



ROMANCE
REVIEW



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview41bost>



Romance Review

Graduate Student
Literary Review

*Romance Languages
and Literatures
Boston College*

*Volume IV, Number I
Spring 1994*



EDITORS

Elizabeth Blood, *French Studies*
Jacqui Drain, *Hispanic Studies*
Cristiana Fordyce, *Italian Studies*

EDITORIAL BOARD

Deana Basile
Caterina Dacci
Thierry Gustave
Kevin Henchen
Chris LaFond
Elizabeth Lynch

READERS

Bill Gilbert, Amy Jennings
Janine Marrero, Nancy Montanaro
Francesca Sparacio, Anke Zweerink



The Romance Review is a referred journal of literary and cultural criticism published annually by the graduate students of the Department of Romance Languages and Literatures at Boston College. *The Romance Review* is listed in the *MLA International Bibliography and Index of Periodicals*.

Articles prepared for submission, editorial correspondence or subscription requests may be addressed to *Romance Review*, Department of Romance Languages and Literatures, Boston College, 304 Lyons Hall, Chestnut Hill, MA 02167. The deadline for submissions to the 1995 issue of the *Romance Review* is December 15, 1994.

TABLE OF CONTENTS

Il Peccato di Brunetto Latini: Il guardare fisso
nel *Tesoretto* e nella *Divina Commedia*
by Deana Basile • Boston College

7

Lope o Shakespeare: la cuestión del drama histórico
by Leo Fernando Cabranes-Grant • Harvard University

19

Il Problema di Amore e Libero Arbitrio nella *Commedia* di Dante
by Cristiana Fordyce • Boston College

35

Aretino's *La Cortigiana*: A Source of Picaresque
Elements in Quevedo's *Buscón*
by Margarita Halpine • University of Connecticut

53

Le Pouvoir du récit: étude sur la narration à la première personne
dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* de Marivaux
by Kelly S. Hurd • Boston College

65

Felisberto Hernández y su forma alternativa de enfrentar la realidad
by Amy Jennings • Boston College

75

Le droit à la différence et l'individualisme moderne:
La République française est-elle menacée en 1993?
by Valérie Orlando • Brown University

85

Aucassin et Nicolette comme parodie de la chanson de geste
by Louissa Taha-Abdelghany • Boston College

95

IL PECCATO DI BRUNETTO LATINI:
IL GUARDARE FISSO NEL *TESORETTO* E NELLA *DIVINA COMMEDIA*



Deana Basile
Boston College

Il quindicesimo canto dell'*Inferno* presenta parecchie sfide interpretative a causa del ruolo enigmatico di Brunetto Latini: egli viene condannato all'*Inferno* dantesco, ma d'altronde viene stimato da Dante pellegrino come maestro. Ancora enigmatica è la raccomandazione della propria opera da parte di una persona condannata. Per risolvere questa doppiezza e chiarire il ruolo di Brunetto Latini nella *Commedia* è necessario investigare l'opera suggerita da Dante poeta attraverso il personaggio Brunetto. Nel canto si trovano varie sfumature che persuadono molti lettori che Dante poeta attribuisca il peccato di sodomia a Brunetto. La frase famosa "dove lascio li malprotesi nervi" è spesso citata per dare appoggio a quest'ipotesi. Malgrado questi segni il lettore con l'intelletto sano deve cercare un significato velato, però esso non può abbandonare completamente l'interpretazione più letterale. Dante spiega nella lettera a Can Grande che per quanto riguarda il soggetto delle parti della *Commedia* dobbiamo tenere conto sia della forma letterale sia di quella allegorica. Attraverso una lettura intertestuale e intratestuale si può scorgere un'altra ragione per il collocamento di Brunetto nell'*Inferno*: egli ha scelto la via sbagliata. Nella ricerca della vita eterna e della penitenza si limita al regno terreno invece che a quello trascendente voluto da Dio. Questo non vuole dire che il peccato di sodomia sia falso, ma è piuttosto una caratteristica allegorica e un sintomo del peccato più grave e centrale a tutta la *Commedia*.

Tale interpretazione emerge dal confronto del canto quindicesimo con il *Tesoretto* di Brunetto. Questo paragone sembra adatto sicché si trovano parecchie immagini impiegate nella *Commedia*. Brunetto Latini scrive nel *Tesoretto*:

*Perdei il gran cammino,
E tenni a la traversa
D'una selva diversa.
Ma tornando a la mente
mi volsi e pusi mente
Intorno alla montangna (12).*

E poi nella *Penitenza*, alla fine del *Tesoretto* scrive:

*Tornai alla foresta
e tanto cavalcai
che io mi ritrovai (144).*

Si nota subito le similarità con l'inizio dell'*Inferno*. Inoltre, nel *Tesoretto* Brunetto Latini si riferisce alla propria opera come Tesoro¹ nella presentazione al valente signore:

*Poi vi presento e mando
questo riccho tesoro,
che vale d'argento e oro (6).*

Poi all'inizio del testo Brunetto introduce il suo lavoro come 'tesoro':

*Lo tesoro comincia,
al tempo ke fiorenza
fioria e fece frutto (8).*

All'interno di quest'opera l'autore si riferisce alla sua opera precedente il *Tresòr* come il gran tesoro. Secondo Madison U. Sowell, "the title *Tesoretto* is most likely the invention of a copyist, rather than the title Brunetto selected for his dream vision and allegorical statement in exile" (62).

Il viaggio della *Commedia* rispecchia quello del *Tesoretto*, ma la visione della prima trasfigura quella della seconda. Tutti e due cominciano con l'esilio dell'autore e rappresentano una visione che porta alla sapienza, la penitenza, e alla vita eterna. Nella *Penitenza* Brunetto spiega il suo pentirsi ed i peccati dell'uomo fra i cui si trova la famosa condanna dei sodomiti:

*Ma tra questi peccati
Son vie più condannati
Que' che son sodomiti (142).*

Alla fine della sua penitenza Brunetto si ritrova durante 'un dì di festa' e torna alla foresta dove incontra Tolomeo che gli serve come maestro. La *Penitenza* finisce con un'interrogazione sul mondo:

*E io'l misi arragione
Di que' quattro elementi
E de lor fondamenti,
E come sono legati
E insieme formati.
Ed e', con belle risa
Rispuose in questa guisa (146).*

Quindi la sua penitenza finisce con la sapienza terrena che rappresenta la sua ricerca della vita eterna e della penitenza.

Nella *Divina Commedia* e nel *Tesoretto* gli autori, come personaggi si trovano in una selva e hanno bisogno di un guida. I loro viaggi ed i fini, però, sono ben diversi. Nel viaggio di Dante Virgilio, ispirato dal cielo, serve come guida che porta il pellegrino a Beatrice che rende possibile la sua penitenza attraverso la cui il pellegrino trova la sapienza divina. Invece Brunetto Latini trova la Natura che gli serve come guida, e poi nella *Penitenza* si dichiara pentito e finisce con la sapienza terrena. Le due vie sono opposte: una via terrena in cui l'essere umano si dichiara pentito, e una trascendente dove il viaggiatore deve imparare le vie divine e può pentirsi con l'aiuto divino.

Se si tiene conto di questo scisma nelle due vie esposte, le prime parole del personaggio Dante nel quindicesimo *Inferno* si investono di un nuovo significato. "Siete voi qui, ser Brunetto?" sembra molto ironico in confronto al testo in cui il castigato si dichiara pentito. Inoltre, l'ambiente arido sembra adatto ai peccatori che si sono affidati troppo al mondo terreno e quindi restano per eternità nel luogo arido e sterile senza il minimo ricordo della natura terrena.

Tutta la scena di Brunetto Latini è caratterizzata da una difficoltà di vedere. Infatti Brunetto e la sua masnada "aguzzavan le ciglia" quando Dante si presenta; e Dante deve ficcare gli occhi a causa del viso bruciato di Brunetto. Nella *Penitenza* quando Brunetto torna alla foresta spiega che:

*E io guardai più fiso,
E vidi un bianco viso
Con una barba grande
Che 'n sul petto li spande (144).*

Brunetto Latini guarda fisso e poi vede Tolomeo con il bianco viso e la grande barba, il quale gli rende la sapienza terrena. Le parole "guardai più fisso" legano il *Tesoretto* al quindicesimo *Inferno* in quanto il peccato di Brunetto Latini, il seguire la sapienza terrena, si compie nell'atto di guardare più fisso Tolomeo; e nell'*Inferno* di Dante Brunetto è condannato a un posto dove si guarda difficilmente e deve aguzzare le ciglia.

Il concetto del guardare fisso occorre in parecchi passi della *Commedia* e per chiarire che voleva dire per Dante è importante rintracciarlo. Nel trentesimo *Inferno* Dante sta assistendo alla rissa tra Adamo e Sinone e viene rimproverato da Virgilio:

*Ad ascoltarli er'io del tutto fisso,
quando 'l maestro mi disse: 'or pur mira,
Che per poco che teco non mi risso!' (344).*

Si nota l'idea di ascoltare e mirare troppo fisso, e il rimprovero di Virgilio deve incoraggiare il pellegrino a continuare sulla via diritta ed evitare le distrazioni.

Similmente nel trentaduesimo canto di *Purgatorio* Dante viene rimproverato dalle Virtù:

*Tant'eran li occhi miei fissi e attenti
a disbramarsi la decenne sete,
che li altri sensi m'eran tutti spenti.
Ed essi quinci e quindi avien porete l'antica rete
perch'io udi' da loro un 'Troppo fiso!' (511).*

In questo passo il pellegrino deve essere rimproverato perché cade nell'antica rete, cioè egli vede Beatrice nella sua bellezza corporale e nel suo amore terreno invece della più bella vita eterna e divina di Beatrice.

Nell'Empireo il problema del guardare fisso si risolve e la visione trova la sua perfezione. Nel trentatreismo *Paradiso* Dante il pellegrino è finalmente capace di vedere Dio; la sua anima si è pentita e egli non si limita più agli occhi mortali ma si fida alla visione dell'intelletto:

*Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa (582).*

Quindi il guardare fisso sembra riferire alla persona che guarda con la facoltà visiva con la quale è soltanto capace di vedere il regno dei sensi. Però, una persona più capace, libera dal mondo dei sensi, può fissare la mente e così raggiungere una visione divina. Questo concetto del peccato di guardare troppo fisso sembra adatto alla *Penitenza* quando Brunetto guarda fisso e trova Tolomeo, che rappresenta la sapienza terrena. Il peccato è di guardare le cose terrene invece di quelle divine, quindi il castigo dantesco resta nel vedere difficilmente nel buio del luogo innaturale. Brunetto deve aguzzare gli occhi come un vecchio 'sartore'; cioè la sua visione è simile a quella di un vecchio sarto: è quasi cieco dopo anni ed anni del guardare fisso.

Malgrado il suo castigo nel regno del buio, Brunetto è accecato dal mondo terreno e continua a vituperare contro i suoi nemici a Firenze. Anzi l'intensità della sua rabbia contro le bestie fiesolane dimostra la sua distrazione sbagliata dal mondo terreno. Questa cecità si traduce nella sua incapacità di capire il viaggio trascendente di Dante. Brunetto non interroga Dante circa la sua guida che l'ha condotto sulla via diritta né circa la 'donna che saprà'. Elio Costa parla dei parametri naturalistici e umanistici di Brunetto Latini nel *Tesoretto* e li lega al quindicesimo *Inferno* :

This naturalistic view is diametrically opposed to the essence of Dante's poetical, philosophical, and theological doctrines, and amounts to rejection of Beatrice, in her salvational connotations. The notary's utter inability to comprehend the nature of Dante's voyage, implicit in his failure to seize on the allusions to Virgil and Beatrice, is a direct consequence of this rejection (118).

Brunetto ha scelto la Natura come sua guida e Tolomeo, rappresentante della sapienza terrena, come la fine della sua penitenza. Quindi nell'*Inferno* Brunetto personaggio deve respingere i guidei trascendenti della giusta via, Virgilio e Beatrice. Mentre Beatrice guida Dante alla vita eterna attraverso la penitenza e il riconoscimento del peccato di confidare troppo nel mondo terreno, Brunetto propone un modo in cui l'uomo può farsi eterno; e il suo metodo fallito si appoggia sulla fama acquistata nella vita e la sapienza terrena. Inoltre, nella via fallita di Brunetto l'uomo può provvedere la sua vita eterna senza la grazia divina, mentre la via di Beatrice vuole dire il rifiuto dei peccati e una dipendenza sull'intervento da parte di quelli in paradiso.

La frase famosa "m'insegnavate come l'uomo si'eterna" rivela l'opposizione delle due vie opposte. La parola eterna è stata trasformata nella forma di un verbo riflessivo. Quindi il soggetto e l'oggetto del verbo sono uniti: l'uomo. Brunetto attribuisce il potere di Dio all'uomo: cioè attribuisce il potere di offrire la vita eterna. Questo trasferimento del potere rivela una digressione grave: l'uomo come creatore della vita eterna invece di creatura di Dio la quale è dipendente dalla grazia divina per la sua salvezza. Benché la parola 'eterna' occorra molte volte nella *Commedia*, questa citazione è l'unica volta in cui la parola viene trasformata in un verbo. Quindi il proposto potere umano di eternarsi è centrale alla via fallita di Brunetto.

Beatrice rappresenta l'opposto riflesso di Brunetto Latini. Nel quindicesimo *Inferno* Dante riferisce a lei:

*Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e servolo a chiosar con altro testo
a donna che saprà, se a lei arrivo (177).*

Se Dante riuscisse a raggiungere Beatrice, quello che dice Brunetto sarebbe interpretato in un'altra maniera. Dante deve serbare quello che vede nel circolo di Brunetto fino a quando raggiungerà Beatrice, il cui insegnamento cambierà il significato della scena per il pellegrino. Per contemplare Beatrice nel suo stato divino Dante deve superare il proprio peccato legato a quello di Brunetto: il 'guardare troppo fisso'. Infatti Beatrice rimprovera Dante cossiché egli possa imparare a contemplarla nella sua divinità. Ella dice:

*Quando di carne e spirto ero salita,
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu' io a lui men cara e men gradita (490).*

Dante soffre dalla stessa debolezza di Brunetto: guarda le cose terrene. Cioè, è difficile per lui vederla nella sua forma più alta perché rimane troppo legato alla sua incarnazione terrena.

Attraverso il suo viaggio e l'ultima penitenza la scena di Brunetto accumula un nuovo significato. È la sapienza acquistata attraverso il viaggio a Beatrice che Dante deve serbare e scrivere: Beatrice gli spiega:

*Però, in pro del mondo che mal vive
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrivi (517).*

Quello che può serbare per la sua opera sarà il vero tesoro come spiega il pellegrino nel primo canto di *Paradiso*:

*Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto (2).*

Il tesoro di Dante non è la sapienza che si acquista dalla Natura o da Tolomeo, ma piuttosto la propria esperienza nel viaggio della via diritta. Beatrice serve come il mezzo che rende possibile il viaggio e che gli presenta il tesoro della conoscenza della divinità di paradiso.

Mentre Brunetto sparisce vestito con il drappo verde, Beatrice appare sotto un mantello verde. Il colore dell'abito lega i due personaggi e sottolinea i ruoli paralleli fra Beatrice e Brunetto, mentre le azioni opposte, lui sparisce/ lei appare, che si svolgono sotto i vestimenti enfatizzano i loro ruoli opposti. Tutti e due rappresentano la ricerca del viaggio alla vita eterna: una terrena e fallita, l'altra trascendente e gloriosa. Secondo Amilcare Iannucci: "Dante non è l'autore ma lo scriba di un poema sacro il cui compito è d'insegnare all'uomo come diventare eterno" (312). Dante sceglie giustamente il viaggio proposto da Beatrice e attraverso il suo poema egli può insegnare agli altri la via alla vita eterna. Quindi il poema guadagnerà la corona di lauro per il poeta in quanto egli tratta delle cose divine. Così, l'uso dell'immagine dell'abito verde rappresenta la fonte della sapienza che concede la corona di lauro al poeta; la fonte umana di Brunetto acquista una fama effimera nel mondo terreno, e quella divina attraverso Beatrice esalta il poeta alla divinità e concede la vera vita eterna.

Questo conflitto fra la vita terrena e la vita eterna è un soggetto frequente del Vangelo; e nel quindicesimo *Inferno* si trovano legami con Marco 10 (17-

31) e Romani 1 (18-27). Nel primo il legame più palese resta nell'uso della parola cruna ("come il vecchio sartor fa ne la cruna"). Nonostante l'interpretazione già osservata per quanto riguarda la grande difficoltà di vedere, la cruna può riflettere l'idea della "cruna dell'ago" e la grande difficoltà di entrare nel regno santo per quelli che tengono troppo ai beni terreni. Nella parabola dell'uomo ricco, un uomo chiede a Gesù: "Maestro buono, che cosa devo fare per avere la vita eterna?" Si noti il legame con il quindicesimo *Inferno* dove Dante si riferisce a Brunetto come il maestro che gli ha insegnato come l'uomo s'eterna. Gesù gli dice di cedere tutti i possessi mondani: "va', vendi quello che hai e dàlo ai poveri e avrai un tesoro in cielo." Poi dice agli apostoli: "Figlioli, com'è difficile entrare nel regno di Dio! È più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno di Dio." Questo passo è legato al quindicesimo *Inferno* a causa del tema principale: la necessità di scaricarsi dai beni terreni per ereditare la vita eterna. Il tesoro di Brunetto, nella sua opera, è la sapienza terrena dalla quale non riesce a scaricarsi.

L'ultima frase nella parabola rinforza il legame con il passo dall'*Inferno*. Gesù dice:

In verità vi dico: non c'è nessuno che abbia lasciato casa o fratelli o sorelle o madre o padre o figli o campi a causa mia e a causa del vangelo, che non riceva cento volte tanto in case e fratelli e sorelle e madri e figli e campi, insieme a persecuzioni, e nel futuro la vita eterna. E molti dei primi saranno ultimi e gli ultimi i primi. (Marco 10, 29-31)

Tenendo conto della parabola biblica, le ultime righe del quindicesimo *Inferno* si chiarificano:

*Poi si rivolse, e parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde (179).*

Il concorso metaforico di Brunetto è il concorso terreno e il desiderio di acquistare fama e sapienza nel mondo terreno. Attraverso una lettura intertestuale la vincita di Brunetto si rovescia: vincere nel mondo terreno vuole dire perdere nel regno santo.

In Romani 1, Paolo descrive quelli che sopprimono la verità di Dio perché non vedono l'immagine divina nella natura, ma invece vedono l'immagine terrena:

In realtà l'ira di Dio si rivela dal cielo contro ogni empietà e ogni ingiustizia di uomini che soffocano la verità nell'ingiustizia, poichè ciò che

di Dio si può conoscere è loro manifesto; Dio stesso lo ha loro manifestato. Infatti, dalla creazione del mondo in poi, le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l'intelletto nelle opere da lui compiute, come la sua eterna potenza e divinità; essi sono dunque inescusabili, perchè, pur conoscendo Dio, non gli hanno dato gloria nè gli hanno reso grazie come a Dio, ma hanno vaneggiato nei loro ragionamenti e si è ottenebrata la loro mente ottusa. Mentre si dichiaravano sapienti, sono diventati stolti e hanno cambiato la gloria dell'incorruttibile Dio con l'immagine e la figura dell'uomo corruttibile, di uccelli, di quadrupedi e di rettili (18-27).

In questo passo si noti l'idea della natura come veicolo che rivela le cose divine agli umani, fra i cui ci sono quelli che diventano stolti e cercano l'immagine terrena nella natura. Similmente, nel *Tesoretto* Brunetto non guarda la natura divina nelle cose create, ma piuttosto l'immagine terrena.

Il passo continua a dire: "poichè essi hanno cambiato la verità di Dio con la menzogna e hanno venerato e adorato la creatura al posto del creatore..." Similmente, Nel *Tesoretto* Brunetto si fida alla Natura per insegnare la verità e nella Penitenza si rivolge a Tolomeo per la sapienza. Così, egli scambia le cose create (la natura, la filosofia) per il Creatore (la contemplazione e la grazia di Lui).

La conseguenza di questo peccato alla fine della parabola biblica rinforza il legame con il quindicesimo *Inferno*:

Per questo Dio li ha abbandonati a passioni infami; le loro donne hanno cambiato i rapporti naturali in rapporti contro natura. Egualmente anche gli uomini, lasciando il rapporto naturale con la donna, si sono accesi di passione gli uni per gli altri, commettendo atti ignominiosi uomini con uomini, ricevendo così in se stessi la punizione che s'addiceva al loro traviamiento. (Romani 1, 26-27)

Attraverso questa lettura intertestuale gli accenni alla sodomia nel quindicesimo *Inferno* assumono un nuovo significato. Invece di rivelare il peccato, gli accenni rivelano la sua manifestazione come viene dimostrata nella Lettera ai Romani. Nell'attribuire la caratteristica di perversione sessuale a Brunetto, Dante lo accusa di aver abbandonato le vie di Dio e di essersi abbandonato alle vie umane. Così, il peccato dantesco di Brunetto è lo scambio della creatura per il Creatore.

Si trovano i temi discussi anche nel quattordicesimo libro della *Città di Dio* di S. Agostino, chiamato "the development of the two cities." Agostino dichiara che tutti i mali del mondo non provengono dal corpo, ma dalla scelta dell'uomo di vivere secondo l'uomo invece di secondo Dio. Egli dice:

It was not by reason of the flesh—which the Devil does not possess—but by reason of man's desire to live according to himself, that is, according to man, that man made himself like the Devil. For the Devil wished to live according to himself when he did not abide in the truth (299-300).

Similmente, il peccato di Brunetto è che egli torna alla foresta nella Penitenza, guarda più fisso (guarda il mondo terreno nei termini danteschi), e trova Tolomeo. Così, Brunetto cerca la sua via attraverso la sapienza terrena. Dante, invece, segue il poeta divino ispirato da Beatrice in paradiso e, quindi, la sua via trascendente è spirituale e voluta in paradiso. Questa è la via naturale perché è voluta da Dio. Si può caratterizzare quella di Brunetto come contro la natura perché va contro la via alla redenzione voluta da Dio. Dante come cristiano, quindi, condanna Brunetto di avere abbandonato la volontà di Dio. Secondo Agostino:

When man lives according to himself, that is to say, according to human ways and not according to God's will, then surely he lives according to falsehood. Man himself, of course, is not a lie, since God who is his Author and Creator could not be the Author and Creator of a lie. Rather, man has been so constituted in truth that he was meant to live not according to himself but to Him who made him—that is, he was meant to do the will of God rather than his own. It is a lie not to live as man was created to live (300).

Il passo di Agostino dimostra il concetto delle vie umane contro le vie di Dio. Questo concetto sembra adatto alla collocazione di Brunetto nell'*Inferno* dantesco. Il peccato di Brunetto può essere caratterizzato come contro la natura in quanto nel *Tesoretto* Brunetto autore sceglie di seguire le vie umane invece di quelle divine, agisce contro la volontà di Dio e quindi contro la via naturale alla via eterna.

Questi filoni comuni che si trovano nella *Commedia*, il *Vangelo*, il *Tesoretto*, e la *Città di Dio* non spiegano l'atteggiamento rispettoso con il quale il pellegrino indirizza Brunetto. Un modo possibile di interpretare questo atteggiamento è che Dante come pellegrino non si è abbastanza evoluto nella sua via trascendente e non è capace di riconoscere il peccato di Brunetto. Il fatto che Dante venga rimproverato nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* per la stessa debolezza di Brunetto sembra appoggiare tale interpretazione dell'ingenuità del pellegrino.

Utilizzando il concetto delle vie divine contro le vie umane è possibile interpretarlo diversamente. Nella *Città di Dio* Agostino dice

a man who lives according to God owes it to wicked men that his hatred be perfect, so that, neither hating the man because of his corruption nor

loving the corruption because of the man, he should hate the in but love the sinner. For, once the corruption has been cured, then all that is left should be loved and nothing remains to be hated (304).

È possibile che Dante poeta riconosca la possibilità di odiare il peccato, senza dimostrare odio per il peccatore. Il peccato viene punito nell'atto del castigo divino, cioè nel contrappasso dantesco. Così, non è necessario sempre odiare il peccatore, ma piuttosto il peccato, e Dante personaggio può dimostrare l'affetto per il suo "maestro." Tale interpretazione può essere interessante per una ricerca della *Città di Dio* nella *Commedia*, però essa resta problematica e ci vorrebbe un'indagine più profonda per chiarificarla.

Il guida di Dante dice soltanto una frase durante la scena: "Bene ascolta chi la nota." Questa frase enigmatica sembra dare l'idea che tutto non è chiaro nel canto. Enfatizzando la parola 'bene' si può interpretare le sue parole così: è necessario ascoltare *bene* per capire il significato della scena.

Le parole che precedono questa frase trattano della fortuna e il pellegrino afferma che non la teme:

*Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
che a la Fortuna come vuol son presto.
Non è nuova a li orecchi miei tal arra:
però giri la Fortuna la sua rota
come le piace, e l'villan la sua marra (177).*

Queste parole richiamano le parole di Brunetto Latini nella *Penitenza*:

*Da poi che del peccato
Mi sono penitentiato,
E sonne ben confesso
E prosciolto e dimesso,
Io metto poco cura
D'andare a la ventura (143).*

Si vede che Brunetto si considera pentito nella Penitenza e quindi più forte della fortuna. Dopo questo passo Brunetto torna alla foresta "un dì di festa" e trova Tolomeo. La sua audacia nell'andare alla ventura risulta nella sua dannazione dantesca. Quindi sembra ironico che Dante esprima una simile audacia con la fortuna. Egli precisa questa affermazione, però, quando dice "pur che mia coscienza non mi garra..." come se dicesse: "almeno io non devo preoccuparmi della fortuna perché la mia coscienza è libera." Brunetto, però, sarebbe dovuto essere più cauto. Sì è dichiarato pentito e poi non ha temuto di abbandonarsi alla sapienza terrena.

Mentre Brunetto espone una visione terrena nel *Tesoretto*, la visione di Dante dev'essere più alta: una fedele contemplazione che gli consegnerà il tesoro che ispira la sua poesia. Come la visione contemplativa concede la possibilità di avere una visione estatica, così la poesia crea la possibilità di esprimere la visione divina con il linguaggio umano. Il conflitto platonico fra il mondo sensibile e quello intellettuale si risolve nella *Commedia* in quanto Dante propone di esprimere le cose divine nel linguaggio umano. La materia del *Tesoretto*, però, non riesce a superare le cose terrene. Attraverso l'uso corretto del libero arbitrio e della fede Dante riesce a superare l'insegnamento del suo "maestro," sia quello spirituale, sia quello poetico; e nel porre il suo maestro nell'inferno Dante dimostra al suo lettore chi sia colui che ha trovato il vero modo di "eternarsi."



End Notes

¹Julia Bolton Holloway accenna a questo uso della parola 'tesoro.' Si veda anche: Madison U. Sowell, "Brunetto's *Tesoro* in Dante's *Inferno*," *Lectura Dantis*, 7 (Fall 1980) 62.

Bibliografia

- A.A.V.V. *La Sacra Bibbia*. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 1971.
- Alighieri, Dante. *Inferno*. Scandicci: La Nuova Italia, 1955.
- Alighieri, Dante. *Paradiso*. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Italy: Garzanti, 1986.
- Alighieri, Dante. *Purgatorio*. A cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Italy: 1986, 1986.
- Agostino, Santo. *The City of God*. Introduction by Etienne Gilson. Garden City: Image Books, 1958.
- Armour, Peter. "Inferno XV." *Lectura Dantis*. 6 (1990) 189-208.
- Costa, Elio. "From Locus Amoris to Infernal Pentecost: The Sin of Brunetto Latini." *Quaderni d'Italianistica*. 10:1-2 (1989) 109-132.
- Iannucci, Amilcare. "Autoesegesi dantesca: La tecnica dell' 'episodio parallelo' nella *Commedia*." *Lettere Italiane*. 33:3 (1981) 305-328.
- Latini, Brunetto. *Il Tesoretto*. Traduzione di Julia Bolton Holloway. New York: Garland Books, 1981.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

- Mussetter, Sally. "Ritornare a lo suo principio': Dante and the Sin of Brunetto Latini." *Philological Quarterly*. 63:4 (1984) 431-448.
- Shapiro, Marianne. "Brunetto's Race (Inf. XV)." *Dante Studies*. 95 (1977) 153-155.
- Sowell, Madison U. "Brunetto's Tesoro in Dante's Inferno." *Lectura Dantis*. 7 (1990) 60-71.



Leo Fernando Cabranes-Grant
Harvard University

Francisco Martínez de la Rosa – junto con Manzoni y Coleridge – fue uno de los pocos escritores europeos en las primeras décadas del siglo XIX que le concedió al drama histórico un grado de atención que va más allá de lo puramente casual o disperso, comentándolo, como era de esperarse en su caso, desde una perspectiva española, en la que las comedias del Siglo de Oro, y no tan solo las “histories” de Shakespeare, se destacaron como obligado marco de referencia y alusión:

Una de las causas que, en mi concepto, han hecho tan popular en Inglaterra al célebre Shakespeare es el haber presentado en el teatro retazos de la historia de su país, leyendas comunes, tradiciones del pueblo; y este es uno de los mejores medios que pudieran emplearse, si es que no me engaño, para que llegasen a poseer los españoles un teatro trágico nacional, y cesase la escasez y descrédito de que se resiente en este punto su literatura (Obras 192).

La postura de Martínez de la Rosa frente el drama histórico es, ante todo, práctica:

Inútil de todo punto sería empeñarme ahora en defender la existencia de tales dramas; ¿quién osará condenarlos, porque no se hallen expresamente comprendidos en la sabida distinción de Aristóteles o de Horacio?... Basta, pues, que el drama histórico posea la condición esencial de reunir la utilidad y el deleite, para que deba hallar en el teatro acogida y aceptación; y cierto, que pocas composiciones habrá que puedan ser de suyo tan instructivas, y ofrecer al ánimo un desahogo tan apacible (Drama 404).

Martínez de la Rosa aspira a conciliar los extremos. Si el drama histórico no cumple con los requisitos de la preceptiva clásica, esto no quiere decir que su cultivo excluya los imperativos de lo que él considera artísticamente correcto, la hermandad armoniosa entre la moral y el entretenimiento. Haciéndose eco de las ideas de Herder y Madame de Staël, Martínez de la Rosa cree reconocer en las comedias historiales españolas del Siglo de Oro las señas de identidad del pueblo hispánico:

Un pueblo emprendedor, belicoso, avezado a hazañas y aventuras, debía hallar sumo agrado en ver representados en la escena los hechos célebres que habían cautivado su imaginación [...] Cuando poco después de Juan de la Cueva, tomó tan rápido vuelo el Teatro español, gracias al impulso de Lope de Vega, y cuando Calderón y otros autores lo levantaron luego a su mayor altura, creció a la par la afición a las composiciones históricas, concurriendo a ello de consuno el gusto de la nación y la inclinación de los poetas (Drama 406-7).

A renglón seguido, el dramaturgo se adentra en una evaluación crítica de las comedias historiales españolas, cuyos autores:

tenían, en general, más genio que cordura, y más talento que instrucción; así es que se sentían más inclinados a presentar en las tablas hechos que despertasen la curiosidad, a encadenarlos con sagaz artificio y a arrastrar en su rápido curso el ánimo de los espectadores, que no a trabajar con detenimiento y afán para desarrollar una pasión, sondeando sus secretos en o íntimo del corazón humano, o para pintar un carácter con todas sus sombras y matices[...] Así es que de nuestros antiguos dramáticos casi puede afirmarse que sólo sabían pintar españoles (Drama 407-8).

Martínez de la Rosa descarta en las comedias historiales españolas lo mismo que Schlegel, Goethe, y Hegel habían reservado ya en aquel tiempo, a pesar de su admiración por la obra calderoniana, únicamente para las “histories” de Shakespeare: La capacidad para el retrato pormenorizado de los personajes y la expresión efectiva de situaciones emocionales. Shakespeare resulta portentoso *a pesar* de ser inglés; Lope y Calderón se quedan un tanto cortos, por haber sido *más* españoles de lo conveniente. La conceptualización de las comedias historiales españolas se muestra, en Martínez de la Rosa, pálida y reticente, como si estuviera concediendo implícitamente que las “histories” de Shakespeare las aventajan en profundidad de carácter e impacto artístico. Y, durante mucho tiempo, la crítica ha aceptado ese dictamen. Desde el siglo XVIII, las teorías en torno a la dramatización de la historia se han centrado, preferentemente, en una continua reflexión sobre las obras de Shakespeare, privilegiando un modelo estilístico muy distinto al cultivado por Lope de Vega en España. Resulta sumamente arriesgado leer las comedias historiales españolas a partir de las premisas expuestas para el “drama histórico” por más de doscientos años de comentaristas ingleses, franceses y alemanes. La obra del Fénix fue conocida en Europa de una manera parcial y fragmentada, como lo atestigua el hecho de que algunos traductores deletrearán su nombre incorrectamente como “López”, y que algunos lectores confundieran sus apellidos, llegando a imaginar que Carpio

y de Vega eran tal vez dos autores distintos. (Tal vez así se les hacía más fácil aceptar que *ambos* hubiesen escrito tanto). Para los alemanes, Lope fue tan sólo un escritor prolífico, “largo de pluma”, un “Vielschreiber”, o un poeta intuitivo y apresurado, forjado “a gran velocidad”, un “Geschwindschreider”. A pesar de sus alabanzas y simpatías, ni Lord Holland,¹ ni G.H. Lewes,² ni Ernest Lafond,³ ni Arturo Farinelli,⁴ ni aún Vossler⁵ se apartan mucho de esta imagen improvisada y descuidada de los talentos de Lope. Grillparzer fue el único escritor europeo que trató de imitar a gran escala, en sus primeras obras, la variedad rítmica de la comedia española, pero cuando decidió refundir *Las paces de los reyes y judía de Toledo* se sirvió de un molde shakespereano en cinco actos. Aún en España, Menéndez Pelayo podía quejarse a finales del siglo XIX del poco interés que despertaban allí las comedias del monstruo de la naturaleza, y de sobra se conoce que éstas apenas influyeron directamente la endeble producción operística de la península o el vigoroso florecimiento de la zarzuela.

Tradicionalmente, en Shakespeare encontramos, al uso de Pope, “God’s plenty”; mientras que en los españoles existe un predominio del sabor local, que llamará la atención de los románticos por su pintoresquismo exótico, pero que según Schlegel tiende a desentenderse de perfilar rasgos psicológicos complicados o de explorar el devenir pleno de los procesos humanos. Para Hegel y Goethe, en Shakespeare puede visualizarse una idea, un paradigma que revela en la historia los mecanismos del espíritu absoluto; en Lope, solo podemos captar aquello que en los movimientos históricos es más inmediato y percedero, la urgencia, la acción, el gesto. Recordemos que las únicas comedias históricas españolas que han alcanzado fama internacional son *Fuente Ovejuna*, en menor grado, *El príncipe constante*, y que las distinciones preconizadas por los románticos han sido usadas por muchos años para explicar las diferencias de enfoque entre Lope y Shakespeare. Es mi propósito demostrar que estas aproximaciones han sido, hasta cierto punto, fruto de una lectura insuficiente de las comedias históricas de Lope. El Fénix ha sido leído en términos de Shakespeare, y no en los suyos propios, aún en la misma España, como lo prueba el tono defensivo asumido a veces por Juan Federico Muntadas,⁶ Alvaro Alcalá Galiano,⁷ Eduardo Juliá Martínez,⁸ Luis Astrana Marín,⁹ Alfonso Par,¹⁰ y Rafael Ballester Escalas.¹¹

La falta de un estudio comparativo y de conjunto sobre las comedias históricas de Lope de Vega ha permitido que los críticos achaquen a una falta de disciplina y de objetividad la presencia de varios rasgos estructurales fácilmente comprensibles si los analizamos tomando en cuenta las formas adoptadas por el teatro del Siglo de Oro, tan distintas y en ocasiones diametralmente opuestas a las del teatro isabelino.¹² Con dos actos menos

de los cinco con que contaba Shakespeare (más apegado en esto al modelo de Séneca que los propios españoles, que lo consideraban un compatriota suyo), Lope escogió conscientemente preferir el trazo rápido y rotundo, ahorrando espacio allí donde Shakespeare podía distendir el arribo de la anagnórisis final. Ningún personaje de la comedia española podría dedicarse a caminar por los corredores de un palacio durante dos jornadas enteras antes de vengar a su padre, como lo hace el príncipe de Dinamarca. Esto no quiere decir que los paseos del rey ante *Las almenas de Toro* sean por ello menos sutiles o complejos que los de *Hamlet* por los torreones de Elsinor, aunque sí avanzan con trotes mucho más rápidos. Otra divergencia importante entre Shakespeare y Lope se contiene en las fuentes manejadas por éstos para recoger el material histórico que deciden dramatizar. Shakespeare se atiene preferentemente a las crónicas impresas (Hall o Holinshed, entre otros), y la estructura general de sus “histories” sigue, con relativa fidelidad, el plan expuesto por estos historiadores. Heminge y Condell, los editores del folio de 1623, excluyeron de los “histories” obras como *King Lear* o *Macbeth*, cuya fuente textual también se encontraba en Holinshed, estableciendo de esta manera una distinción entre el pasado remoto o legendario y el pasado medieval más reciente (algo que esas mismas crónicas, muchas veces, no hacían).¹³ Aunque Lope de Vega echará mano a crónicas y documentos oficiales con frecuencia, las fuentes de sus comedias historiales son mucho más diversas, incluyendo lo mismo poemas épicos que partes noticiosos, romances orales o genealogías heráldicas, y los amplios panoramas histórico-legendarios de Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales y el padre Mariana, donde se incluyen como parte de la historia de España los descendientes de Noé y se afirma que algunos navegantes cartagineses zarparon de los puertos de Andalucía para descubrir una isla desierta en las Antillas antes del nacimiento de Cristo. Shakespeare en sus “histories” teatraliza la prosa de Holinshed, así como en sus tragedias romanas los contrastes psicológicos se encuentran ya, al menos en germen, en las comparaciones de Plutarco. Lope elabora muchas de sus comedias historiales (y la *comedia nueva*, en general) a partir de un conglomerado de formas populares o memorizables,¹⁴ que atrae a sí como si fuera un magneto un repertorio de metros y estrofas poéticas específicas, como lo son la décima, la redondilla, o el soneto.¹⁵ En más de un sentido, la comedia española es un cancionero puesto en escena, y la variedad y frescura del verso coopera con la caracterización de los personajes y con el desarrollo de la trama.¹⁶ Lo que quiero sugerir con esto es que los cambios de metro y de estrofa en la comedia española tienen una significación psicológica, sirven como índices para denotar las fluctuaciones dramáticas o emocionales de la acción que se

representa.¹⁷ Esto hace que las comedias historiales de Lope pierdan gran parte de su eficacia al ser traducidas a otro idioma, cosa que se atenúa en Shakespeare, mucho más cercano a la prosa en sus tiradas de pentámetros iámbicos, que pueden o no culminar en rima, y en los que más importa el número de acentos y las modulaciones vocálicas que el número de sílabas o la composición estrófica.¹⁸ Por otro lado, un romance¹⁹ o una copla tenían para Lope la misma validez histórica que una crónica o un memorial, y muchos argumentos históricos de Lope son literatura a la segunda potencia, puesto que han sido elaborados a partir de una fuente que ya era, de por sí, literatura ella misma.

El supuesto esquematismo de los personajes lopescos ha sido dictado por un temperamento esencialmente lírico, que le dá prioridad a la función poética del sujeto por encima de una descripción de su individualidad. Esto no quiere decir que los personajes de Lope carezcan de densidad o de fondo. Una lectura de *La dama boba* o *El castigo sin venganza* bastaría para despejar cualquier duda al respecto. Pero el carácter de los personajes de Lope, aún en sus comedias historiales, fue modelado muchas veces más por una visión de la poesía que por una visión de la historia. Transformando la escueta información brindada por una copla (que a su vez popularizaba un hecho real), Lope dibuja en *El caballero de Olmedo* un protagonista cuya caracterización no se basa tanto en sus motivaciones íntimas (que al fin y al cabo permanecen borrosas o cuestionables) como en la calidad atmosférica del ambiente que lo rodea. Generalmente, en las comedias de Lope los personajes que no detentan un “yo” poético conflictivo se quedan al margen, o se reducen a enmarcar, como símbolos de honor y autoridad, o como índices de un estamento social, el fluir de la acción. (Alrededor de todos ellos flota el interludio cómico del gracioso, parodiando a unos y a otros con su numen folklórico y disonante).

En el caso concreto de la comedia historial española, esta facultad poetizante introduce un problema de alto calibre. ¿Cómo combinar la vocación lírica de la comedia con la presentación de una serie de sucesos factuales, ya prestablecidos por una cronología más o menos documentada? En otras palabras - y he aquí un tipo de problema que Shakespeare casi nunca tuvo que confrontar-, ¿cómo escribir una obra de teatro que dramatice la historia sin echar a un lado la marcada entonación lírica de la polimetría adoptada por Lope? ¿Cómo componer una comedia cuyo vértice no radique exclusivamente en las evoluciones de una pasión amorosa? En las comedias de capa y espada, o de enredo, lo erótico es un eje inevitable, un centro predecible hacia el cual convergen los nudos de la trama. ¿Qué hacer, entonces, con la historia? ¿Cómo representar la heroicidad sin sacrificar la

variedad métrica propuesta por el *Arte nuevo*? ¿Cómo escribir una comedia historial en la que pueda caber un soneto?²⁰ Aún en una circunstancia tan poco propicia como lo es el parto de una reina en medio del campo, en la comedia *El príncipe despeñado*, la irrefrenable vocación lírica de Lope hace que el pastor Danteo inserte una vehemente alabanza a la hermosura femenina. ¿Cómo cantar e historiar a la vez?²¹ Lope saltará este obstáculo por medio de un recurso conciliador, que le permitirá mantener el control poético sobre su material de trabajo.

Con mucha frecuencia, las comedias historiales de Lope incluirán un argumento erótico o “novelesco”, que ocurre en simultaneidad con un argumento histórico que le sirve de enmarque, hasta que ambos coinciden, después de varios entrecruces y paralelismos, en las escenas finales de la obra. En esta estructura de tramas alternas²² conviven los resabios episódicos de la épica y la seriedad temática de la tragedia clásica con los elementos novedosos de una forma dramática original. Elaine Ann Bunn ha inventariado algunas de las técnicas usadas por el Fénix para crear lo que ella llama la estructura “tentacular” de sus comedias historiales.²³ Lope escribió comedias casi puramente históricas, como *La santa liga*, pero en su producción tiende a preponderar la comedia mixta, en la que la historia dirige, pero no determina totalmente, el cauce del argumento. Ahora bien, la trama alterna, en Shakespeare, contribuye con el desarrollo total del drama, expandiendo sus dobleces psicológicos. La taberna donde Sir John Falstaff entrena al príncipe Henry en los astracanes del mundo carnavalizado tal vez nos distrae ocasionalmente de la acción histórica principal, pero también nos sitúa directamente en la descripción de un proceso de aprendizaje que influirá profundamente sobre el carácter del futuro rey. En Lope, sin embargo, la trama alterna (en algunas ocasiones, incluso, hay más de una) sigue a veces su propia lógica, una orientación anecdótica más atenta a destacar, sobre el telón de un evento histórico, las escaramuzas militares o amorosas de éste o aquél personaje. La trama alterna introduce, por lo tanto, el elemento lírico que sirve de fondo a la diversidad métrica. Lo que obtenemos, entonces, es un ritmo episódico, un conteo intermitente, un pulso continuo que intercambia constantemente lo histórico por lo individual, lo público por lo intimista, algo muy parecido a lo que en técnicas de editaje fílmico se conoce hoy en día como “intercut”. Allí donde las tramas alternas se complementan, como en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, la obra presenta una línea argumental bastante consistente y efectiva; cuando esto no ha sido posible, como en *Carlos V en Francia*, las tramas alternas se mantienen, hasta cierto punto, flojamente conectadas o, simplemente, desgonzadas entre sí, sin crear un efecto integrador “al Shakespereano modo”, pero contribuyendo

siempre a mantener una secuencia de escenas fluida y contrastante.

Esto no excluye, sin embargo, que existan en Lope otras maneras de relacionar las tramas alternas, o que éstas no produzcan, a su manera, un contrapunteo con los sucesos históricos, que se manifiesta por correlaciones simbólicas o metafóricas. *La tragedia del rey Don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* puede tomarse como un buen ejemplo de este método. La crítica ha señalado siempre, con Menéndez Pelayo a la cabeza, la aparente falta de coordinación entre el primer acto, centrado en la infortunada ofensiva militar del rey de Portugal en el norte de Africa, y los dos actos restantes, organizados alrededor de la conversión al cristianismo del príncipe de Marruecos. Un lector atento se daría cuenta, no obstante, como lo ha hecho Vern G. Williamsen,²⁴ de que Lope ha puesto un puente entre ambos temas. La invocación a la Virgen hecha por el rey al final de la primera jornada es un punto de arranque para el elaborado homenaje Mariano que rodea, con fiestas, procesiones y cánticos populares, el proceso de conversión del jaque. De esta manera, a través del amor y la fe, la derrota del ejército cristiano en Alcarzivir es compensada por una victoria religiosa, pacífica, sancionada bajo la mirada de Felipe II, durante la ceremonia del bautismo realizada en el Escorial. La devoción gana, entonces, lo que no se pudo obtener por medio de las armas. Sería interesante preguntarse, además, cuál pudo haber sido la recepción (o la motivación) de esta pieza, en el contexto de los debates sobre los moriscos, tan intensos y apasionados entre la rebelión de las Alpujarras y el decreto de expulsión de 1609.

El punto culminante de la comedia *Pobreza no es vileza* se produce cuando, al cierre del segundo acto, el soldado Mendoza se ve forzado a escoger entre la historia colectiva y su historia personal: Por un lado, el deber militar le exige que participe en el asalto de Chatelete; por otro, el deber familiar le reclama que responda por la honra de su hermana. En una escena de brillante intensidad dramática, digna de un aria para tenor "spinto", Mendoza delibera y escoge el servicio de su país por encima del servicio a sí mismo. En *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, la trama amorosa aparece zurcida con eventos y personajes históricos (¿o viceversa?). Las alusiones al "fuego" de los mosquetes se convierten en imágenes del "fuego" erótico; la pugna entre Don Juan y Lisarda contrapone la guerra de los afectos entre el hombre y la mujer con la guerra entre los españoles y los alemanes. Para Lope, la historia de los cuerpos y los géneros atrapados en el deseo amoroso es tan importante aquí como la historia de la batalla de Fleurus. Podemos hallar casi el mismo efecto en *La varona castellana*, donde el problema de la sucesión al trono, al que Lope dedicó múltiples comedias historiales, es discutido en medio de una continua contraposición entre los

hombres adultos y la supuesta vulnerabilidad de las mujeres y los niños. María, Doña Urraca y el rey infante muestran mayor cordura, control y entereza de ánimo que los “varones” que las rodean, y la obra nos confronta con la idea de cómo los “débiles” tienen que “masculinizarse” a su pesar para entrar en la historia y darse a respetar en ella. El amor y el poder chocan y quizá se rechazan: Doña Urraca encuentra sus afectos constantemente alterados por razones de estado, y María, al casarse, debe ceder una gran parte de la independencia personal que hasta entonces había disfrutado bajo su disfraz de hombre. La comedia entera está salpicada de comentarios sobre la naturaleza femenina, tal como la entendía el atento observador de *La Dorotea*, y sería fascinante leerla (dejando aparte el precedente de la Bradamante de Ariosto) a la luz de lo que sabemos hoy sobre el caso hermafrodito de Elena - o Eleno- de Céspedes, quien fuera objeto de una pesquisa de la Inquisición alrededor de 1588, o como un comentario indirecto sobre la ambivalencia de la tragicomedia como forma literaria, ya que ésta fue acusada de hermafroditismo por los preceptistas seguidores de Aristóteles.²⁵

En *El blasón de los Chaves de Villalba*, el conflicto entre la disciplina militar y el requerimiento erótico se manifiesta mediante una pugna entre lo masculino (Marte) y el “afeminamiento” del soldado enamorado, contrastando el “alma abrasada” del deseo físico con el “alma de hielo” del deber patriótico. En otra vena, *La desdichada Estefanía* se construye alrededor de una serie de alusiones bíblicas (Abraham, Jacob, la casta Susana, Daniel, Esaú) y de recursos estilísticos como los estribillos y las anáforas. En todas estas comedias, las escenas funcionan acumulativamente, dándonos la opción de contemplar los sucesos históricos desde distintos puntos de referencia. Shakespeare no fue ajeno a esta modalidad organizativa, como lo demuestran las “histories” dedicadas a *Henry the Sixth*.²⁶ Si bien es cierto que las figuras históricas de Lope, en general, llegan ya “hechas” al escenario, y se dedican allí, como en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, a imponer su personalidad como si fuera un sello aplicado sobre cera, y no a formarlas ante los ojos del público, también es necesario advertir que Lope consigue ofrecernos un enérgico panorama de lo que Unamuno llamaría la “intrahistoria”, ese tejido vivaz y bullicioso que rodea siempre el acontecer de los itinerarios oficiales. En ese sentido, algunas comedias historiales de Lope están mucho más cerca de ciertas páginas de Brecht (especialmente en una obra como *Madre Coraje*) de lo que podría parecernos en una primera lectura.

Es muy probable que Lope percibiera que, si los lances de amor no se alternaban con los lances de aventura, la comedia corría el riesgo de perder

su polo magnético, la impronta cancioneril que era su centro de gravedad estructural. Huelga advertir que estos elementos que he venido proponiendo apenas se dan por partes iguales, distribuidos equitativamente, en todas las comedias historiales de Lope; cada obra los contiene y los combina en su propia proporción y medida. Lo que me importa subrayar aquí es que la comedia historial de Lope se escribe a partir de una tensión constante entre una estructura orientada hacia lo lírico, y el potencial heroico de un argumento considerado verídico, factual, que exige un tono más afín a la épica. La comedia historial de Lope mantendrá siempre un anclaje en la expresión de lo sentimental. Aún las comedias de santos (clasificadas entre las historiales por Bances Candamo) podían verse, a lo divino, como un diálogo de amor, la expresión de un lirismo devoto y enternecido, como en las comedias que Lope dedica al patrón de Madrid, San Isidro Labrador.²⁷ Este método bifurcado, basado en la búsqueda de situaciones que, por un lado, justifiquen el canto y, por otro, permitan la aparición de elementos heroicos, hace que, salvo contadas excepciones, las comedias historiales de Lope no quieren ni necesitan crear esa imagen de comprensión conceptual que tanto fascinó a los románticos en las “histories” de Shakespeare. Otro hecho que probablemente influyó sobre esta evaluación de Shakespeare sobre Lope radica en la pretendida “invisibilidad” del autor inglés. Contrario al español (traten de enumerarse los infinitos seudónimos dramáticos de Lope), Shakespeare nunca apareció como personaje, al menos de manera explícita, en ninguna de sus obras. Se olvida, en este caso, que Shakespeare fue actor; esta aparente “invisibilidad” contribuye a disociar los “histories” de su autor, objetivándolos.²⁸ El efecto es totalmente distinto cuando, en la tercera jornada de *Las batuecas del Duque de Alba*, Lope se presenta como si fuera un consejero del Duque bajo el nombre de “Belardo”, defendiendo, en el fondo, sus aspiraciones a ser cronista asalariado.²⁹

La comedia historial de Lope se mueve a pasos entrecortados, intercambiando diversos niveles de acción y de lenguaje, que se reparten a lo largo del texto por una serie de interrupciones o de sustituciones calculadas para proveer una textura variada y animosa. Si Shakespeare nos recuerda un tapiz, Lope nos evoca un mosaico. Lope imita la pincelada rauda y compacta de los romances y los cantares folklóricos, donde las circunstancias y las personas son descritas con una impactante selectividad. Shakespeare, por el contrario, cuenta con el volumen grueso de la crónica, con sus digresiones moralizantes y didácticas. Al copiar y adaptar a Holinshed, o los monólogos versificados del *Mirror for Magistrates*, Shakespeare ha tomado consigo por añadidura la estructura, previamente ordenada en esos textos, de un ciclo histórico ejemplar, sumamente conciso y delimitado.³⁰ Este ciclo narra los

capítulos de una sucesión monárquica, la trayectoria de una corona que terminará siendo, sobre las sienes de Isabel I, la insignia del estado inglés (“a sceptred isle”) ante el resto de Europa. “This England never did, nor never shall,/ Lie at the proud foot of a conqueror”, reclama Philip the Bastard en la escena final de *King John*, “But when it first did help to wound itself./Now this her princes are come home again,/Come the three corners of the world in arms,/ And we shall shock them.Nought shall make us rue,/If England to itself do rest but true” (Shakespeare 768). Lope recorrerá territorios mucho más amplios, desde la invasión romana de la península hasta el descubrimiento de América, teatralizando varias Españas a la vez, dramatizando el curso plural de una nación entera. El énfasis en los mecanismos de la política que revelan los “histories” permitió que los románticos alemanes pudieran abstraer de ellas su contenido singularmente inglés, detectando bajo la corteza británica el meollo ejemplar de un proceso mundial, global. El poder, al fin y al cabo, está en todas partes. Las comedias de Lope les parecían demasiado españolas, demasiado atadas a un colorismo fragmentario, regional o casero. Y, en cierta forma, tenía que ser así, puesto que el tema primordial de las comedias historiales de Lope es, precisamente, la españolidad.”!Español hubo de ser!/ ¿No había un rey de romanos,/ bohemios o transilvanos?/¿Faltóle a Hungría poder/ y al de Ingalaterra manos?”, se pregunta ponderativamente un personaje de *El blasón de los Chaves de Villalba*.

Nadie tiene atrevimiento/ como español, nadie honor/ como español, nadie aliento/ como español, nadie amor/ como español.!Bravo intento!/ ¿Quién defiende bien su tierra?/Español, ¿quién a su rey?/Español, ¿quién hace guerra?/Español, ¿quién guarda ley?/ !Español todo lo encierra!/ Todos desean vencer/al español: todos ver/ al español; todos miran/al español, porque admiran/ la envidia de su poder (Lope 276).

Mientras Shakespeare relata cómo se obtiene (o se pierde) un trono, Lope se preocupa más por retratar los rasgos distintivos de un pueblo imaginado, tratando de probar que existe una continuidad de propósito y de identidad entre el pasado y el presente, que los españoles que se opusieron a los moros son los mismos españoles que se enfrentan a los franceses, a los indios, a los turcos, y a los protestantes a ambos lados del canal, ya fuera en Inglaterra o en las guerras de Flandes.

Sabemos que la España de Lope no es exactamente la España que hoy entendemos y estudiamos sino, más bien, una España inventada y soñada por una sociedad en la que convivían hidalgos, campesinos, conversos y moriscos. En parte, Martínez de la Rosa tenía razón: Lope sólo sabía “pintar

españoles”, y es por esto que sus comedias historiales deben ser evaluadas, en primera instancia, a partir de las expectativas y las exigencias de los españoles del siglo dieciséis. Es hora de reconocer que, precisamente a causa de su acendrado españolismo, las comedias historiales de Lope aspiran, en su conjunto, a representar los cuatro puntos cardinales de un imperio, y que son, en fin, el catálogo dramatizado de un mundo riquísimo, viejo y nuevo. En 1622, Francisco de Barreda presentaba la comedia española como una síntesis de todas las prácticas poéticas:

Advirtiendo primero que las comedias que hoy gozamos dichosamente, son un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas cuyas especies, aun repartidas, dieron lustre a los antiguos. Hay en las comedias nuestras la majestad, el esplendor y grandeza del poema épico. Tienen sus fábulas, sus episodios, y tal vez su verdad de historia, como el épico. Hay también las flores y dulzuras sonoras del lírico, las veras y severidad del trágico, las burlas y risas del cómico, los sainetes y sales del mímico, la gravedad y libertad de la sátira. De manera que en nuestros tiempos no puede ser perfecta la comedia que no coronare toda la poesía (Sánchez Escribano 126-226).

Estas palabras podrían ser una definición de las comedias historiales de Lope. Tendremos que esperar hasta nuestra época para encontrar, tanto por la vastedad de sus dimensiones, como por la vivacidad de sus personajes, un proyecto que pueda compararse proporcionalmente con el de Lope, en el ciclo de los dramas históricos escritos por Strindberg (bajo la influencia, claro está, de Shakespeare); pero aún en este caso, la operación equivaldría a comparar las 104 sinfonías de Haydn con las 15 sinfonías de Shostakóvich. En muchas de las comedias historiales de Lope, en última instancia, -conste la notoria excepción, entre otras, de *El Duque de Viseo*-, cuenta más la poesía, el recitado lírico de la música de los sentidos, que el bronco recitativo de las razones de estado. Nunca pueden hacerse generalizaciones sobre una lista de comedias tan abundante como la de Lope (si aceptamos las clasificaciones de Bances Candamo, tomando las comedias de santos como parte de las historiales, obtendríamos por lo menos casi la mitad de su producción publicada en la *Biblioteca de autores españoles*), pero esta frecuente preferencia de la poesía por encima de la historia -o, en realidad, esta conciencia de que los dichos de amor son también parte de la historia, como queda demostrado en *Los Tellos de Meneses*- no debe impedir que leamos estas comedias historiales y que digamos, ante algunas de ellas, una vez más: "Es de Lope".



¹Lord Holland, Henry Richard. *Some Account of the Life and Writings of Felix de Vega Carpio*, London, 1806. A pesar de sus amaneramientos retóricos, este librito no deja de ser una lectura amena y entretenida, que denota una genuina -aunque ingenua- admiración por Lope.

²Lewes, G.H. *The Spanish Drama*, London, 1846. A veces es difícil precisar si Lewes pondera o desprecia a Lope; aún así, su libro cuenta con interesantes observaciones, y se detiene en las peculiaridades del diálogo de las comedias, con su mezcla de pasajes cortos y extensas tiradas descriptivas, señalando cómo muchas comedias son glosas poéticas de una copla o un refrán.

³Lafond, Ernest. *Etude sur la vie et les ouvres de Lope de Vega*, París, 1857. Lafond incluye una clasificación de las comedias de Lope, dividida en cuatro grupos (de intriga, heroicas, religiosas, y autos) que tuvo sus repercusiones en los trabajos posteriores de Menéndez Pelayo.

⁴Farinelli, Arturo. *Lope de Vega en Alemania*. Bosch, Casa Editorial, Barcelona, 1936. Traducción de Enrique Massaguer del original publicado en 1894. Libro de indispensable lectura; el título original, *Grillparzer und Lope de Vega*, sirve de marco para un trabajo comparativo nada desdeñable, repleto de ideas iluminadoras. La reseña escrita por Menéndez Pelayo, publicada en 1894 y usada como prólogo para esta edición, sigue siendo uno de los mejores resúmenes sobre la recepción de las comedias de Lope en el siglo XIX.

⁵Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1933. Se trata de una traducción, por Ramón Gómez de la Serna, del original alemán publicado en 1932. La visión que tiene Vossler de Lope como una encarnación del espíritu del pueblo español es pertinente para una lectura de las comedias historiales, pero muestra una exaltación exageradamente romántica e idealizada que conviene atemperar.

⁶Muntadas, Juan Federico. *Discurso sobre Shakespeare y Calderón*, Madrid, 1849.

⁷Alcalá Galiano, Alvaro. *Shakespeare: El hombre y el artista*, Madrid, 1916.

⁸Juliá Martínez, Eduardo. *Shakespeare en España*, Madrid, 1918.

⁹Astrana Marín, Luis. *William Shakespeare*, M. Aguilar, Madrid, 1930.

¹⁰Par, Alfonso. *Shakespeare en la literatura española*, Biblioteca Balmes, Barcelona, 1935. Dos volúmenes.

¹¹Ballester Escalas, Rafael. *El historiador William Shakespeare*, Editorial R. Ballester, Tarragona, 1945.

¹²Sobre las comedias historiales de Lope de Vega, vistas en su conjunto,

se ha publicado muy poco. El artículo de Stephen Gilman, "Lope, dramaturgo de la historia" (en *Lope de Vega: el teatro I*, edición a cargo de Antonio Sánchez Romeralo, Taurus, Madrid, 1989, ps. 181-191) es la mejor introducción general para este tema; también puede consultarse el artículo "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega", de Carol Bingham Kirby (en: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, edición a cargo de Manuel Criado de Val, EDI-6, Madrid, 1981, ps. 329-337). La *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, de Robert G. Brown (México, Academia, 1958), prologada con acierto por Edmund de Chasca, es un recurso útil que habría que poner al día. Los comentarios de Menéndez Pelayo en la edición de las *Obras* de Lope en la *Biblioteca de autores españoles*, forman una serie de acercamientos críticos de gran valor, cuya consulta es indispensable. En torno a las posibles repercusiones de las comedias españolas en el teatro isabelino, particularmente el planteamiento de una probable influencia de ciertas obras de Lope en Inglaterra, véase el libro de Pedro J. Duque, *España en Shakespeare* (Universidad de Deusto, Salamanca, 1991). Aunque algunas comparaciones de Duque me parecen forzadas, su libro no deja de proponer paralelismos y tangencias entre textos de Shakespeare, Lope y Calderón que dan mucho que pensar. Debo el conocimiento de este libro a mi colega y amiga Rosana Rivero-Marín.

¹³Para un buen resumen de este asunto, consúltese el libro de Sen Gupta, S.C. *Shakespeare's Historical Plays*, Oxford University Press, 1964, ps. 1-29.

¹⁴En torno a este tópico pueden tomarse en cuenta el libro de G. Umpierre, *Songs in the plays of Lope de Vega* (Londres, Tamesis, 1975) y el artículo "Sobre el cancionero teatral de Lope de Vega: las canciones embebidas y otros problemas", de José María Alin, publicado por Manuel Criado de Val en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, S.A., Madrid, 1981, ps. 533-540.

¹⁵"*El teatro es, de los géneros literarios, el que más libremente incorpora elementos extraños o circunstanciales: canciones, danzas, pinturas, fábulas, cuentos [...] Este variado allegar de materiales representables se da con especial aptitud e intensidad en aquellos teatros que se separan abiertamente de la regimentación clasicista*". Rodríguez, Alfredo, y Ruiz-Fábrega, Tomás. "En torno al cancionero teatral de Lope", en: Criado de Val, Manuel, op. cit., ps. 523-532.

¹⁶Para mayor abundamiento de este tópico, aconsejo la consulta de Marín, Diego. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962.

¹⁷La admiración ante la variedad de los elementos estructurales de la comedia lopesca, tan cercana, en mi opinión, a la estructura de los

cancioneros fue señalada ya en el Siglo de Oro por Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, de 1602, donde el autor indica que “*sería nunca acabar el querer decir los sutiles artificios y admirables trazas de las comedias que en nuestra lengua se usan, especialmente las que en nuestro tiempo hacen con tan divina traza, enriqueciéndolas de todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar*” (citado en la antología de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Editorial Gredos, Madrid, ps. 115-120). Antonio Prieto no vacila en conectar la diversidad métrica del *Canzoniere* de Petrarca con la comedia española: “*Y no estamos lejos de la polimetría que, como expresión de vida, defenderá Lope de Vega en su Arte nuevo*” (Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, tomo I, p. 34). La división temática de algunos cancioneros en secciones para composiciones devotas, morales, o “de amores” (como en el *Cancionero General*) o amorosas, morales, políticas y religiosas (como en las poesías de Juan Alvarez Gato) casi anuncia ya los distintos “tipos” de pinturas que producirán los talleres europeos (piénsese en Velázquez o Rubens y sus cuadros religiosos, mitológicos, o históricos) y los distintos “tipos” de comedia - “amatorias”, “historiales” - que organizará más tarde Francisco Bances Candamo en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, escrito entre 1689 y 1690, pero publicado en 1901 (Existe una edición más reciente, a cargo de Tamesis Books Limited, London, 1970). Recuérdese también, por último, la frecuencia con que las comedias tienen su origen en una copla o un refrán o un romance, y la importancia de las glosas en algunos textos.

¹⁸En Shakespeare encontramos secciones en prosa, canciones y versos de metros distintos, pero todos éstos se perciben como variantes del pentámetro iámbico: “*Essentially, the verse art of Shakespeare’s plays oscillates between the determined and the indeterminate, between “regular iambic pentameter” obedient to rules and an unpredictable mixture of regular and deviant verse lines [...] Even in reading a text we may enjoy the experience more if we notice the short lines and try to hear, with our sense of silence timing, which short lines squint, which are completed by the next speaker’s first phrase, and which are simply short*”. Wright, George T. *Shakespeare’s Metrical Art*, University of California Press, 1988, ps. 91-107.

¹⁹Veáse el libro, un tanto esquemático, pero útil, de J. Aaron Moore, *The Romancero in the Chronicle-legend Plays of Lope de Vega*, Philadelphia, 1940.

²⁰Sobre la importancia de los sonetos como parte de la estructura dramática en las comedias de Lope, es pertinente considerar, por lo menos, los siguientes artículos: González Cruz, Luis F. “El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega”, en: Criado de Val, *Ibid.*, ps. 541-

545; y también Dunn, Peter N. "Some uses of sonnets in the plays of Lope de Vega", en: *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, ps. 213-222.

²¹Este tema ha sido tratado con mayor detalle en la tesis inédita de Carmen P. Fernández Cerra, *El lirismo en los argumentos históricos de Lope de Vega*, Johns Hopkins University, Baltimore, 1952. El estudio más importante publicado sobre este tema es, hasta ahora, el de David M. Gitlitz, *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*, Albatros-Hispanófila, Valencia, 1980.

²²Nótese que uso la frase "tramas alternas", evadiendo la más corriente de "trama principal y trama secundaria". En las comedias historiales -no es necesariamente así en otras- el balance de fuerzas entre el argumento histórico y el argumento amoroso o de otro tipo es muy variable, elástico. No existe, realmente, una trama "secundaria", o una "sub-trama", sino que hay diferentes hilos de acción que se ensortijan unos con otros, "alternándose". En este aspecto difiero moderadamente de las ideas de Diego Marín en su ya clásico estudio *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, University of Toronto Press, 1958.

²³"Lope's history plays show a form or structure which is expansive and extensive rather than intensive and concentrated. This makes the task of perceiving unity in the plot more difficult but does not deny the play intelligibility and cohesiveness[...] The repetition of segments with variations or the careful juxtaposition of them allowed Lope to handle a tentacular plot and to draw attention to some important aspect of plot, character, or theme [...] One of the characteristic features of Lope's history plays is the accumulation or compounding of various plot lines". Bunn, Elaine Ann. *The Early History Plays of Lope de Vega: Classification and Analysis*. Tesis inédita, University of Pennsylvania, 1976, ps. 122; 137; 158.

²⁴Cotéjese la introducción de Williamsen, Vern G. *The Minor Dramatists of Seventeenth-Century Spain*, Twayne Publishers, Boston, 1982.

²⁵Guarini, sin embargo, defendió *Il pastor fido* definiéndolo como un género "misto", hermafrodita, usando el término de una manera positiva. Las mujeres vestidas de hombre -o los hombres vestidos de mujeres, como en el teatro isabelino- podrían verse como ejemplos de teoría literaria practicada "en vivo", representaciones visuales de la tragicomedia y de sus implicaciones poético-genéricas.

²⁶Para una análisis detallado de este conjunto de obras de Shakespeare, búsqese el libro de David Riggs, *Shakespeare's Heroical Histories: Henry VI and its Literary Tradition*, Harvard University Press, 1971.

²⁷Veáse el iluminador ensayo sobre las comedias dedicadas por Lope a San Isidro Labrador de Madrid en el libro de Francisco Márquez-Villanueva,

Lope: Vida y valores, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988.

²⁸La “invisibilidad” de Shakespeare ha sido discutida recientemente en dos libros de Russel Fraser, *Young Shakespeare* (Columbia University Press, 1988) y *Shakespeare: The Later Years* (Columbia University Press, 1992).

²⁹En cuanto a Lope y sus seudónimos, que suman 52 o más, tómanse como punto de partida los siguientes textos: *Lope, personaje de sus comedias*, por José María de Cossío (Discurso de ingreso en la Real Acaemia, Madrid, 1948) y el artículo de Felipe Antonio La Fuente, “Más sobre los seudónimos de Lope de Vega”, en: Criado de Val, *Ibid.*, ps. 657-669. En relación al interés de Lope por ser cronista oficial de la corte, léase el ensayo de Henry N. Bershas, “Lope de Vega and the post of Royal Chronicler”, en: *Hispanic Review*, volume XXXI, April of 1963, #2, ps. 109-117.

³⁰Aunque muchas de sus premisas han sido cuestionadas recientemente, el libro de E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays* (Chatto & Windus, London, 1969) sigue siendo un buen punto de arranque para reflexionar sobre este asunto, particularmente en las ps. 21-91.

Obras Citadas

Martínez de la Rosa, Francisco. *Obras Completas*, tomo II, París, 1845.

—. “El drama histórico”, en: *Obras dramáticas*, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1933.

Sánchez Escrivano, y Porqueras Mayo, Alberto. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972.

Shakespeare, William. *King John*, The Riverside Shakespeare, Houghton Mifflin Company, Boston, 1974.

Vega, Lope de. *El Blasón de los Chaves de Villalba*, Obras de Lope de Vega, Biblioteca de autores españoles, volumen XXIV, 1965.



Cristiana Fordyce
Boston College

Nel canto XXIV del *Purgatorio* Dante viene individuato da Bonagiunta come l'autore di "Donne ch'avete intelletto d'amore" e Dante si presenta come "Io son un che, quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ Che ditta dentro, vo significando" (XXIV, 52-54). Il poeta lucchese poi loda il Pellegrino per essere riuscito a sciogliersi dal nodo della vecchia poesia d'amore così che la sua penna andando "dietro al dittator" (59) con assoluta fedeltà ha potuto seguire fedelmente amore.

*O frate, issa vegg'io... il nodo
che il Notaro e Guittone e me ritenne
Di qua dal dolce stil novo ch'i' odo.
Io veggio ben come le vostre penne
dietro al dittator sen van strette,
che delle nostre certo non avvenne (55-60).*

Dante ha aspettato il canto XXIV del *Purgatorio* per presentarsi e fare presentare la sua poetica a piena voce. Già nello stil novo Dante si era annunciato poeta d'amore, di un amore diverso che non si fermava come nella tradizione trovadorica ai sensi, ma si elevava al livello della ragione. Un amore intellettuale insomma era il nuovo amore di Dante dove i sensi non erano dimenticati ma guidati dall'intelletto divenivano canali di purificazione e di salvezza. In "Amor che nella Mente mi ragiona"¹ e soprattutto nel commento che segue la canzone, Dante aveva già dato una chiara definizione di che cosa fosse amore, e di che cosa fosse la mente, i due elementi chiave di lettura della *Commedia*:

Amor che nella mente mi ragiona; dove principalmente è da vedere chi è questo ragionatore, è che questo loco nel quale dico esso ragionare. Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è altro che unimento spirituale dell'anima e della cosa amata... Questo amore... è quello ragionatore del quale io dico; poi che da lui continui pensieri nascono... Questo amore cioè l'unimento de la mia anima con la questa gentil donna (Tutte le Opere 141-4).

La nuova poesia d' amore, è chiaramente enunciato, ora non passa solo per il cuore, ma deve salire alla mente ove ragiona; e per ragione si deve intendere sia l'atto del parlare che l'atto intellettuale così che il parlare 'onesto' diviene una forma di parlare intellettuale.

Di questa mente Dante dice:

Lo loco nel quale esso (amore) dico ragionare si è la mente; ma per dire che sia la mente...è però da vedere che questa mente propriamente significa...Lo Filosofo (Aristotele) nel secondo dell'anima...dice che l'anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare (Tutte le Opere 141-4).

Dopo aver ampiamente parlato della indiscindibilità dei tre tipi di anima e della superiorità della terza che è quella ragionativa, Dante spiega che "per mente si intende questa ultima e nobilissima parte dell'anima" (*Tutte le Opere* 142). La rivoluzione è già compiuta in queste poche parole perchè l'anima ragionativa e la mente vengono a coincidere e amore è là che propriamente dimora.

Ragione ed amore si devono completare a vicenda, ma non si annullano l'uno nell'altra. Questo è il nodo che è stato sciolto da Dante quel nodo che lega amore solo ai sensi. Il suo amore, sciolto il nodo della passione, reso l'uomo alla sua capacità ragionativa ne esce rinforzato e purificato. La stessa parola 'nodo' viene usata varie volte: "Vanno forse di lor dover solvendo il nodo" (*Purg XXIII, 14-15*).² Spesso la parola indica la colpa dei peccatori che è essenzialmente il simbolo delle loro passioni. La passione è ciò che è opposto alla ragione alla virtù non all'amore. La *Commedia* trova la sua apoteosi nel *Paradiso*, dove non diversamente dalla *Canzone*, si celebra la simbiosi di amore e ragione che assicurano all'uomo una identità sia come membro della società civile che come cristiano. La ragione e l'amore sono conciliati nella conoscenza: la ragione scaldata da amore, l'amore illuminato e guidato dalla ragione.

Nella *Commedia* parti che sottolineano la fiducia nella mente non mancano: "m'apparecchiava a sostener la guerra/ sì del cammino e sì della pietate,/ che ritrarrà la mente che non erra./...O mente che scrivesti ciò ch'io vidi/ qui si parrà tua nobilitate" (*Inferno II, 4-9*). La mente sola non può arrivare a Dio e per questo c'è bisogno del supremo amore della Grazia divina.

L'amore 'dittatore' nella *Commedia* deve purificarsi per arrivare a Dio, deve 'solvere' il nodo della colpa delle passioni. Il corpo in questa ascesa è un alleato della purificazione non un nemico o un ostacolo. Il problema della sofferenza della purificazione è proprio questo; dover recuperare corpo ed

anima entrambi sottomessi alla scelta dell'intelletto che guidato dall'illuminazione divina deve condurre l'uomo alla salvezza. La lezione della *Commedia* mostra in più parti che è molto duro convivere con le passioni del corpo e elevarle a virtù. Corpo ed anima sono sempre connessi e per Dante non avrebbe potuto essere altrimenti. Nella sua visione del mondo, c'è un uomo politico attivo ed impegnato, che diviene strumento per costruire una città di Dio e una città dell'uomo. La necessità della compresenza di due poteri, uno civile ed uno temporale, distinti e separati sono un indicatore di quel senso di misura che Dante rincorse per tutta la vita.

Quello che la *Commedia* ci mostra di nuovo rispetto allo Stil nuovo e al *Convivio* è la difficoltà dell'amore, la sofferenza che è legata ad esso e la tentazione. Dante vuole farci capire quanto aspra sia la salita e l'amore nella *Commedia* è davvero difficile e sofferto. Il tanto cercato equilibrio è possibile solo alla luce dell'intelletto che operando nella libertà di scelta datagli da Dio permette all'anima di salvarsi o dannarsi, "Lume v'è dato a bene e a malizia" (*Purg XVI*, 75).

Questo lavoro si concentrerà sulla fatica della scelta soprattutto analizzando come amore nella sua passione possa condurre alla disgregazione dell'uomo e della sua dignità. La buona scelta tanto evidente non è poi così facile, il libero arbitrio a volte porta più i segni della fatica che della libertà. Libero volere è fatica insomma "Libero voler, che, se fatica" (*Purg XVI*, 76).

Senza le pretese di leggere tutto quello che si cela sotto i 'versi strani' cercherò di dimostrare come è difficile arrivare alla virtù e come è facile invece cedere alle passioni e essere separati dalla Grazia. Partirò dall'analisi dei canti dottrinali del *Purgatorio* dove sono esposte le teorie dell'amore e dell'anima per vedere cosa accade a un amore mal diretto e mal guidato da coloro 'ch'han perso il ben dell'intelletto' per vedere come la presenza di un cattivo amore abbia il potere di separare il corpo dall'anima, la mente dalla ragione, e come la 'matta bestialitate' renda l'uomo 'bestia' separandolo per sempre non solo da Dio, ma anche da sè stesso.

Il rapporto tra amore e ragione e cioè come è che ragione divenga misura di amore, è strettamente connesso col problema del libero arbitrio. La questione è di primaria importanza per Dante che colloca tutta la discussione della teoria dell'amore nei canti centrali del *Purgatorio*, cantica centrale del poema collocata tra il mondo del Sommo Bene e quello del Sommo Male e metafora della nostra capacità volitiva.

Dante vuol sapere, esordendo con un "io scoppio dentro a un dubbio, s'io non me ne spiego" (*Purg XVI*, 53-54), se la corruzione del mondo è da attribuire alla natura degli uomini oppure agli astri come alcuni dicono.

Il Libero Arbitrio

Marco Lombardo chiarisce che sono gli uomini che attribuiscono agli astri la responsabilità degli eventi, ma che se così fosse il libero arbitrio sarebbe distrutto:

*Voi che vivete ogni ragion recate
pur suso al ciel così come se tutto
movesse seco di necessitate
Se così fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben letizia, e per male aver lutto (Purg XVI, 67-72).*

e continua "liberi soggiacete" (Purg XVI 80).

La tragedia comincia da qui, da questo libero arbitrio, che se da una parte lascia l'uomo libero da un altro gli permette di dannarsi e rendersi schiavo delle più diverse passioni. Si legge quasi un ossimoro in quel 'liberi soggiacete' come se fosse più un peso essere liberi che predeterminati da una superiore volontà. Marco Lombardo spiega che l'anima è 'semplicetta' che ha da intendersi come anima pura naturalmente conformata alla volontà di Dio, ma incapace di scegliere se non informata dalla libera scelta dell'individuo che con il suo libero arbitrio l'indirizzo verso buon amore. A Dio si sale solo con la sua grazia e con la costante scelta.

Il canto XVI è il primo dei canti centrali al problema del libero arbitrio, dell'amore e dell'anima e come tale funge anche da introduzione al tema. La struttura descrittiva del canto riflette drammaticamente l'importanza del momento e dei canti che immediatamente seguono. L'apertura ha tinte fosche:

*Buio d'inferno e di notte privata
d'ogni pianeta, sotto pover cielo,
quant'esser può di nuvol tenebrata,
non fece al viso mio sì grosso velo
come quel fummo ch'ivi ci coperse,
nè a sentir di così aspro pelo,
che l'occhio stare aperto non sofferse:
onde la scorta mia saputa e fida
mi si accostò, e l'omero m'offerse (1-9).³*

Siamo in *Purgatorio* eppure il buio qui, il fumo, è peggio di quello dell'*Inferno*. Il velo è grosso. Si percepisce un forte senso di oppressione e di tensione. L'organo di conoscenza per eccellenza l'occhio è innegabilmente offeso ed ottenebrato. La drammaticità è rinforzata anche dal fatto che Dante per procedere ha bisogno del braccio di Virgilio come un cieco. "Sì

come un cieco va retro a sua guida”(10) e l’immagine anticipa quella dell’anima che ha bisogno di una guida per muoversi nella giusta direzione. A suggellare il momento di crisi c’è anche Virgilio che sembra temere per Dante: “Guarda che da me tu non sie mozzo!”(15) Virgilio è la ragione, è adesso il momento di preoccuparsi di essere uniti alla ragione, nel momento della scelta. Solo all’ingresso della città di Dite Virgilio ci era apparso così preoccupato; là egli aveva posato le sue mani su quelle del poeta così che il fulmine della Gorgone non potesse impietrire gli occhi di Dante per sempre. “Volgiti in dietro e tien lo viso chiuso;...chè se il Gorgon...tu l’vedessi,/ nulla sarebbe del tornar mai suso” (*Inf IX*, 55-57). Viene spontaneo chiederci: dove era allora il piano di Dio per Dante che nessuno avrebbe potuto ostacolare? La risposta è che Dante deve ‘scegliere’ di resistere alla tentazione deve collaborare col piano divino. È chiaro il riferimento al potere delle seduzione (che guarda caso coinvolge la vista) e che Dante deve scegliere di resistere. Le parole dell’autore che seguono questo momento critico richiamano l’attenzione del lettore sulla criticità del momento: “O voi che avete li ‘ntelletti sani/ mirate la dottrina che s’asconde/ sotto il velame de li versi strani”(61-63).

Il ‘velo grosso’ del XVI del *Purgatorio* cela lo stesso mistero secondo me, e cioè la capacità di resistere alla seduzione e essere capaci di fare scelte con il ‘ben dell’intelletto’. Il pericolo di Dante di essere ‘mozzo’ dalla sua guida riassume il dramma del peccato delle anime dell’*Inferno* ‘mozze’ per sempre da Dio, dall’intelletto e da amore. La responsabilità della salvezza dell’anima è tutta concentrata sulla libera scelta e in particolare sull’amore elettivo visto che l’amore istintivo o naturale non può mai errare. “Lo naturale è sempre senza errore;/ ma l’altro puote errar per malo obietto,/ o per poco, o per troppo di vigore” (*Purg XVII*, 94-96).

Non esiste il male in quanto tale, ma come l’albero della conoscenza nel Paradiso Terrestre, Bene e Male hanno le stesse radici: il Male è una perversione del Bene ed entrambi si dipartono da amore. Nelle parole “Dall’odio proprio son le cose tute” poichè “il mal che s’ama è del prossimo” (*Purg XVII*, 108 e 113) si può leggere l’ambiguità dell’amore. Il male è qualcosa che si ama, qualcosa che si ‘ama’ per gli altri però. Il male ed il peccato sono risultato di un ribaltamento del Bene e dell’amore, ne sono una perversa imitazione. L’amore una volta che non è bene usato non unisce, ma divide le persone, le cose e se stesso, come possiamo vedere nelle frequenti ripartizioni date da Dante⁴ dove quella di Ira, Superbia ed Invidia è forse la più frequente perchè origine di molti altri mali. L’amore una volta che è diviso non è più un buon amore perchè si disperde e quindi disunisce e separa. Un amore triforme solo al dolore ed al pianto può condurre ed infatti

Virgilio nel *Purgatorio* dopo avere visitato le cornici di Ira, Invidia e Superbia dice a Dante “Questo triforme amor quaggiù di sotto/ si piange” (*Purg XVII*, 124-125). Anche in questo caso, nonostante sia chiaro che si parli di peccati, l’espressione usata si riferisce a un amore per il quale si piange; ancora una volta manca una definizione specifica. Credo che i riferimenti specifici manchino proprio perchè, ribaltamento del bene, il male è *ciò che non è*. Nel canto XVII del *Purgatorio* il cattivo amore è definito come negazione, come altro: amore è bifronte e l’anima ‘semplicetta’ ‘s’inganna’. Come scegliere è quello che l’uomo deve imparare. Nel canto XVII si mostra in tono allusivo ed impreciso cosa sia questo male “Altro ben è che fe l’uom felice; Non è felicità, non è la buona/ Essenza d’ogni ben frutto e radice/ L’Amor ch’esso troppo s’abbandona” (*Purg XVII*, 133-136).⁵ Questo amore non è quello giusto e scoprire perchè tocca al poeta. Virgilio, annunciando l’importanza dell’esperienza e della introspezione (che sembra cominciare veramente dopo la spiegazione del libero arbitrio), concluderà “Ma come tripartito (amore) si ragiona,/ Tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi” (*Purg XVII*, 138-139).

*Amore
Disgregante*

Se il cattivo amore è *ciò che non è* altro che separazione non potrà generare. Mi limiterò solo agli aspetti più evidenti di questo fenomeno. Per cominciare basta pensare alla confusione delle lingue: La confusione delle bestemmie e delle favelle del canto II o il “Papè satan, Papè satan aleppe”⁶ di Pluto. Per opposto si ricordi quante volte dannati e penitenti si riconoscono con Dante perchè è ‘fiorentino’, o ‘tosco’ o ‘latino.’ Il segno di riconoscimento è un segno di unità, di identità. Nel cattivo amore c’è sempre un senso di dissolvimento. Già nel *Purgatorio* il pericolo era stato enunciato con “Però, se il mondo presente disvia/in voi è la cagione, in voi si cheggia” (*Purg XXVI*, 82-83). Il verbo che ha una incredibile pregnanza semantica è già un preannuncio di rottura, ‘dis-via’. Questo richiama l’idea di ‘non-via’ come opposto di ‘via’ e cioè di vero amore perchè il vero amore Cristo aveva detto di sè “Io sono la via, la verità la vita.”⁷ Leggiamo allora in ‘disvia’ anche la morte e la falsità. Dante l’aveva notato già all’inizio del poema. La selva dove la via era smarrita era tanto amara che ‘poco più è morte’ (L’ancor vivo e vegeto Dante non poteva dire che la morte era meno spaventosa della selva). Da quel ‘disvia’ si riconosce tutta una serie di *non essere*, di *non unità*. Più le anime sono colpevoli, più il loro corpo è mutilato, straziato, stravolto, animalizzato. Esse sono condannate a portare i segni perpetui di quel ‘mozzamento’ che Virgilio tanto temeva per Dante (“Guarda che tu non sie mozzo” *Purg XVI*, 15).

La prima separazione è nella *non-via* della grande porta dell’Inferno, parodia di quella celeste eterno mozzamento della speranza. “Perdete ogni

speranza o voi che entrate” (*Inf*III, 9). Una volta dentro i mostri dimostrano il loro male perchè non hanno niente di riconoscibile per l’occhio umano. Sono contro natura. Sono *non-uomo* e *non-animale*. La loro identità è un’unione perversa di *non-essenze*. Sono spaventosi perchè nel loro aspetto non ricordano niente di *visto*, non sono archetipi di niente. (Si pensi al valore educativo della memoria.) Sono segni di *de-via-zione*. Sono bestie. Siamo lontani dalla *Genesis*: “Facciamo l’uomo a nostra immagine e somiglianza.”⁸ Più si va giù e più l’immagine è stravolta e violata fino a raggiungere l’estremo grado di perversione dell’immagine che è quella della continua metamorfosi dei ladri.

L’idea di disfacimento o rottura compare molte volte, ecco alcuni esempi “non avrei creduto/ che morte tanta n’avesse (gente) disfatta” (*Inf*III, 56-57). Ciaccio nel VI canto: “riconoscimi se sai,/ tu fosti, prima ch’io disfatto, fatto” (*Inf*III, 42). Maometto è ‘rotto’ dal mento all’inguine, ‘Fesso’ è il volto di Alì, ‘tagliata’ la lingua di Curio, ‘mozze’ le mani di Mosca Lamberti, per arrivare a Bertran che aveva il capo ‘troncato’ dal busto.

Il corpo di Manfredi, nonostante siamo nel Purgatorio, è un corpo che porta il segno degli ‘orribili’ peccati e il suo corpo è ‘rotto’: “Poscia ch’i ebbi rotta la persona” (*Purg* III, 118). Perfino la bellezza con cui Manfredi si presenta agli occhi dei due poeti è disturbata dalla cicatrice che gli taglia l’occhio: “mal’un de’ cigli un colpo aveva diviso” (*Purg*III, 108). A proposito di Corso Donati si legge “E lascia il corpo vilmente disfatto” (*Purg* XXIV, 87). Dove il diavolo che si porta via l’anima ha deciso di fare governo di quel corpo ormai dannato quanto il suo spirito (*Purg* XXIV, 85-86).⁹ Il caso di Pier della Vigna è emblematico; è una polifonia della separazione, dell’umiliazione del corpo. I suicidi verranno puniti dopo il Giudizio Universale con la mancata riunione al loro corpo. Il corpo negato sarà la perfezione della punizione.¹⁰

Pier della Vigna si presenta con un grido che annuncia la disperazione della sua condizione. La pianta grida “Perchè mi schiante?” (*Inf*XIII, 33), “perchè mi scerpi” (*Inf*XIII, 35) e dal ramo ‘rotto’ escono ‘parole e sangue’. L’ “anima lesa” rivela il proprio peccato “ingiusto fece me contra me giusto” (*Inf*XIII, 72). La gravità della colpa è tutta in quel ‘me contra me’. Pier della Vigna ha violato non solo la volontà di Dio uccidendosi, ma anche la legge naturale dell’amore istintivo. È il massimo della divisione: ‘me contra me’. Dante nel XVII dice che le ‘cose proprie son dall’odio tute’ che significa che non si può portare odio a sè stessi, ma Pier della Vigna ha varcato anche questo limite. Pier è diventato assalitore di sè stesso e così il giusto ponendo mano contro sè stesso è diventato ingiusto. L’amore qui non ha modo di solve il nodo, anzi è strettamente legato, forzato ad identificarsi

con l'albero. "Spirito incarcerato, ancor ti piaccia di dirme come l'anima si lega in questi nocchi" (*Inf*XIII, 89).

Lo strazio della separazione si riassume nelle parole dell'anonimo cittadino di Firenze, che prega i due poeti di usargli pietà e di raccogliere le fronde sparse a terra da uno dei dissipatori inseguiti dalle cagne. Ciò che è rotto e sparso ha una urgente necessità di essere riunito. "O anime che giunte/ siete a veder lo strazio disonesto/ c'ha le mie fronde sì da me disgiunte,/ raccoglietele al pie' del tristo cesto" (*Inf*XIII, 139-142).¹¹ Tutto quello che i poeti possono fare è raccogliere i rami sparsi e porli ai piedi della pianta; quelle parti sparse non si riattaccheranno mai più. Man mano che si scende l'immagine dell'uomo è sempre più compromessa e Dante non riesce a trattenere il pianto a volte come nel caso del canto XX: "com'io poteva tener lo viso asciutto,/ quando la nostra imagine di presso/ vidi sì' torta che 'l pianto delli occhi le natiche bagnava per lo fesso./ Certo io piangeva..." (*Inf* XX, 21-25). La pietà umana che Dante aveva sentito per Pier della Vigna si ripete di nuovo a questa orribile vista. Ma come lo spettacolo diviene più e più sconcertante da dolore il sentimento di Dante si tramuta in paura, come alla vista dei barattieri graffiati dai diavoli "I'vidi e anco il cor me n'accapriccia" (*Inf*XXII, 31).

Il culmine della metamorfosi è certo la bolgia dei ladri. È difficile qui scorgere le fattezze umane; questi si mescolano alle serpi che legano le mani dei dannati, mentre altri serpenti attaccano il collo velocissimamente. Gli uomini morsi dal serpente divengono cenere e poi rinascono di nuovo pronte vittime per altri attacchi. Mostruosa è la parodia dell'accoppiamento a cui si assiste. Un serpente a sei piedi si lancia su di un'anima e gli si avvinchia. "Co' pie' di mezzo li avvinse la pancia,/ e con gli anteriori le braccia prese/...li deretani a le cosce distese,/ e miseli la coda tr'ambedue,/ e dietro per le reni su la distese" (*Inf*XXV, 52-57). Una volta che il contatto è stabilito, l'accoppiamento perverso comincia: la congiunzione dei due crea un nuovo essere dove non c'è la sembianza nè di uno nè dell'altro. "Nè l'un nè l'altro già pareva quel ch'era" (*Inf*XXV, 63) e le anime che osservano gridano "vedi che già non sè nè due nè uno" (*Inf*XXV, 69) e il risultato è sconvolgente. "N'apparve due figure miste in una faccia...ogni primario aspetto ivi era casso:/ due e nessun l'immagine perversa/ pareva;" (*Inf* XXV, 71-78) e l'uomo che si trasforma in serpe e la serpe che diviene uomo sono opposti riflessi di sdoppiamento e addoppiamento: il serpente per sviluppare le gambe ('la coda in forza fesse') l'uomo per dare origine alla coda.

Negli stessi XXIV e XXV non solo i serpenti sono sconvolgenti, ma anche la figura di Vanni Fucci che non più uomo si compiace della sua bestialità.

“Vita bestial mi piacque e non umana/... Son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana” (*Inf* XXIV, 124-126). Quel ‘bestia’ usato come apposizione non lascia a Vanni più nessun aspetto umano; compiacendosi della sua bestialità il ben dell’intelletto è davvero perso. La cattiveria con cui predice a Dante le sue disgrazie è unica e unico il gesto delle fiche. La teatralissima chiusura del gesto osceno nel XXIV introduce la perversione dell’accoppiamento del XXV di cui abbiamo parlato, un accoppiamento di nature diverse che altro che mostri non può generare.

Amore a questo stadio non è sensuale, non è nemmeno amore. Bestiale parodia della virtù è ormai offesa suprema a Dio e all’uomo (Specie se si confronta col canto XXV del *Purgatorio* dove la teoria della generazione del corpo corruttibile e dell’anima mostrano una mirabile collaborazione tra divinità e genere umano). Il mozzamento che Virgilio tanto temeva per Dante nel XVI era giustificato: quell’essere mozzato dalla ragione porta non solo al peccato, ma anche a una perdita dell’immagine di sé stesso e della stessa umanità. L’oscuro ambientamento e le preoccupate parole di Virgilio a Dante nel XVI adesso hanno un più chiaro significato, perchè quando Dante ode le parole di Virgilio già sa a quale punizioni questi estremi vanno incontro. Tuttavia il Pellegrino è ancora pieno di dubbi circa la responsabilità della scelta e la responsabilità dell’individuo. Troppo sembra pesare sulla libera scelta dell’uomo. L’esempio del castigo, la politica della paura ha insegnato a Dante forse cosa non si deve fare, forse anche perchè non si deve agire in un certo modo, ma il viaggio nell’Inferno non ha reso più semplice la libera scelta, non ha reso Dante consapevole della sua responsabilità. L’esempio negativo non è sufficiente perchè è per amore ed intelligente comprensione dell’amore che si vive e ci si redime, non per paura. Su amore, quello vero, il Pellegrino ha ancora molto da imparare. Si avverte il bisogno di qualcosa che rafforzi la virtù, la mente e la volontà.

Nel canto XVI Dante era debole e cieco in un fumo più nero che in quello dell’Inferno; nel XVII era pieno di dubbi e di incertezze e la virtù non è forte: “O virtù mia, perchè ti dilege?” (*Purg* XVII, 73); nel XVIII Dante deve esplicitamente chiedere che amore gli venga ‘dimostrato’: “Però ti prego, dolce padre caro,/ che mi dimostri amore,/ a cui reduci ogni buono operare ed il suo contrario” (*Purg* XVIII, 13). Il contrario di amore il Pellegrino l’ha visto già, quello che è necessario adesso è avere buoni esempi. La preghiera di Dante è una invocazione vibrante, traboccante di veemente desiderio. Gli attributi di quel ‘padre’ (nel dolce e caro) alludono alla necessità di conoscere amore di cui Dante sembra avere una grande sete. Per sciogliere il nodo delle passioni è necessaria l’ispirazione di amore, la spinta del buon esempio che rafforza la volontà. Lo svuotamento dell’*Inferno* è necessario così che poi ci

si possa riempire di esempi di virtù e questa è la ragione per cui la memoria gioca un ruolo così importante in tutto il poema. Il viaggio della mente a Dio non è possibile senza la Grazia, senza la memoria della Grazia e dell'amore. S. Bonaventura aveva scritto nel suo 'Itinerarium mentis ad deum' che amore è ciò che lega la memoria all'intelletto.¹²

Torniamo dunque al travagliato Dante. Al XVIII dopo le reiterate spiegazioni di Virgilio e di Marco Lombardo sul libero arbitrio Dante ancora chiede illuminazione circa la natura delle cose. Sembra che il Pellegrino cerchi di sgravarsi il più possibile dalla responsabilità Virgilio spiega che anche se gli oggetti appaiono tutti buoni non necessariamente lo è il segno che le informa.

“Forse appar la sua matera sempr'esser buona; ma non ciascun segno/ è buono; ancor che buona sia la cera” (*Purg XVIII*, 38-39). Dante parlando dello stesso oggetto replica però che se tendiamo ad amare una cosa è perchè essa ci mostra qualcosa di buono e che quindi non siamo responsabili per la cattiva scelta che rischiamo di fare. “Chè se amore è di fuori a noi offerto/ e l'anima non va con altro piede/ se diritta o torta va, non è suo merto” (*Purg XVIII*, 43-45). Il Pellegrino trova il coraggio di obiettare che in fondo la colpa è degli oggetti perchè l'anima è portata ad amare istintivamente così se c'è qualcosa che l'attira da fuori lei probabilmente la seguirà. Le parole di Marco Lombardo non erano bastate: ‘Però se il mondo presente disvia,/ In voi è la cagione, in voi si cheggia’. Quella delucidazione non era bastata perchè anche in quel caso Dante dubitava che l'origine del male dipendesse interamente dall'uomo. Il Pellegrino sembra sentire in pieno il peso di quel ‘liberi soggiacete’. Virgilio, dopo aver rimandato la questione teologica a Beatrice, tenta un'ultima spiegazione: “Innata v'è la virtù che consiglia. E dell'assenso de'tener la soglia (*Purg XVIII*,63). Questo è l'elemento che mancava, la virtù, che Dante deve imparare ad esercitare con la guida dell'intelletto (assenso). Per “disgroppare il nodo” (*Purg IX*,126) della colpa c'è bisogno di capire qualcosa di più di amore. Il Pellegrino a questo punto non sembra pronto ancora ad affrontare il passo della libera scelta; nonostante il buon pezzo di strada fatta egli non supera la prova della seduzione e crolla di nuovo. Alla fine del XVIII canto Dante, invece di essere invigorito da tutta la precedente dottrina, cede al sonno. La tentazione è là di nuovo come il serpente nella valletta dei principi ignavi. Il vagheggiamento comincia con ‘nuovo pensiero dentro me si mise’ dove quel ‘si mise’ suona come un insinuazione come il serpente tentatore. La tentazione avviene entro i confini fantastici, ma anche tutti soggettivi della mente addormentata del Pellegrino.

La seduzione che si prepara è tutta nella sua coscienza; non c'è un Angelo a proteggerlo, nessuno può salvarlo dalla sua stessa coscienza. Dante diviene

attivo agente “E l’pensamento in sogno trasmutai”.¹³ L’atmosfera del sogno non è paurosa come nel XVI, ma il calore diurno è scomparso e l’aria è gelida. Il senso di gelo pervade e non tarda ad incarnarsi nelle membra della femmina balba che appare a Dante.

*Mi venne in sogno una femmina balba
negli occhi guercia e sovra i pie’ distorta,
con le mani monche, e di colore scialbo
Io la mirava; e come il sol conforta
Le fredde membra che la notte aggrava
Cosi’ lo sguardo mio la faceva scorta
La lingua e poscia tutta la drizzava
in poco d’ora e lo volto
Come amor vuol, cosi’ le colorava (Purg XIX, 7-15).*

La fredda aria del mattino in apertura trova riscontro nelle membra fredde, nel colore scialbo.

Questo è già un senso. La gelida atmosfera ricorda quella dell’inferno più profondo dove stava Lucifero. Il gelo e l’aria fredda indicano assenza di amore e gli occhi, canale di amore, sono torti, ‘querci’ esattamente il contrario degli occhi di Beatrice e simili a quelli di tanti dannati. La ‘femmina’ distorta sui piedi sembra una delle figure infernali specialmente con quelle mani monche. Questa donna porta su di sé il segno della deviazione e del peccato. La sua lingua è impacciata, balba, in una parola incomprensibile, esattamente come le lingue dei diavoli. Ma l’amore di Dante, lo sguardo caldo della sua curiosità, opera la metamorfosi. Ella si raddrizza, parla sciolta, anzi si prepara a cantare mentre il volto prende colore. Nella sua immagine si confermano le parole di Virgilio: non è l’amore del oggetto che causa l’amore nell’ uomo ma il contrario: amore è quello che noi, per libera scelta, investiamo in detti oggetti. La ‘femmina’ diventa bella e canta: la metamorfosi ci deve rendere sospettosi: è un segno di mancata identità, di menzogna. La sua bellezza non deve trarci in inganno perchè non è diversa nella sua mutabilità dal fenomeno del serpente che si trasmuta in uomo, o dell’ uomo che diventa serpente. Anche la ‘femmina’ si tramuterà di nuovo in ‘serpente’: brutta di nuovo, balba, distorta e monca. La seduzione si è incarnata: la ‘femmina’ è diventata bella sotto lo sguardo di Dante, la sua bellezza è solo quello che lo sguardo impuro del Pellegrino gli attribuisce. Ella è balba e brutta ma il Pellegrino riesce a farsela apparire bella ed eloquente: “Io son, cantava, Io son dolce sirena/ che i marinai in mezzo mar dismago;/ tanto son di piacere a sentir piena!” (Purg XIX, 19-21). La ‘femmina’ presenta da sola la propria immagine di ingannatrice: è una

sirena che dismaga, che devia. Eppure Dante non si scuote. La sirena solo *per chi* la sente e piena di piacere non ha piacere proprio da offrire, non ha amore proprio per scaldare, il calore dell' amore è creato del desiderio degli altri.

La necessità del buon esempio si impone. L' esempio positivo è l'unico che possa aiutare nella scelta e nella redenzione come mostra la figura della donna santa che appare e gli mostra quanto illusoria sia l'immagine della 'femmina'.¹⁴ Interessante è semmai il fatto che questa donna ha la funzione di svelare l'identità della 'femmina', ha il compito di risvegliare l'intelletto addormentato e liberarlo dall'abbacinamento dei sensi. La donna rimprovera la ragione, Virgilio, per avere permesso alla sirena e a Dante di incantarsi l'uno nell'altra. Quell'amore falso che si instaura tra Dante e la sirena è biunivoco. La sirena/ 'femmina' si scalda, si colora, raddrizza lo sguardo sotto lo sguardo di Dante ('Io la mirava'); Dante a sua volta è abbagliato dal prodotto del suo desiderio. Questo amore è quello di Francesca 'amore che a nullo amato amar perdona'. È un amore che non lascia il tempo di pensare per scegliere, al contrario abbaglia e irretisce in un 'nodo'. Porta dentro, nel suo 'dismagare', un senso di morte: 'nullo perdona'. Anche con Francesca il rischio della seduzione era presente, perchè Dante è preso da pena e dolore per lei. Egli sviene alla fine della narrazione e sembra che il momento sia troppo intenso da superare. Già allora s'intuiva che Dante aveva su questo punto una certa debolezza. Il problema della seduzione era presente tanto quanto il dramma. Francesca sosteneva di essere stata vittima di un seduttore, anzi due: "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse" (*InfV*, 137). Ella era stata vittima della seduzione della storia di Ginevra e Lancilotto così come Dante era nel sogno diventato vittima della 'femmina/seduzione'. Quella corrispondenza che si crea con la Sirena è una corrispondenza letale "a nullo amore amar perdona" (*InfV*, 103). Bisogna fendere i drappi come fa la donna santa, rompere il 'velo grosso', così che si mostri il puzzo che si annidia nella menzogna.

La ragione, Virgilio, aveva chiamato ("almen tre voci ti ho messe" *Purg* XIX, 34-5), ma solo l'atto di dimostrazione della fenditura del velo, aveva reso il richiamo udibile. E Virgilio come Cristo al paralitico risanato dice a Dante "Surgi e vieni" (*Purg* XIX, 35). Un uomo nuovo si alza da quel sogno. Superata la crisi della tentazione il Pellegrino si 'leva' ("Su mi levai") e si incammina col "sol nuovo¹⁵ alle reni" (*Purg* XIX, 37-9).

*Virtù e Vita
Terrena*

Nell' episodio della 'femmina' il Pellegrino non distingue la qualità del buon amore da quello cattivo. La salvezza sta in un amore acceso da virtù, in un amore che è guidato dall'intelletto così che l'amore carnale non venga ad opporsi allo spirituale. Il passo da fare è quello di 'accendere di virtù' l'amore

carnale. Questo tipo di amore non è quello delle 'fiche' sterili di Vanni Fucci o della sterile passione di Francesca, ma quello che scaturisce dalla bellissima immagine del canto XXV del *Purgatorio*, dove si vede come l'anima si forma, per volere di Dio, insieme al cervello dentro al feto.¹⁶ La sensualità del seme 'che geme sopra il sangue' è innegabile, eppure l'immagine è pura, in perfetta armonia con l'esempio del marito e moglie che cantano un salmo di lode. La discussione della generazione del corpo corruttibile e dell'anima eterna ha luogo nella balza dei lussuriosi e sta quasi a dimostrare quanto i confini fra i due tipi di amore siano labili. L'autore più volte ci mostra nel *Purgatorio* l'attaccamento alla vita carnale. Sin dal canto II si assiste a un forte richiamo della vita naturale.

Dante dovrebbe pensare all'ascesa verso il cielo e verso Beatrice, ma al contrario sente il bisogno di una pausa e chiede all'amico Casella di cantare per lui (*Purg* II, 106). Si può obiettare che il Pellegrino a quello stadio era ancora impuro e quindi più incline a cedere a questo piacere mortale, ma la memoria del canto e soprattutto il suo beneficio perdura nella mente di Dante autore che ricorda la dolcezza del canto anche dopo aver sperimentato l'estasi dell'incontro con Dio: "cominciò egli allor si'dolcemente/ che la dolcezza ancor dentro mi suona" (*Purg* II, 113-14). Quanta nostalgia della vita mortale esiste in Manfredi indicante la ferita al sommo del petto "or vedi!" (*Purg* III, 110) e che struggimento nella pena per quelle sue ossa insepolti "Or le bagna la pioggia e move il vento" (*Purg* III, 130). Nel V canto le anime chiedono a Dante di fermarsi un poco "Guarda se alcun di noi unque vedesti,/ sì che di lui di là novelle porti! Deh, perchè vai? Deh, perchè non t'arresti?" (*Purg* V, 49-51) chiedono di essere riconosciute per essere ricordate nel mondo dei vivi. Buonconte da Montefeltro nonostante sia nel *Purgatorio* pronto a cominciare l'ascesa a Dio, non può fare a meno di far notare che se fosse sfuggito ai nemici prendendo la direzione giusta ancora sarebbe vivo "ancora sarei di là dove si spira" (*Purg* V, 81). Ma l'esempio più sconcertante per la forza con cui si esprime il bisogno e la mentalità umana è quello di Stazio che sarebbe stato pronto a rallentare di un anno la sua ascesa a Dio se avesse avuto la possibilità di incontrare Virgilio nella sua vita terrena: "E per esser vissuto di là quando/ visse Virgilio, assentirei un sole/ più che deggio al mio uscir di bando" (*Purg* XXI, 100-2).

È davvero sorprendente la forza della vita umana: Stazio che discute sulla libera volontà di ascesa, ancora indulge sugli aspetti umani. Preso da ammirazione per Virgilio, vorrebbe abbracciarli le gambe, ma ovviamente il gesto è vanificato dalla sua condizione di ombra. Nonostante la constatazione del suo stato Stazio non può fare a meno di sottolineare che l'amore che lo scalda è più forte della sua presente condizione: "Or puoi la quantitate/

comprender dell'amor ch'a te mi scalda,/ Quando dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda" (*Purg XXI*, 133-136).

Il peso della vita umana c'è dunque, ed è costante e questo è il motivo per cui Dante può rischiare di scambiare la femmina balba per una donna 'onesta'. L'ambiguità di amore è continuata dalla inaspettata collocazione della cornice dei lussuriosi all'ingresso col Paradiso terrestre. Se si guarda attentamente la cosa non ci sorprenderà più di tanto. La cornice dei lussuriosi è una cornice dove si è peccato per troppo amore per la persona amata e dopo tutto l'amare troppo qualcuno non è il peggiore dei peccati. Il peccato della carne ha solo bisogno di essere raffinato al fuoco della purificazione intellettuale. Chiunque abbia a che fare con amore rischia di bruciarsi a questo altare. Lo stesso Guinizelli si trova in quel fuoco, il poeta che Dante considerava il caposcuola dello Stil nuovo. Questa cornice è forse la cornice migliore per rappresentare un amore a rischio. Qui il tema della seduzione dei sensi continua, ma il bacio di Francesca è diventato un bacio fraterno. Il contatto non è annullato ma solo filtrato dalla virtù. In questa cornice si mette insieme l'eccesso d'amore dei sodomiti e dei lussuriosi: si uniscono nella purgazione quei due amori che nell'Inferno erano separati. Il peccato che stava dentro la città di Dite è riunito con il peccato che stava al di fuori delle mura della città. Sodomiti e lussuriosi sono accomunati dal peccato dell'eccesso d'amore. Idealmente le figure di Guinizelli e di Brunetto sono accomunate. Entrambi hanno l'appellativo di padre ma entrambi non sono avvicinati da Dante Pellegrino, nonostante l'ammirazione, per la paura di questi di bruciarsi al loro fuoco.

Per la verità c'era un'altra fiamma a cui Dante aveva avuto paura di accostarsi: il fuoco nella forma di lingua biforcuta che conteneva l'anima di Ulisse. In quel caso il fuoco rappresentava non solo il peccato del consigliere fraudolento, ma anche quello dell'uomo sedotto dalla sirena dell'insaziabile sapere. Anche questo fuoco forse avrebbe potuto bruciare Dante artista. Il fuoco, come l'amore, può essere il fuoco della passione come il fuoco della purificazione. Già tramite i personaggi di Ulisse, Guinizelli, e Brunetto l'immagine riflessa di Dante era già nel fuoco.

Il tempo dell'esperienza, per provare in prima persona, verrà e Dante non potrà più rimandare: "Più non si va, se pria non morde,/ anime sante, il foco: intrate in esso" (*Purg XXVII*, 10-11). Il Pellegrino ha paura ma Virgilio lo rassicura anche se non può negare che in quel fuoco non ci sia sofferenza. Entrare nel fuoco di libera volontà significa scegliere la strada della virtù che è sofferenza; la libera scelta porta con sé il prezzo della pena (Liberi soggiacete). Dante entra nel fuoco non per la spinta della paura dell'orrore dell'inferno, non per il desiderio di giungere a Dio ma per il desiderio di

rivedere la donna amata: “Cosi, la mia durezza fatta sola/...udendo il nome/ che nella mente sempre mi rampolla” (*Purg* XXVII, 40-42).¹⁷ Ma gli ostacoli non sono finiti: nel XXX Dante deve affrontare lo sguardo puro di Beatrice nel quale si rispecchiera il suo sguardo peccatore. Beatrice rievocando le parole della femmina balba si presenta a Dante e gli chiede di guardarla. Quando era stata il momento di contemplare la sirena Dante non aveva avuto bisogno di essere invitato alla contemplazione, ma ora che è tempo di contemplare il bene Dante non ce la fa ad alzare i suoi occhi oscurati dalla vergogna.

Dante ci mostra dunque come è difficile operare questa scelta d'amore e come è lenta la volontà ad adeguarsi all'intelletto. Beatrice come fa notare Mazzotta¹⁸ si annuncia colle stesse parole della femmina balba quasi a mostrare che non si può sfuggire a sè stessi. La tanto attesa Beatrice si mostra rimproverando il suo amante e costringendolo ad affrontare la sua colpa: “Ben son, ben son Beatrice!/ Come degnasti d'accedere al monte?/...Cosi' la madre al figlio par superba,/ com'ella parve a me, perchè d'amaro/ sente il sapor della pietade acerba” (*Purg* XXX, 73-81). Il salto nel fuoco anche se a lungo rimandato sembra inevitabile. Dante solo dopo la purificazione del fuoco potrà vedere Beatrice pronto a contemplare i beati del Paradiso e ascendere a Dio nel regno della gioia eterna. L'atto di scelta, la decisione di seguire l'intelletto per fare dell'amore veramente una virtù è il momento chiave di tutto il suo viaggio e ne è anche il fine. Il Pellegrino non ha più bisogno della guida di Virgilio; la capacità di scegliere aveva reso Dante a sè stesso. La scomparsa della guida è segno che il Pellegrino ha finalmente trovato se stesso ed è diventato signore di sè “Non aspettar mio dir più, nè mio cenno;/ libero dritto e sano è tuo arbitrio” (*Purg* XXVII, 139-140). Il Pellegrino ha raggiunto lo stadio di 'amor che nella mente ragiona', il poeta dello stil novo si è riunito alla sua donna e può cominciare l'ascesa della Grazia. Beatrice può finalmente togliersi il velo.

Bibliografia

- Aquinas, St. Thomas. *On Being and Essence*. Translated by Armand Maurer, C.S.B. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1968.
- Alighieri, Dante. *Tutte Le Opere*. Edited by Luigi Blasucci. Firenze: Sansoni Editore, 1965.
- . *La Divina Commedia*. Edited by Natalino Sapegno. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1957.

- . *La Commedia Secondo L' Antica Vulgata*. Vol. 2 & 3. Edited by Giorgio Petrocchi. Verona: Alberto Mondadori Editore, 1966.
- St. Bonaventura. *The Mind's Road to God*. Translated by George Boas. New York: Macmillan Publishing Company, 1953.
- Cassell, Anthony K. *Dante's fearful Art of Justice*. Buffalo: University of Toronto Press, 1984.
- Chiampi, James T. *Shadowy Prefaces: Conversion and Writing in the "Divine Comedy"*. Ravenna: Longo Editore, 1981.
- Corti, Maria. *Dante A Un Nuovo Crocevia*. Firenze: Sansoni, 1982.
- . *La felicità mentale: Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Torino: Einaudi Editore, 1983.
- Le Goff, Jacques. *The Birth of Purgatory*. Translated by Arthur Goldhammer. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Shapiro, Marianne. "Dante's *Divine Comedy* Introductory Readings, I: *Inferno*." *Lectura Dantis Virginiana*, vol. 1. (1990): 319-331.

Note

¹E questa la seconda canzone del terzo trattato del *Convivio*.

²Vedi anche: "d'iracundia van solvendo il nodo" (*Purg.* XXVI, 24); "perchè ella è quella che 'l nodo digroppa" (*Purg.* IX, 126).

³La sottolineatura è mia.

⁴Così Dante definisce i tre peccati maggiori. Superbia: "E' chi per esser suo vicin soppresso/ spera eccellenza, e sol per questo brama/ ch'el sia di sua grandezza in basso messo;" Invidia: "E' chi podere grazia, onore e fama/ teme di perder perch' altri sormonti,/ onde s'attrista si' che che il contrario ama" Ira: "Ed è chi per ingiuria par ch'adonti,/ si che si fa della vendetta ghiotto/ e tal convien che il male altrui impronti" (*Purg.* XVII, 115-123).

⁵Le sottolineature sono mie.

⁶Si veda rispettivamente *Inf.* III, 25-28; VII, 1.

⁷Vangelo di S. Giovanni 14, 6.

⁸"Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza.... Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò;.." *Genesi* 1, 27-28.

⁹Al contrario nel caso di Casella, dove le connotazioni sono positive e ci si riferisce alla anima salvata si ha "Così com'io t'amai/ nel mortal corpo, così t'amo sciolta;" (*Purg.* II, 88-89).

¹⁰Dante tramite questa pena ci tramanda anche la sua fede conforme alla dottrina cristiana. Il corpo corruttibile risorgerà e sarà incorruttibile. Maggiore è dunque la pena per questi dannati che non vedranno ritornato il loro

corpo. Si veda Corinzi 1, 15. L'unità del corpo e dell'anima non è solo un arteficio poetico.

¹¹Tutto il contrario del giunco del Purgatorio "O meraviglia! Che' quel egli scelse/ l'umile pianta, cotale si rinacque/ subitamente là onde l'avelse" (I, 134-136).

¹²"From memory and intelligence is breathed forth love, which is the tie between the two." Saint Bonaventura, *The Mind's Road to God*, trans. George Boas (New York: Macmillan Publishing Company, 1953).

¹³La sottolineatura è mia.

¹⁴La 'femmina' è stata identificata con varie immagini; a me sembra soprattutto una figura che riassume ogni forma di tentazione e di seduzione. Riguardo all'immagine della 'donna santa' le interpretazioni vanno da Lucia a Beatrice alla Filosofia. Il Parodi vede nella donna Beatrice e Sapegno la Filosofia. Anche in questo caso non credo che una assoluta definizione sia necessaria, perchè quella donna potrebbe essere qualsiasi donna 'onesta', una di quelle di cui lo stil novo è piena.

¹⁵La sottolineatura è mia.

¹⁶*Purg* XXV, 31-78.

¹⁷Si leggeva nel *Convivio* "Questo amore cioè l'unimento de la mia anima con la questa gentil donna."

¹⁸Giuseppe Mazzotta, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, (Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1993) 137-153.

ARETINO'S *LA CORTIGIANA*: A SOURCE OF PICARESQUE ELEMENTS
IN QUEVEDO'S *BUSCÓN*



Margarita Halpine
University of Connecticut

The text is not an autonomous or unified object, but a set of relations with other texts. Its system of language, its grammar, its lexicon, drag along numerous bits and pieces – traces – of history so that the text resembles a Cultural Salvation Army Outlet with unaccountable collections of incompatible ideas, beliefs and sources. The “genealogy” of the text is necessarily an incomplete network of conscious and unconscious borrowed fragments (Leitch 59).

An examination of the “genealogy” of *El Buscón* (1625) by Francisco de Quevedo, as with much of his other work, is a study of the literary relationship between Spain and Italy during the sixteenth and seventeenth centuries. A great deal has been written on the influence of Italian writers on the Spanish literature of this period, without considering that it is more a question here of what might be described as a symbiotic relationship. The Sack of Rome in 1527 increased the intensity of an already uneasy political relationship between Spain and Italy. This tension is manifest in Pietro Aretino's *La Cortigiana* (1525), where popular culture already bears the imprint of Spanish influence through the ready quotation of Spanish maxims and the pejorative use of such words as *spagnolerie*. The Spanish presence in *La Cortigiana* is, however, of a much deeper nature than a mere citation of words and phrases. To anyone familiar with Fernando de Rojas' *La Celestina* (1499), the affinity between his famous *alcahueta* and Aretino's Aloigia is unmistakable. It is our intention to demonstrate that Quevedo's *Buscón* bears definite traces of *La Cortigiana* in terms of its characterizations, phraseology and the picaresque structure of the work. A literary “genealogical” cycle is thus completed, which starts in Spain with *La Celestina*, continues through Aretino's Rome of the early part of the sixteenth century, and then returns to Spain in the beginning of the seventeenth century.

In her critical edition of Quevedo's *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, María E. Malfatti states, "A mi entender, todos los autores, Pulci, Aretino, Folengo, ejercieron una influencia sobre el poeta español bajo algún aspecto, aunque no quepa casi nunca hablar de una imitación directa. Y es precisamente en la parte picaresca del poema de Quevedo donde se notan estas semejanzas..." (14). As we shall show, in the case of the *Buscón* a "direct imitation" does in fact take place, and it is precisely the picaresque nature of the *Buscón* and *La Cortigiana* that binds them together. That the *Buscón* is picaresque is beyond dispute. To view *La Cortigiana* as a text with many picaresque elements is perhaps a novel concept.

To begin with, both texts have an "unstructured" nature. Whereas in the *Buscón* the only integrating factor is the protagonist, Pablos, *La Cortigiana* lacks a single, unifying protagonist. There is not one unifying theme, but two: the process of making Messer Maco de Coe a *cortigiano*, and the attainment of Parabolano's love interest, Madonna Laura. In this respect, *La Cortigiana* might best be characterized as a comedy of manners, with its emphasis on atmosphere, dialogue, and satire.

On one level at least, (since the language of both texts is multidimensional), it is the dialogue, where each character expresses himself in the jargon of his own métier, that gives *La Cortigiana* and the *Buscón* their particularly picaresque character. Quevedo, like Aretino, writes about the *basso mondo*, but the work is intended for the enjoyment of a cultured audience. As Alberto Moravia writes, "La grande trovata, beninteso letteraria, dell'Aretino sembra così essere stata di preferire ai toni alti e nobiliti soliti nella letteratura del tempo, i più insoliti toni bassi e popolarieschi... Schelse, cioè una realtà "ignobile" da descrivere con toni ignobili" (3). In keeping with the popular nature of the dialogue, the *Buscón* is rife with scatological references, and *La Cortigiana* abounds with sexual allusions. Moravia says that "L'Aretino fa del sesso un oggetto di riso" (4).

At the same time, and this is also in keeping with the picaresque, the voice of the author insinuates itself throughout the text, and in both cases it is a critical and condemning voice. As an aristocrat, Quevedo foils the social aspirations of his protagonist from the outset of the novel. With characteristic draconian measures, he reduces Pablos ultimately to a more depraved state than the one that generated him, and from which he desired desperately to escape. The voice of the author here is one that defends the status quo in no uncertain terms.

Aretino's spleen is directed toward *la corte* in Rome, and, in the original version of the play (1525), toward the papacy of Clement VII, which had

withdrawn its support of the artist during that year. In his book on Aretino, Guido Ferroni states, “Ora la corte romana, da cui l’Aretino si è allontanato per sempre, viene investita dai suoi rancori e dalla sua volontà di vendetta e presentata come un chiuso spazio teatrale in cui non si espande alcuna libertà, ma solo le forme, tra loro parallele, dell’artificio e della vanità” (106).

The concept of life in *la corte* as theater, with its emphasis on artifice and vanity, is elaborated by Quevedo in the *Buscón*. Metamorphosed by his Baroque *conceptismo*, it becomes personified in the *colegio buscón*, with its protagonist Don Toribio de Ampuero y Jordán. Don Toribio’s exposition of the *buscón* philosophy includes the description of the dual purpose of the well-starched collar: as an item of clothing, it is indispensable to the well-dressed *hidalgo* (vanity), and in times of privation it can be sucked “with dexterity” for nourishment (artifice) (Quevedo 161).

Allied with the issue of social criticism in the picaresque, is its moralizing undercurrent. While this is definitely a major component of Quevedo’s vituperation of Pablos’ fantasies of social climbing, (which are viewed by Quevedo as obscene and immoral), it is not a perspective shared by Aretino. To quote Moravia once again, “L’Aretino, in realtà, partecipa troppo di quella corruzione e di quella decadenza per oggettivarla al modo severo e consapevole di un satirico e di un moralista” (5).

In spite of Moravia’s assertion, a sense of morality does prevail, ultimately, in *La Cortigiana*, as it does in the *Buscón*, especially as it pertains to Rosso and Pablos. Both are defeated in their striving to achieve their respective objectives through ignoble means.

Rosso, as a picaresque character, with his cynicism, his misanthropy, and his obsession with the topics of food/hunger, has a great deal in common with Pablos when he resided in Alcalá de Henares. Although we are not informed of the antecedents of Rosso’s life, for Pablos this period figures as the turning point, his initiation into the picaresque mode of life. For both characters there is a moment of recognition, -a moral choice is made- which temporarily sweeps them up, but in the end plunges them to their final degraded state. For Rosso, this moment comes in Act IV, Scene 4:

Chi la fa l’aspetti, dice l’avverbio; e chi asino è, e cervio essere si crede, perde l’amico e denari non ha mai... E ogni dì col favore de Aloigia menarò robbe nove denanzi e de dreto a la porta al padrone, e reggerò, favorito, a la barbaccia tua, Valerio (Aretino 103).

In Book I, Chapter 6 of the *Buscón*, Pablos says, “Haz como vieres dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos” (Quevedo 74).

According to Edward H. Friedman in his book on the picaresque, the subsequent actions of these characters are reactions to the fact that “social prejudice pushes (them) toward delinquency.” He continues:

Pablos' move to delinquency relates to self-survival both as a response to persecution and as a plea for salvation from those forces that would deny him an identity... Delinquency is a defense against and an acknowledgement of social determinism. The defense may ultimately be unconvincing as a moral option, but it succeeds, documenting Pablos' failure, as a sign of the lack of options facing the outsider. Authorial intervention strengthens the coercive hold on Pablos while accentuating the helplessness, compromising but not completely silencing him (59).

Pablos and Rosso react against their helplessness in turn, by victimizing others. They commit petty crimes or malicious pranks, directed toward small-time vendors and merchants, often for the thrill of the experience and not for actual gain. For a short time, they are not victims (or servants), but masters, enjoying the fame of their audacity and magnanimously sharing the fruits of their exploits with their cohorts.

The issue of the master/servant relationship is a crucial one in both *La Cortigiana* and the *Buscón*. In the course of Pablos' sojourn in Alcalá de Henares, and in *La Cortigiana* in its entirety, both Pablos and Rosso undergo a change in the nature of their relationship to their masters. (In the long run, the master-servant relationship is a much more preponderant issue in *La Cortigiana* than in the *Buscón*.) A temporary role reversal takes place in both texts, whereby both Pablos and Rosso feel that they are “in control,” and in a certain limited sense, they are the “masters.” Rosso assumes his new role by taking advantage of Parabolano's all-consuming love interest. Pablos takes advantage of Don Diego's trust by robbing him through a mismanagement of his household affairs. For Rosso, the resentment was always there, needing only the appropriate occasion to manifest itself. For Pablos, by contrast, it reveals a true change of heart, a transition from an ingratiating childhood friend, and later, a loyal servant, to a *pícaro*, willing to betray and defraud in the only disinterested relationship he will ever experience.

A last point of comparison between these two characters is their peculiarly asexual nature. In Act III, Scene 8 of *La Cortigiana*, Rosso opposes Parabolano's eulogy of love and women by saying, “E vorrei prima una pernice che Beatrice” (91). The asexual nature of Pablos and Rosso reflects their inability to establish emotional attachments, and is symptomatic of their isolated, marginated states.

While it is true that Pablos pursues Doña Ana and the nun in the course of the novel, this is motivated entirely by greed. His alliance with the prostitute Grajales at the conclusion is Quevedo's way of emphasizing that Pablos had come full cycle in his attempt to escape from his ignoble origins. Now he is not only a thief, but a murderer as well, and he chooses for his mate a woman who in many respects is like his mother.

Now that a picaresque basis of comparison has been established between *La Cortigiana* and the *Buscón*, it is pertinent to go a step further and point out how Quevedo was so inspired by Aretino's play as to adopt descriptive elements from the text into his own work. These elements include the characterizations of women, both young and old, the extreme and sometimes dishonorable measures employed in their pursuit, and the ironic use of ecclesiastical terminology related to the theme of hunger, eating and food.

To begin with, let us look at Act II, Scene 6 of *La Cortigiana*, where Aloigia enumerates the legacy which her tutor, Madonna Maggiorina, left to her:

Molte belle cose: lambicchi da stillare, acque da levare lentigini e macchie di malfrancioso, strettoio da ritirare poppe che pendono, mollette da pelare ciglia, un fiasco de lacrime d'amanti, un bicchiere di sangue di nottola, ossa di morti per tormenti el per tradimento, unghie di guffi, cuori d'avoltori, denti di lupi, grasso d'orso e funi d'impiccato a torto. E per il vicinato non si ragiona d'altro; dove, per sua grazia, son sempre la prima chiamata a nettare denti, a cavare la puzza del fiato e mille gentilezze... Come una draga e una paladina andava a cavare gli occhi agl'impiccati, per cimeteri, di notte, a cavare l'unghie a' morti per fare certe medecine per el mal de fianco. Si trasformava in gatta, in topo, in cane e andava sopra acqua e sopra vento a la noce de Benevento (67-68; my emphasis).

In Book I, Chapter 1 of the *Buscón*, the narrator describes his mother:

Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos, encubriendo canas. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades... Tenía su aposento... todo rodeado de calaveras que ella decía eran para memorias de la muerte, y otros, por vituperarla, que para voluntades de la vida. Su cama estaba armada sobre sogas de ahorcado...

Later, in a discussion with her husband:

¿Cómo a mí sustentado?... Yo os he sustentado a vos, y sacadóos de las cárceles con industria, y mantenídoos en ellas con dinero. Si no confesábades, ¿era por vuestro ánimo o por las bebidas que yo os daba? Gracias a mis botes. Y si no temiera que me habían de oír en la calle, yo dijera lo de

cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado.’ *Más dijera, según se había encolerizado, si con los golpes que daba no se le desensartara un rosario de muelas de difuntos que tenía* (17-20; *my emphasis*).

A juxtaposition of the underlined elements in these two texts yields some striking parallels:

Madonna Maggiorina

- lambicchi da stillare
- ossa di morti; cavare occhi, unghie
- funi d’impiccato
- si trasformava... e andava (=flew)

Pablos’ Mother

- resucitaba cabellos, “las bebidas que osdaba”
- calaveras, rosario de muelas de difuntos
- sogas de ahorcado
- “entré por la chimenea y os saqué por el tejado”

All of these elements combined produce the same type of characterization of women. They are seen as witches, able to fly, possessors of the occult knowledge of distilling potions with regenerative capabilities, and are generally associated with death, destruction and dismemberment.

Again, related to the characterization of women, (in this case young women), is the frustration suffered to obtain their “favors.” The idea here is one of pursuing a dishonorable purpose in a holy place, with a concerted signal which is liable to betray or be misinterpreted. The contrast of hot/cold experienced by the lover reflects also the fluctuations of his hope/despair with regard to his amorous objective. It is ultimately decided that the remote possibility of fulfillment is not worth the inconvenience, and they desist from their efforts. In Act III, Scene 2 of *La Cortigiana*, we find Rosso’s conversation with Aloigia:

Io son pur felice averle dietro, queste femine, e mi stupisco di quei perdigiornate che a vespri, a messe, a stazzoni, al freddo, al caldo, di dì e de notte le seguitano... E se mai per disgrazia in capo a venti anni hanno la posta, poi che con mille disagi e in luoghi sporchi e pericolosi hai spettato prima quattro ore, un tussire, uno sternuto ti rovina del mondo e svergogni lei e tutto el suo parentado (84).

In Book III, Chapter 9 of the *Buscón*, Pablos, who is courting a nun, provides us with the following description of the circumstances:

Estuve gran rato en la iglesia hasta que empezaron las vísperas. Oílas todas; que por esto llaman a los enamorados de monjas ‘solemnes enamorados’... En verano, es de ver cómo no sólo se calientan al sol, sino

se chamuscan;... En invierno acontece, con la humedad, nacerle a uno de nosotros berros y arboledas en el cuerpo. No hay nieve que se nos escape, ni lluvia que se nos pase por alto... Fuíme derecho a la iglesia, ... oigo la seña antigua: empieza a toser, y yo a toser... Al fin, yo estaba cansado de toser, cuando se me asoma a la red una vieja tosiendo, y echo de ver mi desventura, que es peligrosísima señal en los conventos... (266-67, 269).

Once again, to parallel the common items in both texts:

Rosso

- a vespri, a messe
- a stazzoni, al freddo,
al caldo
- hai spettato prima quattro
ore, un tussire, uno
sternuto ti rovina del
del mondo...

Pablos

- en la iglesia hasta que
empezaron las vísperas
- en verano... se calientan al
sol... en invierno no hay
nieve ni lluvia que se nos
pase por alto
- yo estaba cansado de toser,
cuando se me asoma a la
reja una vieja tosiendo,
y echo de ver mi desventura

As the main elements in these texts indicate, in the transition from Aretino to Quevedo there is always a process of intensification. What is in Aretino a conventional signal, becomes grotesque in Quevedo as it originates from an old woman. Similarly, the object of affection in Aretino is simply a young woman, whereas in Quevedo she is a nun. Not only does the lover suffer the extremes of bad weather to catch a glimpse of his beloved (Aretino), but he becomes “scorched” or, alternately, has “watercress” and “groves” growing out of his body. It is no coincidence that the word *chamuscado* has also the figurative meaning of “being touched by vice.” The use of the church as a theatrical setting for amorous pursuits could lend them an air of solemnity, but is more likely a condemnation of how the church harbored such activities. The church is presented in Aretino as a customary place for social intercourse, while in Quevedo it almost takes on the character of a brothel.

Together with the burlesque view of the church as a setting for rendezvous of various sorts, is the ironic use of ecclesiastical terminology in the depiction of criminals being paraded in shame through the streets. In Act III, Scene 6 of *La Cortigiana*, Aloigia starts out talking about the lasciviousness in *la corte*, and goes on once again to talk about her “maestra”:

Ala croce di Dio che ci sono di male bestie in la Corte, e vole tu vedere insino a' vescovi, che portano la mitria e non se ne vergognono?... La mia maestra che vole prima andare su l'asino che nel bel carro, e manco vole la mitria con le belle dipinture perchè non se dicessi pe 'l vicinato ch'ella el facessi per vanagloria... (88).

Quevedo adapts the description to a different context, in Book I, Chapter 1:

(Mi padre) salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban 'señoría'. Las damas diz que salían a verle a las ventanas, que siempre pareció bien mi padre a pie y a caballo. No lo digo por vanagloria... (17).

What is striking here is the level of irony in both texts, with the ecclesiastical term *mitria* as a euphemism for the paper hat worn by those condemned for witchcraft on their way to the pillory, and *cardenales* as suggestive of the welts received by the accused.¹ The analogy is pursued with the terms “andare su l'asino che nel bel carro”/”mi padre a pie y a caballo,” conveying a sense of modest distinction and humility out of concordance with the actual circumstances. The texts culminate with the phrases “non se dicessi...ch'ella el facessi per vanagloria”/”no lo digo por vanagloria,” which in a superb fashion intrinsically belie the intent of the speakers (Aloigia, Pablos).

Both Aretino and Quevedo extend the ironic use of religious terminology/imagery to the description of hunger, eating, and food. The association of religious/ecclesiastical terminology with hunger and privation was a personal experience for Aretino, following the rupture of his relations with the church in Rome. For Quevedo, on the other hand, it was a question of availing himself of yet another picaresque convention. In the first pair of the following citations, Rosso describes the meals served *in tinello*, in his master's house. The meat is as old as the beginning of time, (with the association “l'imprincípio” -*Genesis*), prepared in such a way as to make abstinence, personified, lose its appetite. Pablos, in turn, describes the first meal in the establishment of *dómine Cabra*, with the same allusion to *Genesis* (“*principio*”). At the same time, *principio* and *fin* refer to the standard components of a meal, and this meal, because of its actual lack of substance, was “eternal” (without beginning or end):

“E quella vacca è più vecchia che l'imprincípio”, cotta si manigoldamente che faria fuggire la fame a l'astinenza “ (124).

“Comieron una comida eterna, sin principio ni fin...” (36).

Rosso continues to deprecate the quality and paucity of the food *in tinello*, and Pablos, the fare served to him by the housekeeper of *dómine Cabra*:

“Veneri e sabati sempre ova marce, e con più miseria che se le fussero nate allora allora” (125).

“Los viernes solía enviar unos güevos, con tantas barbas a fuerza de pelos y canas suyas, que pudieran pretender corregimiento o abogacía” (45-46).

That both texts should stress the day “Friday,” traditionally a day of fasting, emphasizes the irony that such abstemious rations as are usually provided on this day should be inedible (rotten eggs). Quevedo takes the image developed by Aretino, (spoiled eggs and few in number) and intensifies its repugnant character by adding that they are so hairy as to aspire to the law or the magistracy.

In both Aretino and Quevedo there are previous associations between times of fasting and the privation of food:

“Ansi Quaresima e siam tutti più magri che un digiuno” (85).

“Entramos, primer domingo despues de Cuaresma, en poder de la hambre viva” (32).

Aretino’s metaphor becomes anthropomorphized in Quevedo, as “hunger” takes on the human dimensions of *dómine Cabra*. The two young boys, Pablos and Don Diego, are swallowed up by the devouring miserliness of their tutor, and are forced to endure a “Lent” of almost a year’s duration, until they are finally rescued, like two captives from Algiers.

In contrast to the absence of food in times of fasting, is the presence of food that is misrepresented, or of dubious origin, connected with Catholic terminology and ritual. In the following lines, Rosso describes the meat served *in tinello*, and Pablos recalls a dinner shared with his uncle and some of his associates:

Rosso: Si mangia la madre di San Luca...

Aloigia: Si mangia la carne de’ santi?” (124).

“Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro... Dijeron un responso todos, con su requiem eternam, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes” (139).

The humor in Aretino’s lines results from a play on words, a malentendu between Rosso and Aloigia. The food provided to him is misrepresented as ox meat, when in reality it is cow meat. Hence, to eat “la madre di San Luca”

means to eat cow meat, because Saint Luke is traditionally associated with the bull.

If Rosso, *in tinello*, eats "the flesh of saints," the scene represented in Pablos' uncle's house is one of an anthropophagous Mass, with the appropriate rituals and prayers, but instead of eating the body of Christ, they partake of (what is understood to be) the flesh of an executed criminal.

The association of religious terminology, and, in the last opposition, the implication of cannibalism, makes the rendition of these experiences particularly obscene. All notions of the sanctity of the procurement, preparation and consumption of food are perverted and replaced by grotesque images of privation, contamination and death.

In conclusion, it might be said that Quevedo found in Aretino a truly rich source of inspiration. Aretino's irreverence, his misogyny (at least as it appears in this instance), his exquisite use of irony and idiolect, his characterizations, the sense of the absurdity of man's heated pursuits and purposes, and the disconnectedness and isolation of the individual, all find their place in the *Buscón*.

Quevedo, for his part, does more than imitate or appropriate passages from a writer for whom he evinced great admiration. The material is always transformed, intensified, by Quevedo's particular genius. The violence exercised by Quevedo on the images derived from Aretino promotes a dispassionate attitude, a greater distance between the reader and the text.

As Edward Friedman remarks, "Literature imitates life, in reflecting a growing cynicism toward absolute knowledge and a growing interest in the uniqueness of the individual. The ironic capacity of a text -its operation on distinct levels of significance- relates to the failure of language to be exact, which may be turned into the strength of linguistic variation and multiple meaning. The world must be perceived little by little; there is no such thing as completeness. The text unites numerous signs whose signifying potential is inexhaustible" (17). The world with no "completeness" refers to the dis-integrated quality of both *La Cortigiana* and the *Buscón*, and, although the individual is perceived to be "unique," he lives in a state of disconnectedness in a dis-integrated society.

In *La Cortigiana* and the *Buscón*, Aretino and Quevedo convey a multiplicity of views of a given common experience, whether it be by different characters in a play, or by the different "voices" in a novel. Both are masterful in the manipulation of the numerous levels of meaning of language, something which Quevedo, as a Baroque *conceptista*, brought to a state of perfection.



¹Cf., in the context of his use of the word "mitra," Quevedo's references to Pablos' mother as "obispa" (22), and to "tal de la Guía" wearing a "mitra" (248).

*Bibliography –
Primary Texts*

Aretino, Pietro. *La Cortigiana*. Torino: Einaudi, 1970.
Quevedo y Villegas, Francisco de. *La vida del buscón llamado don Pablos*. Ed. Fernando Lázaro Carreter. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1965.

Secondary Texts

Aretino, Pietro. *Selected Letters*. Great Britain: Penguin Books, 1976.
Bleznick, Donald W. *Quevedo*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1972.
Ferroni, Guido. *Le voci dell'istrione*. Napoli: Liguori Editore, 1977.
Friedman, Edward R. *The Antiheroine's Voice*. Columbia: University of Missouri Press, 1987.
Innamorati, Giuliano. *Pietro Aretino*. Messina-Firenze: D'Anna, 1957.
Leitch, Vincent B. *Deconstructive Criticism*. New York: Columbia UP, 1983.
Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*, 3. Santander: Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1943.
Moravia, Alberto. "L'Aretino." *Nuovi Argomenti*, 27(1972): 3-5.
Parker, Alexander A. *Literature and the Delinquent*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1967.
Quevedo y Villegas, Francisco de. *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. Ed. María E. Malfatti. Barcelona: S.A.D.A.G., 1964.

LE POUVOIR DU RÉCIT: ÉTUDE SUR LA NARRATION À LA PREMIÈRE PERSONNE
DANS *LA VIE DE MARIANNE* ET *LE PAYSAN PARVENU* DE MARIVAUX



Kelly S. Hurd
Boston College

Dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, Marivaux s'efface pour passer la parole à ses narrateurs qui la réclament avec joie, prenant la plume pour écrire le récit de leur vie. Et ils avouent trouver un vrai plaisir à le faire, car ils ont conscience que le fait d'écrire, c'est se créer soi-même. En écrivant les récits de leur vie, ces deux narrateurs arrivent à prendre une position de contrôle, ce qui leur donne plusieurs privilèges. Ils se trouvent dans une position de contrôle complet. "Le titre que je donne à mes Mémoires..." (25 je souligne) commence l'histoire de Jacob dans *le Paysan parvenu*, et l'on doit remarquer son emploi du pronom "je" et du possessif "mes." Écrire ses mémoires est un acte de volonté. Même le mot "titre" souligne que Jacob est dans la position de contrôle; il se nomme et décide de son identité. Marianne et Jacob ont le pouvoir de se raconter sous la lumière la plus favorable, de s'excuser de leurs fautes et de révéler ce qu'ils veulent tout en gardant d'autres détails secrets; enfin, ils arrivent à manipuler la narration de leur récit selon leur goût. Cette manipulation subtile de la part du narrateur s'avéra être essentielle aux récits de *La Vie de Marianne* et du *Paysan parvenu*. La voix personnelle et amicale des narrateurs et le double registre créé par un décalage entre les deux voix du "je narrant" et "je narré" font de ces romans des recherches de connaissance et de conscience, des manifestations du 'moi.'

En examinant la force du langage et le pouvoir de la narration, manipulés à deux niveaux, et par le je narrant et par le je narré, cette étude voudrait souligner le désir des narrateurs de ces deux romans de réclamer la parole afin de se raconter et de se nommer. On explorera l'identité du je narrant et ses tentatives de manipuler la narration afin de rendre son lecteur complice de ses sentiments. On verra également les reflets de ces procédés à l'intérieur du texte, et comment Marianne et Jacob (comme personnages au niveau du je narré) se servent de ces mêmes manipulations du récit pour parvenir dans la société. La manipulation du récit est presque effacée dans les deux œuvres par une illusion d'authenticité.

Cette illusion d'authenticité provient, en partie, du fait que Marianne et Jacob insistent ne pas être auteurs, ce qui assure le lecteur qu'ils racontent

les faits sincèrement. La narratrice de *La Vie de Marianne* déclare qu'elle ne veut pas écrire son histoire: "[C]ar où voulez-vous que je prenne un style?" demande-t-elle (50). Elle n'écrit que parce qu'elle se sent obligée par amitié: "Mais enfin, puisque *vous voulez* que j'écrive mon histoire, et que *c'est une chose que vous demandez* à mon amitié, soyez satisfaite: j'aime encore mieux vous ennuyer que de vous refuser..." (51 *je souligne*). Elle avoue qu'elle n'envisage rien en écrivant les aventures de sa vie. En fait, elle adresse son récit à une seule amie intime et n'a pas du tout l'intention de le publier.

La narration de *La Vie de Marianne* commence avec un avertissement d'un prétendu éditeur qui déclare que ce que le lecteur a entre les mains n'est pas un roman mais un vrai manuscrit qui a été trouvé. La présence de cet éditeur au début renforce l'illusion d'authenticité:

Comme on pourrait soupçonner cette histoire-ci d'avoir été faite exprès pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée, comme il le dit ci-après.... Ce qui est de vrai, c'est que si c'était une histoire simplement imaginée, il y a toute apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a.... [Marianne] ne s'est refusée aucune des réflexions qui lui sont venues sur les accidents de sa vie; ses réflexions sont quelquefois courtes, quelquefois longues, suivant le goût qu'elle y a pris (48).

Cet avertissement enlève tout soupçon du lecteur que Marianne écrit pour d'autres raisons que par amitié parce que ce n'est pas Marianne qui publie son récit. L'éditeur réapparaît de nouveau au début de la deuxième partie pour renforcer la sincérité et la bonne foi de notre narratrice:

...Marianne n'a point songé à faire un roman... Son amie lui demande l'histoire de sa vie, et elle l'écrit à sa manière. Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit. Ce n'est point un auteur, c'est une femme qui pense... voilà sur quel ton le prend Marianne. Ce n'est, si vous voulez, ni celui du roman, ni celui de l'histoire, mais c'est le sien: ne lui en demandez pas d'autre. Figurez-vous qu'elle n'écrit point, mais qu'elle parle... (85-86).

Ce deuxième avertissement, comme le premier, donne l'impression que Marianne raconte sa vie sincèrement et sans arrière-pensée.

Le style du récit de Marianne est très amical et sans façon. Elle ne se gêne pas pour abrégé des détails, pour revenir à des choses qu'elle a oubliées de raconter et pour rendre ces actions évidentes. Le lecteur entend souvent de petits apartés comme: "je passe..." (54), "j'en vous dirai point..." (53), "...cela ne me regarde point" (53), "j'oubliais à vous dire qu[e]..." (51), etc. Et pour créer un ton de sincérité, elle fait souvent des exclamations comme: "mon Dieu!" (59), "hélas!" (57), "quelle pitié!" (57). Tout ceci donne l'impression

que Marianne est en train de narrer oralement son récit et crée une certaine sincérité et authenticité. La narratrice dit elle-même qu'elle préfère raconter oralement que par écrit: "...je m'imagine que je vous parle, et tout passe dans la conversation" (71). Et comme elle s'adresse à une amie intime, elle est automatiquement plus proche de son lecteur, qui joue le rôle de cette amie intime en lisant le texte. Ce lecteur croit, donc, facilement ce qu'elle lui raconte si aimablement.

Dans *Le Paysan parvenu*, Jacob aussi crée une illusion d'authenticité. Il est vrai que c'est Jacob lui-même qui publie son œuvre avec un but moral, mais néanmoins, il avoue qu'il n'a pas le style d'un auteur. Il insiste qu'il n'écrit pas un roman, mais des "Mémoires" et prétend que ces mémoires sont authentiques et vrais: "Parmi les faits que j'ai à raconter, je crois qu'il y en aura de curieux; qu'on me passe mon style en leur faveur; j'ose assurer qu'il sont vrais" (26). Puisque Jacob prétend ne pas avoir de grandes aspirations pour ses mémoires, le lecteur croit facilement à sa sincérité. Il nous raconte sa vie d'un ton amical et sincère et il nous avertit dès le début que: "...je ne me gênerai point; je conterai toute ma vie, et si j'y mêle autre chose, c'est que cela se présentera sans que je le cherche" (27). L'habileté de ce narrateur de se présenter comme sincère et franc donne au lecteur toutes les raisons de se fier à lui et de croire tout ce qu'il lui racontera.

Et pourtant, malgré le ton amical et sincère des deux romans, le lecteur devrait se mettre sur ses gardes et se méfier des tentatives du narrateur de le rendre complice de son point de vue. Il ne faut pas oublier que tout ce qui est raconté vient de la bouche du narrateur et que tout est coloré de sa perspective personnelle. Bien qu'éloigné de lui-même par la distance temporelle, le je narrant n'arrive jamais à se séparer complètement de son je narré afin de se contempler objectivement. Et comme ce narrateur est le seul interprète des événements et des personnages de son histoire, il existe une déformation presque imperceptible de la narration. Dans son étude *Figures III*, Gérard Genette explique que "...le je narrant et le je narré sont séparés par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique" (259). Ainsi, dans les deux romans, le lecteur entend la voix d'une narratrice qui dit: "je ne jugeai pourtant pas d'elle alors comme j'en juge à présent que je me la rappelle" (237) et celle d'un narrateur qui nous explique: "Je ne fis pourtant pas alors cette réflexion" (237). Mais ce décalage n'est pas toujours aussi clair que dans ces extraits. Souvent le lecteur ne sait pas lequel des deux (je narrant ou je narré) lui partage ses réflexions. Les deux voix du je narrant et du je narré, à la fois séparées et étroitement liées, créent une certaine ambiguïté dans le texte dont le lecteur devrait se méfier.

Regardons un exemple des effets de ce point de vue presque imperceptible dans *La Vie de Marianne*, où la narratrice crée une perspective subjective du temps et du centre d'intérêt. Lorsque Marianne décrit sa première sortie à l'église, elle ne fait mention ni de cette église, ni de la messe, ni du prêtre, ni de la cérémonie. Dans sa narration, Marianne ne se concentre que sur son apparence et sur les regards amoureux des jeunes hommes et les regards jaloux des jeunes femmes qu'elle attire: "Quelle fête! C'était la première fois que j'allais jouir un peu du mérite de ma petite figure. J'étais toute émue de plaisir de penser à ce qui allait en arriver, j'en perdais presque haleine; car j'étais sûre du succès, et ma vanité voyait venir d'avance les regards qu'on allait jeter sur moi" (89). Ceci vient de la bouche d'une narratrice qui prétend raconter la vérité. Souvent la vérité que Marianne prétend nous raconter n'est qu'une vérité personnelle, colorée par les sentiments intérieurs du je narrateur qui raconte son propre passé. Marianne, comme narratrice, n'arrive pas à se séparer de ce passé afin de le raconter objectivement. C'est comme si la Marianne âgée qui raconte établissait une certaine complicité avec la jeune Marianne.

De menus détails acquièrent, donc, une importance capitale dans le récit de Marianne à cause de leur intérêt personnel pour la narratrice. Le temps semble s'arrêter pour lui donner l'occasion de tout raconter. Ses détails sur les regards et son comportement pendant la messe remplissent six pages du texte. Selon la narratrice, sa seule occupation cette messe était d'être regardée et de jouer le jeu du regard. Elle raconte:

De temps en temps, pour les tenir en haleine, je les régalaïs d'une petite découverte sur mes charmes....Par exemple, il y avait dans cette église des tableaux qui étaient à une certaine hauteur: eh bien! j'y portais ma vue, sous prétexte de les regarder, parce que cette industrie-là me faisait le plus bel œil du monde (90).

En lisant ce passage, le lecteur ne saurait pas dire que ce n'est pas la vérité que Marianne raconte, mais cette vérité est une vérité personnelle et colorée de la perspective de la narratrice. Par la subjectivité subtile de son récit, Marianne nous fait voir le monde comme elle le voit en nous présentant tout à travers ses yeux. Elle manipule son langage afin de nous convaincre qu'elle dit vrai et que nous devrions prendre son parti.

Le point de vue personnel du narrateur crée le même effet dans *Le Paysan parvenu*. Les interventions d'un narrateur qui juge de sa propre conduite empêchent le lecteur de former sa propre opinion de cette conduite. Jacob se critique lui-même avant que le lecteur puisse le critiquer, mais d'une façon légère, et en diminuant sa culpabilité. Il commence par faire semblant de se

critiquer: “*Peut-être* fis-je mal en prenant l’argent de Geneviève; ce n’était pas, *je pense*, agir dans *toutes* les règles de l’honneur; car enfin, j’entretenais cette fille dans l’idée que je l’aimais et je la trompais; je ne l’aimais plus...” (38 *je souligne*). La légèreté de cette critique est accentuée par les mots “peut-être,” “je pense” et “toutes les règles.” Même en se critiquant, le narrateur est déjà en train de se disculper. Mais sa justification va même plus loin:

Mais, je ne savais pas encore faire des réflexions si délicates, mes principes de probité étaient encore fort courts; et il y a apparence que Dieu me pardonna ce gain, car j’en fis un très bon usage; il me profita beaucoup; j’en appris à écrire et l’arithmétique, avec quoi, en partie, je suis parvenu dans la suite (38 je souligne).

Le “mais” au début de ce passage annonce que Jacob va commencer à se disculper. Il accentue le fait qu’il était jeune et naïf et souvent ne savait pas ce qu’il faisait. Le point culminant de cette justification est le fait que *Dieu* lui a pardonné. Comment le lecteur peut-il faire autrement? Il se trouve obligé de prendre le parti du narrateur.

Jacob établit une complicité avec son lecteur en se distanciant de la culpabilité. Il passe du pronom “je” à “vous” et à “on” afin de s’effacer et d’inclure son lecteur: “*On* agit dans mille moments en conséquence d’idées confuses qui viennent je ne sais comment, qui *vous* mènent, et qu’*on* ne réfléchit point” (126 *je souligne*). Le lecteur devient complice parce qu’il est compris dans les jugements. Jacob veut faire croire à son lecteur qu’il aurait agit de la même façon s’il se trouvait dans la même situation. William Edmiston explique l’emploi de ce procédé dans *Le Paysan parvenu*:

The indiscriminate mingling of inclusive and exclusive personal forms tends to blur the distinction between the diegetic world of the hero and the extradiegetic world of the reader. The narrator’s liberal use of direct address to his reader, in both first and second persons, results in the confusion of the spatial and temporal planes of the énonciation with those of the énoncé” (1601-1602).

Ce procédé crée une certaine ambiguïté entre les mondes du narrateur, protagoniste et lecteur. En mettant le lecteur au même niveau que le je narrant et le je narré, le narrateur tente de créer une complicité avec lui.

Ces procédés habiles employés par les narrateurs des deux romans pour donner un certain pouvoir à leurs récits sont reflétés au niveau des protagonistes. Jacob et Marianne, comme protagonistes, comprennent bien le pouvoir du langage et du récit, et ils manipulent leur langage afin de réussir. Ils se servent de plusieurs ‘outils’ pour parvenir: leur beauté physique

(tous les deux ont une très belle physionomie qui leur gagne de la sympathie et de l'amour), le déguisement (Jacob désire avoir de beaux vêtements et une épée et Marianne convoite son linge fin) et le récit (ils racontent leurs histoires afin de gagner la sympathie des autres). C'est ce dernier, l'outil du récit, qui leur sert le mieux. Jacob et Marianne ne racontent pas simplement leurs histoires, mais ils tentent de vêtir leurs récits tout comme ils se vêtent d'habits. Ces deux protagonistes sont toujours conscients de leur public. Ils adaptent donc leur langage à leur public, afin de se montrer sous la lumière la plus favorable. En parlant de Jacob dans *Le Paysan parvenu*, Marie-Hélène Huet dit que: "[l]e héros indique...très clairement combien les mots et la manière sont indépendants des faits, et donc très aptes à travestir" (37).

Se servant de l'outil du récit, Marianne est sans cesse en train de raconter sa vie tout le long de *La Vie de Marianne*. Elle sait l'art d'adapter son récit à son public afin de créer un effet: "[J]e me jouais de toutes les façons de plaire, je savais être plusieurs femmes en une. Quand je voulais avoir un air fripon, j'avais un maintien et une parure qui faisaient mon affaire; le lendemain on me retrouvait avec des grâces tendres; ensuite j'étais une beauté modeste, sérieuse, nonchalante" (83). Marianne prétend être tout à fait honnête lorsqu'elle raconte sa vie. Mais on remarque souvent que Marianne met un certain art dans son récit; et c'est l'art de raconter qui lui réussit chez son public. Jenene J. Allison suggère que son art de raconter lui sert plus que sa beauté physique, (bien que cette beauté soit tout de même essentielle): "Marianne's recounting of her origins...becomes the vehicle for negotiating crucial turning points in her social rise, and will tend to eclipse the importance of her feminine beauty" (71).

L'on voit bien son 'art de raconter' lorsque Marianne raconte ses malheurs à la belle Varthon. Elle se laisse emporter un peu et ajoute tout un art romanesque à son récit:

Mon récit devint intéressant; je le fis, de la meilleure foi du monde, dans un goût aussi noble que tragique; je parlai en déplorable victime du sort, en héroïne de roman, qui ne disait pourtant rien que de vrai, mais qui ornait la vérité de tout ce qui pouvait la rendre touchante, et me rendre moi-même une infortunée respectable (320).

N'oublions pas que ce beau style romanesque avec lequel Marianne raconte son histoire vient, en fait, d'une narratrice qui prétend ne rien comprendre à propos du style, d'une narratrice qui nous déclare à propos du style, "...je ne sais pas seulement ce que c'est. Comment fait-on pour en avoir un?" (51). C'est à travers Marianne comme protagoniste, (au niveau du je narré), que le lecteur apprend qu'elle sait bien manipuler la narration et se

servir de plusieurs styles pour raconter son histoire. En fait la narration de *La Vie de Marianne* dépend largement de ce style de raconter.

Dans le *Paysan parvenu*, Jacob, comme Marianne, raconte son histoire à plusieurs reprises, et à chaque fois c'est parce qu'elle peut lui servir. Cet art de raconter lui sert aussi d'outil pour son ascension sociale. A sa première rencontre avec Mlle Habert, Jacob raisonne intérieurement que l'acte de raconter son histoire peut lui servir: "je conçus aussi que mon histoire était très bonne à lui raconter et très convenable....N'était-ce pas là un récit bien avantageux à lui faire? Et je le fis de mon mieux, d'une manière naïve, et comme on dit la vérité" (56). Remarquons que le narrateur ne dit pas qu'il a dit la vérité, mais qu'il a fait son récit *comme* on dit la vérité. Il est évident que Jacob orne un peu cette vérité parce que le récit qu'il raconte est un qui lui est peu flatteur.

Le pouvoir du récit provient de la force des mots et ces mots ont une valeur surprenante dans les deux romans. Marianne arrive à justifier le fait qu'elle a accepté le "beau ligne" (73) que lui a offert Climal parce que celui-ci ne lui a jamais *déclaré* son amour. Elle fait mine de ne pas comprendre que Climal l'aime parce que, malgré des preuves fort évidentes de cet amour, il ne l'a jamais *prononcé*. Marianne partage son raisonnement avec son lecteur:

Après cela, me dis-je, Monsieur de Climal ne m'a point encore parlé de son amour, peut-être même n'osera-t-il m'en parler de longtemps, et ce n'est point à moi à deviner le motif de ses soins...je ne suis point obligée de lire dans sa conscience, et je ne serai complice de rien, tant qu'il ne s'expliquera pas; ainsi j'attendrai qu'il me parle sans équivoque (74-75, je souligne).

Afin de pouvoir garder son beau linge sans mauvaise conscience, Marianne se fait un raisonnement un peu équivoque. Elle se fait croire que le fait que Climal l'aime n'a aucun sens jusqu'à ce qu'il le lui *déclare*. Cette attitude annonce l'importance attribuée au langage dans le roman, un langage qui a souvent plus de pouvoir que les faits réels.

Marianne témoigne une certaine sensibilité au pouvoir des mots. Elle déclare que "[l]e mot charité ne fut pas fort de mon goût: il était un peu cru pour un amour-propre aussi douillet que le mien" (77). Remarquons que Marianne se dresse contre le *mot* de "charité" et non pas contre *l'acte* charitable lui-même. Marianne est particulièrement sensible au langage qui la définit dans la société. Les femmes qui s'intéressent à Marianne à l'âge de deux ans l'appellent "cette aimable enfant" (53), mais "au bout de six mois, cette aimable enfant ne fut plus qu'une pauvre orpheline, à qui on n'épargna pas alors le mot de charité" (54). Marianne comprend bien l'importance des

mots et des titres. Le prénom de Marianne tout seul ne lui convient pas. Elle sait qu'elle mérite un certain respect lorsque Mme de Miran l'appelle "mademoiselle." Lorsque Marianne raconte sa première rencontre avec Valville, elle décrit la honte qu'elle éprouvait de son logement et de son nom: "Marianne. Le beau dénouement! Et quelle Marianne encore? Une petite friponne..." (109). Et, après que Valville lui est infidèle et qu'elle croit avoir perdu l'amour de Mme de Miran, Marianne raconte: "Cette mère si tendre croit venir voir sa fille, me dis-je, et elle ne sait pas qu'elle ne vient voir que Marianne, et que ce sera toujours Marianne pour elle" (351). Ce passage démontre bien que le prénom de "Marianne" n'est pas simplement un prénom aux yeux de la narratrice, mais qu'il comprend dans ses trois syllabes toute une existence. Il définit l'obscur naissance et l'incertitude d'identité que Marianne voudrait oublier. Il est important de remarquer que ce que Marianne proteste est d'être nommée et définie. Elle se rend compte que son ascension sociale ne peut pas aller plus loin que le niveau du langage lorsqu'on lui rappelle sa situation antérieure.

Le narrateur du *Paysan parvenu* éprouve de pareils sentiments. Jacob change son nom lorsqu'il change de statut social. En se mariant avec Mlle Habert, il prend le nom de "Monsieur de la Vallée": "Voilà que vous me faites un monsieur; mais ce monsieur, qui est-ce? Monsieur Jacob? Cela va-t-il bien? Jacob est mon nom de baptême, il est beau et bon ce nom-là...mais j'en ai besoin d'un autre; on appelle notre père le bonhomme la Vallée, et je serai monsieur de la Vallée son fils, si cela vous convient" (85). Tout ceci, bien qu'il semble ridicule, est très important pour Jacob parce qu'il sait qu'il sera jugé par le nom qu'il se choisit. Il commence à voir 'Jacob' comme un autre que lui-même et a peur d'être identifié avec ce Jacob. Lorsqu'il se trouve à l'opéra avec le comte d'Orsan, le narrateur se rend compte qu'il a brûlé les étapes. Il se sent mal à l'aise et perd toute contenance: "je tremblais qu'on ne connût à ma mine que ce monsieur-là avait été Jacob" (240). Cette séparation avec ce que son prénom veut désigner est si complète qu'il ne s'y identifie plus; il ne se voit plus comme Jacob. Comme dans le cas de Marianne, le prénom de "Jacob" le définit malgré lui.

C'est par leurs noms, en étant nommés par les autres, que Jacob et Marianne sont, chacun à son tour, anéantis. Ces deux moments sont presque parallèles dans les deux récits. Dans *La Vie de Marianne*, Marianne se croit en toute sûreté chez Mme de Ferval lorsque Mme Dutour arrive sur scène pour détruire sa façade:

Eh! que Dieu nous soit en aide! Aurais-je la berlue? N'est-ce pas vous, Marianne? s'écria de son côté Mme Dutour. Eh! pardi oui, c'est elle-même.

Tenez, comme on se rencontre! ... Voilà qui est admirable, cette pauvre enfant! A ce discours, pas un mot de ma part; j'étais anéantie....pour moi, qui me sentais faible et les genoux tremblants, je me laissai tomber dans un fauteuil qui était à côté de moi, où je ne fis que pleurer et jeter des soupirs (245-247).

A ce moment, lorsqu'elle est nommée et définie par Mme Dutour, Marianne perd sa voix et son pouvoir de parler. Elle est définie comme "Marianne" tout court et se trouve ainsi anéantie. Elle perd le droit de se nommer, et donc, elle perd aussi toute contenance.

Il en est de même dans *Le Paysan parvenu* lorsqu'un chevalier surprend Jacob, déguisé comme Monsieur de la Vallée: "Eh! c'est Jacob, s'écria-t-il alors, je le reconnais, c'est lui-même. Eh! parbleu, *mon enfant*, je suis charmé de vous voir ici en si bonne posture; il faut que *ta* fortune ait bien changé de face" (207 *je souligne*). Ici, Jacob perd tout droit de se nommer Monsieur de la Vallée. Il est nommé simplement "Jacob" et en plus, il est tutoyé. Le narrateur nous explique ses sentiments à ce moment: "Pour moi, je n'avais plus de contenance...et ne savais plus ce que je faisais, j'étais démonté. Cette assommante époque de notre connaissance, son tutoiement, ce passage subit de l'état d'un homme en bonne fortune où il m'avait pris, à l'état de Jacob où il me remettait, tout cela m'avait renversé" (207). Tout comme Marianne, Jacob perd son identité en perdant son titre et son nom. Son masque tombe et il est réduit à Jacob le paysan. Il est nommé et défini par un autre et perd aussi son contrôle sur lui-même.

C'est en écrivant leurs mémoires que Marianne et Jacob font un dernier effort de réclamer la parole à laquelle ils ont perdu le droit. Écrire son histoire, c'est se créer soi-même, c'est rétablir sa propre identité et retrouver une certitude qui avait été perdue. Le pouvoir du récit dont Jacob et Marianne se servent dans les romans est, donc, appliqué également à leur narration écrite. Marianne et Jacob prétendent raconter leur vie pour amuser leur public et eux-mêmes, mais on peut aussi lire dans leur intention un désir de retrouver leur propre voix. Jacob et Marianne, les narrateurs, éprouvent encore un besoin de se connaître, de se communiquer et de s'expliquer. Les narrateurs de *La Vie de Marianne* et du *Paysan parvenu* exercent "un esprit de réflexion" sur leur vie et cet esprit leur donne un certain plaisir. Leur bonheur dérive du fait qu'ils arrivent à devenir leur propre romancier.



End Notes

¹Ces termes sont traduits des termes allemands de Leo Spitzer et séparent le narrateur au moment de la narration (le "je narrant") de lui-même au moment de l'action du récit (le "je narré") par une distance temporelle. Gérard Genette se sert de ces termes dans son étude *Figures III*.

Bibliographie

- Allison, Jenene J. "Ennobling Woman: Social Legitimacy Won and Lost in *La Vie de Marianne*." *Le Triomphe de Marivaux*, Ed. Magdy Gabriel Badir et Vivien Bosley. Edmonton: University of Alberta, 1989. 93-105.
- Edmiston, William. "Event, Narration, and Reception: Temporal Ambiguity in Marivaux's *Le Paysan parvenu*." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 265 (1989): 1601-1604.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Huet, Marie-Hélène. *Le Héros et son double, essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle*. Paris: Corti, 1975.
- Marivaux. *La Vie de Marianne*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
- . *Le Paysan parvenu*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.

FELISBERTO HERNÁNDEZ Y SU FORMA ALTERNATIVA
DE ENFRENTAR LA REALIDAD



Amy Jennings
Boston College

La cuestión de la realidad es una que siempre ha aturcido a los seres humanos románticos, entre ellos los artistas. En la literatura latinoamericana, se evidencian muchos prosistas que han tratado de acercarse a una respuesta concreta a esta cuestión. Estos prosistas pretenden entender mejor la realidad cotidiana a través de una literatura en que se plantea la misteria pero cada escritor sale del proceso con una representación o una versión distinta de esta verdad. Sin embargo, este proceso nos presenta con una variedad extraordinaria que nos hace como lectores pensar y readjustar nuestra percepción de la realidad. Algunos de los escritores latinoamericanos más conocidos por su habilidad de representar la realidad en una manera original son Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, y Manuel Puig. Entre ellos hay otro escritor, menos conocido, que merece la atención de un estudio que trata de su versión distinta de la vida cotidiana. Por lo tanto, el propósito de este ensayo crítico será revelar la realidad fantástica que se manifiesta en la obra hernandiana a través de su presentación creativa y distinta de la realidad. Se analizará con cuidado “Las Hortensias” que aparece en *Felisberto Hernández: Novelas y Cuentos*, en el cual se exterioriza una representación fantástica de la vida cotidiana mediante las técnicas literarias del extrañamiento poético y la fragmentación.

Según los formalistas rusos, el extrañamiento poético, se evidencia en el arte cuando el motivo del artista es ofrecerle al lector una:

percepción inédita de la realidad, desautorralizando el lenguaje, deformando los materiales que lo componen, deslocando semánticamente la expresión. La forma artística no es nada más que una suma de procedimientos: el efecto de extrañamiento, convierte a la imagen en nueva, imprevisible, distinta de la percepción común o trivializada (Diccionario de retórica, crítica y terminología literario, 158).

Por lo consiguiente, el presente estudio muestra los rasgos del extrañamiento que se manifiestan en la literatura hernandiana por medio de sus presentaciones inéditas de la realidad cotidiana. Respalda esta postura por examinar

algunas escenas claves en las cuales el extarñamiento poética logra convertir a una imágen de la realidad en nueva, inédica versión de ella (158).

Es importante tener en cuenta que las obras hernandianas se figuran durante los años en que el surrealismo surge en Europa. Este movimiento literario se diferencia de los corrientes literarios previos por su yuxtaposición e integración del sueño con la vida cotidiana; es el movimiento en que los deseos de la subconciencia se acercan a la superficie donde invaden la realidad ya existente y se convierten en una representación distinta. Por ende, el intento de Hernández, durante este período literario, es proponer interpretaciones ilimitadas y poéticas por su escritura; es cierto que, por medio de su prosa, el escritor logra varias representaciones únicas e inéditas del mundo en que la realidad y el sueño comparten una unidad esencialmente indescomponible.

Felisberto Hernández se encuentra entre los maestros de la literatura uruguaya por su originalidad, resulta de sus sentimientos de la alienación y de la desvinculación de la vida cotidiana que se presentan en su literatura y perfeccionan su representación única de la realidad. Varios críticos han señalado la unicidad de la escritura hernandiana. Entre ellos figura Norah Giraldi, quien en su libro titulado *Felisberto Hernández del creador al hombre*, está de acuerdo con la idea de que la realidad para Hernández es distinta, original:

Felisberto no tuvo escuela ni dejó influencias claras en escritores uruguayos inmediatamente posteriores a él. Las causas de este fenómeno de independencia y de aislamiento fueron aparentemente muchas. En primer término podemos señalar su profunda formación individualista y la originalidad de su creación artística que no obedece a cánones ni a motivos literarios tradicionales (63).

Es obvio que esta originalidad es producto del aislamiento y del hecho de que sus obras no recibieron el reconocimiento merecido durante su vida. En el artículo titulado “Aproximaciones a las claves narrativas de Felisberto Hernández”, José Manuel García Rey explica que se manifiesta este estilo original en la literatura de Hernández “donde la realidad se ajusta, recrea o inventa” (75). Nota García Rey que “lo fantástico” existente en la literatura de Hernández depende de la habilidad del prosista de acercarse:

demasiado a lo real para remontarse subrepticamente a lo extraordinario. Es éste indudablemente el aspecto más destacado, la faceta más evidente que presenta, y aquí radica la grave dificultad que se manifiesta a la hora de clasificar una narrativa que parece desarrollarse en un mundo que reconocemos—o creemos reconocer—cotidianamente. Su literatura se

vincula indisolublemente a lo ordinario de la vida; de ese ámbito nacen y de él parten las experiencias exploratorias de otra realidad; una realidad particular propuesta a partir de la constante vulneración del límite que ha separado secularmente literatura y cotidianidad (75).

Es evidente que la literatura hernandiana no cabe dentro de la definición tradicional de lo “fantástico”. En cuanto a la polémica del uso del término “fantástico”, Hugo J. Verani, insiste que es necesario que el lector tenga en cuenta lo siguiente:

Para crear relatos incómodamente extraños, Felisberto no recurre al horror sobrenatural, sino al desplazamiento imaginativo de deseos vedados—los ‘fantasmas’ de su propia conciencia—y a la presentación conflictiva de la realidad (65).

Esta nueva definición de lo fantástico lleva el lector al entendimiento que las obras fantásticas de Hernández relatan sucesos que se independizan de las reglas de la literatura fantástica tradicional. Verani sigue apoyando esta postura:

Lo fantástico—partiendo de la crítica ya existente—se caracteriza por una intrusión del misterio en el mundo familiar, por una presencia de acontecimientos extraños e inexplicables, por las normas que gobiernan la vida cotidiana. Lo inadmisibile produce una ruptura en el orden reconocido como verosímil, una violación de la casualidad lógica o natural. La narrativa fantástica acepta sin cuestionar que lo indeterminado transborda la aparente normalidad; los fenómenos insólitos coexisten con naturalidad dentro de lo natural (61).

En la obra hernandiana, se refleja la coexistencia de los fenómenos insólitos dentro de la vida cotidiana a través de unas tramas extrañas que constan del sollazo desenfrenable en el cuento “El cocodrilo”, una obsesión con unavaca en “Úrsula”, o amor insólito o unas muñecas en “Las Hortensias”.

Es interesante observar que la mayoría de los relatos fantásticos de Hernández son espantosos porque no cuentan historias increíbles, sino verosímiles. Lo inquietante de estos relatos se exterioriza en su credibilidad que obliga al lector cuestionar su propia noción ya existente de la realidad cotidiana. Tal literatura revela una manipulación de la percepción de la verdad cotidiana que la lleva al nivel fantástico por integrar una representación anormal en ella: una representación que, a pesar de su rareza, suele ser aceptada como familiar y verosímil. En otras palabras, a través de su literatura, Hernández logra poner superficie a los sentidos insólitos que hasta este punto se han quedado escondidos en la hondura de la conciencia.

Se encuentra el mejor modelo fantástico hernandiano en su cuento titulado "Las Hortensias". Este cuento indudablemente habita el mundo de la marginalidad y la fragmentación en que el extrañamiento poético se presenta más evidentemente. En su artículo titulado "La historia y el círculo de la domesticidad" Alicia Borinsky explica el problema central que se manifiesta en el cuento:

"Las Hortensias" de Felisberto Hernández nos presenta al personaje masculino víctima del enigma de las muñecas. Esta vez, el anónimo es de las mujeres y muñecas, cuyos nombres intercambiables y repetidos figuran la incapacidad que Horacio tiene de controlar los meandros de su deseo (392).

Aquí se ve que Horacio, quien colecciona a muñecas un poco más altas que las mujeres normales, sufre de un fetiche que le impide reconocer a las mujeres reales entre las de plástica. Hernández maneja al lector a través de esta inhabilidad con el propósito de expresar el enajenamiento de la realidad cotidiana de Horacio.

Empieza la trama con una descripción de la casa negra habitada por Horacio, su esposa María Hortensia y las muñecas (las Hortensias) que viven con ellos. Al principio el lector tiene la impresión de que el matrimonio se lleva bien; Horacio y María parecen completamente enamorados, sumamente cariñosos el uno con el otro. Se entera el lector de que Horacio colecciona maniqués, y paga a unos muchachos para hacer mini-obras de teatro con ellas. El narrador habla de las manías de Horacio que, a lo largo del cuento, se presentan en la predilección obsesiva de Horacio hacia estas muñecas.

El lector se da cuenta de que el acto de coleccionar muñecas se ha convertido en más que un pasatiempo benévolo. Es una verdadera obsesión del protagonista:

En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser eligidas para tomar parte en escenas que componían en las otras habitaciones. Esa tarea estaba a cargo de muchas personas: en primer término, autores de leyenda (en pocas palabras debía expresar la situación en que se encontraban las muñecas que aparecían en cada habitación); otros artistas se ocupaban de la escenografía, de los vestidos, de la música, etc. (218).

Mediante esta descripción detallada de las escenas y las habitaciones contruidas especialmente para ellas, el lector se entera de que este proceso es demasiado intrincado para considerarlo una mera diversión. A lo largo de la historia se va revelando la fuente de la manía de Horacio y algo que empezará

como un pasatiempo inocente se convierte en una obsesión que resulta en la enajenación completa del protagonista de la vida diaria.

El problema principia cuando el lector averigua que Horacio sufre de una predilección a las muñecas a quienes se siente una atracción física (o sea, un fetiche sexual) incontrolable. Se pregunta el lector entonces por qué permitiría María a Horacio tener las muñecas en la casa y por qué mostraría María un gran cariño a ellas, si ellas fueran una amenaza. Se presenta una razón creíble y convincente que satisface al lector inmediatamente; María, por padecer de la incapacidad de tener hijos, se siente incompleta como mujer; por eso, acepta la responsabilidad de hacer a su marido feliz por cualquier medio. Por lo consiguiente, María no sólo admite la presencia de las muñecas en casa sino que las considera como hijas propias; las viste, les lee libros, hace trucos con ellas para divertir a Horacio y aun se dejan dormir juntos; a veces los tres se duermen juntos. Horacio, María y Hortensia, (la muñeca modelada para que se parezca a María), dan paseos juntos y el narrador sugiere que la gente las considera como acciones raras pero nunca las presentan como acciones ridículas o perversas. Por eso, dar paseo con una muñeca plástica que se parece a su mujer se convierte en una diversión corriente y aceptable en la vida cotidiana hernandiana.

Este relato se basa en unos sucesos creíbles: el pasatiempo de coleccionar muñecas y la inhabilidad de tener hijos son muy posibles. Sin embargo, hay un punto en que se percata de que Horacio, además de estar obsesionado por la belleza de las muñecas y la atracción física a ellas, las considera reales. A través de la posibilidad de la animación de las muñecas, el narrador lleva al lector al umbral del mundo fantástico hernandiano. El lector, y aun el protagonista, empiezan a cuestionar su visión de la realidad cuando admira la escena en que:

Miró fijamente la muñeca y pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre estos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición tan incómoda de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada; él, a su vez, volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza (221).

A través del movimiento voluntario de las muñecas y por la personificación de las muñecas, Hernández no sólo le introduce una nueva percepción de

la realidad al lector, sino también hace cuestionar la visión de la verdad ya existente. Al hacer referencia a la actitud de la muñeca, o hablar de su habilidad de reconquistar su fijeza o de esforzarse demasiado por mirar hacia arriba, la convierte a ella en una persona viva con sentimientos, y aun la capacidad de lograr estados sumamente mortales; por esta visión distinta de la verdad el lector se halla a sí mismo en el mundo fantástico de las Hortensias donde las mujeres plásticas mueven espontáneamente.

Se ve lo extraño en varias escenas en las cuales se confunde la realidad con la fantasía. Por ejemplo, hay un momento en que Horacio piensa que está durmiendo con María, pero cuando la besa en la mejilla la encuentra fría. Horacio procura solucionar este problema de la carencia de “un calor humano” por introducirle a Hortensia el agua caliente. Más raro que la decisión de hacerla más real es la reacción de Facundo quien, en vez de tomar una postura repulsada cuando le pide introducirle el agua, solamente le explica a Horacio la dificultad que le va a costar lograr y mantener este calor humano con una muñeca plástica.

A través del episodio en que revela Horacio la idea de hacer a Hortensia más real, el lector se entera de la profundidad de la obsesión de Horacio. Es necesario que el protagonista reestablezca la confianza del lector en cuanto a su salud mental. La logra recuperar mediante una conversación que ocurre entre Horacio y María antes de mandar a Hortensia a la casa de Facundo para completar dicho proceso difícil. En esta conversación, es Horacio que parece el sano y es la salud de María Hortensia que se cuestiona. Pero solamente se duda la salud de ella por un momento, porque de repente, se entera de que Horacio, por sentirse ridiculizado por hablar con su esposa de sus sentimientos verdaderos, se finge la indiferencia. Revela que hablar con María sobre el hecho “le quitaba la ilusión en lo que esperaba de Hortensia cuando volviera” (226). Por otro lado, se ve claramente que María, por su infertilidad, se siente culpable por el enlace emocional entre Horacio y Hortensia y el lector justifica esta preocupación para explicar el comportamiento extraño de María. Ella acepta la presencia de las muñecas hasta el punto en que nota que Horacio no tiene amor de padre a hija por las muñecas sino que las quiere como amantes y además las prefiere a su esposa. Por unos celos desenfrenables, María mata figurativamente a Hortensia y se va de la casa.

La ausencia de Hortensia, por punto de vista de Horacio, se convierte en un defecto de María. El protagonista empieza a volverse loco al imaginar a María sin Hortensia y vice versa hasta que se confunde a sí mismo y busca la apariencia de Hortensia en la cara de su esposa. “Miró varias veces a María en silencio y por fin creyó encontrar en ella la idea de Hortensia” (226). Cuestiona su propio motivo por amar a María: “Hortensia no sólo era una

manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia” (226). Se ve que, a lo largo de la obra, Hortensia se ha convertido en algo más palpable y creíble, y aún más agradable que María desde el punto de vista de Horacio. El protagonista continúa revelando al lector que no es Hortensia, sino María quien le parece artificial por su mejilla enfriada: “Después de cenar, Horacio besó la mejilla fresca de María y fue a ver sus vitrinas” (227).

A lo largo del cuento el protagonista empieza a sufrir aun del enajenamiento de sí mismo como se ve en la cita siguiente: “A la mañana siguiente se despertó con el cuerpo arrollado y recordó quién era él, ahora. Su nombre y su apellido le parecieron diferentes y los imaginó escritos en un cheque sin fondos. Su cuerpo estaba triste; ya la había ocurrido algo parecido” (235). Es evidente que lo fantástico ha reemplazado lo real en la vida de Horacio en que las cosas plásticas le parecen más reales, más palpables que las cosas más familiares como su propio nombre.

La pérdida evidente de la habilidad de distinguir entre lo real y lo artificial añade al enajenamiento total de Horacio que continúa hasta el punto en que ni siquiera las muñecas le ofrecen consuelo:

Cada vez le costaba más estar solo; las muñecas no le hacían compañía y parecían decirle: ‘Nosotros somos muñecas: tú arréglate como puedas’. A veces silbaba, pero oía su propio silbido como si se fuera agarrando de una cuerda muy fina que se rompía apenas se quedaba distraído. Otras veces conversaba en voz alta y comentaba estúpidamente lo que estaba haciendo: ‘Ahora iré al escritorio a buscar el tintero’ (245).

La fragmentación se manifiesta en una escena que trata de los miembros sueltos de las muñecas en que alude a la cabeza de Horacio como parte desasociada del resto de su cuerpo. Esta alusión a la cabeza de Horacio mientras admira una escena de muñecas en una tienda es una prefiguración del fin fatal. Él se convierte en un zombi que se encuentra “también con fijeza de muñeco” y cuya “cabeza siguió andando por entre la gente hasta detenerse, de nuevo, frente a las muñecas” (251). Este cambio de papel entre lo real y lo fantástico se dislumbra en la próxima escena: “En vez de cabello, salían plantas de hojas pequeñas que les caían como enredaderas; en la piel, oscura, tenían dibujados flores o rayas, como los caníbales; y a otras les habían pintado, por todo el cuerpo, ojos humanos muy brillantes” (251). La referencia a los caníbales y los ojos humanos le ofrece al lector la imagen de un ser humano atrapado dentro del cuerpo de una muñeca.

Más tarde el narrador empieza a referirse a Horacio como si fuera un muñeco mientras emplea la técnica de la fragmentación para presentarle al lector una escena desconectada. Ahora se describe a Horacio como “un hombre de palo . . . que la mayor parte del tiempo lo pasaba encerrado, casi inmóvil, en la pieza de huéspedes:” “siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio y su quietud de muñeco” (252). Su enajenamiento sigue manifestándose de este modo hasta el desenlace final, inesperado y fantástico, en lo que la realidad y lo artificial no sólo se juxtaponen, sino que se mezclan, se confunden y se cambian de papeles. Poco a poco se desarrolla la incapacidad de Horacio de distinguir la realidad de lo artificial hasta que se entrega a sí mismo a la vida artificial.

Por ende, “Las Hortensias” se convierte en la representación más fantástica de la realidad cotidiana hernandiana por su presentación de un hombre que, al principio siente sólo un afán a las muñecas, al final renuncia a la vida real por su obsesión de no sólo amar a una muñeca plástica, ni tener sus miembros sueltos, sino de ser un muñeco, un zombi animado por los ruidos de la fábrica que dan vida a los demás. Su inhabilidad de saciar su deseos con las mujeres reales o plásticas resulta en su enajenación completa de la realidad; ni María, ni Hortensia aun con su calor humano, ni los miembros sueltos son suficientes para aplacarlo y como consecuencia se destruye a sí mismo.

En conclusión, esta realidad fantástica que predomina en “Las Hortensias” se evidencia en las representaciones distintas de la realidad. El tono del distanciamiento que emplea el prosista en contar los relatos hace posible la manifestación de lo fantástico en la obra. Además, aparece lo fantástico a través de los deseos vedados de Horacio, que hacen al lector que cuestione su versión propia de la realidad. Hernández tiene la capacidad de guiar al lector a conclusiones distintas de la verdad a través de presentaciones distorsionadas. Y es esta habilidad que hace la literatura de escritor uruguayo tan impresionante y única. A través de su arte y su empleo experto de varias técnicas literarias, Feliberto Hernández logra manifestar, no sólo una realidad fantástica sino hacerla creíble. Y es esta habilidad que lo gana su posición bien merecida entre los maestros de la literatura latinoamericana.



- Borinsky, Alicia. "La historia y el círculo de la domesticidad". *Discurso literario: Revista de temas hispánicos*, 5:2 (1988): 389–394.
- Cortázar, Julio and José Pedro Díaz. *Felisberto Hernández: Novelas y Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- García-Rey, José-Manuel. "Aproximación a las claves narrativas de Felisberto Hernández". *Nueva-Estafeta*, 53 (1983): 75–80.
- Giraldi de Dei cas, Norah. *Felisberto Hernández, del creador al hombre*. Montevideo: Banda oriental, 1975.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas* Volume 3., México: Siglo veintiún editores, 1983.
- Lockhart, Washington. *Felisberto Hernández: Una biografía literaria*. Montevideo: Arca editorial, 1991.
- Marchese, Angelo and Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 3rd ed. Barcelona: Ariel, 1991.
- Verani, Hugo, J. "Felisberto Hernández: "La inquietante extrañeza de lo cotidiano". *Cuadernos Americanos*, 3:14 (1989): 56–76.

LE DROIT À LA DIFFÉRENCE ET L'INDIVIDUALISME MODERNE:
LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE EST-ELLE MENACÉE EN 1993?



Valérie Orlando
Brown University

Aujourd'hui la République française est en crise. L'idée de la République conceptualisée par Rousseau et raffinée plus tard par Jules Ferry, Gambetta et Blanc parmi d'autres, est menacée. De nos jours, l'homme et la femme modernes ainsi que les communautés ethniques revendiquent leurs "droits à la différence". Ces groupes ethniques et ces communautés diverses, qui réalisent que le melting pot n'est qu'une utopie et qui en même temps souffrent d'une crise d'identité, participent à l'éclatement de l'Etat français et mettent en question ce qui formait les idées de base de la République de 1789. *Le Nouvel Observateur* dans un article intitulé "Ah, Jules Ferry..." (28 octobre 1992) demande "Dans les faits, la France d'aujourd'hui a-t-elle beaucoup plus de "tribus" qu'il y a un siècle?" (13). De même, Louis Dumont dans *Essais sur l'individualisme* rend l'individualisme moderne responsable de la déstabilisation de "la conception commune" (37).

Mais, peut-on vraiment dire que l'homme/femme individu(e) quand ils revendiquent le "droit à la différence" posent de nouveaux problèmes à l'idée républicaine? Historiquement, "l'idée républicaine" a toujours connu des défis et des antagonismes, et cela au coeur même de sa doctrine. Elle était destinée dès le début à subir des controverses philosophiques. Dès 1789, les revendications individualistes et capitalistes exprimées par les citoyens français après la Révolution avaient condamné la réalisation des espoirs républicains. Après 1789, l'histoire française a été témoin d'événements bouleversants: la Terreur, la Révolution de 1848, l'Affaire Dreyfus 1909, et le gouvernement de Vichy en 1940 (sans oublier non plus l'ère coloniale). Quand on considère l'histoire politique turbulente de la France la notion d'une vraie République ne devient rien d'autre qu'un rêve de bonnes intentions. Plus de deux cents ans après la chute de la monarchie il est évident qu'il existe encore d'énormes difficultés avec la définition exacte de "République". Cet aspect fugace a été le mieux exprimé par Clemenceau qui déclarait juste avant sa mort: "j'ai besoin de vivre vieux. Je voudrais voir la vraie République".

Avant d'étudier les raisons pour lesquelles la République se trouve en difficulté en 1993, il faut d'abord définir le mot "république" et ce que Rousseau et ses contemporains avaient envisagé comme but pour la nouvelle nation en 1789. Une fois que le mot lui-même est défini, il faut voir pourquoi la France est réticente d'assimiler l'individualisme moderne et ses différentes ethnies en un peuple unique. Il faut aussi considérer le deuxième élément que constitue la notion de "droit à la différence". Ce droit d'un côté est revendiqué par les immigrés français qui le voient comme seul moyen pour obtenir l'égalité dans la société française. D'un autre côté ce droit à la différence est utilisé par le Front National comme moyen pour exclure les ethnies d'origines étrangères vivant dans l'Hexagone.

*La République
de Rousseau:
Est-ce un mythe?*

Rousseau déclare dans le premier livre du *Contrat Social* que "l'homme est né libre" (173) et que malgré les bonnes intentions du collectif il y aura toujours la possibilité d'une volonté d'une simple faction qui pourrait empêcher l'harmonie de l'Etat (Ferry 83). Luc Ferry maintient qu'il existe une véritable "problématique rousseauiste" dans le *Contrat Social* qui construit une barrière et empêche l'idée de la République de s'harmoniser avec l'individu: "Au regard de l'histoire des idées, l'apport principal du *Contrat Social* réside dans l'élaboration d'une définition... la définition philosophiquement rigoureuse du peuple comme individualité libre" (Ferry 83). Cette "problématique" nous amène à nous demander si la notion d'un Etat Républicain peut coexister avec la volonté humaine qui est par sa nature individualiste. Rousseau n'a pas été le seul à douter de la nature de l'homme. En 1815, Benjamin Constant, toujours conscient d'un système de classes admettait lui-même que "tous les membres de la société ont le droit de jouir de la liberté" (Ferry 21), cependant tous ne seraient pas qualifiés pour nommer "les représentants du peuple et donc de participer à la 'formation de la loi'" (Ferry 21). Tocqueville aussi est connu pour avoir évoqué "les périls d'un gouvernement où le peuple règne (la tyrannie de la majorité, l'exacerbation des passions égoïstes, la disparition de l'individu au milieu de l'obscurité commune...)" (Ferry 21). Dès le début, il est évident que la République se voyait condamnée à lutter pour réconcilier la volonté individualiste de l'homme avec la notion d'un Etat Républicain.

Claude Nicolet dans son livre *L'idée républicaine en France* déclare que: "La France est une république, mais la République n'est pas la France" (9). La France a connu au moins cinq "Républiques" différentes en deux siècles. Nicolet déclare qu'à travers ces deux siècles la France a connu presque toute forme de gouvernement possible: "Une monarchie absolue de droit divin, deux Empires, deux monarchies constitutionnelles, un "Etat", sans parler

des périodes où elle n'a rien été, vivant sous des gouvernements provisoires ou révolutionnaires" (9). Nicolet explique que même au XVIII^e siècle parmi les formateurs de la République il y avait du désaccord. Ce désaccord était le résultat du schisme entre ceux qui favorisaient une démocratie basée sur l'ancienne philosophie grecque et ceux qui voulaient une démocratie "moderne" fondée sur la liberté de l'individu. Certains craignaient qu'une démocratie basée uniquement sur l'ancienne philosophie grecque risquait d'amener l'Etat vers des tendances totalitaires où toute autorité serait concentrée pour le bénéfice de la "société du collectif" (holiste) oubliant les droits aux libertés des individus (Nicolet 48). Aujourd'hui, plus de 200 ans après les "Lumières" le même débat est en cours.

Léo-Strauss défend la philosophie "ancienne" en disant que c'est le moyen le plus direct pour embrasser le droit "naturel" et donc, qu'elle permet une connaissance de "l'ordre cosmique qui, en tant qu'indépendant du sujet, constitue une dimension de l'objectivité" (Ferry 49). C'est ainsi que le droit naturel antique permet un "droit objectif" dont la société en entier bénéficie. De plus, cette philosophie comporte, comme dit Strauss, "la science du partage ou de la répartition... la justice se conçoit ici, avant tout, comme justice distributive" (Ferry 50). Cependant, le danger de cette philosophie réside dans le potentiel totalitariste pouvant découler des droits "holistes" qui pourraient annuler les droits de l'homme et toute indépendance de l'individu. Dumont maintient dans son livre *Essais sur l'individualisme* que le Droit naturel n'a pas d'autre but que "d'établir une société ou l'Etat idéal à partir de l'isolement de l'individu" (100).

Il existe plusieurs exemples dans l'histoire française récente où un état holiste a écrasé les droits de l'individu à travers des actes de totalitarisme: en guise de représailles pour l'une des plus sanglantes batailles en Algérie, le 17 octobre 1961, des centaines d'Algériens-Français ont été dépouillés de tous leurs droits civils, ramassés, tabassés et tués dans les rues de Paris. D'autres exemples existent; le gouvernement de Vichy en 1940 qui a systématiquement supprimé les droits de milliers de juifs; plus récemment, l'adoption de lois permettant des contrôles d'identité arbitraires des citoyens, mais surtout de ceux qui n'ont pas des "têtes de citoyens".

Deux camps existent. Le premier favorise un Etat républicain avec un pouvoir fort, et l'autre préfère que les droits de l'individu soient prépondérants. On se doute que les conflits opposant ces deux courants ne sont pas prêts de finir. Luc Ferry rappelle que Rousseau et les autres penseurs des "Lumières" avaient mentionné la difficulté d'une réconciliation entre ces deux courants. Néanmoins, rien n'a été proposé avant la Révolution pour trouver une solution.

*Qu'est ce que
l'individualisme
moderne?*

Peut-on définir l'individualisme moderne? Dumont maintient que "l'individualisme implique à la fois l'égalité et la liberté" (101). Suivant cette règle, le collectif définit une loi comme juste si elle défend l'égalité entre les citoyens en même temps qu'elle reste assez souple pour que l'individu puisse exercer sa volonté afin de satisfaire ses besoins. Dans une société "libre-égale" l'homme et la femme cherchent à accomplir leurs désirs holistes. Ils forment des associations qui peuvent à la fois leur donner le sens de faire partie d'un groupe tandis qu'ils exercent l'individualité particulière de ce groupe. Dans un sens l'individu se définit à l'aide d'un plus grand corpus d'individualité qui peut être religieux, ethnique ou culturel. Il faut dire qu'un état où existe la possibilité d'affirmer les différences culturelles, religieuses ou ethniques et où les groupes dans sa société peuvent exercer leur autonomie sera considéré comme étant un état juste et idéal. Cependant, la France en voulant garder ses valeurs républicaines "pures" fortement influencées par les doctrines de Rousseau, Condorcet et Girondin, (qui garantissaient des droits tels que l'éducation du peuple, un Etat laïque et une séparation de pouvoirs, en même temps qu'ils favorisaient la liberté des individus), s'est condamnée aux tortures idéologiques face aux défis que représentent aujourd'hui les immigrants et les cultures étrangères sur son sol. Dans un sens la France est maintenant la victime de ces droits qu'elle voulait garantir dès l'époque de Rousseau. Il est évident que les peuples de cultures différentes qui vivent en France et qui contribuent à son économie, à l'enrichissement de la vie française et à sa propre culture, sont sur le sol français pour y rester. Leurs contributions vis-à-vis de l'état français prouvent qu'ils font autant partie de la France multi-culturelle qu'un Français descendant des Francs. De plus, un état moderne est un état qui embrasse toutes ses différences et qui essaie de vivre avec elles en faisant de celles-ci des atouts et non des handicaps, chose apparemment difficile pour la France actuelle.

*La laïcité,
l'individu et la
République*

Il faut se pencher sur les conflits qui existent aujourd'hui entre les idées républicaines et les philosophies diverses des cultures multiraciales qui sont présentes en France. Prenons comme exemple le conflit qui s'est situé autour de "l'Affaire des foulards" en 1989. Cette "affaire" a bousculé plusieurs concepts républicains notamment celui de la laïcité dans les institutions dirigées par l'Etat. *L'Express* du 18 mai 1989 fait remarquer notamment que: "Les musulmans, exception faite de ceux qui ont été formés dans la mouvance de l'école française, ne considèrent pas la laïcité comme un concept universel" (86). Cet article soulève les deux questions suivantes: Est-ce que l'Etat a le droit de supprimer les droits qui protègent la liberté religieuse au sein du cadre plus large des Droits de l'homme? Mais,

en revanche, devrait-on être obligé de changer l'idée de la laïcité qui est le noyau de la philosophie républicaine? La laïcité est un idéal cher à la France c'est vrai, mais que doit-on faire quand la notion laïque va à l'encontre de la liberté de l'individu dans la pratique de sa religion? En 1989, l'Etat français a pris position en disant que le port du foulard chez les peuples musulmans représentait aussi la soumission de la femme et l'annulation de ses droits civils. Ceci est absolument intolérable dans un état qui base sa philosophie sociale sur l'égalité des individus.

“Le foulard islamique entre à l'école” (19) c'est ce qui est proclamé dans le *Nouvel Observateur* du 8 mai 1991 dont l'article mentionne les conflits entre l'Islam et l'Etat français moderne. Trois écolières: “des beurs sont arrivées avec un voile sur la tête et refusent de l'ôter en classe...”(19). Cela a transformé la France en un véritable champ de bataille:

où s'affrontent d'un côté les partisans de la laïcité pure et dure, de l'école comme 'lieu d'émancipation' de l'appartenance religieuse et des contraintes traditionalistes, et de l'autre, les chantres de la 'différence', qui refusent à la République le droit d'interdire (19).

Cet événement a présenté un défi à l'idée Républicaine. L'affaire a fait remarquer deux choses en même temps qu'elle a ouvert une véritable “boîte de Pandore”. D'une part elle a montré jusqu'à quel point l'intégrisme en France menaçait (et menace toujours) l'Etat. Deuxièmement, elle a alimenté le discours raciste de ceux qui embrassaient la cause de Le Pen et des autres rhétoriques de “l'anti-Autre”. Finalement le Conseil d'état saisi par Lionel Jospin, alors ministre de l'éducation, a rendu “un avis qui autorise les chefs d'établissement à la fermeté” (*Nouvel Observateur* 8 mai 1991: 19).

Dans le *Contrat Social* Rousseau appelle une République “tout Etat régit par des lois, sous quelque forme d'administration que ce puisse être: car alors seulement l'intérêt public gouverne, et la chose publique est quelque chose. Tout gouvernement légitime est républicain” (Nicolet 27). On peut dire, qu'“un intérêt public” reflète une idée de la communauté. En 1834 *La Revue Républicaine* précisait que le “droit social désigne en fait un devoir de solidarité envers la collectivité qui ne fait qu'explicitement l'idée même de la fraternité” (Ferry 169). Luc Ferry explique que les premiers républicains faisaient bien la distinction entre “droits-participations et droits-libertés” (169). Pour eux il était évident que le bonheur du collectif dépendait uniquement de la participation authentique des citoyens à la souveraineté de l'Etat.

*Le droit à la différence?
Nourrit-il la ségrégation des groupes ethniques et causera-t-il la mort à l'idée républicaine communautaire?*

La France de 1993 est polarisée et morcelée en des centaines de communautés différentes, chacune revendiquant ses besoins auprès de l'Etat. Il existe aujourd'hui une "polarisation" des groupes ethniques, religieux et culturels qui demandent leur indépendance et leurs droits au nom du "droit à la différence", c'est-à-dire, leur droit de garder leur culture et leur tradition sans être assimilés par la société française.

Le défi à la non-assimilation est dû, en partie, à la loi du 13 juillet 1990. Elle déclare que "Toute discrimination fondée sur l'appartenance ou la non-appartenance à une ethnie, une nation, une race ou une religion est interdite" c'est une loi bourrée de bonnes intentions, mais mal comprise explique Pierre-André Taguieff dans un article du *Nouvel Observateur* du 1 avril 1992. Au lieu d'harmoniser le pays et d'assimiler toutes ses ethnies dans la société française: "la référence à la 'race' présuppose l'existence de 'races humaines' distinctes, au sens de la vieille anthropologie classificatoire" (7) et donc, nourrit la ségrégation.

"Le droit à la différence" est en fait, une forme d'auto-exclusion qui est une manifestation de la crise d'identité que l'on trouve dans toutes les sociétés occidentales où il y a plusieurs ethnies d'origines diverses. "L'auto ségrégation", qui est malheureusement le résultat des revendications du droit à la différence, rend plus facile le travail des racistes comme Jean-Marie Le Pen ou Carl Lang qui l'utilisent dans leurs doctrines pour montrer que les groupes "non-français" ne veulent ni faire partie de la société ni vivre comme citoyens dans la République Française. Taguieff appuie sur le fait que dans les années récentes le droit à la différence n'a pas réussi à faire gagner le droit à l'égalité pour les peuples d'origines étrangères, mais plutôt qu'il les a isolés politiquement et idéologiquement.

Claude Lévi-Strauss maintient que la compréhension de l'identité des individus et la conservation de leurs cultures respectives est l'affaire du monde entier. Ceci est la pensée clé de son livre, *L'Identité*, dans lequel il dit que le travail sur "la crise d'identité" qui est le "nouveau mal du siècle" ne devrait pas concerner uniquement des anthropologues mais aussi d'autres disciplines au sein de la société: "le thème de l'identité se situe non pas seulement à un carrefour, mais à plusieurs. Il intéresse pratiquement toutes les disciplines" (9). "L'identité" est l'essence de l'individualité. Elle devrait être au sein des préoccupations du collectif qui pourrait ainsi garantir la liberté dans l'égalité à tous. Cependant, les factions qui se créent en revendiquant leurs droits à la différence risquent de rendre impossible l'atteinte de toute liberté. L'idée républicaine veut attendre ce mélange d'égalité-liberté, mais aujourd'hui, face à tous les problèmes que nous avons vus et qui la mettent en danger, peut-on dire qu'elle a vraiment réussi?

L'importance de la participation des individus au sein de la société collective pour assurer l'égalité de tous a toujours été au centre du débat républicain. Cependant, Claude Nicolet se demande dans son livre *L'Idée républicaine* si les hommes de la Révolution, "et leurs successeurs républicains, avaient une conception cohérente de la 'totalité' des rapports de toutes sortes qui existent ou peuvent exister entre les hommes" (327). Les codes civils adoptés par la nouvelle république lors de la Révolution font preuve d'énormes lacunes vis-à-vis de la question de l'égalité des individus dans le collectif. Nicolet explique que Rousseau pensait que "si l'homme a des droits en tant qu'être social, c'est justement parce qu'il est—en puissance ou en fait—aussi citoyen" (331). Donc, pour être membre de la société il faut être citoyen et quand on est citoyen on réagit pour le bénéfice du collectif et non pas pour ses propres besoins. Rousseau savait que l'équilibre entre l'homme-individu et l'homme-membre-du-collectif est très fragile. Il n'est pas arrivé à trouver une solution et aujourd'hui le problème est plus que jamais d'actualité.

Gilles Lipovetsky dans son livre *L'Ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain* remarque que l'homme moderne se trouve de plus en plus éloigné de ses responsabilités envers l'Etat et la société collective:

c'est l'extension de l'économie de marché, la généralisation du système de la valeur d'échange qui a permis la naissance de l'individu atomisé ayant pour but une recherche de plus en plus affirmée de son intérêt privé (275).

Dans les années récentes, avec la chute du communisme dans l'Europe de l'est et l'annulation des gouvernements répressifs et totalitaires dans plusieurs de ses pays, l'homme-individu se trouve libre d'exercer ses droits comme un être indépendant des allégeances sociétales. Il est libre aujourd'hui d'explorer la richesse des marchés ouverts et d'améliorer son niveau de vie sans obligation directe envers l'état dans lequel il habite. En 1993, les états capitalistes se réjouissent du fait que le marché mondial est plus libre qu'auparavant et que les individus de l'Europe de l'est comme les citoyens américains et européens vont enfin avoir la chance de goûter à la liberté économique. Cependant, Lipovetsky prévoit que l'attitude "chacun pour soi", une idée très bien reçue récemment en Europe de l'est et déjà existant ailleurs, peut amener rapidement la fin des sociétés occidentales construites sur les idées républicaines du 18ème siècle:

Dès lors que la priorité de l'ensemble social s'efface au profit de l'intérêt et des volontés des parties individuelles, les codes sociaux qui rivaient l'homme aux solidarités de groupe ne peuvent subsister (275).

*La République
française en 1993
Holiste ou
Individualiste?*

La France, à cause de son grand passé républicain qui défend les droits des individus en même temps qu'elle demande que le collectif soit responsable pour la société totale, va trouver de plus en plus difficile de maintenir l'équilibre entre l'état holiste et l'état individualiste. Pour établir cet équilibre, Louis Dumont pense qu'un état doit posséder un certain nombre de valeurs qui peuvent fournir une base de repères pour la société. Ces valeurs sont des éléments clés dans une société cohésive et peuvent être trouvées, néanmoins, aussi bien dans une société holiste que dans une société individualiste. Dumont appelle un groupe de valeurs associées à une société une "configuration". C'est-à-dire que chaque société, avec ses différences culturelles, nationales, et sociales, d'écoles, de pensées et de langues, a une configuration globale d'idées et de valeurs.

La configuration globale de toutes les valeurs partagées par la société unifiée va créer une nation solide. Jean Daniel suggère, dans son article dans *Le Nouvel Observateur* du 14 octobre 1992, que la solidarité d'une nation est trouvée dans le sacrifice fait par tous les individus vivant au sein de son pouvoir sans considération d'ethnie, de culture ou de tradition:

Une nation est donc une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore. Elle suppose un passé; elle se résume pourtant dans le présent par un fait tangible: le consentement, le désir clairement exprimé de continuer la vie commune (27).

La Bosnie est un exemple de ce qui se produit quand plusieurs groupes ethniques et religieux oublient "la configuration" et le sentiment de faire partir d'une nation. La société en Bosnie, dès la chute du communisme, s'est divisée en pouvoirs de factions voulant à tout prix affirmer leurs différences. Ceci a amené l'installation de l'anarchie, et de la volonté de destruction réciproque.

La France en 1993 est témoin de ce qui se passe autour d'elle en Europe de l'Est. En même temps, elle se rend compte du racisme et de la xénophobie qui existent au sein de la population française, sur son propre sol, contre ses citoyens musulmans, juifs et noirs. Elle se rend compte également du fait que l'intolérance ne peut pas continuer à exister dans un pays où la République a promu le partage des valeurs communes et où le tribalisme a été toujours découragé. Le mot "république" veut dire "l'intégration autour de principes universels et non la constitution de lobbies communautaires" (*Nouvel Observateur* 1 avril 1992).

La France aujourd'hui connaît une situation préoccupante. Il faut qu'elle encourage la réflexion au sein de la population entière pour conserver l'existence de la République française en même temps qu'elle lutte contre

l'intolérance des ethnies diverses qui y habitent. Il faut redéfinir les buts que Rousseau a envisagés pour que la France progresse et entre, forte et unifiée, dans le 21ème siècle. Il faut trouver l'équilibre au sein d'une république qui veut garantir des droits aux individus en même temps qu'elle encourage le sens communautaire parmi toutes ses ethnies.



Bibliographie

- Daniel, Jean. "Pourquoi la France. . ." *Le Nouvel Observateur* (14 octobre 1992): 26-27.
- Dumas, Jean-Louis. *Histoire de la pensée: philosophies et philosophes*. Paris: Editions Tallandier, 1990.
- Dumont, Louis. *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Editions Seuil, 1983.
- Ferry, Luc. *Philosophie Politique I: Le droit: la nouvelle querelle des anciens et des modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Ferry, Luc et Alain Renaut. *Philosophie Politique III: Des droits de l'homme à l'idée républicaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Furet, François. "Faut-il revenir à la III^e? Ah, Jules Ferry...". *Le Nouvel Observateur* (28 octobre 1992): 13.
- Gildin, Hilail. *Rousseau's Social Contract: The Design of the Argument*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Lévi-Strauss, Claude. *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Nicolet, Claude. *L'idée républicaine en France (1789-1924): essai d'histoire critique*. Paris: Gallimard, 1982.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Du contrat social*. Paris: Editions du Cheval Ailé, 1947.
- Schemla, Elisabeth. "Le Foulard Islamique". *Le Nouvel Observateur* (8 mai 1991): 19.
- Taguieff, Pierre-André. "Polémique sur l'antiracisme: Vous avez trop diabolisé". *Le Nouvel Observateur* (1 avril 1992): 6-9.



Louissa Taha-Abdelghany
Boston College

Rien n'est plus exemplaire du goût hybride qui distingue la littérature médiévale que la chantefable *Aucassin et Nicolette*. Cette œuvre, parue entre la fin du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle, souligne d'une façon explicite la volonté de jouer à travers les frontières entre les différents genres connus à l'époque. On y trouve des éléments épiques, lyriques, et dramatiques. Tout un mélange qui met en relief les échanges génériques qui ont caractérisé cette littérature, étant donné qu'il s'agissait d'une littérature pour laquelle le concept de genre et les lois du genre ne signifiaient rien: "Ce sont des littératures nouvelles qui se créent; aucun principe humaniste d'imitation rigoureuse, aucune règle poétique obligatoire ne les font dépendre directement de la littérature latine qui les a précédées" (Jauss 80).

Comme on vient de le dire, *Aucassin et Nicolette* appartient au genre de la chantefable. Or, cette œuvre représente "l'unique exemple connu de [ce] genre" (Jauss 85). Cette dernière déclaration nous invite à soulever beaucoup de questions problématiques. On peut se demander par exemple: qu'est-ce que c'est que le genre de la chantefable? Est-ce une "fable chantée"? Quelles étaient les intentions de l'auteur en créant une telle œuvre? Pourquoi n'a-t-on pas continué à reproduire d'autres œuvres du même genre? Et finalement, peut-on définir un genre par un seul exemple existant de ce genre? Toute une série de questions face auxquelles on ne peut que spéculer abstraitement, surtout parce qu'il s'agit très souvent d'œuvres littéraires anonymes et "dont la chronologie est souvent peu précise" (Jauss 80). Pourtant, voici ce que Jauss, essayant d'élaborer une théorie de "genre" propre à la littérature médiévale, dans son article intitulé "Littérature médiévale et théorie des genres", a dit sur ce qu'il appelle le "cas limite" d'*Aucassin et Nicolette*:

La spécificité du genre de la chantefable, dont l'unique exemple est Aucassin et Nicolette, apparaît assez clairement dans la différence de sa structure par rapport à celle de genres apparentés comme le Prosimetrum latin ou la Vita Nuova de Dante, dont Aucassin (sans tenir compte de la différence de niveau de style et de forme de la représentation) se distingue

en ce que le récit y est aussi bien la trame des parties en vers que celle des parties en prose, et par sa relation avec les modèles des genres épique et lyrique qu'il cite, combine et parodie assez souvent (85).

Ainsi, on peut dire que, par opposition aux “genres apparentés” que Jauss a mentionné, ce qui est particulier à *Aucassin et Nicolette*, ce n'est pas seulement la forme distinctive du récit, mais aussi la présence des éléments parodiques “épiques et lyriques”. Et c'est aux éléments épiques caractéristiques du genre de la chanson de geste qu'on va se limiter dans cette étude. Or, si l'auteur de cette chantefable “parodie” la chanson de geste, on se demande alors ce que c'est qu'une parodie, et comment peut-on la définir. Afin de répondre à cette question, on va faire recours aux *Palimpsestes*, un livre très utile de Gérard Genette.

Genette consacre ce livre à ce qu'il appelle “hypertextes”, c'est-à-dire, “toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation... ou par imitation...” (12). Parmi les procédés techniques de l'hypertextualité, Genette cite la parodie comme une des “manifestations à la fois les plus visibles et les plus mineures...” (12). Bref, dans les chapitres consacrés à l'étude de la parodie, Genette part de la tentative de déterminer la naissance de la parodie, tout en faisant référence à d'autres études déjà établies pour le même but et en citant quelques-unes de ces définitions. Il aboutit à une conclusion qui montre que toute parodie se trouve basée sur un principe fondamental: celui d'une imitation avec un détournement de sens. Finalement, il résume toutes les différentes idées en représentant la parodie comme une imitation qui procède par une “transformation textuelle”, vers un sens railleur, “à fonction ludique” ou “non satirique”. En d'autres termes, le parodiste prend un sujet sérieux, le transforme et “l'appliqu[e]... à un sujet moins sérieux... [ce qui] form[e] dans l'imagination un contraste qui la surprend, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie” (Genette 23).

Il en est ainsi, que si l'auteur d'*Aucassin et Nicolette* a parodié le modèle de la chanson de geste, cela veut dire qu'il a imité ce modèle, en empruntant des caractéristiques structurales et thématiques propres à ce genre et en les employant par la suite, sur un ton tout à fait amusant et comique.

Cependant, l'une des premières marques de cette parodie est évidemment la forme du récit qui consiste en une alternance des parties de vers avec des parties de prose. L'auteur ne se contente pas de mêler des parties de vers avec des parties de prose, au contraire, il alterne des laisses assonancées, qui forment l'unité de base à partir de laquelle la chanson de geste est construite, avec des parties de prose (Rychner, 68). Il va plus loin encore en ouvrant le

récit par un prologue semblable à celui des chansons de geste où la “bonne chanson” apparaît comme une “formule fixe” et où “... l’auteur fait allusion au contenu de l’oeuvre ou en donne même une sorte de résumé” (Manfred 215-17):

*Qui vauroit bons vers oïr
del deport du viel antif
de deus biax enfans petis,
Nicholete et Aucassins,
des grans paines qu’il souffri
et des proueces qu’il fist
por s’amie o le cler vis?
Dox est li cans, biax li dis
et cortois et bien asis:
Nus hom n’est si esbahis,
tant dolans ni entrepris,
de grant mal amaladis,
se il l’oit, ne soit garis
et de joie resbaudis,
tant par est douce (I, 1-15).*

Dans ce prologue, l’auteur insiste trois fois sur la qualité du récit: “bons vers”, “Dox est li cans, biax li dis”, “tant par est douce”; et il insiste aussi sur les “proueces” qu’Aucassin a accompli pour son “amie”, faisant semblant ainsi qu’il s’agit d’un récit épique. L’auditeur n’a qu’à attendre et à écouter le reste du récit pour savoir que ce n’est pas le cas et que ce prologue contredit certainement le contenu du récit qui nous montre tout à fait le contraire. Notons aussi l’accentuation sur le divertissement que ce récit va fournir aux auditeurs. Voici ce que Jodogne dit à cet égard:

il n’existe pas une seule oeuvre des XIIIe et XIIIe siècles où l’auteur prétend avoir écrit pour le plaisir de ses auditeurs... les auteurs de romans et les auteurs épiques revendiquent d’autres intentions. Ils veulent instruire ou édifier par un exemple, user utilement leur sens plutôt que d’être oisif... (55).

Est-ce donc cet appel au divertissement, qui, d’après Genette, est à la base de toute parodie, une anticipation à la matière parodique du récit? A ce propos, Jodogne ajoute: “...comme il annonce une oeuvre divertissante, notre attention est éveillée et nous devons saisir, dans le récit, du comique” (56).

Pourtant, ce n’est pas seulement le prologue qui rappelle l’atmosphère de la chanson de geste. L’auteur continue à dérouter l’auditeur en entamant

son récit, à la manière des chansons de geste, par une action tout à fait épique: il s'agit d'une guerre "si grande et si merveilleuse et si mortel" entre le comte Bougar de Valence et le comte Garin de Beaucaire. Cette guerre est tellement violente "qu'il ne fust uns seux jors ajornes qu'il ne fust as portes et as murs et as bares de le vile a cent cevaliers et a dis mile sergens a pie et a ceval, si li argoit sa terre et gastoit son pais et ocioit ses homes" (II, 1-6). Voyons alors comment cette action épique va-t-elle se détourner, par la suite, vers un ton plaisant.

En effet, face à cette guerre destructive, le comte de Beaucaire ne peut rien faire, étant donné qu'il "estoit vix et frales" et que "son tans avoit trepassé" (II, 7-8). Pourtant, ce dernier a un "seul vallet", Aucassin, qui doit, suivant les principes de la société féodale de l'époque, défendre la terre de son père. L'action épique est ainsi étalée. Le public s'attend alors à un héros épique semblable à Guillaume ou à Roland. Mais, voici comment l'auteur introduit Aucassin:

Biax estoit et gens et grans et bien tailliés de ganbes et de piés et de cors et de bras. Il avoit les caviax blons et menus recercelés et les ex vairs et rians et le face clere et traitice et le nes haut et bien assis. Et si estoit enteciés de bones teces qu'en lui n'en avoit nule mauvaise se bone non (II, 10-16).

Il est vrai que cette description retient des traits caractéristiques du héros épique aussi bien que des traits romanesques, mais ce qui choque surtout c'est la manière avec laquelle Aucassin agit face à la guerre qui menace sa famille et son pays. Par opposition au chevalier épique qui est toujours prêt à sacrifier sa vie en faveur de son seigneur et de son pays, Aucassin refuse de faire la guerre uniquement à cause de l'amour: "Mais si estoit soupris d'Amor, qui tout vaint, qu'il ne voloit estre cevalers, ne les armes prendre, n'aler au tornoi, ne fare point de quanque il deust" (II, 16-19). Ainsi, l'amour qui doit être la source des prouesses du héros, a un effet contradictoire sur Aucassin. Refuser d'accomplir ses devoirs en tant que chevalier est un acte déshonorant pour un héros épique. Alors qu'il est évident que ses devoirs ne valent rien pour Aucassin qui, plus tard, accepte de les accomplir après avoir obtenu la promesse qu'on lui accorde Nicolette. L'action de marchander ses actes honorables et précieux pour un chevalier met en relief, encore une fois, le caractère enfantin, ignorant et naïf d'Aucassin. A cela s'ajoute le fait que, même quand Aucassin accepte de remplir ses devoirs, il n'agit pas comme un vrai chevalier. Au contraire, ses actions montrent qu'il n'est pas un héros digne d'imitation. Par exemple, il combat quand il n'est pas nécessaire de combattre comme dans l'épisode de Torelore; et quand il est nécessaire de le faire, il se laisse prendre comme prisonnier:

Et li cevax qui ot senti les esperons l'en porta par mi le presse, se se lance tres entre mi ses aniemis. Et il getent les mains de toutes pars, si le prennent, si le dessaisissent de l'escu et de le lance, si l'en mannent tot estrousement pris, et aloient ja porparlant de quel mort il feroient morir (X, 11-16).

Une fois qu'Aucassin entend qu'il s'agit de sa mort, il commence tout de suite à combattre par peur que la mort n'aille lui interdire tout simplement de revoir Nicolette. Motivé toujours par l'amour, Aucassin combat l'ennemi, en tue quelques-uns et prend par la suite le comte Bougar comme prisonnier. Or, la plaisanterie atteint son paroxysme au moment où Aucassin amène le prisonnier chez son père et lui demande de tenir sa promesse. Celui-ci fait semblant qu'une telle promesse n'a jamais eu lieu. Il en résulte qu'Aucassin, n'arrivant pas à croire son père, libère l'ennemi. En plus, Aucassin va plus loin encore: il ne se contente pas de délivrer un engagement contre son père de "a nul jor que vos aiés a vivre, ne porrés men pere faire honte ne destorbier de sen cors ne de sen avoir que vos ne li faciés" (X, 69-72). Il en est de même pour la manière dont on prépare Aucassin pour cette bataille. Comme un guerrier épique, celui-ci "vest un auberc dublier", "laça l'iaume en son cief" et "çainst l'espee au poin d'or mier"; il "monte sor son destrier", "prent l'escu et l'espier" et s'en va "a la bataille" (IX, 7-19).

Par son caractère et ses actions, Aucassin présente donc un paradoxe du héros épique. Face aux problèmes auxquels il se heurte, tout ce qu'il arrive à faire est de se lamenter et de pleurer au lieu d'agir ou de faire quelque chose. Il est vrai que les héros épiques pleurent, comme le note ici Jodogne "Des héros épiques et des amants pleurent au Moyen Age" (56); mais Aucassin le fait pour des raisons tout à fait différentes et parfois insignifiantes.

Toutefois, l'auteur ne se contente pas de présenter le héros épique de cette façon, il dépasse les limites, si on ose le dire, en renversant les rôles entre Aucassin et Nicolette. Celle-ci paraît comme "une héroïne épique" par excellence. Elle accomplit toutes les actions importantes du récit. C'est elle qui agit sans cesse, s'expose aux risques et se met en danger. Elle est l'initiatrice de toutes les actions. En d'autres termes, c'est Nicolette qui fait progresser l'action et qui cause le dénouement heureux de l'histoire. Ce qui contraste évidemment avec la chanson de geste où le héros constitue le centre du cercle épique.

En outre, la parodie atteint son paroxysme quand l'auteur introduit l'épisode de Torelore. Cet épisode, qu'on a nommé celui du "monde à l'envers", forme une image totalement renversée du monde vu dans la chanson de geste. Comme si l'auteur y établit une sorte de caricature non seulement de la chanson de geste, mais aussi de l'image de la société de

l'époque. A Torelore, le roi était en train de dormir car il venait d'avoir un enfant; alors que sa femme était à la guerre:

*Il demande u li rois estoit, et on li dist qu'il
gissoit d'enfant.*

"Et u est dont se femme?"

*Et on li dist qu'ele est en l'ost et si avoit mené tox
ciax du païs (XXVIII, 18-22).*

De plus, dans ce monde, la bataille est tellement bouffonne qu'elle est faite par "de poms de bos waumonnes et d'ueus et de fres fromages" (XXX, 17-18). Pourtant, ironiquement, ce n'est que dans ce monde à l'envers, qu'Aucassin se comporte à la manière d'un chevalier épique, et que l'auteur le qualifie par "li prex" et "li ber" (XXXI, 11). Pour la première fois, Aucassin voit clairement sans être saisi par l'amour. Il note qu'il s'agit d'une situation bizarre, et par conséquent, il réveille le roi et le mène au champ de la bataille. Il le force aussi de prononcer la promesse de ne plus dormir et laisser sa femme faire la guerre, et d'arrêter à jamais cette coutume propre à ce pays. Face à la bataille drôle, où les aliments remplacent les armements, Aucassin "se s'en esmevella molt durement" (XXX, 19) et "s'en prist a rire" (XXXI, 13).

Cependant, même si cet épisode de Torelore est présenté d'une façon tout à fait comique, on peut en dégager un certain message implicite que l'auteur a voulu peut-être passer au public. Derrière cet épisode, qui représente en quelque sorte une image restreinte de tout le récit, on peut voir une critique de la société médiévale où l'homme domine et la femme est soumise; et où la guerre constitue l'une des propriétés essentielles de la vie. La critique de la guerre violente et destructive est prononcée explicitement par la bouche du roi même de ce pays. Voici ce qu'il dit à Aucassin qui commence à tuer les combattants: "Sire, dist li rois, trop en avés vos fait: il n'est mie costume que nos entrocions li uns l'autre" (XXXII, 14-15). Est-ce donc un message indirect contre la violence des guerres, ou bien le monde de Torelore forme-t-il une simple parodie "ludique" du monde brutal des chansons de geste?

Les rapports qui caractérisent la société féodale représentée dans la chanson de geste, et les membres qui forment cette société, sont aussi parodiés. D'une part, les relations qui lient Aucassin et son père, ne représentent pas du tout celles d'un père et de son fils au Moyen Age. Le père, considéré comme un roi, doit être respecté et estimé par tous les membres de la famille (Badel 143). Par contre, Aucassin ne respecte plus son père. Il ne considère ni ses paroles ni ses conseils. Il est tellement occupé par l'amour qu'il a oublié ses devoirs en tant que fils et en tant que chevalier.

De même, le comte Garin ne représente pas le seigneur parfait de la société féodale. Parfois, sa manière d'agir et de se comporter ne convient pas au titre du seigneur. Par exemple, après avoir promis à son fils qu'il peut voir Nicolette si ce dernier accepte de faire la guerre, le comte retire sa parole tout de suite après la capture du comte de Bougar, son ennemi. Il en est de même en ce qui concerne la complicité qu'il établit au début du récit avec son vassal, le vicomte, d'envoyer en cachette Nicolette dans un autre pays sans le mentionner à Aucassin.

Tous ses éléments notés ci-dessus, montrent bien que l'auteur d'*Aucassin et Nicolette* vise sans cesse à parodier la chanson de geste. Il imite le genre et détourne le sens vers un ton tout à fait plaisant et ironique. Face à une telle parodie, on peut certes se demander: quelles peuvent être les intentions de l'auteur en parodiant le genre épique? Et surtout, quelle pourrait être la réaction du public face à une telle parodie?

Bien qu'il est difficile de répondre à ces questions, on peut toujours spéculer en se basant sur des études déjà établies. On a déjà mentionné au début que Genette considère la parodie à fonction ludique. Cela veut dire que l'auteur, employant une telle figure, vise simplement à divertir son public. N'oublions pas que cette dernière intention a été mentionnée par l'auteur dans le prologue de son récit. Cette même intention est aussi affirmée par Jauss, dans son article intitulé "Cinq modèles d'identification esthétique", paru comme un "complément à la théorie des genres littéraires au Moyen Age". Dans cet article, Jauss essaie de déterminer les différents "niveaux d'identification ou modèles d'interaction esthétique [qui] sont à la base des rapports communicatifs entre auteur, œuvre et public" (147). Voici ce qu'il dit à ce propos:

une chanson de geste, un drame liturgique, une canzone d'amour, n'ont pas été créés afin d'être interprétés différemment, mais afin d'être saisis en commun et de procurer, à travers le plaisir esthétique, des modèles de connaissance et de comportement (147).

Puisque l'auditeur tend alors à "s'identifier émotionnellement à l'action ou à la situation du personnage", Jauss précise cinq modèles d'identification, dont le dernier nommé "l'identification ironique", peut être appliqué à *Aucassin et Nicolette*. Etant donné que l'auteur a ouvert son récit à la manière de la chanson de geste, l'auditeur s'attend ainsi à une identification propre à ce genre. Or, une fois qu'il "se détourne" du genre épique, c'est-à-dire que l'auditeur se rend compte qu'il s'agit d'une parodie, "une rupture de norme" s'établit. En d'autres termes, "une rupture avec l'identification attendue" s'accomplit (161). Ce qui offre au lecteur, d'après Jauss, le plaisir ou le

divertissement: "...le lecteur...se divertit d'un jeu avec des normes dont la valeur n'est que suspendue, sans être mise en question" (162). Puis, un peu plus loin il ajoute: "Dans les parodies d'épopées bien connues de cette époque, on trouve le simple soulagement comique de l'autorité imposée à l'auditoire par son identification admirative avec le héros épique" (162).

En conclusion, on peut dire que, quelles que soient les intentions de l'auteur, qui restent à jamais inconnues, la parodie vise donc à divertir le public. Ainsi, l'auteur ne cherche pas à édifier ou à corriger la société. Au contraire, il présente sa matière au public, et le reste dépend de la manière par laquelle l'auditeur s'identifie au récit.



Bibliographie

-
- Aucassin et Nicolette*. Paris: Editions Garnier Flammarion, 1984.
- Badel, Pierre-Yves. *Introduction a la vie litteraire du Moyen Age*. Paris: Editions Bordas, 1969.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Jauss, Hans-Robert. "Littérature médiévale et théorie des genres". *Poétique I*. Paris: 1970.
- . "Cinq modèles d'identifications esthétiques: complément à la théorie des genres littéraires au moyen âge." *XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974*. Naples: Edition Alberto Varvaro, 1978.
- Jodogne, Omer. "La parodie et le pastiche dans *Aucassin et Nicolette*". *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 12 (1960): 53-65.
- Manfred, Gsteiger. "Notes sur les préambules des chansons de geste". *Cahiers de Civilisation Médiévale* II (1959): 213-220.
- Rychner, Jean. *La Chanson de Geste: essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève: Librairie Droz, 1955.

ANNOUNCEMENTS

"Pirandello a Boston College"
Simposio internazionale sul teatro pirandelliano
International Symposium on Pirandello's Theatre

October 27-29, 1994



Guest Speakers

Daniela Bini, Dominique Budor, Gustavo Costa, Dante Della Terza,
Robert Dombroski, Franco Fido, Walter Geerts, Wladimir Krysiniski,
Paolo Puppa, Claudio Vincentini, Sarah Zappulla Muscarà

Panel Discussion: "Pirandello on Theatre and Cinema":
Mario Aste, Maria Rosaria Vitti-Alexander, Mary Ann Witt

Special Events

Special Session of Graduate Student Presentations
Special Session of High School Teacher Presentations
B.C. Student Workshop production of "Six
Characters in Search of an Author"

Films of Pirandello's plays

*Boston College, Gasson Hall
Chestnut Hill, MA 02167*

CALL FOR PAPERS

"The Third Annual Graduate Student Conference on Romance Studies"
Boston College, Spring 1995

The *Romance Review* invites you to submit papers on topics related to French, Hispanic and Italian cultures and literatures. A selection of those critically oriented papers accepted for presentation at the Conference will be published in the Spring 1995 issue of the *Romance Review*.

Please send two copies of your 10-12 page paper (make sure to put your name, address, telephone number and affiliation on a title page separate from the body of your work; do not include this information on the first page of your paper) by December 15, 1994 to:

Editor of the *Romance Review*, Boston College,
Dept. of Romance Languages and Literatures,
304 Lyons Hall, Chestnut Hill, MA 02167

ACKNOWLEDGEMENTS

*We would like to extend our gratitude to all those who facilitated the publication of this year's **Romance Review***



Boston College's Graduate School of Arts and Sciences
Dean Patricia DeLeeuw



The Graduate Student Association of Boston College



Boston College's Department of Romance Languages and Literatures
Dr. Matilda Bruckner, *Department Chair*
Dr. Dwayne Carpenter, *Director of Graduate Studies*
Ms. Renee Cardona, *Administrative Secretary*



Matthew Lynch, Lynch Design



John P. Pow Company, Lithographer

