari, carbonai, eremiti e fuorilegge contribuivano a crearvi radure più o meno estese (e a volte coltivate) e abitazioni:<sup>39</sup> la foresta sembra quindi essere non tanto “dense, tree-covered and unknown”, quando più “a combination landscape which is in part wild, but also productive, cultivated and sought after, sometimes by choice, sometimes forcibly”.<sup>40</sup> A questo concetto articolato si aggiunge quello della foresta intesa come territorio di caccia del re, un diritto di proprietà romano che venne apparentemente preservato sotto forma di privilegio reale anche nel diritto germanico;<sup>41</sup> nel Medioevo, la foresta come riserva di caccia reale rappresenta un territorio sottoposto a leggi speciali e alla diretta giurisdizione del

34. La complessa articolazione della questione meriterebbe un approfondimento ben più ampio di quanto sia possibile fare in questa sede.

35. Cf. *GDLI*, VI, 160, n. 3.

36. Adotto una definizione autorevole per il contesto di cui tratto, ma, vista l’incertezza dell’etimologia dal lat. *foris*, per una disamina delle possibili etimologie latine e germaniche e le loro implicazioni cf. Higounet 1966.

37. Traduco i significati per motivi di leggibilità; faccio riferimento a *OED*, VI, 60-61.

38. Saunders 1993, 2. Per una trattazione più approfondita, cf. Rackham [1990] 1996.

39. Saunders 1993, 3.

40. *Ivi*, 4.

41. Cf. Pacaut 1980; van den Abeele, Paravicini Bagliani 2000.

sovrano.<sup>42</sup> Questi significati di foresta informavano ancora il termine ai tempi di Shakespeare,<sup>43</sup> che era cresciuto nel verde Warwickshire, dove è tuttora situata la vera Foresta di Arden.<sup>44</sup>

Il fatto che l'ambiente della foresta avesse una conformazione tanto variegata in epoca elisabettiana fa pensare che anche l'Arden immaginaria di *As You Like It* non sia concepita come spazio uniforme, un omogeneo mondo verde – Hattaway arriva anzi a suggerire che il titolo faccia riferimento proprio alle possibili concezioni della foresta da parte del pubblico.<sup>45</sup> In effetti, il paesaggio descritto varia molto, nonostante molte produzioni dall'Ottocento in poi abbiano rappresentato una foresta uniformemente fitta, persino “leaf-smothered”.<sup>46</sup> Quando Rosalind deduce di essere arrivata nella Foresta di Arden (II.iv.11),<sup>47</sup> lei e Celia hanno appena incontrato dei pastori presso un allevamento di pecore – anzi, le due giovani acquistano proprio l'allevamento, il gregge, il pascolo e il cottage che vi sorgono, e assumono Corin, uno dei pastori, per badare agli animali (II.iv.91-95). La fattoria sorge ai limiti dell'area boscosa (III.iii.325), in un “bottom” (IV.iii.77), cioè una valle erbosa tra i colli, probabilmente creata da un corso d'acqua, e priva di alberi fitti per la sua funzione di pascolo.<sup>48</sup> In III.iii, scopriamo che nelle vicinanze c'è anche un villaggio provvisto di parroco (38-39). Daley nota che, con queste informazioni, il pubblico elisabettiano avrebbe perfettamente inteso cosa doversi immaginare, e sottolinea come questa ambientazione pastorale sia poi l'unica associata alle fanciulle: “They never roam about the wood” e gli altri personaggi devono arrivare alla fattoria per vedere il giovane pastore Ganymede in cui si traveste Rosalind.<sup>49</sup> Shakespeare sembra quindi sfruttare il variegato campo semantico della foresta nella sua epoca per inserire nella commedia un *locus* pastorale, ma questa non è l'unica potenzialità in termini di genere letterario sfruttata nella commedia. Duke Ferdinand e il suo seguito, infatti, si nascondono nel fitto dell'area boscosa: travestiti da “foresters” anziché da pastori (II.i.SD e n.), si danno alla caccia al cervo e occupano radure e caverne (II.v.26n.; II.vii.201) su modello di Robin Hood e dei suoi *merry beggars* nella Foresta di Sherwood, cui vengono esplicitamente paragonati (I.i.109-11). Il riferimento indica il *greenwood* in cui, secondo le ballate, si rifugia il famoso

42. Saunders 1993, 5.

43. Cf. Rackham [1990] 1996, 76-86.

44. La Arden di *As You Like It* è stata anche identificata con le Ardenne a causa dei nomi prevalentemente francofoni nel testo (cf. Dusingberre 2006), ma questo saggio si concentra sul luogo poetico e non sui suoi possibili equivalenti reali.

45. Hattaway 2009, 2.

46. Espressione di Purdom 1950, 147, apprezzata da Daley 1983.

47. Tutte le citazioni dal testo fanno riferimento all'edizione di Dusingberre.

48. Cf. Rackham [1990] 1996, 112-113.

49. Daley 1983, 173.

fuorilegge (cf. II.v.1 ss.).<sup>50</sup> Nonostante questa ripartizione di base, le varie aree della foresta comunicano – i personaggi, come Orlando o Touchstone, si spostano attraverso di esse e in alcuni casi intuimmo che le zone marginali tra area boscosa e pascoli servono proprio come spazi di incontro, come nel caso di Touchstone e Jaques.<sup>51</sup>

Cartwright nota come la percezione generale di Arden, attraverso i tre atti, passi da luogo prevalentemente minaccioso e oscuro a luogo più aperto, coltivato, messo a pascolo, cioè ordinato dall'uomo,<sup>52</sup> un movimento che accompagna metaforicamente i personaggi nel loro viaggio di esilio da e ritorno alla corte. Molto si è scritto sull'esplorazione di Shakespeare dei "boundaries that hedge about the claims of the absolute":<sup>53</sup> già da questi pochi elementi è evidente che il mondo verde di Arden è ben più ambiguo di quanto possa suggerire una dicotomia selva/corte. Se la commedia si fonda sul "displacement",<sup>54</sup> Shakespeare *displaces* non solo i personaggi, ma anche diverse tradizioni letterarie, che convivono nel medesimo spazio. La stessa idea dell'esilio, sia esso volontario o imposto, è un tema fondamentale non solamente per la commedia o la pastorale, ma anche per le agiografie e i *romances* di tradizione medievale, in entrambi i casi con le connotazioni di rivelazione e trasformazione che abbiamo già menzionato. In queste tradizioni, l'esilio apre una dimensione alternativa che rende possibile ai religiosi la rivelazione spirituale, su modello della permanenza di Cristo nel deserto, e che, per derivazione, offre al cavaliere dei romanzi medievali le prove d'amore e di fede con cui realizzare se stesso e gli ideali cavallereschi che rappresenta. La maggior parte dei personaggi di *As You Like It*, guarda caso, si trova in Arden perché esiliata da Duke Frederick. Inoltre, Shakespeare sfrutta appieno l'idea che "where has much to do with who, for the nature of place can anchor or change one's self-perception":<sup>55</sup> i personaggi sposano idee diverse della foresta e ne vivono i cambiamenti in modi diversi,<sup>56</sup> il che sottolinea la varietà e le potenzialità dell'ambiente di Arden. Non è un caso che, per esempio, a Rosalind venga associato un ambiente pastorale, a Orlando una foresta di prove cavalleresche, a Duke Senior una nuova Foresta di Sherwood: i diversi personaggi trovano e rappresentano in Arden potenzialità letterarie diverse. Allo stesso tempo, alcune tradizioni vengono rovesciate all'interno dell'ottica metamorfica che è stata tanto spesso associata a questa foresta comica. Si tratta di una "unplaceable geography"<sup>57</sup> non

50. Saunders 1993, 4; 199-201.

51. Cf. Daley 1983, 178.

52. Cartwright 2021, 114.

53. Greenblatt 2010, 3-4.

54. Cartwright 2021, 93.

55. *Ibidem*.

56. West 2016, 45-52.

57. Ivi, 46.

(sol)tanto perché vi si trovano piante e animali improbabili, come palme, alberi d'olivo, o leonesse, ma perché essa rappresenta una dimensione individuale e interiore<sup>58</sup> di cambiamento e maturazione.<sup>59</sup>

### Il deserto biblico

I riferimenti biblico-religiosi sono significativi perché la battuta forse più ricorrente nella *pièce* è che Arden sia un “desert” (II.i.23; II.iv.71; II.vi.17; II.vi.13; II.vii.111; III.ii.121; IV.iii.140): i personaggi si aspettano un luogo solitario che, invece, si scopre sempre piuttosto affollato. Il deserto della tradizione biblica (ebraico *midbar*) è un luogo di solitudine e isolamento, disabitato e non coltivato, più che una distesa sterile ricoperta di sabbia. Anche le traduzioni greca e latina di *midbar* (*eremos* e *desertum*) indicano un luogo solitario, ragione per cui in inglese contemporaneo sarebbe preferibile tradurlo con *wilderness*. Riassumendo quanto analizzato dettagliatamente da Saunders, nel Basso Medioevo gli spazi disabitati della foresta vennero identificati con questo concetto al punto che, nei resoconti di episodi biblici e nelle agiografie di santi ed eremiti, il termine *desert* è spesso sostituito da *forest*.<sup>60</sup> Nella maggior parte di questi casi, la foresta è uno spazio di espiazione e rivelazione spirituale attraverso avversità e stenti, una conquista di spiritualità più alta e perfettibilità che emula i patimenti di Cristo, durante i quaranta giorni nel deserto, e quelli del popolo ebraico, costretto a vagare per quarant'anni tra l'Egitto e Canaan. *As You Like It* sembra inizialmente negare quest'idea di deserto: la foresta è tutto fuorché deserta; la fame, il freddo e la fatica non portano al ravvedimento, ma alla violenza e al furto (II.vii); il vecchio servitore di Orlando, Adam,<sup>61</sup> quasi perde la vita anziché ritrovare l'Eden<sup>62</sup> (II.vi). Duke Ferdinand, spodestato ed esiliato dal fratello minore Frederick, e il suo seguito hanno usurpato uno spazio naturale che non è loro ma dei nobili cervi, eppure questa consapevolezza non impedisce loro di cacciare gli animali per sport, un trattenimento che vuole rievocare la vita di corte perduta, ma che rivela una cecità piuttosto grave rispetto ai possibili insegnamenti della vita nella foresta (cf. II.i ss). Invece, tra il quarto e il quinto atto, la foresta assume una funzione miracolosamente rivelatoria per tre personaggi.

Nella *wilderness* di Arden, Jaques, la figura melanconica e satirica, è l'unico a essere davvero infelice – aspetto di solito distorto nelle messinscene,

58. Wilson 1975 sostiene che in Arden avviene una metamorfosi temporale, per cui al tempo oggettivo della corte si sostituisce il tempo soggettivo, interiore dei personaggi. Cf. Taylor 1982.

59. Cf. West 2016, 45-52; Hunt 2008, 25-50.

60. Saunders 1993, 10-19.

61. Adam, nonostante il nome, è stato letto come una figura più morale che religiosa; cf. Hunt 2008.

62. Per la lettura delle peculiari flora e fauna di Arden in chiave religiosa (un riferimento al *Book of Nature*), cf. Willis 1988.

dove tutti sono parimenti tristi.<sup>63</sup> Egli soffre per i cervi e paragona implicitamente l'usurpazione della foresta di Duke Senior a quella di Duke Frederick (II.i.60-63); le sue invettive amare contro il mondo gli guadagnano spesso la riprovazione degli altri personaggi. Quando progetta di diventare un *fool* per rimbrottare impunemente i vizi del mondo (II.vii.12-34), gli viene fatto notare che anch'egli è stato in passato un gran libertino e che il redarguire gli altri per il gusto di farlo è un peccato ipocrita e crudele (65). Rosalind deride la sua affettazione di viaggiatore tornato dall'estero, in particolare la sua arroganza (la superbia è uno dei vizi capitali) nel ritenersi migliore degli altri per le esperienze che ha avuto (IV.i.1-34): la sua esperienza e la tristezza che ne deriva non sembrano corrispondere a un vero apprendimento di vita, ma ricordano più l'accidia di chi, nella vita di contemplazione, si rattrista del bene divino.<sup>64</sup> Di Jaques è il celebre passo "All world's a stage", che illustra i vari ruoli che gli uomini interpretano durante la vita come attori su un palco (II.vii.140-167), ma intuiamo da momenti come quello citato che egli deve ancora trovare il proprio. Sarà la conversione di Duke Frederick a cambiare le cose: arrivato con un esercito alle soglie di Arden, l'usurpatore intrigante e avido di potere incontrerà un vecchio eremita, le cui parole lo faranno rinunciare all'impresa e al mondo, provvedendo anche a riparare ai torti fatti al fratello e ai sudditi (V.iv.152-164). Al racconto di questo *exemplum*, Jaques decide di convertirsi anch'egli all'eremitaggio. Congedatosi dagli altri con parole improvvisamente benevolenti, rimarrà in una foresta dai tratti "pseudo-monastic",<sup>65</sup> come quella dei santi eremiti. Anche Oliver, il fratello avido di Orlando, subirà un processo simile. Dopo aver tenuto il fratello ignorante e segregato per tutta la vita, Oliver cerca di farlo uccidere per non dover condividere l'eredità paterna. Rinascerà un uomo nuovo (IV.iii.134-6) quando il fratello rischierà la vita per salvarlo dall'attacco di una leonessa e di una serpe (forse le belve più citate nella Bibbia), proprio nella foresta dove Oliver è stato inviato da Frederick perché catturi i fuggitivi, Orlando *in primis* (IV.iii.97 ss.; III.i). Il sacrificio disinteressato – le letture cristologiche si sprecano – di Orlando e l'esperienza di profonda privazione che Oliver fa della foresta, che ricorda il passo di Daniele in cui si narra la vita bestiale di espiazione di Nabucodonosor nella *wilderness* (identificata con la foresta nel Medioevo),<sup>66</sup> lo convertono alla vita semplice del pastore: il premio per la ritrovata virtù sarà l'amore di Celia. Questi episodi di conversione allacciano quindi la rappresentazione della foresta a testi che trattano di rivelazione e rinascita spirituale.<sup>67</sup> Dusinberre evidenzia addirittura che, se la commedia

63. Dusinberre 2006, 56.

64. *Summa Theologiae* II-II, q. 35 a. 2; cf. Abbagnano [1961] 2019.

65. Dusinberre 2006, 109.

66. Cf. Saunders 1993, 18-19. Oliver si descrive come miserabile e cencioso, ricoperto di peli (IV. iii.101 ss.), quasi un *Wild Man* della tradizione medievale; cf. Saunders 1993, 70-71.

67. A proposito della conversione nella commedia shakespeariana, cf. anche la panoramica in Graham 2018.

venne davvero rappresentata per la prima volta per il Martedì Grasso, quindi subito prima della Quaresima, le associazioni con l'esperienza di Cristo nel "veritable 'desert'" non sarebbero sfuggite al pubblico elisabettiano.<sup>68</sup>

### Le foreste dei *romances*

Il pellegrinaggio nella Foresta di Arden e la relativa purificazione attraverso un eremita sono passaggi centrali anche nei *romances* *Girart de Rousillon* e *Guy of Warwick*, per esempio,<sup>69</sup> il che ci porta all'altro 'paesaggio letterario' fondamentale di Arden. Il romanzo cavalleresco associava la foresta alla caccia, al meraviglioso, all'amore e alla follia amorosa, all'avventura.<sup>70</sup> Abbiamo già visto come la caccia, un tema ricorrente in *As You Like It*, sia associata soprattutto alla corte esiliata di Duke Ferdinand, che richiama non solo la leggenda di Robin Hood, ma anche le corti esiliate e le battute di caccia di re e nobili di cui si legge nei *romances*; il meraviglioso, invece, si fa largo in Arden soprattutto attraverso le trasformazioni di Rosalind e la presenza del dio Hymen (Imene). Orlando – *nomen omen*, se pensiamo che il poema ariostesco era stato tradotto per la prima volta nel 1591 da Sir John Harington – si ritrova nella foresta proprio come gli eroi della tradizione cavalleresca: lasciata la propria casa dopo vicissitudini che riprendono *Gamelyn*, affronta l'avventura come gli eroi di certi *romances*, privi di educazione formale ma dotati di innato valore (si pensi al *Perceval* di Chrétien de Troyes<sup>71</sup> ripreso nella *Morte d'Arthur* di Malory, pubb. 1480). Costretto, di fatto, all'esilio in Arden, Orlando ne conosce l'aspetto più terribile, con situazioni che ricordano le prove di valore e fede dei cavalieri arturiani, un "apprenticeship in honour":<sup>72</sup> pur stanco e affamato, trasporterà il vecchio e debole servo Adam sulle spalle (ricalcando uno dei più famosi simboli di *pietas*); si batterà valorosamente contro la leonessa e il serpente, una prova d'onore le cui connotazioni religiose abbiamo già trattato e che riprende le sfide a leoni e serpi dei cavalieri arturiani (p.es. in *Yvain, le Chevalier au Lion* o nella *Queste del Saint Graal*); dimostrerà che la sua "gentleness", intesa come nobiltà d'animo e come capacità di discernere quando davvero si debba ricorrere alla violenza,<sup>73</sup> è superiore al suo istinto rinunciando a rubare il cibo per Adam e per sé, il che garantirà a entrambi accoglienza alla corte esiliata di Duke Ferdinand (II.vii.88-136). La foresta sarà anche il luogo della sua follia d'amore: menzionerò solo l'episodio chiaramente

68. Dusinberre 2006, 96. La Quaresima (lat. eccl. *quadragesima* (*dies*), quarantesimo giorno (prima di Pasqua), commemora proprio i quaranta giorni nel deserto.

69. *Ibidem*.

70. Cf. Saunders 1993.

71. Forse lo zio di Rosalind evoca l'eremita della foresta in *Perceval* che si rivela essere zio del cavaliere, cf. Cartwright 2021, 115-116.

72. Hattaway 2009, 1.

73. Cf. Dusinberre 2006, 31-33.

allusivo in cui, preso da *furor amoris*, decide di incidere le cortecce degli alberi con versi d'amore per Rosalind davvero orrendi, a giudicare dai commenti degli altri personaggi (III.ii.5-10; 120-154; 252-255; 346-349). È, inoltre, Arden a offrirgli la possibilità di corteggiare, benché per finta (o così lui crede), l'amata, senza le limitazioni della vita di corte. Per quest'ultima ragione, Arden ricorda anche la foresta di Beroul nei *romances* su Tristano e Isotta (XII sec.), che tende a mutare da luogo di esilio selvaggio a luogo di idillio amoroso, ma che costituisce un'evasione solamente temporanea dalla corte:<sup>74</sup> come i due amanti leggendari torneranno ad essa perché vi appartengono e ne sono definiti, così Orlando e Rosalind si riappropriano dei propri ruoli nella società di corte alla fine della commedia. Tuttavia, gli echi ariosteschi e il forte spirito di iniziativa mostrato da Orlando sembrano indicare che i *romances* vadano comunque letti attraverso una lente rinascimentale (il rimando ad Ariosto sarebbe quindi ancor meno casuale), che privilegia l'autodeterminazione dell'individuo.

Curiosamente, l'unico aspetto dei *romances* davvero ribaltato in *As You Like It* è l'amore come ideale. Numerosissimi studi hanno già mostrato come la commedia rovesci sia la pastorale sia gli stilemi amorosi legati ad essa e alla lirica d'amore, soprattutto attraverso Rosalind e la messinscena del corteggiamento di Orlando, ma anche attraverso Touchstone e Jaques: ai versi d'amore di Orlando, Rosalind contrappone la prosa.<sup>75</sup> Mi limiterò a evidenziare che, come si può dedurre dalla commistione di fonti e influenze sulla commedia (cf. *infra* il primo §), il testo gioca sulla parodia e l'abbassamento dell'ideale, in un'ottica che privilegia un approccio concreto alla vita e mina continuamente le finzioni e gli artifici della pastorale.<sup>76</sup> La stessa Foresta di Arden non è, come già evidenziato, il mondo verde perfetto e immutabile dell'Arcadia ideale,<sup>77</sup> bensì un mondo vivo e mutevole: le stagioni cambiano, il freddo e il tempo meteorologico sono l'unico nemico, come canta Amiens (II.i.1-17; v.1-5), la morte per fame è un pericolo concreto, denaro e rapporti di potere sono temi scottanti per i pastori, caratterizzati da un "practical agricultural realism" più che da passatempi poetico-musicali.<sup>78</sup> Questa mutabilità, però, rafforza i legami della Foresta con tradizioni letterarie dove il cambiamento può avvenire, benché al prezzo di difficoltà di varie tipologie e nuove prese di consapevolezza. L'imperfezione e la mutabilità di questo mondo verde – abbiamo visto che la sua caratterizzazione varia a seconda dei personaggi e a seconda dell'atto – lo rendono un paesaggio di trasformazione 'ideale', dove la rigenerazione è possibile sotto molte forme.

74. Saunders 1993, 81-94.

75. Cf. p.es. Maslen 2005, 175-192; Dusinberre 2006; Hattaway 2009; Cartwright 2021; Gay 2008; Hunt 2008; West 2016.

76. Cirillo 1971, 19.

77. Cf. Daley 1985.

78. Sanders 2014, 117; Kronenfeld 1978. Per una lettura più concretamente politica dell'aspetto didascalico della commedia, cf. Barnaby 1981.

A questo proposito, un legame significativo tra i *romances* e *As You Like It* è il fatto che i cavalieri tornino infine alla corte, come i personaggi di Shakespeare. Nei *romances*, il paesaggio trasformativo della foresta permette ai cavalieri di arrivare a incarnare le virtù cavalleresche e tornare alla corte che definisce e sancisce dette virtù, all'interno e all'esterno del testo.<sup>79</sup> Anche nelle commedie di Shakespeare, come visto, lo spazio altro consente di risolvere con dovuto distacco le problematiche della corte per potervi tornare (cf. *infra* il secondo §): il ritorno è necessario, come nei *romances*, per consolidare la metamorfosi sviluppatasi nel mondo verde. Il ribaltamento dello spazio arcadico ideale è così completo: nella pastorale, i personaggi non tornano di solito a un mondo meno idillico di quello arcadico – anzi, nei casi in cui ciò accade, come la stessa *Arcadia* di Sannazaro, il ritorno è tragico. Il finale di *As You Like It*, invece, si sofferma sull'anticipazione di un ritorno carico di aspettative fiduciose (cf. V.iv.195-196), riassunte nei matrimoni.<sup>80</sup> Jaques, Duke Frederick e Oliver devono necessariamente autoesiliarsi nel mondo verde, perché costituiscono gli elementi dissonanti nella ristabilita armonia della corte: il loro cambiamento positivo può realizzarsi solo nell'esclusione. Il fatto che la *pièce* rinforzi tanto il ribaltamento dell'ideale e la trasformazione concreta ha suggerito a molti la lettura del testo e lo sguardo al futuro del suo finale come un invito al pragmatismo:<sup>81</sup> i 'percorsi forestali' di maturazione e consapevolezza, l'atteggiamento concreto di Rosalind (e Celia) e quanto appena ricordato sulla parodia della pastorale indicano allo spettatore che voler vedere a tutti i costi solo l'ideale – come Ferdinand, che dipinge ai suoi uomini una vita perfetta in Arden (sulla scia dell'Età dell'Oro ritrovata nella Foresta di Sherwood) nonostante la fame e il freddo – può rendere ciechi alla vita vera (cf. II.i.1 ss). Ritengo dunque fecondo considerare la commedia un atto di "educational realism"<sup>82</sup> che procede attraverso la foresta. Paradossalmente, è proprio questo aspetto didascalico, e non la presenza di uno spazio arcadico, ciò che più avvicina *As You Like It* alla pastorale elisabettiana.

79. Cf. Saunders 1993, 44-122; Kaeuper 2000.

80. Graham 2018 parla di "religion of love" (113) analizzando i termini religiosi nel linguaggio d'amore di Rosalind e Ferdinand, un altro legame con la tradizione dei *romances* medievali, cf. p.es. Kolve 1997.

81. Cf. p.es. Cirillo 1971; Dusinberre 2006; Hattaway 2009; Cartwright 2021.

82. Sanders 2014, 116.

## Bibliografia

### Fonti

Shakespeare *As You Like It* (Dusinberre)

W. Shakespeare, *As You Like It*, ed. by J. Dusinberre, London 2006.

Shakespeare *As You Like It* (Hattaway)

W. Shakespeare, *As You Like It*, ed. by M. Hattaway, 2<sup>nd</sup> ed., Cambridge 2009.

Sidney *Arcadia*

Sir P. Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, Oxford 1994.

*Summa Theologiae*

T. d'Aquino, *Summa Theologiae*, trad. a cur. dei Padri Domenicani Italiani, Bologna 2014.

### Studi

Abbagnano [1961] 2019

N. Abbagnano, *Dizionario di Filosofia* [1961], 3a ed. agg. e ampliata da G. Fornero, Torino 2019.

Barnaby 1981

A. Barnaby, *The Political Conscious of Shakespeare's As You Like It*, "Studies in English Literature" 36/2 (1981), 28-54.

Bate 1993

J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford 1993.

Cartwright 2021

K. Cartwright, *Shakespeare and the Comedy of Enchantment*, Oxford 2021.

Cirillo 1971

A. Cirillo, *As You Like It: Pastoralism Gone Awry*, "ELH" 38/1 (March 1971), 19-39.

Cooper 1977

H. Cooper, *Pastoral: Mediaeval into Renaissance*, Totowa, NJ 1977.

Daley 1983

A.S. Daley, *Where Are the Woods in As You Like It?*, "Shakespeare Quarterly" 34/2 (1983), 172-180.

Daley 1985

A.S. Daley, *The Dispraise of the Country in As You Like It*, "Shakespeare Quarterly" 36/3 (1985), 300-314.

Duncan-Jones 1994

K. Duncan-Jones, *Introduction*, in Sidney *Arcadia*, i-xvi.

Dusinberre 2006

J. Dusinberre, *Introduction*, in Shakespeare *As You Like It* (Dusinberre), 1-140.

- Frye 1961  
N. Frye, *The Argument of Comedy*, in P. Lauter (ed.), *Theories of Comedy*, Garden City, NY 1961, 450-60.
- Gay 2008  
P. Gay, *Romantic Comedies*, in Ead. (ed.) *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*, Cambridge 2008.
- Gifford 1999  
T. Gifford, *Pastoral*, London 1999.
- Graham 2018  
K. Graham, *Shakespearean Comedy and Early Modern Religious Culture*, in H. Hirschfeld (ed.), *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy*, Oxford 2018, 105-121.
- Greenblatt 2010  
S. Greenblatt, *Shakespeare's Freedom*, Chicago 2010.
- Hattaway 2009  
M. Hattaway, *Introduction*, in *Shakespeare As You Like It* (Hattaway), 1-81.
- Hopkins 2018  
L. Hopkins, *Comedies of the Green World: A Midsummer Night's Dream, As You Like It and Twelfth Night*, in H. Hirschfeld (ed.), *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy*, Oxford 2018, 520-536.
- Higounet 1966  
C. Higounet, *Les forêts de l'Europe occidentale du V<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle*, in *Agricoltura e mondo rurale in occidente nell'Alto Medioevo*, atti del convegno (Spoleto, 1965), Spoleto 1966, 343-398.
- Hunt 2008  
M.A. Hunt, *Shakespeare's As You Like It: Late Elizabethan Culture and Literary Representation*, London 2008.
- Kaeuper 2000  
R. Kaeuper, *The Societal Role of Chivalry in Romance: Northwestern Europe*, in R.L. Krueger (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, Cambridge 2000, 97-114.
- Kennedy 1983  
W.J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover, NE 1983.
- Kennedy 1999  
W.J. Kennedy, *Petrarchan Poetics*, in G.P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, III. *The Renaissance*, Cambridge 1999, 119-126.
- Kimbrough, Murphy 1968  
R. Kimbrough, P. Murphy, *The Helmington Hall Manuscript of Sidney's The Lady of May: A Commentary and Transcription*, "Renaissance Drama" n.s., 1 (1968), 103-119.
- Kronenfeld 1978  
J.Z. Kronenfeld, *Social Rank and the Pastoral Ideals of As You Like It*, "Shakespeare Quarterly" 29/3 (1978), 333-348.
- Marrapodi 2016  
M. Marrapodi (ed.), *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, New York 2016.

- Maslen 2005  
R.W. Maslen, *Shakespeare and Comedy*, London 2005 (Arden Critical Companions).
- Montrose 1983  
L.A. Montrose, *Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form*, "ELH" 50/3 (1983), 415-459.
- Pacaut 1980  
M. Pacaut, *Esquisse de l'évolution du droit de chasse au Haut Moyen Âge*, dans *La chasse au Moyen Âge*, actes du colloque (Nice 1979), Paris 1980, 59-68.
- Petrina 2014  
A. Petrina, *The Humanist Petrarch in Medieval and Early Modern England*, "Journal of Anglo-Italian Studies" 12 (2013), 45-62.
- Petrina 2016  
A. Petrina, *Iacopo Sannazaro and the Creation of a Poetic Canon in Early Modern England*, "Parole Rubate / Purloined Letters" 14 (2016), 95-118.
- Prescott 2012  
P. Prescott, *Endings*, in S. Hampton-Reeves, B. Escolme (eds.), *Shakespeare and the Making of Theatre*, Basingstoke 2012, 50-68.
- Purdom 1950  
C.B. Purdom, *Producing Shakespeare*, London 1950.
- Rackham [1990] 1996  
O. Rackham, *Trees and Woodlands in the British Landscape* [1990], revised ed., London 1996.
- Sanders 2014  
J. Sanders, *Comedy, Pastoral, and Romantic*, in Ead., *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama 1576-1642*, Cambridge 2014, 11-127.
- Saunders 1993  
C. Saunders, *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande*, Arden, Cambridge 1993.
- Shapiro 2005  
J. Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, Croydon 2005.
- Shenk 2010  
L. Shenk, *A Wise Elizabeth and Her Devoted Diplomats: Sidney's The Lady of May and Anglo-Dutch Relations*, in Ead., *Learned Queen: The Image of Elizabeth I in Politics and Poetry*, New York 2010, 55-88.
- Stillman 1984  
R. Stillman, *Justice and the "Good Word" in Sidney's The Lady of May*, "Studies in English Literature, 1500-1900" 24/1 (1984), 23-38.
- Taylor 1982  
D.E. Taylor, *"Try in Time in Despite of a Fall": Time and Occasion in As You Like It*, "Texas Studies in Literature and Language" 24 (1982), 121-136.
- Torraca 1882  
F. Torraca, *Gl'imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma 1882.
- Van den Abeele, Paravicini Bagliani 2000  
B. van den Abeele, A. Paravicini Bagliani, *La chasse au Moyen Âge. Société, traités, symboles*, Tarnuzze 2000.

West 2016

W.N. West, *As If: Essays in As You Like It*, New York 2016.

Willis 1988

P.J. Willis, "Tongues in Trees": *The Book of Nature in As You Like It*, "Modern Language Studies" 18/3 (1988), 65-74.

Wilson 1975

R. Wilson, *The Way to Arden: Attitudes toward Time in As You Like It*, "Shakespeare Quarterly" 26 (1975), 16-24.

Zajac 2016

P.J. Zajac, *Containing Petrarch with Pastoral: Spenser's Allegory of Literary Modes in Faerie Queene VI*, "Philological Quarterly" 95/2 (2016), 201-226.



## « Et quant à l'œil » : l'arcadie comme *dispositif*, de Sannazaro à Belleau et de Bomarzo à Joinville

Magda Campanini, Gilles Polizzi

En examinant les « corniches » qui distribuent la parole, autrement dit la structure narrative de la *Bergerie* de Rémy Belleau, dont la première journée parue en 1565 compte parmi les premières arcadies françaises,<sup>1</sup> on se propose d'exposer, de sonder et de résoudre le paradoxe d'une œuvre qui *ne ressemble pas* à son modèle, mais qui produit les *mêmes* effets ; et qui, parce qu'elle décompose la grammaire formelle de son prototype, l'*Arcadia* de Sannazaro (1504), éclaire l'histoire de sa réception jusqu'à la floraison du genre à la fin du siècle. Un comparant plastique lié à la réception de l'*Arcadia* dans son édition vénitienne de 1578 par Francesco Sansovino nous servira d'intermédiaire entre l'œuvre française et son premier modèle : il s'agit du parc de Bomarzo aménagé par Pier Francesco (dit Vicino) Orsini entre 1552 et 1580, au temps où l'imagerie arcadienne tendait à se répandre pour entrer dans les représentations exemplaires de la culture maniériste.<sup>2</sup> Belleau lui-même a pu en connaître le projet, mais c'est au titre de comparant qu'il nourrit notre étude. Car l'agencement de ses fabriques<sup>3</sup> donne l'exemple d'un « dispositif » comparable à ceux que la littérature – et particulièrement la *Bergerie* – dispose pour réaliser et mettre en œuvre le « songe » arcadien.

Après avoir décrit ce comparant, précisé notre définition du concept de dispositif et mis en évidence la relation historique entre Bomarzo et l'*Arcadia* d'une part, puis entre Vicino Orsini et Rémy Belleau d'autre part, on s'attachera à la composition de la *Bergerie* de 1565 afin d'en extraire les éléments structurants et d'en déduire les linéaments d'une esthétique littéraire propre à l'arcadie. Chemin faisant, on mesurera en parallèle l'évolution d'une écriture qui accomplit un long transfert générique depuis son modèle « premier », le songe allégorique, jusqu'à la forme intermédiaire

1. En laissant de côté les églogues rassemblées par Vauquelin de La Fresnaie (les *Foresteries* de 1555) et celles de Ronsard. La *Bergerie* de Belleau, qu'on cite dans sa première édition en une journée (1565), paraît un an avant le *Théâtre de Gaillon* de Nicolas Filleul. Dans le domaine romanesque et sur le modèle de la *Diana* de Montemayor, la *Pastorale amoureuse* et la *Pyrénée* de Belleforest paraîtront ensuite en 1569 et 1571, juste avant la parution, en 1572, de la deuxième édition de la *Bergerie* de Belleau, composée de deux journées (Belleau *Bergerie* 1572).

2. Cf. Polizzi 2016.

3. « Fabrique » au sens de représentation architecturale dans la fiction d'un paysage « construit ». Au XVI<sup>e</sup> siècle le terme s'applique aux constructions des jardins maniéristes, avant de référer, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'esthétique des jardins « pittoresques ».

de la « rêverie » maniériste, générant une théâtralité qui, à la fin du siècle, donnera sa forme dramaturgique à l'arcadie.<sup>4</sup>

### Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'arcadie à Bomarzo : texte et contexte

Hors de toute référence à l'essai éponyme de Giorgio Agamben,<sup>5</sup> on peut définir le concept de « dispositif » par analogie avec le modèle plastique théorisé par Alberti, qui fonde la méthode de la *perspectiva artificialis*. En interposant entre le peintre et son objet une grille formant un quadrillage reporté sur le papier, on fixe leurs positions respectives, c'est-à-dire le point de vue qui éloigne l'objet d'une distance convenue : la profondeur du tableau (ou de la scène). L'espace intermédiaire, structuré par le quadrillage perspectif, est jalonné dans sa profondeur par les lignes qui délimitent les plans du spectacle et déterminent la diminution d'échelle des lointains.

Or c'est par un dispositif analogue, intrinsèquement visuel, mais poétiquement extensible au temps, donc à la mémoire de l'objet autant qu'au lieu qui le contient, que Francesco Sansovino projette sa vision de l'arcadie à Bomarzo. Dans la préface-dédicace de son édition de Sannazaro, il décrit le parc comme une représentation au second degré contenant et figurant les « lieux » du poème. On cite longuement cette dédicace car il s'agit selon nous d'un document important pour la réception italienne de Sannazaro et la diffusion de l'imaginaire « arcadien » :

Quando mi viene à mente il vostro bellissimo loco di Bomarzo non posso astenermi di non trar qualche sospiro, perciocche mi piacque tanto quando io vi fui, ch'ardirò dire che nessun de' Signori della Casa Orsina possiede il più ameno & il più dilettevol luogo del vostro. Mi pare esser su quella loggia, la qual scuopre tutto il paese & mena l'occhio de' riguardanti giù per quella collina, a piè della quale si vede il Theatro, il lago & il Tempio dedicato alla felice memoria dell'illustrissima Sig. Giulia Farnese, già vostra consorte e le quali tutte cose fatte con spesa reale & con mirabil giudicio, me lo fanno sommamente desiderare. Desiderar dico di rivederle quando che sia : et tanto più desiderarlo, quanto che *leggendo il presente volume, vi ho trovato per entro alcune discriptioni di colli e di valli, che rappresentandomi il sito di Bomarzo*, me ne hanno fatto venir grandissima voglia. Disegno giunto quivi di passare alcun mese con voi [...] et voglio che ce ne andiamo alle hore ordinate alla caccia, agli uccelli ò qualche altro piacere. [...] Et perciocche alcuna volta leggiadramente scrivendo mi havete desto ad alto e nobil pensiero, vi farò vedere la discription di quel luogo, con l'introdut-

4. Cf. Campanini 2018.

5. Agamben [2006] 2014.

tionne d'alcune persone amate da voi [...] In questo mezzo, farà caparra del mio buono animo, *questo libro che io vi mando, tante volte veduto e letto da voi* [...].<sup>6</sup>

Retenons, de cette évocation, le dispositif qui enchâsse cette arcadie fictive projetée sur le parc. Celui-ci est observé depuis la loggia du Castello Orsini sur sa façade ouest. On y accède par un escalier à décor mythologique, une gigantomachie, dont le programme, par Annibal Caro, est daté de décembre 1564. Depuis ce point de vue, éloigné d'un peu plus d'un kilomètre, on ne discerne du parc que l'aménagement de ses contours : le pied de la colline où s'étagent les fabriques, le lac, le rebord de la première terrasse dite du « théâtre » – il s'agit en réalité d'une fontaine aux gradins hémicirculaires – et, au sommet, la coupole du « tempietto » bâti à la mémoire de Giulia Farnese, l'épouse de Vicino, décédée en 1562. Cette vision globale sous-entend un parcours fictionnel tout au long de son axe directeur (voir notre schéma, fig. 6.1). On peut ainsi augmenter de quelques fabriques la topographie « arcadienne » de Bomarzo : la statue de Déméter-Gaïa au seuil de la deuxième terrasse, dite « des vases », car on observe, à son revers, un étrange relief : des esprits ailés plongent en terre, la tête tournée vers le bas, le corps d'un jeune homme, dans une sorte de cérémonie qui évoque la continuité « arcadienne » et cyclique de la mort et de la vie, décrite de notre temps par Maria Daraki.<sup>7</sup> Et la célèbre tête monumentale connue sous l'appellation impropre de « bocca dell'Inferno » : une bouche béante s'ouvrant sur une grotte identifiable à celle de Pan – il suffit pour cela de suspendre une flûte de roseaux sur le seuil, ou d'y loger des moutons, des bergers, voire même des chasseurs, comme le firent les photographes Herbert List et Brassai aux temps « surréalistes » de la redécouverte du parc initiée dans les années 1930 par Mario Praz.<sup>8</sup>

L'analogie entre l'agencement du parc et la topographie de l'arcadie littéraire est par ailleurs bien établie dans la dédicace de Francesco Sansovino. Comme l'écrit ce dernier, en relisant l'*Arcadia*, il peut y retrouver des motifs qui « [lui] représentent Bomarzo », substitué à la campagne napolitaine comme espace référentiel. Et ce sentiment semble partagé par Vicino Orsini, lui-même féru d'un ouvrage qu'il a « tant de fois lu et relu ». La volonté d'agencer un parc sur le modèle de l'*Arcadia* trouve donc dans cet exemple un fondement historique. Il nous apprend comment un motif littéraire se diffuse, par l'intermédiaire d'un autre medium, le paysage, qui le re-structure pour lui apprêter une scène. Celle-ci était d'ailleurs programmée dès les premières adaptations de Vitruve mettant l'accent sur la tripartition générique de la scène « tragique » (architectures à l'antique), « comique » (vue urbaine) et pastorale (bosquets et pâturages). Notons que

6. Epître-dédicace « All'illustriss. Signor Vicino Orsino, mio signore » : Sannazaro *Arcadia*, f. 2-4 ; cf. Polizzi 2009.

7. Daraki 1994.

8. Cf. Polizzi 2016, 30.

le même phénomène se produira en France, avec la construction en 1566 du « casino » de la « Maison blanche » de Gaillon, considérée comme un décor pour la représentation des églogues pastorales de Nicolas Filleul. On peut donc dire que dans la transition de l'églogue au théâtre (en passant par le songe), le dispositif du parc maniériste sert d'intermédiaire et qu'il amorce le mouvement qui conduit au théâtre. C'est là précisément notre propos.

Il ne nous reste donc qu'à considérer brièvement la question des relations entre Rémy Belleau et le sieur de Bomarzo. Elle reste subsidiaire puisque l'on tient ce parc pour un simple comparant méthodologique. Mais elle se pose aussi historiquement car ces deux personnages ont pu se connaître. On ignore ou on oublie généralement que Vicino Orsini, grand amateur de Rabelais, est francophone, voire francophile, et qu'il a fréquenté la cour des Valois. Condottiere enrôlé dans les armées du pape, il combat les princes protestants en Allemagne en 1546, puis, en 1552-1553, les Impériaux de Charles Quint aux sièges de Hesdin et de Théroutte, sous le commandement du duc de Guise. Lieutenant d'Horace Farnese qui dirige un contingent franco-italien, il séjourne à Fontainebleau à l'occasion du mariage de celui-ci avec la future Diane de Montmorency. Et on le retrouve à Paris en 1556, après deux ans de captivité dans les Flandres, au moment où se prépare l'expédition italienne des Guise visant à prendre Naples pour le compte de cette famille qui se disait (à tort) l'héritière de René d'Anjou. Il est donc presque impossible que Vicino Orsini n'ait pas croisé Rémy Belleau dans l'entourage des Guise, soit à Paris, soit à Rome, où il prend part à la guerre de Campanie en 1556-1557, toujours du côté du pape et des Français. De son côté, Rémy Belleau suit son mécène, René de Lorraine, marquis d'Elbeuf et père de son futur élève, à qui il dédiera sa première *Bergerie*. La campagne des Français sera brève et s'achèvera avec le désastre de Saint-Quentin, motivant un retour précipité pour parer à une nouvelle offensive de Charles Quint. Mais Orsini et Belleau ont pu se rencontrer et, s'ils l'ont fait, partager leur lecture de Sannazaro, en un temps où le parc n'était qu'un projet, daté, par une inscription, de 1552, mais mis en œuvre seulement au début des années 1560. Quoi qu'il en soit, notre parallèle avec Bomarzo nous transporte tout naturellement depuis le Latium jusqu'au château des Guise, à Joinville sur Marne.

### **L'arcadie à Joinville : la focalisation comme « couture » de l'œuvre**

Brièvement dans la préface-dédicace de la première journée (1565) et plus longuement dans celle de la seconde (1572), Rémy Belleau annonce la couleur en décrivant sa *Bergerie* comme une « couture » de pièces disparates, rédigées ou publiées antérieurement, en associant rétrospectivement le temps de leur écriture à celui de son séjour au château de Joinville, comme précepteur du marquis d'Elbeuf, l'un des jeunes « princes » de la maison des Guise.

L'intention qui préside à cet assemblage semble encore ambiguë dans sa première formulation, au sens où « l'altération » (de conscience ?) qui lui donne forme concerne vraisemblablement le locuteur plutôt que le destinataire de la dédicace :

*ce petit ouvrage fait & recousu de telles pièces & de telle estoffe, qu'il ne peut offenser que celui qui offre en son cerveau nouvelle occasion de s'altérer soyemesme.*<sup>9</sup>

Mais elle s'éclaire rétrospectivement en 1572 dans la dédicace de la *Seconde Journée*, qui annonce le cadre spatio-temporel du récit, présenté comme une fiction concentrée en une, puis deux « journée[s] », et colorée d'une mélancolie quasi-existentielle à laquelle l'écriture viendrait insensiblement apporter un remède :

[...] je me treuve (& presque sans y penser) au chasteau de Joinville, sans livres, sans volonté d'estudier & moins d'escripre [...] toutesfois comme malaisément & mesme à coups de fourche, nous ne pouvons estranger ny bannir de nostre escurie, ceste premiere [...] affection d'escrire, je croy, ou que le trop de plaisir & de loisir, ou la beauté naturelle du lieu & de la saison [...] me remirent sur les erres de mes premières brisées [...].<sup>10</sup>

C'est donc le souvenir d'un suspend oisif plutôt qu'une mélancolie vérifiable qui motive chez notre auteur un retour à sa « première nature », cette « affection d'écrire » qu'il déduit du paysage, en un temps et un lieu remémorés et revécus qui s'agencent en miroir du sujet, sous la forme d'un parcours d'écriture :

[...] commençant à faire tantost un sonnet, tantost une complainte, une eglogue, une description & ne scay telles quelles fictions poetiques selon l'occasion qui lors se presentoit [...] de sorte qu'estant en ceste ville voulant recoudre ces inventions mal cousues, mal polies, mal agencées, sans l'espérer je treuve un livre ramassé de pièces rapportées, chose veritablement qui n'a membre, ny figure qui puisse former un corps entier & parfaict.<sup>11</sup>

L'esthétique étymologiquement « grotesque » de ce mémorial informe (ou informel) repose sur la *varietas* de ses composantes – « sonnets, complaints, églogues, descriptions ou fictions poétiques » – unifiée au début et à la fin par une focalisation sur un paysage qui tient lieu de corniche narrative.

Dans l'histoire de l'arcadie française, ce point de vue semble neuf en ce qu'il fait paraître le transfert générique qui s'y accomplit, depuis les modèles du songe allégorique vers celui d'une « rêverie » qui altère l'identité

9. Dédicace au marquis d'Elbeuf : Belleau *Bergerie* 1565, f. 4.

10. Épître-dédicace de la *Seconde journée* à Louis de Lorraine : Belleau *Bergerie* 1572, f. 2r°.

11. *Ibidem*, f. 2v°.

du sujet, préfigurant l'illusion théâtrale. C'est en effet sur l'*incipit* d'un songe que s'ouvre le premier enchâssement transportant le locuteur dans un Ailleurs indéterminé :

Le soleil ayant chassé la brune épaisseur de la nuit, accompagné de la troupe dorée des Heures, *desja commençoit à poindre*, estendant ses tresses blondes sur la cime des montagnes, faisant la ronde par les plaines blanchissantes de l'air, visitant les terres dures, & réchauffant les flots escumeux de la mer : lors que *la Fortune & le destin*, qui de longtemps avoient conjuré mon malheur [...] laissez & recrus de me tourmenter, me presterent tant de faveur, qu'ils me conduirent en un lieu où je croy que l'honneur & la vertu, *les amours & les Graces* avoient délibéré de *suborner mes sens, enyvrer ma raison & peu à peu me dérober l'âme, me faisant perdre le sentiment, fust de l'œil, de l'ouye, du sentir, du goûter & du toucher*.<sup>12</sup>

On y reconnaît les circonstances qui déterminent le songe médiéval : l'aube qui est l'heure des songes « véridiques », l'allégorisation qui fait paraître en filigrane les figures, au demeurant estompées, de Fortune et du destin – avec ou sans majuscule – puis des Amours et des Grâces. L'ouverture agence ainsi une *psychomachia* qui rappelle l'*incipit* de l'*Hypnerotomachia Polifili*<sup>13</sup> de Francesco Colonna dans sa version française, traduite par Jean Martin deux ans après sa version de l'*Arcadie* :

Par un matin du mois d'avril, *environ l'aube du jour*, je, Poliphile, étais en mon lit, sans autre compagnie que de ma loyale garde *Agrypnie/ le veiller que l'on fait par maladie ou fantasie/* laquelle m'avait entretenu toute celle nuit en plusieurs propos et mis peine de me consoler : car je lui avais déclaré l'occasion de mes soupirs.<sup>14</sup>

À une différence près, mais elle est capitale : alors que dans la tradition médiévale du songe allégorique, celui-ci exposait une vérité d'ordre conceptuel, détachée du sujet et donnée comme exemplaire, la *rêverie* de Belleau – au sens d'errance mentale que prend d'abord ce terme : rêver, c'est se tromper – s'entend comme un trouble qui renferme le sujet sur lui-même et qui l'égare dans ses fantasmes. Fictivement coupé du monde, lequel poursuit autour de lui son cours ordinaire, il se croit privé de ses perceptions. Le seul repère subsistant est alors, contradictoirement, la vision d'un espace qui, pour n'être pas l'effet d'un transport, comme dans les songes médiévaux, a bien l'intensité et l'irréalité d'une remémoration, dans une altération de la

12. Belleau *Bergerie* 1565, f. 5.

13. D'après l'inventaire du testament de Belleau, une édition de cet ouvrage (sans doute la réimpression de Venise, 1545, *in folio*) figure, avec ceux de Serlio traduits par Jean Martin, dans l'inventaire de sa bibliothèque. Cf. Connat, Mégret 1945, 352.

14. Colonna *Songe* (Polizzi), 17.

conscience manifestée par l'anacoluthie (« et quant à l'œil... ») qui s'ouvre sur l'hyperfocalisation du premier spectacle :

*Et quant à l'œil, c'estoit une croupe de montagne moyennement haute, toutes fois d'assez difficile accès. Du costé où le soleil rapporte le beau jour, se decouvrait une longue terrasse pratiquée sur les flancs d'un rocher, portant largeur de deux toises et demie enrichie d'appuis & d'amortissemens de pierre taillée à jour, à petites tourelles, tournées & maçonnées à cul de lampe, & avancées hors la courtine de la terrasse, pavée d'un pavé [sic] de porfire bastard, moucheté de taches blanches, rouges, verdes, grises, & de cent autres couleurs, nettoyée par des égouts faits à gargouilles & muffles de lion : l'un des bouts de cette terrasse estoit une galerie vitrée, lambrissée sur un plancher de carreaux émaillez de couleur.<sup>15</sup>*

Pris dans son ensemble, le programme qui s'amorce pourrait correspondre au modèle qu'on a isolé dans la topographie « arcadienne » du *sacro bosco* de Bomarzo : l'énumération des fabriques d'un parc vu depuis la loggia du castello Orsini. Mais à y voir de plus près, plusieurs incongruences ponctuent et signalent l'altération de la conscience qui détermine la *rêverie* de Joinville.

Après l'évocation de l'aube et l'orientation du point de vue (« du costé où le soleil rapporte le beau jour ») on s'attend au panorama du parc où s'ébatront les bergers annoncés par le titre. Mais la visée se focalise à l'inverse sur la terrasse du « grand château » de Joinville aujourd'hui mis à bas – il est donc impossible de vérifier la conformité du texte aux *realia* – et non pas sur le paysage qu'on découvrirait depuis ce belvédère. Son programme sommaire, limité à deux lignes, ne viendra qu'ensuite. Tout se passe donc comme si l'irréalité de la perspective fictionnelle renversait le point de vue pour conduire le regard vers la galerie où s'enchaîne un autre spectacle. La mention d'une mesure et l'apparente précision du lexique architectural employé à décrire la terrasse, puis l'entrée de ladite galerie renforcent l'illusion référentielle. Mais il ne faut pas la confondre avec un quelconque « réalisme », ni avec une fascination, souvent prêtée à l'auteur, pour les prodiges ornementaux de l'art maniériste ; car du point de vue architectural, cet inventaire n'est qu'un fatras d'éléments décoratifs (les « amortissemens à petites tourelles maçonnées à cul de lampe ») et de matériaux : le « porfire bastard moucheté de taches blanches » – il serait alors semblable au *peperino* de Bomarzo – mais aussi de macules « rouges, verdes, grises et de cent autres couleurs », ce qui est presque incohérent. Quant au reste, il vient pêle-mêle de Vitruve (les « muffles de lion » des gouttières, recommandés pour le goulot des fontaines) et peut-être aussi du *Songe de Poliphile* dont on reconnaît bientôt le lexique dans la description du portail de la galerie, conçu sur le modèle du fronton d'un temple à l'antique :

15. Belleau *Bergerie* 1565, f. 6.

Le frontispice, à grandes colonnes, cannelées & rudentées, garnies de leurs bases, chapiteaux, architrave, frise cornice & moulures de bonne grace & de juste proportion.<sup>16</sup>

Avant de franchir ce seuil, un coup d'œil derrière soi – peut-être analogue à celui d'Orphée sur le fantôme d'Eurydice – révèle finalement le paysage qu'on attendait au premier mot :

La vue belle & limitée de douze coupeaux de montagnettes, ruisselets, rivières, fontaines, prez, combes, châteaux, villages & bois, bref de tout cela que l'œil sauroit souhaiter pour son contentement.<sup>17</sup>

Notons que le spectacle est passablement déréalisé par la mention improbable des « douze » collines entourant la ville – il y faudrait un long panoramique – suivie de l'inventaire des ressources du fief, « châteaux, villages & bois ». Remarquons aussi que cette première visée, schématique et sommaire, aura fait disparaître l'essentiel : le cours de la Marne qui structure le site et motive l'implantation de Joinville. On le rejoindra beaucoup plus tard, au seuil d'une ekphrasis inspirée de Sannazaro et visant à insérer artificiellement le monde des bergers dans un espace urbain :

Or afin que vous sachiez l'assiette de ce lieu, *comme j'avois entrepris de vous dire dès le matin*, il y a au pié de ce chateau une petite villette *ceinte de murailles & de la Marne qui va léchant ses bors*, cette ville est riche de toutes les commoditez *que les bergers, chevriers, bouviers, laboureurs pourroient souhaiter*.<sup>18</sup>

Bref ce fleuve n'entrera véritablement dans le paysage fictionnel qu'à la fin du récit, avec la scène du « bain des nymphes »<sup>19</sup> qui servira de clôture à la corniche – nous y reviendrons. Car la visée du texte est ailleurs. Elle veut nous conduire, au prix d'enchâssements successifs, à l'intérieur de la galerie, vers la fiction picturale des tableaux qu'elle contient, puis dans leur profondeur figurée, pour y lire le simulacre d'une parole « première », qui est la matière des « pièces diverses » enchâssées dans la prose :

Or dedans ceste galerie couverte se monstroît une infinité de tableaux, faits de la main d'un gentil ouvrier, entre autres, j'en remarquay trois. Le premier estoit

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*, f. 106.

19. *Ibidem*, f. 119.

un paysage si bien & si naïvement rapporté au naturel que la nature mesme se tromperoit s'elle osoit entreprendre de faire mieux.<sup>20</sup>

On voit combien le dispositif textuel se calque jusqu'au bout sur son *analogon* visuel. Chaque palier correspond à un seuil marquant un degré supplémentaire de « merveille », pour reprendre la terminologie à la fois médiévale et maniériste appliquée au descriptif. En éloignant l'objet par sa mise en perspective *textuelle*, ces enchâssements le rendent désirable autant qu'inatteignable. Et du même coup, ils valorisent l'artifice qui rivalise avec une nature, elle-même tendue vers l'humain selon l'idéal maniériste de la *natura artificialis*. Il entretient ainsi les tensions qui, selon Nathalie Dauvois, sont constitutives du genre, « entre monde idéal et monde réel [...] romanesque et eulogique, lyrique et narratif ».<sup>21</sup>

Mais où perce le lyrisme arcadien, et d'où vient-il, sinon, par un enchâssement supplémentaire, de ce qu'il y a de *vif* sous l'écorce des ormes figurés dans le premier tableau ?

Au milieu se découvrent deux bergers assis & apuiez du dos contre le tronc de deux ormes, ils estoient si pensifs & de si triste contenance qu'on jugeoit facilement qu'ils se lamentoient sur les misères de nostre temps & à la vérité ils portoient l'œil baissé, le visage palle & chagrin & si j'ay bonne mémoire, je vous diray leurs complaints que je vis mignonement *tracées & contrefaites au pinceau sur le tronc de ces arbres, qu'il sembloit qu'elles fussent de relief, creues & engrossies avec leur escorce*.<sup>22</sup>

Il semblerait plus « naturel » de faire parler les bergers du tableau, doublement déguisés – par leurs costumes et la peinture qui les représente – pour nous communiquer leurs sentiments. Et plus encore de les faire parler *au présent* pour susciter la catharsis d'un théâtre. Pourtant le narrateur s'impose et interpose un dernier filtre : l'ellipse de sa mémoire. Celle-ci déréalise la scène en en donnant la légende inscrite – c'est la première insertion lyrique du recueil – comme issue du déchiffrement d'une écriture ancienne, gravée au couteau dans l'écorce, comme une blessure à vif, mise en relief par la dynamique du vivant, la croissance de l'orme, qui recule dans un passé indéterminé autant que fictif la temporalité du discours qui s'annonce.

C'est alors seulement, à travers cette écriture dans l'écorce qui rappelle la douzième églogue de Sannazaro, où les malheurs de Meliseo sont gravés sur un hêtre, un genévrier et un pin,<sup>23</sup> que, pour la première fois, la *Bergerie* rejoint l'*Arcadia*. Et cela au prix d'un enjambement qui *replie* la mimésis du

20. *Ibidem*, f. 7.

21. Dauvois 1998, 199.

22. Belleau *Bergerie* 1565, f. 7.

23. Sannazaro *Arcadia*, égl. XII, v. 2 et v. 10 (f. 307) : « [...] quand'ei scrisse in quel faggio [...] pensando a quel che scrisse in un giunipero ».

tableau sur la réalité de l'heure et du lieu. Deux soleils, celui qui éveille le narrateur et celui qui éclaire le berger en peinture, se superposent à l'énoncé de la première complainte : « le premier qui estoit vers le soleil levant souspiroit en cette façon [...] ».<sup>24</sup>

Le livret de cette complainte confirme la référence à une *Arcadia* perçue comme l'écho d'un âge d'or effacé par l'actualisation politique du thème dans une période qui coïncide avec les soubresauts de la première guerre de religion :

Francin, la pauvre France a perdu sa grandeur  
Son tranquille repos, sa beauté, son bonheur,  
On ne fait plus aux cham[p]s l'annuel sacrifice  
A Palles, ny à Pan, tout gentil exercice  
S'est esloigné de nous : dessus l'herbe lutter  
Outre les clers ruisseaux d'une course sauter [...].<sup>25</sup>

On reconnaît dans la mention des sacrifices à Palès, « déesse des pasteurs et des paturages, ses sacrifices estoient nommez palilées ou parilées »,<sup>26</sup> une réminiscence de la troisième prose de l'*Arcadia* – mais elle peut aussi bien renvoyer à Virgile – ainsi que, dans les concours en l'honneur de Pan, un renvoi allusif à la dixième prose qui représente la grotte du dieu des bergers. Quoiqu'elle ne soit rattachée à eux que par ces liens ténus, la mimesis de la *Bergerie* se replie donc sur ses modèles littéraires pour exhiber l'identité du genre qu'elle reconstruit.

Encore use-t-elle d'un dernier artifice pour prolonger d'un silence lacunaire la fiction de l'enchâssement :

je scay qu'il y avoit encores quelques vers, mais je ne puis vous réciter ce qui reste parce que je ne scay par quel malheur on avoit *autrefois* laissé une fenestre entr'ouverte, *qui regardoit droit sur ce tableau & le vent avoit donné à l'endroit ou estoient ces vers* de façon qu'il ne me fut possible d'en retirer davantage.<sup>27</sup>

Le même procédé s'appliquait, dans le *Songe de Poliphile*, à la description d'une mosaïque à demi-effacée, faisant passer le temps de l'Histoire sur les débris de la fiction et générant ainsi l'illusion d'une identité altérée sinon perdue et d'un temps partiellement retrouvé.<sup>28</sup> Mais ces replis mi-

24. Belleau *Bergerie* 1565, f. 7.

25. *Ibidem*, f. 11.

26. « Exposition de plusieurs motz contenuz en ce livre, dont l'intelligence n'est commune » : Sannazaro *Arcadie*, trad. par J. Martin, f. 128v°.

27. Belleau *Bergerie* 1565, f. 13.

28. Cf. Colonna *Songe* (Polizzi), 264 : il s'agit de l'ekphrasis de l'enlèvement de Proserpine. La métamorphose de la nymphe Cyanée en source est interrompue par la ruine de la mosaïque : « finissait l'histoire, même la figure de Cyanée n'était pas du tout en son entier ».

métiques sont trop savants ou trop complexes. Ils ont le défaut de mettre une distance entre l'œuvre et son auditeur, alors que d'autres procédés, plus éprouvés, sans doute plus faciles à entendre, permettent eux aussi de brouiller les repères en conférant à l'œuvre sa profondeur en trompe-l'œil : il s'agit de l'*ekphrasis* dont le développement hyperbolique, par rapport au modèle fourni par Sannazaro, débouche sur une théâtralité qui contribuera au renouveau du genre.

### Le brouillage des repères : de l'*ekphrasis* au « théâtre »

L'*ekphrasis*, dont les modèles se répandent hors du cadre initial du songe allégorique, est à l'évidence le procédé favori de Rémy Belleau.<sup>29</sup> On en trouve les modèles textuels chez Sannazaro avec le temple de Palès dans la troisième prose, ainsi que dans la version française du *Songe de Poliphile*. Mais à travers une hyperbolisation qui lui est propre, Belleau en fait un usage singulier, dont témoignent plusieurs objets : le miroir qu'il « invente », la « coupe de cornouiller » dérivée de celle d'Elpino (prose IV) et un bâton de berger, démarqué de celui d'Ergasto (prose XI). On n'en donnera qu'un seul exemple, celui du miroir qui combine l'imitation et la confusion des modèles au bouleversement des échelles mimétiques, et produit un brouillage annonçant la théâtralité maniériste.

Le miroir « rapporté d'Italie »<sup>30</sup> par un « berger » qui pourrait être René de Lorraine, le dédicataire de l'œuvre, devient l'emblème de la fiction partagée. L'important est qu'il ne reflète *rien*, car la description se focalise entièrement sur son cadre – autrement dit la corniche du texte :

Entre autres nouveautez je vous conteray d'un miroüer qu'il [le berger] me montra, je m'asseure que vous confesserez que c'est le plus bel ouvrage qui fut jamais veu. Le pié de ce miroüer est en triangle [...] il est de porcelaine élevé en demy-rond, enrichy de mille petits animaux marins [...] tous entortillez par le repli des vagues et des flots, courbez et entassez l'un sur l'autre & semble à voir ces troupes écaillées que ce soit un triomphe marin.<sup>31</sup>

On devine que ces « animaux marins courbés et entassés l'un sur l'autre » métaphorisent les pièces du recueil « entortillées par le repli des vagues » qui se déplient dans l'écoulement du discours. On en veut pour indice un enchâssement de neuf vers<sup>32</sup> hors du contexte narratif et au sein même de l'*ekphrasis*. L'objet est mis en mouvement par une manipulation adéquate :

29. Cf. notamment Belleau *Amours*.

30. Belleau *Bergerie* 1565, f. 80.

31. *Ibidem*, f. 81.

32. *Ibidem*, f. 82.

or mouvant ce miroüer, ces festons branlent et rendent un lustre pour la diversité de cette pierrerie le plus beau que l'œil pourroit souhaiter.<sup>33</sup>

Il figure ensuite, dans ses trois dimensions, une « guerre navale de monstres marins ». Puis il se fige et se change en portail de temple, avec sa « frize » accompagnée de devises latines<sup>34</sup> et surmontée d'une « cornice » couronnant et refermant l'ekphrasis par l'énigme d'une inscription en « lettres hieroglyphiques » surmontée d'une statue de Fortune :

Sur la cornice y a trois stylobates ou acroteres, sur chacun un petit enfant nud, tenant d'une main un cor, de l'autre une palme amortie d'un gros strin<sup>35</sup> taillé en *pyramide*, gravée de devises & *lettres hieroglyphiques*. Pour le dernier amortissement, y a une Victoire qui embouche une trompe, tenant de l'autre main une palme : elle a des aelles sur le dos, qui sont bigarrées & peintes d'une infinité d'yeux. Voilà le miroüer que je vy entre les mains de ce berger.<sup>36</sup>

On a complètement oublié qu'il s'agissait d'un miroir portatif, de dimension modeste, et, du coup, on peut y reconnaître une réminiscence miniaturisée de la pyramide-tombeau de Massilia<sup>37</sup> combinée au portail de la pyramide du *Songe de Poliphile*, elle-même surmontée d'une statue allégorique de Fortune, ainsi que des « hiéroglyphes » mis à la mode en France par cet ouvrage.<sup>38</sup> On pourrait y retrouver aussi, mais par une analogie purement visuelle, deux motifs du parc de Bomarzo, qui ont d'ailleurs leur origine chez Colonna. L'un est une tortue géante portant sur son dos une statue de Fortune ou de la Renommée. Le miroir de la *Bergerie* étant lui-même monté sur trois tortues (« dessus cet embasement soustenu de trois tortues »)<sup>39</sup> tout se passe comme s'il contenait et résumait cette fabrique de Bomarzo. L'autre élément est le détail des ailes de la Renommée « bigarrées, peintes d'une infinité d'yeux ». On en retrouve le motif à Bomarzo sur les ailes de papillon (*psychon*) des esprits (*psyché*) figurés au dos de la statue géante de Déméter-Gaïa sur la « terrasse des vases ». Mais plutôt que les sens respectifs de ces allégories suspendues dans l'attente de leur déchiffrement, on

33. *Ibidem*, f. 83.

34. *Ibidem*, f. 84.

35. Le mot « strin », rare et attesté seulement par le FEW (*Französisches Etymologisches Wörterbuch*), désigne une tige de céréale ou un fêtu de paille, donc en l'occurrence, une torsade végétale caractéristique des encadrements « grotesques ».

36. Belleau *Bergerie* 1565, f. 84-85.

37. Sannazaro *Arcadia*, prose X.

38. Cf. Colonna *Songe* (Polizzi), 28, 71 ; voir aussi, pour le combat des monstres marins et l'animation de la scène, la description de la lampe gravée dans le temple de Vénus (*ibidem*, 199), prototype de celle du temple de la Bouteille dans le *Cinquième Livre* de Rabelais paru un an avant la *Bergerie*.

39. Belleau *Bergerie* 1565, f. 82.

croit préférable d'en retenir la disproportion : une distorsion du medium qui ouvre la fiction à cette dimension restée virtuelle chez Sannazaro, la « théâtralité » de l'œuvre, déduite de ses focalisations enchâssées et du brouillage généré par l'ekphrasis.

Cette théâtralité s'infiltré dans la textualité complexe de la première *Bergerie*. Se manifestant à un niveau plus simple dans les échanges au style direct inscrits dans les proses où des dialogues entre interlocuteurs divers (bergers, bergères, le maître d'hôtel, le messager de la cour de Lorraine) se mêlent à la voix du narrateur, la dimension théâtrale émerge en particulier au moment de l'imbrication de la prose dans le vers, où souvent un dispositif plus complexe d'interaction, résonance et relance entre ces deux modalités discursives se met en place et laisse libre cours à la circulation de la parole. À l'effet d'emboîtement et de mise en abîme qui en ressort s'ajoute une dramatisation du texte, les insertions lyriques correspondant dans la plupart des cas à un décrochement énonciatif où la narration à la première personne, prise en charge par le narrateur, se diffracte. Le relais énonciatif anime alors l'espace dressé dans le cadre, en laissant percevoir la densité visuelle et auditive du texte. Autrement dit, la parole s'articule et s'inscrit dans l'espace référentiel évoqué par la vision du narrateur, en créant un effet de scène.

Les deux exemples les plus significatifs qu'en donne la *Bergerie* sont des prodiges d'ingéniosité expressive. Le premier, le tableau de la nymphe fugitive, condense la focalisation à l'intérieur du château pour nous en faire voir l'extérieur en peinture. Le second est le récit de deux mascarades, où l'« écriture festive »<sup>40</sup> anime la construction des mouvements scéniques qu'elle évoque.

Il s'agit, dans le premier cas, de la représentation scénique mise en œuvre par l'enchâssement du poème VIII dans la prose qui décrit le tableau accroché au-dessus de la cheminée de la salle du château. Une nymphe poursuivie par un chasseur y est représentée, une nymphe « vêtue à l'antique, courant échevelée, rouge en visage de colère »<sup>41</sup> qui finalement arrive à trouver refuge dans le château faisant l'objet de la peinture. Un vieux maître d'hôtel – alter-ego du narrateur – est présent dans la salle avec les jeunes bergères du château – transposition féérique des demoiselles d'honneur de la duchesse de Guise – qui sont là pour dîner. C'est lui qui les guide dans l'interprétation du tableau et en déchiffre le signifié allégorique : la nymphe représente la chasteté, le chasseur le désir et le château est bien le château de Joinville<sup>42</sup> dont le vieillard décrit la composition architecturale telle qu'elle est peinte dans le tableau. Ce qui émerge, en s'intégrant à la transposition pastorale de la vie du château, c'est la mise en scène d'une fiction allégo-

40. Rieu 1997, 256.

41. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 33.

42. Meiss-Even 2013.

rique qui interagit avec le cadre référentiel.<sup>43</sup> La prise de parole d'une des bergères active un relais énonciatif correspondant, sur le plan formel, au relais discursif prose-poésie. Si l'illustration du cadre de référence – la salle et le tableau – est confiée à la prose, les vers enchâssés ont la fonction d'animer la scène peinte et de la développer, en faisant parler le chasseur fougueux à travers la voix d'une jeune bergère. Le cadre de la situation énonciative se précise : le maître d'hôtel, sortant de sa poche un vieux bout de papier tout froissé, demande à la bergère de réciter ce qu'il contient, à savoir la supplication passionnée du chasseur à la nymphe :

[...] Incontinent cette bergère jetta l'œil dessus, et avec une douceur, & une modestie honnête commence à lire les poursuites de ce chasseur tout eschauffé et soupirant.

Ha (disait il) me fuyez vous maitresse ?  
Venez à moi ; pendant que la jeunesse,  
Le temps, le lieu & la belle saison,  
Versent en moi l'amoureuse poison,  
Qui de mon cœur ne peut estre ravie  
Que par vos yeux, qui me donnent la vie.  
[...]  
Las c'est l'amour qui me veut faire vivre  
Dedans vos yeux, bref ce pauvre berger  
Courrant, tremblant permet de saccager  
Au feu d'Amour son âme prisonnière  
Dedans les yeux de sa douce guerrière :  
D'un pas ou deux il se veut avancer  
Pour l'approcher, et pour la caresser,  
Pour dérober un baiser de sa bouche,  
[...]  
Il tremble tout, il fremist, il chancelle  
S'assiet, se prend, & son sang peu à peu  
Reprend sa force, & ralume son feu :  
Il peind son front de couleur rouge & blesme [...].<sup>44</sup>

Le récit en prose souligne à deux reprises, comme dans une sorte de didascalie, l'attitude de la bergère qui lit en déclamant et assume tour à tour le rôle de la voix récitante et celui de l'amant-chasseur, figure peinte qu'elle anime par sa voix et par sa gestualité. S'ouvrant sur la plainte de l'amant repoussé dont la prose descriptive avait annoncé la posture, la séquence poétique développe par la suite une partie narrative décrivant le chasseur en train de poursuivre la nymphe. Les vers rythment le *crescendo* de la

43. Cf. Jeanneret 1970.

44. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 34-35.

scène, scandée par des verbes de mouvement, par l'anaphore de « pour » qui marque la gradation montante du désir, et par l'évocation rapide et cadencée – sur un rythme ternaire – des signes somatiques contrastants de l'ardeur amoureuse.

Le poème s'inscrit dans le tableau, en prolonge la narration, anime les personnages représentés et transforme la scène peinte en scène vivante, devant un spectateur – le vieillard – et des spectatrices – les autres bergères. La récitation des vers, sur laquelle s'arrête la prose qui succède à l'enchâssement (« Je vous promets que cette bergère récita ces vers de si bonne grâce que ses compagnes ne disnerent que bien peu »),<sup>45</sup> dramatise la scène représentée. Un jeu scénique se crée, qui d'un côté donne un corps et une voix à l'allégorie peinte et, de l'autre, établit une perméabilité entre la représentation picturale et l'espace du château dans lequel celle-ci s'inscrit. Sur le plan de la construction formelle, le poème de l'amant chasseur est le produit de la combinaison de segments fragmentés<sup>46</sup> de *La vérité fugitive*, un poème de Belleau paru en 1561 sans nom d'auteur et repris, à quelques variations près, dans la *Seconde Journée* de 1572.<sup>47</sup> Cette composition fait donc l'objet d'une opération de réemploi avec une seule insertion originale<sup>48</sup> qui se limite à assurer la cohérence des transitions. Loin d'être un cas isolé, l'intégration et l'adaptation de séquences tirées d'ouvrages préexistants du même auteur et de diverses sources allographes (notamment Sannazaro, Ronsard et Longus traduit par Amyot)<sup>49</sup> sont des mécanismes très fréquents, révélateurs de la stratigraphie complexe et de la densité intertextuelle de cette œuvre. Ils sont à lire également comme l'héritage des modèles antiques et de l'*Arcadia*, où prime la marqueterie textuelle. Dans ce passage en particulier, le narrateur lui-même se déguise sous le personnage du maître d'hôtel et le geste de tirer de sa poche le « vieux roulet rongé par les plis et à l'écriture jaunâtre et enfumée de vieillesse »<sup>50</sup> où le poème est écrit devient alors la translation symbolique du geste de la reprise de matériaux préexistants chez un auteur où « tout est réécriture ».<sup>51</sup>

Mais, comme on va le voir, la mise en scène des mascarades introduit une véritable amorce de théâtre.

45. *Ibidem*, 37.

46. *Ibidem*, v. 157-220 et 103-128.

47. Cf. *ibidem*, *Notes et variantes*, 150-151.

48. *Ibidem*, v. 1-2 et 16-16.

49. Cf. Lebègue 1916.

50. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 34.

51. Fontaine 2001, 277.

## Un théâtre illusionniste : l'inscription de la mascarade dans la fiction pastorale

Avec l'insertion des deux mascarades qui occupent les pages de 91 à 106, le théâtre entre de plain-pied dans cette *Bergerie*, après avoir été évoqué par la mise en abyme vertigineuse creusée dans une tapisserie qui contient l'épithalame pour les noces de Claude de France et Charles de Lorraine, chantée parmi les « masques, mommeries, [...] comedies » jouées à l'occasion de ce mariage.

La première mascarade, due à Belleau et jamais parue ailleurs que dans cette œuvre, se compose de deux longues séquences versifiées intercalées dans un récit en prose fait par un messenger – un « homme gentil et bien apris », autre double du narrateur – arrivé à Joinville pour annoncer la naissance et le baptême de l'héritier de la dynastie, Henri de Lorraine, fils de Claude de France et de Charles de Lorraine. En situant des spectacles auxquels Belleau avait vraisemblablement assisté<sup>52</sup> dans une continuité temporelle et spatiale qui n'est pas celle de la réalité historique, le messenger évoque d'abord la mascarade de naissance donnée à Nancy le 8 novembre 1563, puis le « grand & superbe préparatif du batesme de cet enfant »<sup>53</sup> qui eut lieu à Bar-le-Duc le 7 mai 1564, lors du séjour du jeune Charles IX et de Catherine de Médicis dans ce château, propriété de la branche principale de la famille, à l'occasion de leur grand tour royal de France. Le messenger fait alors le récit d'une seconde mascarade, due à Ronsard, dont les vers sont transcrits fidèlement,<sup>54</sup> tels qu'ils seront publiés au début de l'été de la même année à Paris, chez Buon, dans le volume ronsardien des *Elégies, Mascarades et Bergerie*.<sup>55</sup>

La mise en œuvre des mascarades dans la *Bergerie* de Belleau de 1565 relève du montage d'un dispositif théâtral intégré à l'architecture du prosimètre. Conçues comme des spectacles de circonstance à visée célébratoire composant un « théâtre dansé »,<sup>56</sup> les mascarades, héritières de la *mascarata* italienne et très en vogue à la cour de France, notamment sous l'influence de Catherine de Médicis, comportent une mise en scène mythologique ou allégorique accompagnée en général de musique, de danse et de vers, dus le plus souvent à des poètes reconnus, comme Ronsard, Jodelle, Baïf et Pierre de Brach entre autres. Belleau les rejoint et nous offre la relation d'un spectacle qui, comme dans les comptes-rendus des entrées royales, les livrets des fêtes ou les relations des ballets de cour, alterne un récit en prose

52. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 230-232 et *Notes et variantes*, 180 (l. 17) et 184 (l. 8).

53. *Ibidem*, 91.

54. *Ibidem*, 104-106.

55. Nous renvoyons à l'article de Simonin 1987. L'impression de la première *Bergerie* de Belleau semble précéder de très peu le recueil de Ronsard : voir l'éd. de Laumonier, Simonin 1987 et Fontaine 2001, 230.

56. Mazouer 2002, 390.

– centré sur le décor et sur l'action scénique – avec des strophes chantées. En activant encore une fois un procédé de mise en abyme, le narrateur fait raconter la première mascarade aux jeunes « bergères » de la cour de Joinville par le personnage du messenger qui en lit le compte-rendu écrit et fait ainsi revivre la représentation :

[il] leur montra *par escrit* une petite masquarade qui se fist le soir mesme que ce prince naquît, elle fust assez légèrement faite, et sans y avoir autrement pensé, toutesfois assez gentille et assez proprement inventée. C'estoient les filles qui delibérerent de dresser ce masque [...].<sup>57</sup>

Dans un jeu de miroirs qui brouille les perspectives de lecture, la mise en scène prend forme, activée par la lecture. L'écho de cette parole résonne dans le décor d'un château – Joinville – où les demoiselles-bergères jouent le rôle d'auditoire et nous apparaissent comme le reflet dédoublé de celles qui ont dressé ce masque de naissance à un autre moment et dans l'espace scénique d'un autre château. Le jugement délicatement bienveillant du narrateur sur cette composition improvisée – qui est la sienne<sup>58</sup> – n'est pas sans importance, car il porte sur un texte dont l'intérêt est aussi celui d'être le seul témoignage d'une représentation qui ne fut relatée que par Belleau et sans jamais être imprimée en dehors de ce prosimètre pastoral. Jouant ambiguëment sur une situation d'énonciation projetée en abyme, ce commentaire métapoétique – repris et varié plus loin – assume à la fois la valeur d'un témoignage de réception et d'une sorte d'adresse au lecteur qui, en l'absence d'une impression autonome de cet ouvrage, légitime l'ancrage profond et exclusif de cette invention théâtralisée dans le dispositif de la bergerie.

Suivant les goûts de l'antique et les modalités canoniques de ce genre de spectacles, l'imaginaire mythologique d'ascendance iconographique et littéraire s'active dès la première scène qui affiche les détails descriptifs du riche costume à l'ancienne de trois jeunes filles jouant les trois Grâces : « Trois s'habillent comme les trois Grâces, non pas nues comme les ont peintes et gravées la plus part des anciens, mais vestues d'un habit de satin blanc à grande broderie de canetille d'argent ».<sup>59</sup> Elles dansent, puis « [versent] des fleurs sur le berceau de ce prince et sur le lit de l'accouchée »<sup>60</sup> et chantent une séquence de treize dizains intitulée *Chant d'allégresse sur la naissance du prince héritier de Lorraine*. Ce poème s'adresse aux nymphes de la Meuse, puis aux Grâces, enfin aux trois Parques. Si les nymphes

57. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 92.

58. Il sera question d'une seconde appréciation de ce type à la fin de la lecture de cette mascarade « qui fut jugée de ces bergeres assez bien inventée pour avoir esté faite sur le champ » (*ibidem*, 102).

59. *Ibidem*, 92.

60. *Ibidem*.

de la Meuse sont invitées à rendre hommage au nouveau-né, les Grâces sont invoquées pour nourrir à leur sein le bébé destiné à devenir « vaillant, vertueux, et doux ;/ brave et beau par-dessus tous ».<sup>61</sup> La prédilection pour les diminutifs et la sensualité des vers évoquant les seins des Grâces associe des images topiques à des échos littéraires de Marot, Ronsard et d'autres vers de Belleau lui-même, notamment ses *Petites inventions*. Un intermède en prose décrit le cadre du second mouvement, où trois autres bergères costumées en Parques jouent la scène de la filature, puis chantent en alternant, sur un rythme ternaire, un refrain envoutant répété trois fois en chœur, puis trois séquences à une voix, celle de chacune des Parques. La mascarade se termine sur la troisième répétition du refrain, mais le compte rendu du messenger se poursuit et évoque une autre fête qui eut lieu le soir du 9 mai 1564, donc sept mois plus tard, pour le baptême de Henri de Lorraine et la venue du roi à Bar-le-Duc. À cette occasion, le messenger relate la représentation d'une autre mascarade, conçue sous la forme d'un débat sur l'ordre cosmique destiné à magnifier le jeune Charles IX : « il fit un conte d'un masque le plus estrange qui fut onc. C'étoit une vieille querelle des quatre éléments contre quatre planètes combattant pour la grandeur du Roy & pour maintenir sa puissance ». Ronsard en est l'auteur, reconnu comme tel par le narrateur et métamorphosé en « grand berger Vandomois » qui, « appelé à ces magnificences, [les] chanta sur sa lyre dorée ».<sup>62</sup>

Lors de leur inscription dans la première *Bergerie* de Belleau, les neuf strophes de Ronsard qui développent le débat entre les éléments, Mercure, Saturne, Mars et Jupiter sont transcrites fidèlement et enchâssées dans un développement descriptif en prose qui les introduit et détaille minutieusement le décor de la scène. Les vers de Ronsard s'enrichissent donc d'une description inédite en prose du cadre scénographique<sup>63</sup> qui, sous la plume de Belleau, complète la composition de la scène et inscrit efficacement l'ensemble de ce tableau dramatisé dans le système d'enchâssement de prose et vers qui préside au montage textuel du prosimètre. La suppression des vers de la mascarade de Ronsard dans l'édition de 1572, où ils sont remplacés par d'autres vers ronsardiens empruntés au *Chant pastoral sur la mort de Joachim Du Bellay*, réduit d'un côté la profondeur de l'enchâssement « théâtral », mais cautionne de l'autre la centralité et l'autonomie de la description scénographique en prose élaborée par Belleau.

Quant à l'agencement spatio-temporel entre les deux séquences, nous observons que, malgré la distance chronologique réelle entre les représentations des mascarades, le récit ne marque aucune coupure temporelle. Le deuxième temps de la mise en scène de la fête se fait suivant une tempora-

61. *Ibidem*, 94-95.

62. *Ibidem*, 103.

63. La lettre d'un spectateur, datée du 10 mai 1564, nous est parvenue ; elle constitue le seul autre témoignage, plus approximatif dans l'évocation qu'il en fait, des décors de cette mascarade. Voir la transcription de cette lettre dans Simonin 1987, 101.

lité qui n'est pas la temporalité historique, mais celle de la mémoire de son narrateur qui confond en une seule représentation les deux moments festifs distincts de la naissance et du baptême.

L'ambiguïté se confirme sur le plan spatial, la mascarade n'étant pas un spectacle représenté à Joinville, mais une scène rapportée par un personnage par le biais d'un compte-rendu des spectacles célébrés à la cour de Lorraine. Elle n'est donc pas jouée sous les yeux des spectatrices-bergères, mais prend forme dans leur imagination, en tant que transposition mentale d'une remémoration. Elle est le reflet d'une mise en scène réalisée ailleurs, projetée dans le décor pastoral de Joinville et rendue immortelle par le pouvoir de la parole qui la fait revivre. Elle se réalise donc comme une présence théâtrale en écho. Comme pour le tableau de la nymphe, un mode de représentation illusionniste se met en œuvre. Fait de mises en abyme, de brouillage de plans et de perspectives, d'effets visuels et auditifs, il s'agit d'un mode d'expression qui est celui du jeu théâtral, mais aussi celui du songe. Il produit un dépaysement géographique entre deux espaces scéniques : les demoiselles de la cour de Lorraine sont des doubles des bergères de la cour de Joinville qui, à leur tour, redoublent les bergères des tableaux et des tapisseries, de même que le cadre idyllique du parc se confond avec le décor champêtre des œuvres représentées sur les murs du château. Dans ces mascarades le lecteur-spectateur a du mal à s'orienter, car le narrateur joue ambiguëment à la frontière entre l'espace historique de Nancy et Bar-le-Duc et son reflet dans un lieu second, Joinville, le bastion des Guise métamorphosé en un Ailleurs où les créations de l'art ont une vie et se mêlent au monde réel. Il s'agit d'un espace suspendu entre la réalité du cadre quotidien et une projection arcadienne dans laquelle les figures évoquées par la mémoire dans un récit en prose prennent vie pour danser, chanter et déclamer des poèmes. Ce jeu de projections révèle bien sûr aussi des visées politiques :<sup>64</sup> l'imbrication spatiale où se produit l'illusion théâtrale des mascarades traduit l'intention de proclamer idéalement l'unité des deux branches de la famille Guise-Lorraine par l'unification fictionnelle des espaces qui leur appartiennent. Il est aussi question de glorifier les Guise en inscrivant en creux ces spectacles princiers, par une sorte d'acte compensatoire, dans leur château ; un château où le roi, lors de son tour du royaume, avait négligé de s'arrêter. Le déplacement à Joinville d'un spectacle qui s'est réellement déroulé ailleurs prend enfin à contrepié Sannazaro, en substituant à la dominante funèbre de son *Arcadia* une célébration de la vie, qui, si l'on en croit Maria Daraki, n'est pas un contresens.

64. Cf. notamment Rieu 1997, 251-278 et Giavarini 2010, 78-81.

## Conclusion : clôture de la corniche et transfert générique

Il y a plusieurs manières de refermer la corniche où s'enchâsse le « théâtre » de la fiction. Celle de Sannazaro dans sa prose XII est un chef d'œuvre d'intelligence et de concision en ce qu'elle résorbe tous ses enchâssements *d'une seule phrase*. Tandis que la nymphe qui a conduit le narrateur dans l'antre du fleuve Sebetho prend congé de lui, elle lui avoue son identité *par* sa métamorphose en eau :

*Me (che hora ti parlo) troverai ben tosto sotto le pendici del monte ove ella si posa. E'l dire di queste parole, e'l convertirsi in acqua, e l'aviarsi per la coverta via fu una medesima cosa.*<sup>65</sup>

Et moi *qui parle à toi* suis celle qui réside au pendant de la montagne où elle [Phénice, aimée du narrateur] repose et là me trouveras-tu bien tost. La *prolation* de ceste dernière parole, sa *transmutation* en eau, et sa *fluxion* par la voye secrète furent tout une mesme chose.<sup>66</sup>

Notons que le traducteur enrichit cette concision en transcrivant le substantif « dire » par le mot « prolation », synonyme en français d'« énonciation », mais qui désigne aussi, dans le lexique musical, la scansion rythmique du vers. Ainsi, tout se résout en un son, à l'écoute d'une parole perçue dans l'écoulement d'une source, tandis que s'évanouit la personnification de la nymphe qui enchantait la scène et qu'elle s'avoue pour un fantasma substitué à la mémoire d'un amour perdu.

Belleau pour sa part choisit la voie inverse, en étalant les plans du récit afin de les replier méthodiquement l'un sur l'autre. A la tombée du jour, le narrateur de la *Bergerie* s'est égaré en descendant de la terrasse du Grand Château. Ayant perdu la compagnie des demoiselles de Joinville, il les rejoint en bord de Marne, pour épier leurs ébats :

Or pour clorre & pour sceller ce beau jour d'un s/c/eau & d'une marque mémorable à jamais, je vy dedans la prairie sur les bords de la Marne une troupe de nymphes portant le crespé d'or de leur chevelure flottant & ondoyant sur leurs espauls, cordonné seulement d'un petit ruban de couleur, & serré d'une couronne de parvanche.<sup>67</sup>

A l'exemple des parures des demoiselles, la couture de la prose et du vers est particulièrement soignée. Elle s'inscrit dans une relation causale de l'une à l'autre, ce qui veut dire que, pour une fois, le poème *inspire* la prose qui l'annonce et qu'il n'y est donc plus simplement enchâssé :

65. Sannazaro *Arcadia*, prose XII, f. 302.

66. Sannazaro *Arcadie*, trad. par J. Martin, prose XII, f. 100r°.

67. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 119-120.

[...] je la peus fort aisément discerner du laurier, *parce que la Lune favori-*  
*soit mon bonheur luy ayant fait ceste requeste :*  
*Lune porte flambeau, seule fille heritiere*  
Des ombres de la nuit au grand et large sein [...]  
*Montre le teint vermeil de ton visage plain*  
Et les rayons sacrez de ta belle paupiere  
Laisse moy je te pry sous le silence ombreux  
De tes feux argentez au séjour amoureux [...].<sup>68</sup>

Cet éclairage lunaire révèle un nouveau spectacle qui semble le négatif du précédent : la nudité des jeunes filles au bain. Il condense dans le final de la *Bergerie* plusieurs scènes de l'*Arcadia* et d'abord, dans les vers qu'on vient de citer, un détail du portrait d'Amarante tiré de la quatrième prose. Celui-ci nous explique pourquoi la lune, chez Belleau, a le « teint vermeil ». Chez Sannazaro, il s'agissait de la lune « enchantée » :

Quindi la marmorea e delicata gola discendendo, vidi nel tenero petto le piciole e giovenili mammelle, che a guisa di duo rotondi pomi la sottilissima veste in fuori pingivano [...] Et ella delicatissima e di gentile e rilevata statura andava per li belli prati con la bianca mano cogliendo i teneri fiori. [...] quasi ripresa, [...] divenne non altrimenti vermiglia nel viso, che suole talvolta *il rubicondo aspetto de la incantata luna* [...].<sup>69</sup>

De là descendant à la gorge délicate et plus finement blanche qu'alebastre, j'aperceue en son sein deux tétins ron[d]s comme deux pommettes qui repoulsoient sa robe au dehors [...] Ceste pastourelle se promenoit du long de la prairie et cueilloit de sa main blanche les fleurs qui plus satisfaisoient à ses yeulx [...] quand elle revint à soy [...] devint aussi *rouge comme est quelque fois la face de la lune enchantée*.<sup>70</sup>

Le voyeurisme précieux de la vision des baigneuses fait aussi bien penser aux *Amours* de Ronsard qu'à Sannazaro, ce qui nous apprend que, d'un auteur à l'autre, l'érotisme courtois n'a pas changé d'objet :

Elles montroient l'une à l'autre en toute privauté (car elles ne me pouvoient apercevoir) leurs gorges, leurs greves & leurs seins. Entre autres j'en vy un large blanchissant, rehaussé de deux montagnettes soupirantes d'un doux & mignard tremblement, abouties de deux petites fraizettes rougissantes sur le bout, le teint

68. *Ibidem*, 120.

69. Sannazaro *Arcadia*, prose IV, f. 110.

70. Sannazaro *Arcadie*, prose IV, f. 21<sup>r</sup>°-v°.

de cette enflure mignonne ressembloit un vase de cristal comblé de lis & de roses tant estoit naïvement coloré.<sup>71</sup>

Mais c'est la référence à l'*Arcadia* qui prédomine ensuite, dans la récapitulation sonore qui fait écho à la mélancolie de Sannazaro aux proses II, IX et X, au moins pour le « tin-tin » des cigales qui sert de basse continue et murmurante au discours du poème ainsi que, à cet instant, pour le retour au réel d'un narrateur qui, rappelons-le, croyait avoir perdu l'ouïe dans l'incipit :

Or ayant donné contentement à mes yeux de si doux & si gracieux appas, *il falloit bien que l'oreille receut quelque plaisir* & pour ne la laisser malcontente, une de la troupe commence une chanson [...] Cette chanson finie je demeure tout éperdu tant pour la douceur de la voix laronnesse de mon âme que pour les paroles passionnées de l'amour. [...] j'ay ouy au mois d'avril les accens redoublés [...] et les fredons entrecoupés du rossignol, j'ay ouy le tin-tin des cigales au mois le plus chaut de l'été [...] j'ay ouy doucement glisser la rosée sur les herbes [...] j'ay ouy entre deux montagnes caverneuses les vieilles querelles de la parlante Echo [...] j'ay ouydedans le saint horreur des forests les plus obscures les chansons de Daphnis : mais pour dire la vérité, cette voix estoit tout autre chose.<sup>72</sup>

Et c'est finalement la troisième prose qui fixe le *dispositif*, au sens plastique du terme, en servant de modèle à une scène « vivante », démarquée de l'ekphrasis du temple de Palès :

Ma quel che più intentamente mi piacque di mirare erano certe ninfe ignude, le quali dietro un tronco di castagno stavano quasi mezze nascose [...] In questo venivano quattro satiri [...] per prenderle [...] di che elle avendendosi si mettevano in fuga [...] si erano per paura gittate dentro un fiume, e per quello fuggivano notando, e le chiare onde poco o niente gli nascondevano de le bianche carni.<sup>73</sup>

Mais ce que plus ententivement me pleut à regarder, furent certaines Nymphes nues, lesquelles estoient demy cachées derrière une tige de chataignier [...] et cependant survenoyent quatre satyres [...] pour les surprendre [...] dont les belles s'appercevant tournoyent en fuyte [...] s'estant de peur gettées en une rivière par où elles se sauoient en nageant dont les ondes estoient si claires qu'elles ne cachoient que peu ou rien de leurs charnures blanche.<sup>74</sup>

Or de peur d'estre découvert j'eus patience derrière un saule creux où je m'étois tapi, ou de frayeur voyant tant de divinitez ensemble, ou de peur d'interrompre

71. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 120-121.

72. *Ibidem*, 124-125.

73. Sannazaro *Arcadia*, prose III, f. 95-96.

74. Sannazaro *Arcadie*, prose III, f. 15v<sup>o</sup>.

leur plaisir, ou sous l'espérance d'en entendre davantage : mais je ne demeuray gueres que soudain je ne les visse toutes au plonge, fandre l'eau à cou[p]s de bras, puis soudain s'évanouir & se dérober à mes yeux.<sup>75</sup>

La fin de cette vision qui n'est pas un songe, mais bien un fantasme – tandis que la disparition des nageuses passe pour un effet de réel – se conforme pourtant au processus conventionnel du réveil du songeur : un retour à la forme initiale, pourrait-on dire, et qui préfigure, mais en tout autre sens, le *topos* de Calderon qu'on peut prendre pour *motto* ou devise du théâtre à venir : « la vie est un songe ». Ce qui motive une ample et dernière récapitulation jouant, *du point de vue du sujet*, les émotions de sa *Journée* :

Enyvré de tant de plaisirs, environ les dix heures je me retire en ma chambre pour prendre mon repos. Je vous laisse à penser si ce dormir me fust plaisant & doux : car si tost que le sommeil eust couvert de ses aelles humides la lasse & paresseuse paupière de mes yeux, l'enchanteresse & charmeresse mémoire de ce que j'avois veu & entendu ce beau jour, accompagné d'Amour, de plaisir & possible de quelque passion, tous ensemble viennent suborner mes sens [...] car non seulement il me sembloit voir ce que j'avois veu, ouïr ce que j'avois ouy, entendre ce que j'avois entendu, admirer ce que j'avois admiré, mais je pensois veritablement avoir cet heur que de continuer le plaisir de ce beau jour.<sup>76</sup>

L'explicit répond mot pour mot à l'incipit ; il suffit de s'y reporter, pour comprendre qu'avec l'hésitation sur le rêve et le réel, la réitération est la clef du passage. Car c'est désormais le rôle du songe que de répéter l'expérience de cette « journée », virtuellement prolongée en un « jour sans fin » dont le livret se rejouerait pour le plaisir, comme on parcourt mentalement les cases d'un théâtre de mémoire. Par un renversement des valeurs qui remet en place la hiérarchie commune des perceptions, c'est bien sur la dissipation d'un songe que se referme l'enchâssement fictionnel :

Mais las ! somme trompeur, trop jaloux de mon plaisir [...] tu n'es qu'une douce fumée qui s'esvanouit en l'air, tu n'es qu'une odeur passagère qui traversant nos appréhensions charme & ensorcelle nos sens, tu n'es qu'un masque fantas-tique trompeur et menteur, déguisant le faux en apparence de vray.<sup>77</sup>

Mais la pièce sur laquelle retombe le rideau – anachroniquement, car cet accessoire n'existe pas encore – c'est bel et bien la réalité. Celle qu'aura revécu un narrateur enfin rendu à lui-même « sans alteration de [son] naturel ». Une réalité qu'on avait pu croire simplement projetée dans un monde d'ap-

75. Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 125.

76. *Ibidem*, 125-126.

77. *Ibidem*, 126.

parences, altérée par les fantasmes qui l'embellissent, mais qui s'avère au bout du compte l'authentique expérience de cette « journée » mémorable :

Plust à Dieu [...] qu'un songe tel couvast éternellement dessus mes yeux. Mais quoy ? je cogneu lors que tout ce qui prend vie, & tout ce qui soupire sous ce grand ciel ne se peut continuer en son estre, & qu'il faut par nécessité qu'il prenne quelque fin suivant le fil ordonné de la main de ce grand Dieu. Ainsi je passé ce beau jour & cette douce nuit. Je vous prie, si toute nostre vie estoit dispensée en cette façon, ménageant les jours & les heures en tels plaisirs [...] sans appréhension fascheuse, *sans alteration de nostre naturel*, francs et libres d'avarice, d'envie & d'ambition, aurions-nous regret en mourant d'avoir vécu si doucement en ce monde ?<sup>78</sup>

Il y a peut-être dans cet *explicit* une réminiscence de l'adieu à la *sampogna*, la musette des bergers de la treizième prose de Sannazaro,<sup>79</sup> mais sur le fond Belleau dit autre chose : si la vie est un songe, ce songe-là est précieux, non parce qu'il la représente avec la virtuosité qu'on a dite, non par l'ingéniosité de ses artifices, mais parce que sa mémoire est bien le reflet *véritable* de « nostre naturel ».

On pourrait gloser sur la dimension moderne, pré-freudienne de ce récit d'un songe qui n'en est pas un, mais qui procède par condensation et déplacement, ce qui nous apprendrait pourquoi le sentiment arcadien est constant, c'est-à-dire toujours renouvelé dans l'expérience humaine et en quoi le dispositif qui le produit – l'ultime mise en perspective étant celle de la mémoire – est nécessaire. Mais on s'en tiendra à un bilan esthétique de l'ethos maniériste de cette première *Bergerie*, en revenant sur son parcours mimétique du point de vue de sa théâtralité et, « quant à l'œil », de sa scénographie.

L'une n'allant pas sans l'autre, la théâtralisation du prosimètre convoque des perceptions visuelles encadrées dans des perspectives en abyme qui s'ouvrent sur des emboîtements touchant autant l'espace que la parole. C'est là que se déploie le germe du « théâtre » qui, on l'a vu dans les mascarades, adhère à la réalité de la vie de cour et se réalise en tant que représentation d'une représentation, à l'intérieur d'un dispositif textuel où l'imbrication prose-vers et la circulation de la parole produite par les décrochements énonciatifs convergent dans l'évocation d'un espace animé. Les artifices de la mémoire et le brouillage des repères contribuent à étoffer la densité de ces

78. *Ibidem*.

79. « [...] chi più di nascoso e più lontano dalla moltitudine vive, miglior vive. E colui tra' mortali si può con più verità chiamar beato, che senza invidia de le altrui grandezze con modesto animo de la sua fortuna si contenta » (Sannazaro *Arcadia*, prose XIII, f. 330). Cf. la trad. de Jean Martin : « [...] celui peult vivre en plus grand repos qui est plus lointain et retiré de la multitude confuse. Et entre les hommes se peult plus véritablement estimer celui qui sans envie des grandesses d'autrui, par modestie de courage se contente de sa fortune » (Sannazaro *Arcadie*, prose XIII, f. 114<sup>v</sup>°).

constructions et les mascarades nous montrent bien le reflet d'un théâtre festif qui est aussi une mise en scène de la mémoire. C'est au croisement de la vision, de la remémoration et de la parole représentée que l'enchâssement pictural et l'enchâssement théâtral se superposent pour définir l'identité générique de la bergerie, en laissant filtrer le souffle théâtral qui l'anime. Les dernières pages le confirment : le songe se confond avec une remémoration créatrice (« l'enchanteresse & charmeuse mémoire ») et, au réveil, la mise en scène de la mémoire redevient de l'écrit.

La dimension théâtrale est d'ailleurs une dimension à laquelle Belleau a été sensible dans sa jeunesse, où il a participé en tant qu'acteur à quelques représentations au Collège de Boncourt et où il a composé, juste avant son départ à Joinville, sa seule comédie, *La Reconnue*, publiée à titre posthume en 1578. Bien que le cadre, générique et référentiel, soit tout à fait différent, quelques reflets d'une perspective scénique déjà adoptée pourraient s'être prolongés dans l'idéation de la *Bergerie* et avoir contribué à nourrir une virtualité théâtrale déjà présente dans la matrice arcadienne. Dans cette *Bergerie* la théâtralité est donc une création.

Chez Belleau, repenser l'*Arcadia*, c'est alors bien sûr exhiber l'héritage de Sannazaro, mais c'est aussi mettre en œuvre une scénographie de la parole qui investit les personnages et les décors et accentue l'ambiguïté référentielle de l'œuvre. C'est enfin faire basculer la dimension du jeu – composante essentielle de l'*Arcadia* – vers l'espace théâtral ou chorégraphique ancré dans le modèle de sociabilité aristocratique qui émerge du monde parfait des princes-bergers de la petite cour de Joinville.

« Quant à l'œil », l'assemblage des mécanismes étudiés permet de saisir l'identité de l'arcadie littéraire dans son mouvement transgénérique depuis le songe vers le théâtre. Le triple enchâssement du vers dans la prose, de l'objet dans le site, et de la parole dans le tableau sert de matrice à l'œuvre conçue comme *dispositif*. Il assure sa continuité dans la métamorphose qui la transporte depuis les formes déjà révolues du songe allégorique vers celles du théâtre, en un temps où ces virtualités n'avaient encore reçu aucune réalisation. La comparaison de la *Bergerie* avec son modèle est donc précieuse pour la compréhension de l'histoire d'un genre qui ne naîtra véritablement, et à l'échelle européenne, qu'à la fin du siècle.

Elle démasque la fausse continuité qui rattache en apparence les arcadies maniéristes à l'églogue virgilienne. Celle-ci, en remontant jusqu'aux sources premières des *Idylles* de Théocrite, a pour ainsi dire *toujours* existé, et toujours elle a connu des imitations, partout et dans toutes les langues. Mais l'*Arcadia* de Sannazaro est *autre chose* dans l'exacte mesure où elle modélise la relation entre le sujet et le paysage conçu comme le lieu (ou le temps) d'une innocence et d'une enfance révolues : l'identité rêvée du poète mise en perspective c'est-à-dire entrevue et cernée plutôt que ressaisie, est un « pays perdu » dont le simulacre entretient le désir. Et c'est bien cette relation – et non pas la qualité des vers – qui fait la nouveauté et le prix de l'œuvre. Au temps où cette représentation se diffuse, peu importe

que ce soient des bergers – c'est-à-dire des acteurs déguisés – qui rejouent cette « enfance », car ce qui compte vraiment, c'est la *vérité* du sentiment hyperbolisé et rendu cathartique par le dispositif qu'on a examiné : un désir incluant dans sa projection la mélancolie et le deuil omniprésents dans le lyrisme de Sannazaro.

De cela, on l'a vu, Belleau n'a presque *rien* retenu – sinon la mise en œuvre d'un dispositif analogue à celui de son devancier, et bien sûr le sentiment qui perce dans la clôture de sa corniche, à la fin de la première journée. Quant au reste, si l'on n'a rien dit de la *Seconde Journée*, c'est qu'elle n'est plus une arcadie, mais la compilation opportuniste de pièces dont la disparité fait éclater le cadre fictionnel. Et la description du jardin qui inaugure cette continuation factice n'y change rien. En révisant et en lissant le cadre de la *Première Journée* – reprise et transformée – le poète se sera contenté de recoller des pièces dont la thématique lui semblait compatibles avec le registre arcadien.

Pourtant l'œuvre limitée à sa première « journée » est réussie. Car l'exhibition des couvertures suffit à produire « l'effet arcadien » qu'on attendait, quand bien même le sentiment en serait différent. La mélancolie ne domine pas à Joinville, si bien que la mort s'y inscrit dans la continuité du vivant : depuis le deuil que commémore l'épithaphe de François de Lorraine, jusqu'à la naissance de l'héritier célébrée par la mascarade. L'extension du cadre fictionnel de la journée jusqu'à la nuit employée à la revivre en songe – ou « comme un songe » – mérite aussi d'être considérée sous l'angle de l'histoire du genre. Car avec le scénario de sa journée et de sa nuit, partagées entre un château et un parc, Belleau a retrouvé, peut-être à son insu, la trame d'un scénario ancien, fixé un siècle et demi avant l'invention de l'*Arcadia*. Il s'agit d'un *excursus* de Guillaume de Machaut, inclus dans le recueil prosimétrique de son *Remède de Fortune* (c. 1341) et dont le décor est le parc et le château de Hesdin en Artois.

Chez Machaut, le narrateur n'ayant pas osé avouer à sa dame qu'il était l'auteur des poèmes amoureux qu'il lui avait adressés, quitte le château pour errer de nuit dans le parc à fabriques créé pour le duc de Bourgogne. Fortune qui le persécute lui apparaît en songe, puis l'allégorie de Dame Espérance qui le reconforte et le persuade de retourner auprès de sa dame pour lui avouer ses sentiments. Ce qui s'accomplit à la fin, après la description d'une fête courtoise avec banquet, musiciens et bal, tout à fait comparable à la mascarade de Bar-le-Duc transportée à Joinville dans le nouveau cadre de la *Bergerie*.<sup>80</sup> Or par un curieux détour de l'Histoire qui n'est sans doute qu'une coïncidence – sans quoi il faudrait croire que Belleau et le maître de Bomarzo se sont bel et bien rencontrés et accordés et que ce parc est *objectivement* l'un des modèles de la *Bergerie* – Vicino Orsini connaît bien – et pour son malheur – Hesdin, son parc et son château. En 1553, il y fut assiégé, canonné, et capturé par les Impériaux, et l'une de ses fabriques,

80. Machaut *Remède*.

la célèbre « casa pendente », conserve selon notre hypothèse, la mémoire paroxystique de cet assaut.<sup>81</sup>

Ce parallèle nous ramène à notre objet, c'est-à-dire à l'essence du lyrisme arcadien finalement commune à Sannazaro et à Belleau : on la croit identique à l'intention que proclame, à Bomarzo, une inscription gravée sur un cippe entre la « fontaine du théâtre » et la « casa pendente » :<sup>82</sup> *Sol per sfogar il core* : « seulement pour épancher mon cœur ».

81. Cf. Polizzi 2016, 58-59. Il s'agirait de l'explosion de la brèche du rempart qui mit fin au siège de Hesdin.

82. Cf. Castelletti 2009, 333.

## Bibliographie

### Sources

Colonna *Songe* (Polizzi)

F. Colonna, *Le songe de Poliphile* [*Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499], [trad. par J. Martin, Paris 1546], éd. de G. Polizzi, Paris 1994-1996.

Belleau *Amours*

*Les amours et nouveaux eschanges des pierres précieuses, vertus et propriétés d'icelles* [...], par Rémy Belleau, Paris 1576.

Belleau *Bergerie* 1565

*La Bergerie* de Rémy Belleau, Paris 1565.

Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine)

R. Belleau, *Œuvres poétiques*, II. *La Vergerie* (1565), éd. critique par M.M. Fontaine, Paris 2001.

Belleau *Bergerie* 1572

*La Bergerie* de R. Belleau, divisée en une première et seconde journée, Paris 1572.

Belleforest *Cosmographie*

*La cosmographie universelle de tout le monde* [...] recueilly tant par Sebastien Munster [1544] que recherché par François de Belleforest, I-II, Paris 1575.

Machaut *Remède*

G. de Machaut, *Le Remède de Fortune*, dans *Œuvres*, éd. de J-M. Bédier, Paris 1906.

Sannazaro *Arcadia*

*Arcadia* di m. Giacomo Sannazaro [1504], nuovamente corretta et ornata di figure e di annotationi da m. Francesco Sansovino, Venezia 1578.

Sannazaro *Arcadia* (Vecce)

Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cur. di C. Vecce, Roma 2013.

Sannazaro *Arcadie*

*L'Arcadie* de messire Jacques Sannazar mise d'italien en francoys par Jehan Martin, Paris 1544.

### Bibliographie critique

Agamben [2006] 2014

G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* [*Che cos'è un dispositivo?*, Milano 2006], trad. par M. Rueff, Paris 2014.

Campanini 2018

M. Campanini (éd.), *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman*, Paris 2018.

Castelletti 2009

C. Castelletti, « Le iscrizioni del sacro bosco », dans Frommel 2009, 332-333.

Connat, Mégret 1945

M. Connat, J. Mégret, « Mort et testament de Rémy Belleau », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 6 (1945), 328-356.

Daraki 1994

M. Daraki, *Dionysos et la Déesse-Terre*, Paris 1994.

Dauvois 1998

N. Dauvois, *De la satura à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris 1998.

Fontaine 2001

M.M. Fontaine, « Postface », dans Belleau *Bergerie* 1565 (Fontaine), 199-287.

Frommel 2009

S. Frommel (dir.), *Bomarzo. Il bosco sacro*, Milano 2009.

Giavarini 2010

L. Giavarini, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2010.

Jeanneret 1970

M. Jeanneret, « Les œuvres d'art dans la *Bergerie* de Belleau », *Revue de l'histoire littéraire de la France* 70/1 (janvier-février 1970), 1-13.

Lebègue 1916

R. Lebègue, « Une source de la *Bergerie* de Rémy Belleau », *Revue du Seizième siècle* 4/3-4 (1916), 166-194.

Mazouer 2002

C. Mazouer, *Théâtre français de la Renaissance*, Paris 2002.

Meiss-Even 2013

M. Meiss-Even, « “Pour ne cognoistre gueres d'aultres plus belles maisons en ce royaulme ni plus santantes ung grand prince” : les châteaux et palais des Guise », dans *Les Guise et leur paraître*, Tours 2013, online.

Polizzi 2009

G. Polizzi, *Il sacro bosco e la questione dei generi letterari : allegoria, epopea, arcadia*, trad. de M. Campanini, in Frommel 2009, 103-113.

Polizzi 2016

*Bomarzo. Poétiques d'un jardin italien*, essai de G. Polizzi, photos de F. Sagnes, Triel-sur-Seine 2016.

Polizzi 2021

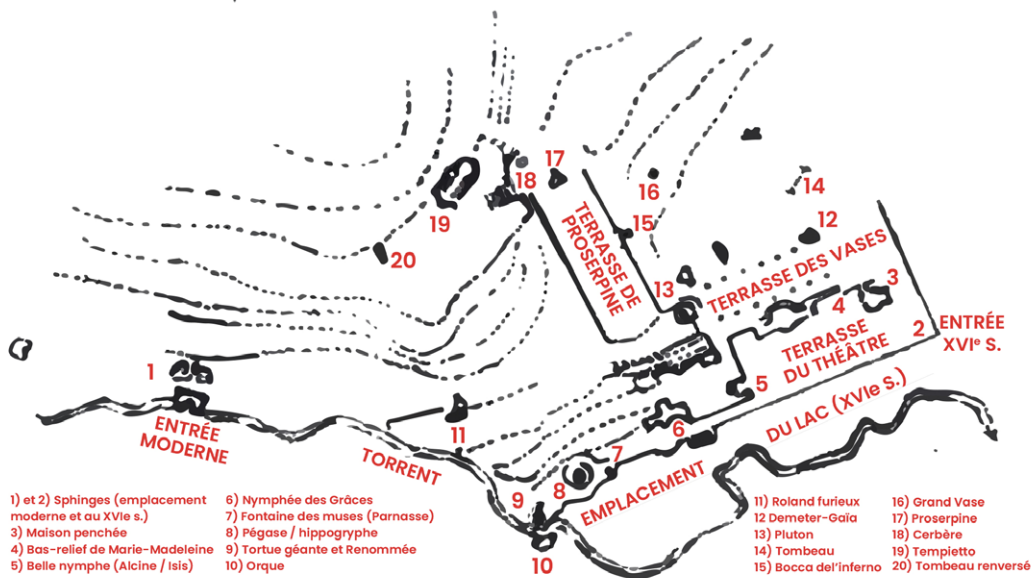
G. Polizzi, « Prière pour l'ouverture d'une clairière : le sacro bosco de Bomarzo, versant arcadie », dans Ch. Imbert (éd.), *Le Bois sacré. Histoire d'un paysage entre imaginaire cultuel et tradition culturelle*, Toulouse 2021, 37-53.

Rieu 1997

J. Rieu, « La *Bergerie* de Rémy Belleau : une « fête » poétique à la gloire des Guise », dans Y. Bellenger (éd.), *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris 1997, 251-278.

Simonin 1987

M. Simonin, « Ronsard à Bar-le-Duc : notes sur le texte primitif et la représentation des Mascarades (7 mai 1564) », *Revue de l'Histoire littéraire de la France* 87/1 (janvier-février 1987) 99-109.



**SCHÉMA TOPOGRAPHIQUE DES FABRIQUES DU « SACRO BOSCO »**

Conception : Gilles Polizzi, Graphisme : Laetitia ATTILI

Fig. 6.1. Topographie des motifs « arcadiens » dans le Sacro Bosco de Bomarzo, d'après Polizzi 2021.

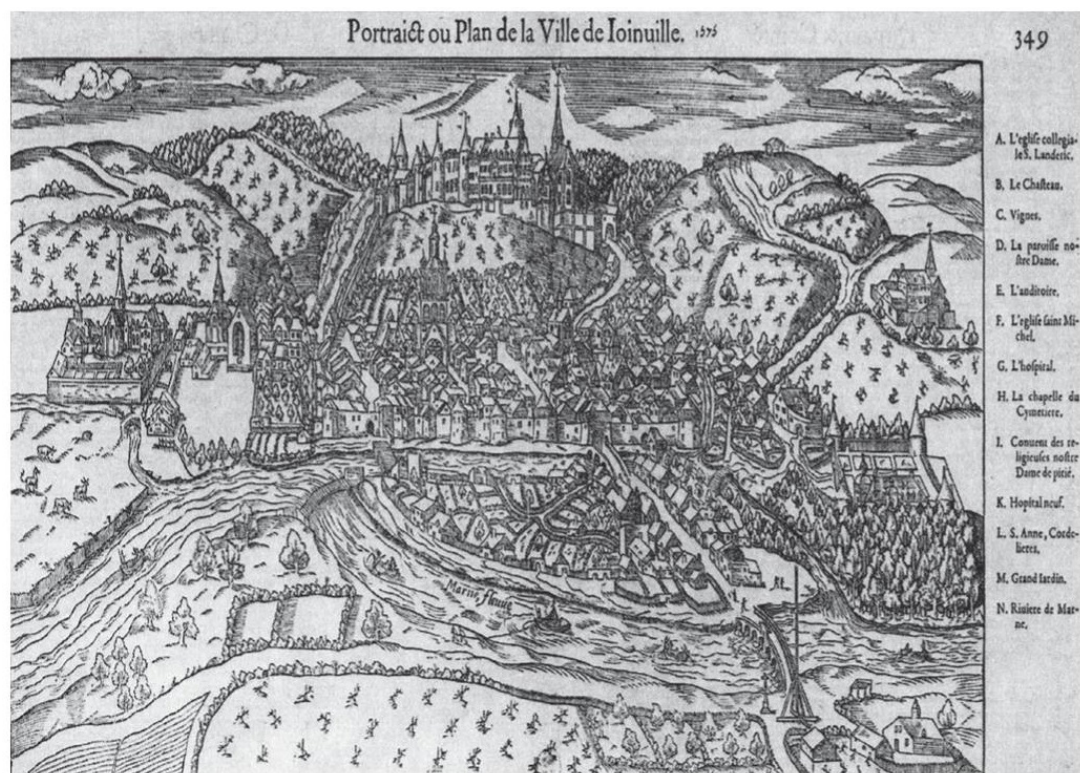


Fig. 6.2. *Portraict ou plan de la ville de Ioinville* tiré de Belleforest, *Cosmographie I*, 348-349. En haut au centre, le « grand château » ; en bas à droite, le « petit château » et son verger, référents respectifs de la terrasse et du bain des nymphes dans la *Bergerie* de Belleau.



# La pastorale dramaturgique française : variations d'un genre à l'âge baroque

Laura Rescia

## 1.

Les études critiques sur la pastorale dramaturgique française au XVII<sup>e</sup> siècle connaissent, on le sait bien, une impulsion croissante à partir de la fin des années 1960, grâce à la redécouverte de la production de la première partie du siècle, que nous voulons encore appeler baroque, jusqu'alors obscurcie par le mythe du Grand Siècle. Il ne sera pas nécessaire ici d'évoquer le parcours commencé par Jean Rousset,<sup>1</sup> ensuite repris et augmenté grâce aux études comparatistes des francisants italiens comme Daniela Dalla Valle<sup>2</sup> et Daniela Mauri,<sup>3</sup> ayant mis en évidence l'influence de la dramaturgie italienne (Guarini et Tasso tout spécialement) sur la production théâtrale française du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Notre objectif est de reprendre et préciser un certain nombre d'idées qui semblent avoir figé la vision critique de cette production théâtrale, et dans ses coordonnées chronologiques et dans son esthétique.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la première étude dédiée à la pastorale tragique française dessine une courbe qui indique une première période expérimentale, appelée par Jules Marsan « les prémisses »<sup>4</sup> à partir de 1585 jusqu'à 1610 ; suivie par une évolution et expansion, dues selon le critique surtout au succès de *L'Astrée* et à la plume d'Alexandre Hardy qui aurait fait atteindre un apogée à ce genre dans les années 1624-1631, avec des pièces comme *Alcée* en 1625, *Corine* et *Le Triomphe de l'Amour* en 1626 ; sans oublier l'apport d'autres dramaturges, tels que Racan et ses *Bergeries* en 1625 et Jean Mairet avec *La Sylvie* en 1626. Cette phase aurait été suivie par une crise amenant à sa disparition, à partir des années 1630, et marquant la fin de ce genre attestée par la publication d'un antiroman, *Le Berger extravagant* de Charles Sorel (1627, nouvelle édition en 1633), et ses reprises sur scène, avec la représentation de la pièce tirée du roman et élaborée par Thomas Corneille en 1653. La vision de Marsan a été notamment reprise par Jacques Scherer, qui, grâce à une étude statistique, déplace d'une décennie l'apogée du genre, en 1630, quand il signale la présence sur les scènes françaises de

1. Rousset 1953.

2. Dalla Valle 1973.

3. Mauri 1996.

4. Marsan 1905, 174.

trente-et-une pastorales ; pour attester ensuite une décadence rapide, une sorte de chute verticale qui porterait à zéro le nombre de publications en 1640 ; la courbe remonterait un peu dans la décennie suivante, pour atteindre en 1650 le nombre de cinq, et en 1660 de huit, avant de disparaître complètement.<sup>5</sup> Mais il faut considérer que la cartographie de la vie théâtrale française a été considérablement augmentée et maintes pièces ont été redécouvertes, allant enrichir ce cadre.

Le répertoire d'Alain Riffaud,<sup>6</sup> imprimé en 2009 et ensuite mis en ligne en 2018, qui couvre l'ensemble du XVII<sup>e</sup> siècle, et qui est constamment mis à jour, atteste, entre 1630 et 1640 la publication de trente-six *editiones principes* de pièces pastorales, auxquelles il faut ajouter trente-huit réimpressions. Et si cette décennie est loin d'attester donc une chute de l'intérêt libraire envers ce genre, on ajoutera que, toujours selon ce répertoire, entre 1650 et 1699 on peut encore compter la publication de vingt-quatre pastorales, et quatre-vingt rééditions. S'il est vrai que, comme bien connu, au fur et à mesure que le siècle avance la pastorale vire vers sa forme de tragédie lyrique pour aboutir à l'opéra, au moins trente-sept pastorales dramatiques sont encore représentées et éditées dans cette période. L'étude de Riffaud met en outre en relief l'extrême hétérogénéité des étiquettes appliquées au corpus pastoral : *pastorelle chrétienne*, *poème bocager*, *fable bocagère*, *fable champêtre*, *tragédie pastorale*, *tragi-pastorale*, *pastorale comique*, *pastorale tragique et morale*, *tragi-comédie pastorale*, *pastorale en chansons*, *pastorale héroïque*, *pastorale burlesque*, *opéra*, *pastorale héroïque en musique*. Or, si on sait que l'indication d'un genre sur le frontispice n'est pas toujours à attribuer à l'intention de l'auteur, mais plutôt à la stratégie commerciale de l'éditeur, il est pourtant à remarquer l'extrême flexibilité du genre, prêt à accueillir dans son giron des polarités capables de satisfaire tout public, de se plier à plusieurs tonalités dramaturgiques et d'intéresser un public, de lecteurs et de spectateurs, bien après les années Trente du siècle.

Un autre élément a influencé à notre avis la vision critique de la pastorale dramaturgique : strictement liée au concept de baroque, elle a été retenue comme exemplaire de cette période et des trente premières années du siècle. Dans l'étude fondamentale de Daniela Dalla Valle<sup>7</sup> sur l'influence des formes et des contenus du *Pastor fido* de Guarini sur le drame pastoral français, l'hypothèse de départ est essentiellement d'établir un lien entre le baroque, considéré en tant que condition culturelle et spirituelle, et cette forme expressive, qui est analysée surtout dans la tentative d'apporter des éléments de connaissance à la phénoménologie de la civilisation baroque, contrastant le paradigme classique, ce dernier ayant obscurci pendant longtemps les expressions artistiques excentriques, bizarres, capricieuses

5. Scherer [1950] 2014, 673.

6. Riffaud *Répertoire*.

7. Dalla Valle 1973.

des décennies du début du siècle. Par ailleurs, Laurence Giavarini,<sup>8</sup> dans son étude incontournable et bien plus récente sur la pastorale, analysée dans ses rapports avec l'histoire politique, a délimité ses observations, posant la chronologie du phénomène de son intérêt entre les débuts du XVI<sup>e</sup> siècle et 1633-1634 ; son travail, qui se veut transversal aux différents genres, concerne aussi les pastorales dramaturgiques, essentiellement dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il est indiscutable que la pastorale au théâtre a pris la forme de la tragédie, et connu sous cette forme une floraison remarquable entre 1613 et 1640 ; il serait pourtant inexact de reconduire toute forme dramaturgique ayant trait avec la topique de la pastorale à la forme tragique.

De plus, l'effacement de la séparation nette entre les périodisations du baroque et du classicisme, mettant en lumière la coexistence de deux goûts et de deux esthétiques même au-delà du début de l'activité de l'Académie française, est aujourd'hui une donnée critique bien acceptée ; je me limite ici à citer le travail de Michel Jeanneret<sup>9</sup> concernant Versailles, emblème du classicisme, qu'il réexamine en cherchant son « visage anxieux », témoin d'une grande inquiétude dominante et abondante, qu'on peut bien appeler baroque, dans l'expression artistique et littéraire des années 1660 qu'autrefois on aurait considérées comme le cœur du classicisme.

Mais pour rester dans le domaine de notre intérêt, il faudra citer les remarques de Jacques Morel<sup>10</sup> concernant la présence de la pastorale dans l'œuvre de Molière, qui remettait déjà en discussion l'idée de décadence de ce genre, soulignant que penser la pastorale aux années 1660 signifie penser à une évolution en conformité au goût mondain, au renouvellement d'un spectacle qui n'a plus beaucoup en commun avec les pastorales du début, mais qui repose sur un modèle commun. Un autre éminent critique de Molière, Claude Bourqui, reprend cette même problématique quand il met en évidence que les trois grands modèles italiens, Guarini, Tasso et Bonarelli, étaient encore bien connus au-delà de 1660, et pour preuve les nouvelles séries de traductions qui apparaissent précisément à cette époque (ce qui va dans la direction des observations statistiques que nous venons de faire à partir du répertoire de Riffaud). De plus, Bourqui a remis en discussion la vision traditionnelle du rapport de Molière au modèle pastoral : sa reprise d'éléments pastoraux dans *La princesse d'Elide*, ou dans *Les amants magnifiques*, associe la parodie avec le traitement sérieux des topiques et des thèmes pastoraux : ce sont deux aspects qui se renvoient, une reproduction fidèle et une déformante, faisant preuve « d'un esprit qui s'adapte à merveille à celui de la jeune cour baroque, [...] un public qui demandait à la fois l'illusion et la critique de l'illusion »<sup>11</sup> en ajoutant que ce

8. Giavarini 2010.

9. Jeanneret 2012.

10. Morel 1980.

11. Bourqui 1996, 148-149.

comique n'a aucune valeur axiologique : « rire de la convention pastorale, c'est d'abord, pour Molière et son public, plaisanter. L'attitude comique ne met, dans ce cas, nullement en cause l'appréciation de l'objet visé ».<sup>12</sup>

Il faudrait donc, et c'est notre hypothèse, reprendre en considération même la production plus tardive de la théâtralité pastorale, pour pouvoir mieux cibler les modifications qu'elle a connues, avant d'emprunter, comme on le sait bien, un trajet de conversion en théâtre lyrique, à partir de la toute première pastorale en musique de Perrin et Cambert, en 1659.

Pour essayer d'esquisser des caractéristiques de cette évolution dans les années centrales du siècle, nous allons en premier lieu établir les traits constitutifs du genre à ses débuts, pour ensuite le mettre en rapport avec un cas exemplaire, une pastorale considérée 'tardive', à savoir l'*Amarillis* de Tristan l'Hermite, jouée en 1652 à l'Hôtel de Bourgogne et imprimée l'année suivante, qui offre, selon nous, des indices significatifs en termes de réception de la pastorale à cette hauteur chronologique.<sup>13</sup>

## 2.

Avant 1585, rappelons-le, la pastorale existait sur les scènes françaises en tant que forme dramaturgique brève, destinée à être représentée après une tragédie humaniste, pour fournir une sorte d'épilogue et pour alléger l'impact pathétique sur les spectateurs qui avaient assisté aux horreurs des tragédies sanglantes. Nous avons pris en examen un corpus de vingt-trois pièces, qui ont été jouées et ensuite imprimées dans la période 1585-1610,<sup>14</sup> quand la pastorale dramaturgique connaît une véritable formation, et des dramaturges comme Nicolas de Montreux, Siméon Guillaume de La Roque, Antoine de Montchrétien élaborent une topique destinée à un fort succès dans le siècle suivant, dont les caractéristiques sont bien homogènes. Par ailleurs, toute la production de cette période contribue à fixer et répandre un modèle de spectacle théâtral qui d'une part hérite encore de la tradition

12. *Ibidem*, 150.

13. La deuxième partie de notre article et la suivante (§§ 2-3) reprennent partiellement les contenus de notre étude, Rescia 2020.

14. Nous remercions Daniela Dalla Valle pour nous avoir gracieusement permis d'accéder à ses fichiers ainsi qu'à sa bibliothèque personnelle. Les pièces constituant notre corpus sont les suivantes : Nicolas de Montreux *Athlette* (1585) ; Jacques de Fonteny *L'eumorphopémie ou le beau pasteur* (1587) ; *id.* *La Galathée divinement délivrée* (1587 ?) ; Nicolas de Montreux *La Diane* (1594) ; *id.* *Arimène* (1597) ; Siméon Guillaume de La Roque *La chaste bergère* (1597) ; Pierard Poulet *Clorinde* (1598) ; Jacques de La Fons *Amour vaincu* (1599) ; François du Souhait *Beauté et Amour* (1599) ; Antoine de Montchrétien *Bergerie* (1601) ; Sr. De La Vallettrie *Chasteté repentie* (1602) ; anonyme *Les infidèles fidèles* (1603) ; J.D.L. sieur de Blambeausaut *L'instabilité des félicités amoureuses* (1605) ; Pierre Troterel *La driade amoureuse* (1606) ; Alexandre Hardy *Alphée ou la justice d'amour* (1606) ; Antoine Gautier *L'union d'Amour et de Chasteté* (1606) ; Jean d'Estival *Le boschage d'amour* (1608) ; P. du Pescher *L'amphithéâtre pastoral* (1609) ; Du Mas *La Lydie* (1609) ; R. Bouchet sr. D'Ambillou *Sidère* (1609) ; Isaac Du Ryer *Les amours contraires* (1609) ; Paul Ferry *Isabelle ou le desdain de l'amour* (1610) ; Pierre Troterel *Theocris* (1610).

précédente, dans ses aspects matériels (en particulier, le décor à compartiments) ainsi que dans la structure des pièces prévoyant le développement d'une courbe dramaturgique qui juxtapose des épisodes distincts, parfois séparés et qui ne sont pas ancrés à une seule action. Mais ce sont surtout des motifs, des constituants thématiques qui se répandent et sont reproduits, sans trop d'originalité, contribuant à distinguer ce nouveau genre : nous allons les rappeler brièvement, pour pouvoir ensuite observer l'autre anneau de la chaîne, une pièce pastorale tardive.

La thématique principale étant amoureuse, une vaste casuistique et des débats concernant les différentes positions vis-à-vis du sentiment amoureux constituent l'aspect dominant : l'opposition entre constance et inconstance, l'infidélité due à la volatilité des sentiments sont les sujets le plus souvent traités, soit dans des joutes oratoires soit dans des monologues qui constituent les lamentations des bergers mal-aimés.

La chaîne d'amour, qui repose sur l'absence de réciprocité, produit de nombreux aspirants au suicide, qui le plus souvent ne vont pas au bout de leur intention, un revirement subit et inattendu les conduisant à réaliser leur rêve amoureux, aboutissant au mariage final.

L'atmosphère pastorale comporte évidemment un cadre bucolique : des champs, des bois, des eaux mouvantes, des grottes peuplées de bergers et de bergères, entourés par des personnages assez stéréotypés : un magicien ou une magicienne, une vieille femme qui, tout en invoquant le *carpe diem*, tente de faire changer d'idée à une jeune bergère vouée à Diane ; des dieux et des héros mythiques, en particulier Diane, Apollon, Cupidon, des dryades, des nymphes, des satyres. Ces derniers sont le plus souvent ceux qui enlèvent une bergère, permettant ainsi à un berger de la délivrer et d'obtenir sa reconnaissance ; ils sont toujours la cible des coups des bergers, ou même de Diane et de ses nymphes. Mais le satyre peut aussi en devenir le conseiller,<sup>15</sup> ou tomber amoureux<sup>16</sup> lui-même ; à une seule occasion, nous avons repéré des satyres qui, après avoir aidé un berger dans ses poursuites amoureuses sans succès, se suicident avec lui.<sup>17</sup> La dimension mythologique existe aussi au niveau ornemental : les invocations d'aide des bergers sont souvent adressées aux dieux de l'Olympe, qui peuvent n'être présents qu'à ce niveau dialogique.

L'évocation du bonheur d'une vie simple à la campagne, en contraste avec la vie dans la ville et à la Cour, est un *Leitmotiv*, ainsi que la scène de l'Écho, consulté comme un oracle et répondant aux questions des bergers.

La dimension du merveilleux est toujours présente et se manifeste à travers des motifs apparentés aux fables : la pomme empoisonnée, la fontaine

15. Cf. J.D.L. sieur de Blambeausaut *L'instabilité des félicités amoureuses* (1605).

16. Cf. Anonyme *Les infidèles fidèles* (1603) ; Alexandre Hardy *L'Alphée* (1606). Dans deux autres pièces, c'est Pan lui-même qui tombe amoureux d'une bergère, cf. Siméon Guillaume de La Roque *La chaste bergère* (1597) ; François du Souhait *Beauté et Amour* (1599).

17. Cf. Jacques de Fonteny *La Galathée divinement délivrée* (1587 ?).

d'amour ou d'oubli, les philtres magiques, les métamorphoses, l'apparition d'une main ensanglantée dans le Ciel sont autant de motifs dus aux nécessités d'avancement de l'intrigue, se situant de préférence à la fin de la pièce. Il est facile de constater que l'immobilisme des événements comporte une accélération finale, rendue possible grâce à l'insertion du fantastique, pour reconduire la situation initiale, troublée par des intrigues amoureuses, à une fin heureuse, généralement à un mariage multiple.

Le sommeil surprend souvent et de manière imprévue les bergers et les bergères, les laissant sans défense, ce qui permet de prévoir des situations à la limite des bienséances (le baiser sur les lèvres et sur le sein).<sup>18</sup> Lorsque c'est un berger qui s'endort, un rêve prémonitoire peut l'aider dans sa conquête amoureuse. Le travestissement est aussi un stratagème très fréquent, aidant les bergers dans leurs aventures : il s'agit parfois d'un escamotage permettant de démontrer une vérité, parfois un moyen pour dynamiser l'action, entre malentendus et fantasmes d'amour homosexuel.

Des éléments allégoriques ou des bribes de roman chevaleresque peuvent se greffer sur la tradition bucolique : ainsi les débats entre Beauté et Amour,<sup>19</sup> ou l'intervention d'un chevalier, ce qui comporte un duel avec un berger.<sup>20</sup> Dans une seule pièce appartenant à cette période nous avons repéré des insertions franchement comiques, qui relèvent de l'héritage farcesque ou des soties. Il s'agit de l'*Arimène* (1597) de Nicolas de Montreux. Deux seuls exemples suffiront. Furluquin, un valet à la faim atavique, rencontre Assave, le pédant,<sup>21</sup> qui lui parle en son *latinorum* et que le valet prend pour un diable, dont il s'éloigne immédiatement ; la rencontre entre les deux se résume (acte II, sc. 5) ainsi que les quiproquos propres à la farce :

ASSA. Tu fuisti ille, qui ce matin  
M'a violé. FUR. Que diable veux-tu dire ?  
ASSA. Iniuriam non ferre je desire  
FUR. S'il est ferré, c'est un asne ou cheval.<sup>22</sup>

Dans l'acte III, sc.1, Furluquin se déclare amoureux de la bergère Argence, qui estime valoir plus que toutes ses débauches précédentes, mais qui l'a refusé, en alléguant sa grossièreté et sa laideur et en lui causant un malheur burlesque : « Mais la voilà ceste meschante garse/ Qui m'a brulé cœur, trippe et carcasse ».<sup>23</sup>

18. Cf. Nicolas de Montreux *Athlette* (1585).

19. Cf. François du Souhait *Beauté et Amour* (1599).

20. Cf. I.D.L. sieur de Blambeausaut *L'instabilité des félicités amoureuses* (1605).

21. Pour une étude sur le personnage du pédant, nous renvoyons à Royé 2008.

22. Montreux *L'Arimène*, f. 52r°.

23. *Ibidem*, f. 60v°.

Nous retrouvons dans la liste que nous venons de présenter un noyau assez conventionnel de ce qu'on appellera la topique dramatique pastorale.

Passons donc à considérer le cas que nous avons choisi en tant que représentant d'une écriture pastorale des années 1650, l'*Amaryllis* de Tristan L'Hermite.

### 3.

Le code pastoral occupe une place éminente dans la production poétique, romanesque et épistolographique de cet auteur,<sup>24</sup> alors que, dans son œuvre dramaturgique, *Amarillis* constitue un *unicum*, qui, de plus, signale le retour au théâtre de cet écrivain, sept ans après sa dernière tragédie *Osman*. L'*editio princeps*, publiée par Sommaville et Courbé en 1653, ne fait pas apparaître le nom de Tristan, qui est également absent dans l'édition de Guillaume de Luynes de la même année, dans une contrefaçon hollandaise de 1654, et dans la réédition de Luynes de 1661 ; à notre connaissance, les premiers à citer Tristan en tant que co-auteur de la pièce sont les historiens du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir les frères Parfaict (en 1746),<sup>25</sup> suivis par Mouhy (1752)<sup>26</sup> et ensuite Lérès (1763).<sup>27</sup>

Dans un *Avertissement au lecteur*, l'imprimeur évoque le brouillon d'une pastorale de la main de Rotrou, remontant aux années 1630, que cet auteur aurait abandonné, choisissant de l'habiller en comédie et de la mettre en scène sous le titre de *La Célimène* en 1633. Encore, dans l'*Avertissement* il fait référence à un « bel esprit », invité par quelques amis de Rotrou à conclure la pièce. L'imprimeur conclut que l'ouvrage a bien réussi, puisque « le Peuple et la Cour y trouvent beaucoup de divertissement, et confessent que cela aurait été dommage que cette Pastorale n'eut pas été mise en lumière ».

Comme nous avons essayé de le démontrer ailleurs<sup>28</sup> l'évocation du seul nom de Rotrou s'explique pour des raisons éditoriales et commerciales, et le manuscrit pastoral fantôme ne serait qu'une invention de l'éditeur, lui permettant d'utiliser le même privilège acquis pour *La Célimène* pour un ouvrage d'un autre auteur. Une comparaison entre la comédie de Rotrou et la pastorale de Tristan met en évidence le rapport étroit entre les deux textes : des 1658 vers de *La Célimène*, 982 sont repris littéralement, à savoir à peu près les deux tiers des vers d'*Amarillis*. Environ 600 vers seraient donc de la plume de Tristan, auxquels il faut ajouter les 82 contenant des micro-variantes. Il s'agirait donc d'une réécriture comportant un passage de genre, de la comédie à la pastorale, qui offrait l'avantage certain à Tristan

24. Berrégard 2006, 14-30.

25. Parfaict 1734-1749, VII [1746], 328-338 et VIII [1746], 160.

26. Mouhy 1752, 12.

27. Lérès 1763, 695.

28. Rescia 2020, 71-73.

de varier son registre, en reprenant un modèle qu'il avait admiré toute sa vie, à la différence du registre comique, qui n'était pas dans ses cordes, et qu'il pouvait utiliser facilement à un moment où ses conditions de santé lui auraient peut-être empêché de créer *ex novo* une pièce ; mais surtout cette opération témoigne de l'intérêt du public de 1653 pour ce genre, sans lequel la publication n'aurait eu aucun sens, ni cette évocation du manuscrit fantôme.

Mais revenons à *Amarillis*, pour cerner sa dimension pastorale. Comme Guichemerre l'a déjà mis en relief,<sup>29</sup> les modifications majeures apportées par Tristan concernent des passages précis. L'onomastique des personnages est modifiée, en faveur de noms plus fréquents dans le monde bucolique (Célimène est rebaptisée Amarillis, sa sœur Félicie devient Daphné et ainsi de suite). Mais le noyau de l'intrigue demeure inchangé, à savoir le travestissement de la bergère Belise, pour prouver à Tyrène, dont elle est amoureuse, qu'elle réussira dans la conquête d'Amarillis, bergère indifférente aux sentiments, dont Tyrène est devenu amoureux. Autour de ce triangle se greffent d'autres personnages : des bergers amoureux et constants, aimant Amarillis et sa sœur Daphné. Cette dernière sera à son tour victime du charme de Belise – rebaptisée Cléonte après son travestissement – ayant réussi dans la conquête d'Amarillis. Le final prévoit la reconstruction des trois couples, avec un triple mariage.

La chaîne amoureuse, l'inconstance, le déguisement sont des éléments pastoraux déjà au centre de la comédie de Rotrou, mais d'autres éléments y sont insérés par Tristan, comme le motif de la fontaine de vérités d'amour, provenant de *L'Astrée*, ainsi que le cadre, se situant au bord du Lignon et dans le palais d'Ysoûre, et non plus à Paris, comme Rotrou l'avait imaginé.

Pourtant, une des caractéristiques majeures de la pastorale, à savoir sa dimension mythologique, par ailleurs souvent présente dans la comédie de Rotrou au niveau rhétorique, est complètement gommée par la plume de Tristan.

L'auteur semble avoir voulu éliminer cette dimension, même si elle n'était qu'ornementale, et bien acceptable dans une pastorale. Le merveilleux disparaît aussi, et seul le motif de la fontaine des vérités d'amour existe, comme nous l'avons dit, mais sans jouer aucun rôle dans le dénouement de l'intrigue, ce qui était propre à *L'Astrée* comme aux pastorales du XVI<sup>e</sup> siècle. Ici, elle existe pour éviter une infraction aux bienséances : l'invitation à monter dans sa chambre, qui est adressée par Daphné à Cléonte dans *La Célimène*, devient un rendez-vous à la fontaine.

Le souci de vraisemblance semble donc habiter l'esprit de Tristan, comme nous pouvons aussi le constater dans la première scène de l'acte I d'*Amarillis*. Belise relate sa première rencontre avec Tyrène, qui a eu lieu pendant un bal, ce qui était aussi le cas pour Florante et Filandre dans la

29. Guichemerre 1999, 113-120.

comédie de Rotrou. Mais Tristan ajoute des vers qui évoquent un thème absent auparavant :

Il [Tyrène] fit de notre hymen entretenir mon Père.  
Pour gagner ce vieillard il ne lui manquait rien :  
Il avait le mérite, et l'esprit, et le bien.  
Ce dernier suffisait pour le pouvoir surprendre :  
Quiconque est riche enfin partout peut être gendre.<sup>30</sup>

La stigmatisation de la richesse, condition suffisante pour qu'un père accorde la main de sa fille, trahit la pensée de son auteur, qui dans ses poèmes revient souvent sur le mépris de l'argent.<sup>31</sup> De plus, Tristan ajoute que l'abandon de Lyon de la part de Tyrène est dû à un duel, pendant lequel il avait tué un des prétendants de Belise.

Cette précision n'est pas seulement une insertion idéologique dans le texte tristanien, mais joue aussi un rôle de lien entre cette scène et la troisième du même acte.

Dans *La Célimène*, Florante rencontre Filandre, qui l'avait quittée, et qui réagit aux reproches de la jeune fille affichant un cynisme évident :

FILANDRE  
Me dispenserez-vous de discours superflus ?  
Le dirais-je en un mot, je ne vous aime plus.  
Florante  
Ô sensible douleur ! ô perte irréparable !  
Est-il à mes ennuis un tourment comparable.  
Qui m'ouvre les enfers ? Qui me perce le sein ?  
FILANDRE  
Ô vous n'en mourrez pas.<sup>32</sup>

Ce passage est effacé dans la réécriture tristanienne, où l'inconstant Tyrène répond à Belise évoquant le duel qui l'avait obligé de fuir, et déclarant que son changement d'attitude dépend du sort :

Mais ne m'accuse point d'être à tort infidèle ;  
Puisque tu la causas, tu sais bien ma querelle.  
Dorilas étant mort, sans longtemps consulter,  
Pour venir en ces lieux il fallut s'absenter,  
Tandis que mes parents s'employaient pour ma grâce.

30. L'Hermite *Amarillis*, v. 125-129.

31. Sur ce point, cf. Tricoche-Rauline 2009, 656-657.

32. Rotrou *La Célimène*, v. 210-215.

Par je ne sais quel sort, m'en allant à la chasse,  
Je vis Amarillis, dont l'éclat me ravit.<sup>33</sup>

Par cette transformation, Tristan obtient à la fois un renforcement de la vraisemblance dans l'évènement de l'éloignement du berger inconstant, qui acquiert en même temps un profil plus doux, étant partiellement excusé pour sa fuite, et surtout n'affichant aucun cynisme envers les sentiments amoureux de Belise. Cette attitude le rapproche beaucoup plus de la douceur des bergers, qui dans le modèle pastoral adoptent toujours une attitude noble. Le motif du duel sera repris dans une scène de l'acte IV, que Rotrou avait à peine esquissée, et que Tristan prolonge, en soulignant la dimension de l'honneur et du code aristocratique :

PHILIDAS

Arrête Celidan. Nous sommes offensés,  
Et prendre un Cavalier avec cet avantage,  
Ce serait lâchement repousser un outrage.  
Il nous en faut user avec moins de rigueur :  
Son frère a témoigné qu'il est homme de cœur,  
Il s'en pourra servir, et le moindre intervalle  
Fera voir entre nous une partie égale.<sup>34</sup>

Ce motif accroît donc la cohésion de la pièce, opérant un lien entre des scènes éloignées.

Une modification majeure mérite encore d'être soulignée, à savoir l'insertion des scènes des satyres que la critique a déjà bien analysées. Ces scènes semblent avoir joué un rôle important dans le succès d'*Amarillis* sur scène.<sup>35</sup> Or, si la dimension comique et grotesque des satyres est présente dans les pastorales des débuts, il faut constater que, après les années 1630, ces personnages sortent de la scène pastorale.<sup>36</sup> Le rejet de Tristan vis-à-vis de la dimension mythologique semble donc contredit par la récupération de ces personnages : pourtant, des nouveautés dans le façonnement tristanien des satyres existent, que Guichemerre a déjà mises en évidence,<sup>37</sup> sans pourtant être exhaustif, ce qui nous autorise à revenir sur ce même point.

Les satyres des pastorales françaises appartenant à l'époque 1585-1610 sont, à quelques exceptions près, de parfaits exposants de l'amour lubrique, auquel s'oppose l'amour courtois des bergers, et sont destinés à des coups de bâtons et à la faillite de l'enlèvement des bergères. Il n'est pas rare, par ailleurs, que les deux pôles antinomiques d'*Eros* et *Anteros*

33. L'Hermite *Amarillis*, v. 214-222.

34. *Ibidem*, v. 1035-1041.

35. Parfaict 1734-1749, VII [1746], 328.

36. Lavocat 2005, 382.

37. Guichemerre 1997, 40-49.

soient plus nuancés : les satyres deviennent alors des adjuvants des bergers, qui peuvent se révéler à leur tour luxurieux ;<sup>38</sup> ou, à l'opposé, les satyres tombent amoureux, et peuvent arriver à se suicider.

Les satyres imaginés par Tristan sont à la fois des déclencheurs de l'imaginaire des spectateurs, avec leurs descriptions des corps des bergères, totalement érotisées ; et ils s'élèvent au rôle de personnages, étant donné leurs caractères, qui sont inégaux. De plus, à ces personnages sont délégués les passages comiques d'*Amarillis*. Le comique, que nous avons relevé être rare dans les drames pastoraux, est un registre voulu par Tristan. Mais il s'agit d'une forme comique qui ne repose nullement sur les éléments farcesques présents dans l'*Arimène* de Montreux. Le rire basé sur les répétitions, sur l'évocation du bas corporel, sur les quiproquos mettant face à face deux personnages ridicules, le pédant et le serf glouton, dont la conversation donne lieu à des malentendus, ne sont pas à la base du comique tristanien, plus raffiné, et qui joue sur le contraste entre les exploits amoureux rêvés par les satyres et leur couardise face aux réactions des bergers : une dimension comique bien adaptée au goût d'un public aristocratique de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Qu'il s'agisse donc d'accroître la vraisemblance ou la bienséance, ou de réinsérer des éléments du monde pastoral, en les modifiant pourtant dans une direction plus moderne, à laquelle il faut imputer aussi le gommage des dimensions merveilleuse et mythologique, ou d'insérer un renvoi à l'aristocratie chevaleresque, ou encore d'adapter le comique à un public contemporain, Tristan semble rajeunir les acquis tant de la pastorale française des débuts que de la comédie de Rotrou qui a constitué à notre avis son texte de départ.

Par ailleurs, Tristan démontre, une fois de plus, sa préoccupation principale, à savoir celle d'un dramaturge voulant surtout réussir sur les scènes. Les longs monologues, les stichomythies, la présence d'éléments rhétoriques tels que les *adynaton*, ou les scènes de l'Écho, à savoir des composantes propres aux pastorales du XVI<sup>e</sup> siècle, sont totalement absents dans *Amarillis*, une pièce qui relève désormais d'un changement esthétique évident tant par rapport aux premières pastorales que par rapport au texte de Rotrou. Le souci de faire fonctionner le texte sur scène est aussi évident dans une pluralité d'ajouts visant à fonctionner comme des didascalies internes, et surtout comme liaison entre les scènes et entre les actes, un des ressorts dramaturgiques propres au théâtre du Grand Siècle, inconnu à la grande majorité des pièces de théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le cas d'*Amarillis* est donc significatif de la capacité de la pastorale de se plier, dans la deuxième partie du siècle, à des exigences poétiques et idéologiques différentes par rapport à la pastorale des débuts ; ce même cas témoigne, par l'histoire commerciale du texte imprimé, d'une attention du public des lecteurs et des spectateurs envers ce genre dans les années 1650,

38. Dans la *Lydie* de Du Mas (1609), tirée de l'*Aminte*, le berger Alphée essaie de violer Lydie.

ce qui contredit l'image d'un Grand Siècle classique, caractérisé par la lassitude totale vis-à-vis du monde de l'arcadie, que la critique a trop souvent et trop rapidement comprimée à une période limitée du XVII<sup>e</sup> siècle, après laquelle les bergers et bergères n'auraient plus joué sur scène qu'un rôle de risibles fantômes d'une époque irrémédiablement expirée.

## Bibliographie

### Sources

Léris 1763

*Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres [...]*, par A. de Léris, Paris 1763.

Montreux *L'Arimène*

*L'Arimène, ou berger désespéré*, pastorale par Ollenix du Mont-Sacré [Nicolas de Montreux], Paris 1597.

Mouhy 1752

*Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'histoire du théâtre français [...]*, par le chevalier [C. de Fieux] Mouhy, Paris 1752.

L'Hermite *Amarillis*

T. L'Hermite, *Amarillis* [1653], dans *Œuvres complètes, V. Théâtre (suite), Plaidoyers historiques*, éd. par R. Guichemerre, Paris 1999.

Parfaict 1734-1749

*Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent [...]*, [par F. et C. Parfaict], I-XV, Paris 1734-1749.

Rotrou *La Célimène*

J. de Rotrou, « La Célimène » [1636], éd. par V. Lochert, dans *Théâtre complet*, IV, Paris 2003.

### Bibliographie critique

Berrégard 2006

S. Berrégard, « Tristan et la pastorale. Des Plaintes d'Acante à l'*Amarillis* », *Cahiers Tristan l'Hermite* 28 (2006), 14-30.

Bourqui 1996

C. Bourqui, « La bergerie comique : Molière et l'inspiration pastorale », dans D. Dalla Valle, P. Blanc (dir.), *Pastorale italiana, pastorale francese*, actes du colloque (Fribourg, Chambéry, Turin 1994-1995), Turin-Paris 1996, 139-150.

Dalla Valle 1973

D. Dalla Valle, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor fido al dramma pastorale francese*, Ravenna 1973.

Giavarini 2010

L. Giavarini, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2010.

Guichemerre 1997

R. Guichemerre, « Tristan poète érotique. La première scène des satyres dans *Amarillis* », *Cahiers Tristan l'Hermite* 19 (1997), 40-49.

- Guichemerre 1999  
 R. Guichemerre, « Introduction », dans *L'Hermite Amarillis*.
- Jeanneret 2012  
 M. Jeanneret, *Versailles, ordre et chaos*, Paris 2012.
- Lavocat 2005  
 F. Lavocat, *La syrinx au bûcher : Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris 2005.
- Marsan 1905  
 J. Marsan, *La pastorale dramatique en France à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle*, Paris 1905.
- Morel 1980  
 J. Morel, « Le modèle pastoral dans l'oeuvre de Molière », dans *Le genre pastoral en Europe du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Saint-Etienne 1980, 337-347
- Mauri 1996  
 D. Mauri, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris-Fiesole 1996.
- Rescia 2020  
 L. Rescia, « L'Amarillis de Tristan l'Hermite : une pastorale attardée », *Cahiers Tristan l'Hermite* 42 (2020), 69-82.
- Riffaud Répertoire  
 A. Riffaud, *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle (1600-1699)*, <<https://repertoiretheatreimprime.yale.edu/>>.
- Rousset 1953  
 J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1953.
- Royé 2008  
 J. Royé, *La figure du pédant de Montaigne à Molière*, Paris 2008.
- Scherer [1950] 2014  
 J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris [1950] 2014.
- Tricoche-Rauline 2009  
 L. Tricoche-Rauline, *Identité(s) libertine(s). L'écriture personnelle ou la création du soi*, Paris 2009.

## Espace et paysage: le Forez dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1619)

Laurence Giavarini

À lire l'épître dédicatoire de l'auteur à la bergère Astrée, on peut douter que la publication des *douze livres de la première partie d'Astrée* en 1607 ait été une 'renaissance' de l'arcadie. Dans l'épître dédicatoire à la bergère Astrée sur laquelle s'ouvre le volume, l'auteur notait ainsi : « il valoit mieux que j'honorasse ce pays où ceux dont je suis descendu, depuis leur sortie de Suobe, ont vescu si honorablement par tant de siècles : que non point une arcadie comme le Sannazare ». Et d'ajouter que sans les noms d'« Hesiode, Homere, Pindare & ces autres grands personnages de la Grece, le mont de Parnasse, ny l'eau d'Hypocrene ne seroient pas plus estimez maintenant que nostre Mont d'Isoure, ou l'onde de Lignon ». Sans poètes pour les célébrer, il n'y aurait pas de mémoire des noms d'arcadie : sans les noms de ces poètes, il n'y aurait pas plus de transmission de l'Arcadie grecque que d'une obscure région de France, du mont Isoure ou de la rivière Lignon. Cette double affirmation n'entend rien dire des connaissances géographiques de l'Arcadie à l'époque d'Honoré d'Urfé, telles qu'on peut en lire dans la *Cosmographie universelle de tout le monde* de Belleforest (1575), elle engage un programme encomiastique : il faudrait un nom de poète, un nom d'auteur, pour qu'« Isoure », « Lignon », ces noms du Forez, puissent à leur tour traverser l'histoire. Ce passage de l'épître à la bergère Astrée qui classe le texte que l'on va lire dans une tradition poétique se clôt logiquement sur un effet de signature, bien dans la manière des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle : « Nous devons cela au lieu de nostre naissance & de nostre demeure, de le rendre le plus honoré ». Célébrer les lieux du Forez où se trouve la demeure des Urfé, cette tâche serait donc inscrite dans un prénom, associé à ce nom d'Urfé : Honoré.

Un premier transfert poétique, motivé par le nom autant que par le prénom de l'auteur, s'affiche ainsi dans le paratexte de la pastorale de 1607 : l'Arcadie grecque n'y apparaît que pour faire place au Forez, territoire dans lequel s'ancre le lignage paternel d'Urfé. D'autres références de l'épître situent l'écrit que l'on va lire dans la tradition curiale de la pastorale – explicites pour l'*Aminta* du Tasse (1572), plus implicites pour *Il pastor fido* de Guarini<sup>1</sup> – mais l'affirmation du pays reste prégnante, fondée sur une toponymie vécue (« notre naissance », « notre demeure »), qui semble à rebours

1. *L'Astrée* I, 113 : « la plupart de ta troupe est remplie d'Amour, qui dans l'Aminte fait bien paroistre qu'il change & le langage & les conceptions ». Le texte de *L'Astrée* est toujours cité dans l'édition moderne chez Champion classiques.

de l'éloignement géographique de l'arcadie. Le récit lui-même s'ouvre sur la célébration du pays de « notre naissance » décrit comme un lieu, un *locus amœnus*, véritable giron qui a marqué jusqu'aux lecteurs modernes de *L'Astrée* :<sup>2</sup>

Aupres de l'ancienne ville de Lyon, du costé du Soleil couchant, il y a un pays nommé Forests, qui en sa petitesse contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules : Car estant divisé en plaines & en montagnes, les unes & les autres sont si fertiles, & scituées en un air si temperé, que la terre y est capable de tout ce que peut desirer le laboureur. Au cœur du pays est le plus beau de la plaine, ceinte comme d'une forte muraille des monts assez voisins, & arrosée du fleuve de Loyre, qui prenant sa source assez près de là, passe presque par le milieu, non point encore trop enflé ny orgueilleux, mais doux & paisible. Plusieurs autres ruisseaux en divers lieux la vont baignant de leurs claires ondes : mais l'un des plus beaux est Lignon, qui vagabond en son cours, aussi bien que douteux en sa source, va serpentant par ceste plaine depuis les hautes montagnes de Cervieres & de Chalmasel, jusques à Feurs, où Loyre le recevant, & luy faisant perdre son nom propre, l'emporte pour tribut à l'Océan.<sup>3</sup>

Les Gaules ? un second transfert, temporel celui-là, a déplacé l'antiquité arcadienne relayée par Sannazaro vers un temps de troubles, celui de l'occupation romaine en Gaule, du royaume wisigoth en Aquitaine et du règne de Mérovée, le roi des Francs auquel Urfé confère une aura singulière dans *L'Astrée* où plusieurs chevaliers foréziens se réfèrent au vainqueur d'Attila. L'éloge du Forez comme territoire d'un lignage prend donc sens dans une configuration narrative complexe qui le relie à un espace historique et géographique plus large, « les Gaules » des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles après Jésus-Christ, dont le lecteur découvre moins la géographie que l'histoire ponctuée de noms fameux (Mérovée, Attila, Aetius...) et d'épisodes saillants, tels la bataille des « champs catalauniques » (451 ap. J-C). Le « pays nommé Forests » apparaît dès lors au cœur d'un déplacement aux enjeux poétiques et politiques considérables. Relié par l'épître à une tradition que convoquent la référence à l'arcadie et les noms d'auteurs de pastorale, *L'Astrée* découvre peu à peu au lecteur les fragments d'une histoire, celle qu'ont développée les « antiquaires » de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle à la recherche des origines de la France, Étienne Pasquier dans *Les recherches de la France* (1562 sq), Claude Fauchet dans ses *Antiquitez gauloises* (1579), Bernard Girard Du Haillan avec *L'histoire de France* (1576), mais aussi des auteurs très catholiques comme Guy Lefèvre de la Boderie dans *La Galliade* (1578). Le patron poétique de la description inaugurale – le *locus amœnus* – est ainsi la matrice d'une abondance narrative, qui se déploie à travers l'histoire des origines gauloises de la France – histoire des invasions, ancienneté de la

2. Chaillou 1976.

3. *L'Astrée* I, liv. 1, 117-119.

« courtoisie », origines du christianisme –, cette histoire qui a été mobilisée, pendant toute la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle dans les affrontements politiques des guerres de Religion ;<sup>4</sup> une histoire porteuse d'une « mystique nationaliste ».<sup>5</sup>

L'accès du lecteur aux enjeux politiques de ce geste historiographique profond, moins masqué en son temps qu'il n'y paraît à un regard filtré par l'histoire littéraire pour lequel *L'Astrée* relève avant tout du genre romanesque, passe ainsi par l'examen de ce que son auteur fait avec une toponymie et une géographie à la fois réelles et projetées dans un passé situé, en même temps que configuré par la fiction pastorale. Si l'historien Claude Fauchet évoquait les druides et les chevaliers que Jules César trouva en Gaule au moment de l'invasion romaine,<sup>6</sup> Urfé y ajoute « quantité de bergers », dont le récit pose parfois qu'ils ont été là « de tout temps »,<sup>7</sup> parfois qu'ils ont pris l'habit pastoral pour des raisons éthiques, tel Alcippe, le père du berger Céladon, dont l'histoire est la première des histoires rapportées dans le roman.<sup>8</sup> Inscrite dans la topologie d'une permanence, la fiction de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé se révèle saturée d'histoire. Quel est alors le lien entre ce singulier déplacement de l'arcadie dans un passé situé et la description inaugurale du Forez ? C'est l'articulation entre d'un côté un *espace* traversé, vécu, marqué par des lieux, et ce qui est donné d'abord à voir comme un *paysage*, qui permet de comprendre ce qui fait du Forez « ce qu'il y a de plus rare au reste des Gaules ». On peut interroger, à travers la distinction entre *espace* et *paysage*, les conditions de saisie d'un passé perdu et fantasmé, le rapport entre le fait de « voir » et la constitution d'un passé en origine perdue-retrouvée.

### L'espace traversé : noms de lieux et onomastique arcadienne

Dans la description du pays à l'ouverture de *L'Astrée* défilent les noms de lieux, que l'on peut encore trouver sur une carte (fig. 8.1) donnée par Claude Longeon (1941-1989), l'auteur érudit d'une thèse de 1974, intitulée *Une province française à la Renaissance : la vie intellectuelle en Forez au XVI<sup>e</sup> siècle* : Lyon, Cervières, Chalmazel, Lignon et Loire. D'autres toponymes viendront plus loin, dans le récit, ceux de Feurs, de Bonlieu, de Montverdun...

Ces noms délimitent l'espace qu'arpentent les bergers mais aussi les chevaliers et les dames dont certains sont foréziens, comme Polémas, Clidaman ou Lindamor, et d'autres venus de l'extérieur du Forez jusque dans le pays des bergers, tels Madonthe et son serviteur Tersandre qui arrivent par le Mont d'Or et Gergovie, soit ce que nous appelons aujourd'hui le Massif

4. Giavarini 2010, §§ 4-5.

5. Dubois 1972, 19.

6. Fauchet 1579, chap. IV, f. 8v<sup>o</sup>.

7. *L'Astrée* I, liv. 1, 119.

8. *Ibidem*, 119 sq.

Central ;<sup>9</sup> ils seront suivis par un chevalier masqué qui se révélera être Damon.<sup>10</sup> Le Forez est le foyer géographique et narratif de l'histoire-cadre à laquelle sont rattachées de nombreuses histoires enchâssées dont une table fait la liste à la fin de chacune des différentes parties.<sup>11</sup>

Mais pour que se déploie cet ancrage symbolique du récit dans un 'pays', il faut que le Forez soit lui-même apparu divisé, entre l'espace des bergers d'un côté, celui des nymphes et des chevaliers de l'autre : dès les premières pages, la rivière du Lignon marque le passage du berger Céladon du monde des bergers à celui des nymphes, celui de Galathée qui lui raconte les origines mythiques du Forez, telles que les lui a rapportées sa mère Amasis.<sup>12</sup> Les déplacements des personnages, individuels ou en groupe, leur font sans cesse traverser et relier ces deux parties du 'pays' : passées par le pont de la Bouteresse, les nymphes Léonide et Sylvie se sont endormies dans un buisson, au moment où les bergères Astrée, Phylis et Diane conduisent leur troupeau à proximité ;<sup>13</sup> Léonide se dirige ensuite vers Feurs,<sup>14</sup> ce qui lui permet d'entendre dans une auberge la « tromperie de Climante », mais lui fait rater la rencontre avec son oncle, le druide Adamas ;<sup>15</sup> de son côté, cet oncle a rencontré le berger Corilas qui lui raconte son histoire.<sup>16</sup> Rentrant bredouille de Feurs, Léonide entend l'« Histoire de Diane », rapportée par cette bergère à Astrée,<sup>17</sup> etc. Le récit multiplie les dispositifs d'écoute qui font découvrir aux bergers, aux nymphes ou aux chevaliers les histoires d'autres chevaliers, nymphes ou bergères, et sont toujours liés à la traversée de l'espace forézien : quand Léonide revient de Feurs vers la demeure d'Adamas, elle fait la connaissance des bergères,<sup>18</sup> et entend l'histoire de Silvandre, puis rejoint Adamas,<sup>19</sup> avant de prendre avec lui le chemin du palais d'Isoure<sup>20</sup> où ils retrouvent la nymphe Sylvie, laquelle va raconter au druide l'« Histoire de Léonide ».<sup>21</sup>

La toponymie du giron forézien est donc prise dans le déploiement d'un récit qui ne cesse de se ramifier en ouvrant à la fois sur l'extérieur du pays et sur un passé proche, vécu par certains personnages : soit que

9. *L'Astrée* II, liv. 6.

10. *L'Astrée* III, liv. 12.

11. *L'Astrée* I, 691 ; *L'Astrée* II, 709 ; *L'Astrée* III, 877.

12. *L'Astrée* I, liv. 2.

13. *Ibidem*, liv. 4, 257.

14. *Ibidem*, liv. 4, 309.

15. *Ibidem*, liv. 4, 334.

16. *Ibidem*, liv. 5, 341-355, « Histoire de Stelle et Corilas ».

17. *Ibidem*, liv. 6.

18. *Ibidem*, liv. 7, 406.

19. *Ibidem*, liv. 9.

20. *Ibidem*, liv. 10.

21. *Ibidem*.

les chevaliers ou les bergers évoquent leur traversée d'autres pays, l'Italie (Céladon, Ursace et Olimbre),<sup>22</sup> l'Aquitaine, le Massif Central, soit qu'un récit entraîne le lecteur vers un lointain, l'Orient de Constantinople et de Rome, raconté par le druide Adamas devant les tableaux de sa demeure qui en gardent la mémoire.<sup>23</sup> Certains lieux extérieurs au Forez ont une valeur mémorielle, tels les Champs catalauniques où Attila fut défait par la coalition formée par les Francs de Mérovée, les Wisigoths de Thierry et les romains d'Ætius, un événement auquel ont participé plusieurs chevaliers foréziens, au point qu'il revienne fréquemment dans leurs récits.

Cette structuration narrative de la pastorale à partir du Forez, foyer d'où partent tous les récits et auquel se rapportent tous les épisodes passés, s'étend aussi vers Marseille (d'où vient le berger Sylvandré) et le bassin méditerranéen (encore renforcé dans la troisième partie à travers la figure d'Euric). C'est bien un espace vécu, traversé, qui se développe à partir de sa matrice poétique, et fait du Forez le réservoir mémoriel de ces histoires, de cette histoire qui est celle de la Gaule occupée et de l'ancienne religion gauloise.

La spatialisation de l'histoire inclut des lieux arcadiens, éléments qui inscrivent la vie des bergers du Forez dans une coloration pastorale à l'antique : présence des statues de Syrinx et de Pan dans la grotte de Damon et Fortune que visite le berger Céladon,<sup>24</sup> allusions aux sacrifices de Pan dans l'« Histoire d'Alcippe », aux « honneurs » rendus à Pan et Syringue dans une lettre d'Astrée à Céladon.<sup>25</sup> Mais Urfé ne rapporte rien de précis sur les conditions de la religion arcadienne. L'arcadie des poètes est encore présente à travers les guirlandes qui ornent la brebis de la bergère Astrée comme le cerf apprivoisé d'Elpino chez Sannazaro. Plutôt qu'une toponymie, c'est une topique poétique qui se reconnaît dans le choix du nom de Mélampe pour le chien de la bergère Astrée, repris de celui d'un des chiens d'Actéon, figurant déjà chez Sannazaro (c'est un chien de Montano) et Guarini (c'est le nom du chien de Silvio dans *Il pastor fido*), dans le nom du berger Corilas<sup>26</sup> avec qui Stelle engage des chants amébées, dans les noms de Tyrsis, Lycidas, Hylas, voire Galathée, Aminte, Amaryllis, etc.

La réduction à l'onomastique de l'Arcadie grecque, si elle contribue à rendre légitime la situation des bergers de *L'Astrée* dans la Gaule des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, met en évidence le voile à travers lequel le lecteur accède à l'histoire, elle « pastoralise » le récit historique : elle l'inscrit dans une tradition poétique et académique, tout en le reliant à une pétition éthique selon laquelle la courtoisie, érotisée et revivifiée par la philosophie néo-platonicienne, est conservée par certains des bergers. Et si la référence à Pan

22. *L'Astrée* II, liv. 10.

23. *Ibidem*, liv. 11, « Histoire de Placidie ».

24. *L'Astrée* I, liv. 11, 633.

25. *Ibidem*, liv. 4, 283.

26. *Ibidem*, liv. 4.

peut évoquer une antiquité de la religion en Forez, elle ne dit pas le sens profond de cette religion qui, telle qu'elle est enseignée à Céladon par le druide Adamas, relève plutôt d'un paléochristianisme gaulois.<sup>27</sup> L'arcadianisme, tenu dans la première partie de *L'Astrée*, l'est plus encore dans les deuxième (1610) et troisième (1619) parties que caractérisent, d'une part, l'incorporation progressive d'un discours curial sur l'amour et, d'autre part, le choix d'histoires enchâssées à caractère d'*exempla* politiques qui tirent la pastorale vers le genre du « miroir du prince ».<sup>28</sup>

De même que les références poétiques de l'épître travaillaient à situer le texte dans une tradition poétique plutôt que dans un geste historique que le récit effectue pourtant, les éléments arcadiens inscrivent l'espace gaulois que traversent les bergers du Forez dans une fiction. Mais le Forez n'en est pas moins le vrai 'lieu' de cette histoire : certains personnages venus de l'extérieur s'y confrontent au sens éthique de l'amour dont les bergers sont les gardiens, comme ils sont les porteurs du sens éthique des liens de fidélité : ainsi de Madonthe et de Damon qui, après bien des épreuves, retrouvent le sens profond de leur amour en Forez. L'arcadie inscrit donc dans l'espace forézien le schème du retour : on ne vient pas tant en Forez pour réaliser une utopie, en vertu d'une coupure d'avec le monde, qu'on y revient, tel le Carino du *Pastor fido*, tel Sincero parti de l'arcadie pour revenir à Naples dans l'*Arcadia* de Sannazaro, tel Alcippe, le père du berger Céladon qui revient en Forez après des aventures guerrières et curiales. Le schème du retour fonctionne au plan de toute la fiction : venir ou retourner en Forez, c'est revenir au sens d'un passé perdu, à la valeur profonde d'un amour dévoyé, à l'origine d'une religion corrompue.

Tel qu'interprété dans *L'Astrée*, le schème du retour est porteur des enjeux politiques et religieux qu'Urfé avance à travers le masque pastoral. En revenant en Forez, Alcippe revient à la simplicité d'une condition choisie, au lieu d'une origine vécue. Juste avant de raconter l'histoire de son père aux nymphes qui l'ont trouvé au bord du Lignon, le berger Céladon définit le geste éthique et politique que symbolise le vêtement de berger :

il y a plusieurs années, que d'un accord general, tous ceux qui estoient le long des rives de Loire, de Lignon, de Furan, d'Argent, & de toutes ces autres rivières, apres avoir bien recogneu les incommoditez que l'ambition d'un peuple nommé Romain, faisoit ressentir à leurs voisins pour le desir de dominer, s'assemblerent dans ceste grande plaine, qui est autour de Mont-verdun, & là d'un mutuel consentement, jurerent tous de fuir à jamais toute sorte d'ambition, puis qu'elle

27. Giavarini 2020.

28. *L'Astrée* III, « Introduction », 29.

seule estoit cause de tant de peines, & de vivre eux & les leurs, avec le paisible habit de Bergers.<sup>29</sup>

L'idée d'une institution de la société par le « mutuel consentement » de ses membres à un ordre qu'ils décrètent et observent librement offre une version civile de la pensée constitutionnelle de certains juristes français au XVI<sup>e</sup> siècle. Le Forez n'est donc pas identifiable à toute la Gaule ou à la France comme certaines lectures critiques tendent à le faire croire : il est le pays où se réserve un sens des origines qui s'est perdu à travers l'histoire, au gré des mélanges (entre les peuples, les religions, les intérêts) – il « contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules » : il est le pays qui garde la mémoire des origines.<sup>30</sup> Et les origines, c'est par définition ce à quoi l'on revient. Il faut donc distinguer le mythe national qui transparaît dans la fiction d'une Arcadie gauloise de la situation du pays qui en garde la mémoire et le sens et n'est nullement identifiable à la nation France, qui est un *lieu* précisément, étroitement lié au lignage de l'auteur, lequel s'affirme un peu plus dans chaque partie garant de cette mémoire des origines de la France.

### Le 'lieu' inaugural : voir le passé

Il faut dès lors revenir à ce lieu inaugural à partir duquel se déploie l'espace arpenté par les bergers, les chevaliers et les nymphes du Forez. Comment ce *locus* est-il relié à cet espace ? De nombreux textes pastoraux s'ouvrent sur une description qui affiche la rivalité de l'art avec la nature, comme *l'Arcadia* de Sannazaro (traduit par Jean Martin en 1544), *les Amours de Daphnis et Chloé* de Longus (traduit par Amyot en 1559), *La Bergerie* de Rémi Belleau (première journée, 1565) : autant d'exemples d'entrées dans le texte qui en définissent le caractère avant tout culturel. Il n'y aurait rien à voir, en vérité, dans le proème de *l'Arcadia*, cette affirmation topique d'une rivalité entre l'art et la nature,<sup>31</sup> rien qui renverrait sur le mode de la ressemblance au monde historique.

Il y a bien en revanche quelque chose à voir dans la description inaugurale de *L'Astrée*, quelque chose qui se saisit d'un seul tenant : un pays qui apparaît comme un tout. C'est un paysage topique, sans doute, puisqu'il est informé par le modèle du lieu de plaisir : les géographes modernes rapportent à l'inverse l'ingratitude de la terre du Forez à la Renaissance, et les siècles qu'il a fallu pour faire d'une « construction culturelle », le

29. *L'Astrée* I, liv. 2, 178.

30. Giavarini 2015.

31. « Les grans et spacieux arbres produitz par nature sus les haultes montaignes, ordinairement se rendent plus agreables a la veue des regardans, que les plantes songneusement entretenues en vergiers delicieus par jardiniers bien experimentez. Aussi le chant ramage des oyseaux qui par les forestz se degoysent sus branches verdes faict autant de plaisir a qui les escoute, que le jargon de ceulx qui sont nourriz es bonnes villes, et aprins en cages mignottes » (Sannazaro *Arcadie*, proème).

modèle aristocratique élaboré dans *L'Astrée*, « une réalité géographique ».<sup>32</sup> L'idéalisation ne suffirait pourtant pas à faire du *locus* un paysage. D'autres descriptions du Forez, contemporaines de celle d'Honoré d'Urfé, permettent de prendre la mesure de l'opération encomiastique et politique réalisée à l'orée de *L'Astrée*. L'une est attribuée à Anne d'Urfé, son frère aîné, poète lui aussi, et l'autre, en latin, à Papire Masson (1544-1611), avocat et géographe.<sup>33</sup> Le texte d'Anne d'Urfé, développé sur près de 65 feuillets du manuscrit dans lequel il suit le premier ensemble des œuvres spirituelles de l'auteur (BnF, ms. Français 12487), s'ouvre ainsi :

Le païs de Forez est et a tousjours esté de la province lionnoise abité encienement par les Segusiens, qui se tenoyent prez des Auvergnats aux montaignes Cenienes, qui sont celles de Forez qui aboutissent à l'Auvergne, et dont la ville capitale, au dire de Ptolomée, estoit Rodumne, qu'on dict estre la ville de Roane, voisine comme la descrit, de la reviere de Loire. Strabon faict, comme Ptolomée, mention de ces Segusiens, qu'il dict abiter auprez du Rosne ; qui a mis plusieurs personnes en reverie, croyant cella ne se pouvoir acorder ; mais s'a esté pour ignorer qu'une partie de se païs est voisin et mesmes aboutissant à ceste riviere, comme les mandemens de Malleval, Chavanay, Vireu, Argantal, Saintc-Sauveur et autres ; et pouroit bien estre encores qu'alors il y en eust davantage.

Se païs pour la pluspart est limité à l'orient du Lionnois, au midy du Vellau et quelque peu de l'Auvergne, au ponant dudict Auvergne et quelque partie du Bourbonnois, au septentrion de la Bourgogne et du Beaujollois.<sup>34</sup>

Cette description, datée par Longeon de l'année 1607 environ,<sup>35</sup> rend un compte minutieux de tout ce que contient ce pays : détail d'une organisation territoriale (villes, subdivisions appelées « mandemens », montagnes, églises, châteaux...), économie réelle et non symbolique (du vin, du bois), même s'il arrive que certains passages rencontrent l'affirmation de l'abondance propre au *locus* :

Or se païs est partie en haultes montaignes, partie en collines te partie en plaine. Les haultes montaignes abondent en faux et très beaux-sappins, desquels ils tirent grand profict, par le moyen des moullins à scie, dont il y a cantité, à cause du grand nombre de belles fontaines qui sourcent en ses montaignes ; lesquelles

32. Tomas 2004, 39.

33. Longeon 1973, 17-18.

34. *Description du Forez*, 427-428.

35. Longeon 1973, 19.

forestz sont plaines de toutes sortes de venaisons, tant cerfs, chevreils que sangliers et de faisants bruyants.<sup>36</sup>

Le texte de la description vise explicitement à vérifier, parfois à contredire ce dont François de Belleforest rend compte dans sa *Cosmographie*,<sup>37</sup> et à restituer une « vérité » qui importe d'autant plus aux seigneurs du pays qu'elle est inscrite dans une histoire, le scripteur évoquant explicitement à l'occasion les troubles de la Ligue à Saint-Étienne.

La concomitance de deux descriptions du Forez écrits dans la même famille conduit à se demander comment ils – ces deux frères – écrivent l'un par rapport à l'autre, mais en l'absence de précision sur ce point, on peut mesurer la différence des deux descriptions : affirmation d'un *païs* dans un cas, convocation d'un *paysage* dans l'autre. La manière dont un même pays se constitue comme un ensemble diffère fortement en effet dans les deux cas : la description du *païs* vise l'exténuation des parties qui le constituent et en font le caractère et la richesse, villes, vignobles, châteaux, monts... Celle du paysage réduit le pays à quelques traits structurant – contours (« auprès de », « du côté de », « ceinte comme d'une forte muraille »), organisation interne (« divisé en », « au cœur de », « arrosée de », « passe presque par le milieu »), liens entre les parties (« va serpentant depuis les hautes montagnes... jusques à Feurs... où Loyre... l'emporte pour tribut à l'Océan ») – qui fusionnent dans la topique du lieu de plaisir (abondance, eau, douceur) parce que la 'réduction' procède ici d'un ordre : d'un cadrage opéré par un regard.

De fait le mot de *pesage* est un terme de peinture, une création de la Renaissance qui traite le paysage comme thème pictural principal. Il est attesté pour la première fois en français en 1493, chez Jean Molinet, grand Rhétoriqueur à la Cour de Bourgogne, qui l'utilise pour désigner un tableau représentant un paysage... Le mot n'apparaît pas dans Furetière, mais Louis Marin relève les constantes sémantiques qui définissent le paysage dans les dictionnaires modernes : pour Robert, Larousse, Littré, « tout paysage implique un regard ». « C'est l'ampleur de l'acte de vision qui constitue l'étendue embrassée comme un ensemble ; c'est l'unicité de l'aspect, simple point de vue sur l'espace d'un pays qui achève de faire de cette étendue, un paysage » :<sup>38</sup>

*Aupres de l'ancienne ville de Lyon, du côté du Soleil couchant, il y a un pays nommé Forests, qui en sa petitesse contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules : Car estant divisé en plaines & en montaignes, les unes & les autres sont*

36. *Description du Forez*, 444.

37. « Voilà se qui m'a semblé digne de vous desdire touchant les villes cappitales de se país où je ne puis apreuver le dire de Belleforest, qu'il y en ait quarante closes et trante sept bourgs [...] » (*ibidem*).

38. Marin 1986, 4.

si fertiles, & scituées en un air si temperé, que la terre y est capable de tout ce que peut desirer le laboureur. *Au cœur du pays* est le plus beau de la *plaine*, *ceinte comme d'une forte muraille des monts* assez voisins, & *arrosée* du fleuve de Loyre, qui prenant sa source assez près de là, passe presque *par le milieu*, non point encore trop enflé ny orgueilleux, mais doux & paisible. Plusieurs autres ruisseaux en divers lieux la vont baignant de leurs claires ondes : mais l'un des plus beaux est Lignon, qui vagabond en son cours, aussi bien que douteux en sa source, va *serpenteant par ceste plaine depuis les hautes montaignes* de Cervieres & de Chalmasel, *jusques à Feurs*, où Loyre le recevant, & luy faisant perdre son nom propre, l'emporte pour tribut à l'Océan.

L'*incipit* de *L'Astrée* saisit bien la géographie du Forez comme un tout, qui s'appréhende d'un seul tenant à travers ses détails mêmes, vision d'une plaine encadrée de montagnes et structurée par les rivières qui la traversent. C'est bien une expérience sensible que celle de cette saisie visuelle du *païs*, une expérience que des épisodes ultérieurs de confrontation des bergers à des choses peintes vont renforcer dans sa dimension phénoménologique. Ainsi de l'éveil et du trouble éprouvé par le berger Céladon devant les « peintures esclatantes » du palais d'Isoure,<sup>39</sup> le cycle jupitérien devant lequel il se croit passé dans l'au-delà ; ainsi du tombeau de Damon et de Fortune, que les nymphes montrent au berger.<sup>40</sup> Ainsi de la galerie de tableaux que le druide Adamas fait visiter dans sa demeure. Ainsi des ornements du temple d'Amour observés par le berger Céladon encore : il y a beaucoup à voir dans *L'Astrée*, beaucoup de choses peintes, d'objets évidemment culturels, dont l'appréhension est génératrice de récit et de discussions.

L'*incipit* de la pastorale invite à lire dans le paysage qui se dresse devant le lecteur la structure d'un schème d'origine : l'affirmation d'un « voir » est posée tandis que la question de savoir « qui voit » reste indéfinie. Quel est l'enjeu de cette saisie du pays depuis le point de vue d'un regard qui peut l'embrasser comme un tout, dans l'unité et l'ordre que lui confèrent la bonne distance à partir duquel il est appréhendé ? La façon dont le pays s'élève à l'orée du roman comme un paysage me paraît relever de la production d'un passé à voir en tant qu'il est intemporel : « on a vu de tout temps quantité de Bergers, qui pour la bonté de l'air, la fertilité du rivage, & leur douceur naturelle, vivent avec autant de bonne fortune, qu'ils reconnaissent peu la fortune ».<sup>41</sup> C'est la venue d'un paysage à voir qui entraîne l'affirmation de la permanence propre à la pastorale : non pas un non-temps, mais un passé en tant qu'il n'aurait pas été (entièrement) affecté par le temps (« la fortune ») et serait visible en tant que tel, en tant que non atteint par le temps.

39. *L'Astrée* I, liv. 2 et liv. 11.

40. *L'Astrée* II, liv. 10.

41. *L'Astrée* I, liv. 1, 119.

La suite du récit va accentuer cette désignation d'un passé non affecté par le temps, quoiqu'il soit saturé d'histoires, et donner des modalités de conservation du passé, de sa préservation orale à travers l'histoire. Les récits enchâssés, les récits historiques approfondissent le pays, en disent l'histoire ancrée dans une géographie simplifiée, comme quand Galathée rapporte, dans un passage de la première partie, « l'antiquité de ceste province ». <sup>42</sup>

Même si le Forez est le pays des Urfé, la terre où s'ancre le lignage paternel de l'auteur de *L'Astrée*, on peut douter que l'objet de l'appropriation inaugurale soit véritablement la nature, ou même la 'nature passée' que l'historien Norbert Elias considère comme objet d'un « romantisme aristocratique » de la part de l'auteur, représentant à ses yeux de la curialisation des nobles de province dans la première modernité. <sup>43</sup> Dans le paratexte de chaque partie publiée de *L'Astrée* – 1607 pour la première, 1610 pour la deuxième, 1619 pour la troisième – l'auteur met en scène, de manière de plus en plus nette, un rapport élégiaque d'exilé au passé dans lequel il situe le récit des amours de bergers et des histoires de chevaliers. Après l'épître à la bergère de la première partie vient donc l'épître au berger Céladon gardien de « l'amour à la vieille gauloise », <sup>44</sup> puis l'épître à la rivière Lignon. <sup>45</sup> Certes le Lignon peut évoquer l'Alphée arcadien qui permet de passer d'un monde à l'autre, mais Urfé l'évoque surtout dans un rapport d'ordre sensoriel et mémoriel, selon lequel l'élément du paysage est à la fois convoqué, porteur de mémoire et garant d'une transmission :

*Si Aymer est donc la vraye & naturelle action de nostre ame, qui est le severe Censeur qui me pourra reprendre de repasser par la memoire les cheres & douces pensées des plus agreables actions que jamais ceste Ame ayt produit en moy ? Que personne ne trouve donc mauvais si je m'en ressouviens aussi long temps que je vivray : & de peur que mesme par ma mort elles ne cessent de vivre, je te les remets, ô mon cher & bien aymé LIGNON, afin que les conservant & les publiant, tu leur donnes une seconde vie, qui puisse continuer autant que la source eternelle qui te produit, & que par ainsi elles demeurent à la posterité aussi longuement que dans la France l'on parlera François.* <sup>46</sup>

La bergère Astrée, le berger Céladon, la rivière Lignon : instances fictionnelles permettant à la figure de « l'auteur » de donner chacune des parties du livre que l'on va lire comme venant d'un passé perdu et conservé, gardien du sens même du livre.

La posture élégiaque de l'auteur consiste en effet pour Urfé à accentuer l'éloignement du passé forézien dans sa dimension mythico-idéologique.

42. *Ibidem*, liv. 2, 174.

43. Elias [1969] 1974.

44. *L'Astrée* II, 27-30.

45. *L'Astrée* III, 51-56.

46. *Ibidem*, 55-56, « L'auteur à la rivière de Lignon ».

Non qu'il n'y ait eu, dans la conscience noble du temps d'Honoré d'Urfé, des choses qui disparaissaient, mais cette 'posture', ou cette construction d'un *ethos* mélancolique, endeuillé, est ici le moyen de convoquer le passé, de le voir, c'est-à-dire de produire l'irréel comme saisissable, de tenter une appropriation de l'irréel dans le fantasme, dans une image.<sup>47</sup> Telle est bien la fonction inaugurale de la description du pays comme *paysage* : elle se déploie à l'intérieur d'une vision d'ensemble qui est le moyen d'une saisie par le regard, d'une entrée dans le passé par une vision. Dans *L'Astrée*, la fixation initiale sur un pays saisi comme un *paysage* – cette interprétation singulière du rapport du texte pastoral à la référence culturelle – est une modalité d'appréhension du passé comme objet d'une captation mélancolique, d'une saisie dans le fantasme.

Le motif arcadien littérarise un projet politique, qui s'aperçoit dans cet *incipit* et se déploie comme rêverie d'un retour à ce passé. C'est dans la mesure même où il ne produit le discours politique que dans un éloignement, où il l'inscrit dans cette distance de la pastorale qui est ici à la fois distance du 'poétique' et proximité d'une histoire troublée que le texte d'Urfé est politique. Dans la pastorale, les conflits et les tensions politiques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle sont en quelque sorte différés. L'arcadie fonctionne comme un schème poétique qui, dans sa dimension même de structure transmise, porteuse de l'affirmation d'une permanence, donne toute sa portée au sens politique et fantasmatique d'un retour. *L'Astrée* est à ce titre un exemple remarquable des structures symboliques et poétiques dont se nourrissent les rêves, fussent-ils des rêves politiques.

47. Agamben [1977, 1981] 1984, 45-49.

## Bibliographie

### Sources

#### *L'Astrée* I

*L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, première partie [1607], éd. critique de J-M Châtelain, D. Denis, C. Esmein, L. Giavarini, F. Greiner et S. Macé, Paris 2011.

#### *L'Astrée* II

*L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, deuxième partie [1610], éd. critique de J-M Châtelain, D. Denis, C. Esmein, L. Giavarini, F. Greiner et S. Macé, Paris 2016.

#### *L'Astrée* III

*L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, troisième partie [1619], éd. critique de J-M Châtelain, D. Denis, C. Esmein, L. Giavarini, F. Greiner et S. Macé, Paris 2022.

#### *Description du Forez*

A. d'Urfé, « Description du pais de Forez », dans A. Bernard, *Les d'Urfé : souvenirs historiques et littéraires du Forez au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, avec fac-similé*, Paris 1839, 427-469.

#### Fauchet 1579

*Recueil des antiquitez gauloises et françoises*, [par C. Fauchet], Paris 1579.

#### Sannazaro *Arcadie*

*L'Arcadie* de messire Jacques Sannazar mise d'italien en francoys par Jehan Martin, Paris 1544.

### Bibliographie critique

#### Agamben [1977, 1981] 1984

G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [Stanze, Torino 1977], trad. par Y. Hersant [1981], Paris 1984.

#### Chaillou 1976

M. Chaillou, *Le Sentiment géographique. Une rêverie autour de L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Paris 1976.

#### Dubois 1972

C.-G. Dubois, *Celtes et Gaulois. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste*, Paris 1972.

#### Elias [1969] 1974

N. Elias, *La société de cour* [Die Höfische Gesellschaft, Neuwied 1969], trad. par P. Kamnitzer et J. Etoré, Paris 1974.

#### Giavarini 2010

L. Giavarini, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2010.

Giavarini 2015

L. Giavarini, « Raconter l'histoire, dire le passé, transmettre les origines. Sur la matière historique dans *L'Astrée* (1607, 1610, 1612) », dans R. Darmon, A. Desbois-Ientile, A. Petit et A. Vintenon (éd.), *L'Histoire à la Renaissance. À la croisée des genres et des pratiques*, Paris 2015 (« Études et essais sur la Renaissance/Éthique et poétique des genres »), 343-366.

Giavarini 2020

L. Giavarini, « L'utopie pastorale, une politique des origines », dans M. Besson, C. Courtet, F. Lavocat, A. Viala (éd.), *Traversée des mondes*, actes du colloque (Avignon 2019), Paris 2020, 323-340.

Longeon 1973

C. Longeon, *Documents sur la vie intellectuelle en Forez au XVI<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne 1973.

Marin 1986

L. Marin, « "Une ville, une campagne, de loin..." » : paysages pascalien, *Littérature* 61 (1986), 3-16.

Tomas 2004

F. Tomas, « Paysage et paysages en Forez à l'époque moderne », dans J. Bayon (éd.), *Les Urfé en Forez : une famille, des destins*, Saint-Etienne 2004, 11-39.

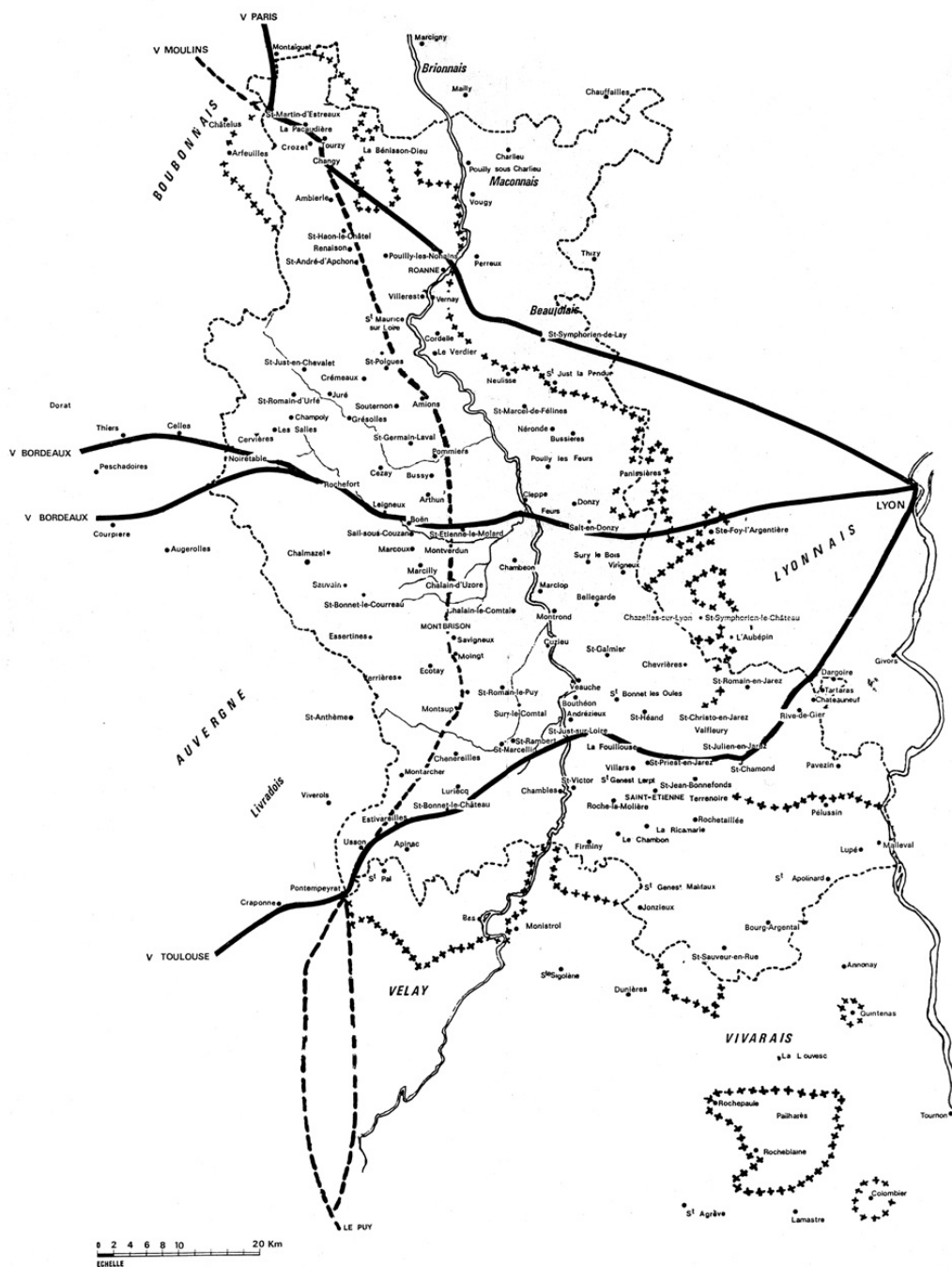


Fig. 8.1. Carte du Forez, d'après Longeon 1973, 11.



## O idílio na poesia de Camões: vozes em metamorfose

Monica Simas

à Cleonice Berardinelli

Em um período político e cultural de cancelamentos vários e de uma vigorosa e justa reflexão sobre ícones, mitos e monumentos do passado, principalmente sobre os que ratificam ideologias coloniais, é um privilégio participar desse encontro *Arcadie. Rinascimento Straniero III*, para comentar, ainda que brevemente, a poesia de Camões, no momento em que se comemoram os 450 anos de *Os Lusíadas*. Obra incontornável da literatura portuguesa vem desaparecendo de currículos escolares e universitários. Muitas vezes, tem sido lida através de resumos e, com largueza, apontada por um epíteto – “a gloriosa expansão marítima portuguesa” – tão saudada no tempo salazarista. Hoje, tem sido estudada remotamente, apesar de notáveis esforços de alguns intérpretes em mostrá-la mais como a recriação de “toda uma consciência colectiva na crise mais grave da vida nacional da sua Pátria”.<sup>1</sup>

O título desse ensaio, um pouco vago e abrangente, pretende refletir sobre o idílio no “Canto IX” do épico, buscando descrever a sua função no andamento da consagrada obra em cruzamento com algumas de suas éclogas, tão particulares, já que o poeta parece tê-las manobrado entre tons altos e baixos além de introduzir em Portugal um estilo ‘novo’, alternando interlocutores do campo e do mar, como por exemplo, Agrário e Alicuto, que se encontram à beira praia. Como nos lembra Valverde<sup>2</sup> “Sannazzaro, ‘o pescador Sincero’ do verso 58 [da écloga camonianiana], tinha dado vida ao gênero nas suas cinco *Eclogae piscatoriae* em língua latina”. A estrofe a que Valverde se refere é a seguinte:

Vereis, Duque sereno, o estilo vário,  
a nós novo, mas noutro mar cantado,  
de um, que só foi das Musas secretário:  
o pescador Sincero, que amansado  
tem o pego de “Pócrita co canto  
pelas sonoras ondas compasado.

1. Valverde 1982, 7.

2. *Ibidem*, 173-174

Deste seguindo o som, que pode tanto,  
e misturando o antiguo Mantuano,  
 façamos novo estilo, novo espanto.<sup>3</sup>

Compondo, em estilo ‘novo’, a D. João de Lencastre, um filho bastardo de D. João II que havia conseguido um título ducal em 1557, Camões alude àqueles que o vão guiar – Virgílio, de um lado, Sannazaro além de Ovídio, de outro – buscando “na vida marítima o ideal de feliz naturalismo”.<sup>4</sup> Por outro lado, podemos pensar, na mão inversa, que ao “feliz naturalismo”, Camões abre a pretensa tenção entre os dois interlocutores, com tópicos inquietantes de uma outra vida, quase sempre baseada naquilo que se imagina ser a sua própria experiência, como, por exemplo, a vivência de um temporal marítimo. Apesar de deixar uma análise mais detida sobre as éclogas para um momento futuro, tenho em mente que elas nem sempre ou quase nunca parecem tão sossegadas quanto indicaria a ambientação pastoral da Arcádia no Renascimento, com a respectiva expressão idílica de uma vida segura, quieta, distante das ansiedades, ou ainda, dos desejos ardentes. Ainda antes do tricentenário do poeta, Barreto Feito e Monteiro, no tomo II dos clássicos portugueses, publicado em 1843, recordava que tanto Surropita quanto Faria e Sousa haviam emitido uma opinião desfavorável ao poeta quanto ao estilo bucólico por este ‘levantar’ a voz mais do que conviria ao gênero.<sup>5</sup> Mesmo assim, haveria um testemunho de que o próprio poeta teria considerado algumas de suas éclogas das melhores composições que haveria feito. E podemos pensar no sentido oposto, quando no épico, o poeta abaixa a sua voz, em metamorfose, entrevista através de uma melancolia desconcertante.

A conjunção das duas vertentes, agrária e marítima, acrescida da possível experiência do poeta, parece-me, portanto, fundamental a uma reflexão sobre o épico, tanto pelo hibridismo espacial proposto quanto pelas transfigurações por que passam as inflexões relativas ao tema amoroso que percorre toda a obra camonianiana. Por isso, decidi-me por tratar do episódio mais conhecido por “Ilha dos Amores”, ainda que, como aponte Amélia Pinto Pais,<sup>6</sup> na sua hoje clássica obra didática, no poema nunca seja assim referido. No épico, a ilha aparece com as seguintes expressões: “ilha de Vênus” ou “ínsula divina”. Busco assinalar determinados cruzamentos, tentando perceber, no épico, aquela viva chama de uma interceção entre as suas vozes épica e bucólica.

Os motivos por que preferi o épico são dois: um é a já referida data que faço questão de marcar, de celebrar naquilo que considero ser atual – o desencanto com os poderes e os poderosos; o outro, é que desde, provavel-

3. *Écloga* II, vv. 55-64.

4. Valverde 1982, 173.

5. Barreto Feito, Monteiro 1843.

6. Camões *Os Lusíadas* (Pinto Pais), 467.

mente, 2004, em um curso ministrado na já distante universidade de São Paulo, no Brasil, pude ler com alunos e alunas, de forma mais atenta, esse episódio, no qual o jogo de antíteses me parece ter gerado aquilo que, na expressão do próprio poeta, seja um “novo espanto”. Para tal, partirei de um olhar sobre a paisagem, tal como ela é descrita, no canto IX do épico, evidenciando algumas sobreposições imagéticas significativas para depois assinalar o seu papel na natureza simbólica da viagem em cruzamento com algumas estrofes de suas éclogas.

### Da paisagem híbrida

Prestes a deixar a Índia, depois de aguardar a resposta do Samorim acerca dos tratados que lhe havia proposto em nome do rei de Portugal, Vasco da Gama passa por mais uma cilada preparada por Baco, junto ao Catual. Dessa vez, oferecendo ouro e riquezas conseguira partir com as naus na viagem de retorno à casa. Dentro da estética do maravilhoso, Vênus pede ao seu filho, Cupido, ocupado em uma expedição contra os mortais, culpados de mal amarem, que a ajude a forjar uma recompensa aos marinheiros que tanto haviam se empenhado, com o objetivo de gerar uma nova “progénie forte e bela”.

Porém a Deusa cípria, que ordenada  
Era, para favor dos Lusitanos,  
Do Padre Eterno, e por bom génio dada,  
Que sempre os guia já de longos anos,  
A glória por trabalhos alcançada,  
Satisfação de bem sofridos danos  
Lhe andava já ordenando, e pretendia  
Dar-lhes nos mares tristes alegria.<sup>7</sup>

O coro das Nereidas caminha para a ilha preparada por Vênus – “De longe a Ilha viram, fresca e bela”.<sup>8</sup> Assim é feita a sua primeira menção. Da estrofe 54 a 66, desse canto, a ilha é descrita, com elementos visuais, olfativos, gustativos, tácteis e auditivos, em vibrante sensorialidade, antes de os navegadores lá desembarcarem. A descrição começa com uma atmosfera paradisíaca, amena, uma imagem resplandecente, que vai aos poucos aguçando os sentidos e motivando o desejo.

7. Camões *Os Lusíadas* (Cidade), IX, estrofe 18, 320. Todas as referências de *Os Lusíadas* seguem a edição do Círculo do Livro, com prefácio de Hernani Cidade, 1972, e serão informadas apenas pelo número do canto, estrofe e página ao final de cada citação.

8. *Ibidem*, IX, estrofe 52, 487.

Três fermosos outeiros se mostravam,  
Erguidos com soberba graciosa,  
Que de gramíneo esmalte se adornavam,  
Na fermosa ilha, alegre e deleitosa;  
Claras fontes e límpidas manavam  
Do cume, que a verdura tem viçosa;  
Por entre pedras alvas se deriva  
A sonora linfa fugitiva.<sup>9</sup>

Num vale ameno, que os outeiros fende,  
Vinham as claras águas ajuntar-se,  
Onde tua mesa fazem, que se estende  
Tão bela quanto pode imaginar-se;  
Arvoredo gentil sobre ela pende,  
Como que pronto está para afeitar-se,  
Vendo-se no cristal resplandecente,  
Que em si o está pintado propriamente.<sup>10</sup>

Entre os ingredientes que se pode destacar para construção poética da “fermosa ilha” e, de acordo com Valverde<sup>11</sup> estão as narrações orientais sobre ilhas paradisíacas e os “hadits” árabes estudados por Asín Palacios a partir da obra de Dante;<sup>12</sup> a ilha Ogígia da Odisseia, onde Calipso retém sete anos Ulisses, entre delícias; as viagens medievais ao Paraíso Terreal, entre outras fontes, destacando-se também e, segundo Bowra,<sup>13</sup> a paisagem da sua própria pátria tal como ele a via com os olhos nostálgicos de exilado. Se é possível identificar a mais direta influência de Ovídio, também e segundo Valverde:

a descrição da Ilha afasta-se do seu modelo mais próximo, que é Ariosto; pela índole é naturalista e familiar; imagina-se uma sublime beleza, mas não se empregam fantásticas transmutações [...].<sup>14</sup>

Se observarmos a constituição dos arvoredos que “vão ao Céu subindo”,<sup>15</sup> apesar de percebermos a visão panorâmica com descrições compostas por elementos sugeridos da mitologia, tais como Dafne, Cibele, Apolo, em uma sucessão de desejos contrariados, ou Ponomá a produzir diferentes sabo-

9. *Ibidem*, IX, estrofe 54, 55.

10. *Ibidem*, IX, estrofe 55, 330.

11. Valverde 1982, 289-290.

12. Palacios 1919.

13. Bowra [1945] 1950.

14. Valverde 1982, 290.

15. Camões *Os Lusíadas* (Cidade), IX, estrofe 56, 30.

res em uma “tapeçaria bela e fina”,<sup>16</sup> apresentam-se núcleos semânticos, como o das frutas cítricas, que circulavam vivamente na tradicional poesia ibérica medieval.

Mil árvores estão ao Céu subindo,  
Com pomos odoríferos e belos:  
As laranjeiras tem no fruto lindo  
A cor que tinha Dafne nos cabelos;  
Encosta-se no chão, que está caindo  
As cidreiras co'os pesos amarelos;  
Os fermosos limões ali, cheirando,  
Estão virgíneas tetas imitando.<sup>17</sup>

Reparo que para retratar as frutas que aguçam o mais evocativo dos sentidos, o olfato, mas também o mais rebaixado, o poeta escolhe as laranjas, as cidreiras e os limões, sugerindo, pela primeira vez, na cena, o jogo amoroso. Stephen Reckert<sup>18</sup> evidencia que a “laranja” e os “limões” circularam desde a tradição anônima por toda a península ibérica, passando por trovadores e poetas como Menéndez Pidal ou Gil Vicente até chegar a Lope de Vega. Parece, no entanto, escapar-lhe essa cena de Camões. Depois, como já identificamos,<sup>19</sup> o conhecido professor das letras hispânicas nos mostra, ainda, como as “laranjas” extrapolaram as fronteiras, aparecendo também em um dos *Sonetos de Orfeu*, de Rilke, ligado a um ritmo de dança popular, em uma cena pouco comum, na sua poesia, chegando até ao filme, já no séc. XX, *Orfeu Negro*, de Marcel Camus. Na cena, Eurídice brinca distraída com a laranja e Orfeu, receando que ela seja muito jovem para ele, e suspeitando dos seus gestos, tira-lhe a laranja e a põe em cima da mesa. O mais importante de toda essa digressão sobre a circulação da metáfora é que sobressai, em inúmeros poemas, a aceitação do amor e conforme a expressão foi caminhando teria passado a simbolizar o desfrutar do amor, o que nem sempre acontece com o limão. Dessa forma, os cítricos não só reiteram a beleza da cena na epopeia, mas funcionam como um *forshadow*, um presságio, do que vem a seguir, funcionando como uma prolepse do encontro amoroso entre as nereidas e os navegadores. Se seguirmos as pistas de Stephen Reckert, a paisagem descrita, no canto IX, no plano maravilhoso, é coerentemente a mediterrânica hispânica ou ítalo-hispânica. As laranjas, limões, cerejas, amoras, romãs e pêssegos constituem, “Pois a tapeçaria bela e fina/ Com que se cobre o rústico terreno”.<sup>20</sup> O pêssego, referido, como “O pomo que da pátria Persia veio/ Melhor tornado no ter-

16. *Ibidem*, IX, estrofe 60, 333.

17. *Ibidem*, IX, estrofe 56, 330.

18. Reckert 1999.

19. Simas 2019.

20. Camões *Os Lusíadas* (Cidade), IX, estrofe 60, 33.

reno alheio”<sup>21</sup> expressa, ainda, como os frutos orientais teriam se tornado mais gostosos, cultivados no ocidente, revelando que o *topos* ultrapassaria o efeito meramente ornamental, tendo uma função ideológica clara de fortalecimento da ação cavaleiresca que permeava as cruzadas e a conquista peninsular para a cristandade no período medieval. A interseção entre as paisagens greco-latina e hispânica peninsular “familiar”, oriental, reforçam a vitalidade do poema e também a sensualidade da cena, além de criar um deslocamento no eixo atlântico-índico tão referido nos estudos sobre a expansão marítima portuguesa para o eixo mediterrânico, criando uma dupla face atlântica-mediterrânica.

A tapeçaria híbrida, mas, harmonizada, na composição, torna “o sombrio vale mais ameno”<sup>22</sup> e propício à gênese da criação da “nova progênie”. Camões, conciliador de contrários, de paisagens, de diferentes culturas, parece apropriar-se paradoxalmente da cultura “moura inimiga”, transplantando-a de modo a fertilizar o encontro amoroso, iniciático de uma “renovada continuidade”, na expressão usada por Hélder Macedo.<sup>23</sup> De certa forma, a nossa percepção, até aqui desenvolvida, corrobora a ideia de Entwistle<sup>24</sup> de que “o poema constitui uma unidade tão bem ligada, que não é possível fraccioná-la”, porque, apesar de termos feito um recorte, percebe-se como um ponto expressivo, às vezes, um detalhe da cena, leva a outro e como alguns versos reverberam ecos polissêmicos na tessitura da obra.

Há algumas teses tradicionais quanto à gênese do poema que supõem como prévia a ação principal (a viagem do Vasco do Gama) e como sobrepostas as restantes, de forma episódica. A autonomia que alguns leitores e intérpretes atribuem aos episódios criou identificações em bloco de determinados valores. Assim, por exemplo, o ideal horaciano da natureza que Sá de Miranda consagrou, em Portugal, passou a ser visto em antítese com as viagens marítimas e *Os Lusíadas*, como um todo, com exceção da voz contrariada do “velho do Restelo” apresentada no canto IV. Da perspectiva da terra, é fácil compreender a crítica às mudanças, principalmente de hábitos, perpetradas pelo mercantilismo que avançou sobre Lisboa com as navegações e o conceito opositor que surgiria entre campo e mar. No entanto, da perspectiva da viagem, que é a da experiência de Camões, essa oposição não parece fazer o menor sentido, pois, do mesmo modo que nas suas éclogas cruza esses dois espaços, em *Os Lusíadas* os planos do épico (da viagem), da história de Portugal, do mito e dos excursos do poeta são enlaçados em processos discursivos variados que vão das considerações morais à lírica e à sátira em uma digressão que segue dialeticamente uma

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. Macedo 1980, 33.

24. Entwistle 1943 *apud* Valverde 1982, 191.

ação principal que, ao meu ver, corresponde à recriação da tal ‘nova gente’, ou seja, a uma metamorfose espiritual, como tão bem leu Macedo.<sup>25</sup>

### Da nova raça

As ilhas fabulares, com um esplendor magnífico e uma flora maravilhosa são realmente antiquíssimas e estão presentes em várias oralidades e mitografias. Como nos lembra Ronald de Carvalho:<sup>26</sup> a circulação dessas referências viria reforçar, na mente dos navegadores europeus, a equivalência entre ilha distante e região paradisíaca, habitada por espíritos superiores. Das exuberantes riquezas, descobertas pelos fenícios, a vários dias de viagem da costa africana, descrita por Diodoro da Sicília às tradições irlandesas àquela de nome Braçir o Brasil, assinalada em uma carta do Atlante Medici, de 1351, forma-se um fascínio em torno de ilhas fabulosas. A noção de que a progênie das nereidas com os marinheiros pode gerar uma nova gente se coaduna perfeitamente com a ideia de que os navegadores, ao passarem pela “ilha de Vênus”, possam aceder aos atributos divinos, tendo acesso às profecias e à contemplação do universo. Quando Thétis mostrar a Vasco da Gama a “máquina do mundo”, no canto seguinte (canto X), a amorosa transformação se transfigura em conhecimento.

Muitos leitores da obra de Camões o consideram um poeta neoplatônico. Independente das fontes, o poeta teria se alimentado de uma cultura, seja através dos escritores espanhóis seja através daqueles italianos, que de um modo ou de outro, exaltariam noções e conceitos de Platão. Apesar de não romper com essa ideia de fundo, Eduardo Lourenço, ao examinar a poesia camoniana considera que ela se diferencia e reverte as noções platônicas. O debate é interessante e fundamental para pensarmos como esse canto é articulado através de uma voz que se contrapõe à própria epopeia, em seu sentido de celebração de feitos.

Rita Marnoto,<sup>27</sup> ao explorar o desenvolvimento do filão *conceptualizador*, presente na obra do poeta, observa que além de os conceitos de Platão terem sido lidos com uma incidência trans-histórica dos mais variados modos, na fé católica cristã, ela teria sido adaptada, submetendo o plano empírico a todo tipo de contingências e o plano ideal à Transcendência Divina. Se Joaquim de Carvalho, Francisco de Andrade e Costa Pimpão haviam estudado alguns conceitos como palinódia, memória e reminiscência, Maria Helena Ribeiro Cunha e Aguiar e Silva se debruçam em identificar as edições tanto de Platão quanto de poetas por ele inspirados, investigando a circulação material do tempo de Camões. Segundo Rita Marnoto, uma

25. Macedo 1980.

26. Carvalho [1919] 1936.

27. Marnoto 2007.

parte considerável dos estudiosos aponta Marsilio Ficino e a sua academia em Florença como os grandes divulgadores do platonismo da época.<sup>28</sup>

Eduardo Lourenço,<sup>29</sup> em *Camões – Actéon*, por sua vez, reclama de um certo ‘fetichismo erudito’ nas leituras acerca da obra do poeta. Recorrendo a António José Saraiva que afirmava que a crítica camoniana estava cheia de ‘pseudoproblemas’, critica a leitura dos poemas de Camões como transfiguração de uma ordem filosófica.

Se descemos ao fundo da questão, *um poema*, se é o que pretende ser, não pode, em hipótese alguma, reenviar a *uma metafísica* (no sentido histórico do termo), não só porque não é *realidade conceptual*, mas porque reenvia, de um modo ambíguo, mas fatal, à metafísica em geral, sem jamais se confundir com ela.<sup>30</sup>

Para dar um exemplo aplicado do ponto que quer discutir, busca ler o célebre soneto que começa com o verso “transforma-se o amator na coisa amada”.<sup>31</sup> Na sua leitura, mostra como a partir do verso inicial que imita Petrarca, no poema camoniano ressoaria um eco cátar-provençal e com ele a dialética do amor cortês que “tem na ausência ou na *impossibilidade* da união sem cessar protelada com a bem-amada a sua ‘akmé’”.<sup>32</sup> Para Lourenço, ao contrário do *catarismo* ou do *petrarquismo*, a perspectiva de que a posse imaginária dispense o objeto que o determina não está presente no poema. O poeta não parece se contentar com a miragem e a recusa quando, no poema, pergunta: “que mais deseja o corpo de alcançar?”. Para Lourenço, o soneto termina com uma linguagem aristotélica mais do que platônica. E ainda que em “Sôbolos Rios” o horizonte platônico seja evidente, a visão harmoniosa e clara parece apenas evidenciar ainda mais o ser *dilacerado*, trágico, que se apresenta na voz poética. Sendo assim, para o filósofo, qualquer abstrata coerência só pode revelar as “incoerências” da faceta humana dentro da poesia camoniana. Por isso, Lourenço afirma que a *Ilha dos Amores* e Sião são “polos inconciliáveis da sua aventura humana e espiritual”.<sup>33</sup> Para ele, a perspectiva retórica de Camões seria a de uma estruturante melancolia correlata ao seu horizonte epocal.

Dessa forma, podemos pensar de fato, em um horizonte platônico, tal como indica a expressão usada por Rita Marnoto, em seu ensaio, ou seja, como um *ruído de fundo* e é assim que consideramos importante ressituar a idílica *Ilha dos Amores* com relação ao mito platônico da Atlântida,

28. Quem tiver interesse por um rastreamento de conceitos platônicos na obra camoniana, ver na íntegra o ensaio de Marnoto.

29. Lourenço 1983.

30. *Ibidem*, 14.

31. Camões *apud* Lourenço 1983, 16.

32. *Ibidem*, 19.

33. *Ibidem*, 21.

buscando evidenciar como Camões rearticula o presente dos navegadores portugueses a uma surpreendente melancolia que estrutura o seu discurso.

Em seu *Estudo sobre Timeo*, Martim, citado em Ronald de Carvalho,<sup>34</sup> já observava que no mito da Atlântida, narrado de Critia a Sócrates, é mencionada uma civilização avançada, de brilhante cultura, governado pela dinastia de Atlante, filho de Poseidon e de uma simples mortal, Cleto. Através de inúmeros deslocamentos e sobreposições, talvez, a “ínsula divina” seja uma herdeira platônica às avessas, já que, no épico, são os homens mortais que se juntarão às nereidas e Vasco da Gama à própria Thétis. Portanto, não surpreende que na estrofe 89 do canto IX, depois do jogo de caça com as ninfas e “famintos beijos na floresta”, o poeta explique que elas não são outra coisa que a honra sublimada e a glória conseguida através do “caminho da virtude” que, ao final, é “doce, alegre e deleitoso”.<sup>35</sup>

Ora, acontece que várias vezes Camões enxerta apologias e julgamentos pessoais na sua épica, criando o efeito de sátira política. Como foi referido, Cupido, com “seus mininos voadores”,<sup>36</sup> antes de auxiliarem Vênus, estavam em “várias obras trabalhando”<sup>37</sup> contra os que mal amam. Da estrofe 25 a 36 do nono canto, os “frecheiros” se ocupam daqueles que não se preocupam com o bem público e que têm somente amor-próprio ou de adulares, ou seja, daqueles que só amam “mandos e riqueza” e que usam “da feia tirania”, “simulando justiça e integridade”.<sup>38</sup>

E vê do mundo todos os principais  
Que nenhum no bem público imagina;  
Vê neles que não têm amor a mais  
Que a si somente, e a quem Filáucia ensina;  
Vê que esses que frequentam os reais  
Paços, por verdadeira e sã doutrina  
Vendem adulação, que mal consente  
Mondar-se o novo trigo florecente.<sup>39</sup>

Sincronicamente, o trecho reverbera uma suasória já exposta no canto VI de como se pode alcançar a glória:

34. Carvalho [1919] 1936, 74.

35. Camões *Os Lusíadas* (Cidade), IX, estrofes 89-90, 343.

36. *Ibidem*, IX, estrofe 30, 323.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*, IX, estrofe 28, 322.

39. *Ibidem*, estrofe 27.

Por meio destes hórridos perigos,  
 Destes trabalhos graves e temores,  
 Alcançam os que são de fama amigos  
 As honras imortais e graus maiores:  
 Não encostados sempre nos antigos  
 Troncos nobres de seus antecessores;  
 Não nos leitos dourados, entre os finos  
 Animais de Moscóvia zebelinos;

Não cos manjares novos e esquisitos,  
 Não cos passeios moles e ociosos,  
 Não cos vários deleites e infinitos,  
 Que *afeminam* os peitos generosos;  
 Não cos nunca vencidos apetitos,  
 Que a Fortuna tem sempre tão mimosos,  
 Que não sofre a nenhum que o passo mude  
*Pera* alguma obra heroica de virtude.<sup>40</sup>

Como já foi assinalado por tantos, se *Os Lusíadas* são um poema de propaganda, o são sem um mecenas, pois a orientação a D. Sebastião, os conselhos, as repreensões (por exemplo quanto a se perder tempo com a caça) e a crueza crítica visam a uma “subordinação ao bem comum numa relação de meio e fim”,<sup>41</sup> culminando na exortação da estrofe final do nono canto:

E fareis claro o Rei que tanto amais,  
 Agora co’os conselhos bem cuidados,  
 Agora co’as espadas, que imortais  
 Vos farão, como os vossos já passados.  
 Impossibilidades não façais.  
 Que quem quis, sempre pôde; e numerados  
 Sereis entre os Heróis esclarecidos,  
 E nesta “Ilha de Vénus” recebidos.<sup>42</sup>

O poeta não só permite-se aconselhar o Rei na arte de governar com justiça e eficiência, em acordo com o humanismo, mas se permite premiar os vasallos (já que o Rei não o fará?, já que não existirá justiça no reino?), glorificando aqueles que estariam em menos com os possíveis ‘excessos’ sonhados da “Ilha de Vénus”. Sendo assim, estamos de acordo com Lourenço de que a recompensa que é dada na Ilha dos Amores corresponderia a “perspectiva

40. *Ibidem*, VI, estrofe 95-96, 249.

41. Valverde 1982, 201.

42. Camões *Os Lusíadas* (Cidade), IX, estrofe 95, 345.

dessa posse imaginária” que se revela ao poeta “como uma ilusão”<sup>43</sup> de um mundo harmônico onde o bem comum prevaleceria.

É por isso que reenviá-lo para qualquer visão harmoniosa e clara, platonismo ou neoplatonismo ou qualquer outra é necessário perder o dilaceramento essencial, trágico na medida em que não tem autênticas perspectivas históricas e humanas na consciência do Poeta, mesmo no autor de *Os Lusíadas*. E, entre parêntesis, isto basta para iluminar a “epopeia” de uma luz singular, que não é outra, aliás, segundo diferente perspectiva retórica, que a da estrutural e estruturante Melancolia.<sup>44</sup>

A harmonia daqueles que experimentaram as viagens parece ser vivida, se é que é possível, somente entre elementos dinâmicos da paisagem imaginária. Para Lourenço, o mito de Actéon, como ‘imagem dinâmica’ é comum à épica e à lírica e presente nas “‘metamorfoses’ dos Amantes na *Écloga dos Faunos*, tanto como episódio da *Ilha dos Amores* sob a forma de Actéon-recompensado”.<sup>45</sup> O filósofo aponta que o Mito de Actéon é a “figura do Desejo [...] que vive no fogo do que não alcança e morre do que abraça”.<sup>46</sup> Consequentemente, a tristeza que paira em um mundo onde o Amor tem a sua parte é contraditório em relação ao desejo que permanece, como se pode perceber na *écloga I* que começa com os versos: “Que grande variedade vão fazendo,/ Frondelíio amigo, as horas apressadas!”<sup>47</sup>

Os Faunos, certa, guarda dos pastores,  
Já não seguem as Nymphas na espessura,  
Nem as Nymphas aos cervos dão trabalho.  
Tudo, qual vês, he cheio de tristura:  
Às abelhas o campo nega as flores,  
Como às flores a aurora nega o orvalho.

Eu, que cantando espalho  
Tristezas todo o dia,  
A frauta que soía  
Mover as altas árvores tangendo,  
Se me vae de tristeza enrouquecendo;  
Que tudo vejo triste n’este monte:  
E tu também correndo  
Manas envolta e triste, ó clara fonte.<sup>48</sup>

43. Lourenço 1983, 19.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*, 29.

46. *Ibidem*.

47. Camões *Os Lusíadas* (Aranda y Sanjuan), IV, estrofe 3.

48. *Ibidem*, IV, estrofe 9.

Do mesmo modo, a desilusão final que marca a estranha epopeia que se conclui com um desencanto, repetindo ali com a lira “destemperada e voz enrouquecida”<sup>49</sup> ao perceber que virá cantar “a gente surda e endurecida”,<sup>50</sup> ainda parece ecoar aquele pensamento ensimesmado e melancólico, presente na interlocução entre Almeno e Agrário, na seguinte écloga:

Tristes serviços mal galardoados,  
 Cuja gloria se passa d’entre as mãos.  
 Lagrimas e suspiros arrancados  
 D’alma, todos se pagam com enganos:  
 E oxalá foram muitos enganados!  
 Andam com seu tormento tão ufanos,  
 Que gastam na doçura d’hum cuidado  
 Apoz huma esperança muitos anos.<sup>51</sup>

Considerando-se, por fim, que o horizonte epocal de Camões é compreendido como a idade do ferro, reiterada por Camões, onde só se pode viver as contrariedades da decadência, aliás, seria pertinente se refletirmos sobre esse ‘entre-lugar’ que se abre na sua poesia, o da natureza amorosa. Parafraseando Bernardim Ribeiro, entre uma esperança e uma pós-esperança, a única constante na poesia camoniana nessa poesia é mesmo o amor, ainda que, no desconcerto do mundo, este muitas vezes apresente a contra face do horror. Nas palavras de Agrário:

AGRÁRIO  
 [...]
   
 Amor não será amor, se não vier  
 Com doudices, deshornras, dissenções,  
 Pazes, guerras, prazer e desprazer;  
 Perigos, línguas más, murmurações  
 Ciumes, arruídos, competências,  
 Temores, nojos, mortes, perdições.  
 Estas são verdadeiras penitencias  
 De quem põe o desejo onde não deve,  
 De quem engana alheias inocências.  
 Mas isto têm o amor, que não se escreve  
 Senão donde he ilícito e custoso;  
 E donde he mais o risco, mais se atreve [...].<sup>52</sup>

49. *Ibidem*, X, estrofe 145, 393

50. *Ibidem*.

51. *Ibidem*, IV, 30.

52. *Ibidem*, IV, 29.

Lourenço considera que os poemas de Camões dão vida a “uma consciência poética (e sem dúvida humana), na qual os opostos se combatem e se irmanam numa dialéctica sem vencedor, que abre a D. Quixote e a Sancho “a arena fraterna e melancólica da desistência heroica ou do triunfo na ilusão”.<sup>53</sup> Como recorda Valverde,<sup>54</sup> Maetzu,<sup>55</sup> já dizia que onde acabam os Lusíadas começa o D. Quijote”, ou seja, já muito distante da serenidade petrarquista ou pelo menos em combate perpétuo com o lobo devorador das forças políticas. Ainda que, para Camões o Amor corresponda a uma lei universal como “um brando afeito/ que Deus no Mundo pôs e a Natureza” e seja ele a medicina mais certa, é com uma boa dose de descrédito que esse mesmo amor seja pensado na realidade, recebido pelos homens e que estes transformados possam criar uma ‘nova humanidade’. Por outro lado, a miragem emana uma esperança que sela um acordo entre aqueles que se dispõem a se movimentar no mundo.

53. Lourenço 1983, 27.

54. Valverde 1982.

55. Maetzu 1926.

## Bibliografia

### Fontes

Camões *Os Lusíadas* (Aranda y Sanjuan)

Luis de Camões, *Los Lusíadas*, segundo a ultima ed. correcta publicada por el Dr. C. Lopes de Moura, trad. de d. M. Aranda y Sanjuan, Barcelona 1874.

Camões *Os Lusíadas* (Pinto Pais)

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, anot. por A. Pinto Pais, Porto 1996.

Camões *Os Lusíadas* (Cidade)

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, pref. e notas de H. Cidade, ilustrações de L. de Freitas, Lisboa 1972.

### Estudos

Barreto Feito, Monteiro 1843

J.V. Barreto, J.G. Monteiro, *Obras completas de Luís de Camões*, II, Lisboa 1843.

Bowra [1945] 1950

C.M. Bowra, *Virgílio, Tasso, Camões e Milton. Ensaio sobre a epopeia* [From Virgil to Milton, London 1945, trad. por A.Á. Dória, Porto 1950.

Carvalho [1919] 1936

R. de Carvalho, *Piccola storia della letteratura Brasiliana* [Pequena história da literatura brasileira, Rio de Janeiro 1919], pref. di R. Cantalupo, trad. di F. Rubbiani, Firenze 1936.

Entwistle 1943

W. Entwistle, *A sobriedade clássica do autor dos Lusíadas*, Coimbra 1943.

Lourenço 1983

E. Lourenço, *Camões – Actéon*, in *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa 1983, 11-30.

Macedo 1980

H. Macedo, *Camões e a viagem iniciática*, Lisboa 1980.

Maetzu 1926

R. de Maetzu, *Don Quixote, Don Juan e la Celestina*, Madrid 1926.

Marnoto 2007

R. Marnoto, *A ordem dos clássicos e o ruído de fundo*, in *Sete ensaios camonianos*, Coimbra 2007, 7-32.

Palacios 1919

A. Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid 1919.

Reckert 1999

S. Reckert, *Para além das neblinas de novembro: perspectivas sobre a poesia ocidental e oriental*, Lisboa 1999.

Simas 2019

M. Simas, *Fora a cidade, o último coração do sonho, em Al Berto*, “Convergência Lusíada” 30 (2019), 145-155.

Valverde 1982

J. Filgueira Valverde, *Camões*, Coimbra 1982.



## Goethe e l’Arcadia: riflessioni a partire dal ritratto dell’artista da giovane

Stefania Sbarra

Il paesaggio spirituale dell’Arcadia è iscritto nella memoria familiare di Goethe, che dodicenne figura assieme al padre, la madre e la sorella Cornelia in un quadro che Johann Conrad Seekatz (1719-1768), pittore attivo presso la Corte di Darmstadt, dipinge nel 1762. L’olio su tavola è intitolato *La famiglia Goethe in costume pastorale* e consegna i codici figurativi della pittura rococò all’ambizione di un patriziato cittadino borghese che si autorappresenta nel perimetro dei valori estetici della nobiltà. Un ritratto di famiglia, insomma, trasfigurato nella bella parvenza di uno sfondo naturale anticheggiante che ha già assunto l’Arcadia virgiliana e teocritea nello spazio immaginativo dell’idillio settecentesco tedesco, configurato in questi stessi anni da Salomon Gessner<sup>1</sup> (fig. 10.1).

Il quadro mostra la famiglia Goethe sullo sfondo di un paesaggio bucolico alla Claude Lorrain all’ombra di una rovina antica: il padre Johann Kaspar, la madre Catharina Elisabeth, Wolfgang che accarezza una pecora e, con dei fiori in mano, l’amatissima Cornelia, l’unica sopravvissuta dei cinque figli che seguirono la nascita del primogenito e che compaiono con ogni probabilità sullo sfondo a destra come putti intenti a giocare. La famiglia in primo piano si pone quindi come una comunità naturale e affettiva di sopravvissuti, tutti vestiti con tessuti pregiati di fattura settecentesca che poco hanno in verità del costume pastorale del titolo. Come ricorda Goethe nel sesto libro della sua autobiografia *Poesia e verità*, il padre sceglieva con cura le stoffe destinate al guardaroba familiare, stoffe pregiate di cui faceva scorta, ma che, non amando egli alcuna forma di spreco né di tempo né di denaro, affidava alle mani di sarti non troppo abili visto che erano al contempo i domestici di casa. “[L]a forma – ricorda Goethe – rovinava tutto”<sup>2</sup> e questi abiti confezionati da mani poco esperte e perciò imbarazzanti erano pure fatti per durare anni: tutto insomma contribuiva a dare alla famiglia Goethe un aspetto singolare se non bizzarro. In questo quadro a risaltare è sicuramente la qualità e la varietà delle stoffe, il piccolo Johann Wolfgang non sente ancora l’imbarazzo dell’adolescente, e l’obiettivo dell’autorappresentazione è raggiunto nell’incontro tra il lusso delle confezioni e la cultura suggerita dal paesaggio meridionale che Johann Kaspar aveva conosciuto nel viaggio in Italia che l’aveva portato nel 1740 fino a Napoli. Sembra qui aprirsi, per quanto riguarda il giovanissimo Goethe, un

1. Pirro 2002; Thums 2019, 43.

2. Goethe *Dichtung und Wahrheit*, 250 (trad. mia).

cerchio che si chiuderà non tanto con l'acquisizione del suo titolo nobiliare a Weimar, quanto piuttosto con l'assunzione di Wilhelm Meister, in fuga dall'angustia dell'azienda commerciale paterna, nel mondo ideale di una aristocrazia idealizzata alla fine di quel romanzo di formazione che esibisce tutte le ambizioni e le contraddizioni del Classicismo di Weimar. Il dipinto, in possesso della madre di Goethe fino alla sua morte nel settembre del 1808, viene subito acquistato da Meline von Guaita, che ne fa dono alla sorella Bettine von Arnim. Il ritratto di famiglia gode quindi di una certa notorietà anche tra i romantici, e Achim von Arnim in una lettera del 17 novembre 1808 lo descrive così a Bettine:

Die alte Goethe sitzend, als wenn sie eben in ganzer Pracht eine Geschichte erzählte, der Alte steht neben ihr als Schäfer, eine Hand auf der Brust in die Jacke gesteckt, während er die andere an den Rippen herunterschleichen läßt, er macht ein Gesicht, als wenn er mit der Erzählung nicht ganz zufrieden, denn es thut gar zu stark seinen Effekt. Der alte junge Goethe steht in der Nähe, giebt aber auf beide nicht Achtung, sondern bindet ein rothes Band um ein Lämmchen, seine Schwester steht daneben, und im Hintergrunde die verstorbenen Kinder der Goethe.

La vecchia Signora Goethe seduta come se stesse raccontando in tutto il suo splendore una storia, il vecchio le sta accanto in piedi come un pastore con una mano al petto infilata nella giacca, mentre l'altra scivola lungo il costato, e dalla faccia sembra che non apprezzi molto la storia perché fa troppo effetto. Il vecchio giovane Goethe se ne sta lì vicino, ma non sembra prestar loro attenzione, lega infatti un piccolo nastro rosso attorno a un agnellino, lì accanto sta la sorella, e sullo sfondo i geni dei bambini morti dei Goethe.<sup>3</sup>

Un ritratto di famiglia con i vivi e i morti, il piacere della vita terrena e un lutto addolcito da un pennello che convoca le sagome dei cinque bambini morti dei coniugi Goethe. La morte qui è permanenza nel cerchio della vita, *et in Arcadia ego* risuona non solo dall'urna che campeggia nel quadro intatta e in posizione sovrastante le rovine e la famiglia stessa, ma dimora nei bambini che nel paesaggio condiviso con i vivi giocano spensierati come se il loro non fosse un destino di morte, come se delle ombre non si allungassero tra gli elementi che compongono il quadro, che è autocelebrazione e consolazione ad un tempo. Interessante è che il pittore conferisca al dodicenne Wolfgang una postura e un movimento estranei alla posa autorappresentativa dei vivi: chino sull'agnello, con lo sguardo distolto dal mondo dell'osservatore, già svela una personalità poco incline ad accomodarsi nella regia da altri convenuta. È il solo ad entrare in relazione con il paesaggio, che per i genitori e la sorella è uno sfondo interscambiabile in qualsiasi momento con il salone di casa. Wolfgang invece è chino sull'ani-

3. Cit. in Michaelis 1982, 66 (trad. mia).

male, lo tocca, ci gioca: ed in questo sembra più vicino ai morti, anch'essi integrati pienamente nel paesaggio, che ai vivi, a sottolineare fin d'ora quella compresenza di idillio ed elegia, di felicità e di perdita che connota la dimensione arcadica in tutta l'opera di Goethe, che di questo tratto malinconico, fondamentale da Virgilio a Sannazaro, si approprierà a suo modo.

Due anni dopo la realizzazione del quadro un Goethe non ancora quindicenne, il 23 maggio del 1764, scrive una lettera al diciassettenne Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri chiedendo di essere ammesso alla "Arkadische Gesellschaft zu Phylandria" che questi presiede. Si tratta della prima lettera conservata di Goethe, una formale richiesta di amicizia che al netto della forma non è molto dissimile dalla comunicazione dei social odierni:

Sie sehen aus meiner Vorrede, daß ich zur Zeit, um nichts als ihre Bekanntschaft anhalte, biß Sie erfahren, ob ich werth bin, ihr Freund zu seyn, und in ihre Gesellschaft einzugehen.

Lei capisce dalla mia premessa che io attualmente chiedo nientemeno che di fare la sua conoscenza, finché lei saprà se sono degno di essere suo amico e di entrare a far parte della sua società.<sup>4</sup>

Buri inizialmente sembra non avere nulla in contrario alla sua ammissione, poi però raccoglie delle informazioni e comincia a temere "l'ostilità di questa persona astuta", che si dà molto da fare per entrare nella società. "So qualche cosa di più di questo signorino e la so da gente fidata. [...] Ho saputo che si lascia andare agli eccessi e che è avvezzo ad altri errori che qui non elenco ma che non gradisco".<sup>5</sup> L'interlocutore di Buri, Johann André, ha otto anni più di Goethe, lo conosce personalmente, ed è contrario ad accoglierlo soprattutto perché è troppo giovane, ma anche perché gli sembra più un chiacchierone che una persona scrupolosa.

La vicenda, che si consuma tra lettere e brevi visite tra il maggio e il luglio del 1764, si conclude con il fallimento dell'impresa da parte di Goethe e con l'auspicio di Buri di non essere più importunato da questo insolente. Le dobbiamo, a questa Arcadia di adolescenti, la prima descrizione che Goethe dà di se stesso. Esibendo una sincerità non convenzionale nella cultura epistolare dell'epoca, Goethe scrive:

Einer meiner haupt Mängel ist, dass ich etwas/ heftig bin. Sie kennen ja die colorische Temperamente; hingegen vergißt niemand leichter eine Beleidigung als ich. Ferner bin ich sehr an das Befehlen gewöhnt, doch wo ich nichts zu sagen

4. Goethe *Briefe*, 3 (trad. mia).

5. Cit. in Bauer, Müller 2001, 31.

habe, da kann ich es bleiben lassen. [...] Noch eins fällt mir ein, [...] daß ich sehr ungeduldig bin, und nicht gerne lange in der Ungewißheit bleibe.

Uno dei miei maggiori difetti è che sono un po' impulsivo. Lei conosce i temperamenti collerici; d'altro canto nessuno dimentica con maggior facilità di me un'offesa. Inoltre sono molto abituato a comandare, ma là dove non ho nulla da dire, lascio stare. [...] Un'altra cosa mi viene in mente, che sono molto impaziente e non rimango volentieri a lungo nell'incertezza.<sup>6</sup>

In una seconda lettera a Buri del 2 giugno, Goethe perora ulteriormente la propria causa chiedendo udienza diretta e dicendo di sé: "Ich gleiche ziemlich einem Camaeleon", "sommiglio abbastanza a un camaleonte".<sup>7</sup>

Fallita l'impresa francofortese, la veste del poeta arcadico Goethe l'avrebbe vestita un paio d'anni dopo a Lipsia, la piccola Parigi sulla Pleisse, la città universitaria alla moda dove, appena arrivato nel 1765 per studiare senza grande zelo giurisprudenza, decide di rifarsi tutto il guardaroba e assumere lo stile, da camaleonte qual è, di questa capitale tedesca della galanteria. Qui, come pastore sulla Pleisse, innamoratosi della figlia dell'oste presso il quale alloggia, compone il ciclo in versi *Buch Annette*, un inno all'amore che talora scivola nella malinconia della separazione e adombra l'angoscia della fine. Si tratta ancora, com'è ovvio, di primi cimenti che si ispirano alla poesia *à la page* nella Lipsia dell'epoca, la capitale tedesca dell'illuminismo rococò più gaudente della Germania di allora, che conosce Gottsched, Gessner e Gleim a menadito, cimenti che culmineranno nella commedia *I capricci dell'innamorato*, scritta tra il 1767 e il 1768, in cui già Hildegard Emmel riconosceva nel 1956 un "rispecchiamento del mondo nell'immagine dell'Arcadia"<sup>8</sup> che si sarebbe replicato, *mutatis mutandis*, fino al *Faust*.

Ora, questa introduzione sulle tracce arcadiche rinvenibili nella prima giovinezza di Goethe non intende tanto dare l'avvio a una disanima cronologica del *topos* nell'intera opera dello scrittore, quanto piuttosto informare, a partire dalla sua esperienza biografica, sul suo radicamento nella *koinè* della cultura tardo-illuministica in Germania in un momento particolare: quello in cui si afferma una seconda figura di nostalgia della felicità perduta, quella dell'uomo naturale di Rousseau, che colloca l'integrità psicofisica del soggetto *prima* dell'avvento delle scienze e delle arti, generando nella cultura tedesca non solo un ripensamento radicale di tutte le istanze dell'Illuminismo stesso, ma anche una dolorosa ferita narcisistica nella percezione di sé dell'artista proprio negli anni in cui sta emergendo lo statuto della sua autonomia. Se Goethe, fin dalla prima gioventù, si mostra sensibile alle pieghe psicologiche di una precoce *Zivilisationskritik*

6. Goethe *Briefe*, 3-4 (trad. mia).

7. *Ivi*, 5 (trad. mia).

8. Maler 1996, 76.

in seno all'Illuminismo, e nel *Werther* risponde puntualmente alla *Julie* dello scrittore svizzero inscrivendosi nel poderoso fenomeno della sua ricezione tedesca,<sup>9</sup> non indulgerà mai alle fantasie regressive che a Rousseau l'Illuminismo stesso andava imputando, né potrà mai aderire agli strali lanciati da questi contro la settecentesca diffusione del romanzo e l'amor proprio che governa l'anima dell'artista: troppo potente l'antidoto assunto in gioventù, quello di un paesaggio spirituale in cui la natura e l'arte si accompagnano nella rappresentazione della scena originaria della bellezza, del canto e del lutto.

Nel giovane Goethe, non quello rococò di Lipsia, ma quello stürmeriano della poetica del genio originale nata dall'incontro con Herder, il motivo dell'Arcadia è il momento dell'idillio circoscritto ad una scena di vita campestre, che sottende il referente polemico della dimensione corrotta e nichilistica della modernità cittadina che aliena l'uomo dalla natura. Ed è nella figura del viandante goethiano che si iscrive la tappa arcadica dell'*homo viator* che trova momentaneo rifugio e riposo in un luogo ameno capace di sedarne l'inquietudine. Come nel *Werther* (1774): dove la crasi tra vita e morte, restituita nell'olio di Seekatz nella dimensione lessinghiana della prossimità, riemerge, sciogliendosi, nella successione narrativa del romanzo, il cui giovane eroe, campione di una malinconia che si volge in disperato nichilismo,<sup>10</sup> è un pittore che rinviene nella campagna della provincia tedesca, lontano dall'insopportabile città della madre, l'idillio di una famigliola dato da una giovane donna e dai suoi tre bambini. Descritti nella loro fresca vivacità nel primo libro del romanzo, dove la madre è creatura che "percorre felice e serena il breve cerchio della sua esistenza, riesce a vivere da un giorno all'altro e quando vede cadere le foglie pensa soltanto che è venuto l'inverno",<sup>11</sup> nel secondo libro essi ricompaiono nello stesso luogo ameno, che nel frattempo è stato visitato dalla morte che si è presa il più piccolo dei tre fanciulli, lasciando Werther incapace di dire alcunché di consolatorio alla giovane madre. La familiarità tra i vivi e i morti è qui perduta, e il lutto silenzioso dell'eroe è una delle tappe della progressiva distruzione del tutto che culminerà nel suicidio che già aveva tentato, ma solo tentato, il mesto narratore di Sannazaro,<sup>12</sup> che scopre nella solare Arcadia degli altri un paesaggio aspro e tutt'altro che utopico o paradisiaco.<sup>13</sup>

L'Arcadia è oggetto di una perdita dolorosa anche nel *Torquato Tasso* (1790), "il primo dramma dell'artista della letteratura mondiale",<sup>14</sup> il dramma in cui Goethe elabora la propria esperienza weimariana di scrittore al servizio di un principe, così come la divaricazione tra arte e società, in-

9. Sbarra 2006.

10. Baioni 1996.

11. Goethe *Werther* (Baioni), 29.

12. Sannazaro *Arcadia* (Vecce), 160.

13. *Ivi*, 161-162.

14. Borchmeyer 1982, 139.

trappolato tra la rivendicazione della propria autonomia e la realtà della sua effettiva subalternità. In una corte che in apertura inscena una Arcadia destinata a non uscire mai dai netti confini della finzione, Tasso deve congedarsi dall'età aurea della poesia governata dalla legge felice del suo *Aminta*, che dice "permesso è quel che piace",<sup>15</sup> per recarsi nell'aria fredda della legge guariniana imposta dall'amata Eleonora d'Este: "permesso è ciò che si conviene".<sup>16</sup> Vi risuona l'ideologia della misura tardosettecentesca che su base medica guarda con sospetto il genio, l'*Originalgenie*, per la sua prossimità alla follia.<sup>17</sup> Tasso può dimorare soltanto nel lutto elegiaco per una Arcadia non più convertibile nel vissuto, anticipando quel poeta sentimentale che Schiller avrebbe teorizzato di lì a poco con il trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*.<sup>18</sup>

Con l'epos in versi *Hermann e Dorothea* (1797) la figura arcadica si riattiva in una nuova costellazione che risponde al trauma della storia con un idillio contemporaneo, il cui nucleo tematico riprende, oltre ad un aneddoto sui protestanti cacciati da Salisburgo nel 1731-1732, la prima ecloga di Virgilio nell'incontro tra un contadino e un profugo il cui destino fa luce sulle turbolenze politiche dell'epoca. L'epos di Goethe, articolato in nove canti intitolati alle Muse, è ambientato nell'estate del 1795 sullo sfondo delle guerre di coalizione contro la Francia rivoluzionaria e della fuga di molti tedeschi dalla riva sinistra del Reno. Dorothea è una giovane donna che da tempo ha perduto il fidanzato infiammatosi per gli ideali della Rivoluzione ma da essa stessa ucciso a Parigi, e come molti conterranei, minacciata dalla violenza francese che si abbatte anche e soprattutto sulle donne, abbandona la propria casa e si unisce al corteo dei profughi, prodigandosi per assistere una puerpera in difficoltà. Quando si imbatte nel generoso Hermann, figlio di un oste con possedimenti terrieri, trova l'amore e una famiglia che la accoglie. Nei versi di Goethe si incontrano e si integrano l'idillio borghese e campestre dell'orizzonte chiuso della vita domestica di Hermann, e il disordine della storia che imperversa oltre la siepe. Il ricco Hermann, che potrebbe ambire a un ottimo partito, conduce la propria piccola rivoluzione privata convincendo il padre ad accettare la povera profuga come nuora: una rivoluzione dei sentimenti contro i pregiudizi, dove anziché il sangue sono le lacrime a scorrere, e dove la famiglia borghese è assunta a modello universale di una storia senza tempo. È allora nello spazio circoscritto di questo idillio che Goethe trasferisce, nel segno dell'amore, quegli ideali della Rivoluzione francese il cui inveramento storico il suo classicismo rifiuta. Lo schema arcadico si mette qui al servizio di quello che Baioni ha definito, da parte di Goethe, solo un consapevole

15. Goethe *Torquato Tasso*, II/1, 100 (trad. mia).

16. *Ibidem*.

17. Thums 2019, 44.

18. Oellers 2001, 248; Thums 2019, 59.

“felice, irripetibile momento di indugio neoclassico”.<sup>19</sup> Quello stesso mondo borghese dipinto nel *Wilhelm Meister* nella sua angustia e meschinità, “in *Hermann und Dorothea* [...] e lo dimostra la forma neoclassica dell'idillio – viene rappresentato già come una realizzazione compiuta dell'ideale della *Humanität*”.<sup>20</sup> Che l'epos non si risolva nell'ipostatizzazione del filisteismo più angusto lo si deve al *memento mori* arcadico che viene integrato in quest'idillio nel potente simbolo dell'anello che Dorothea ha ricevuto dal primo fidanzato scomparso nel caos distruttivo della Rivoluzione: anello che ella non toglie ricevendo quello nuovo in casa di Hermann, ma che rimane assieme a questo sullo stesso dito, a significare non soltanto la pietosa memoria del defunto, ma anche il movimento tellurico della storia che dell'idillio tradisce la congenita precarietà. Il rilievo e la visibilità che la morte riceve nell'ultimo canto dell'epos classicheggiante suggerisce che Goethe, in quel grande romanzo dell'adulterio e dell'amore che sono *Le affinità elettive* (1809), voglia a distanza di molti anni rappresentare nel personaggio di Charlotte, impegnata costantemente nella ridefinizione delle forme paesaggistiche e architettoniche del feudo in cui vive con il marito Eduard, una perniciosissima tracotanza contro la legge dell'Arcadia che scatenerà le forze inferie di una nemesi potentissima. Incalzata da una smania di perenne rinnovamento in un matrimonio tardivo e già esausto sulla prima pagina del romanzo, Charlotte rimuove le lapidi del cimitero e livella il terreno cancellando le tracce dei defunti, e provocando il disappunto di molti parrocchiani privati del segno visibile dei loro lutti e turbati dalla cancellazione della memoria dei loro cari. Se la progettualità di Charlotte sembra esprimersi in una risemantizzazione dell'Arcadia in ottemperanza alla cultura settecentesca di un paesaggio artificiale e naturale ad un tempo, è proprio la rimozione della morte il presupposto per quel suo ritorno violento che attraversa la seconda parte del romanzo prendendosi il piccolo Otto, figlio artificiale dell'adulterio, Ottilie, amatissima da Eduard e infine Eduard stesso, distruggendo ogni possibile Arcadia e chiudendo il romanzo con l'immagine della tomba che ospita in eterno un amore romantico incompatibile con la vita.

Che il problema del ritorno dell'Arcadia e della sua abitabilità sia un'ossessione goethiana, lo rivela infine la seconda parte del *Faust* concluso nel 1831. Nel II atto, con la notte di Valpurga classica, Faust per raggiungere Elena esce dalla dimensione del tempo ed entra nella dimensione classica della sua sospensione, esce cioè dalla storia. Nel III atto invece Elena, grazie all'intervento di Mefistofele, viene condotta nella rocca di Faust, che veste i panni di un principe medievale. Elena, oggetto e allo stesso tempo soggetto di una riflessione sulla forma classica e le possibilità del suo inveroamento, sa di essere un soggetto poetico, e in quanto tale è consapevole icona della memoria culturale occidentale. Entra quindi essa stessa nel tempo

19. Baioni [1969] 1988, 232.

20. *Ivi*, 221.

della storia, dove la sua bellezza contrasta con la brutta maschera che copre Mefistofele con i tratti di Forcide che rappresenta, in quanto coscienza della temporalità, la minaccia alla bellezza classica. Premessa all'ingresso in Arcadia, che diventa scenario nel III atto, è di nuovo l'uscita della strana coppia dalla temporalità, come declama Faust:

So ist es mir, so ist es dir gelungen,  
Vergangenheit sei hinter uns getan!  
O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen,  
Der ersten Welt gehörst du einzig an.

Nicht feste Burg soll dich umschreiben!  
Noch zirkt, in ewiger Jugendkraft  
Für uns, zu wonnevollem Bleiben,  
Arkadien in Spartas Nachbarschaft.

Gelockt auf seligem Grund zu wohnen  
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!  
Zur Laube wandeln sich die Thronen,  
Arkadisch frei sei unser Glück!<sup>21</sup>

Così tu ed io siamo giunti alla mèta: dietro a noi resti il passato! Solo del sommo Giove devi sentirti figlia, figlia dell'antica era dei miti. Una roccaforte non può contenerti. Ancora in tutto il vigore della sua eterna giovinezza, l'Arcadia, prossima a Sparta, ci invita a deliziante soggiorno. Attratta da questo paese beato tu ti rifugiasti nella sorte più serena. Ecco che i troni già si trasformano in pergole. Arcaicamente libera sia la nostra felicità.<sup>22</sup>

La scena a questo punto cambia interamente, dal maniero si passa a un boschetto ombroso che sale fino alla ripida chiostra rocciosa che circonda tutta la scena, mentre Faust ed Elena restano invisibili. È significativo che proprio a Mefistofele/Forcide sia concesso di riferire quel che né il coro né il pubblico possono vedere direttamente. La felicità degli amanti idillici è compromessa con la storia in quanto mediata dalla voce del brutto che si esprime con le parole di Mefistofele:

21. Goethe *Faust*, II/3, 288.

22. Goethe *Faust* (Allason), 267.

So vernehmt: in diesen Höhlen, diesen Grotten, diesen  
 Lauben  
 Schutz und Schirmung war verliehen, wie idyllischem  
 Liebespaare,  
 Unserm Herrn und unsrer Frauen! [...]  
 Abgesondert  
 Von der Welt, nur mich, die eine, riefen sie zu stillem  
 Dienste.<sup>23</sup>

Udite, dunque: in quelle spelonche, in quelle grotte e sotto quelle pergole, proprio come le coppie degli amanti idillici, ebbero asilo e tutela il nostro signore e la regina nostra. [...] Segregati dal mondo, me sola vollero, ancella silenziosa.<sup>24</sup>

Dall'unione di Faust, cavaliere medievale che in quanto tale fa parte di un immaginario romantico, e Elena, la bellezza classica dell'Antico, nasce Euforione, la figurazione della poesia, come Goethe stesso riferisce a Eckermann il 20 dicembre del 1829, nonché omaggio a Lord Byron, colui che è riuscito agli occhi di Goethe a fondere il classico e il romantico. Ed è una poesia compromessa con la storia che si colloca proprio nell'Arcadia, giacché la comparsa di Euforione avviene esplicitamente in Arcadia. La storia qui, diversamente da quanto accadeva in *Hermann und Dorothea*, non viene addomesticata nell'idillio borghese: essa irrompe nel mito e lo distrugge. La felicità della coppia non può sussistere e così Euforione, attratto dal tripudio della guerra in cui si vuole tuffare, abbandona la sfera protetta della madre mitica e precipita nelle vicende corrotte dal tempo, sordo ai moniti della bellezza materna, e infine compianto da Elena e dal coro delle sue ancelle, in lutto per il novello Icaro, come le ninfe che avevano pianto la fine di Dafni, figura di cantore anch'esso di cui Euforione è l'epigono ottocentesco. L'Arcadia non è abitabile durevolmente, e il "felice, irripetibile momento di indugio neoclassico" sigillato negli esametri del 1797 è qui lapidariamente revocato. La legge che governa la vita non è né quella dell'*Aminta* del Tasso, né quella del *Pastor fido* del Guarini, bensì quella che emerge nelle azioni di Euforione che strappa ai genitori, all'unisono, un grido di sgomento:

23. Goethe *Faust*, II/3, 289.

24. Goethe *Faust* (Allason), 268.

Welch Entsetzen! Welches Grauen!  
Ist der Tod denn dir Gebot?<sup>25</sup>

Orrore! Sgomento! Anche per te la morte sarebbe la legge suprema?<sup>26</sup>

La legge della morte incontra quella della vita enunciata da Faust prima che la scena del castello svanisca a favore dell'Arcadia:

Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick.<sup>27</sup>

Bisogna vivere e non fosse pur che per un istante.<sup>28</sup>

È questa la versione faustiana, ancorata alla puntualità solipsistica dell'attimo, del motto che compare nel romanzo di formazione *Wilhelm Meister* (1796). Qui la Società della Torre, l'istanza pedagogica che governa la vita del protagonista, aprendo lo spazio circoscritto di un'iniziale felicità erotica e forse arcadica alla vastità del mondo, gli consegna il messaggio che esprime la incondizionata adesione di Goethe al classicismo come cultura della vita: "Ricordati di vivere!".<sup>29</sup> L'invito, di matrice spinoziana, è iscritto sulla scultura sepolcrale dell'ideologo della Società della Torre, e proprio questa circostanza suggerisce una sua possibile relazione con il motto della morte trionfante in Arcadia che parla attraverso le pietre sepolcrali come in Poussin o a commento di un teschio come in Guercino. Un tentativo di entrare in una relazione vitale con il *memento mori* che pure traluce nella morte di Mignon, tentativo che forse in Goethe tocca la sua espressione più volontaristica con la prima edizione del *Viaggio in Italia* (1816-1817), introdotto dall'iscrizione *et in Arcadia ego!*, ove l'*Arcadia* è l'Italia in cui lo scrittore raggiunge una felicità poi sempre rimpianta e mai più eguagliata, e l'*ego* che prende la parola è Goethe stesso che si appropria del detto della morte e così facendo la bandisce dall'Arcadia.

Ora, la tragica fine di Euforione reintroduce sì l'affermazione della morte in Arcadia, ma è anche vero che il motto vitalistico di Faust si inverte nella potenza incontenibile dello slancio poetico di quell'istante in cui si esprime la bellicosa e splendida caducità di Euforione. È insomma ambivalente l'Arcadia goethiana, tesa com'è tra l'utopia malinconica di Faust e l'impossibilità schilleriana mai più revocabile del suo ripristino. Sparito Euforione negli inferi, questi chiama la madre perché non lo lasci solo ed Elena svanisce, lasciando tra le mani di Faust soltanto la sua veste e un velo. L'Arcadia svanisce al contatto con la storia, ma rimane con le vesti di Elena la traccia di un involucro e l'invito di Forcide/Mefistofele, quel demone

25. Goethe *Faust*, II/3, 298.

26. Goethe *Faust* (Allason), 275.

27. Goethe *Fausti*, II/3, 284.

28. Goethe *Faust* (Allason), 264.

29. Goethe *Wilhelm Meister*, 540 (trad. mia).

ambivalente del male che promuove il bene per divina eterogenesi dei fini, a non disperdere quel che resta:

Halte fest, was dir von allem übrig blieb.  
Das Kleid laß es nicht los. Da zupfen schon  
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern  
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!  
Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst,  
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen  
Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor,  
Es trägt dich über alles Gemeine rasch  
Am Aether hin, so lange du dauern kannst.<sup>30</sup>

Tieni stretto ciò che ti rimane. Non lasciarti portar via la veste! Già i demoni ne hanno afferrato il lembo vorrebbero trarla giù sotterra. Tien saldo! Non è più la dea; quella l'hai perduta; ma anche il suo involucro è cosa divina. Profitta dell'eccelso inestimabile favore e sollevati nel cielo! Se sarai capace di resistere, ti innalzerà sull'etere, al di sopra di ogni cosa volgare.<sup>31</sup>

Con Elena l'Arcadia finisce, ma ne rimane col vestito la memoria: ed è la memoria della bellezza perduta a generare la poesia moderna del sentimentale. L'Arcadia, relegata in modo definitivo da Schiller in un tempo irrecuperabile, in Goethe non smette mai di riaffiorare come immagine archetipica di un desiderio incancellabile. E se balena sempre nel segno di una inesorabile precarietà e nel cono d'ombra del congedo, non per questo smette di imprimere al fare umano la migliore delle direzioni possibili.

30. Goethe *Faust*, II/3, 300.

31. Goethe *Faust* (Allason), 276-277.

## Bibliografia

### Fonti

#### Goethe *Briefe*

J.W. Goethe *Briefe*, historisch-kritische Ausgabe, I. 23. *Mai 1764-30. Dezember 1772*, hg. von E. Richter und G. Kurscheidt, I-II, Berlin 2008.

#### Goethe *Dichtung und Wahrheit*

J.W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. von E. Trunz, IX, München 1988.

#### Goethe *Faust*

J.W. Goethe, *Faust*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. von E. Trunz, III, München 1988.

#### Goethe *Faust* (Allason)

J.W. Goethe, *Faust*, trad. di B. Allason, intro. di C. Cases, Torino 1971.

#### Goethe *Torquato Tasso*

J.W. Goethe, *Torquato Tasso*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. von E. Trunz, V, München 1988.

#### Goethe *Werther* (Baioni)

J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther* [*Die Leiden des jungen Werthers*], a cur. di G. Baioni, note al testo di S. Sbarra, Torino 1998.

#### Goethe *Wilhelm Meister*

J.W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hg. von E. Trunz, VII, München 1988.

#### Sannazaro *Arcadia* (Vecce)

J. Sannazaro, *Arcadia*, a cur. di C. Vecce, Bologna 2013.

### Studi

#### Baioni [1969] 1988

G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Napoli [1969] 1988.

#### Baioni 1996

G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Torino 1996.

#### Bauer, Müller 2001

J. Bauer, G. Müller, *Lehr- und Wanderjahre: Goethes Weg durch die Geheimgesellschaften*, "Goethe-Jahrbuch" 118 (2001), 31-45.

#### Borchmeyer 1982

D. Borchmeyer, *Torquato Tasso*, "Goethe-Jahrbuch" 99 (1982), 138-145.

#### Maler 1996

A. Maler, *Die Laune des Verliebten*, in T. Buck (hg.) *Goethe-Handbuch*, Stuttgart 1996, 71-77.

Michaelis 1982

S. Michaelis (hg.), *Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum. Katalog der Gemälde*, Tübingen 1982.

Oellers 2001

N. Oellers, *Goethes Torquato Tasso*, in W. Hirdt, B. Tappert (hg.), *Goethe und Italien*, Bonn 2001, 241-251.

Pirro 2002

M. Pirro, *Mediazione e interpretazione dei cambiamenti sociali negli "Idilli" di Salomon Geßner*, "Studia theodisca" IX (2002), 47-73.

Sbarra 2006

S. Sbarra, *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe*, Bologna 2006.

Thums 2019

B. Thums, *Abschied von Arkadien. Melancholie in Goethes Tasso*, in C. Busch, T. Dembeck, M. Jäger (hg.), *Ichtexte. Beiträge zur Philologie des Individuellen*, Paderborn 2019, 37-59.



Fig. 10.1. Johann Conrad Seekatz, *La famiglia di Goethe in costume pastorale*, 1762, olio su tavola, 750x495 mm, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

## *Pastores collocutores*: percorsi dialogici e “velame” politico in Arcadia

Piermario Vescovo

Questo intervento proverà a riassumere, in estrema sintesi, due versanti paralleli su cui porre la questione: uno di carattere tematico/contenutistico, l'altro di carattere formale (non da intendere però nel senso stilistico, ma in un senso modale, come si chiarirà).

Da una parte, la rivendicazione all'idea di Arcadia di una continuità nei secoli, guardando oltre la caratterizzazione diffusa o convenzionale, e nella riproposizione di questo nesso offerto dalle esperienze più rilevanti, nel senso di quello che in un importante, recente, libro Monica Ferrando ha definito come “paradigma politico”.<sup>1</sup> Un'osservazione e un riconoscimento differenti dalla determinazione di quello che in un saggio di più di cinquant'anni fa Maria Corti ha definito come “codice bucolico”, guardando non agli elementi costitutivi appunto di un “genere” ma a un principio o fondamento profondo.<sup>2</sup> Dall'altra parte, la questione, come richiamato nel titolo dal riferimento ai *pastores collocutores*, riguarda un preciso e, credo, sottovalutato principio dialogico, ovvero “drammatico” nel senso originale della parola: il principio formale cui si è fatta allusione, a partire dal rapporto con l'Antico e specialmente con l'eredità virgiliana, che si definisce nella tradizione medievale.

### 1.

Partirei dal versante formale, ovvero da una perimetrazione modale del campo, nel senso delle tre forme di dizione che discendono da Platone, secondo le dichiarazioni di Socrate ad Adimanto nel III libro della *Repubblica*, e che, attraverso la mediazione dei grammatici tardo-latini, caratterizzano l'intera tradizione europea dall'età tardoantica all'età moderna. A questa prospettiva ho dedicato un libro qualche anno fa, per precisare la storia del cosiddetto “genere drammatico”, nel senso appunto di quella forma di discorso – detta anche attiva o mimetica – in cui parlano i personaggi e l'autore tace.<sup>3</sup> Rinviando a questa ricerca per la documentazione sul piano delle definizioni teoriche e delle poetiche, richiamerò qui semplicemente – nel campo cronologico che interessa come punto di partenza – due immagini.

1. Ferrando 2018.

2. Corti 1969.

3. Vescovo 2015.

La prima è l'antiporta del cosiddetto Virgilio Ambrosiano (ms. A 79 inf.) appartenuto a Francesco Petrarca, realizzata da Simone Martini certamente a partire da indicazioni del committente. Essa mostra Servio svelare – alla lettera – dietro a una tenda leggera, Virgilio, con la schiena appoggiata al tronco di un albero, nella posa che la prima ecloga testimonia per Tiro, intento però a scrivere. Dall'altra parte del sipario, i rappresentanti delle sue tre opere e dei tre “generi”, secondo le definizioni medievali rappresentativi anche delle tre forme di dizione o modi: il pastore, l'agricoltore, il soldato, a personificare rispettivamente bucoliche, *Georgiche* ed *Eneide*.

Servio testimonia, secondo una stessa glossa del commento virgiliano ascritto dalla tradizione al suo nome, un'accezione di *scena*, nel richiamo all'ombra, in una dimensione naturale (“Apud antiquos enim theatralibus scaena parietem non habuit, sed de frondibus umbracula quaerebant”: *apud Eneide*, I, 64), e mi sono altrove chiesto se il “sipario” sottile che nell'immagine copre Virgilio, che il commentatore scopre e rivela, non possa rappresentare proprio una realizzazione allegorica dell'altra definizione di *umbraculum*, non la “vela” di copertura della scena e del pubblico che riprende la funzione delle fronde degli alberi, ma la *suppara* (o *sabanum*), “dicta quod obiectu suo interiora domorum velant”, descritta, tra gli altri, da Isidoro di Siviglia e che, nella voce che al sipario dedica Uguccione da Pisa nelle sue *Magnae derivationes*, viene così definita: “umbracula seu absconsoria in quibus abscondebant lusoires donec exire deberent”.<sup>4</sup>

Indubbiamente “tenue” è la cortina che vela (e svela) Virgilio o che, viceversa e dall'altra parte del campo visivo, mette in relazione il poeta e le sue opere incarnate in “personaggi”, o anzi, se non è illecito considerare la direzione in cui si rivolgono gli sguardi delle “figure”, in un rapporto in cui non è Virgilio (additato da Servio con la destra, mentre con la sinistra il commentatore apre il velo) a guardare i personaggi, ma sono i personaggi a guardare verso l'autore o il poeta che li rappresenta.

Il più diffuso e ragguardevole dei commenti medievali all'*Ars poetica* di Orazio – il cosiddetto *Materia*, composto in Francia nel XII secolo – offre una ricognizione assai più ampia su questo accessorio, specificando proprio la funzione dell'*introducere personam*:<sup>5</sup>

*Si quid committis inexpertum scene, id est scripture tue (scenon ob umbraculum; inde scena quidam locus in theatro iuxta recitatorem, ubi erant cortine extente infra quas latitabant persone, que prodibant ad suos gestos representandos, et inde scena theatrum vel recitatio vel scriptura recitanda appellatur).*

*Tu quid ego, etc.: postquam autor informavit poetam quomodo debet componere suum poema quo ad gesta, informat eum nunc quo ad personas gerentes; et appello “personas gerentes” personas introductas ab autore, sive poeta, in suo poemate.*

4. Rinvio, per questa e le citazioni di fonti che seguono, a Vescovo 2013 e Vescovo 2016.

5. *Materia* (Friis-Jensen), *apud* v. 125 e ss.

Negli ultimi decenni del secolo di Petrarca, un più ampio riscontro ci è offerto dal commento all'epistola oraziana di Francesco da Buti, col paragone alla tenda che copre in chiesa lo spazio della predicazione e che offre un elemento di indubitabile maggiore vicinanza all'esperienza degli spettatori antichi:

*tu, poeta, audi quid ego, scilicet Oratius diserim, et populus, scilicet Romanus, desideret mecum, quia in hoc consentiet mecum, si eges, tu poeta, plausoris, idest applausoris, idest auditoris, quia auditores applaudent legentibus quando sunt in magno numero et quando atente audiunt ut legant (quasi dicat: si tu poeta vis quod tuum poema sit in pretio et libenter audiat et legatur, quam rem omnes poete desiderant); manentis aulea, idest expentantis cortinas que tendebantur in teatris, ubi fiebant recitationes poematum tempore Oratii in civitate Romana ad decorem, ubi conveniebat populus ad audiendum, quando poema erat pulcrum, in magna frequentia; sicut modo persone ad predicationes in Ecclesia et quando predicator est sufficiens ut delectet populum, veniunt auditores cito pro habendo bonum locum, antequam trahatur tenda et locant se ad sedendum. Et a simili dicit Oratius: aulea manentis, quasi dicat venientis ante tempus recitationis, et usque sessuri, idest et semper moraturi ad sedendum, idest non discendentes propter tedium, sicut fiebat quando poema non placebat et sicut fit modo quando predicator non placet, donec cantor, idest recitator, dicat "vos laudite": hec verba solebant dicere recitatores quando licentiabant populum finita recitatione; idem "gaudete vos", sicut hodie predicator dant benedictionem, et per hoc vult intelligere usque ad finem.<sup>6</sup>*

Si tratta di un passo di singolare complessità, dove si mostra un tentativo di comprensione complessiva, che trascorre dal "precetto" poetico alle condizioni di "messa in atto", ricercando altresì una corrispondenza con elementi dell'esperienza contemporanea: il predicator come il "cantore" e la benedizione come equivalente moderno della formula di congedo. Tuttavia, al tempo stesso, la lunga glossa insegue con evidenza una spiegazione relativa allo stesso "svelamento" del testo oraziano, come se la cortina fosse contemporaneamente quella della "velatura" poetica o autoriale che dir si voglia. Il passo non si può ridurre, infatti, a una spiegazione meramente referenziale della perifrasi oraziana, che designa l'estensione temporale della rappresentazione dal momento del suo inizio (prima dell'apertura del sipario) alla sua fine (nel momento in cui si congeda il pubblico). Su esso pesa, potremmo dire, pur nel momento di una piena comprensione del significato letterale – con un rinvio a un oggetto dell'esperienza contemporanea: la cortina che copre lo spazio del predicator –, una lunga tradizione che, in assenza proprio di una cultura materiale, aveva a lungo caricato in direzione simbolico-allegorica quel referente.

6. *Lectura Oratii* (Nardello), *apud* vv. 153-157.

In parole povere: è il “significato” del testo, la stessa operazione testuale, l’oggetto della rivelazione “dietro il sipario”, non è il semplice atto rappresentativo della lettura del testo a un pubblico accorso per ascoltarlo nel luogo teatro: “quasi dicat: si tu poeta vis quod tuum poema sit in pretio et libenter audiatur et legatur, quam rem omnes poete desiderant”. La funzione del commento come disvelamento – ciò che lo stesso Francesco da Buti sta qui compiendo rispetto a Orazio – si compendia nell’azione dell’apertura dell’*aulea* e forse serve a spiegare un po’ di più delle intenzioni della splendida immagine che apre il Virgilio Ambrosiano di Petrarca, della rivelazione al suo primo lettore, e a noi che gli stiamo dietro, in un gesto che mette insieme un contenuto tripartito, rappresentato attraverso tre personaggi e l’atto del poeta che scrive o “inventa”, di qua e di là da un sipario, manovrato dal gesto del commentatore.

La seconda immagine, assai meno nota, che volevo richiamare si colloca sul terreno più specificamente bucolico e presenta un indubitabile esempio di tale procedimento, nella referenzialità della dimensione di un genere propriamente “attivo”, quello cioè dell’ecloga dialogica, ispirata al modello virgiliano. Essa apre un codice che trasmette il *Buccolicum carmen* di Boccaccio (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 34.49-L.) e mostra una figura femminile alata, per cui si è anche proposto il nome di Calliope, portare il *liber* contenente il dialogo tra i pastori da uno a un altro, diciamo così, livello diegetico, dalla parte bassa in cui si collocano i “personaggi introdotti”, davanti al libro chiuso, alla presenza delle capre che essi sorvegliano, alla parte alta in cui l’autore tiene il suo libro aperto davanti a sé “sopra al suo banco” e lo legge pubblicamente, ad alta voce a un gruppo di frati, che lo ascoltano. I “libri” di ecloghe latine di Petrarca e Boccaccio, modellati sul libro virgiliano, dove i componimenti hanno forma completamente drammatica, chiamano *collocutores* i personaggi che dialogano tra loro, in assenza totale della presa di parola da parte dell’autore; l’autore che ora ne restituisce le voci.

## 2.

Passando all’altro versante, semplificherò di molto per ragioni di tempo, entrando nella *silva* armato di *machete*, chiedendo quindi preventivamente scusa per l’estrema sintesi, nel tentativo di una rapida apertura di cammino. Riferimento centrale, o punto di snodo, sull’uno e l’altro versante mi sembrano senz’altro da indicare nella sperimentazione volgare e latina, di forme e temi, di Giovanni Boccaccio, proprio a partire dal libro bucolico introdotto ora con l’immagine di apertura del codice principale che trasmette l’opera.

La stessa fortunatissima saldatura nel prosimetro che fa de *L’Arcadia* di Sannazaro uno straordinario successo europeo, come dimostrano le sue molte riprese, in cui l’ecloga di discendenza virgiliana si unisce alla prosa, non semplicemente introduttiva o di raccordo, ma in un senso propria-

mente narrativo, quello del “romanzo pastorale”, trova, in realtà, le proprie linee di definizione a partire dalla sperimentazione boccacciana, dove l’esperienza narrativa diciamo “giovanile” che sta al di qua del *Decameron* (ma significativamente con uno spazio in essa di una forma dialogica nel “romanzo”, che si esprime in particolare nella *Comedia delle ninfe fiorentine*) fronteggia, anche se probabilmente con una sfasatura cronologica, la costituzione, in latino, di uno dei libri più importanti e sottovalutati della letteratura del Medioevo europeo, ovvero, appunto, il *Bucolicum carmen*.

Un libro, anzitutto, compulsato o consultato dagli studiosi più che effettivamente letto, come mostra una consistente – ancorché non amplissima – tradizione di studi che si è infatti dedicata ad esso, ma praticamente solo sotto il profilo del meritorio lavoro erudito: un testo la cui importanza supera però di gran lunga il raggio della sua collocazione in un riposto angolo della storia letteraria italiana o europea, di dominio della filologia medieval-umanistica. Collocazione peraltro gravata da un presupposto, nella stereotipa contrapposizione che scredita il curioso e versatile Boccaccio rispetto al “maestro” proto-umanista Petrarca, nel caso specifico autore di un omonimo (distinto solo da una scempia rispetto alla doppia) *Bucolicum carmen*, ove non è vero che Boccaccio riproduca passivamente il modello petrarchesco.

Il primo dato da sottolineare per l’uno e per l’altro è quello delle dimensioni e della struttura di *libro*, ovvero della restituzione di una “misura” virgiliana, già indicata anche se solo in direzione simbolica da Dante con la “mungitura” di dieci “misure” di latte dalla pecora da lungo tempo trascurata, e l’attuazione con tale ripresa – che sarà oggetto del mio secondo punto – anche della forma dialogica. Da una parte, semplificando estremamente, Petrarca costruisce una sorta di autobiografia poetica in forma di dialogo tra pastori (mi permetterei di dire, più autoreferenziale e più algida), mentre la composizione del “libro bucolico” di Boccaccio, con struttura altrimenti aperta, inaugura nuove vie alla tradizione arcadica in quanto riprende e riscopre attraverso il confronto con Virgilio i percorsi prima battuti dall’autore nella sperimentazione in volgare, soprattutto in prosa, comprese appunto le componenti romanzesche, destinate a diverso sviluppo nei tempi seguenti, e anzi con Sannazaro al raccordo dell’una e dell’altra tradizione (ma sarebbe da osservare inoltre come la direzione che muove nel libro di Boccaccio dal Virgilio profeta secondo la lettura medievale della IV ecloga si apra, in particolare, nell’XI del libro boccacciano, con l’apparizione della Vergine Madre col Bambino in braccio tra i remoti pastori, in direzioni ben presenti nell’opera latina a cui di più si dedicherà Sannazaro per il suo riconoscimento poetico, ovvero il *De partu Virginis*).

La prima rivendicazione riguarda dunque, come annunciato, sotto il profilo contenutistico, o in termini medievali della “materia”, il senso del fondamento propriamente arcadico, nella riattualizzazione virgiliana, posto che alcune premesse si pongono già a partire dalla riattivazione dell’ecloga compiuta da Dante, tradizione rispetto a cui Boccaccio svolge

in un primo tempo un rilevante ruolo di copista, commentatore, peroratore della ripresa in un'effettiva corrispondenza tra letterati che si travestono da pastori, prima di farsi prosecutore in prima persona di quel principio di tradizione nella costituzione di un libro (tant'è che sono stati compiuti anche implausibili tentativi di sostenere la tesi che le ecloghe di Dante siano sue "falsificazioni").

Per questo filo rosso, catalizzatore delle mie riflessioni, è il saggio già ricordato di Monica Ferrando, da cui riprendo due momenti del suo lungo e complesso svolgimento.

Il primo è sostanzialmente una soglia d'ingresso che riguarda la triplice, apparentemente disordinata e incongrua, ma in realtà unitaria, accezione del termine *nomos*, posto che una stessa parola indicava in greco il *canto*, il *pascolo* e la *legge* (nel senso di "legge anteriore ad ogni legge scritta", secondo le parole di Carl Schmitt, che Ferrando riprende e rimedita). Questa soglia, in quanto oggetto di una ricostruzione genealogica, ovviamente non può essere presunta quale necessaria consapevolezza da parte degli autori. Tuttavia, e in ogni caso, leggendo il *Bucolicum carmen* boccacciano, tale relazione si direbbe assolutamente presente. Risparmiando ogni discorso, per cui non abbiamo qui spazio e tempo, mi limito a citare alcuni versi tratti dalla V, centralissima, ecloga, tra i molti luoghi richiamabili, che pongono elementi molto più antichi – l'archeologia dell'*Arcadia* o l'*Arcadia* prima di Virgilio – sotto la giurisdizione di Titiro, e che mostrano, senza bisogno da parte nostra di particolari trafile critico-argomentative, una piena comprensione poetica del legame. Panfilo sta qui, peraltro, riportando le parole di una donna, Calcidia, pronunciate sul luogo di morte della sirena Partenope, ovviamente la Napoli che rappresenta per l'autore il luogo perduto della sua giovinezza e quello di sventura e fuga di altri personaggi reali:

Ast Tytirus ille est  
qui primus pecori leges nemorique salubres  
carmine cantavit, quaror nec clarior usquam  
copia docta fuit legum nec prisca tulere  
secula maiores, auro dum floruit etas  
sanguine, si veri quicquam primera vetustas  
insculptus liquis fagis vel robore duro<sup>7</sup>

Quel Titiro è colui che primo formulò nel canto leggi salutari al gregge e al bosco; mai altrove si ebbe più splendida né migliore raccolta di leggi prodotta dai tempi andati, quando fiori nell'oro l'età nata dal sangue, se c'è del vero in ciò che l'antichità originale lasciò scolpito sui faggi o sul duro rovere

7. *Bucolicum carmen* (Bernardi Perini), ecl. V, vv. 56-63.

Ma si veda – come già detto – in particolare l’ecloga XI, interamente dedicata, e con implicazioni mariane e cristologiche, al tema delle “leggi”.

### 3.

La seconda stazione che riprendo, quasi all’altro capo del lungo e complesso itinerario del saggio di Monica Ferrando, riguarda la semplificazione nella tradizione critica, ovvero la riduzione a “caso personale”, dell’invenzione virgiliana dell’ecloga, a partire dalle coordinate che il commento di Servio offre nel rapporto dell’autore al personaggio (nel senso latino di *persona*, “maschera”) di Titiro per la fondazione dell’esperienza bucolica. Ferrando osserva opportunamente che Servio costruisce una figura dell’autore a partire da elementi desunti dalla poesia virgiliana, anzi soprattutto dalla I ecloga, e che è necessario sfondare (richiamando il *frondator* delle *Georgiche*: sottolineo il dettaglio perché ritroveremo tra breve il *frondator* “in figura”) “l’ombra che un interesse di parte, impunemente affibbiato al suo autore” ha proiettato nella tradizione sull’opera, riducendo il raggio all’esperienza di un Virgilio indispettito dalla distribuzione dopo le guerre civili, al seguito della battaglia di Filippi, delle terre ai veterani del partito di Ottaviano e Antonio.

La tradizione dell’Arcadia – scrive Ferrando – poteva mettere sulla buona strada, laddove Virgilio si rifà, in tale esperienza, al genere bucolico, tipicamente ellenistico, alla musa sicula di Teocrito, prestando però ad esso “il domestico paesaggio della sua infanzia, la valle del Mincio, ma anche una patria d’elezione”. Servio – riconsiderando quanto da qui si diffonde nella tradizione – ha piuttosto il merito, se si libera appunto questo panorama dal mero riferimento biografico, di collocare Virgilio in una “preistoria”, o meglio (con una dizione che Ferrando riprende da Franz Overbeck) in un “punto d’insorgenza” (*Entstehung*), di cui non importa la collocazione cronologica prossima o lontana nel tempo, ma che fa appunto dell’Arcadia, in generale e in assoluto, un luogo poetico della “rivelazione del tempo”:

L’Arcadia [in Virgilio] non era tanto un modo per parlare delle origini dell’umanità, quanto piuttosto per evocare il senso dell’origine, richiamandone la presenza indispensabile per il pensiero poetico nella sua riflessione su un presente drammatico.<sup>8</sup>

Sostanzialmente, quanto abbiamo visto Boccaccio affermare – nella sua costruzione di un paesaggio ideale, tra Napoli, la Sicilia teocritea e la Toscana – non per evadere, ma per raccontare in forma bucolica i travagli e l’orrore del tempo a lui presente, nel riferimento a una *primeva vetustas*, che rimanda alle (ideali) incisioni sul faggio e sulla quercia.

8. Ferrando 2018, 500.

Si tratta dunque di un gesto politico, dove l'aggettivo va inteso nel senso di una poesia quale rovesciamento della clessidra della storia: "dallo stato fisico di regione del Peloponneso allo stato metafisico di idea di vita umana in possesso di una qualche elezione o esonero dalle *res gestae* del mondo". Da qui anche l'istanza – posto ovviamente il ruolo fondamentale della ricostruzione erudita a proposito dell'identificazione di nomi e avvenimenti sotto il "velame" pastorale, cosa accaduta in rapporto a una riduzione deterministica delle allusioni dell'*Arcadia* di Sannazaro, con una mossa opposta a quella della semplice riduzione dell'operazione al "genere" – di non schiacciare troppo il significato di questi testi sul livello dei dati storici bruti, relegando a mero sfondo del quadro storico e dell'esperienza personale l'invenzione e la funzione poetica.

Contro l'idea che fa della bucolica, ovvero dell'*Arcadia*, una tradizione sostanzialmente di poesia d'evasione (si pensi sul terreno secondo-quattrocentesco che vede nascere il prosimetro di Sannazaro alla diffusione, sempre secondo Corti, di una vera e propria "epidemia bucolica", nella produzione pastorale più corriva, soprattutto in rima, e per la generazione del "rusticale". Si tratta dunque di rivendicare un paradigma, oltre la produzione di routine e al cliché, che si può supporre e, credo, verificare per ogni *Arcadia* di rilevante posizione.<sup>9</sup>

#### 4.

L'*Arcadia* non occupa, infatti, tra i luoghi privilegiati della cultura occidentale lo spazio di un fondale per l'idillio, l'evasione e la vita spensierata, ma presume, al contrario, sempre percorsi e fughe in rapporto a condizioni di durezza o di privazione (e casomai, eventualmente, a sogni o speranze di riparazione, di reintegro e ritorno). In questa direzione non credo sia casuale che i "grandi libri" – quelli di Boccaccio e Petrarca come quello di Sannazaro – comincino con ecloghe "disimpegnate", con pastori che cantano o si lamentano di ninfe ingrati, mentre le pecore o i buoi brucano tranquillamente l'erba. La critica considera queste ecloghe residui di una prima e più semplice pratica, occasionale o frammentaria, mentre esse – in un'economia di costruzione evidentemente meditata, posto anche il ripetersi nei tre scrittori citati e in altri ancora di tale condizione nei rispettivi libri – sono il necessario presupposto, nel senso di un "inizio lieto", per quanto dovrà seguire appunto nell'organismo-"libro", nel ribaltamento della prospettiva di partenza affidata alla percezione degli "interlocutori" pastorali.

Del resto, ritornando alla prima significativa ripresa nel panorama medievale, il fondamento virgiliano, raccontato da Donato e da Servio, determina certamente la consapevole riattivazione del genere da parte dell'esule fiorentino Dante, mentre egli sta completando il *Paradiso* a Ravenna, nella

9. Corti 1969.

sua risposta all'epistola oraziana in esametri che gli invia Giovanni del Virgilio, invitandolo ad abbandonare il volgare per il latino del *carmen vaticonus* e a dedicarsi all'epica, in rapporto alla storia contemporanea. Dante risponde rilanciando l'ecloga. Complessa la rimeditazione per cui egli, prima, fa uscire Virgilio, già autore dell'"alta tragedia" ovvero l'*Eneide*, dalla sua *Comedia*, alla fine della seconda cantica, non più come tragico ma quale "cantor de' buccolici carmi". L'evidenza della condizione di Dante – sostituendo peraltro il faggio alla quercia<sup>10</sup> – nella posizione di Titiro e riprendendo il suo nome, in un'Arcadia che è inizialmente uno spazio sospeso, adatto all'esule che offre al corrispondente, che lo rimprovera per la scelta dei *comica verba*, un esempio di altra strada di poesia in latino, in un genere o registro dimesso.

Raccolgo dall'intervento di Drusi ora ricordato una doppia polarizzazione o focalizzazione: quella letterale, siciliana, di Teocrito e quella di una geografia definita benissimo come *transumptiva*: ovviamente quella di Virgilio, inquadrata attraverso il commento detto di Servio. Se Dante non ambienta in luogo preciso il dialogo in cui egli si rimette nei panni pastorali di Titiro, già secondo Servio maschera di Virgilio ("sub persona Tytiri Virgilium debemus intelligere", dove il latino *persona*, termine straordinariamente e tra tutti significativo, va appunto tradotto con "maschera"), è Giovanni, detto "del Virgilio" per le sue competenze di lettore all'ateneo bolognese, dopo essere stato battezzato da Dante col nome, sempre virgiliano, di Mopso, a banalizzare la corrispondenza pastorale riconducendola a spazi meramente referenziali: la sua Bologna, con riconduzione a parametri di esercizio poetico para-accademico (si permetta il termine), e la Ravenna in cui risiede Dante, magari pensando alla sua pineta, in cui abita il "vate", a cui egli infatti propone una corona d'alloro da attribuirgli nella sua città e nel suo ateneo.

Ed è a questo punto che Dante, con diversa elevazione dello strumento rispetto al suo primo intervento, risponde con un gesto essenziale: introducendo i temi dell'erranza e della persecuzione di contro all'idillio di pastori-studenti e di ninfe-cameriere dell'Arcadia domestico-accademica di Giovanni, alludendo con Polifemo al capitano della guerra eletto a Bologna, identificato con Fulgieri di Calboli, che in quella città, pena la vita, all'esule fiorentino in contumacia non avrebbe permesso certamente di entrare; spostando, appunto, l'ambientazione della seconda ecloga ai piedi dell'Etna, in un luogo altro, ovvero nello spazio *transumptivo* della codificazione di Teocrito.

Parimenti un altro Polifemo, a partire dalla IV ecloga, assume nel *Buccolicum carmen* di Boccaccio le referenze di Luigi I d'Ungheria, mentre Luigi di Taranto, figlio di Luigi I d'Angiò (che nella realtà fugge per nave da Napoli, in compagnia del siniscalco Niccolò Acciaiuoli/Fizia e dopo il rifiuto dell'accoglienza in Toscana ripara ad Avignone) diventa qui il pasto-

10. Un dettaglio indicato opportunamente da Drusi 2014.

re-collocutore che, in Arcadia, assume il nome di Doro. Spiega Boccaccio, nella lettera a Martino di Signa, “ab amaritudine, nam grece *doris* ‘amaritudo’ latine sonat” (già sottolineata da Bernardi Perini come “una delle portentose etimologie” boccacciane che ha a lungo frustrato i critici).<sup>11</sup>

L’invasore entra nel campo bucolico a far strage di armenti e uomini, al pari dei lupi rapaci che assaltano le greggi: si rammenti che per primo Dante, in un momento cronologico coincidente o non troppo lontano dalla composizione della I ecloga, ricordava nell’attacco del XXV del *Paradiso* la Firenze a lui “chiusa” come “il bello ovile ov’io dormii agnello”, di contro ai lupi che gli “fanno guerra”.

Lungo sarebbe riassumere, anche per sommi capi, la composizione del *Bucolicum carmen* di Petrarca, e basti ricordare che esso trasporta le dimensioni dell’erranza, tra Italia e Francia, risolvendole nel “velame” in un’incoronazione del poeta, facendo dell’alloro il referente simbolico essenziale della propria esistenza (si tratta del testo in cui, peraltro, la figura di Laura si fa in assoluto più diafana, perdendo praticamente la stessa consistenza corporale di donna).

Si sarà compreso che la mia preferenza vada alla più complessa, e poeticamente significativa, Arcadia dell’omonimo libro boccacciano, alla sua *geografia transumptiva*, e in cui l’implicazione dell’autore reale si mostra, meno presente e pesante, tanto più complessa e sfaccettata. Per tutto ciò basti – col corredo di uno svolgimento dell’allegoria offerto dall’autore, fuori dal libro, attraverso l’epistola a Martino di Signa – ricordare lo stupendo titolo della V ecloga, che costituisce l’arco di volta della costruzione del libro: *Silva cadens*. Titolo esemplare rispetto all’idea di una tradizione bucolica fatta di canti d’amore di pastori e di greggi pascolanti.

## 5.

Le considerazioni o il panorama della “velatura” che abbiamo più sopra brevemente considerato per i due libri bucolici, ispirati al *liber* virgiliano, di Boccaccio e di Petrarca si ripropongono per Sannazaro, e naturalmente – ma non avrò tempo per proseguire il cammino – nei vari scrittori e drammaturghi europei che seguono e riprendono poi la sua *Arcadia*, e specialmente nella giustapposizione delle ecloghe dialogiche e nelle “prose” dove l’autore torna a parlare, svelandosi dietro al personaggio pastore.

Con un salto apparentemente brusco, mi rifarò ad alcune osservazioni di un importante saggio di Enrico Fenzi (che si legge peraltro negli atti di un convegno napoletano del 2009 in cui si trova anche un mio intervento, che rappresenta sostanzialmente l’inizio di riflessioni e ricerche qui in campo),<sup>12</sup> per un riferimento al divenire della “velatura” propriamente storica o politica consentita dal genere pastorale. Scrive Fenzi – comprendendo credo

11. *Bucolicum carmen* (Bernardi Perini), 946-947.

12. Vescovo 2009.

la sua esperienza personale, non solo di studioso – “confesso in limine che nei confronti delle tradizionali alternative critiche [nel senso del “codice” e della “storia”] mi sento naturalmente inclinato ad approfondire quella che privilegia la dimensione etico-politica dell’Arcadia, e dunque cerca di leggerla sullo sfondo degli ultimi due decenni della Napoli aragonese”.<sup>13</sup> Mi interessa qui meno riprendere le precisazioni documentarie a cui giunge la seconda parte dell’intervento, ovvero la ricostruzione più sfaccettata e complessa della collocazione esistenziale e politica di Sannazaro, meno compattamente fedele alle posizioni del suo re, che pure egli fedelmente decide di seguire in esilio, lasciando Napoli con Federico d’Aragona. Mi interessa di più – posto che il mio discorso comprende il libro di Sannazaro incidentalmente, in un tentativo di disegno generale e sommario – quanto l’intervento osserva sul piano dell’opera poetica oltre la dimensione umanistico-allusiva del “velame”, nel nodo che stringe “dimensione esistenziale e catastrofe storica”, o, come il saggio afferma, di un “affacciarsi sull’abisso”.

Cito solo un passaggio, a proposito della necessità – specie per il gioco allusivo e di “copertura” – a non farsi ingannevolmente distrarre “verso una valutazione dei versi sulla quale faccia aggio una mera considerazione di ‘genere’, che finirebbe per deresponsabilizzare sia i contenuti della denuncia, sia le lacerate consapevolezze di Sannazaro”. Di particolare rilievo, in questa direzione, l’osservazione che l’Arcadia risulti “sottilmente permeata e quasi avvelenata di inquietanti negatività – quelle stesse che affliggono, fuori, la vita reale, e che finiscono per rendere alla fine perfettamente omogenea la realtà pastorale”.<sup>14</sup> Arcadia amara, appunto, come ogni Arcadia che si ponga oltre la routine del genere e il cliché (e ho parafrasato il titolo di un celebre saggio di Jan Kott, *Bitter Arcadia*, dedicato a Shakespeare).

Si veda, scendendo al particolare, l’attenzione di Fenzi per i temi della crudeltà e dell’ampia presenza della magia nera nelle prose centrali dell’*Arcadia*. I piaceri della caccia descritti come piaceri dell’uccidere e del torturare, e dal punto di vista degli stessi pastori, per i particolari, dalla noia delle uccisioni da parte loro di animali catturati, addirittura “fastiditi di ucciderli”, con specifico riferimento, nella prosa XI, al racconto del supplizio di un giovane lupo, legato a un palo e lapidato; così, sull’altro fronte, il vastissimo dispiego di magia nera, di “grondar di sangue versato e bevuto, di cuori strappati e divorati oppure disseccati alla luce della luna piena, di ‘spade omicide’ impiegate ritualmente, di fantocci di cera, e galli bianchi, denti di iena, sangue di vipere, cervelli di orsi rabbiosi, e ancora cuori palpitanti di talpe cieche, occhi di tartarughe indiane, e insomma tutta la sinistra cianfrusaglia che riti siffatti richiedono”.<sup>15</sup> E si potrebbe definire meglio tale “sinistra cianfrusaglia”, ovviamente centonaria, tra le

13. Fenzi 2009, 72.

14. *Ivi*, 84-85.

15. *Ivi*, 89.

categorie battezzate da Francesco Orlando coi nomi di *magico superstizioso* e *sinistro terrifico*.<sup>16</sup>

Si tratta certo di aspetti caratterizzanti la ricezione di uno dei libri più letti e imitati nell'Europa dei successivi decenni, in una direzione diversa da quella della sua immagine vulgata e retrospettiva.

Mi limito a un solo esempio, coinvolgendo quella che forse non rubriceremmo sotto la categoria di Arcadia, ovvero l'isola in cui si rifugia Prospero, che sembra meno accostabile a quel luogo, secondo itinerari stabiliti, per esempio, della foresta di Arden. Ma si vedano qui, dopo quanto appena rapidamente messo in tavola, due nessi di estrema precisione, rilevati da un recente intervento di Gilberto Sacerdoti. L'implicazione della dimensione della "teologia politica", nella profonda lettura dell'epiteto di "cane blasfemo senza carità" rivolto da Sebastian, fratello del re di Napoli Alonso, sulla nave, durante l'infuriare della tempesta iniziale al nostromo (*boat-swain*), non certo perché – come supposto generalmente dai commentatori – il testo che leggiamo abbia visto la soppressione di qualche bestemmia di questi, ma per la diversa provocazione che, di fronte allo spavento e alle parole scomposte del re, egli si permette coll'ingiunzione di far cessare la tempesta, posta l'investitura divina del sovrano. Parallelamente Sacerdoti rileva tratti non sufficientemente considerati relativi a pratiche di Prospero, precedenti alla fuga da Milano, in quella che viene qui definita magia nera (*rough magic*), visto che si ricorda la resurrezione dei cadaveri. Ovvero, se non c'è un re di Napoli capace di far smettere la tempesta, sicuramente si dà un ex duca di Milano, destituito e fuggito (e che dopo poche ore diventerà "parente" del primo, col matrimonio di Miranda e Ferdinand), in grado, in quanto mago, anzi "mago nero", non solo di provocarla e scioglierla, ma alla fine – attraverso un percorso che trasforma la vendetta in perdono nello spazio di un pugno d'ore – di dismettere la stessa arte magica, sciogliendo le vele verso Napoli, luogo di riferimento essenziale per la perdita e il reintegro della tradizione arcadica moderna.<sup>17</sup>

Ma di questo, casomai, ragioneremo altrove, come di altre divaricazioni che investono l'Arcadia, e in particolare dell'utilizzo dell'Arcadia in teatro, nel diverso sangue e nelle diverse lacerazioni tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, in particolare per la riattivazione di altro sangue e altre guerre, quelle di religione, panorama in cui: "l'immaginazione pastorale [...] può infatti essere vista prima sullo sfondo del sincretismo religioso e poi come espressione della scelta di non scegliere fra ideologie unilaterali e sanguinarie". La citazione proviene da un saggio di Ferdinando Taviani,<sup>18</sup> cui vanno almeno aggiunte le pagine dallo stesso studioso dedicate all'assai meno nota, ma altamente significativa in tempo di "libertini", *Afrodite* di Adriano Valerini (1578). La "fuga" non è distrazione o perdita di memo-

16. Orlando 1987.

17. Sacerdoti [2016] 2020.

18. Taviani 1996.

ria, e la città impossibile o incendiata resta inchiodata nella mente “nelle pastorali. All’apparente serenità d’Arcadia o dei paesaggi che tentano di emularla, come l’isoletta Belvedere sul Po è indissolubilmente legata l’ombra dei tempi bui”.

La menzione degli interventi di Taviani offre anche l’indicazione di una specie teatrale, riferita a un “teatro di voci”, in una direzione esattamente opposta a quella, di molte immaginazioni spesso retrospettive rispetto alla drammaturgia “originale”, di un’equivoca idea di “teatralità”, con la messa in rilievo di un carattere saliente, nel raccordo al “drammatico” inteso nel senso di “dialogico”, costitutivo, più che di un genere, di una “forma”.

E siamo tornati così all’orizzonte, che si stende a partire dai *pastores collocutores*, di quella che Taviani chiama “messa in voce”.

## Bibliografia

### Fonti

*Buccolicum carmen* (Bernardi Perini)

G. Boccaccio, *Buccolicum carmen*, a cur. di G. Bernardi Perini, in *Tutte le opere*, a cur. di V. Branca, II, Milano 1994.

*Lectura Oratii* (Nardello)

Francesco da Buti, *Lectura Oratii*, in C. Nardello, *Il commento di Francesco da Buti all'Ars poetica di Orazio*, tesi di dottorato, XX ciclo, relatore P. Rigo, Università degli Studi di Padova, a.a. 2008, 99-296.

*Materia* (Friis-Jensen)

K. Friis-Jensen, *The Ars poetica in Twelfth-Century France: The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, "Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin" 60 (1990), 319-388.

### Studi

Corti 1969

M. Corti, *Il codice bucolico e l'“Arcadia” di Iacopo Sannazaro* [1968], in *Ead.*, *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, 281-304.

Drusi 2014

R. Drusi, "Comica nonne vides ipsum reprehendere verba"? *Note sulla finzione pastorale nelle ecloghe dantesche*, in A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando (cur.), *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Bologna 2014, 25-78.

Fenzi 2009

E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in Sabbatino 2009, 71-96.

Ferrando 2018

M. Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza 2018.

Orlando 1987

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1987.

Sabbatino 2009

P. Sabbatino (cur.), *La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze 2009.

Sacerdoti [2016] 2020

G. Sacerdoti, "La Tempesta". *Cani blasfemi e rozzi maghi* [2016], in *Id.*, *Saggi libertini*, Macerata 2020, 147-159.

Taviani 1994

F. Taviani, *Teatro di voci in tempi bui: riflessioni brade su "Aminta" e pastorale*, "Teatro e Storia" 16 (1994), 9-39.

Taviani 1996

F. Taviani, *La Commedia dell'arte e Gesù bambino*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, atti del convegno (Roma, Anagni 1995), Roma 1996, 49-83.

Vescovo 2009

P. Vescovo, *La busca de Jacopo*, in Sabbatino 2009, 297-307.

Vescovo 2013

P. Vescovo, "Umbraculum", "Quaderni Veneti" 2 (2013), 229-239.

Vescovo 2015

P. Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia 2015.

Vescovo 2016

P. Vescovo, "In comediis quidem nusquam auctor loquitur, sed introducte persone". *Petrarca, il genus activum, il Teatro*, in E. Tinelli (cur.), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, atti del convegno (Bari 2015), Bari 2016, 75-91.



11.1. Simone Martini, Frontespizio del Commento di Servio a Virgilio, 1338-1344 ca., Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 79 inf. (S.P.10/27), c. 1v.



11.2. Boccaccio tra gli agostiniani di Santo Spirito, miniatura, fine del XIV sec., dal *Buccolicum carmen*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34.49, c. IVv.



## Per un'Arcadia *en travesti*: spiritualizzazioni del codice pastorale tassiano

Andrea Torre

[...] non è miglior via di quella, perché lo essere travestito porta seco una certa libertà e licenza, la quale fra l'altre cose fa che l'omo po' pigliare forma di quello in cui si sente valere [...] ed una certa sprezzatura circa quello che non importa: il che accresce molto la grazia; come saria vestirsi un giovane da vecchio, [...] un cavaliere in forma di pastor selvatico o altro tale abito.

Baldassarre Castiglione

Nel terzo quarto del secolo XVI, in conclusione del periodo conciliare, e quale visibile esito degli indirizzi di promozione catechistica e di politica culturale lì maturati, si registra un notevole incremento di titoli "spirituali" in volgare, composti tanto da chierici quanto da laici, e pubblicati pressoché lungo l'intera penisola, senza una significativa distinzione tra centri editoriali di rilievo e sedi periferiche. L'incremento del fenomeno trova conferma sia nell'estensione, al contesto spirituale, di una delle pratiche culturali ed editoriali connotanti la produzione lirica cinquecentesca, sia nei primi tentativi di riflessione teorica intorno a questa esperienza poetica. Quale significativa testimonianza del primo aspetto, ossia l'ideazione di antologie di composizioni a registro spirituale, vale la pena di ricordare la miscellanea di rime spirituali in tre libri, pubblicata a Venezia nel biennio 1550-1552 per l'impresa tipografica *Al segno della Speranza*, non foss'altro che in ragione della delineazione di un canone di autori e di testi dall'indubbio valore modellizzante per la successiva produzione di settore.<sup>1</sup> Per quanto riguarda invece le prime proposte di sistematizzazione teorica del genere, è senz'altro opportuno ricordare l'avviso *A' lettori* che il predicatore veneziano Gabriele Fiamma (1533-1585) pone ad apertura delle sue *Rime spirituali* (1570, ma riproposte invariate nel 1573 e nel 1575),<sup>2</sup> nonché la generosa autoesegesi che le completa.

Celebrando il modello esemplare di Vittoria Colonna e riprendendo, forse inconsapevolmente, un passaggio dell'*Arte poetica* (1564) di Antonio Minturno (a sua volta autore di rime spirituali, volgarizzatore dei salmi e commentatore di Petrarca)<sup>3</sup> in cui si chiarisce lo statuto (e la funzione)

1. Cf. Auzzas 2005; Fadini 2018; Riga 2018.

2. Su cui si vedano, per un inquadramento generale, Ossola 1976 e Föcking 1993.

3. Come ben mostra D'Alessandro 2009.

spirituale dell'esperienza poetica ("La poesia, com'è cosa divina, così è certamente arte d'Iddio"), Fiamma afferma la necessità di rinnovare la lirica moderna, riconoscendone l'originaria natura di discorso sacro ed esplicitandone il valore conoscitivo e la funzione moralizzatrice:

Il qual pensier mio mi ha da un tempo in qua stimolato tanto che, intermettendo in gran parte gli altri studi, mi son dato a far questo libro di *Rime spirituali*, nelle quali [...] io torno la Poesia [...] al suo principio. Percioché quest'arte non fu trovata anticamente a fin che fossero onorati o più tosto adulati i principi per la vaghezza sua; o perché fossero cantati gli amori lascivi di questo e di quell'altro errante intelletto; ma accioché a Dio creatore e conservatore nostro si rendessero le devute grazie, chiamando con l'armonia del dir poetico il popol rozo a fargli onore e ad imparare il vero culto di sua Maestà.<sup>4</sup>

L'intento di riportare "la Poesia [...] al suo principio" è strenuamente perseguito da Fiamma, componimento dopo componimento, attraverso un autocommento volto a rivelare l'origine scritturale di situazioni, immagini ed *exempla* del codice lirico profano petrarchesco, e a dimostrare l'incrementato portato sapienziale che le connota se ricondotte nel corretto sistema ideologico-discorsivo. Se Petrarca e, in modo più meccanico, i petrarchisti hanno tradotto in ambiente profano elementi originali del canto di lode religioso, una sincera poesia spirituale non potrà che generarsi secondo un procedimento, speculare e contrario, di travestimento della poesia amorosa con paramenti sacri:

Fiamma sente l'esigenza di giustificarne l'uso ricorrendo a fonti scritturali, per sostituire al sostrato laico-filosofico sotteso a quel linguaggio poetico un fondamento di natura religiosa che lo legittimi anche agli occhi di un lettore cattolico. Perché, appunto, quel patrimonio di immagini si imponeva ormai come irrinunciabile a chi volesse scrivere poesia lirica nel secondo Cinquecento, e non poteva quindi essere messo in discussione di per sé: andava invece reinventato alla luce di una diversa gerarchia di valori e sulla base di altri modelli di riferimento.<sup>5</sup>

Le riflessioni di Fiamma illustrano con chiarezza una procedura ideativa del testo lirico spirituale che sembra fondarsi sulla stretta relazione di transitività instaurata fra l'esperienza narrata e quella reale, e che vede l'autore strategicamente impegnato nell'attivare un intenso coinvolgimento del lettore (devoto) nel funzionamento retorico delle immagini verbali prodotte sul testo. Del resto, proprio nella figuratività dell'espressione poetica anche Torquato Tasso individuerà, in un passaggio dei *Discorsi sul poema eroico* (1594), la piattaforma di convergenza tra i temi e gli obiettivi delle parzialmente sovrapponibili figure del poeta e del teologo-filosofo, riconoscendo al

4. Fiamma *Rime spirituali*, c. A5v.

5. Zaja 2009, 249.

primo il compito di concettualizzare i grandi misteri della fede in immagini poetiche di immediata icasticità e chiarezza, “a guisa d'un parlante pittore”:

Laonde il condurre a la contemplazione de le cose divine e il destare in questa guisa con l'imagini come fa il teologo mistico e il poeta, è molto più nobile operazione che l'ammaestrar con le dimostrazioni, com'è ufficio del teologo scolastico. [...] Dunque il poeta facitor de l'imagini non è fantastico imitatore [...]. Ma se l'imagini sono di cose sussistenti, questa imitazione appartiene l'icastico imitatore [...] e però la sua imitazione è più tosto icastica che fantastica; e se pur fu operazione de la fantasia, intendasi d'una imaginazione intellettuale; ma non si può contradistinguere da l'icastica.<sup>6</sup>

Proprio intorno ai momenti più significativi della liturgia cristiana (culto mariano, natività e passione di Cristo, sacramenti, venerazione delle reliquie, etc.)<sup>7</sup> e ai temi figurativi, ad alto impatto drammatico, della Passione cristica (la Croce, le piaghe, il Calvario, etc.)<sup>8</sup> si organizza infatti la produzione lirica tassiana a tema sacro; produzione che, se pur dà forma a un'istanza spirituale presente anche nel giovane Tasso (soprattutto nella forma di un'esperienza poetica che, sul solco della tradizione petrarchesca, vuole rappresentare il momento del ripiegamento interiore, del pentimento, del rinnegamento dei giovanili ardori carichi di eros e passioni mondane), prende di certo maggior consistenza negli anni della carcerazione a Sant'Anna e delle successive peregrinazioni cortigiane. È allora che Tasso riconosce soprattutto prelati e predicatori come propri ideali interlocutori, nonché come soggetti d'elezione per la propria poesia; e con le *performances* retoriche di questi (Cornelio Musso e Francesco Panigarola su tutti)<sup>9</sup> individua punti di contatto stilistici e tematici. Si tratta di una produzione poetica pienamente in linea con la lirica spirituale post-tridentina, intesa come esercizio di meditazione, ossimoricamente incentrata sull'ineffabilità dell'oggetto divino, composta da un soggetto lirico che si vuole il più impersonale (ed esemplare) possibile, e rivolta all'edificazione di un lettore che viene invitato a immergersi nella contemplazione di Cristo.

Istanza psicologica autocorrettoria e caratteri della sua lirica sacra sembrano dunque elevare Tasso anche a *target* d'elezione per progetti di riscrittura spirituale altrui, dal momento che legittimano di questi, e neanche tanto implicitamente, le dinamiche di appropriazione e adattamento della parola poetica tassiana. Se Tasso stesso, sulla scorta di Petrarca e dei lirici petrarchisti, ha tradotto in ambiente profano elementi originali del canto di lode religioso, una riscrittura spirituale della poesia profana di Tasso non potrà che generarsi secondo un procedimento speculare e contrario

6. Tasso *Discorsi* (Poma), 90-91.

7. Cf. Treherne 2009.

8. Cf. Daniele 1998.

9. Cf. Santarelli 1973; Piatti 2010, 101-158.

che si fondi sulla riconfigurazione e rifunzionalizzazione di un patrimonio di immagini, ormai considerato irrinunciabile, “condotte alla luce di una diversa gerarchia di valori e sulla base di altri modelli di riferimento”.<sup>10</sup> Da qui l’adeguamento della retorica dei contenuti psicologici del discorso amoroso profano (vòlto a delineare la figura, realisticamente attendibile, di un individuo che cerca di comunicare il proprio amore per Dio agli altri uomini come esperienza salvifica), la sostituzione della lode alla creatura con la lode al Creatore (impossibile da celebrare appieno, e quindi ragione di encomio poetico pressoché infinito), la focalizzazione emotiva sul mistero della Croce (dove il *lignum vitae* è complementare al lauro apollineo) e l’esaltazione univoca del modello femminile della Vergine (alla quale, per frequenza, si può accostare la penitente Maddalena): tutti caratteri distintivi di un’esperienza letteraria, dai risvolti anche sociopolitici, che lungo l’intero arco del XVI secolo vede riconfigurare le opere di Tasso, ma ancor prima i capolavori di Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Castiglione in compendi dottrinari per la devozione o la predicazione, in saggi di letteratura popolare d’argomento sacro, in prove di epica controriformistica o esercitazioni poetico-esegetiche d’accademia.<sup>11</sup>

I vari *Petrarcha spirituale*, *Orlando santo*, *Decamerone spirituale*, *Cortigiano santo*, *Gerusalemme celeste* e via dicendo, applicano ai rispettivi ipotesti, con differente intensità e consapevolezza, l’inevitabile inclinazione dell’ermeneutica cristiana a leggere nella filigrana di ogni evento narrato un’allusione figurale all’esperienza di vita e di morte di Cristo (o dei santi), e così facendo rifunzionalizza tale narrazione come testo cifrato, per comprendere il quale è necessaria una precisa griglia decodificatoria. Nella gran parte dei casi le strategie impiegate in tali adattamenti spirituali di classici della letteratura volgare contemplan essenzialmente l’espurgazione dei vari modelli di competenza generica e la revisione in chiave religiosa della loro materia. La riconfigurazione e la rifunzionalizzazione dell’opera originaria possono venir perseguite attraverso la rimozione pressoché completa del dettato ipotestuale (di cui rimangono solo strategie reliquie paratestuali o macrostrutturali), oppure mediante un suo addomesticamento entro i domini dell’allegoria, o ancora grazie alla delegittimazione valoriale di suoi elementi costitutivi, quali la focalizzazione sui personaggi, la regia narrativa, la gestione della dialettica tra verità storico-psicologica e finzione letteraria. Queste strategie di riscrittura connotano anche due trattamenti di spiritualizzazione che interessano il codice bucolico per come viene elaborato entro la scrittura poetica tassiana, sia quella lirica che alimenta le sillogi di rime amorose, sia quella che con l’*Aminta* rivoluziona la tradizione drammaturgica dotandola di un terzo genere.

Partirò dal contesto lirico, affrontando la *Scielta delle rime amorose del sig. Torquato Tasso fatta spirituale*, composta nel 1611 dall’accademico

10. Zaja 2009, 249.

11. Cf. Torre 2019 e Torre 2020.

Innominato Crisippo Selva, medico molto attivo all'interno della corte farnesiana di Parma. Si tratta di un *corpus* di riscritture spirituali che consta di 158 testi (di cui 151 sono riscritture spirituali di 150 componimenti lirici tassiani) fra i quali si registrano 125 sonetti, 28 madrigali, 4 canzoni e una ballata.<sup>12</sup> Tra i molti possibili esempi del trattamento che Selva riserva a quei testi lirici tassiani che declinano la testimonianza di un'edonistica passione amorosa in una sensuale ambientazione pastorale ne scelgo uno solo. Si tratta però di esempio paradigmatico per la notorietà dell'ipotesto tassiano e per l'essenzialità che talora può caratterizzare un intervento di spiritualizzazione, riducibile al semplice ma determinante cambio di segno dell'enunciato poetico. Nel Tasso lirico c'è un sentimento idillico e rigorosamente antropocentrico della natura, spazio simbolico in cui si rispecchiano gli affetti umani. Molto dipende dal recupero del *nomen sacro* petrarchesco (e di tutte le suggestioni naturalistico-paesaggistiche germinabili paranomasticamente dalla parola "Laura"); recupero che porta con sé anche la riconfigurazione antropocentrica di un paesaggio naturale colto per dettagli. L'aura e l'aurora diventano così topici *senhal* che annunciano l'arrivo dell'amata Laura Peperara, e attivano una riflessione sulla dialettica tra tempo naturale e tempo umano, sull'insanabile antitesi tra il perpetuo rinnovarsi della natura, simboleggiato nel rinascere del giorno, e la precarietà della situazione umana per cui lo scorrere del tempo rinvia inevitabilmente al pensiero della morte. Di tutto ciò troviamo significativa testimonianza in un madrigale giovanile tassiano, *Ecco mormorar l'onde*, famoso anche perché musicato da Monteverdi nel *Secondo libro di madrigali* (Venezia 1590); a cui accosto la relativa riscrittura di Selva:

## Tasso

Ecco mormorar l'onde,  
e tremolar le fronde  
a l'aura matutina, e gli arbuscelli.  
E sovra i verdi rami i *vaghi* augelli  
cantar soavemente,  
e rider l'oriente.  
Ecco già l'alba appare,  
e si specchia nel mare,  
e rasserena il cielo,  
*e le campagne imperla il dolce gelo*,  
e gli alti monti indora.  
O *bella e vaga* Aurora,  
*l'aura è tua messaggiera, e tu de l'aura*  
ch'ogn'arso cor ristaura.

## Selva

Ecco mormorar l'onde,  
e tremolar le fronde  
a l'aura matutina, e gli arbuscelli.  
E sovra i verdi rami i *pinti* augelli  
cantar soavemente,  
e rider l'oriente.  
Ecco già l'alba appare,  
e si specchia nel mare,  
e rasserena il cielo,  
*e le campagne imperla, e 'l dolce gelo*,  
e gli alti monti indora.  
O *vaga e bella* Aurora,  
*tu messaggiera sei de la Sant'Aura*,  
che ogni arso cor ristaura.

12. Per una più puntuale descrizione e analisi di quest'opera, Selva *Scielta*, rinvio a Torre 2023.

Nell'ipotesto tassiano risulta rilevante la dialettica che si crea tra andamento sintattico e struttura metrica, in cui a farla da padrone sono le rime a eco in *incipit* ed *explicit*, versione fonica dell'atto di specchiamento tematizzato nel testo. Attraversando il testo, possiamo infatti riconoscere un'organizzazione dei versi a distico continuamente franta dalla sintassi, o viceversa una struttura del discorso su due periodi (vv. 1-11, 12-14) che le rime a distico rendono meno percepibile. L'insistita anafora della congiunzione "e", nel suo evidenziare l'andamento paratattico del componimento, evoca un senso di indeterminatezza (come Tasso ci ricorda anche nei *Discorsi del poema eroico*: "numerando molte cose, è meglio raddoppiar le congiunzioni [...] perché l'istessa congiunzione replicata dimostra un non so che d'infinito") e nasconde un'idea di sviluppo logico-temporale degli eventi, lasciandoli in un presente assoluto. Una struttura così ben calibrata potrebbe incepparsi se fatta oggetto di massicce revisioni. Ecco allora che Selva, ispirandosi al principio classico di economia, interviene solo sul penultimo verso ma riesce comunque a riconfigurare l'intero portato ideologico del testo. Svanisce così il fantasma della donna amata, la cui comparsa determinava il senso stesso della vita quotidiana del poeta; e l'epifania visiva e sonora dell'aurora diviene ora, e unicamente, segno dell'avvento di un giorno nuovo, quello dello Spirito Santo ("Tu messaggiera sei de la Sant'Aura").

Modi e finalità di elaborazione spirituale del paesaggio arcadico e del discorso bucolico trovano però più compiuta, esplicita sperimentazione nel dramma pastorale di Tasso. D'altra parte la stessa *Aminta* presuppone come palestra proprio tutto l'esercizio poetico delle *Rime*. La seconda esperienza di travestimento spirituale su cui vorrei soffermarmi sarà allora *L'Aminta di Torquato Tasso moralizzato*, composta a Napoli nel 1691 dal francescano conventuale Giovan Battista Di Leone da Santo Fele. La canonica integrazione del titolo ipotestuale con un aggettivo che dichiara come avvenuta una riconversione del testo in senso spirituale o morale viene qui amplificata anche da un radicale perturbamento di tale titolo sul piano del significante e a prefigurazione del successivo intervento sul piano del significato dell'opera. Riconoscendo nella Vergine colei che gli ha ispirato "il favoloso Aminta colla veste di sacra allegoria", Di Leone sottolinea infatti che la propria parafrasi "di questo Divino Aminta, di cui è proprio l'animare", si fonda sul fatto che proprio il nome "*Aminta* in Anagramma purissimo si volta in *Animat*"<sup>13</sup>. Il perturbamento anagrammatico del titolo prefigura il trattamento riservato all'intero testo tassiano.

Non diversamente, l'affermazione dell'epistola prefatoria, secondo cui Di Leone ha "spogliato il favoloso Aminta del Tasso del vano addobbo" e l'ha ammantato di una "veste religiosa e spirituale", trova immediata conferma nella didascalia del Prologo, che a uno svolazzante "Amore in abito pastorale" di Tasso contrappone un passionale "Amore Divino in abito di pastorello con una Croce sulle spalle". La riqualificazione del nome, l'aggiunta

13. Di Leone *Tasso moralizzato*, s.i.p.; su quest'opera si vedano Gallinaro 1995 e Corradini 2017.

di attributi disambiguanti e la conversione dello spazio arcadico a sfondo di presepe sono tutti interventi che fin dalla soglia didascalica marcano questa esecuzione spirituale del testo tassiano, e che vengono puntualmente ribaditi anche nell'elenco degli "Interlocutori Parafrezziati":

Amor Divino in habito pastorale per Amore Profano.  
 Divina Ispirazione per Dafne.  
 Anima per Silvia.  
 Angelo per Tirsi.  
 Asmodeo per Nerina Messaggiera.  
 Araldo Angelico per Ergasto Nunzio.  
 Angelo sedente al sepolcro per Elpino Pastore.  
 Coro d'Angeli per Coro di Pastori.

Si consideri peraltro che proprio intorno al campo semantico del travestimento – così consustanziale del resto allo statuto drammaturgico di entrambi i testi – si organizza il messaggio del prologo tassiano e, a controcanto, anche quello di Di Leone. Se nel primo, Amore si nasconde "sotto umane forme/ e [...] pastorali spoglie" per fuggire dalla servitù nei confronti della madre Venere e reclamare il proprio diritto a colpire in piena autonomia pastori e ninfe riottosi alla sua legge ("voglio dispor di me come a me piace"); nella riscrittura di Di Leone la strategia di camuffamento è duplice, dal momento che l'Amore divino, assumendo le vesti di un penitente, intende occultare sia la propria forza (gli strumenti che inducono tutti ad amare), sia le proprie intenzioni (colpire "l'Angel rubello", ossia il demonio, per ricondurlo sotto il dominio celeste). Proprio sul dettaglio del travestimento si gioca peraltro l'esiziale scarto tra la natura dei due amori incarnati nei personaggi monologanti dei prologhi. Deposti i "contrassegni" identificativi (ali, faretra e arco) Amore può nascondersi da Venere perché entrambi i personaggi sono accomunati dalla stessa concezione (sensuale e corporea) del sentimento amoroso, mentre Amor divino col medesimo accorgimento risulta 'invisibile' solo al demonio e a chi, come lui, "non intende l'Amor vero". La chiusa del prologo tassiano, riferita a Venere, potrebbe dunque valere anche per ogni individuo indemoniato dalla passione erotica ("è cieca ella, e non io,/ cui cieco a torto il cieco volgo appella"):

*Aminta*, Prologo

*Chi crederia che sotto umane forme  
 e sotto queste pastorali spoglie  
 fosse nascosto un Dio? non mica un Dio  
 selvaggio, o de la plebe de gli dei,  
 ma tra' grandi e celesti il più potente,  
 [...]  
 In questo aspetto, certo, e in questi panni*

*Animat*, Prologo

*Non dovrà rassembrarvi oggi, o mortali,  
 metamorfosi o sogno  
 veder l'Amor Divino in forma umana  
 errar per la Giudea, vagar per Tiro,  
 per Sidone passare, fermarsi in Sion  
 [...]  
 Certo che in questa spoglia*

*non riconoscerà sì di leggiro  
Venere madre me suo figlio Amore.  
Io da lei son constretto a fuggire  
e celarmi da lei perch'ella vuole  
ch'io di me stesso e de le mie saette  
faccia a suo senno; e, qual femina, e quale  
vana ed ambiziosa, mi respinge  
pur tra le corti e tra corone e scettri,  
e quivi vuole che impieghi ogni mia prova  
[...]  
voglio dispor di me come a me piace;  
[...]  
Ma per istarne anco più occulto, ond'ella  
ritrovar non mi possa ai contrasegni,  
deposto ho l'ali, la faretra e l'arco.  
[...] Io voglio oggi con questo  
far cupa e immedicabile ferita  
nel duro sen de la più cruda ninfa  
che mai seguisse il coro di Diana.  
[...] è cieca ella, e non io,  
cui cieco a torto il cieco volgo appella.*

*non mi conoscerà l'Angel rubello;  
se così pur voglio io,  
e perciò rimarrà sempre schernito,  
perché non stimerà che l'arco mio  
scoccar contro li possa atre quadrella.  
[...]  
Acciò che non si scuopra ch'io sia Amore,  
deposta ho la faretra, e l'arco e l'ali.  
Su gl'omeri addossai, benché fanciullo,  
questo Legno pesante della Croce,  
perché chi non intende l'Amor vero  
dirà che Amor non è se non porta  
in vece di faretra insegna atroce.  
[...]  
Farò piaga inaudita oggi nel Regno  
del Mondo tutto, e non sarò veduto  
con questo Legno.*

Come possiamo vedere anche solo dai brevi passaggi posti a confronto, la riscrittura moralizzante di Di Leone non persegue un doppiaggio puntuale del dettato poetico tassiano attraverso la conservazione di abbondanti tracce della struttura e del lessico del messaggio lirico ipotestuale. La correzione del testo originario pertiene qui piuttosto l'impianto ideologico complessivo e impatta con più libertà sulla lettera del dramma tassiano.

Maggiormente allineato al *modus operandi* canonico delle elaborazioni spirituali dei classici è invece il trattamento riservato al primo atto. Le ben più considerevoli dimensioni del brano (che rendono ardua una riscrittura totalmente svincolata dall'ipotesto) e le implicazioni ideologiche del controcanto moralizzatore (che postulano come necessario il costante confronto memoriale con l'originale) inducono infatti Di Leone a seguire più da vicino il dettato tassiano, conservandone alcuni minimi lacerti con cadenza regolare, al fine di rendere più facilmente percepibile la sovrapposizione tra le strutture poetiche dell'originale e quelle della riscrittura, e sottolineare con maggior evidenza i passaggi in cui la seconda ha corretto spiritualmente il primo:

*Aminta I, 1-2*

[Dafne]  
*Vorrai dunque pur, Silvia,*

*Animat I, 1-2*

[Divina ispirazione]  
*Alma dunque vorrai*

*dai piaceri di Venere lontana*  
menarne tu questa tua giovinezza?  
Né 'l dolce nome di madre udirai,  
né intorno ti vedrai vezzosamente  
scherzar i figli pargoletti? *Ah, cangia,*  
*cangia, prego, consiglio,*  
*pazzarella che sei.*

[*Silvia*]

Altri segua i dilette de l'amore,  
(se pur v'è ne l'amor alcun diletto):  
me questa vita giova, e 'l mio trastullo  
è la cura de l'arco e degli strali;  
*seguir le fere fugaci,* e le forti  
atterrar combattendo; e, se non mancano  
saette a la faretra, o fere al bosco,  
non tem'io che a me manchino diporti.

[...]

[*Aminta*]

Ho visto al pianto mio  
risponder per pietate i sassi e l'onde,  
e sospirar le fronde  
ho visto al pianto mio;  
*ma non ho visto mai,*  
*né spero di vedere,*  
*compassion ne la crudele e bella*  
*che non so s'io mi chiami o donna o fera.*

*da' piaceri d'Amor esser lontana*  
e passare i tuoi dì senza provare  
quali d'Amor Divin sian le dolcezze?  
Perdere il dolce nome  
d'Amante? e qual pazzia  
può trovarsi nel mondo a questa eguale?  
*Muta, muta pensier, sciolta che sei?*

[*Anima*]

Segua chi vuol seguir d'Amor la traccia,  
se pure vero sia che amor si trovi,  
quell'amor che tu dici di dilette;  
*ch'io del mio proprio amor, che ben conosco,*  
*sarò sempre seguace*  
*amante cacciatrice de' suoi affetti.*  
A questi, come a fiere, i colpi scocco,  
del natural desio colle saette.

[...]

[*Divino pastore*]

Ho visto al mio dolor, a' miei sospiri  
a' pianti miei non echeggiare i monti  
ma rompersi le pietre, e dalle tombe  
risponder per pietade i corpi estinti.  
*Ho visto al mio patire*  
*vestirsi a bruno il Sol, tremar la terra,*  
*ma l'Anima non viddi*  
*che dia luogo a pietade.*

La riproposizione qua e là di parole-rima o di interi segmenti versali consente al lettore della riscrittura di orientarsi in essa, e comprenderne gli snodi argomentativi che hanno riconfigurato i moduli topici dell'opposizione tra *eros* e *castitas* (prima scena) e del lamento disperato dell'amante (seconda scena) rispettivamente nel conflitto tra amor di sé e amore verso Dio, e nella preoccupazione della divinità per la lontananza degli uomini. La dinamica concettuale (e drammaturgica) che prima vedeva Silvia affermare la propria intangibilità dal sentimento amoroso e Aminta struggersi per tale indifferenza, viene ora aggiornata attraverso il dissidio tra un'Anima umana, incline solo ai beni terreni, e il Divino Pastore (ossia Cristo) pronto a sacrificarsi per essa. Ciò verrà ribadito nella parte finale del dramma, quando il sacrificio del Salvatore per i suoi fedeli diverrà il nucleo concettuale per tradurre spiritualmente il motivo della reciproca finta morte degli amanti che Tasso aveva mutuato dal mito di Piramo e Tisbe. La morte sfiorata da Aminta si trasformerà così nella passione di Gesù, e il suo risveglio si caricherà del significato della resurrezione:

## Aminta V, 1

[Elpino]

Anzi è pur vero,  
*ma fu felice il precipizio*: e sotto  
 una dolente imagine di morte  
 gli recò vita e gioia. *Egli or si giace*  
*nel seno accolto de l'amata ninfa*,  
 quanto spietata già, tanto or pietosa;  
 e le rasciuga da' begli occhi il pianto  
 con la sua bocca. Io a trovar ne vado  
 Montano, di lei padre, ed a condurlo  
 colà dov'essi stanno; *e solo il suo*  
*volere è quel che manca, e che prolunga*  
*il concorde voler d'ambidue loro*.

## Animat V, 1

[Angelo sedente nel sepolcro]

Precipitò, è vero,  
 non solo nel sepolcro  
 ma nell'estremo centro dell'Inferno;  
*morì ma non sempre*  
*restò trafitto*, è vero,  
 da spine il sacro capo,  
 nel corpo lacerato,  
 ma precipizio fu troppo felice.  
*Egli ora in festa, e gioia*,  
*gode co' suoi più cari*  
 tolti col suo potere al cieco Limbo;  
 da l'empia morte riportò la palma,  
*ei gode in liete nozze*,  
*se sposo è divenuto al fin dell'Alma*  
*in sen di questa giace*,  
 facendo a lei provar divina pace.

Il ribaltamento, anche valoriale, del *plot* segna del resto l'intera riscrittura, ed è l'esito della radicale rifunzionalizzazione di alcuni passaggi e della silenziosa rimozione di altri. Consideriamo, ad esempio, l'amplificata revisione di un motivo lirico per eccellenza come quello della ninfa ritrosa che si vagheggia specchiandosi a una fonte. La narcisistica autoreferenzialità della donna amata, codificata nel sonetto 45 del Canzoniere petrarchesco, e che in Tasso si riduce a misogino riferimento alla labilità della bellezza muliebre, è invece sfruttata da Di Leone per ammonire l'Anima umana attraverso un paragone tra i pericoli di un'indole vanitosa e la peccaminosa natura di Satana:

## Aminta I, 1

[Dafne]

Tu prendi a gabbo i miei fidi consigli  
 e burli mie ragioni? O in amore  
*sorda non men che sciocca!* Ma va' pure,  
 che verrà tempo che ti pentirai  
 non averli seguiti. *E già non dico*  
*allor che fuggirai le fonti, ov'ora*  
*spesso ti specchi e forse ti vagheggi*,  
*allor che fuggirai le fonti, solo*  
*per tema di vederti crespa e brutta*;  
 questo avverratti ben; ma non t'annuncio  
 già questo solo, che, bench'è gran male,

## Animat I, 1

[Divina ispirazione]

Mentre chiaro conosco  
 che con scherni mi tratti, et i miei detti  
 in burla prendi, te ne pentirai,  
*sorda non men che cieca, pazzarella*  
 che sei, al fin t'aspetto.  
*E s'ora siegui il fonte, in cui ti specchi*  
*e vagheggi te stessa, come rosa*  
*in fresca età nel suo natio colore*,  
*i fonti fuggirai per non mirarti*  
*invecchiata nel mal, canuta al senso*.  
 Questo poco sarà che più t'annuncio

è però mal commune.

di mal senza rimedio?  
Basta ch'io ti raccordi  
*ciò che avvenne a Satan in Paradiso*  
*che il vero amor sprezzando amò sé stesso.*

Accanto alla descrizione della bellezza femminile, non può che essere oggetto di revisione spirituale anche la rappresentazione di ogni atto sessuale, di ogni declinazione sensuale della corporeità. Paradigmatico in tal senso è il trattamento riservato a uno dei più famosi passaggi del dramma tassiano, quello di matrice ellenistica relativo allo stratagemma messo in atto da Aminta per rubare baci a Silvia:

*Aminta* I, 2

[Aminta]  
*A l'ombra d'un bel faggio* Silvia e Filli  
sedeano un giorno, ed io con loro insieme,  
*quando un'ape ingegnosa*, che cogliendo  
sen' giva il mel per que' prati fioriti,  
a le guancie di Fillide volando,  
a le guancie vermiglie come rosa,  
le morse e le rimorse avidamente:  
ch'a la similitudine ingannata  
forse un fior le credette. Allora Filli  
cominciò lamentarsi, impaziente  
de l'acuta puntura:  
ma la mia bella Silvia [...]  
[...] *avvicinò le labra*  
*de la sua bella e dolcissima bocca*  
*a la guancia rimorsa, e con soave*  
*sussurro mormorò non so che versi.*  
[...]  *fingendo ch'un'ape avesse morso*  
*il mio labbro di sotto, incominciai*  
*a lamentarmi di cotal maniera*  
*che quella medicina che la lingua*  
*non richiedeva, il volto richiedeva.*  
La semplicetta Silvia,  
pietosa del mio male,  
s'offrì di dar aita  
a la finta ferita, ahì lasso, e fece  
più cupa e più mortale  
la mia piaga verace,  
quando le labra sue  
giunse a le labra mie.

*Animat* I, 2

[Divino pastore]  
*All'ombra d'un bell'Albero di vita*  
con la tanto a lei cara Umanitade  
compagna ella sedea,  
coll'amor ero anch'io con lor congiunto,  
*quando che d'improvviso*  
*morse un atro serpente*  
*d'Umanitade il labbro, e non un'ape,*  
onde tutta impaurita  
dolente si lagnava  
[...] *accosta le sue labbra*  
*alla ferita e mormorando note*  
*di pentimento e d'umiltà la sana.*  
[...]  
*presi partito di mostrarmi anch'io*  
*cinto d'umanità morso e ferito*  
*nel labro dell'eterna mia bontade.*  
Doglioso mi lagnavo,  
quando fatta pietosa alle mie voci  
incantò la ferita,  
confessando l'error tutta pentita,  
e mostrando non esser risanata  
la mia puntura replicò li baci  
del pentimento, e 'l suono dell'incanto,  
confessandosi rea tutta compunta.

La lasciva ambientazione bucolica è subito corretta dalla sostituzione del “bel faggio” col “bell’Albero di vita”, un *lignum vitae* (associabile all’albero del peccato originale ma anche al crocifisso) che ammantava il *locus amoenus* di una greve atmosfera penitenziale. Per ribadire l’allusione alle vicende del Paradiso terrestre, la puntura dell’“ape ingegnosa”, che Aminta sfrutta per farsi baciare le labbra dalla ritrosa Silvia, diventa il morso di un “atro serpente” che morde l’Umanità con il peccato (ferita interiore che solo la contrizione e la confessione possono sanare).

Analogamente il finale, famoso coro dedicato al rimpianto dell’età dell’oro, di quell’età in cui le leggi sociali dell’Onore non condizionano le libere pulsioni di Natura, e ogni desiderio “s’ei piace, ei lice” (con dantesca memoria da *If.* V, 56: “A vizio di lussuria fu sì rotta,/ che libito fé licito in sua legge”); quel coro che già nel *Pastor fido* di Battista Guarini aveva conosciuto una correzione nel senso del *rectum* e della *fides* (IV, 14-26: “Piaccia, se lice”); tale coro viene sfruttato da Di Leone per esaltare quella “Grazia che a Dio di dar sol lice” e per condannare una volta di più proprio Adamo ed Eva, ossia quella “coppia negletta, e bassa” che “cadde misera e lassa/ dall’alto de’ più veri godimenti”, e che l’Aminta tassiano bramerebbe invece far rivivere, insieme a Silvia, nel nuovo Eden arcadico.

La correzione di un testo letterario in una prospettiva morale e/o spirituale può essere perseguita anche attraverso la strategica rimozione dei riferimenti metaletterari presenti nell’ipotesto. Come risposta a un’esigenza di assolutizzazione del messaggio devozionale e dottrinario si dovrebbe, ad esempio, interpretare l’eliminazione, da parte di Di Leone, della lunga tirata attraverso cui Tasso, per bocca di Tirsi e con evidenti riprese dell’episodio lunare del *Furioso*, si prodiga prima in una severa critica anticortigiana e poi in un’esaltazione della corte estense.<sup>14</sup> Il velo dell’allegoria pastorale rende qui più facilmente riconoscibile il contesto storico-sociale di riferimento, nonché i suoi principali attori nascosti sotto le vesti di pastori e ninfe. Fra questi abbiamo lo stesso Tasso che, con un diffuso *excursus* autobiografico, narra *sub specie bucolica* il proprio ingresso nella corte di Ferrara, e descrive il proprio sogno di cantare “guerre ed eroi/ sdegnando pastoral ruvido carme”.<sup>15</sup> Il passaggio risponde a un’evidente funzione encomiastica, in cui agiscono anche istanze autopromozionali del letterato di corte. Nella riscrittura spirituale l’oscuramento del resoconto autobiografico da parte della voce autoriale è invece volto tanto a intensificare la percezione di non finzionalità del messaggio, quanto a non relativizzare l’autorialità divina attraverso la collocazione di più intermediari tra l’*artifex* per eccellenza e ogni devoto lettore. Se tale componente metaletteraria del discorso letterario tassiano trova un coerente riflesso nel travestimento pastorale della società ferrarese, non dobbiamo poi dimenticare che la stessa *Aminta* è un testo drammaturgico che proprio nel contesto festivo di

14. Tasso *Aminta* I, 2.

15. *Ivi* I, 636-637.

una corte in maschera conosce la sua prima messa in scena. La semplificazione di questa duplicità di piani vale da intensificazione dell'univocità del messaggio spirituale, e da relativizzazione della matrice letteraria del testo. Ciò che si apre davanti agli occhi dei lettori dell'*Aminta moralizzato* vuole dunque a tutti gli effetti presentarsi come una realistica rappresentazione del conflitto interiore che ogni cristiano è chiamato a condurre contro le proprie pulsioni passionali.

Pienamente leggibile in tal senso è anche l'elaborazione del secondo atto, attenta soprattutto a depurare il *plot* narrativo dai non pochi passaggi in cui Tasso appiana la distinzione assiologica tra i vari personaggi, facendoli convergere verso un unico indirizzo etico improntato alla soddisfazione del desiderio individuale anche attraverso il ricorso alla forza e nel pieno disinteresse della volontà altrui. Il violento stupro della ninfa avidamente prefigurato dal satiro non si distingue infatti dalla strategia di approccio che Dafne e Tirsi suggeriscono ad Aminta, con tanto di legittimazione di una violenza di genere, sancita proprio da un consigliere-donna e in nome di un presunto piacere delle donne tutte nell'esser conquistate con la forza: "Fugge, e fuggendo vuol che altri la giunga:/ niega, e negando vuol ch'altri si toglia;/ pugna, e pugnando vuol ch'altri la vinca".<sup>16</sup> Forse prigioniera del proprio ruolo drammaturgico di mezzana, Dafne riaffermerà questa posizione anche più avanti attraverso una cinica riduzione del sentimento di Aminta a puro e rapace desiderio sessuale.<sup>17</sup> Se Di Leone tralascia con risolutezza la critica sociale rivolta dal satiro contro la presente corruzione di un originario, naturale stato di felicità<sup>18</sup> – perché ulteriore forma di determinazione storica di un discorso che si vuole il più atemporale possibile; oppure, se azzera il sottotesto allusivo della schermaglia erotica tra Dafne e Tirsi – perché approfondimento psicologico inutile di personaggi, a cui si riconosce solamente lo statuto di funzioni narrative, di edificanti maschere angeliche; di certo non può limitarsi a silenziare un passaggio così compromettente e memorabile come quello del consiglio fraudolento sullo stupro. Deve allora correggerlo e rifunzionalizzarlo, così da sovrascrivere un ricordo problematico con un messaggio degno di memoria; un messaggio che consegna alla meditazione generale la rappresentazione del dissidio dell'anima umana scissa tra amor di sé e amore per Dio:

*Aminta* II, 1-2

[Satiro]  
Sforzerò, rapirò quel che costei  
mi niega, ingrata, in merto de l'amore:

*Animat* II, 1-2

[Asmodeo]  
Asmodeo son'io  
della lascivia padre,

16. *Ivi* II, 910-912.

17. *Ivi* III, 1347-1349: "[...] Fia premio de la speme/ se vivendo e sperando ti mantieni,/ quel che vedesti ne la bella ignuda".

18. *Ivi* II, 776-781.

che, per quanto un caprar testé mi ha detto, ch'osservato ha suo stile, ella ha per uso d'andar sovente a rinfrescarsi a un fonte: e mostrato m'ha il loco. Ivi io disegno tra i cespugli appiattarmi e tra gli arbusti, ed aspettar fin che vi venga; e, come veggia l'occasione, correrle adosso.

Qual contrasto col corso e con le braccia potrà fare una tenera fanciulla contra me sì veloce e sì possente?

*Pianga e sospiri pure, usi ogni sforzo di pietà, di bellezza: che, s'io posso questa mano rinvogliarle nel crine, indi non partirà, ch'io pria non tinga l'armi mie per vendetta nel suo sangue [...]*

[Dafne]

È spacciato un amante rispettoso: consigliar pur che faccia altro mestiero, poich'egli è tal. *Chi imparar vuol d'amare, disimpari il rispetto: osi, domandi, solleciti, importuni, al fine involi; e se questo non basta, anco rapisca.*

Or non sai tu com'è fatta la donna?

*Fugge, e fuggendo vuol che altri la giunga; niega, e negando vuol ch'altri si togli; pugna, e pugnando vuol ch'altri la vinca.*

Ve', Tirsi, io parlo teco in confidenza: non ridir ch'io ciò dica. E sovra tutto non porlo in rime. Tu sai s'io saprei renderti poi per versi altro che versi.

innamorato anch'io, vivo mi struggo d'amor, benché dannato;

né vi rechi stupore,

che nell'Inferno ancora giunge amore.

Son brutto, son diforme,

perciò colei mi fugge che tant'amo.

Che credete? che m'ami

l'Anima, ch'in bellezza ogn'uno avanza.

M'odia perché son brutto.

*Ma che? l'attendo al varco,*

*ché fuggir non potrà dalle mie reti.*

Del senso già mi disse

ch'ella be spesso a rinfrescar si porta là nel limpido fonte de' diletti.

*Qui la vogl'io, la legarò ben stretta, e a mio modo farò di lei vendetta.*

[...]

[Divina ispirazione]

*E col medesimo cuore*

*nega quel che non vede all'amor vero;*

*e nell'istesso tempo ella vorrebbe*

*concedere se stessa a chi la brama;*

vien da due combattuta,

da me, dal proprio amore:

*pugna, e pugnando dalla violenza*

*per cedere, desidera d'esser astretta*

[...]

E quando la prima scena del terzo atto offrirà la rappresentazione della tentata violenza del satiro su Silvia, qualificata esplicitamente da Tasso col termine "stupro",<sup>19</sup> ecco Di Leone portare avanti con coerenza la soluzione rielaborativa dell'atto precedente, e trasfigurare la sensualità ferina della scena silvestre nel ricordo della tentazione diabolica nel Paradiso terrestre:

*Aminta* III, 1

[Tirsi]

Dirollo volontier, che non è giusto che tanta ingratitudine e sì strana

*Animat* III, 1

[Coro]

Vi rammento quel dì, quando quest'Alma fu nel terrestre Paradiso *còlta*

19. *Ivi*, v. 1239: "di quello stupro era ministro...".

senza l'infamia debita si resti.  
*Presentito avea Aminta (ed io fui, lasso,  
 colui che riferì'lo e che 'l condussi:  
 or me ne pento) che Silvia dovea  
 con Dafne ire a lavarsi ad una fonte.*

Là dunque s'invìò dubbio ed incerto,  
 mosso non dal suo cor ma sol dal mio  
 stimolar importuno; e spesso in forse  
 fu ti tornar indietro, ed io 'l sospinsi,  
 pur mal suo grado, inanzi. *Or quando omai  
 c'era il fonte vicino, ecco, sentiamo  
 un femminil lamento: e quasi a un tempo  
 Dafne veggiam, che battea palma a palma;*  
 la qual, come ci vide, alzò la voce:  
 "Ah, correte," gridò. "*Silvia è sforzata.*"  
 L'innamorato Aminta, che ciò intese,  
 si spiccò com'un pardo, ed io seguì'lo;  
 ecco miriamo a un'arbore legata  
 la giovinetta ignuda come nacque,  
 ed a legarla fune era il suo crine:  
 il suo crine medesimo in mille nodi  
 a la pianta era avvolto; e 'l suo bel cinto,  
 che del sen virginal fu pria custode,  
 di quello stupro era ministro, ed ambe  
 le mani al duro tronco le stringea.

*dal Satiro d'Averno in forma d'Angue;*  
 e con forza d'inganno,  
 nuda la rese d'Innocenza; e poi  
*così ignuda col crin dell'amor proprio*  
 la legò a quella Pianta  
 chiamata Arbor di Vita;  
 e mentro l'Empio stava  
 per toglierli l'onor d'eterna Vita,  
*s'udio dal Cielo un flebile lamento*  
 della Pietà divina  
 come aiuto chiedesse in pro dell'Alma;  
 senza dimora accorse  
 il Divino Pastore a darle aita.

Per quanto impegnato in un corpo a corpo con i versi tassiani, Di Leone si dimostra dunque attento anche alla coerenza della propria narrazione, alla consequenzialità logica fra i suoi episodi. Del resto, come anticipava argutamente il "purissimo anagramma" iniziale (Aminta-Animat), la ri-conversione di boschi e sentieri, ninfe e pastori in un universo interiore, entro cui dispiegare un itinerario spirituale, postula non tanto un generale cambiamento del testo tassiano quanto piuttosto la sua lettura nel giusto verso stabilito dal riscrittore spirituale.

## Bibliografia

### Fonti

Di Leone *Tasso moralizzato*

*L'Aminta di Torquato Tasso moralizzato*, opera composta dal M.R.P.M.F. Gio. Battista di Leone da Santo Fele, Napoli 1691

Fiamma *Rime spirituali*

*Rime spirituali* del R.D. Gabriel Fiamma, Venezia [1570] 1575.

Selva *Scielta*

*Scielta delle rime amorose del sig. Torquato Tasso fatta spirituale dal cavalier [Crisippo] Selva*, Modena 1611.

Tasso *Aminta*

T. Tasso, *Aminta*, a cur. di D. Colussi e P. Trovato, Torino 2021 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 25).

Tasso *Discorsi* (Poma)

T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [1594], a cur. di L. Poma, Bari 1964, 57-259.

### Studi

Ardissino, Selmi 2009

E. Ardissino, E. Selmi (cur.), *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, Alessandria 2009.

Auzzas 2005

G. Auzzas, *Notizie su una miscellanea veneta di rime spirituali*, in M.L. Doglio, C. Delcorno (cur.), *Rime sacre dal Petrarca a Tasso*, Bologna 2005, 205-220.

Corradini 2017

M. Corradini, *Lecture e riscritture dell'Aminta nel Cinquecento e nel Seicento*, in B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (cur.), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, atti del convegno (Roma 2015), Roma 2017, [1-12].

D'Alessandro 2009

F. D'Alessandro, "Mentre che l'un coll'altro vero accoppio". *Il Petrarca di Minturno e la tradizione cristiana*, in Ardissino, Selmi 2009, 205-234.

Daniele 1998

A. Daniele, *Le Rime sacre*, in *Nuovi capitoli tassiani*, Padova 1998, 240-269.

Fadini 2018

M. Fadini, *I primi due Libri delle rime spirituali (Venezia, al Segno della Speranza, 1550) e l'opera di Antonio Agostino Torti*, "Rivista di letteratura religiosa italiana" 1 (2018), 39-73.

Föcking 1993

M. Föcking, *Gabriele Fiammas Rime spirituali und die Abschaffung des Petrarkismus*,

- in K.W. Hempfer, G. Regn (hg.), *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart 1993, 225-253.
- Gallinaro 1995  
I. Gallinaro, *L'“anagramma purissimo” dell'Aminta*, “Italianistica” 24, 2/3 (mag.-dic. 1995), 577-591.
- Osola 1976  
C. Ossola, *Il “queto travaglio” di Gabriele Fiamma*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma 1976, III, 239-286.
- Piatti 2010  
A.A. Piatti, “*Su nel sereno de' lucenti giri*”. *Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria 2010.
- Riga 2018  
P.G. Riga, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, “Italique” 21 (2018), 60-98.
- Santarelli 1973  
G. Santarelli, *Le “Rime sacre” del Tasso e le prediche del Panigarola*, “Studi tassiani” 23 (1973), 77-88.
- Torre 2019  
A. Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia 2019.
- Torre 2020  
A. Torre, *Biografia, agiografia, institutio. Il “Cortigiano santo” di Ranuccio Pico*, in G. Alfano, V. Caputo (cur.), *Scrivere la vita altrui. Forme della biografia nella letteratura italiana tra medioevo ed età moderna*, Milano 2020, 117-144.
- Torre 2023  
A. Torre, *Correggere e interpretare. Una riscrittura spirituale delle Rime amorose di Tasso*, in *Id.* (cur.), *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso*, Ancona 2023, 267-316.
- Treherne 2009  
M. Treherne, *Liturgy as a Mode of Theological Discourse in Tasso's late Works*, in A. Brundin, *Id.* (ed.), *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy*, Aldershot 2009, 233-253.
- Zaja 2009  
P. Zaja, “*Perch'arda meco del tuo amore il mondo*”. *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in Ardissino, Selmi 2009, 235-292.



## Un controcanto all’Arcadia: orizzonti edenici nei deserti di Moab e di Orune

Chiara Italiano

La letteratura moderna ha attinto a piene mani alla sfera dell’immaginario che è stata chiamata Arcadia, e che, come ha ben dimostrato Monica Ferrando, ha una sua definizione originaria che poco o nulla ha a che fare con una dimensione utopica. Il riferimento all’Arcadia nella letteratura antica – in particolare nei testi di Platone e di Virgilio – rimanda, secondo Ferrando, a una realtà politica puntuale, contrapposta alla realtà politica ateniese, e che è caratterizzata dalla povertà delle risorse, dalla non partecipazione alla guerra e da una visione del potere che non si basa sulla forza, ma sull’amore, in un contatto più stretto tra uomo e uomo, uomo e natura. Molto presto, già da parte dei primi lettori di Virgilio, tuttavia, si assiste a un depotenziamento di questa visione politica, che rende l’Arcadia, terra di libertà, del canto, e del pensiero poetico, una “stucchevole oleografia”, un “inoffensivo *topos* letterario che conosciamo”, una “utopia”.<sup>1</sup> Ecco ciò che l’Arcadia, in origine, non è; pure, ecco ciò che, nell’immaginario, è (anche) divenuta.

Nella scrittura rinascimentale, in particolare, l’Arcadia si fa soprattutto “oggetto di nostalgia”,<sup>2</sup> un luogo (o un non-luogo) della perdita, un orizzonte a cui non si può giungere. E questo rimanda a un altro luogo perduto, così simile all’Arcadia nella sua definizione originaria descritta da Ferrando, eppure così altro rispetto all’angolo arido e remoto della Grecia. Il Mediterraneo, comunque, ne è la culla. Se l’Arcadia, però, è terra di povertà, ci troviamo qui di fronte a una abbondanza senza pari, a un ‘giardino di delizie’,<sup>3</sup> che, come l’Arcadia, è retto da un governo alternativo – alternativo nel senso più pieno, perché non è retto dagli uomini; come l’Arcadia, è caratterizzato da pace e giustizia. Questa terra, descritta, nella sua fonte primaria, quale luogo assolutamente concreto, situato in una geografia ben definita, è il giardino dell’Eden, retto, non da uomini, appunto, ma dallo stesso Jahvè. Ora, se l’Arcadia cantata da Virgilio è già un luogo perduto, a cui è possibile avere accesso solo voltandosi all’indietro, il giardino dell’Eden, sigillato da due cherubini a partire dalla cacciata di Adamo ed Eva (*Gen.* 3, 23-24), è un orizzonte ancora accessibile, che si riproporrà, in misura minore, ‘imperfetta’, in quella che verrà chiamata Terra Promessa, e, in modo perfetto e definitivo, nel Regno messianico che man mano si

1. Ferrando 2018, 536.

2. Panofsky [1936] 2010, 286.

3. Botterweck, Ringgren, Fabry [1986] 1999, 487.

definisce con maggior nitore attraverso l'Antico Testamento fino a dispiegarsi nel Nuovo.

Abitanti del mondo arcadico e di quello, per così dire, post-edenico, sono i pastori; e la pastorizia è uno di quegli elementi relativamente rari, ma fondanti, che mettono in comunicazione queste due sfere. I due giardini, scabro uno, florido l'altro, ci ricordano, infatti, che siamo di fronte a visioni antitetiche, che non è facile ricondurre all'unità – tentativo che pure è stato fatto, rischiando di snaturare, e spesso snaturando, il pensiero greco e quello giudaico; come ricorda Auerbach, nel primo capitolo del celebre saggio *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, queste due visioni del mondo sono le colonne su cui si regge per buona parte l'impianto della letteratura europea e, in senso ampio, del mondo occidentale: l'antica Grecia, e soprattutto Omero, da una parte, e l'Antico Testamento dall'altra. Nelle opere di Omero la realtà pastorale è pervasiva:<sup>4</sup> si pensi, una su tutte, alla figura di Polifemo, immagine della non-civiltà, o dell'anti-civiltà;<sup>5</sup> nel *Genesi* la realtà pastorale è fondante. In una società ancora ridotta alla minima unità, quella familiare, l'unico ad avere l'approvazione di Jahvè è proprio un pastore, Abele (*Gen.* 4, 2); anche altri protagonisti dell'Antico Testamento vengono descritti come pastori: Abramo (*Gen.* 13, 2), Lot (*Gen.* 13, 5), Isacco (*Gen.* 26, 14), Giacobbe (*Gen.* 30, 31-42), i figli di Giacobbe (interessante, a questo proposito, quanto dicono in *Gen.* 47, 3 al faraone: "Siam pastori di pecore tuoi servi, e noi, e i padri nostri"),<sup>6</sup> Giobbe (*Gb.* 1, 3), Davide (*1Sam.* 16, 11), e la lista potrebbe continuare. Jahvè stesso viene paragonato a un pastore, come si legge nel *Sal.* 23, ma anche già in *Gen.* 48, 15: "E Giacobbe benedisse i figliuoli di Giuseppe, e disse: Dio, alla presenza del quale camminarono i padri miei Abramo, e Isacco, Dio, che è mio pastore dalla mia adolescenza fino al dì d'oggi [...]"; arriviamo poi alla visione del Re-Pastore messianico di *Mt.* 25, 31-46.<sup>7</sup> Nella riformulazione di un nuovo giardino dell'Eden che, come vuole il *Sal.* 37, 10-11, 29, allargherà i propri confini fino a comprendere tutta la terra, vi è una lunga storia di uomini, in particolare di pastori, che hanno contribuito alla sua venuta con le proprie esistenze, camminando con Jahvè, fino ad arrivare, appunto, al Re-Pastore, Gesù di Nazaret.

Tra tutti questi, comunque, ve ne è uno in particolare che ha segnato il corso della storia e a cui è stata tradizionalmente attribuita la scrittura del Pentateuco e di Giobbe. Si tratta di un pastore *sui generis*, Mosè. E, in questa storia di uomini che collaborano col divino, in un certo senso, per la rifondazione del giardino perduto, Mosè scriverà la propria parte restando al di qua di quell'orizzonte, contentandosi del deserto.

4. Cf. Croft 1973.

5. Cf. Cantarella 2010, 29.

6. La traduzione biblica utilizzata è la *Martini*. Si è scelta questa versione in quanto la medesima sarà direttamente citata dalla Deledda, come si vedrà nella seconda parte di questo lavoro.

7. Cf. Weber 1997.

Dopo il peregrinare di Abramo, Isacco e Giacobbe, grazie a Giuseppe vi è per i figli di Israele una terra che si può chiamare casa. Solo per poco, però. Il favore di cui gode Giuseppe grazie al faraone, che lo fa suo secondo e che gli dona la terra di Gosen per farvi stabilire la sua famiglia (*Gen.* 47, 6), decade con la venuta di un nuovo re d'Egitto, "il quale nulla sapea di Giuseppe" (*Eso.* 1, 8). Inizia così la schiavitù per un popolo temuto perché troppo numeroso, troppo forte. Quando la persecuzione tocca il culmine, e giunge dal faraone il comando di gettare ogni neonato ebreo maschio nel Nilo, ecco che entra in scena Mosè.

Mosè nasce all'interno della famiglia di Levi, da Amram e Iochebed (*Num.* 26, 59), insieme ad Aronne e a Miriam. Il piccolo Mosè, nato in un momento storico turbolento, viene nascosto dalla madre per tre mesi, che poi, "non potendo più celarlo, prese un canestro fatto di giunchi, e lo inverniciò con pece e bitume: e vi pose dentro il piccol bambino, e lo espose in mezzo ai giunchi presso alla riva del fiume" (*Eso.* 2, 3). Colui che riceverà la Legge, segue la legge egizia in un modo peculiare. Il faraone infatti aveva comandato: "Tutti i maschi, che nasceranno, gettateli nel fiume" (*Eso.* 1, 22); questo, in qualche modo, viene fatto valere anche per Mosè, che però non viene ingoiato dal Nilo insaziabile, perché su di esso galleggia. Non solo: Mosè riceve anche una scorta di eccezione, la sorellina, la piccola Miriam, che fa in modo che il canestro giunga proprio alla figlia del faraone, e le propone di cercare una balia per il piccino, cioè Iochebed stessa. La figlia del faraone accetta, e in seguito è colei che dà al piccolo Mosè un nome. "Ed ella lo adottò in figliuolo, e gli pose nome Mosè, dicendo: Io lo trassi dall'acqua". Mosè, a questo punto, porterà questa traccia d'Egitto con sé per tutta la vita; anche tornando al proprio popolo, non cambierà il proprio nome.

Mosè cresce, "addottrinato [...] in tutta la sapienza degli Egiziani, e [...] potente in parole, e in opere" (*At.* 7, 22). La cultura egizia nutre Mosè, che, però, non si sente parte di quel popolo:

In tempo che Mosè era già diventato grande, andò a trovare i suoi fratelli: e vide la loro afflizione, e un uomo Egiziano, che maltrattava uno degli Ebrei suoi fratelli. E avendo girati gli occhi di qua e di là, e veduto, che nissuno era presente, ucciso l'Egiziano, lo seppellì nella sabbia (*Eso.* 2, 11-12).

Ecco che qui si fa sentire più potente il tema della legge, tema, che, abbiamo visto, tocca l'esistenza di Mosè dalla nascita, e che si farà preponderante nel definire il personaggio soprattutto nell'ultima parte della sua vita. Mosè, un principe d'Egitto, torna a volgersi al proprio popolo, e assiste a una ingiustizia. Il suo popolo è schiavo, e Mosè, pertanto, si fa legge a se stesso, contro il principio di giustizia che avrebbe poi divulgato dopo aver ricevuto la Legge. Uccide un uomo e lo nasconde nella sabbia. L'episodio ci apre uno spaccato ulteriore sul suo futuro: come l'uomo che nasconde nella sabbia, Mosè, come vedremo, dovrà nascondersi tra le sabbie del deserto, fino a

quando sarà pronto per farsi promotore di una Legge che ha infranto (il quarto dei Dieci Comandamenti, come si legge in *Eso.* 20, 13, recita: “Non ammazzare”). Mosè, dunque, agisce d’impulso, facendo ciò che è giusto ai propri occhi. Il suo desiderio di definire la giustizia in un mondo di soprusi non finisce qui:

E andatovi il di seguente, vide due Ebrei, che erano in rissa: e disse a quello che faceva ingiuria: Per qual motivo maltratti il tuo prossimo? Quegli rispose: Chi ti ha costituito principe, e giudice sopra di noi? vuoi tu forse uccidermi, come ieri ammazzasti l’Egiziano? Temé Mosè, e disse: Come mai è venuta a scoprirsi tal cosa? E fu informato Faraone del fatto, e cercava di uccider Mosè: il quale fuggendo dal cospetto di lui andò a stare nella terra di Madian [...] (*Eso.* 2, 13-15).

Prigioniero del proprio senso di giustizia, Mosè torna al popolo e cerca di farsi “principe, e giudice”, senza però averne il diritto. Porta con sé, piuttosto, il marchio di assassino. Ed è il timore di un regolamento di conti, di venir punito per la propria sovversione, a cacciarlo nel deserto di Madian. Tuttavia, “Midian, as it turned out, was not merely a hiding place. Rather, the wilderness was the starting point [...]”<sup>8</sup>

Lontano dall’Egitto, terra di schiavitù che, durante la lunga marcia nel deserto che condurrà gli esuli figli di Israele alla Terra Promessa, come descritto in *Nu.* 11, 4-5, tornerà nella memoria degli israeliti quale distorto ‘paradiso di delizie’, Mosè incontra le figlie di Ietro, che non riescono ad attingere acqua per il gregge del padre. Mosè, che, ai loro occhi, è “un egiziano”, attinge l’acqua per loro (*Eso.* 2, 19). Qui ha inizio la sua ‘vita nova’. Ottiene infatti in moglie una delle figlie di Ietro, Sefora, e diventa pastore lui stesso. Mirabile il silenzio narrativo dell’*Esodo*, che mostra senza descriverla la lenta metamorfosi a cui il principe egiziano deve sottoporsi per farsi condottiero d’Israele, un condottiero, si vedrà, anziano, e, quale pastore, armato solo di una verga, “an ordinary shepherd’s rod”<sup>9</sup>. Dopo esser giunto come straniero in Egitto, galleggiando sul Nilo, Mosè si ritrova straniero ancora una volta, e questa diventerà la cifra del suo esistere.

“Or Mosè pasceva le pecore di Jetro sacerdote di Madian, suo suocero: e avendo condotto il gregge al fondo del deserto, giunse al monte di Dio Horeb” (*Eso.* 3, 1). In veste di pastore, Mosè si avvicina al monte Horeb, ed è qui che infine ottiene la propria investitura a condottiero di Israele. Quale pastore, Mosè incontra Jahvè, che gli rivela il suo proposito per il popolo schiavo in Egitto, e disvela, al contempo, un nuovo orizzonte, quella terra già promessa ad Abramo in un passato ormai lontano, e che adesso diventa meta raggiungibile: “[...] una terra buona, e spaziosa, [...] una terra, che scorre latte, e miele [...]” (*Eso.* 2, 8). Si tratta di una terra arcadica, nel senso che viene dato a posteriori a questa sorta di ‘mitema’ della letteratura rina-

8. Kirsch 1998, 86.

9. Jeon 2021, 1161.

scimentale e moderna; una terra di abbondanza e di pace – pace che però si otterrà con spargimento di sangue, come verrà narrato soprattutto a partire dal libro di *Giosuè*. Jahvè assegna a Mosè il ruolo di profeta, di inviato, e conferisce alla verga il potere di trasformarsi in serpente per farsi segno di tale investitura davanti agli uomini. Mosè, infante di Israele, principe d'Egitto, anziano pastore di Madian, torna, insieme al fratello Aronne, in Egitto, alla presenza del faraone, e infine, dopo aver assistito alle calamità delle dieci piaghe che affliggono il paese, può guidare il popolo di Israele verso quel fantasticato altrove che sa di libertà.

Pure, passato il mar Rosso, per Mosè non vi sarà alcuna Terra Promessa, tranne una lontana veduta dall'alto del monte Nebo. Il popolo che lui conduce, infatti, non si dimostra leale al Dio che lo ha tratto dall'Egitto, ma spesso rimpiange il luogo della propria schiavitù, e viene perciò punito con un peregrinare nel deserto che dura quarant'anni (*Nu.* 14, 20-38). Mosè, esasperato da un clima sempre più ostile, viene meno; e benché fosse conosciuto come “il più mansueto di quanti uomini viveano sopra la terra” (*Nu.* 12, 3), perde il controllo, e, quindi, la possibilità di entrare nella Terra Promessa: “Tu vedrai dirimpetto a te la terra che io darò ai figliuoli d'Israele, ma non vi entrerai” (*Deut.* 32:52), sono le parole di Jahvè. Mosè, colui che aveva attraversato il Nilo senza annegarvi, che aveva solcato il fondale del Mar Rosso senza bagnarsi, è colui che, davanti alla terza distesa d'acqua, l'ultima, che lo frapponne alla Terra promessa, deve fermarsi: “Tu non passerai questo fiume Giordano” (*Deut.* 31, 2). Così, ai cancelli della terra dove scorrono latte e miele, un Eden molto più imperfetto dell'originale, più ‘arcadico’, perché contempla anche la morte,<sup>10</sup> il cammino di Mosè, come quello del fratello Aronne, deve arrestarsi. Pure, lo sguardo è volto in avanti. Se la parabola di Mosè si arresta prima del suo ingresso nella Terra Promessa, la prospettiva non si chiude, tuttavia, in un solipsismo ripiegato sul proprio morire. Vi è, sì, tristezza, ma vi è anche uno slancio verso il futuro:

Ora il Signore si sdegnò meco a causa delle vostre parole, e giurò, che io non passerei il Giordano, e non entrerei nella terra ottima, che egli darà a voi. Ecco che io muoio in questo luogo, non passerò il Giordano: voi lo passerete, e sarete padroni del bel paese. [...]. Israele si starà nelle sue abitazioni con tutta fidanza, e da sé solo. L'occhio di Giacobbe godrà lo spettacolo di una terra feconda di grano, e di vino, e i cieli piovono a diluvii le rugiade (*Deut.* 4, 21-22; 33, 28).

Mosè, nel suo infinito vagare, ha adempiuto il proprio ruolo, anche a scapito di se stesso: ha aperto la via. Condotta da Jahvè sul monte Nebo, vede la terra che il suo Dio ha promesso al suo popolo, e muore. I cancelli dell'Eden terreno si aprono, dunque, e i suoi occhi fanno in tempo a vederlo.

10. Panofsky [1936] 2010.

Simile a Mosè per destino è un pastore della letteratura italiana del primo Novecento, un personaggio che si colloca in un mondo di “ieraticità biblica”,<sup>11</sup> che vive il deserto della propria condizione di infermo nella sua fatiscente baracca a Orune, nel nuorese. Jorgj Nieddu è il protagonista del romanzo *Colombi e sparvieri* di Grazia Deledda.<sup>12</sup> Come indica il nome, Jorgj, cioè Giorgio, ripercorre in un certo senso la parabola che Iacopo da Varagine costruisce in poche parole nella paretimologia del nome del santo: *Georgius dicitur a geos quod est terra et orge quod est colere, quasi colens terram, id est carnem suam* (*Legenda aurea* LVI, 1). Come si vedrà, il *Bildungsroman* di Jorgj è una vera e propria ‘coltivazione’ del cuore. Se però, soprattutto nel folklore e nella letteratura europea moderna, alla figura di san Giorgio era legato il Verde Giorgio, e il santo medesimo spesso mascherava una figura della fertilità,<sup>13</sup> qui siamo alla presenza di un Jorgj Nieddu, ossia di un Giorgio Nero. Jorgj è legato al mondo della morte, alla zona liminale dell’aldilà, ed è proprio qui, nell’eremo desertico che è la sua esistenza, che Jorgj opera il miracolo di dischiudere un nuovo Eden per il proprio cuore e per il proprio paese, Orune. Jorgj Nieddu appare, per la prima volta, nel proprio letto, di fronte a una parete sulla quale è appeso “un piccolo Cristo nero su una croce di metallo bianco” che “curvava la testa e pareva guardasse il malato”.<sup>14</sup> Ecco che subito Jorgj, dalla pelle bianca e dai capelli neri, è specchio – anche cromatico – di una immagine cristica. Non siamo però di fronte allo sfolgorante Re-Pastore del Vangelo di Matteo. Qui, piuttosto, veniamo posti dinanzi all’icona della sofferenza che si rinnova nei secoli. Del resto, Jorgj viene presentato da una vecchia del paese in questi termini: “è povero come Cristo”.<sup>15</sup> Va ricordato che il Cristo è, nel Nuovo Testamento, anche immagine di Mosè, come le lettere paoline spesso rimarcano, e un punto, tra i tanti, che segna il parallelismo tra i due è l’attività di legislatori: Mosè quale mediatore del patto della Legge, e il Cristo quale mediatore per un “nuovo patto” (*Eso.* 19; *Ebr.* 8). Anche Jorgj, si vedrà, è colui che porta, con il proprio corpo, che è σῶμα e σῆμα a un tempo, una nuova legge tra gli uomini.

Jorgj è malato ed è solo. Ad accudirlo vi è soltanto un ragazzino, una creatura giovanissima e dionisiaca, Pretu, cioè Pietro: allegro suonatore di pifferi, fedele e audace ad un tempo, che non lo lascerà mai. Jorgj, quando

11. Spinazzola 1981, 474.

12. Che la Deledda subisca, in qualche modo, la fascinazione per questo personaggio dell’Antico Testamento, si può evincere anche dalla sua novella *Il vecchio Moise*, che racconta di un episodio legato alla prima giovinezza di questo anziano pastore dalla barba lunga e dalla misteriosa capacità di guarire il bestiame dalle malattie e di scacciare il malocchio.

13. Italiano 2021, 33-40.

14. Deledda *Colombi e sparvieri*, 483.

15. *Ivi*, 482. Secondo Soro, la presenza cristica, nei rari passi in cui emerge nella narrativa deleddiana, mira a far affiorare “angoscia, senso di colpa, convinzione di subire un castigo per il peccato” (Soro 2021, 469).

può, legge il libro dei *Salmi* (nella versione *Martini*) e si rispecchia nelle parole di pastori antichi (uno su tutti, Davide), che soffrirono a causa di ingiustizie. Anche Jorgj, come Davide, si ritrova calunniato; e, come il pastore Mosè, vive un esilio da lungo tempo, senza il conforto di Sefora o di Aronne. È stato infatti accusato falsamente di furto da Remundu Corbu, il nonno di Columba, la sua fidanzata. Remundu Corbu è ricco, mentre Jorgj, figlio di pastori, è povero. Non solo: Columba è l'ultima discendente della dinastia dei Corbu, storica nemica della famiglia di Jorgj. Tale inimicizia ha segnato una volta per tutte la storia di Orune. A seguito della calunnia, Jorgj è stato colpito da una sorta di paralisi ("una sorta di nevrasenia", dirà il prete, e questo, in effetti, si rivelerà giusto)<sup>16</sup> che non gli ha più permesso di camminare. Si era esiliato in città, per sfuggire alle calunnie, ma sentendo vicina la morte, ha deciso di tornare in paese: "io sono tornato per dare [ai miei nemici] lo spettacolo della mia miseria".<sup>17</sup> Come il principe d'Egitto, Jorgj pensa di ristabilire la giustizia attraverso i propri mezzi, e, in questo caso, attraverso il proprio corpo, lo spettacolo del proprio soffrire. Questa, secondo lui, è la chiave del paradiso per la gente di Orune.

Orune, comunque, è ben lontana dall'essere un giardino dell'Eden. Il medico del paese, un forestiero, la descrive così:

Una leggenda afferma che questo paesetto fu fondato dal diavolo; [...] gente di spirito; [...] aria buona e fredda che ammazza i microbi e spaccia i malati [...]; caccia abbondante e probabilità di incontrare il diavolo senza andare a teatro... *Ecco il mondo!*<sup>18</sup>

Jorgj, nel suo diario, scrive:

Il paesetto dove son nato è quasi esclusivamente dedito alla pastorizia. La natura del terreno montuoso, accidentato, non permette l'agricoltura, e d'altronde gli abitanti per l'indole loro speciale non possono abituarsi a lavorare pazientemente la terra. L'uomo di queste montagne è ancora un primitivo e se gli riesce di rubare una capra e di mangiarsela coi suoi compagni o con la sua famigliuola se ne compiace [...].<sup>19</sup>

Pure, in un paese fondato dal demonio, un paese arido e violento, vi è uno spazio paradisiaco potenziale, che entra nella stanza di Jorgj per mano di Pretu, e che inizia a muovere il motore del cambiamento:

Un giorno – era ai primi di aprile e il tempo s'era di nuovo rasserenato – Pretu arrivò saltellando su dal sentiero del ciglione e portò a Jorgj due violette umide,

16. Deledda *Colombi e sparvieri*, 496.

17. *Ivi*, 501.

18. *Ivi*, 506.

19. *Ivi*, 522.

pallide e profumate. Un tremito agitò le povere mani dello studente: egli si portò le violette alle labbra, chiuse gli occhi, e le sue lagrime bagnarono i piccoli petali che rappresentano la primavera, la poesia, tutte le cose belle della vita che non gli appartenevano più!.<sup>20</sup>

Due violette: il correlativo oggettivo di un mondo perduto. Un mondo edenico, che gli parla ancora di primavera, di amore e di poesia. Jorgj era uno studente a Nuoro, ma a causa della malattia ha dovuto abbandonare gli studi; era fidanzato con Columba, raffigurata come la bruna pastora del *Cantico dei Cantici*, che rappresentava per lui “il mistero della notte, la primavera, la poesia dell’amore”,<sup>21</sup> e che, dopo la calunnia, ha lasciato. Quel Jorgj, lo studente innamorato, che vuole farsi strada nel grande mondo, ha una idea tutta sua del proprio ruolo: “mi sembrava che liberando [Columba] dalle superstizioni e dalle miserie che la circondavano avrei cominciato a liberare tutto il mio popolo”.<sup>22</sup> Prima dunque di farsi legislatore di Orune usando la propria malattia quale insegnamento dell’ingiustizia degli uomini, pensava di farlo opponendosi a tutto un mondo tradizionale, impedendo, per esempio, alla futura sposa di indossare il costume del paese, schernendo il vecchio Corbu per la sua ignoranza, scacciando le donne che piangevano nella casa del padre morto. Jorgj pone al di sopra di tutto, da sano come da ammalato, il proprio concetto di mondo e di giustizia. E questo, in un certo senso, ne causa la rovina: Columba non corre in suo soccorso, quando viene accusato, perché si sente umiliata da lui, e il vecchio Corbu pensa che lui lo reputi ignorante e cattivo. L’ideale di giustizia di Jorgj è dunque, paradossalmente, ciò che lo rovina, ed è questo ciò che lo costringe prima a farsi esule a Cagliari, e poi nell’eremo della propria stanza. Intorno a lui è il deserto, un deserto che finisce per inghiottire anche Columba. Nessuno in paese visita Jorgj, e Columba, che viene promessa in matrimonio a un ricco pastore vedovo, viene così salutata dai propri paesani quando va in municipio con il nuovo fidanzato per le pubblicazioni:

Davanti al Municipio s’aggruppavano molti paesani, decifrando un avviso applicato alla porta; uno di essi, un pastore che aveva un tempo fatto la corte a Columba, raccolse alcuni granelli di sabbione e li buttò in aria come si usa coi grani del frumento quando passa una sposa per augurarle abbondanza.

Gli uomini risero, ma Columba trasalì e guardò bieca il giovinotto, sembrandole che i paesani si burlassero di lei e del fidanzato vedovo, e che quei granelli di sabbione le augurassero mala fortuna.<sup>23</sup>

20. *Ivi*, 521.

21. *Ivi*, 547.

22. *Ivi*, 555.

23. *Ivi*, 639-640.

Columba, che non è più tornata da Jorgj, e che sembra sempre sotto una malia, è prigioniera di una gabbia di sterilità e disamore, specularmente a Jorgj. Ecco che, però, il miracolo delle violette di Predu si ripropone in una misura più forte. Jorgj riceve un pacco da una straniera che visita il paese, sorella del Commissario regio di istanza a Orune. Il pacco, colmo di doni, è, nella parte superiore, interamente pieno di violette. "C'è ancora nel mondo qualcuno che mi stima, se mi manda dei fiori..."<sup>24</sup> Le violette, ancora una volta, lambiscono il deserto di Jorgj.

La straniera che ha inviato il pacco è la bella donna Mariana, abituata a muoversi tra le capitali europee e il proprio paesino di origine, e vede nel caso di Jorgj un pietoso diversivo che può allietare il noioso soggiorno. Il solo gesto di Mariana apre le porte a una metamorfosi: "Vuol dire che ho destato pietà a qualcuno, ma vera pietà, vero amore... Sono così contento che mi sembra di dover da un momento all'altro guarire..."<sup>25</sup> Il deserto, insomma, comincia, biblicamente, a fiorire.

Il deserto di Orune è, per il protagonista, soprattutto un deserto spirituale. Le descrizioni dei paesaggi, soprattutto in primavera, evocano un'atmosfera di sogno, di paradiso, senza dolore, senza violenza, senza morte. Un paradiso, sì, ma disabitato. Jorgj infatti scrive: "Io che mi sentivo buono e felice nella solitudine vera, in mezzo agli uomini mi sembrava di essere come un condannato carico di catene".<sup>26</sup> Lo sfondo è idilliaco, ma Jorgj non prova pace tra gli uomini, e, senza accorgersene, semina guerra.

Mariana, che inizia a visitarlo regolarmente, incarna ai suoi occhi la vita ("Era la personificazione stessa della gioia e della giovinezza"),<sup>27</sup> ed è una figura dell'eterno femminino, senza età, signora del tempo ("che importano gli anni? A volte ci sembra di averne sedici e sedici ne abbiamo davvero; a volte ci sembra di averne cento e tanti ne abbiamo")<sup>28</sup> e dell'amore ("i ragazzi dai sedici ai diciotto mi seguono come affascinati [...]. Essi adorano in me il mondo che sognano").<sup>29</sup> Attraverso Mariana, Jorgj dimentica Columba; e, soprattutto, inizia a dimenticare il rancore.

Mariana dà un dono ulteriore, il supremo, al giovane ammalato. Parlando al fratello della propria imminente partenza, e spingendolo, con una sua visita, a riabilitare il nome di Jorgj, dice, a proposito delle proprie visite e dell'amore che Jorgj prova per lei: "[...] almeno avrà un ricordo buono, fra tanti cattivi, e... una speranza... [...]. Io non ho detto che tornerò; ho detto che lui avrà la speranza del mio ritorno..."<sup>30</sup> La speranza, insomma, è ciò

24. *Ivi*, 626.

25. *Ivi*, 630.

26. *Ivi*, 569.

27. *Ivi*, 675.

28. *Ivi*, 668.

29. *Ivi*, 672.

30. *Ivi*, 698.

che fa rifiorire il cuore di Jorgj. Mariana, che conosce il cuore degli uomini, sa come farla germinare.

Nel frattempo, viene individuato il vero colpevole del furto in casa di Remundu Corbu. Columba, sposa del pastore vedovo, dopo essersi riconciliata con Jorgj lascia il paese, capace di proiettarsi in un futuro vago, confuso e malinconico, ma pur sempre futuro. Anche Remundu Corbu, infine, va a trovare Jorgj, e gli chiede perdono. Non è questo, però, a guarire Jorgj:

[...] la diafana mano si volse e afferrò la mano nera ancora potente: i limpidi occhi che il dolore rendeva più vividi cercarono quelli del vecchio e parvero voler afferrare l'anima di lui come la mano afferrava la mano.<sup>31</sup>

L'incontro con l'altro, il sapersi fratelli oltre il dolore, il riconoscere le proprie miserie e quelle altrui, è ciò che libera, finalmente, Jorgj dal proprio fardello, insieme a un biglietto di Mariana:

Anch'io l'amo, come lei, Giorgio, mi ama; e il nostro amore non può venir distrutto né dal tempo né dalla lontananza: sorgente inesaurita che alimenta la nostra vita, esso è lo stesso amore dell'amore...<sup>32</sup>

Ed è proprio questo afflato, l'amore, la speranza, la comprensione del proprio limitato orizzonte e dell'inevitabilità dell'errore compiuto tra i propri simili a dischiudere finalmente un possibile, seppur imperfetto, paradiso. Il medico prima, Mariana poi, avevano proferito le celebri parole di Gesù per restituire alla vita i morti.<sup>33</sup> È piuttosto una risata liberatoria, per l'estremo tentativo di Pretu di guarirlo ricorrendo perfino alla strega locale, a far sì che Jorgj ritrovi uno slancio. E rileggendo le parole di Mariana, giunge la certezza di una guarigione, a cui, però, il lettore non può assistere, perché qui si conclude il romanzo: nell'oscurità, nell'attesa dell'alba.

L'orizzonte edenico, oltre il deserto di Moab, è tutto ciò che Mosè può vedere; pure, la speranza di un futuro in un altrove di giustizia è ciò che rende il cielo luminoso al di là dell'oscurità della notte. Jorgj, che si può sicuramente annoverare tra le "figure bibliche, soprattutto veterotestamentarie, che ritornano reificate in personaggi assai concreti, quasi tangibili" all'interno dell'opera deleddiana,<sup>34</sup> si cristallizza prima del suo domani,

31. *Ivi*, 753.

32. *Ivi*, 756.

33. Qui, in effetti, le formule che usa Deledda, "Alzati!" (*ivi*, 631) e "[...] sorgi e cammina!", (*ivi*, 653), che l'autrice riferisce all'episodio della risurrezione di Lazzaro, non sono quelle menzionate nel Vangelo di Giovanni, dove, al capitolo 11, verso 43, nella versione *Martini* di legge: "Lazzaro, vien fuori". Potrebbe essere un riferimento a *Mt.* 9, 5 ("Che è più facile di dire: Ti sono perdonati i tuoi peccati, o di dire: sorgi e cammina?") o ad *At.* 3, 6 ("Ma Pietro disse: Io non ho né argento, né oro: ma quello, che ho, te lo do: Nel nome di Gesù Cristo Nazareno alzati, e cammina"). Entrambi i passi si riferiscono a guarigioni, più che alla risurrezione.

34. Soro 2021, 492.

perlomeno nella narrazione. La speranza, tuttavia, come aveva previsto Mariana, è ciò che accende il buio della stanza. Se la misura dell'Arcadia, da Virgilio in poi, è il passato, la misura di questi paradisi è un futuro ancora inattingibile, ma certo; l'attesa, partecipata, sofferta, attiva, di un nuovo ordine. Ed è questo, forse, che segna di più la distanza tra questi pastori e i pastori d'Arcadia: la fiducia nel domani. Fiducia che nasce nelle tende di pastori di un popolo antico, il cui orizzonte, a partire da Abele in poi, era volto a un futuro di giustizia, lontano, ma certo, e che forse, nella "atemporalità del mondo agropastorale",<sup>35</sup> si può trovare talvolta anche nelle opere di Grazia Deledda, tra le case coloniche che ancora all'alba del Novecento mantengono "l'aspetto di una tenda di pastori biblici".<sup>36</sup>

Sono molti gli orizzonti che si schiudono guardando al mondo pastorale, dall'Antico a oggi, attraverso gli ambienti che il pastore abita: giardini dell'Eden, Arcadie o aridi deserti. Dal ciclopico Polifemo alla microscopica formica-pastore pascoliana, questa figura, tra natura e società, è la chiave di una essenza dell'umano ancora tutta da indagare.

35. *Ivi*, 461.

36. Deledda *Marianna Sirca*, 772.

## Bibliografia

### Fonti

Deledda *Romanzi sardi*

G. Deledda, *Romanzi sardi*, a cur. di V. Spinazzola, Milano 1981.

Deledda *Colombi e sparvieri*

G. Deledda, *Colombi e sparvieri* [Milano 1912], in Deledda *Romanzi sardi*.

Deledda *Marianna Sirca*

G. Deledda, *Marianna Sirca* [Milano 1915], in Deledda *Romanzi sardi*.

### Studi

Botterweck, Ringgren, Fabry [1986] 1999

G.J. Botterweck, H. Ringgren, H. Fabry, *Theological Dictionary of the Old Testament*, [Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament, Stuttgart 1986] transl. by D.W. Stott, X, Grand Rapids-Cambridge 1999.

Cantarella 2010

E. Cantarella, “Sopporta cuore...”. *La scelta di Ulisse*, Roma-Bari 2010.

Croft 1973

J.E. Croft, *Pastoral Elements in the Iliad and the Odyssey*, Princeton 1973.

Ferrando 2018

M. Ferrando, *Il regno errante. L’Arcadia come paradigma politico*, Vicenza 2018.

Italiano 2021

C. Italiano, *Peregrinazioni eroiche. Giorgio e il drago: fondazioni mitiche ed epici sviluppi*, Roma 2021.

Jeon 2021

J. Jeon, *Moses’ Rod*, in C.M. Furey, P. Gemeinhardt, J. LeMon, T. Römer, J. Schröter, B. Dov Walfish, E.J. Ziolkowski, *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*, XIX, Berlin-New York 2021, 1161-1164.

Kirsch 1998

J. Kirsch, *Moses, A Life*, Toronto 1998.

Panofsky [1936] 2010

E. Panofsky, “*Et in Arcadia ego*”. *Poussin e la tradizione elegiaca* [1936], in *Id., Il significato nelle arti visive* [Meaning in the Visual Arts, New York 1955], trad. di R. Federici, Torino [1962] 2010, 277-301.

Soro 2021

A. Soro, *Dal Dio oscuro all'icona: idolo poetica tra “nomos” e “physis” in Grazia Deledda*, in D. Manca, *Studi di filologia linguistica e letteratura in Sardegna*, II, Sassari 2021, 453-500.

Spinazzola 1981

V. Spinazzola, *Introduzione*, in Deledda *Romanzi sardi*, 473-475.

Weber 1997

K. Weber, *The Image of Sheep and Goats in Matthew 25:31-46*, "The Catholic Biblical Quarterly" 59/4 (1997), 657-678.

Il volume si concentra sul tema dell'Arcadia come paradigma immaginario che, dalla classicità fino alla modernità, ha influenzato profondamente la letteratura, le arti visive, la musica e più in generale le rappresentazioni culturali e politiche. Questo topos, inteso sia come luogo simbolico che come pratica poetica, è stato oggetto del terzo incontro del gruppo di ricerca "Rinascimento straniero", nato nel 2017 da un dialogo interdisciplinare tra studi di letteratura italiana, comparata e anglistica. Dopo i primi convegni dedicati ai rapporti tra grandi autori europei e al dialogo culturale tra Italia e Inghilterra, il progetto ha scelto di indagare l'"oggetto Arcadia", concepito nella pluralità delle sue declinazioni: poetiche, narrative, drammaturgiche, visuali, musicali e utopico-eterotopiche. Il convegno del 2022, intitolato significativamente "Arcadie", ha mirato a esplorare le molteplici migrazioni e trasformazioni del paradigma arcadico tra Cinque e Settecento, fino a giungere a rivisitazioni novecentesche.

L'approccio è stato volutamente comparativo e interdisciplinare, inteso a mostrare il Rinascimento e i suoi lasciti come processi di transfert culturale più che come fenomeni circoscritti.

I saggi raccolti affrontano il tema da angolazioni diverse: dalle rielaborazioni teorico-poetiche alle interpretazioni utopiche e politiche, dalle riscritture visive e musicali alle declinazioni drammaturgiche in contesti nazionali differenti.

Emergono così Arcadie molteplici: spazi idilliaci ma anche luoghi di conflitto, dispositivi simbolici di costruzione del sé moderno, scenari di sperimentazione teatrale e letteraria, forme ibride tra sogno allegorico e realtà politica.

Il percorso si chiude con l'approdo al Novecento, dove l'immaginario pastorale viene reinterpretato in chiave simbolica e biblica, dimostrando come l'Arcadia, lungi dall'essere un mero residuo del passato, continui a costituire un dispositivo culturale vitale, capace di rinnovarsi e di riflettere tensioni storiche, estetiche e identitarie.