



ROMANCE  
REVIEW



Digitized by the Internet Archive  
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview51bost>

Shepard 311c Lyons

# Romance Review

Graduate Student  
Literary Review

*Romance Languages  
and Literatures  
Boston College*

*Volume V, Number I  
Spring 1995*







EDITORS

Elizabeth M. Lynch, *French Studies*

Mauricio Souza, *Spanish Studies*

Cristiana Fordyce, *Italian Studies*

EDITORIAL BOARD

Louissa Abdelghany

Simona Barello

Jenny Jacobsen

Pascale Perraudin

Steven Ross

Francesca Sparaco



*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 1996 issue of the Romance Review is December 15, 1996.*





## TABLE OF CONTENTS

Corneille's *Le Menteur* and Goldoni's *Il Bugiardo*:

The Evolution of a Comedy

by Ariane Yuen Tsin Duffy • Boston College

7

Révolution, Terreur, et différence sexuelle:

La femme et l'imaginaire révolutionnaire 1789-1794

by Jacinta Wright • Brown University

19

Hélène Cixous: Sur la piste d'une autobiographie féministe

by Mary E. Schipa • Boston College

29

El *Don Catrín* de Lizardi: Alegoría del Imperio Español

by William C. Gilbert • Boston College

39

EL MAL REY Y LA LEY:

The Devil as Lawyer in the Divine Court of the CSM

by Patricia C. Fagan • Boston College

47

La disolución del "yo" en el *Libro de buen amor*.

la puesta en práctica de los límites de la expresión

by José E. Santos • Brown University

55

Tradizione ed innovazione nella *Vita* di Benvenuto Cellini

by Maria Galetta • New York University

65

Il Processo del Comico ne *La Mandragola*

di Niccolò Machiavelli

by Francesca R. Sparacio • Boston College

87





CORNEILLE'S *LE MENTEUR* AND GOLDONI'S *IL BUGIARDO*:  
THE EVOLUTION OF A COMEDY



Ariane Yuen Tsin Duffy  
Boston College

At first glance, Carlo Goldoni's eighteenth-century play *Il Bugiardo* seems to be a mere Italian imitation of Pierre Corneille's 1644 comedy *Le Menteur*. Upon closer examination, however, one discovers the extent of Goldoni's stylistic, thematic and linguistic changes to the French play. Both authors, influenced by the theatrical traditions of various cultures, use stylistic influences to produce two very different plays for two different audiences. The themes of each play, although always related to lying, are developed in a more positive manner by Corneille and in a more negative one by Goldoni. Finally, each playwright's clever manipulation of certain key phrases illustrates in a subtle but significant manner the themes of the respective plays. Corneille's *Le Menteur*, itself a version of a Spanish play, lays the groundwork for Goldoni's *Bugiardo*, which, far from simply copying the French play about the sometimes risky art of lying, develops the theatrical, thematic and linguistic elements suggested by Corneille into a play about the vice of lying.

First performed in the spring of 1644 at the Théâtre du Marais, *Le Menteur*, a parody of French tragedy, was the first comedy of the "second phase" of Corneille's development as a playwright, following three successful tragedies (Sweetser 499; Smith 63). Much of Corneille's work shows the influence of strict, ordered, seventeenth-century French classicism, which was based on the rules of Aristotle and served as a response to the confusion and disorder of the Baroque (Smith 65). A brief analysis of the style of *Le Menteur* reveals a general respect for the rules of French theater, including Alexandrine verse and rhyming couplets. There are few asides, due to Corneille's aversion to them, and no real stage directions, since "D'Aubignac, in his *Pratique du théâtre*, insists that all necessary information should be conveyed through the words of the characters..."; there should be "...no movement unjustified by the words, no stage directions, no props other than those specifically mentioned by the characters..." (Smith 81). The play consists of five acts and loosely follows the rule of the unities of time (the play takes place with-

in twenty-four hours) and place (the setting is Paris). Corneille does not, however, respect the unity of action, since Dorante remains in love with Clarice throughout most of the play, but then changes his affections and marries Lucrèce, thus facilitating a happy end (Corneille 7-8). This rather forced ending also could be said to cross the boundaries of “vraisemblance”.

Corneille, however, was never a strict adherent to the rules of classicism, and although many elements of French theater are present in *Le Menteur*, they are not the only influence. Many playwrights during Corneille’s time drew their inspiration and especially their intrigues from Spanish theater; Corneille, as was mentioned earlier in this study, was no exception, having taken the idea for his *Menteur* from a Spanish play (Mallinson 188). In his essay *Au Lecteur* preceding *Le Menteur*, Corneille admits having taken the idea for the play from a similar Spanish one, *La Verdad sospechosa*, first attributed to Lope de Vega, but later revealed to be by Juan Ruíz de Alarcón (Smith 66). Corneille writes that he partly translated and partly imitated Vega’s (Alarcón’s) play, but hastens to add that “...comme j’ai entièrement dépaysé les sujets pour les habiller à la française, vous trouveriez...peu de rapport entre l’Espagnol et le Français...” (Corneille 4, 7). Having found it ingenious to write about the adventures of a liar, Corneille takes the general story and characters from Alarcón and then adapts the rest of the play to appeal to a French audience.

It is also worth noting that Corneille was not unaware of Italian theatrical tradition: “In France during the first third of the seventeenth century, comedy went through a period of relative neglect. Then, relaunched by Corneille and his contemporaries, it began to assert its rights as a major theatrical genre. Dramatists were soon exploiting a wealth of comic traditions and materials, mostly of Latin and Italian origin” (Wadsworth 1). According to Michael Jones: “Corneille’s theatre belongs to a tradition having its roots both in French court sophistication and Italian *commedia dell’arte* escapism” (Jones 195). Jones states that the masks of the *commedia dell’arte* had already accustomed Parisian spectators to a certain “amorality” on stage, and that Corneille simply integrated the characters of Alarcón’s play into the *commedia dell’arte* tradition (196, 205). One example of a character from the *commedia dell’arte* in *Le Menteur* is Géronte, the father of the liar Dorante: Géronte is a typical Pantalone (Tretheway 78). Although a lesser influence on Corneille than that of French or Spanish theater, the *commedia dell’arte* does not play an insignificant role in this comedy. In *Le Menteur*, therefore, there are in fact stylistic influences from three different cultures: the

rules of French theater, the characters and story of a Spanish author, and certain character traits of the Italian *commedia dell'arte*.

Corneille ends *Le Menteur* on a happy note, completely changing Alarcón's harsh ending and moral condemnation of lying. The French playwright's ending thus sums up the first important theme of the whole play: although bad, lying can be entertaining if one can get away with it. The only character extremely upset by Dorante's lies is Géronte, because of his paternal affection and because of the social consequences of lying. Upon discovering Dorante's deceitfulness, he declares, "Qui se dit Gentilhomme et ment comme tu fais,/ Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais" (vv. 1519-20). Géronte acts as a weak moral voice against lying, but even he is appeased at the end of the play when everyone is content.

For Dorante, on the other hand, being able to fabricate a lie and convince the listener, the spectator, and even himself that what he says is true, is an adventure. "  l'utile secret que mentir   propos!" he exclaims, expressing not only acceptance of lying, but a genuine admiration of it (v. 691). Lying, the ability to extricate himself from the most difficult situations through the use of smooth talking and quick thinking, is a challenge for Dorante and amuses not only him, but also his faithful companion Cliton and even at times those whom he is deceiving. Lying becomes in essence a "divertissement". Cliton tells Dorante, "Mais Monsieur, ce serait pour me bien divertir / Si comme vous Lucrece excellait   mentir", and Clarice pretending to be Lucrece in the balcony scene whispers to the real Lucrece, "On dirait qu'il dit vrai, tant son effronterie / Avec naivet e pousse une menterie" (vv. 927-928; 977-978). To return for a moment to the discussion of style, one notes that the whole balcony scene is a rare, clever use of asides between Dorante and Cliton, and between Clarice and Lucrece. The only real truth is in the asides, because Dorante is lying about himself to Clarice, and Clarice is deceiving Dorante by pretending to be Lucrece. Marie-Odile Sweetser writes, "Il ne convient donc pas de voir dans cette comédie la dénonciation d'un vice, mais de prendre les termes 'menteur' et 'mensonge' dans leurs sens littéraire, esth tique de fiction et d'invention" (490). None of the characters, except for Géronte, seriously seem to reject the idea of lying; lying becomes instead a battle of wits for all concerned.

The second major theme of *Le Menteur*, however, is a more thoughtful analysis of lying; that is, in a play all about the art of lying, what is truth and what is not? A motif of dreaming, "r ver", pervades the play, and is often used as a euphemistic term for lying. Cliton, after one of Dorante's many lies, asks, "Votre ordinaire est-il de r ver en par-



lant?” (v. 312). Philiste too, after discovering Dorante’s penchant for lying, declares that Dorante’s story about being the sender of the serenade, “N’est rien qu’un pur mensonge,/ ou quand il l’a donnée, il l’a donnée en songe” (vv. 808-810, I underline). Etymologically, the “songe” in French means “to dream while sleeping” and thus emphasizes the unconscious aspect of the “dream” (*Nouveau dictionnaire étymologique du français*, 622). Corneille’s strategic placement of the word “mensonge” together with “songe” creates a visual and auditory image that introduces two interesting concepts: the “mensonge”, a conscious, creative activity of the mind which is nonetheless fiction, not real; and “songe”, the dream, an unconscious activity of the mind but still a distortion of reality. Equating lying with dreaming—“rêver”—and the couple “songe”/ “mensonge”, Corneille goes beyond the superficial first impression of lying as diversion and poses a difficult problem: lying, like dreaming, distorts reality, and if left unchecked, both can confuse things to the point where one cannot distinguish between the real and the imagined.

According to Christopher Smith, *Le menteur* displays a world of illusion and delusion. “Appearances are never to be trusted, and every certainty is revealed to be subject to a law of transformation. This vision of man’s plight is now recognized as an abiding preoccupation of Corneille” (65). The whole play consists of a progression of “illusion and delusion”, of believing and deceiving, starting from Dorante’s humorous assumption about the identity of Clarice to Clarice’s deception of Dorante to his lies to everyone and finally to his own more serious self-deception resulting from his lies. In recounting the story of his “marriage”, for instance, Dorante reveals himself to be “...one who knows all the registers except that of everyday reality” (Tretheway 92). Dorante has lost touch with reality and becomes a dreamer, a “rêveur”. None of what any of the characters believes, including Dorante himself, remains a reality, because every situation in the play is constantly changing. Cliton, in trying to defend Dorante, says, “Les menteurs les plus grands disent vrai quelquefois” (v. 1336), but if a liar is telling the “truth”, one cannot know for certain that this “truth” is not more lies (Stephen Bold). It is almost impossible, then, to know where reality ends and the lies begin, nor where conscious “daydreaming”, or lying, yields to unconscious dreaming.

Even the language of the play, rich in vocabulary about honesty and deceit, contributes enormously to the two themes of lying. Expressions such as “crédulité”, “croyance”, “foi”, “vérité”, “mensonge”/ “songe”, “fourbe”, “artifice”, “faux”, “vrai”, etc, indicate a seemingly simple opposition between truth and lie, but are then used in quite

unexpected ways. Dorante's lies to poor Géronte make the father "...rougir de ma cr dulit ", while Cliton in disbelief asks Dorante, "Quoi, même en disant vrai vous mentiez en effet?" (vv. 1500, 1628). The facts that Géronte should not be ashamed of believing his own son, and that Dorante cannot even tell the truth without lying, are but two examples of the upside-down, paradoxical world represented in *Le Menteur*.

*Le Menteur* ultimately seems to finish happily, however, and to make light of lying, even encouraging it in the last lines. Cliton addresses the audience, probably with a knowing wink, and says, "Comme en sa propre fourbe un menteur s'embarrasse! / Peu sauraient comme lui s'en tirer avec gr ce. / Vous autres qui doutiez s'il en pourrait sortir, / Par un si rare exemple apprenez   mentir" (vv.1801-1804). "S'embarrasser", meaning "to entangle oneself" or to become "confused" (*Cassell's French Dictionary* 287), echoes Dorante's confusion regarding reality and lies, but Cliton's admiration for Dorante's talent and his encouragement of learning to lie seem to demonstrate that "...lying accordingly becomes a foible which results in a series of entertaining misunderstandings, not a vice which threatens the very fabric of society" (Smith 68). At the end of the play one is left with the impression that Corneille dismisses lying as pure entertainment; enough confusion between truth and lie remains, however, which leaves the door open for Carlo Goldoni, who a century later developed this complex aspect of lying in his version of *Le Menteur*, *Il Bugiardo*.

"Io con altrettanta sincerit  sveler  a' miei Leggitori aver il soggetto della presente Commedia tratto in parte da quella del sopradetto Cornelio" (Goldoni 85). So begins the preface to Goldoni's 1747 comedy, *Il Bugiardo*. Admitting that he borrowed the subject and the plot from Corneille, just as Corneille admits having borrowed from Alarcón, Goldoni insists, like Corneille, upon the fact that "...chi vorr  riscontrarlo, dopo alcune scene che si somigliano, trover  il mio *Bugiardo* assai diverso dagli due altri (the plays of Alarcón and of Corneille); talmentech  avrei potuto darmi merito dell'invenzione..." (85). It is interesting to note Goldoni's use of "invenzione", a term which reflects his desire to affirm his own originality, his own creativity, and which will be discussed later in greater detail. Once having taken the original subject matter from Corneille, Goldoni sets off in his own direction, interpreting the comedy as he sees fit for himself and for an Italian audience.

Before beginning an in-depth analysis of *Il Bugiardo*, one must first consider Goldoni himself and his style of writing. Like Corneille, Goldoni began at first writing tragedies and only later started writing comedies (Cecchi 667). The influence of the *commedia dell'arte* is appar-

ent in his use of such stock characters as Pantalone, Colombina, and Arlecchino, but Goldoni goes much further (Jones 199). Although influenced by the *commedia dell'arte*, Goldoni, with a series of plays that includes *Il Bugiardo*, began a reform of the theater, "...a reform which in essence was the victory of a bourgeois city theatre over an old, once more rustic and popular tradition by then in decline" (Jones 206). Goldoni adapts the traditional *commedia dell'arte* characters to his plays but develops them in order to concentrate on the individual and to show that not all people are a Pantalone or an Arlecchino. Instead, "...il suo interesse va ai singoli uomini e donne con le loro caratteristiche ridicole e piacevoli...", a perfect example of which is Lelio, the *bugiardo* (Cecchi 652). These individual characters such as Lelio who have unique personalities and characteristics, exhibit qualities "...dell'animazione e della spontanea tendenza all'avventura" (652). Both Dorante and Lelio consider lying an "adventure". Goldoni also makes use of the "maggiore sviluppo della civiltà arcadio-razionalistica...da preilluminismo a vero e proprio illuminismo", as a significant theme of his plays and of his reform (652). Finally, Goldoni was much influenced by seventeenth-century French theater, as demonstrated in his imitations of certain plays, including *Le Menteur*. Goldoni, then, follows Corneille's example regarding cultural influence: in trying to adapt *Il Bugiardo* to an Italian audience, just as Corneille adapted *Le Menteur* to French theater, Goldoni loosely follows Italian theatrical tradition while borrowing from the French theater. Corneille, for his part, loosely follows French theatrical rules while borrowing from Spanish and Italian tradition.

The style of *Il Bugiardo* is quite different from that of *Le Menteur*, although it does respect the three unities: the play takes place within twenty-four hours, is set in Venice, and has one principal action: Lelio remains constant in his love for Rosaura. Aside from the unities, however, only parts of the plot and the general idea of a play about a liar echo Corneille's work: "There can be no doubt that Goldoni owed less to Corneille for his version than Corneille had owed to Alarcón" (Jones 198). *Il Bugiardo* consists of three acts written in prose instead of Corneille's five written in verse, and there are many more asides and stage directions than in *Le Menteur*. Among Goldoni's more significant changes from *Le Menteur* are a shy lover, Florindo, instead of the bold Alcippe, and more difficult situations for the liar, who becomes even more entangled in his web of lies than does Dorante, lies which "...sono per natura così feconde, che una ne suol produr più di cento, e l'une han bisogno dell'altre per sostenersi" (Goldoni 85). Other new developments are the letters, the sonnet, "tutte cose da me inventate", as declares



Goldoni, and the serenade acted out on stage (85). Goldoni thus takes Corneille's "original" play and develops it to his liking.

According to Pamela Stuart in the chapter on *Il Bugiardo* in her book *Goldoni: Fra Letteratura e Teatro*, the letters of *Il Bugiardo* are definitely invented by Goldoni, but perhaps modeled on a letter that Géronte writes to his "daughter-in-law" in *Le Menteur* (144). In any case, Goldoni multiplies the number of letters from one to three, and uses them as important elements of the play: "il ritmo, lo sviluppo della situazione drammatica   segnato da queste tre lettere" (Stuart 149). The letters are used to forward the action of the play and serve a much greater purpose than the one in *Le Menteur*. Stuart suggests that letters create a sort of fourth unity in *Il Bugiardo*, whereas Christopher Smith describes a unity of tone in Corneille's work, a levity, a sense of entertainment (Stuart 152, Smith 65). The sonnet too, written by Florindo to Rosaura and which Lelio claims to have sent, serves to advance the suspicion surrounding Lelio's lies. Rosaura, reading it line by line and letting Lelio attempt to bumble his way through an explanation, finally concludes, "Il sonetto non si pu  intendere, senza la spiegazione" (Goldoni 139). Finally, the serenade sung on stage instead of simply described as in *Le Menteur* adds a certain liveliness and aesthetic quality to the action of the play. Letters, sonnets, serenade: all contribute a complex, artistic style to the play.

Goldoni begins *Il Bugiardo* with the same interpretation of lying as entertainment offered in *Le Menteur*, creating some hilarious misunderstandings and fabulous lies, but soon reveals a more serious side to lying. Corneille, who manages to end his play on a happy note with an encouragement rather than a condemnation of lying, creates nevertheless an extreme confusion between truth and fiction, reality and imagination. In his *Bugiardo*, Goldoni concentrates on the danger inherent in such confusion by leading his liar to an unhappy end as a result of his "spiritose invenzioni". According to Stuart, "...la conclusione dolce-amara della commedia, dove la felicit  degli uni non pu , e non vuole, far dimenticare l'infelicit  e l'umiliazione degli altri" reflects Goldoni's desire to create a "buffoneria nera" (155, 157).

At the very beginning of the play, when rationalizing his lies, Lelio tells Arlecchino, "Queste non sono bugie; sono spiritose invenzioni, prodotte dalla fertilit  del mio ingegno pronto e brillante"(Goldoni 98). To the *bugiardo*, what he says is not lies, but "inventions", a euphemism for a very negative concept. Lelio is blind to the wrong in his lies and does not even consider them to be lies! Throughout the play, Lelio continues to deny blatantly to everyone that

he is capable of lying: "...non sono capace di alterare in una minima parte la verità," he swears to Rosaura (Goldoni 108). Even up to the very end of the play, when there is no longer any means of saving himself through his lies, Lelio desperately maintains his innocence, accusing first his father Pantalone, then Arlecchino, then Florindo of lying when Lelio is the only real liar. Lelio even goes so far as to blame the lies themselves, and even his tongue: "scellerate bugie, vi abomino, vi maledico. Lingua mendace, se più ne dici, ti taglio" (Goldoni 162). Lelio blames everyone and everything except himself for his own lies, which will lead to his unfortunate end.

Unlike Dorante, who finally succeeds in marrying his love and saving himself despite his lies, Lelio represents the downside of lying and its unpleasant consequences. Lelio's lies, which multiply in order to continue to deceive Rosaura and Beatrice, Ottavio and Pantalone, begin to deceive Lelio himself, who becomes in essence a "compulsive liar". What starts as a simple adventure, as the "divertissement" of Corneille, transforms itself into an uncontrollable vice: "...anche la comicità di Lelio e delle sue bugie tende a perdere il suo carattere di giovialità, di spensierata vanteria, per acquistare sempre più il carattere di un'inguaribile malattia" (Stuart 153). Lelio cannot refrain from lying, even when he wants to. "Detesto le bugie e le aborrisco. Sarò sempre amante della verità," he promises after a horrified Pantalone, worried about his reputation as an honest merchant, discovers Lelio's lies (Goldoni 149). But then Lelio continues to tell more lies. Goldoni thus condemns lying, that illness which causes Lelio's ultimate downfall. While Dorante shows himself capable of succeeding in "mentir à propos" although at times barely escaping sticky situations, Lelio fails to "profittar di una nuova avventura" (Goldoni 93).

Halfway through *Le Menteur*, Cliton responds to Dorante's declaration that he had told the truth by saying "Quand un menteur la dit,/ En passant par sa bouche elle perd son crédit" (vv. 1079-1080). Ottavio echoes this remark in *Il Bugiardo* when he tells Lelio at the end of the play, "Le vostre bugie hanno perduto il credito" (Goldoni 156). Ottavio's statement, however, is no longer the friendly chiding of a confidant, but serious reproach, especially in his closing remarks that "...le bugie rendono l'uomo ridicolo, infedele, odiato da tutti; e che per non esser bugiardi, convien parlar poco, apprezzare il vero, e pensare al fine" (163). No longer do we see Corneille's encouragement of the art of lying, but a genuine condemnation of it: "un diverso principio drammaturgico..." transforms "...le spiritose invenzioni di Lelio in 'maledette invenzioni'" (Gronda 33). Lelio, who has allowed his imagi-

nation to run wild without ever thinking of the consequences, is left without his love, forced to marry the Roman girl that he has been avoiding, and rejected by everyone. Goldoni thus continues Corneille's idea of the "songe"/"mensonge" which creates illusions and delusions and develops it into a dangerous mental malady.

Lying and its distortion of reality are not the only elements of *Il Bugiardo* that are criticized, however. In addition to the obvious confusion and tension that Lelio's lies create between the Dottore and Ottavio, and between Rosaura and Beatrice and Ottavio, for example, comes a parallel plot between Lelio and his lies and Florindo and his timidity. Almost all of Lelio's lies are a result of his claiming Florindo's amorous efforts as his own, and Florindo's fear of discovery which gives free rein to Lelio's lies. The play begins, in fact, with the serenade that Florindo sends anonymously to Rosaura, and which gives Lelio the perfect opportunity to declare himself the sender. Florindo's second effort of sending Rosaura beautiful material only encourages Lelio's crafty mind: "sarei pazzo, se non mi approfittassi d'una sì bella occasione" (Goldoni 110). Finally, Florindo's attempt to reveal ambiguously his identity through his sonnet to Rosaura again sets the stage for Lelio the opportunist to take all the credit. In each circumstance, Florindo does all the work while Lelio conveniently enjoys the benefits through his "spiritose invenzioni". To refer back to Goldoni's own use of "invenzione" in his creation of the letters and the sonnet in his play, Goldoni writes, "...non mancherà chi dirà il bugiardo esser io medesimo, arrogandomi l'altrui merito e l'altrui fatica..." (Goldoni 85). Although Goldoni denies having simply stolen Corneille's play, he does see a comparison between himself and Lelio, in their imitation and invention resulting from others' efforts.

Florindo wants to reveal a hidden truth—his love for Rosaura—after having hidden it for so long, while Lelio explains the efforts as his own and thus actually seems to be revealing the truth to Rosaura. In reality, however, Lelio is lying, and thus is doing the opposite of Florindo—Florindo hides the truth and does not want to reveal it. Truth and reality are once again turned upside-down, but this time with a twist. Giovanna Gronda quotes Lavagetto's analysis of "...la simmetria distanza dei due personaggi dalla sincerità, il rapporto di polarità che corre fra la 'millanteria di Lelio che dice di aver fatto quello che vorrebbe aver fatto' e la 'timidezza' di chi diminuisce il proprio ruolo e nega di aver fatto ciò che realmente ha fatto" (132). A condemnation of Lelio, the opportunist who should "parlare poco" instead of always telling more lies, accompanies a new criticism of Florindo's not speaking enough, of his hiding the truth and allowing opportunists like Lelio to profit from



his efforts. In addition to his condemnation of lying, then, Goldoni not only criticizes those who take undeserved credit but also those who allow opportunists a chance in the first place.

The language of *Il Bugiardo* continues this idea of hidden truth in the use of the expressions “credere”, “verità”, “nascondere”, and “spiritose invenzioni”, all of which demonstrate a confusion regarding the often veiled truth. Other words such as “impostore”, “menzognero”, “sfacciatissimo”, and “temerario”, spoken by various characters to express their disgust with Lelio, create a sense of rejection of those who, like Lelio, are brash enough to lie and pass off the work of others as their own. These unacceptable qualities of Lelio the opportunist and the idea of revealing and hiding the truth are much less pronounced in *Le menteur*, which only suggests a confusion between fiction and reality. Finally, the motif of “songe”, “rêve”, as a euphemism for lying in *Le menteur* yields to the more active motif of Lelio’s “invenzioni”, which suggest more malign intentions that culminate in an unhappy ending for the liar.

Therefore, what Corneille began as a humorously thoughtful portrayal of the art of lying in *Le menteur* undergoes many changes in Goldoni’s later version of *Il Bugiardo*. Corneille’s use of vocabulary reflecting the theme of the lie as a distortion of truth and reality becomes in *Il Bugiardo* the theme of abusing truth with too many lies or by not revealing it at all. Although it at first seems to echo the light, entertaining aspect of the lie as “divertissement” in *Le menteur*, the comic aspect of Goldoni’s play soon reveals a darker side of lying, which becomes an obsessive malady rather than a simple “illusion”. Finally, the styles of the two authors are both influenced by French, Italian, and sometimes Spanish theatrical tradition, but each playwright creates his own unique way of presenting his play to make it pleasing to his audience and to himself. Thus, Goldoni has not merely translated *Le menteur*; he borrows, rather, Corneille’s version of the story and invents his own play based on *Le menteur*.

---

*Bibliography –  
Primary Sources*

- Corneille, Pierre. *Le menteur. Oeuvres Complètes*. Couton, Georges, ed. Rouen: Éditions Gallimard, 1984.
- Goldoni, Carlo. *Il Bugiardo. Tutte le Opere di Carlo Goldoni*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1939.
- Bold, Stephen, Boston College. *RL 435: Seventeenth-Century French Tragedy class*, Spring 1994.

- 
- Cassell's French Dictionary*. Girard, Denis, ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1981.
- Gronda, Giovanna. "Da Corneille a Goldoni ovvero piacere e dispiaceri della menzogna." *Annali d'italianistica* 11, 1993: 121-136.
- Jones, Michael. "Five Liars: French, English and Italian Imitations of *La Verdad Sospechosa*." *AUMLA*, Nov. 1984, 62: 192-207.
- Mallinson, G.J. *The Comedies of Corneille: Experiments in the Comic*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Nouveau dictionnaire étymologique du français*. Picoche, Jacqueline, ed. France: Hachette-Tchou, 1971.
- Smith, Christopher. "Towards Coherence in Comedy: Corneille's *Le menteur*." in *Form and Meaning: Aesthetic Coherence in Seventeenth-Century French Drama*. Howarth, William D. et al., eds. England: Avebury Publishing Company, 1982.
- Storia della Letteratura Italiana, VI, Il Settecento*. Cecchi, Emilio and Sapegno, Natalino, eds. Italy: Aldo Garzanti, 1968.
- Stuart, Pamela. *Goldoni: Fra Letteratura e Teatro*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989.
- Sweetser, Marie-Odile. "Niveaux de la communication et de la création dans les récits du *Menteur*." *PFSCCL*. 1985, 12:23, 489-502.
- Tretheway, John. "*L'illusion comique*" and "*Le menteur*". Spain: Artes Gráficas Soler, S.A., 1991.
- Wadsworth, Philip A. *Molière and the Italian Theatrical Tradition*. Birmingham: Summa Publications, 1987.





RÉVOLUTION, TERREUR, ET DIFFÉRENCE SEXUELLE:  
LA FEMME ET L'IMAGINAIRE RÉVOLUTIONNAIRE 1789-1794



Jacinta Wright  
*Brown University*

Entre les années 1789 et 1794, on observe en France une suite de changements sociaux et politiques qui remettent en question l'ensemble de la structure sociale. Ces changements posent le problème d'une série de redéfinitions qui doivent être élaborées selon un nouvel imaginaire collectif. L'historienne Lynn Hunt est concernée par l'une de ces redéfinitions: le statut et le rôle de la femme dans la République. Elle écrit dans *The Family Romance of the French Revolution*: "Once the Old Régime had been relegated to the past, some of the most pressing questions concerned the status of women were they citizens in the full sense of the word? What was their role to be in the new revolutionary family?" (Hunt 89).

Au début de la Révolution, le républicanisme semble offrir à la femme une liberté exceptionnelle: elle commence à s'imposer dans l'espace public avec une vigueur et une autorité qui puise sa source dans l'énergie collective du mouvement révolutionnaire lui-même. Dès 1788, "l'opinion connaît l'existence d'une question féminine et dans l'extraordinaire climat de bouillonnement d'idées qui précède le changement de régime, les aspirations et les doléances des femmes tiennent une place importante" (Albistur et Armogathe 322).

En 1789, le corps féminin se joint au corps républicain pour mettre fin à l'Ancien Régime. Les femmes s'arment, s'habillent en hommes, et participent à tous les affrontements des premières journées révolutionnaires, notamment celles du 5 octobre 1789. Dès le début de la Révolution, donc, la République est forgée du corps social entier, et le peuple français est un peuple sexuellement indifférencié. Selon Albistur et Armogathe, les révolutionnaires qui attaquent la Bastille forment "une foule de tout sexe" (329). Donc, la fièvre révolutionnaire s'empare des français, et fait d'eux un groupe uni par un but légitime: celui de renverser l'ordre social. L'économie de la différence révolutionnaire s'exprime dans une série d'oppositions binaires mais surtout sociales et politiques; royaliste/républicain, aristocrate/citoyen, Ancien Régime/Révolution, fleur de lys/cocarde. Pendant les premières journées de la

Révolution, l'identité républicaine n'est pas sexuée. Étant donné la "participation massive" (Albistur et Armogathe 328) des femmes au mouvement révolutionnaire, on aurait pu s'attendre à une redéfinition des femmes dans le social; une redéfinition qui aurait effacé la différence sexuelle pour privilégier l'intégration politique.

Pourtant, l'économie de la différence révolutionnaire que je viens de proposer ci-dessus se montre beaucoup trop primitive pour contenir et exprimer les mutations de l'imaginaire collectif qui suivent 1789. Elle est figée dans la notion d'une révolution populaire qui, bientôt, cède la place à la révolution "bourgeoise et sans larmes"; ce que Georges Duby appelle "la vraie Révolution" (270). Cela précipite, entre '89 et '94, une explosion dans la notion de l'altérité révolutionnaire; la différence se multiplie, et le républicanisme au singulier se divise en Girondins, en Montagnards, en Sans-Culottes, Enragés, Indulgents et Hébertistes, etc. En 1793, la Révolution perd son innocence, et on flaire la contre-révolution à l'intérieur même du corps républicain. On assiste à une graduelle altération des groupes et des individus qui, auparavant, avaient été des alliés contre la monarchie. Dès l'exécution des Girondins en 1793, l'opposition originelle Républicain/Autre est entièrement déstabilisée, et la belle simplicité des anciennes oppositions binaires s'effondre dans une marée de sang dont le flux et la couleur ne distingue pas entre aristocrates et révolutionnaires, entre Girondins et Indulgents.

Pourtant, il est intéressant de noter que, au fur et à mesure de la fluidité progressive des distinctions politiques, la Révolution française était en train de fabriquer une catégorie de différence immuable qui trouvait sa source dans l'Ancien Régime, et qui allait être léguée à l'Empire et au dix-neuvième siècle. Après le moment chaleureux de 1789 où le républicanisme dépasse la notion de différence sexuelle, la révolution bourgeoise développe un concept tellement inflexible de cette différence qu'elle finit par effacer toutes les distinctions politiques et sociales autrement si chères à ce mouvement. Donc, à la différence de la "foule de tout sexe" qui effectue la révolution populaire, la révolution bourgeoise va instaurer la ségrégation sexuelle de la foule avec la loi du 4 prairial an III (1795). Selon Albistur et Armogathe: "Après la fermeture des clubs (des femmes), la Convention nationale, le 4 prairial an III "Décrète que toutes les femmes se retireront jusqu'à ce qu'autrement soit ordonné, dans leurs domiciles respectifs" (341).

On assiste ainsi à une politisation de la différence sexuelle. Les "troupes de femmes" qui avaient participé à la création de l'espace républicain posent maintenant un danger à cet espace. Leur présence menace la tranquillité républicaine. Cette loi révèle un divorce entre le corps

républicain et le corps féminin: désormais, l'un ne peut plus contenir l'Autre.

Mon propos est de suivre l'évolution du concept de la différence sexuelle entre les années 1789-1795. On verra que cette différence sera développée et exploitée pour occulter la fragmentation politique du républicanisme, à partir, surtout, de 1793. On remarquera aussi l'insertion de la différence sexuelle dans un discours de culpabilité pour le désordre social et politique.

Ce discours ne naît pas avec la Révolution. Jean-Jacques Rousseau avait déjà élaboré une espèce de science sociale de la différence sexuelle, accompagnée d'un portrait très sombre du mauvais fonctionnement d'une société où on ne respecte pas cette différence. Dans leur introduction à l'*Emile*, François et Pierre Richard déclarent que Rousseau "pose dans ses grandes oeuvres constructives les fondements d'une société rêvée" (v). Cette société rêvée se construit autour de la polarisation du vécu des deux sexes, qui, selon Rousseau, est prescrite par la nature, et, ainsi, doit être respectée par la société. On peut résumer la pensée de Rousseau à propos de la différence sexuelle à partir d'*Émile* et de la *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*. Le point de départ de Rousseau dans ces deux textes, c'est la corruption morale de son siècle. Pour lui, cette corruption est largement due à une désintégration de la différence sexuelle dans la société: "la confusion des sexes qui règne entre nous" (*Émile* 498).

Rousseau ne cesse pas de répéter que l'homme et la femme sont très différents, et que cette différence est créée par la nature. Pourtant cette différence, à la fois innée et intransigeante, est aussi extrêmement fragile, car elle peut être effacée par la réunion de l'homme et de la femme dans l'espace public. Donc, Rousseau recommande que seule la séparation des sexes peut sauver les bonnes moeurs; "Telle est, me disois-je, la destination de la Nature, qui donne différens goûts aux deux sexes, afin qu'ils vivent séparés chacun à sa manière" (*Lettre à M. D'Alembert* 143). Bref, la société doit soutenir la "nature" avec un régime d'apartheid sexuel qui paraît extrêmement artificiel.

Rousseau inscrit la vie de la femme à l'intérieur d'un système de surveillance continue. La féminité paraît être une construction très problématique et constamment menacée. La surveillance du féminin commence au sein de la famille et sera reprise par la société, mais la femme doit aussi l'intérioriser, doit apprendre à se surveiller. En fait, chez Rousseau, même quand on naît femme, on doit travailler à le devenir:

*La rigidité des devoirs relatifs des deux sexes n'est ni ne peut être la même. Il n'importe donc pas seulement que la*



*femme soit fidèle, mais qu'elle soit jugée telle par son mari, par ses proches, par tout le monde; il importe qu'elle soit modeste, attentive, réservée, et qu'elle porte aux yeux d'autrui, comme en sa propre conscience, le témoignage de la vertu. (451)*

Derrière ce discours sur la surveillance du féminin, on sent l'ombre d'une menace innommable. Rousseau parle sur un ton grave: il prêche, il ordonne, il prescrit, il insiste sur l'urgence de ses conseils. Sophie, le modèle même de la vertu féminine évoque, par sa perfection même, le spectre affreux d'une féminité excessive et débridée. Ce traité sur l'éducation féminine puise dans le vocabulaire de la discipline et la domination. On a l'impression qu'il sera plus facile d'élever un loup qu'une fille: on parle de la subjugation (446), du ménagement (450), de la contrainte (463), de l'obéissance (463) et de l'assujettissement (463) de la femme.

On comprend bientôt pourquoi la femme devrait être contenue d'une telle manière. En effet la féminité pour Rousseau est une espèce de maladie contagieuse qui s'attrape à force de trop côtoyer le deuxième sexe. La différence sexuelle s'effondre, et la masculinité est transformée. La faiblesse féminine, sa frivolité intellectuelle, sa légèreté, arrivent tous à infecter le masculin, et, en quelque sorte, ceux qui ne sont pas nés femmes le deviennent.

*Les deux sexes doivent se rassembler quelquefois, et vivre ordinairement séparés. Je l'ai dit tantôt par rapport aux femmes, je le dis maintenant par rapport aux hommes. Ils se sentent autant et plus qu'elles de leur trop intime commerce; elles n'y perdent que leurs mœurs, et nous y perdons à la fois nos mœurs et notre constitution: car ce sexe plus foible, hors d'état de prendre notre manière de vivre trop pénible pour lui, nous force de prendre la sienne trop molle pour nous; et ne voulant plus souffrir de séparation, faute de pouvoir se rendre hommes, les femmes nous rendent femmes. (135)*

La question de la différence sexuelle est, donc, un problème de première importance pour le social. C'est une affaire de santé publique, une affaire d'urgence. La négliger, ce serait assister à la naissance d'une masculinité efféminée, apprivoisée. Mais Rousseau va plus loin encore. La différence sexuelle a une importance politique autant que sociale. L'existence d'une race de femmes/hommes ne dérange pas une monarchie; au contraire, ils sont presque essentiels pour son bon fonction-

nement: “Qu’un monarque gouverne des hommes ou des femmes, cela lui doit être assés indifférent pourvu qu’il soit obéi; mais dans une République, il lui faut des hommes” (135).

Par ces écrits, Rousseau souligne l’importance essentielle de la différence sexuelle dans sa “société rêvée”: la république. Il insiste que le sexe est une catégorie politique qui ne doit pas être négligé par un gouvernement républicain. Il construit la notion philosophique d’une nature féminine à laquelle la femme ne peut pas échapper. Voilà pourquoi, plus tard, on arrive à comparer une Marie-Antoinette à une Madame Roland; toute différence de classe, toute différence idéologique et politique est effacée par la spécificité féminine. De plus, Rousseau lie la corruption du corps social à la présence du féminin; chasser la femme, c’est l’épurer. Il crée le corps féminin comme l’antithèse même du corps républicain.

Avant d’interroger l’importance de ces idées pendant les journées révolutionnaires, je voudrais considérer un instant le but de cette étude. Je me suis proposée de suivre l’évolution de la notion de différence sexuelle dans un cadre historique assez limité. Quels sont, entre 1789-1794, les moments les plus significatifs pour cette évolution? J’ai déjà parlé de la Révolution d’octobre qui, selon Michelet “spontanée, imprévue, vraiment populaire appartient surtout aux femmes” (Albistur et Armogathe 329). Quels sont les autres événements, les autres dates qui marqueront à jamais l’identité féminine et républicaine?

Dans son livre *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Lynn Hunt traite de la façon dont la Révolution se représente et se commémore à partir de 1789. Les images et les cérémonies sont révélatrices dans leur représentation de la différence sexuelle. En 1792, lors de l’abolition de la monarchie, la République choisit comme insigne la figure de Marianne, ou la Liberté. Or, la figure féminine arrive à symboliser l’intégrité de l’idéal républicain par sa féminité même; une féminité qui la met au-dessus des querelles politiques. Pourtant, Marianne n’arrive pas à conserver son détachement, ce qui va précipiter sa chute finale, et son remplacement. Dix mois après le choix unanime d’une Liberté féminine, Marianne fait preuve d’une insuffisance iconographique:

*In October 1793 after the arrest of the Girondin deputies and in the midst of desperate attempts to cast the Republic in a more radical mold, the Convention decreed that the seal and the coins of the republic should henceforth carry the ark of the constitution and the fasces as their emblem ... In early November 1793 the artist-deputy David proposed that the Convention order the erection of a colossal*

*statue to represent the French people. Ten days later the Convention voted to make the statue the subject of the seal of state. The deputies had chosen a giant Hercules as the emblem of the radical Republic ... A giant, mythic, male figure now dwarfed Marianne. (Hunt 94-95)*

Il faut s'arrêter sur cette chute de Marianne. Pourquoi, à partir d'octobre 1793, n'arrive-t-elle plus à garder sa pureté idéologique? Pourquoi remplacer la figure féminine, image traditionnelle des principes du gouvernement, par la figure virile d'Hercule? À mon avis, le passage d'une figure féminine à une figure masculine marque un moment de politisation de la différence sexuelle. Dès ce moment, le républicanisme n'ignore plus cette différence, et la "société rêvée" de Rousseau commence à se fonder. Désormais, l'iconographie du féminin ne peut plus être intégrée à l'iconographie républicaine, parce qu'elle a un rôle spécifique à jouer dans l'économie de l'imaginaire révolutionnaire. De nouveau, citons Lynn Hunt:

*The political meaning of the Hercules figure is revealed most clearly by the circumstances of its appearance. The first major public use of the figure came on 10 August 1793 during an elaborate festival planned by David ... (The festival) was explicitly designed to celebrate the defeat of federalism, the revolt of the summer of 1793 in support of the arrested deputies known as the Girondins. At this critical moment, David orchestrated a festival that aimed at nothing less than a review of the Revolution's development. It was a morality play with a set of striking allegorical messages. (96)*

Les quatre moments célébrés par les quatre tableaux de David démontrent l'évolution de la notion du féminin dans l'imaginaire révolutionnaire. Comme nous le verrons, cette évolution est intimement liée à l'idée populaire de la santé du corps républicain. Tout d'abord, une figure représentant la Nature commémore la chute de la Bastille. Deuxièmement, un arc de Triomphe est dédié aux héroïnes d'octobre 1789. Ces deux tableaux fêtent les grands événements de la révolution populaire; le deuxième se réfère, en particulier, à la participation active des femmes. Le troisième tableau, une statue de la Liberté (donc, féminine) représente l'exécution du roi en janvier 1793. Ici, la présence féminine est une présence purement symbolique. Dans le dernier tableau, on témoigne d'un déplacement radical du féminin. La femme s'insère toujours dans un ordre symbolique, mais elle a perdu sa position privilégiée



dans l'imaginaire révolutionnaire. Elle renaît en monstre, et elle représente la contre-révolution: "... a colossus representing the French people used its club to smash the hydra of federalism" (Hunt 96).

Dans la mythologie grecque, l'hydre est une créature femelle tuée par Hercule. Elle a neuf têtes; si on lui en coupe une, deux autres la remplacent. Rousseau lui-même n'aurait pas pu trouver une meilleure image de la reproduction néfaste de l'influence féminine.

En effet, octobre '93 témoigne de l'épuration de la femme de l'ordre symbolique et du corps politique. Ce moment de politisation de la différence sexuelle coïncide avec l'exécution de la reine le 16 octobre, 1793, et avec l'exécution des Girondins le 31 octobre 1793. Le gouvernement républicain fait de son mieux pour lier ces deux événements afin d'occulter le clivage du républicanisme représenté par la fin des Girondins. Bluche, Rials et Tulard parlent d'une "technique d'amalgame" de la propagande jacobine qui s'opère pour associer la révolte girondine et la guerre de la Vendée. Cette même technique d'amalgame sera utilisée pour associer Marie-Antoinette et Manon Roland. La propagande jacobine va puiser la notion rousseauiste d'une différence sexuelle transcendante et inexorable pour mélanger la reine et la Girondine. Elle reprend sa notion de l'influence maléfique du féminin pour reproduire le crime de Marie-Antoinette: celui d'avoir corrompu son mari. Danton insinue que "Roland n'était pas seul dans son ministère" (Ozouf 322) tout à fait comme Louis Capet n'était pas seul sur le trône. Mme Roland est accusée d'avoir corrompu, non seulement son mari, Jean-Marie Roland, mais le parti Girondin tout entier; les Girondins deviennent "les Femmelins" (Ozouf 308); Manon Roland est "la femme de coterie, l'inspiratrice clandestine de la politique girondine" (Ozouf 321). Le jumelage des crimes de Marie-Antoinette et de Mme Roland nécessite aussi l'exécution des Girondins; on avait guillotiné Louis Capet, un homme féminisé par sa femme; il fallait aussi anéantir la race efféminée des Girondins.

Dans son article "Terrorizing Marie-Antoinette", Pierre Saint Amand parle de la reproduction de l'influence de la reine; il appelle cela "the cloning of the (queen's) ... influence" (379). Pour métaphoriser ce processus, on pourrait avoir recours au symbole de l'hydre. Même si on coupe la tête de la reine, il faut être vigilant; d'autres femmes, d'autres têtes d'hydre peuvent ressurgir à sa place pour poser la même menace au corps politique. Déjà, avant la Révolution, la presse populaire avait fabriqué une trinité terrible de la reine et de ses deux amies, la duchesse de Polignac et la princesse de Lamballe. Ces trois femmes, comme les sorcières de Macbeth, forment une inversion terrible de la sainte trinité

pour tripler le pouvoir maléfique de la reine. Le groupement par trois semble parfaitement représenter le complot et la contre-révolution. Selon Gita May, en 1789, Robespierre “dressant un violent réquisitoire contre ses adversaires, les Girondins, n’hésitera pas à déclarer qu’en suivant le fil de cette trame’, à savoir des intrigues contre l’intérêt du peuple français ‘on arrivera à un triumvirat féminin’, allusion à peine voilée à Mme Roland, Mme Robert (Louise de Kéralio) et Mme Condorcet” (185).

On voit que, déjà en 1789, les attaques contre les Girondins exploitent la notion rousseauiste du danger de l’influence des femmes, et prennent la même forme que les attaques contre la reine. Mais en 1789, le groupement des femmes respecte encore leurs différences politiques. En 1793, tout est changé. Dorinda Outram cite un discours de Chaumette du 27 brumaire, an II (27 octobre 1793), qui compare Marie-Antoinette, Mme Roland et Charlotte Corday: “Contemporaries were quick to link the three women together, whatever their differences in birth and outlook” (Outram 127). On note que l’altérité de l’aristocrate est déplacée, et que l’altérité du féminin est privilégiée. En effet, la républicaine et l’aristocrate deviennent l’ennemie interchangeable, et Manon Roland, “qui avait salué 1789 comme l’aurore d’une ère nouvelle” (May 207), fait partie du complot contre-révolutionnaire.

La Révolution a anéanti la femme en tant que sujet actif et individuel dans l’espace politique. Comme nous l’avons remarqué, cet anéantissement apparaît surtout comme une stratégie politique pour avancer la cause jacobine. Il s’opère au niveau physique, avec la mort à l’échafaud, et aussi au niveau de l’imaginaire, avec l’effacement de toute différence idéologique. À ce stade il faut peut-être considérer la question posée par Lynn Hunt, citée au début de cette communication. Selon elle, en 1789, on demandait à redéfinir le rôle de la femme: “... did...(women) have equal rights in property inheritance, did they have equal rights in the family, could they participate fully in politics?” (89). Je crois avoir apporté la réponse républicaine à cette dernière question. Participer à la politique, c’était devenir une femme contre nature. La période post-révolutionnaire allait répondre aux deux premières avec le Code Civil. Celui-ci allait faire de la propriétaire et de la femme autonome des femmes, sinon contre nature, au moins hors la loi.

- 
- Albistur, Maïté, Daniel Armogathe. *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*. Tome I. Paris: Éditions Des Femmes, 1977.
- Bluche, Frédéric, Stéphane Rials et Jean Tulard. *La Révolution française*. Paris: PUF, Collection Que sais-je?, 1989.
- Duby, Georges. *Histoire de la France: dynasties et révolutions de 1348 à 1852*. Paris: Librairie Larousse, 1971.
- Hunt, Lynn. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley: California UP, 1984.
- . *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley: California UP, 1992.
- Landes, Joan. *Women in the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- May, Gita. *De Jean-Jacques Rousseau à Madame Roland*. Genève: Librairie Droz, 1964.
- Ozouf, Mona. "Madame Roland" dans *La Gironde et les Girondins*. Ed. François Furet et Mona Ozouf. Paris: Éditions Payot, 1991.
- Outram, Dorinda. *The Body and the French Revolution*. New Haven: Yale UP, 1989.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*. 1758. Genève: Librairie Droz, 1948.
- . *Émile ou l'Éducation*. 1762. Paris: Garnier Frères, 1951.
- Saint Amand, Pierre. "Terrorizing Marie Antoinette." *Critical Inquiry* 20 (1994): 379-400.
- Thomas, Chantal. *La Reine Scélérate: Marie Antoinette dans les pamphlets*. Paris: 1989.





Mary E. Schipa  
*Boston College*

A border le texte de Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous *Hélène Cixous, Photos de racines* sous un angle autobiographique s'avère a priori être un pari bien ardu pour le lecteur tout d'abord attiré par un titre qui semble fondé sur un geste de conservation de l'album original de l'auteur. Alléchants aussi sont deux aspects de la première page de ce livre: le sous-titre, *Entre Tiens*, car si le format de l'ensemble ressemble fort à un dialogue, chose curieuse pour l'autobiographie, certes, ces mots pourraient tout aussi bien se référer aux proches, aux personnes de sa propre famille. Ensuite, la mention en bas de cette page, "Les fenêtres dans le texte donnent sur les Cahiers d'Hélène Cixous", est intéressante parce qu'elle a l'originalité d'injecter dans le texte des citations de l'auteur, encadrées telles des photos d'album, ainsi que pour le côté intime qu'auraient des cahiers personnels. Finalement, l'on trouvera pour le moins suspect—du point de vue biographique—l'inclusion d'une appendice de plus de trente pages s'intitulant "Albums et légendes", où Hélène Cixous s'adresse assez directement à ses "si étrangères racines" (181), face aux photos usées des personnes aimées, mais disparues pour la plupart.

Alors, voilà qu'on est plongé dans cette approche toute nouvelle de l'autobiographie et, au lieu d'y déceler les traces d'une étude systématique du moi, le lecteur trouve avant tout une discussion entre deux auteurs-femmes sur l'écriture et l'inspiration de l'une d'entre d'elles. De plus, les sources de cette écriture ne remontent pas tant vers les origines ni l'enfance de Cixous que vers des auteurs de l'avant-garde comme Jacques Derrida, Clarice Lispector, Thomas Bernard..., après Kafka, Dostoïevski, Stendhal. Mais, en même temps, les "fenêtres" nous font voir un monde qui n'échappe pas toujours au plus intime de l'histoire d'Hélène Cixous, par exemple:

*Sans mes livres je ne pourrais pas vivre. C'est ma définition. Chaque fois que je dis cela, il me semble entendre une explosion de voix.  
 je me serais suicidée.*



*Chaque fois que je me suis exprimée à ce sujet, j'ai été vivement attaquée par les regards muets de mes proches. (102)*

*Ne pas retourner:*

*Je ne retourne pas à Oran. N'aime pas revenir?  
Aime garder embaumé embaumant Souvenirs d'épices.  
Rue Manégat. Nom à odeur d'épices. (105)*

*Cahiers — pleins de trésors*

*Cependant: ne pas ouvrir.*

*Dès que j'ouvre, je ferme. Je ne veux pas voir le vrai visage du passé??? Sa beauté?? (107)*

*C'est comme pour mes cahiers: je ne veux pas savoir. Pas que le passé revienne.*

*J'aime le passé passé. J'aime avoir perdu. J'aime Oran que je n'ai jamais revue et ne reverrai jamais. (106)*

Ces bribes d'une vérité plus personnelle semblent donc aller à contre-courant d'un dialogue presque "technique" sur sa méthode de travail, abandonnant alors le lecteur aux plus graves doutes sur le bien-fondé de ses présumées intentions autobiographiques. Par contre, si l'on suppose que cet auteur est obligé, comme tout un chacun, de se protéger contre la violence et la souffrance que représente son passé, on comprendra qu'elle puisse dresser un bouclier face à l'aveu:

*C'est par peur, par désespoir, contre la réalité — parce qu'il y avait la guerre, parce qu'il y avait la mort, parce qu'il y avait les mas-sacres, parce qu'il y avait la trahison, parce qu'il y avait la barbarie, parce qu'il n'y avait pas de langue, et trop de langues et pas assez de langues, parce que mon père est mort, parce que les juifs étaient massacrés, parce que les femmes étaient exploitées, parce que les arabes étaient désappropriés... (105)*

Il est du reste possible que de telles émotions poussent l'auteur à ancrer son écriture dans un temps aussi présent que possible pour se "fabriquer un sol" plutôt que de témoigner d'une réalité qu'elle ne supporterait pas de revivre.

Avec tant d'incertitude quant à l'oeuvre choisie pour une étude autobiographique, j'ai cru nécessaire d'analyser en parallèle *Jours de l'an*, paru en 1990 (alors que *H.C., Photos de racines* est sorti en 1994), auquel Calle-Gruber se réfère souvent au cours de l'écrit dialogique comme un point de repère de nature biographique. En plus de l'idée d'un point de



départ toujours recommencé, le titre de ce livre de fiction évoque une chronologie d'anniversaires autobiographiques. De fait, vers le début du livre, Cixous écrit:

*Mais maintenant, se disait-elle, le temps n'est-il pas venu de lire le livre qui a levé le poing sur moi, de regarder en face la personne qui m'a craché dans l'oreille il y a trente années, le temps n'est-il pas venu d'écrire le livre qui va peut-être me faire des entailles sur la poitrine et sur le ventre, et réveiller mes cicatrices, et ramener devant moi, la nuit, perché bien en vue sur un socle de bois, un rang entier des figures de ceux que j'avais préféré oublier, le livre qui va peut-être me mordre les mains et me brûler la jambe si je ne traverse pas ses rampes de feu d'un plongeon assez vif? (24)*

Elle se plaint d'écrire depuis trente ans tous les livres imaginables, à part ce livre qu'elle n'avait pas écrit. Sans doute, cela était de bon augure pour mon projet... Ainsi, sa détermination d'écrire aux limites, d'aller droit vers la vérité, de procéder par des aveux, enfin, de nous chatouiller en posant "le personnage de notre passé" (45). Qui est donc le sujet de ce livre, sinon elle-même? Quelle ne fût pas ma surprise en apprenant à la page 49 que le personnage principal du livre était la mort! Tant pis, il fallait tout de même continuer, d'autant plus qu'un autre phénomène inattendu surgissait: elle adopte la démarche de Thomas B, auteur qu'elle cite fréquemment, et appelle un livre traitant de la mort une "autobiographie" (87): "Dans ses livres, il s'agit semble-t-il de musées, de cafés, de constructions, de destructions, d'hôpital. Finalement, il s'agit seulement (d'écriture), (de préparatifs d'écriture), (de crever d'écriture)" (189; parenthèses dans le texte).

Quel est donc le statut de ce texte, de ce "poème" (son expression) enfanté par la force inconnue de la mort (à savoir, la mort précoce de son père, la mort d'un auteur Thomas B., la mort de son bébé "oublié dans la chambre à côté", c'est-à-dire un livre inachevé...), qui frôle de si près le "paysage de l'intérieur" (258), et qui parle de long en large du seul voyage de sa vie, l'écriture? C'est bien de la "circonfusion"! (Calle-Gruber et Cixous 96) Mais elle nous avertit: "Une histoire raconte toujours une autre histoire. On fait le portrait de quelqu'un, et c'est le portrait de quelqu'un d'autre" (Cixous 154-5).

Et, comme Cixous, "ce que j'allais écrire glisse soudain dans l'abîme..." (155). Sans se laisser aller jusqu'au désespoir (et pour ne pas changer le sujet à la thanatographie), le présent lecteur a cru bon de se

rappporter à l'orthodoxie autobiographique avant de tirer des conclusions sur la démarche d'Hélène Cixous, c'est-à-dire, les prémisses sur lesquelles Georges Gusdorf et Philippe Lejeune basent leurs raisonnements respectifs sur le genre. Il restera ensuite à examiner brièvement l'influence littéraire de Roland Barthes sur cette approche de l'étude du moi, avant de voir dans quelle mesure elle répond à une éventuelle redéfinition féministe du genre.

En dépit d'une appréhension totalisante de l'autobiographie, G. Gusdorf insiste avec beaucoup de conséquence sur la libération du moi, ou la "distanciation" de l'écrivain par rapport à lui-même, ainsi que sur la création du moi dans une espèce de "mythistoire" inventée par l'acte de s'écrire. Le côté quasi-sacral de l'acte, la Graphie, qui chercherait à neutraliser notre mortalité en passant outre notre "Bios", semble se confirmer dans bien des cas autobiographiques. C'est davantage face à l'aspect "Autos" que Gusdorf heurte la génération des écrivains post-'68. Dans son analyse anthropologique de ce genre, il déplore la dépersonnalisation, ou le sujet fondu dans la masse (Gusdorf 95), face à ce qu'il estime être une longue et noble tradition humaniste. Justement, les postulats de la centralité (239) et de la fixité (248) du Moi, déterminant la permanence de l'identité de celui qui écrit, vont à l'encontre de ce qu'on nomme aujourd'hui *l'indécidable*<sup>1</sup> du texte. Cixous s'explique sur cette tolérance des formes: "Dans l'écriture de J.D. s'inscrivent toujours les multiplicités de lieu, de voix, d'identité... parce qu'il ne rejette pas les incertitudes de qui et où" (Calle-Gruber et Cixous 92). La notion derridienne, chère à Hélène Cixous, de l'altérité du sujet, vue dans le décentrement vers l'autre, tranche avec la perspective globale de la forme humaine préconisée par Gusdorf.

Si le "pacte autobiographique", vu et revu par P. Lejeune, permet plus de marge à l'écrivain qui expérimente avec la forme et le style, il pêche certainement en exigeant comme partie intégrante la référentialité de l'autobiographie. Le problème tourne autour de l'identité car, paradoxalement, Lejeune veut que "l'altérité" de l'auteur soit identique à celle du narrateur et celle du personnage (Lejeune 15). Chez Cixous, avec sa tendance à écrire expériences, rêves, blessures, etc., il ne s'agit pas de localiser ceux-ci nécessairement dans le je-sujet, identique à elle-même. Par conséquent, les conditions requises pour l'autobiographie selon Lejeune sont absentes, car pour elle "c'est l'autre toujours qui fait le portrait, en un jeu de renvois sans fin — de toi à l'autre aux autres toi(s) etc." Aussi, "il ne peut y avoir écriture autobiographique parce que le dit 'pacte autobiographique' qui codifie le genre est inopérant. *Les voix* le font voler en éclats..." (Calle-Gruber, 95). Cixous met l'accent sur des

“fractures du moi passionnantes” (96) que sont ses livres, et concède que cela ne peut être qu’une version “aveugle” de l’autobiographie (95). Lejeune a insisté trop lourdement sur les responsabilités de l’auteur vis à vis du lecteur pour s’accuser d’un excès de rigidité par la suite. En revanche, pour Cixous, voire toute l’école derridienne, le déplacement infini et indéfini du sujet fait que ce genre de contrat, somme toute normatif, ne saurait être respecté. Dans *Jours de l’an*, elle montre le fractionnement qui fait obstacle à l’identité: “Pourquoi parlé-je de l’auteur comme si elle n’était pas moi? Parce qu’elle n’est pas moi. Elle part de moi et va où je ne veux pas aller... Une différence entre l’auteur et moi: l’auteur est la fille des pères-morts. Moi je suis du côté de ma mère vivante. Entre nous tout est différent, inégal, déchirant” (153-154). Il y a donc un “effet” paternel, comme il subsiste un “effet” maternel également, mais Cixous tente de sortir entièrement de ce système d’opposition dans son interrogation du statut référentiel.

Si notre auteur ne reçoit pas l’approbation de l’orthodoxie, il nous reste quand même pour valider ces textes autobiographiques, l’analyse des influences agissant sur Hélène Cixous et le rôle que ses écrits peuvent jouer dans l’établissement d’une option autobiographique féministe. En réfléchissant sur les “fenêtres” de *H.C.*, *Photos de racines*, puis encore sur “l’album de famille” passé au deuxième plan en tant qu’addition au texte, l’évocation est indéniablement des “autobiographèmes” dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui sont aussi couplés d’images prises au cours de sa jeunesse. Tout laisse croire que Barthes entreprend ici, dans ce “livre du Moi”, une tentative d’écriture autobiographique, en dépit de la multiplication de ses masques au cours de ce qu’il appelle “un roman sans noms propres” (123-4). En effet, le genre se trouve sur du sable mouvant: “On ne trouvera donc ici, mêlées au roman familial, que les figurations d’une préhistoire du corps — de ce corps qui s’achemine vers le travail, la jouissance d’écriture” (6). Les glissements de langage de Cixous n’en sont pas tellement loin: “L’écriture me permet de jouir; elle ne me permet pas de répondre du passé” (Calle-Gruber et Cixous 106).

Ces deux auteurs ont alors plus en commun que le goût “d’écrire le corps”, tant décrié par Gusdorf comme des “clowneries” (Gusdorf 132) allant à l’encontre de la soi-disant spiritualité de l’acte d’écrire. Mais ces “divagations” seront également prises au sérieux par le théoricien/écrivain Jacques Derrida, frère d’âme de Cixous, qui, selon elle, ne saurait mentir, car il écrit “à partir de et *avec* son corps; avec les expériences gravées dans son corps et à partir de ce qui le traverse; à partir de sa scène secrète qui alimente la scène qu’il accepte de rendre visi-



ble dans son texte” (Calle-Gruber et Cixous 94). En fin de compte, ce concept du “corps écrit” n’est pas autant voué à une mort précipitée que Gusdorf nous laissait croire. Il y a aussi, au niveau formel, un hommage implicite à Barthes dans une des fenêtres de *Photos de racines*.

...

*En pièces*

*(écrire par fragments violents, par éclats.) (39)*

Justement, Barthes ne semble pas se faire un complexe de n’écrire qu’en fragments, soutenant que chaque pièce est à la fois autonome et “jamais que l’interstice de ses voisines” (Barthes 98). Sa référence au hors-texte est aussi intentionnelle que “l’entredeux” — la béance non-classifiable — où Cixous situe le lieu de son livre. Incontestablement, c’est la fragmentation qui sera à l’origine du malentendu entre Barthes et Lejeune, avec le résultat que ce dernier condamna l’oeuvre en tant que “anti-pacte par excellence” (*Le Pacte bis* 30). Le raisonnement de Cixous place l’accent sur le symptôme ou le signe (plus souvent que sur le fragment) et, ainsi, elle poursuit à son tour l’exploration des zones “in(terre)conscientes”: “J’ai un rapport différent à la garde, à la perte, à la persistance du passé etc., à tous les affects, émotions, attitudes, que suscitent les mystères du temps, à l’oubli, la mémoire, l’anamnèse” (Calle-Gruber et Cixous 97-98).

Plutôt qu’un travestissement de l’album de famille, ce qui attirait Barthes dans ses vieilles photos, c’était leur côté imaginaire qui débouchait immédiatement sur l’imaginaire de son écriture. La superfluité des images est ainsi démontrée, “sinon celles de la main qui trace” (Barthes 6). Le même paradoxe est pertinent dans le cas d’Hélène Cixous: “Album en ruines à respecter. C’est la mémoire même. Lieu sur lequel je ne reviens pas” (Calle-Gruber et Cixous 181). Les deux auteurs se soucient surtout du pays natal de l’écriture (183), mais tel n’est apparemment pas un critère valable - ni vérac — pour le critique Lejeune: “*Roland Barthes...* se donne pour tout, sauf une autobiographie. Le topos de l’origine est rejeté, parodié (dans le roman-photo initial), étouffé...: il n’y a pas de vérité de l’origine... Surtout, pas de récit... Pas d’aveu non plus.” (Lejeune 106) En réalité, l’incohérence dont Barthes est accusé passerait en quelque sorte au statut de la règle pour les écrivains post-modernes.

Si le moteur derrière la fragmentation — autobiographique ou non — de Barthes était de nature narcissique (“Contemplation de mes fragments... Contemplation de mes déchets (narcissisme)”) (Barthes 99 - ses parenthèses), Cixous semble poussée par des vents très différents,



c'est-à-dire, la "différence sexuelle" (terme par lequel elle se distancie des formules telles que "féminisme" ou "féminité" employés par le passé). Jusque là, Hélène Cixous était surtout connue dans ce pays pour son activisme au cours des années '70 dans l'école de féminisme dit "essentialiste". Elle était l'une de celles qui préconisaient un discours du corps féminin, comme dans son article capital de cette période-là, "Le Rire de la Méduse": "La femme doit écrire la femme. Et l'homme, l'homme" (335). En somme, l'écriture féminine demande qu'elle s'écrive, qu'elle écrive son "Soi" afin de se libérer par cette écriture d'insurgence, ce qui mènera, à son tour, aux ruptures et aux transformations indispensables, à savoir: (a) sur le plan de l'individu, un retour à son corps, confisqué, rendu coupable et inhibé par le phallogocentrisme traditionnel; (b) sur le plan de l'Histoire, écrire contre la suppression de sa voix pour devenir celle qui prend et initie dans tout système symbolique ou politique. Elle concluait son essai par le constat d'échec d'une codification de la pratique de l'écriture. Aujourd'hui, Cixous laisse derrière elle certains aspects de ce militantisme auquel elle se sentit acculée à un moment donné de l'histoire. Elle se consacre désormais entièrement à l'écriture de cette "différence sexuelle", non plus en tant que revendication, mais bien comme ouverture vers son paysage intérieur et jusqu'au dépassement de cette différence.

Nous en venons à l'argument du genre autobiographique revu et remis en question par les femmes avec un article tout récent de Nancy Miller sur "La Représentation de l'Autre: le genre et les sujets de l'autobiographie", qui retrace les réalités du vécu féminin de telle manière qu'elles semblent mériter des modes distinctifs pour la révélation du moi. Cette révélation serait toujours en rapport avec autrui:

*Ce que les théoriciens contemporains sont amenés à nous dire sur l'autobiographie, en ce qui concerne les femmes, c'est qu'il est question de rapports; pour les modernistes, c'est défamiliarisé; pour les théoriciens, il est impossible de saisir le Moi autrement qu'en pièces, fragments ou réfractions... (2)*

Cixous indique fréquemment que "c'est l'autre qui fait mon portrait" (Calle-Gruber et Cixous 23). Par ailleurs, dans un article plus ancien, "Autogynographie: le sujet diffère-t-il?", Miller semble réfuter la point de vue de Domna Stanton pour qui l'accentuation des rapports entre le moi des femmes et les autres est un produit du système patriarcal et de l'interdépendance des femmes imposée comme une qualité par ce système (14). Ces deux féministes tendent à déceler dans l'autobiographie féminine une tendance à privilégier les rapports avec les par-

ents, et surtout avec la mère. On a déjà constaté que Cixous se garde de toute fixation explicite sur les siens (à part l'anniversaire de la mort de son père, noté à quelques reprises dans *Jours de l'an*). Le lecteur de Cixous ne sent pas non plus la tension décrite par Stanton, entre le rôle conventionnel de la femme et le moi non-conventionnel qui cherche à se réinventer, ayant pris connaissance de l'indissociabilité de sa vie et de l'écriture. Des tensions existent cependant dans ses textes, mais elles sont dues aux histoires sans intrigue, aux événements sans personnage, bref, à une dislocation du "genre" en général.

En revanche, Cixous ne nierait pas la conclusion suivante de Stanton: "En raison du statut différent de la femme dans l'ordre symbolique, l'autogynographie dramatise l'altérité fondamentale ainsi que la non-présence du sujet." (16) Miller nous rappelle qu'une fois que la femme qui s'écrit se trouve libérée de la notion d'un idéal féminin, un fantasme masculin en réalité, elle peut procéder à la construction de sa propre identité à travers l'écriture. Mais elle met en garde contre l'idée que l'autobiographie qui réserve la place la plus importante aux rapports soit l'exclusivité des femmes: plusieurs écrivains hommes sont cités (comme Derrida dans *Circonfession*) qui explorent leur identité *en relation* avec les autres. "Plutôt que des modèles, nous ferions mieux de concevoir des figurations plus complexes dont le dialogue intime et violent avec les vivants comme avec les morts devient le fondement de l'auto-construction elle-même" (Miller 19, ma traduction) C'est peut-être en fonction de cette évolution surprenante chez les hommes que Cixous et Derrida, parmi d'autres, font cause commune en ce qui concerne la stratégie discursive de la "différence sexuelle". Enfin, Cixous se mêle autant des considérations du "genre" (féminin/masculin) dans *Photos de racines* que des considérations du "genre autobiographique" sans vraiment tomber ni d'un côté ni de l'autre du débat.

Il nous reste à exposer quelques réflexions sur l'écriture d'Hélène Cixous qui la situe à la fois à l'intérieur du domaine de l'autobiographie, et "hors la loi du genre" (Calle-Gruber 149). A travers ces deux œuvres, il est évident que l'écrivain(e) s'interroge sérieusement sur le rapport entre son écriture et l'autobiographie. Une série de conférences données au cours de 1990 en Californie montre encore cette préoccupation de sa part: "L'inclination pour l'aveu, le désir de l'aveu, la langueur de goûter et le goût de l'aveu, c'est ce qui nous force à écrire: et la nécessité d'avouer, et son impossibilité" (Cixous, *Steps of Writing* 45). La nature contradictoire de ses remarques ne peut pas nier une tentation de dire toute la vérité... mais sur quoi exactement? *Photos de racines* donne

l'impression qu'elle n'ira pas plus loin dans cette entreprise qui conteste l'autobiographie traditionnelle. Sa collaboratrice, l'auteur Mireille Calle-Gruber, relève chez Cixous un dilemme du "genre" en général, à partir du moment où la notion de l'Autre devient floue, en cela qu'elle déstabilise et transforme les classifications préétablies: "Le principe duel, la remise en question des appellations et des catégories de pensée, la dénomination à l'oeuvre, constituent le fondement de la démarche cixousienne" (Calle-Gruber 167). De plus, avec un abord ludique du texte, Cixous jette un défi jusqu'au langage en faveur du changement. Ce n'est alors pas étonnant qu'elle rêve d'une écriture ni autobiographique, ni même signée: "Le livre *imund* (c.-à-d. le nouveau livre) est un livre sans auteur. C'est un livre écrit avec nous à bord, pourtant nous ne sommes pas au volant. C'est un livre qui nous fait éprouver une espèce de mort, qui laisse tomber le soi, le soi qui spéculé, le 'Je' malin spéculant." (*Steps of Writing* 156) Un univers sans centre, même au féminin, n'est peut-être plus l'univers autobiographique idéal.

---

Ouvrages cités

- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Eds. Seuil, 1975.
- Calle-Gruber, Mireille. "Portrait de l'écriture: Cixous hors la loi du genre." *Hélène Cixous, Photos de racines*. Paris: Eds. Seuil, 1994.
- , et Hélène Cixous. *Hélène Cixous, Photos de racines*. Paris: Des femmes, 1994.
- Cixous, Hélène. *Jours de l'an*. Paris: Des femmes, 1990.
- . "The Laugh of the Medusa." *Signs* (1976).
- . *Three Steps on the Ladder of Writing*. Trans. Sarah Cornell and Susan Sellers. New York: Columbia UP, 1993.
- Gusdorf, Georges. *Auto-Bio-Graphie*. Paris: Eds. Odile Jacob, 1991.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Eds. Seuil, 1975.
- . "Le Pacte autobiographique (bis)" dans *Moi aussi*. Paris: Eds. Seuil, 1986.
- . "Roland Barthes sans peine." *Ibid.*
- Miller, Nancy K. "Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography." *Differences* 6:1 (1994).
- Stanton, Domna. "Autogynography: Is the Subject Different?" *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago: Chicago UP, 1987.

---

Notes

'Cixous s'approprié le terme de J. Derrida ici; cf. "La double séance" dans *La dissémination* (Paris: Ed. du Seuil, 1972) 261.







William C. Gilbert

*Boston College*

El nombre de Fernández de Lizardi ha perdurado en el campo de las letras de Hispanoamérica gracias a una novela: *El Periquillo Sarniento*. Sin embargo, varios estudios sugieren que la cuarta y última novela de Lizardi, *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* (DC), merece ser considerada como la obra maestra de Lizardi.<sup>1</sup> Según esta reciente revaloración, la famosa *Periquillo*, diez veces más larga que *Catrín*, teje un tapiz abigarrado de la sociedad mexicana, pero carece de la coherencia temática y madurez novelística que se encuentra en la novela posterior (Bancroft 538).

Narrada en primera persona, la historia relatada en el *Catrín* se concentra en los episodios burlescos en la vida de un tipo “catrín” a principios del siglo XIX en México. Este fue “un tipo netamente nacional, producto de una colonización y de estratificaciones clasistas desconocidas en otros países” (Palazón 162). Los catrines eran de linaje peninsular, dueños de títulos pero sin dinero, y formaban más de la mitad de los 65.000 criollos en la ciudad de México hacia 1821 (Anna 20). Durante tiempos de crisis vendían sus papeles de abolengo puro para poder comer (Ladd 8). Parece ser que, para los lectores de la época en que Lizardi desempeñaba su carrera periodística, el tipo catrinesco era un frecuente blanco popular de la condena pública.

El *Catrín* se escribió en lenguaje medio vulgar, destinado a un público amplio, un “Mecenas colectivo que puede incluir ‘plebeyos, indios, mulatos, negros, viciosos, tontos, majaderos’, gente de gustos totalmente heterogéneos” (Franco 16). La primera versión de la novela fue censurada por el gobierno y, después, rechazada en la venta pública. A causa de esos fracasos, Lizardi tuvo que revisar y retocar la novela con cuidado en los últimos años de su vida y el *Catrín* sólo se publicó póstumamente.

Varios problemas técnicos enfrenta el crítico literario al intentar una lectura de esta última novela de Lizardi. Sería difícil llamarla una “crítica satírica de la sociedad”, por ser tan general y poco específica: realmente no muerde ni amenaza a nadie. Según Pedro Lasarte, existe en la

novela una “hiperbólica ironía en la ceguera de don Catrín” (105). Esta tendencia a exagerar los absurdos del protagonista reduce los personajes alegóricos de tipos sociales a caricaturas que cumplen nada más un papel didáctico transparente y fácil. Lizardi, aparentemente cuidadoso en su afán de no ofender a su público y a los censores, planteó “una serie de absurdos que el lector no podrá aceptar sino en sentido irónico” (Borgeson 506). Dinko Cvitanovic paradójicamente considera el *Catrín* a la vez un precursor del género literario del absurdo y, por “la abundancia de personajes de tipo alegórico medieval”, heredero de la antigua tradición literaria hispanista (312-313).

La confusión al intentar calificar la novela también se debe a su construcción de tipo “collage”. Gran “copión” de otros modelos literarios, Lizardi incluyó, casi al azar, diversas parodias intertextuales en el *Catrín*; desde el *Quijote* hasta la Biblia. Esta tendencia a emplear la parodia nos remite al período barroco (Lasarte 110). Lizardi, según John Skirius, habría interpretado el *Quijote* como “una crítica a la hidalguía de la época y como una parodia de la caballería andante” (261).

Lizardi manipula además el estilo de la picaresca. Sin embargo, a pesar de estar repleta de elementos picarescos, la historia de la vida de Catrín no puede ser llamada la de un pícaro clásico: nunca sirve a amo alguno, vive sin trabajar y se cree noble hasta el final de su vida, aunque su comportamiento niega esa pretensión. Como nota Skirius, Catrín “auto-satiriza y revela su naturaleza picaresca al tiempo que presume de ser un caballero colonial (265). Ni pícaro verdadero ni noble genuino, don Catrín, como todas las otras figuras que lo rodean, resulta ser nada más ni menos que un borroso signo alegórico. Observa Cvitanovic que la novela básicamente es una alegoría satírica en la cual “ninguno [de los personajes] —ni el más importante— llega a tener categoría de símbolo” (314). Es decir, no alcanzan a definirse más allá del papel determinado por su apellido y carecen de potencial como individuos. Estos tipos alegóricos asumen una función didáctica en algunas partes o simplemente pueden entretener en otras, pero como conjunto son incongruentes, meras piezas arbitrarias en la vida absurda y patética del protagonista.

Frente a las diversas interpretaciones del Catrín, aquí coincidiremos en su carácter alegórico, pero trataremos de sistematizarlo, otorgándole coherencia: la figura ridícula del Catrín se podría ver como una prolongación alegórica del Imperio Español. Es decir, toda la historia de la presencia española en la Nueva España sería representada en la novela por una larga serie de metáforas alegóricas (escondidas, por cierto, pero bastante probables). Tal sistema alegórico apuntaría a trazar una versión coherente de la historia colonial.

Ya existían antecedentes claros en la obra de Lizardi del tipo de alegoría política que conjeturamos. Como intelectual de la Ilustración, periodista reformista y buen criollo, Lizardi basó su carrera entera en una protesta continua en contra de los abusos del sistema colonial (Spell xviii-xix). Luis Medrano Arce nos recuerda que en 1814 Lizardi, bajo pseudónimo, publicó en su periódico, *El Pensador Mexicano*, una carta sobre una isla recién descubierta en la que una monarquía, dirigida por una familia de apellido “Bornob”, (Borbón por supuesto) se convierte pacíficamente en un gobierno representativo (78). Años después Lizardi imagina otra isla utópica, con personajes alegóricos, en la cuarta parte de *El Periquillo*; una isla en la cual “se cuestiona la organización político-social de México” (Arce 78).

La idea de que la vida ficticia de Catrín representa alegóricamente toda la historia colonial se apoya en bastantes pistas textuales; pistas que invitan al lector a que interprete la novela en ese marco amplio del Imperio. Desde la primera página del texto el Catrín/narrador inscribe la pretensión de que su obra tenga un alcance imperial: “...la (obra) mía... andará no sólo de mano en mano, de faltriquera en faltriquera,... sino de ciudad en ciudad, de reino en reino, de nación en nación, y no parará sino después que se hayan hecho de ella mil y mil impresiones en los cuatro ángulos de la tierra” (3).

Si Lizardi hubiera usado la ficción para proyectar sus ideales políticos, ¿acaso no es posible que haya escrito su última novela como un réquiem satírico de la presencia colonial? Y si es así ¿dónde están las pruebas para justificar este análisis? Veamos:

Para empezar, en el uso de fechas se ven vínculos precisos entre Catrín y el Imperio. “Nací...” dice Catrín, “por los años de 1790 o 91, de manera que cuando escribo mi vida tendré de treinta a treinta y un años...” (4). Su nacimiento ocurre en el mismo instante en que Europa se ve transtornada por la Revolución Francesa (el comienzo del fin para el Imperio Español) y su muerte coincide precisamente con el año en que deja de existir el Imperio Español en la Nueva España, 1821. Al jugar un poco con estas fechas claves, notamos que el Imperio (desde la llegada de Cortés en 1519 hasta el Plan de Iguala en 1821) entraba en su trigésima primera década en México al mismo tiempo que Catrín cumplía 31 años. ¿Por qué incluye Lizardi fechas tan específicas en una sátira que es por lo general borrosa e imprecisa? Es posible que aunque mantuvo la máscara de una crítica moralista, Lizardi no pudiera resistir la tentación de ubicar la vida del protagonista en estas fechas tan políticamente notables y así sugerir una relación entre la vida ridícula de un tipo alegórico y la permanencia de los peninsulares en la Nueva España.



Catrín se malcría semi-analfabeto, brutal y no controlado, adjetivos que fácilmente se pueden utilizar en una descripción de la mayoría de los conquistadores ibéricos, según —obviamente— el bando ilustrado e independentista. Su actitud frente a los criados que “andaban debajo de mis pies” (5) parece gráficamente idéntica, por ejemplo, a la actitud española hacia los indígenas que Bartolomé de las Casas pintó en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Los consejos que el cadete Catrín recibe de Taravilla y Tremendo sobre cómo se debe portar un buen militar —o sea violando y destruyendo— sugieren la realidad de la etapa de Conquista.

Después de la muerte de la Reina Isabela, defensora de los indios, los españoles extendieron su influencia en las Américas rápida y brutalmente. El dinero de las riquezas minerales empezaban a fluir hacia España, los indios morían en cantidades y el Imperio estaba en auge. Una trama paralela se desarrolla en la vida del Catrín: sus padres tienen “la majadería de morirse” y él goza de una libertad nueva —libre de molestosas voces de conciencia— mientras la herencia dura (39). Viendo el vacío fondo de su bolsillo, el Catrín busca un matrimonio de provecho (como Felipe II lo hizo con María Tudor de Inglaterra en 1554) y cuando sus planes fracasan, por haber insultado al suegro prospectivo, es echado del ejército (41-42). Siguiendo la línea de la vida histórica del Imperio, tenemos que recordar que Felipe II también pierde su Armada Invencible y el favor de sus propios parientes políticos. Al igual que la carrera militar de Catrín, el dominio militar del Imperio Español en la política europea se había acabado.

La vida de Catrín, como la historia del Imperio, entra en una larga época de lenta decadencia. La falta de inversión, los impuestos excesivos y los gastos extravagantes e innecesarios atrofiaron el desarrollo interior del Imperio (Meyer 181). Aunque sufre del hambre, Catrín prefiere, antes que comer, gastar los dos pesos que extrae de su compañero Simplicio en un sala de billar (51). “El oficio de labrador se queda para los indios” dice Catrín (16), un comentario que sintetiza un “rasgo” del Imperio que sería objeto de frecuentes críticas: por ejemplo, en 1619 el Embajador español en Londres, el Conde de Gondomar, escribe que “en España son más de cinco partes de seis los inútiles al comercio y el sustento de la vida humana; y en Inglaterra y en Holanda no vienen a ser de ciento uno los ociosos” (ctdo. en Madariaga 504).

La imagen del Imperio en 1821, se podría decir, llegó, como la de Don Catrín, a reducirse a la desgracia de parecer catrinesca o, en las palabras autodescriptivas del propio protagonista: “una paradoja indefinible, porque es caballero sin honor, rico sin renta, pobre sin ham-



bre, enamorado sin dama, valiente sin enemigo, sabio sin libros, cristiano sin religión y tuno a toda prueba” (66). Como observa Palazón (171), el *Catrín* era un fósil viviente de las épocas de la Conquista.

En la historia del Imperio Español, se puede señalar 1808 como la fecha definitiva del comienzo de su crisis final en México. España es entregada a Napoleón (con la ayuda de Godoy) y estalla la confusión política en las colonias (Meyer 279). El Virrey Iturrigaray, símbolo de corrupción en la Nueva España, es encarcelado. Los criollos nobles optan por no hacer nada hasta que un nuevo monarca español vuelva a tomar el poder en España (Anna 39-41). El levantamiento popular nace con el Grito de Dolores de 1810 y, a pesar de su fracaso, desde ese momento el Imperio pierde viabilidad en México. Aquí, la narración del *Catrín* sigue un curso que tiene semejanzas asombrosas con la historia del Imperio. La vida de *Catrín* cambia súbitamente cuando, por culpa del mal juicio de un “amigo” (tipo Godoy), *Catrín* cae encarcelado en el morro de la Habana (85). Cuando se da cuenta de que sus papeles de nobleza no lo van a sacar del lío, los echa al mar y cae en desilusión (86). Salta de la sartén a las brasas; de la cárcel a otro enbrollo con el esposo vengativo de una amante que lo hiere en la pierna por cuchillo (91). Ya cojo, encuentra, irónicamente, por primera vez en la vida, su “vocación” verdadera: la mendicidad. Se hace mendigo, pierde sus pretensiones y experimenta un período de paz y bonanza relativa.

Se produce, en esta época decadente de la vida del *Catrín*, una inversión curiosa: ahora el *Catrín* mantiene a otra persona, la muchacha Marcela. Esta es de la misma calaña que *Catrín*: sabe hacerse parásito. También sabe controlar la ira borracha, impotente y patética de *Catrín*. Marcela, explica el narrador, “cuando me veía furioso... me quitaba las muletas, con lo que me quedaba yo hablando como un perico, pero sin poder moverme del colchón ni hacerle daño” (95). Marcela actúa de una manera similar a la de los criollos apoderados y adinerados de México que eligieron quedarse con el Imperio en sus últimos años (1810-21) por conveniencia y para poder escoger el momento oportuno de separarse. El movimiento popular, impulsado por motivos sociológicos y un nacionalismo incipiente e ingenuo, tenía poco que ver con los intereses de la clase alta. En fin, hasta 1821 la idea de la Independencia los amenazó más que la costumbre del Imperio y por eso suprimieron los intentos revolucionarios de Hidalgo y Morelos (Anna 192). En realidad, de 1810 a 1821, España proyectaba para los criollos la misma imagen que el cojo borracho da a Marcela: débil y ridícula, pero conveniente.

A pesar de su éxito temporal, *Catrín* empieza a perder la salud y espera su final con resignación: “como todo tiene fin en este mundo,

llegó el de mi dicha...” explica Catrín (96). Tampoco, en el caso del Imperio, la desintegración fue muy dramática. Desde el lecho de muerte, dice Catrín: “Marcela se mudó la noche que se le antojó pero me dejó recomendado a la casera, lo que no fue poco favor” (103-04). En 1821 el Imperio es igualmente abandonado en favor del Plan de Iguala de Iturbide y cesa de existir en México. (Sin embargo, la influencia maligna del sistema colonial no mengua tanto como Lizardi lo había esperado y el autor pasa sus últimos años desilusionado y triste por la versión de independencia que se materializó [Spell xviii-xix]. Fue durante esos años de amargura que Lizardi habría retocado *Catrín*).

Al final de la novela se introduce una segunda voz, la del practicante don Cándido, que no es otra que la de Lizardi mismo. Así que en la Conclusión parece que observamos un diálogo no sólo entre Cándido y Catrín, sino —alegóricamente— entre Lizardi y el Imperio Español. Catrín rehusa arrepentirse y se queja de que “me espanta cada rato con la muerte, con el juicio, con la eternidad, con el infierno” (106). Aparece aquí el obituario del practicante: “no cultivaron su talento desde sus tiernos años... no lo instruyeron en los principios de nuestra santa religión... [era] un ciudadano inútil... [su] corazón estaba endurecido como el de Faraón” (107-08). Y protesta Cándido, “¿cómo he de cumplir con las obligaciones de un fiel historiador sino diciendo la verdad sin embozo? Nos dejó con... ninguna esperanza de su felicidad futura... Pobre Catrín (Imperio) ¡Ojalá no tenga imitadores!” (108).

La voz cándida del practicante, si la vemos como la del Lizardi de 1821-27, expone un mensaje amargo y explicativo en contra del ejemplo de los tres siglos del sistema imperial, el enemigo continuo durante toda la vida del periodista. “El mismo se mató, fue su homicida” exclama el undécimo verso del soneto funerario que concluye la novela (109). Don Catrín se suicidó. ¿Y el Imperio Español se suicidó también? He aquí una respuesta del político y escritor español Melchor Rafael Macanaz, cuya nota de suicidio satírica en su *Testamento de España*, de principios del siglo XVIII, “se” escribe como si “la España” la escribiera:

*Y así desengañada de lo que soy y desesperada de lo que pudiera ser (tormento que agrava más mis males) y arguyendo mi corta duración por mi debilidad suplico desde ahora a todas las potencias de la Europa que asistan personalmente a mis funerales... (citado en Madariaga 511)*

Según Cvitanovic, en el *Catrín* “la ambivalencia del elemento satírico, paródico y burlesco queda esclarecida y ‘superada’ por las severas consideraciones de la conclusión, en la que existe un juicio de tipo moral

y una sentencia que llega hasta la condenación extrema” (312). Pero Cvitanovic se limita a la interpretación común de la obra, que la ve como una sátira alegórica moral y didáctica que pretende criticar el tipo del “catrín” en la sociedad contemporánea de Lizardi. Creemos que tal perspectiva —que es la de todos los críticos citados en este estudio— es problemática y deriva en el retrato de un Catrín, sino esquizofrénico, por lo menos inconsistente. La inconsistencia desaparece, sin embargo, si nos adscribimos a otra línea de pensamiento, a otra hipótesis: consciente o inconscientemente, Lizardi construyó una fingida autobiografía picaresca que articulaba una amplia alegoría de la vida y hechos del famoso y ya fallecido Imperio Español.

---

Notas

‘Por ejemplo, John Pawlowski considera que “Lizardi’s portrayal of Catrín is more vigorous than that of Periquillo” (831). Enrique Anderson Imbert añade: “La obra maestra de Lizardi fue *don Catrín de la Fachenda*. Ha aprendido el arte de contar y cuenta sin distraerse con digresiones” (I, 219).

---

Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económico, 1970.
- Anna, Timothy. *The Fall of the Royal Government in Mexico City*. Lincoln: U of Nebraska P, 1978.
- Bancroft, Robert L. “El ‘Periquillo Sarniento and ‘Don Catrín de la Fachenda’: Which is the Masterpiece?” *Revista Hispánica Moderna* 34 (1968): 533-38.
- Borgeson, Paul W., Jr. “Problemas de técnica narrativa en dos novellas de Lizardi.” *Hispania* 69:3 (1986): 504-511.
- Cvitanovic, Dinko. “La alegoría satírica en ‘Don Catrín de la Fachenda’.” *Boletín de la Real Academia Española*. 70:250 (1990): 301-16.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*. Ed. Jefferson Rea Spell. México: Porrúa, 1991.
- Franco, Jean. “La heterogeneidad peligrosa: Escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana.” *Hispanamérica* 12:34-35 (1983): 3-34.
- Ladd, Doris M. *The Mexican Nobility at Independence 1780-1826*. Austin: U of Texas, 1976.
- Lasarte, Pedro. “‘Don Catrín’, ‘Don Quijote’ y la picaresca.” *Revista de*

- Estudios Hispánicos* 23:3 (1989): 101-112.
- Madariaga, Salvador de. *El auge y el ocaso del Imperio Español en América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Medrano Arce, Luis Sáinz de. "Historia y utopía en Fernández de Lizardi." *La historia en la literatura iberoamericana: Textos del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Raquel Chang Rodríguez y Gabriella de Beer. New York: Ed. del Norte/City U of New York, 1989. 77-83.
- Meyer, Michael C., and William L. Sherman. *The Course of Mexican History*. New York: Oxford UP, 1991.
- Palazón, María Rosa. "La nobleza pícaro o 'Don catrín de la Fachenda'." *Nuevo Texto Crítico* 4:8 (1991): 159-172.
- Pawlowski, John. "'Periquillo' and 'Catrín': Comparison and Contrast." *Hispania* 58 (1975): 830-842.
- Skirius, John. "Fernández de Lizardi y Cervantes." *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 31 (1982): 257-72.
- Spell, Jefferson Rea. Reseña biográfica. *Don Catrín de la Fachenda y Noches tristes y día alegre*. Por Fernández de Lizardi. Ed. Spell. México: Porrúa, 1991.



EL MAL REY Y LA LEY:  
THE DEVIL AS LAWYER IN THE DIVINE COURT OF THE *CSM*



Patricia C. Fagan  
*Boston College*

The Devil and his minions pervade medieval literature. Alfonso the Learned's *Cantigas de Santa María* is likewise no less replete with numerous portrayals of the Prince of Darkness and his malevolent assistants. In the Escorial MS T.I.1, despite the fact that demons participate actively in the narrative of thirty-eight of the one hundred and ninety-seven *cantigas*, the study of their function within the codex has been surprisingly limited to date. Not until 1988, in Sharon King's "Wicked Laughter: the Devil as a Source of Humor in the *CSM*," is the discussion of the Devil developed beyond iconographic analyses.<sup>2</sup> King proposes:

*The devils serve an important dramatic function in these pious narratives in which good is unfailingly rewarded and evil unequivocally punished: they are the villains, the black <<foils>> that make the Virgin's purity shine with even greater brilliance (129).*

The present study is devoted to challenging this black-and-white notion that the good are always rewarded and the bad are relentlessly punished in every *cantiga* containing the Devil. Through an examination of the legalistic discourse utilized by the devils in two of the thirty-eight *cantigas*, it will be illustrated that in these rare cases the Devil is ironically the fair prosecutor who argues cogently for just retribution of unrepentant sinners, whereas Mary is the flagrant transgressor of the law who tips the scales of justice in favor of Her remorseless supplicants, thereby extending the parameters of Her role as intercessor to the furthest extreme and detracting from the Devil's traditional reputation as cheater.

There are two categories in these exceptional miracles in which the Devil operates as a counselor of jurisprudence: 1.) he adopts human form and acts as a legal advisor to a king to help convict a criminal, and 2.) he battles with angels and Mary as a prosecutor in the celestial court. The role of the Devil as attorney is far from an unusual motif in medieval

literature, and therefore this study will not treat the theme as if it were a novelty in the *CSM*. The issues that will be underscored in this paper, however, are the uniquely lucid arguments presented by the Devil, the specious consideration given to the Devil's case in the heavenly courtroom, and finally, the startling verdicts which do not reflect orthodox Christian beliefs regarding contrition and salvation.

*Cantiga* XVII belongs to the first category wherein the Devil disguises himself as a human and performs duties as a legal advisor—"ome sabedor" (I, 103)—to the Emperor. At the beginning of this *cantiga*, the Devil coaxes a grieving widow to lust after her attractive son. As a result of the incestuous affair, the woman gives birth to a child, and without any advice from the Devil, kills her newborn:

*A dona, pois que prene se sentiü,  
gran pesar ouve; mas depois pariu  
un fill', e u a nenguu non viu  
mató-o dentr' en sa cas' enserrada (I, 102).*

The Devil, in this case, is not responsible for the infanticide, as it is the woman's own doing. When he later presents himself before the Emperor and charges the widow with sinful acts, the Devil is in no way falsely accusing her. The woman, on the other hand, instead of truthfully confessing her crimes to the Emperor, circumvents the issue and pleads for a hearing postponement, knowing full well that if the "ome sabedor" is charged with perjury, she will be responsible for his decapitation.

Desperate, the widow privately invokes the aid of Mary. Without any admonition or request for atonement, Mary disguises the woman so that she will be unrecognizable to the Devil in court, and he will therefore be unable to identify her:

*A bõa dona sen niun desden  
ant' o Emperador aque-a ven;  
mas o demo enton per nulla ren  
nona connoceu nen lle disse nada (I, 104).*

At this point, it is important to note two inversions. First, the Virgin does not seek to abide by court procedures, but rather disguises the woman—a red herring, no doubt—in order that she may avoid a trial and perhaps just punishment by the Emperor. Traditionally it is the Devil who is portrayed as the crafty figure, transforming himself for deceptive purposes (as seen at the beginning of the *cantiga*), and he is usually the one berated by Mary for so doing. Extraordinarily, Mary, in this case, imitates Her opponent's guilefulness and disguises Her unde-

serving suppliant, duping both the Emperor and the Devil. Under these new circumstances, the Devil, of course, loses and is ordered to be executed, although he, legally, is not guilty of false allegations.

The second inversion in *Cantiga* XVII is that the unrepentant woman, both an incestuous mother and a murderess, is referred to throughout the song as “bōa dona.” Charles Nelson, in his “Literary and Pictorial Treatment of the Devil in the *CSM*,” observes:

*This cantiga is one of the most scurrilous of the cantigas of Alfonso X. . . and the narrative verse is one of the strangest moralities, since nowhere is the lady condemned for her incestuous relations with her son or for the crime of murder (77).*

Although the beginning of the *cantiga* mentions that the woman loves Mary—“amou a Madre de Deus” (I, 102)—, this repetitive title of “bōa dona” is still rather surprising to the audience, especially when considering the woman’s blatant lack of remorse. Since the Virgin never orders contrition from the woman nor imposes a restriction upon her lifestyle, the concept of justice is skewed in comparison with other *cantigas* of the Escorial codex containing the Devil. Jeffrey Burton Russell, in his *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, states that the Virgin as “*advocata humani generis* will intervene to distinguish the guilty from the innocent” (87). *Cantiga* XVII, however, is exceptional in nature, for a culpable individual is spared from the custody of the Devil despite her omission of penance. On the contrary, in other *cantigas* depicting demons in which sinners are guilty of robbery, defamation of churches, homicide, and pacts with the Devil,<sup>3</sup> the peccable devotees repent, thus easily permitting them to be placed within the boundaries of Mary’s mercy. The Virgin in *Cantiga* XVII, therefore, extenuates the grave circumstances of this case, freeing the unrepentant woman from the Devil’s rightful possession.

*Cantiga* XI represents the second category in which the Devil operates as a lawyer, arguing with angels or the Virgin the right to possess a sinner’s soul. In this *cantiga*, a monk is guilty of three sins: 1.) as a treasurer he does not take proper care of the monastery’s accounts; 2.) at night he visits a female friend; and 3.) he fails to ring the church bells on the days he is not celibate. When the unrepentant monk falls in a river and drowns one night, the Devil immediately seizes his soul. Although angels come to his rescue, the Devil logically argues that the soul of the unchaste monk has already been judged because day and night he followed diabolical orders:



“*Ide daqui vossa via,  
que dest’ alm’ aver  
é juigado,  
ca fez obras noit’ e dia  
senpr’ a meu prazer  
e meu mandado*” (I, 87).

The angels depart sadly upon hearing this, for the Devil, as a prosecuting attorney, has won his case. Although they wish to defend the monk who scantily demonstrated loyalty to Mary prior to his death, the angels cannot help but agree with their opponent’s rationale and declare themselves rhetorically defeated. Therefore, they seek the aid of Mary who, once again, simply skirts courtroom procedures and exempts the uncontrite monk from castigation, thereby blurring the distinction between penitent and reprobate.

The Devil’s defeat is, of course, the typical outcome of the *CSM*. As James Burke in his “Virtue and Sin, Reward and Punishment in the *Cantigas*” notes: “Through the intervention of the Virgin, a sudden change is produced and the problems are resolved. The Virgin is the medium by which the felicitous resolution is achieved” (250). Although such an observation may be accurate, it leads to the same stark conclusion, like the one of King’s, that the “good” are “unfailingly rewarded” and the “bad” are “unequivocally punished” (129). John Keller concurs with Burke and King: “Our Lady never deserts a devotee or allows an unrepentant sinner to go unpunished” (63). It appears that in the *cantigas* containing the Devil discussed thus far, the individuals involved are neither solely “devotees” nor “unrepentant sinners,” but rather a combination of the two. As such, they are neither entirely “good” nor “bad,” thus easily rewarded or punished.

Striking contradictory character descriptions are evident in both narratives of *Cantigas* XVII and XI. The previously mentioned murderous, incestuous, unrepentant “bõa dona” loves the Virgin, and the irresponsible, negligent, lascivious monk never fails to say his *Ave Maria* before an amorous encounter: “Pero ant’ <<Ave Maria>> // sempr’ ya dizer // de mui bon grado” (I, 86). He, too, receives opposing titles. During Her confrontation with the Devil, Mary specifically refers to the monk as “meu comendado” (I, 87), yet at the very end of the *cantiga* after She has saved him from the Devil, his guilt is acknowledged by the other monks and he is called “mui culpado” (I, 88). Thus, the message is that devotion to Mary outweighs all sins, even these extreme instances of remorselessness which would normally provide the Devil with full custody rights to such blemished souls. It is the Virgin, therefore, and



not the Devil, who transgresses the norms regarding guilt and innocence; She is the one who tips the balance in Her favor, inverting Her traditional role as impeccable attorney in these exceptional *cantigas* and detracting from the Devil's role as trickster on the scales of justice so often portrayed in medieval iconography.<sup>4</sup>

This sudden unsolicited forgiveness of serious sinners poses several difficulties. Burke notes a problem in the *CSM* whereby the "moralization of many of the poems seems to violate a sense of elementary justice. Many a sinner or criminal escapes punishment through what seems on some occasions almost a perfunctory devotion to the Virgin" (247). To demonstrate this violation of justice, one needs only to compare the *cantigas* already discussed with two others containing the Devil in which Mary does not intercede on behalf of the sinners who fail to display loyalty to Her. In *Cantiga XXXVIII*, for example, a gambler throws a rock at a statue of the Virgin and Her Son, and ridicules a woman for expressing devotion before such "ydolos pintados" (I, 154). The gambler and his "mui maas conpannas" (I, 153) are subsequently attacked by demons and eaten alive before being tossed into a river:

*Poren sass carnes os endiabrados  
con gran ravia as começaron todas de roer;  
e poy no rio affogados foron (I, 155).*

No where in this *cantiga* does the Virgin intervene to spare the unfaithful gamblers from Her opponents.

Similarly, in *Cantiga LXXII*, a gambler, after having lost money, deeply offends God and His Mother by imprecations and obscene gestures. When the "mui mal garçon" (I, 239) ultimately curses the womb of Mary that bore Christ, God kills him. This gambler is eternally damned with no hope of a trial or Mary's intercession not because he curses God, but because he curses His Mother:

*Non porque de Nostro Sennor  
disse mal, mais que da Flor,  
sa Madre, disse peor (I, 239).*

When a sinner explicitly offends Mary, the Devil has no need to appear in the celestial court as a lawyer, for he automatically receives the blasphemous soul:

*Quen diz mal  
da Reynna Espirital,  
log' é tal  
que mereç' o fog' ynfernal (I, 238).*

This refrain of *Cantiga* LXXII clearly summarizes the castigation relegated to all who demonstrate impiety.

Blasphemy alone in the *CSM* is considered worthy of damnation. However, infanticide, incest, robbery, sexual promiscuity, and pacts with the Devil, if accompanied by some form of devotion to the Virgin Mary, are capable of being remedied, regardless of contrition on behalf of the sinners. As seen in *Cantiga* XVII, the woman continues to conceal the crime of murder from all, even after she has been rescued by the Virgin. Likewise, in *Cantiga* XI, the wanton monk shows no desire to cleanse his soul: from his perspective terrestrial life is very good, until he clumsily trips and drowns during a nocturnal escapade. Thus, Marian devotion, under *any* circumstances, whether it be a speedy *Ave María* or a pit stop at Saint Mary's church,<sup>1</sup> forces the Devil to lose custody in such a kangaroo court, no matter how closely he adheres to celestial laws. The salvation of these exceptional "faithful sinners" highlights all the more the Virgin's power to supersede any and every law of the divine court. Mary has unlimited reign: in these *cantigas* extreme in nature, She does not simply punish the bad nor reward the good, but rather condemns the unfaithful and generously rewards the remorseless yet devoted.

---

## Notes

<sup>1</sup>All citations of the *Cantigas de Santa María* in this study come from the edition of Walter Mettmann, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1986-1988).

<sup>2</sup>For iconographic analyses of the Devil in the *CSM*, consult: John E. Keller, *Pious Brief Narrative in Medieval Castilian and Galician Verse: From Berceo to Alfonso X* (Lexington: Kentucky UP, 1978); John E. Keller and Richard P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature* (Lexington: Kentucky UP, 1984); and Charles L. Nelson, "Literary and Pictorial Treatment of the Devil in the *CSM*," M.A. Thesis, U of North Carolina, 1964.

<sup>3</sup>For examples of this phenomenon, see the following: *Cantiga* XLV: a church vandal and thief performs penance before death; *Cantiga* XXVI: a pilgrim repents before committing suicide; and *Cantiga* III: Theophilo, who previously signed a pact with the Devil, begs the Virgin for pardon before petitioning Her aid.

<sup>4</sup>Jeffrey B. Russell offers pictorial depictions of this motif. See *Lucifer: The Devil in the Middle Ages* (Ithaca: Cornell UP, 1984) 179,

and *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History* (Ithaca: Cornell UP, 1988) 105.

'As indicated in *Cantiga XVII*: "A bõa dona se foi ben dali // a un' eigreja, per quant' aprendi, // de Santa Maria" (I, 104).

---

*Works Cited*

Alfonso el Sabio. *Cantigas de Santa María*. 2 vols. Ed. Walter Mettmann. Madrid: Castalia, 1986-1988.

Burke, James F. "Virtue and Sin, Reward and Punishment in the *Cantigas de Santa María*." *Studies on the <<Cantigas de Santa María>>: Art, Music, and Poetry*. Ed. Israel Katz and John E. Keller. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. 247-252.

Keller, John E. "The Living Corpse: Miracle 67 of the CSM of Alfonso X." *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* 2 (1989): 55-67.

King, Sharon D. "Wicked Laughter: The Devil as a Source of Humor in the CSM." *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* 1.2 (1988): 129-138.

Nelson, Charles Leslie. "Literary and Pictorial Treatment of the Devil in the CSM." M.A. Thesis, U of North Carolina, 1964.

Russell, Jeffrey Burton. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell UP, 1984.







José E. Santos  
*Brown University*

**D**e todos los planteamientos que ofrece al lector el *Libro de buen amor* (en adelante *Libro*), es el de la naturaleza del "yo" narrador y protagonista fuente todavía de una multiplicidad de interpretaciones. Lo que quizás podría entenderse dentro de patrones convencionales medievales, ciertamente atenta en contra de estos, se sale de la norma y señala el camino a la modernidad narrativa.<sup>1</sup> A nuestro entender, sin embargo, y fijándonos en las posibles implicaciones sobre su marco contextual, el discurso de la obra, y en especial su tratamiento del "yo", ya dramatiza la fragmentación y la indeterminación características de la expresión limítrofe, extrema y esencialmente crítica. Nuestro acercamiento desea trazar los paralelos que esta fragmentación discursiva del "yo" presenta con actitudes críticas posteriores, en especial con la desintegración de la noción epistemológica del "yo" expresada por Hume, que, incidentalmente, como veremos, manifiesta la condición retórica de esta noción, y con la circularidad retórica expuesta por Paul de Man en relación a la representación autobiográfica. Ambas desintegraciones (la discursiva y la epistemológica) son índices de dos formas de articular esta actitud crítica extrema y, junto con el juego representacional del Arcipreste, imponen una lectura de sus contextos (y de todo contexto) en tanto en éstos rige la indeterminación.

Son varios los acercamientos pertinentes a esta problemática. Félix Lecoy (citado por Seidenspinner-Nuñez) afirma que el "yo" sirve como una especie de marco que sujeta y da unidad a las secciones del *Libro*, que podrían haber sido compuestas en momentos diferentes (40). El "yo" también fundamentaría una unidad autobiográfica de carácter didáctico, que Américo Castro relaciona con *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba, y María R. Lida de Malkiel entronca con las "maqamat" hispanoárabes (Seidenspinner-Nuñez 40). Leo Spitzer, por su parte, en su "Note on the poetic and empirical 'I'", indica que el "yo" del narrador-protagonista es un "yo" universal o poético que recoge el sentir general del hombre medieval y que por lo tanto no se ciñe a una interpretación autobiográfica empírica (416). Este "yo" posee una mayor libertad que

lo adecuaba para ejercer una función didáctica. Gybbon-Monypenny, en "Autobiography in the *Libro de buen amor*", ubica la obra en la tradición literaria europea. Considera que la obra está relacionada con un género que denomina "pseudo-autobiografía amorosa", género al que asocia obras como la *Espinette Amoureuse* de Jean Froisart, la *Vita Nuova* de Dante, el *Frauendienst* de Ulrich von Lichtenstein, y el *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut, entre otros (70). En estas obras se presenta al autor-personaje como un poeta cortesano que narra sus vivencias amorosas e intercala entre éstas sus poemas, lo que crea una cadena narrativa en la que se aparenta un discurso autobiográfico (70-71). Para Gybbon-Monypenny, el *Libro* se inserta en esta tradición, si bien su intención es la de parodiar el género (78).

Anthony N. Zahareas, en *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, considera que el empleo del "yo" responde a una técnica narrativa en la que el autor juega con la posibilidad de establecer una identidad entre el autor-narrador y el autor-protagonista. Tal juego se construye con una serie de "golpes" con los que la ironía ejecuta su entramado:

*Juan Ruiz's irony hits the reader like a flash of lightning which strikes and illuminates; by means of its illumination the reader looks back and sees the artifices used to accumulate a charge contrary to the apparent purpose. (...) Similarly, there appears to be a distance between the secular narrator and the commentator; yet the distance is constantly bridged in such a way (one reflects the tone of the other) that the reader finally sees that any distance for didactic purposes is only pretentious and illusory (42).*

La observación de Zahareas se aparta un poco del intento de definir el marco intencional del *Libro*. Al centrarse en esa "acumulación de artificios" e indicar la sensación de distancia que desata el discurso, desestabiliza cualquier pretensión de fijeza textual. Su juicio lleva la problemática al autor mismo como ejecutor u orfebre. Seidenspinner-Nuñez, luego de presentar un análisis del episodio de Don Melón y Doña Endrina como una sátira de la tradición del amor cortés y de reafirmar la confusión entre narrador y personaje, concluye también que se debe hacer un acercamiento al autor como artista a la luz de la estructura de la obra:

*It is futile, therefore, to attempt to pin down to any one mask a poet who clearly prides himself on his mastery of voices and attitudes and to approach the LBA by means of an equivocal narrative persona. The alternative is to seek*

*some kind of coherent infrastructure in the Libro itself by examining what the poet does as an artist rather than what he says as narrator (54-55).*

El trabajo mayor será trazar el vínculo entre la multiplicidad de máscaras y voces. El eje referencial que suponemos como base de la expresión lingüística comienza a mostrarnos el alcance de sus limitaciones a la hora de ubicar el lugar del “yo”. Este “yo” poético, didáctico, autobiográfico, paródico y en esencia “confuso”, nos llena las manos de una serie de posibilidades interpretativas. Al querer delimitar la relación entre intención y discurso, recurrir estrictamente al modelo autobiográfico presupone una problemática abismal que, como nos recuerda Paul de Man en “Autobiography as De-facement”, atenta contra la posible delimitación genérica:

*The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitutions. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject. This specular structure is interiorized in a text in which the author declares himself the subject of his own understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be by someone and assumed to be understandable to the extent that this is the case (70).*

La crítica demaniana insiste en dos puntos esenciales que, como veremos, en el *Libro* aparecen y reaparecen a la manera de un eco interminable: la diferenciación y la similitud, vistas en cada conjunto de elementos temáticos, y la sustitución y el intercambio, vistos en el narrador-moralizador, narrador-personaje y entre personaje y personaje. Estos puntos nos acercan a la orfebrería, a la ejecución que se vale de la confesión y el discurso moralizador como elementos hiladores de una tercera realidad que será el texto. De no detenernos aquí nos precipitamos por el abismo demaniano, eco de la disolución ontológica expuesta por Hume. De Man, al reflexionar sobre este lenguaje, señala:

*The language of tropes (which is the specular language of autobiography) is indeed like the body, which is like its garments, the veil of the soul as the garment is the sheltering veil of the body (80).*



Si en este lenguaje (autobiográfico, pseudoautobiográfico o ficción alegórica) se encuentra la clave hacia toda posible estructura e interpretación, al quedar caracterizado el mismo como prosopopéyico nos quedamos ante la multiplicidad de máscaras que de este lenguaje pueden emenar con la doble posibilidad de plasmar o confundir la “identidad”. En un momento en que de Man se acerca a la teoría de la realidad pictórica de Wittgenstein, nos afirma:

*To the extent that language is figure (or metaphor, or prosopopeia) it is indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing, as such, it is silent, mute as pictures are mute (80).*

Visto como retrato, el lenguaje es infranqueable. La representación múltiple que construye el *Libro* pone en práctica la imposibilidad de toda manifestación retórica que se declare fundada en una referencia ontológica. La dramatización mayor de esta condición la expresa Hume en su *Treatise of Human Nature*, al hablar de la identidad misma como realidad:

*(...) all the nice and subtle questions concerning personal identity can never possibly be decided, and are to be regarded rather as grammatical than as philosophical difficulties. Identity depends on the relations of ideas; and these relations produce identity, by means of that easy transition they occasion. (...) All the disputes concerning the identity of connected objects are merely verbal, except so far as the relation of parts gives rise to some fiction or imaginary principle of union (310).*

La identidad, el pretendido “yo”, sólo se transparenta en el eje de las relaciones y asociaciones. Esta realidad es verbal y a su vez se caracteriza por ser transicional. No es posible la fijeza; lo que dificulta la tarea de aprehender, integrar, y conocer, no sólo la integridad externa y el sentido interno del *Libro*, sino la naturaleza de su “yo” enigmático. Trataremos de concentrarnos en la manera en que surge y resurge este “yo”.

Ya la cuarteta 1 inscribe la referencia al “yo” en el espacio donde se suscita el debate sobre la llamada prisión “real” o “alegórica” del Arcipreste. De aquí pasamos al “yo” no menos problemático del “sermón-prólogo”, que presenta la voz del narrador-moralizador, seguro, “documentado” en los maestros de la fe y que, sin embargo, invierte las “intenciones” del libro según le sean de provecho al lector. Este movimiento marca el primer momento de la sustitución y el intercam-



bio, que aún espera para dar fruto en el plano de los personajes y las “personalidades”. El subsecuente desfile metamórfico de los elementos relacionados con la identidad es hartamente conocido. Algunos de estos son:

1. En la apertura, en la cuarteta 19, se identifica como autor: “por ende yo, Joan Roiz”.<sup>2</sup>

2. En la cuarteta 70 se produce la metamorfosis más rara e interesante: “De todos instrumentos yo, libro so pariente”. La cuarteta sigue al episodio del debate entre los griegos y los romanos, en el que el tema de la confusión y la impermeabilidad del lenguaje se manifiesta.

3. Entre las cuartetos 71 y 76 se da la transición del narrador-moralista al narrador-personaje: “E yo como soy omne como otro pecador”. El narrador-personaje se inaugura en la cuarteta 77: “Assí fue que un tiempo una dueña me prisso”. De aquí en adelante se irán intercambiando ambas personalidades del narrador.

4. En el episodio de Don Melón y Doña Endrina, el “yo” narrador-personajese vuelve personaje (Don Melón), impuesto por la voz de otro personaje (Trotaconventos), y ultimado por el propio narrador en la cuarteta 909: “dixe la por te dar ensiemplo, non por que a mí vino”. Además se da la identificación del “yo” autor con este personaje en la voz de Doña Endrina en la cuarteta 845: “Qué mucho faría por mi amor de Fita”.

5. El “yo” de las “cánticas de serrana” (cuartetos 959-971, 987-992, 997-1005, 1022-1042), más poético y tradicional.

A pesar de esta multiplicidad hay dos momentos interesantes por su intento de manifestar cierta cohesión conceptual interna. Uno de ellos aparece con la insistencia en el “sermón-prólogo” de subrayar el valor de la memoria para aquel que escoja el buen camino:

*E desde el alma, con el buen entendimiento, e buena voluntad, con buena rremembrancha, escoge e ama el buen amor que es el de Dios, e pone lo en la çela de la memoria. (...) E por ende devemos tener sin dubda que buenas obras siempre están en la buena memoria. (...) E aun digo que viene de la pobredat de la memoria, que non está instructa del buen entendimiento (106-7).*

La memoria amalgama las otras dos actividades “mentales” en que se insiste, el entendimiento y la voluntad, para crear un todo, una especie de “conciencia maestra” que intentará subyacer a la largo del entramado. El segundo momento se da en la cuarteta 70, en la metamorfosis más llamativa:

*De todos instrumentos yo, libro, so pariente:  
bien o mal, qual puntares, tal te dirá ciertamente.  
qual tu dezir quisieres, y faz punto, y, ten te;  
si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente.*

Aquí se desborda esta “conciencia maestra”. Participa abiertamente de una doble intención en el mensaje, es decir, que se llega tanto al buen camino como al malo a través de este “instrumento”, el cual, a su vez, reclama para sí la condición y la categoría de memoria misma mediante la prosopopeya “yo, libro”. La identidad se mediatiza en voz, intención y libro mismo, lo hecho, lo producido. Tal noción apunta a la naturaleza transicional de un “yo” que tiene que tomar la forma de su producto, trasladarse al efecto que intenta ser memoria de toda causa. Esta pretensión desea mover la razón o intención para que ocupe el espacio de la verdad. Un posible paralelo en el plano epistemológico lo ofrece Hume cuando señala:

*Our reason must be consider'd as a kind of cause, of which truth is the natural effect; but such-a-one as by the irruption of other causes, and by the inconstancy of our mental powers, may frequently be prevented. By this means all knowledge degenerates into probability (231).*

Acecha a esta relación causal la inconstancia, lo que nos deja meramente con la probabilidad como eje. En el discurso del *Libro* la urgencia de verdad de la “conciencia maestra” cede ante la inconstancia natural de los hechos humanos y se abre al juego de la doble intención, que sólo atenúa el carácter derrotista de su proposición por medio de la parodia.

La ulterior fragmentación de esta memoria manifiesta en el *Libro* se dramatiza en el constante intercambio y la sustitución que se da entre personajes y personalidades. Ese “yo” que narra, que es personaje, que cambia su identidad en voz de un personaje (Don Melón), y la voz que pasa de seria a paródica, que se esconde, que pasa del narrador al personaje que toma las riendas (Trotaconventos), y que se identifica con el libro mismo, no es sino la consecuencia de ese flujo de transiciones intermitentes en el que no se puede detectar una voz única. Este “yo” se mueve y los cambios no tienen que responder a una estructura de carácter lineal y ordenado. Salta, juega y se vale del lenguaje para dirigir o desviar a quien intenta su total aprehensión. Esta teatralidad discursiva aparentaría ser nada más que el reflejo de la proyección de la propia inestabilidad del “yo” epistemológico, como la define Hume:

*The mind is a Kind of Theatre, where several perceptions succesively make their apperance; pass, repass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations. There is properly no simplicity in it at one time, nor identity in different (301).*

El entramado sobre el que se erige el Libro, las fuentes, la alternancia de voces, los “exempla”, constituyen todos un teatro interactivo entre las escenas, los temas y los personajes que definen la insolubilidad de este “yo”, que como “yo” movedizo necesariamente borra y disuelve toda posibilidad de hallar, no sólo la identidad misma como posible eje de cualquier interpretación, sino también, y en última instancia, la representación de la realidad.

Bajo todo el aparente caos, la búsqueda de alguna suerte de “continuum” más tangible que la asociación de los elementos, se presenta como algo urgente. Ante el caos ontológico, Hume plantea que el tiempo sirve de base a todo el conjunto de las experiencias empíricas. Para encontrar un paralelo en el *Libro*, habrá que referirse a alguno de los marcos intencionales. Tres posibilidades vienen a la mente: el didacticismo, la parodia y la angustia. El didacticismo viene a constituir un primer nivel interpretativo-expositivo, una primera lectura contextualmente necesaria para justificar la posible circulación (o lectura grupal) de la obra en su momento. La parodia es el segundo nivel, el que subvierte la convención y fundamenta el aspecto crítico extremo que permite la inversión de intenciones, aspecto que Rodríguez Vecchini llama “imitación crítica” y “sustitución irónica” (368). Ambos, el didacticismo y la parodia, conforman el entrecruzamiento esencial, el hilo continuo más visible en la obra. Sobre la angustia, Rodríguez Puértolas señala que subyace a la motivación didáctica y que responde al vacío existencial de un siglo XIV en el que el ascenso gradual de la burguesía y del poder del dinero quiebra el ordenado mundo medieval (71-103). El *Libro* recarga en ocasiones su discurso con la angustia. Se siente particularmente en el planto por la muerte de la Trotaconventos, en el episodio de Trotaconventos y Doña Garoza, y en la integración de las cantigas a la Virgen y a la pasión de Cristo (cuartetos 1046-1066).

La angustia no excluye el valor de las otras dos “constantes”: más bien las complementa. Más allá de las razones sociales que esboza Rodríguez Puértolas, el peso de la muerte como disolución final de esta “conciencia maestra” está prevista en la muerte de las armas de la retórica, la Trotaconventos. Es la muerte la que precisamente lleva luego a de Man a considerar el discurso autobiográfico como la restauración discursiva



del ser (74). Es la instauración perenne del espejo de las circularidades, de las repeticiones que definen el lenguaje. En el *Libro* es la muerte y la angustia lo único que nos lleva a pensar en la presencia real de una identidad subyacente, operante, aunque el signo de ésta sea la disolución.

Ante el cuadro de posibilidades presentado, el *Libro* se nos presenta como la puesta en práctica de una actitud crítica que lleva a los límites el andamieje representacional de su momento. Tanto la cuaderna vía como modelo estructural, como el verdadero “buen libro”, la Biblia, como modelo conceptual, se reducen a componentes de una expresión que se vale del modelo pseudoautobiográfico para imponer una unidad ficcionalmente referida a la construcción de un “yo”. Se evidencia, sin embargo, la fragilidad de todo el esquema y la multiplicidad intencional se vuelve presa del juego interno del lenguaje mismo. El paralelo agónico con la condición retórica del lenguaje y la actividad epistemológica dieciochesca, demuestra la circularidad del escepticismo que permea los proyectos ideológicos y la capacidad del lenguaje para materializarlos. Más evidente desde nuestra experiencia contemporánea es la crítica demaniana. Los tres momentos, sin embargo, son muestra de la continua expresión dubitativa que lleva al arrinconamiento sin salida, al límite cuya trascendencia es la mera vuelta al amparo de nuestros proyectos, nuestras ficciones.

#### Obras citadas

---

- Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Edición de G.B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia, 1988.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-facement”. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Díaz Migoyo, Gonzalo. *La diferencia novelesca: Lectura irónica de la ficción*. Madrid: Visor, 1990.
- Gybbon-Monypenny, G.B. “Autobiography in the *Libro de buen amor* in the light of some literary comparisons”. *BHS* 34 (1957): 63-78.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. Middlesex/New York: Penguin, 1985.
- Rodríguez Puértolas, Julio. *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor Universitaria, 1976.
- Rodríguez Vecchini, Hugo. “La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del *Libro del Arcipreste* y del *Quijote*”. *La Torre* 6 (1992): 365-432.
- Seidenspinner-Nuñez, Dayle. *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the Libro de buen amor*. Berkeley, Los Angeles: U of California P, 1981.



Spitzer, Leo. "Note on the poetic and empirical 'I' in Medieval authors".

*Traditio* 4 (1946): 414-422.

Zahareas, Anthony N. *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*. Madrid: Edhigar, 1965.

---

*Notas*

<sup>1</sup> Me refiero a la idea generalizada de que el texto manuscrito medieval, en el instante de su creación, no se somete a un proceso de reflexión o relectura intenso o deliberado. Tal es la opinión de Díaz Migoyo, por ejemplo, para quien la aparición de la imprenta impone una cesura que diferencia ambos momentos. Una lectura actual, como la realizada por Leo Spitzer en "Note on the poetic and empirical 'I' in Medieval authors", apuntaría a una distinción parecida, basada en elementos de carácter cultural. No nos parece, sin embargo, que el instante de creación literaria pueda delimitarse tan claramente, puesto que todo acto de lectura entraña una perspectiva pretérita, una vuelta sobre el texto en la que media el tiempo y la reflexión. Asegurar una interpretación basándose estrictamente en las circunstancias condicionantes de la redacción limita un tanto el alcance conceptual, imaginativo y estético al que aspira todo texto.

<sup>2</sup> Empleamos la edición de G. B. Gybbon-Monypenny. Nos referiremos al número de la cuarteta (aunque, de ser necesario, señalaremos entre paréntesis el número de página).





Maria Galetta  
*New York University*

**I**l Cinquecento viene in genere visto come l'epoca in cui i principi propugnati dall'Umanesimo trovano la loro piena applicazione in tutte le arti. Questa è però anche l'epoca in cui iniziano ad affacciarsi le tendenze che poi porteranno allo sbocciare del Barocco nel secolo successivo.

Le prime avvisaglie di tali tendenze, espresse in ciò che è stato definito Manierismo, si hanno proprio con quegli artisti che vengono comunemente indicati come i rappresentanti più insigni del Rinascimento. Mi riferisco a Michelangelo o a Raffaello, tanto per citare solo due esempi tra i più rappresentativi. Essi sono infatti fra i primi a mostrare degli elementi irrazionali, o comunque divergenti dal canone classico, nelle loro opere, mostrando con ciò i primi segni di una crisi di valori rinascimentali quali la logica, l'ordine, l'equilibrio, la razionalità e l'armonia. L'affresco di Raffaello intitolato *Incendio di borgo* nelle Stanze Vaticane è una chiara sovversione delle regole classiche della composizione figurativa: le linee dinamiche sono infatti centrifughe, piuttosto che centripete, come nella tradizione. Tra le opere di Michelangelo, molte mostrano elementi spuri rispetto ai canoni rinascimentali. In architettura potremmo ricordare i dettagli ornamentali delle Cappelle medicee annesse alla chiesa di San Lorenzo in Firenze: paraste che non toccano terra, finestre cieche e diversi altri elementi che qui perdono la propria funzione (di sostegno e di illuminazione in questo caso), per assumerne una meramente decorativa, mentre in scultura ne sono espressione l'evidente sproporzione, con l'accentuazione dei rilievi muscolari, delle forme del *David* (e di molte figure nell'affresco del *Giudizio universale* nella Cappella Sistina), la troppo giovane età della Vergine rispetto a quella del Cristo nella *Pietà* di S. Pietro in Roma e il non-finito intenzionale del gruppo dei *Prigioni*.

Tutti questi elementi testimoniano l'affiorare di un'inquietudine determinata dal fatto che gli ideali dell'Umanesimo non avevano saputo soddisfare fino in fondo tutte le esigenze dell'Uomo, dando voce — in effetti — solo al lato ideale, intellettuale e metafisico, e lasciando

inespresse tante pulsioni ed istinti che pure sono parte integrante dell'Uomo.

Un esempio particolarmente efficace dell'erompere di esigenze insoddisfatte ci viene dato dal testo celliniano della *Vita*. L'Autore tiene a presentarsi come il tipico rappresentante dell'Uomo rinascimentale: corporatura vigorosa e bella, requisito fondamentale per poter operare in armonia, dotato di una formazione completa e dunque provetto in tutte le attività (musica, meccanica, poesia, oreficeria, scultura, scherma, caccia, guerra, equitazione). Egli afferma di agire solo spinto da onore e fama' (non da interessi materiali!) e si compiace di lasciare ai posteri la storia della propria vita, come «tutti gli uomini di ogni sorte, che hanno fatto qualcosa che sia virtuosa, o si veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita» (Cellini, I, 1).

A cominciare dall'incipit di questo scritto, abbiamo dunque un riferimento all'ideale di virtù, fondamentale nella filosofia rinascimentale, ma — sebbene per ora resti su un piano secondario — vediamo allo stesso tempo erompere una contravvenzione alla regola della “sprezzatura”, teorizzata trent'anni prima da colui che possiamo a buon diritto considerare il portavoce ufficiale dell'ideale comportamentale rinascimentale: Baldassar Castiglione.

Nel 27° capitolo del 1° libro de *Il Libro del Cortegiano* infatti, il Conte Ludovico da Canossa afferma: «Quanto piace più e quanto più è laudato un gentiluom che porti arme, modesto, che parli poco e poco si vanti, che un altro, il quale sempre stia in sul laudar se stesso, e biastemando con braveria mostri minciar il mondo! e niente altro è questo, che affettazione di voler parer gagliardo». Niente di più antitetico all'atteggiamento di Benvenuto Cellini, grande laudatore di sé stesso<sup>2</sup>, che tiene in ogni occasione a mostrare la propria gagliardia e la propria braveria.

Questa presenza di caratteristiche tipicamente umanistiche, quale l'educazione completa all'insegna del latino “*mens sana in corpore sano*”, contemporaneamente all'atteggiamento guascone, così poco “sprezzato”, di Benvenuto Cellini apre la strada a una crisi, una inconciliabile dicotomia tra le esigenze della filosofia rinascimentale e le pulsioni della vita reale che non possono più restare in secondo piano.

Nel caso del Cellini la discrepanza la filosofia e la vita, tra ideale e reale è sempre presente sotto ogni aspetto e ad ogni livello di lettura dell'opera.

Se consideriamo la *Vita* da un punto di vista formale, ci troviamo di fronte ad una narrazione di tipo autodiegetico in cui il racconto primario ha la funzione di amalgamare una successione di racconti



ipodiegetici, nei quali l'autore fa largo uso di procedimenti mimetici quali il dialogo e il discorso. Fin qui nulla di particolarmente innovativo. Ma se confrontiamo lo scritto celliniano con altri scritti coevi di tipo biografico, notiamo alcune differenze. La Vita dell'Alberti, ad esempio, offre anch'essa la rappresentazione a tutto tondo di un artista completo.

*«Omnibus in rebus quae ingenuum et libere educatum deceant ita fuit a pueritia instructus, ut inter primarios aetatis suae adolescentes minime ultime haberetur. Nam cum arma et equos et musica instrumenta arte et modo tractare, tum litteris et bonarum artium studiis rarissimarumque et difficillimarum rerum cognitioni fuit deditissimus; denique omnia quae ad laudem pertinerent studio et meditatione amplexus est» (II, 2-4),*

ma mentre l'Alberti tende ad evidenziare l'esemplarità, mantenendola staccata da ogni contesto reale, quale la situazione storica o i legami familiari, il Cellini sembra prediligere i procedimenti che radicano nel reale la propria singolarità.

Gran parte del capitolo secondo si dilunga in dettagli storici in parte derivati dalla lettura del Villani, alla cui autorità il Cellini si appoggia, in parte inventati di sana pianta per crearsi delle nobili origini. Il capitolo terzo sposta l'attenzione al microcosmo familiare nel quale viene dato il benvenuto al neonato Benvenuto: «Signore, io ti ringrazio con tutto 'l cuor mio: questo m'è molto caro, e sia il Benvenuto» (I, 3, pag. 87).

La descrizione dell'Alberti quindi si colloca su un piano totalmente ideale, nel quale la normatività paradigmatica rappresenta non ciò a cui ognuno deve ispirarsi, ma ciò che ognuno deve essere. Se si considera quest'ultima idea come postulato, è facile giungere alla conclusione che in questo contesto tutti risulterebbero essere uguali. Il Cellini non può accettare questo livellamento, necessaria conseguenza del concetto albertiano (e cioè umanistico) di ideale, e ricerca invece tutto ciò che lo faccia apparire unico, anche a costo di sovvertire i canoni.

La rivolta letteraria del Cellini è dunque straordinariamente simile alla rivolta manierista in atto nelle belle arti. Notiamo infatti che la produzione artistica di Benvenuto Cellini viene definita manierista non secondo la definizione vasariana di "maniera" ma piuttosto perché tende a portare una ventata di aria fresca e di singolarità, come risulta evidente ad esempio dalla posa "scomposta" del busto di Cosimo I de' Medici, che, infatti, non piacque al committente, proprio per quel non so che di vivo e dinamico che traspare dalla figura.

L'uso del volgare da parte del Cellini contribuisce ulteriormente a chiarirne la posizione. L'Alberti aveva infatti usato il latino, come si addice ad un argomento di tipo elevato ed ad uno stile sublime, mentre il Cellini ha bisogno del volgare per esprimere la realtà della propria vita, con i suoi alti e bassi, con i gesti eroici e le piazzate da taverna.

Anche per quanto riguarda il genere, l'autobiografia celliniana è rivoluzionaria, poiché rappresenta un tentativo di fondere la vocazione oggettiva delle *historiae* a quella documentaria dei *ricordi*, in un contesto che, per i temi affrontati potrebbe assomigliare a quello dell'epica cavalleresca, ma che in effetti - grazie soprattutto agli abbassamenti di stile - si avvicina di più alla commedia o alle novelle popolari.

Nel racconto si alternano quindi la prima persona, il dialogo e la cronaca, operazione spiegabile con la volontà di offrire una versione inequivocabile dei fatti. Il racconto in prima persona è infatti troppo soggettivo per servire a questo scopo, mentre l'intervento di altre voci e l'inserimento nell'economia del racconto di fatti che tutti sanno essere realmente accaduti servono ad avvalorare ciò che afferma la voce narrante. L'alternarsi di voci rende inoltre più vivace il racconto e ci offre punti di vista (apparentemente) indipendenti, che stimolano le facoltà di giudizio del lettore e conferiscono allo scritto una maggiore verosimiglianza, anche se in fin dei conti hanno l'esclusiva funzione di avvalorare le affermazioni celliniane, o di servire da cassa di risonanza per le sue imprese.

Un esempio di questa tecnica può essere rinvenuto nell'episodio della visita dell'imperatore Carlo V a Roma:

*« [...] e avedutomi che con gratissimo modo lo Inperadore aveva volto gli occhi inverso di me, subito fattomi innanzi, dissi: "Sacra Maestà, il santissimo nostro papa Paulo manda questo libro [...]". A questo lo Imperatore disse: "Il libro m'è grato e voi ancora [...]". Di poi innel ragionar meco, mi chiamò per nome, per la qual cosa io mi meravigliai perché non c'era intervenuto parole dove accadessi il mio nome, e mi disse aver veduto quel bottone del piviale di papa Clemente, dove io avevo fatto tante mirabil figure. Così distendemmo ragionamenti di una mezz'ora intera, parlando di molte diverse cose tutte virtuose e piacevole; [...]» (I, 91, pagg. 309-310).*

Nella narrazione vediamo sia il discorso indiretto, sia il discorso diretto in forma di monologo, sia il dialogo, poiché le parole iniziali di Benvenuto Cellini sono un discorso formale, che sembra fedelmente

trascritto, come quelli della *Cronica* del Villani<sup>3</sup> (che Benvenuto Cellini aveva letto durante la prigionia a Castel Sant'Angelo, I, 117), ma diventano anche - grazie al felice esito della vicenda — parte di un dialogo con l'imperatore Carlo V.

Cellini lascia trasparire fin dall'inizio l'ammirazione dell'imperatore («gratissimo modo [...] gli occhi inverso di me») subito dopo aver scoperto la propria opera e continua comunicando al lettore la meraviglia di sapersi conosciuto per nome da un imperatore<sup>4</sup> che poi si complimenta con lui per la maestria dimostrata nell'intaglio del bottone da piviale di Clemente VII e lo degna della propria conversazione per ben mezz'ora.

La verità storica della visita dell'imperatore a Roma si mescola alla verità di Benvenuto Cellini, o meglio, alla sua visione della realtà, una realtà in cui persino un futuro cardinale, come Durante Duranti, fa una magra figura davanti all'imperatore, facendolo addirittura ridere, tanto la lingua gli si “annodava” in bocca «con tanto isgraziato modo e con certe sue parole bresciane». (I, 91, pag 309), mentre Benvenuto riceve complimenti dal papa e dall'imperatore stesso.

La figura del Duranti ha una funzione ben precisa nell'economia del racconto, uguale e contraria a quella dell'imperatore: mentre l'imperatore con la propria nobiltà illumina di riflesso il Cellini, il fallimento del Duranti fa brillare per contrasto il successo del Cellini. È questa una tecnica utilizzata abbastanza spesso nella *Vita*: l'Autore si nobilita creando un confronto tra sé stesso ed un altro personaggio che, grazie alla propria nobiltà, mette in luce quella del Cellini, o che, grazie alla propria inadeguatezza, illumina la perfezione del Cellini<sup>5</sup>.

L'episodio si conclude con due note alquanto discordanti, come il topos dell'attrazione tra spiriti nobili e virtuosi<sup>6</sup> (l'imperatore decide di trattenersi a parlare di cose “virtuose” con Cellini), che eleva allo stesso tempo la figura di Benvenuto Cellini e lo stile della narrazione, e il lamento per il furto dei cinquecento scudi che, oltre a contraddire le affermazioni di disinteresse nei confronti delle ricompense pecuniarie presenti altrove nel testo (cfr. nota 1), riporta la figura di Cellini ad altezze più umanamente reali ed abbassa lo stile, trasmettendo al lettore il risentimento che chiunque avrebbe provato in una simile situazione.

Questo abbassamento di stile crea una maggiore aderenza alla realtà e rende il lettore realmente partecipe delle vicende descritte. L'aderenza dello stile alla situazione è forse ciò che rende l'opera ancora così avvincente per il lettore moderno e la avvicina al genere del romanzo moderno che, secondo la critica lukàcsiana è, quasi per definizione, genere misto, composto di stili diversi, quali il teatro (e dunque il dialo-



go), la narrativa (cioé, la narrazione in prima persona) e la saggistica (rapportabile alla descrizione impersonale).

Anche le teorie del Bachtin sembrano avvalorare la presenza nella *Vita* del Cellini di elementi costitutivi del genere romanzo. Mi riferisco allo studio della relazione tra autore ed eroe, studio in cui Bachtin individua una forma di romanzo nelle narrazioni in cui l'autore e l'eroe coincidono al punto che l'eroe sembra essere l'autore della propria vita. Egli la interpreta come un attore interpreta un ruolo. Secondo Bachtin questa non sarebbe una forma di romanzo esteticamente compiuta, poiché la totale aderenza tra narratore ed attore, non consentendo alcuna forma di coscienza extralocalizzata, non crea l'evento estetico.

Cellini mi sembra sia riuscito a sfuggire a questo cul-de-sac estetico con l'inserimento di stratagemmi per così dire 'oggettivizzanti', come il discorso diretto dei personaggi secondari ed il dialogo tra personaggi. Questi accorgimenti fanno sì che il lettore non avverta la presenza oppressiva di una super-coscienza inglobante autore ed eroe, ma piuttosto quelle di una pluralità di personaggi, tutti dotati di voce propria (almeno a livello di forma narrativa).

Seguendo la classificazione di Bachtin, la *Vita* di Cellini, rientrerebbe nel filone del romanzo autobiografico, che lo stesso Bachtin fa risalire alla letteratura di età classica, ma l'assenza di uno sviluppo da parte dell'eroe, ne impedirebbe l'accostamento al Bildungsroman. Esiste tuttavia una caratteristica che secondo Bachtin è parte integrante del Bildungsroman: la partecipazione dell'eroe alle trasformazioni in atto nella società, che si verifica soprattutto in periodi di confine tra due epoche e che fa sì che il dramma dell'eroe non sia più di tipo privato, ma diventi partecipe della realtà storica in atto. Questa forma di romanzo è la forma realistica per eccellenza, poiché riflette nella sua essenza i cambiamenti in atto nella società reale e non in un singolo personaggio.

Il Bachtin stesso riconosce che il suo studio non si propone completezza, ma una campionatura che comprende solo Rabelais e Goethe. Mi pare di poter affermare quindi che, visti i numerosi aspetti stilistici della *Vita* che la allontanano dalla narrativa precedente e coeva e testimoniano dunque la crisi dei valori e degli schemi rinascimentali, sarebbe opportuno considerare il Cellini al fianco del Rabelais e del Goethe.



- AAVV, *Convegno sul tema Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1972.
- (De) Albertis, *Leonis Baptistae, Vita*, a cura di Riccardo Fubini e Anna Menci Gallorini, in *Rinascimento*, (1972) pp 68-78.
- Bachtin, Michail, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, a cura di Vittorio Strada, Il Mulino, Bologna, 1988
- Bonora, Ettore, *Ritratti letterari del Cinquecento*, Goliardica, Milano, 1964.
- Borsellino, Nino, *Gli anticlassicisti del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1973.
- Cellini, Benvenuto, *Vita*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1985.
- Lukàcs, Georg, *The Theory of the Novel*, M.I.T. Press, Cambridge, MA, 1971.
- Pomilio, Mario, "Gusto episodico e coscienza letteraria nella *Vita* di Benvenuto Cellini", in *Convivium*, (35) 1967, pagg. 641-654.

## Note

<sup>1</sup> *Vita* di Benvenuto Cellini, BUR, Milano (1985), « [...] il maggior premio delle mie fatiche desiderato, si era l'averne soddisfatto sua Signoria. [...] che io non voleva altro premio che quello.» I, 20; «[...] io volevo [...] lavorare per sua Maestà senza altro premio né di salario né d'altra valuta d'opere,» II, 39.

<sup>2</sup> «[...] ci si interviene un poco di boriosità di mondo, la quali ha più diversi capi. Il primo si è far sapere agli altri che l'uomo ha la linea sua da persone virtuose e antichissime.» (I, 2, pag 82, sottolineatura mia).

<sup>3</sup> Numerosissimi gli esempi. Vedasi I, 120: «Non è egli Benvenuto quello che io ho tanto difeso, e quello che io so certissimo che è innocente, e che tutto questo male se gli è fatto a torto? O come Iddio arà mai misericordia di me e dei mia peccati, se io non perdono a quelli che m'hanno fatto grandissime offese? O perché ho io a offendere un uomo da bene, innocente, che m'ha fatto servizio e onore? Vadia, ché in cambio di farlo morire, io gli do vita e libertà; e lascio per testamento che nessuno gli domandi nulla del debito della grossa ispesa che qui gli arebbe a pagare».

<sup>4</sup> Anche Francesco I, che Cellini definisce "mio gran re" (II, 20) e "meraviglioso re" (II, 38) lo chiama con estrema familiarità "mon ami" (II, 22, 46), cosa che Cellini mostra di apprezzare moltissimo, sebbene non perda mai la coscienza del proprio valore (vedasi l'alterco con Pier Francesco Riccio, II, 55).

<sup>5</sup> Vedasi a questo proposito l'episodio della burla a Bernardo Baldini (II, 89), in cui non solo il Baldini, descritto come l'immondez-

zaio della razza umana, viene pubblicamente denigrato nel più basso dei modi possibili, ma il Cellini riceve l'implicita approvazione (e nobilitazione) del duca e della duchessa, attraverso le loro risate.

« Vedi l'episodio dell'incontro con Madonna Porzia (I, 19), che oltre al topos dell'attrazione tra spiriti nobili, presenta un rarissimo esempio di amor cortese nella Vita celliniana, e il giudizio di Francesco I: «Veramente io ho trovato uno uomo sicondo il cuor mio» (II, 22).

IL PROCESSO DEL COMICO NE *LA MANDRAGOLA*  
DI NICCOLÒ MACHIAVELLI



Francesca R. Sparacio  
Boston College

**L**a *mandragola*<sup>1</sup> incorpora le idee de *il Principe*, intendendo *il Principe* come un' opera oggettiva e seria. *La mandragola* però è percepita come una manifestazione politica di questi ideali che appaiono nel contesto di una commedia, un testo la cui trama è inventata. C'è una grandissima differenza tra i due testi. *Il principe* è un testo storico letterario che sorregge le supposizioni con esempi di personaggi reali, esistenti, o nel presente o nel passato, mentre *La mandragola* è una *commedia* che, secondo la definizione di Angelo Marchese,<sup>2</sup> espone *la bassa realtà* della vita quotidiana *senza approfondimento problematico*. *La mandragola* è un'opera provocatoria che vuole esplorare la potenza della *virtù* e non definirla. Secondo Machiavelli, *virtù* è energia, vigore, capacità innata, potere dell'intelletto. E' l'audacia di tentare di controllare una situazione. E' l'abilità di capirla e agire con l'energia richiesta dalla situazione stessa. La *Fortuna* provvede l'occasione per dimostrare la virtù individuale. *La mandragola*, come *Il principe*, illumina alcuni aspetti rilevanti rispetto alla politica del suo tempo. L'intento del testo divulgato addirittura dal narratore del Prologo è di far ridere il pubblico. Le entità politiche sono mascherate all'interno del gioco tra la virtù e la fortuna.

In questo saggio esaminerò come Machiavelli utilizza vari meccanismi che manifestano gli elementi comici all'interno della trama de *La mandragola*. Dimostrerò come la trama si modifica secondo la virtù impiegata dai diversi personaggi e come si evolve lo sviluppo dei rapporti interpersonali. Identificherò come i ruoli della fortuna e della virtù interagiscono per il profitto dei personaggi. Illustrerò come l'insieme di questa informazione avanza la trama e procrea un movimento testuale vitale al sostegno comico della commedia.

Dice Angelo Marchese che il comico si trova nella rappresentazione superficiale<sup>3</sup> della realtà e l'arte del comico si trova nella capacità del drammaturgo di mascherare gli elementi reali all'interno del testo inventato perchè ineffetti il testo stesso presuppone l'angoscia e gli affanni<sup>4</sup> come elementi della vita che ognuno deve sostenere.<sup>5</sup> Dall'inizio de

*La mandragola* Machiavelli comincia a manipolare i suoi spettatori. Nella canzone inaugurale<sup>6</sup> le ninfe invitano il pubblico a prendere parte alla loro festa di gioia. Le ninfe ed i pastori conducono gli spettatori a trattenersi per almeno il Prologo dall'uso della retorica antitetica: *festa, gioia, armonia, lieta festa, dolce compagnia, godere* nel confronto delle parole, *pene, consumando, angosce, affanni, strani, oppressi, mali*. La Prima Canzone serve a ricordarci che *la vita è breve*<sup>7</sup> e che l'uomo deve durare molte pene, ma le ninfe ed i pastori offrono un sollievo dalle avversità, offrono una soluzione, un modo di *sfuggir la noia* della vita, cioè la commedia che verrà descritta nel Prologo. Le ninfe ed i pastori persuadono gli spettatori a *stare, godere e ringraziare* quello che verrà detto ne il Prologo.

Il Prologo è l'anteprima della commedia. La Prima Canzone ed il Prologo funzionano come elementi provocanti del testo tramite l'uso del narrativo. Il processo narrativo comincia e conduce lo svolgimento comico dell'intreccio. Cominciata la narrazione nella Prima Canzone, la manipolazione si avvanza al Prologo. Consiste nel convincere gli spettatori a rimanere perchè c'è da *smascellarsi delle risse*. Uno degli elementi conducenti del Prologo è il significato della parola *apparato*:

*Vedete l'apparato  
qual or vi si dimostra.*<sup>8</sup>

La parola *apparato* introduce gli spettatori allo scenario della commedia e li aiuta a visualizzare il riassunto della trama della commedia che verrà spiegato dal narratore. Il significato di *apparato* è, secondo il dizionario italiano "un insieme di congegni (meccanismi) che servono ad un unico scopo."<sup>9</sup> Gli spettatori indirizzati nella Prima Canzone ed il Prologo hanno una funzione particolare. Il loro ruolo è di perseguire lo svolgimento dell'azione problematica della trama fino alla sua risoluzione. Gli scambi retorici dei personaggi all'interno del corpo del testo richiedono la reazione e la comprensione tramatica degli spettatori (Kennedy 365-367),<sup>10</sup> quindi esiste un rapporto interdipendente fra di loro che si sviluppa nel percorso del testo. Il narratore tira gli spettatori dentro l'apparato (*vi si dimostra*) della commedia facendoli riconoscere di avere anche loro una funzione al successo della commedia. Diventano partecipanti, non solo spettatori. *La mandragola* è concepita come un apparato, un meccanismo diretto ad evocare il riso.<sup>11</sup> Lo scopo di Machiavelli non è di scrivere una commedia per innalzarsi nell'ambiente letterario,<sup>12</sup> ma divertire.

La Prima Canzone insieme con il Prologo<sup>13</sup> stimolano gli inter-



essi degli spettatori. Proiettano l'inizio di una logica secondo uno schema comico. La Prima Canzone stabilisce il ragionamento, il motivo al fondo della recitazione: *fuggir la noia* della vita, e spinge gli spettatori ad ascoltare il Prologo. Il Prologo introduce lo scenario dà una sinossi della trama, chiede per la disponibilità (*benignità*) del pubblico a cui si indirizza la commedia, espone l'intento della commedia (*smascellarsi delle rise*), e spinge gli spettatori a stare attenti all'imminente commedia.

Introdotti dal Prologo i quattro personaggi principali del dramma che faranno incollarsi l'abbozzo (Callimaco (*amante meschino*), Nicia (*un dottor poco astuto*), Timoteo (*un frate mal vissuto*), e Ligurio (*un parassito*)), il testo si avvanza al primo atto. Benchè questi personaggi debbano per forza fidarsi l'un dell'altro per realizzare i loro desideri, non si fidano mai senza sospetto.<sup>14</sup> Il primo atto per esempio è dominato da Callimaco. Lui è il responsabile per giustificare le premesse dell'azione drammatica vera propria che vengono rilevate nella prima scena del primo atto. E' lui che informa gli spettatori dello sviluppo della trama da evolvere. E' lui che introduce le nozioni della fortuna e della virtù all'interno del testo.

Callimaco mette giù il fondamento di diversi livelli di azione già nella prima scena. Spiega al suo servo Siro che la Fortuna è stata responsabile del suo bisogno di trasferirsi da Parigi a Firenze:

*Ma, parendo alla Fortuna che io avessi troppo bel tempo,  
fece che e' capitò a Parigi uno Cammillo Calfucci. 15  
(Atto I, Scena I)*

La Fortuna ha mandato a Parigi Cammilo Calfucci, un parente della famosa Lucrezia, che è venuto a Firenze a sfruttare. Callimaco però non ha un mezzo immediato per conquistare questa donna, quindi la Fortuna gli ha portato dolore. `E disperato. Vuole approfittare della bellezza e dell'onestà di Lucrezia, una donna sposata ed al suo parere *tutto aliena dalle cose d'amore*<sup>6</sup>. Benchè Lucrezia sia sposata, rimane dolce, innocente ed inesperta negli affari d'amore. Queste qualità attirano Callimaco e fanno accrescere la sua volontà di realizzare il suo desiderio, ma non può farlo senza la virtù.

Callimaco espone il rapporto contrapposto fra la virtù e la fortuna nella citazione seguente. Siro gli chiede del suo progetto, delle sue speranze. Callimaco risponde:

*E' non è mai alcuna cosa sì disperata, che non vi sia qualche via da poterne sperare; e benchè la fussi debole e vana, e la voglia e 'l desiderio, che l'uomo ha di condurre la cosa, non la fa parere così. 17 (Atto I, Scena I)*

Callimaco parla con le parole de *il Principe*. Questo brano esemplifica che l'azione nostra è controllata metà dalla Fortuna e metà dal libero arbitrio.<sup>18</sup> Mentre parla con Siro Callimaco elenca i suoi vantaggi che gli danno speranza. Delinea le possibilità della sua situazione che effettivamente implicano il necessario impiego della virtù:

*Siro: Infine, e che vi fa sperare?*

*Callimaco: Dua cose: l'una, la semplicità di messer Nicia, che, benchè sia dottore, egli è el più semplice ed el più sciocco uomo di Firenze; l'altra, la voglia che lui e lei hanno di avere figliuoli, che, sendo stata sei anni a marito e non avendo ancora fatti, ne hanno, sendo richissimi, un desiderio che muoiono. Una terza ci è, che la sua madre è suta buona compagna, ma la è ricca, tale che io non so come governarmene. 19 (Atto I, Scena I)*

Questo brano è importante perchè dimostra le diverse occasioni di giovare della virtù. Callimaco è pronto ad approfittare della semplicità di Nicia, del desiderio del Messer Nicia di avere figli, della sua ricchezza e dell'uso presumibile della madre di Lucrezia se sarà necessario. Callimaco si fida di Siro e dei suoi pensieri e confessa di aver comunicato il suo amore per Lucrezia al parassita Ligurio. Ligurio aveva promesso di aiutarlo a escogitare un complotto per liberarsi dal suo desiderio carnale per Lucrezia. Dunque, Callimaco provvede la premessa alla trama, e definisce la Fortuna e la Virtù in termini machiavelliani. Ligurio, come verrà illustrato nelle pagine seguenti, impiegherà questa virtù dirigendo lo svolgimento tramatico. E' il gioco delle forze<sup>20</sup> che contribuisce al mondo comico di Machiavelli ed è questo gioco che fornisce e altera l'evoluzione della trama. Sono le diverse trasformazioni di queste forze che appoggiano gli altri meccanismi del comico che io spero di accentuare nei paragrafi seguenti.

I dialoghi tra i personaggi fanno ridere perchè le risposte o le reazioni degli interlocutori sono brevi e succinte. E' molto divertente esaminare le battute tra di loro all'interno del testo. Le battute possono essere lotte per il potere della parola di un certo dialogo o uno scambio di arguzia per far ridere lo spettatore. Le battute delineano un altro meccanismo attraverso cui si esprime la comicità machiavelliana. Rivelandosi in domande e risposte succinte, le battute inoltrano la trama in modo più svelto. Sono manifestazioni della virtù del personaggio. E' evidente che Ligurio sa persuadere. Il suo mestiere è da parassita, uno che vive alle spalle degli altri. L'arte della retorica è indubbiamente

favorita ai personaggi di Ligurio, e più tardi nella commedia Fra Timoteo. Ligurio gioca con Nicia retoricamente nella seconda scena del primo atto quando fa lo sciocco con Nicia stabilendo un fondo molto sicuro con lui facendolo sentire intelligente e come un uomo di esperienza:

*Ligurio: Voi dovete avere veduta la carrucola di Pisa.*

*Nicia: Tu vuo' dire la Verucola.*

*Ligurio: Ah! sì, la Verucola. A Livorno, vedesti voi del mare?*

*Nicia: Ben sia che io il vidi!*

*Ligurio: Quanto è egli maggior che Arno?*

*Nicia: Che Arno? Egli è per quattro volte, per più di sei, per più di sette, mi farai dire; e' non si vede se non acqua, acqua, acqua.*

*Ligurio: Io mi maraviglio, adunque, avendo voi pisciato in tante neve, che voi facciate tanta difficoltà d'andare ad uno bagno.*

*Nicia: Tu hai la bocca piena di latte....ec.*

*Ligurio: Voi dite bene.21 (Atto I, Scena II)*

La volgarità di Ligurio è potentissima. Ligurio sostiene benissimo la sua parte come uomo stupefatto dalla sua prudenza. Lui in effetti manipola il discorso e turba le acque per esaminare la stupidità del dottore. Ligurio esercita la sua virtù perchè si accorge della necessità di comprendere il limite dell'ingegno di Nicia. Dall'inizio si avvantaggia della sua stoltezza. Lo implica nel suo breve soliloquio nella scena successiva:

*Ligurio (solo): Io non credo che sia nel mondo el più sciocco uomo di costui; e quanto la Fortuna lo ha favorito! Lui ricco, lui bella donna, savia, costumata, e di atta a governare un regno. Ma della pazzia di costui se ne cava questo bene, che Callimaco ha che sperare.22 (Atto I, Scena III)*

Il mangione intende sfruttarlo per tutto quello che sia possibile. Ligurio chiaramente sa manipolare tutti e due i lati del gioco, ma Nicia non ha capito affatto la dualità del gioco di Ligurio. Ligurio esternerà di nuovo questa virtù tramite metodi diversi nel percorso del testo.

Diversi dialoghi tra Ligurio, Callimaco e Nicia insieme mettono in rilievo l'ambiguità del protagonista. Nicia è l'antagonista nel percorso della commedia. A contrapposti sono i personaggi Callimaco e



Ligurio che insieme mettono in dubbio chi sia il vero protagonista. Se guardiamo il secondo Atto, scene II e VI, abbiamo due esempi di battibecco tra questi tre personaggi. Ligurio ha menzionato a Callimaco che sarebbe facile ingannarlo se dicesse alcune parole in latino,<sup>23</sup> la lingua dell'uomo colto. Nella seconda scena<sup>24</sup> del secondo atto, Callimaco recita il suo ruolo di dottore e prende la parola lui per la maggior parte della scena. E' Callimaco che impiega l'arguzia. Lui adopera la lusinga con Nicia. Abbiamo già visto questo stesso approccio nel primo dialogo fra Ligurio e Nicia citato precedentemente in questo saggio. Travestito come dottore di medicina, Callimaco dichiara di aver *affaticato tanti anni* per imparare a servire *li uomini virtuosi* come Nicia. Callimaco lo assicura della sua posizione come dottore rispettabile. Reciprocamente, anche Nicia offre di servirlo con la sua *arte* che è per gli spettatori evidenza supplementare del suo stato mentale oblioso verso l'inganno. Impiegando il latino per sembrare letterato, Callimaco discorre con Nicia la possibilità che Lucrezia sia sterile o che lui sia impotente. Nicia difende la sua virilità rinnegando arduamente qualsiasi accenno alla sua *impotenzia*. L'uso della parola *impotenzia* nel contesto del discorso allude non solamente alla sua sterilità fisica ma anche mentale.

Ligurio è presente ma silenzioso, una qualità atipica del suo carattere. Quando Nicia richiede di un remedio alternativo al bagno, Ligurio interviene e subito gli offre un'altra soluzione:

*Callimaco: Se cotesto non è, state di buona voglia, che noi vi troverremo qualche remedio.*

*Nicia: Sarebbeci egli altro remedio che bagni? Perchè io non vorrei quel disagio, e la donna uscirebbe di Firenze mal volentieri.*

*Ligurio: Sì, sarà! Io vo' rispondere io: Callimaco è tanto rispettativo, che è troppo. (a Callimaco) Non m'avete voi detto di sapere ordinare certe pozione, che indubitatamente fanno ingravidare?*

*Callimaco: Sì, ho; ma io vo rattenuto con gli uomini che io non conosco, perchè io non vorrei mi tenessino un cerretano.*

*Nicia: Non dubitare di me, perchè voi mi avete fatto maravigliare di qualità, che non è cosa io non credessi o facesse per le vostre mani.*

*Ligurio: Io credo che bisogni che voi veggiate el segno.*

*Callimaco: Senza dubbi, e' non si può fare di meno.*



*Ligurio: Chiama Siro, che vadia con el dottore a casa per esso, e torni qui; e noi l'aspetteremo in casa.*<sup>25</sup> (Atto II, Scena II)

La frase *Sì sarà! Io vo' rispondere io* sostiene la forte volontà di Ligurio. L'intervento come meccanismo nel processo comico è importante. È un'inserzione della parola o delle idee che interrompe la linea retorica di Callimaco. La ripetizione del pronome *io* all'inizio ed alla fine della frase aumenta l'enfasi ed il potere virtuoso di Ligurio. Da quell'intervento Callimaco non determina più la direzione della conversazione. Ligurio prende la parola e Callimaco è forzato a seguire il corso di Ligurio. Quando Ligurio indica la necessità di *un segno* questo diviene il secondo intervento: (*a Callimaco*) *Io credo che bisogna che voi veggiate il segno*. Qui è un ottimo esempio dell'abilità di Ligurio di prendere controllo della situazione drammatica.<sup>26</sup> La virtù impiegato dal parassita modifica la trama. Ligurio sembra controllare lo svolgimento del complotto, tramite il meccanismo dell'intervento. Il desiderio fervente di essere con Lucrezia mette Callimaco in una posizione compromettente. Callimaco diventa quasi una pedina come Nicia. Deve per forza conformarsi ai capricci ed agli interventi che farà Ligurio perché in fin dei conti è il suo rapporto con Nicia insieme con il suo ingegno che apriranno la porta alla camera da letto di Lucrezia. Quindi, lo svolgimento della trama non dipende unicamente dall'imbecillità di Nicia, ma anche dai compromessi e dalle modificazioni di carattere dei personaggi che saranno responsabili per la risoluzione della trama.

Nella sesta scena dello stesso atto succede qualcosa di simile. Callimaco continua ad esporre la trama, ma Ligurio e, come vedremo, Fra Timoteo le danno forma. Il dottor Callimaco informa Nicia che *el segno* di Lucrezia gli pare *torbidiccio* ed il metodo sicuro per lei sarebbe la pozione fatta di mandragola. Callimaco vede la necessità di rinnovare la fiducia che Nicia ha per lui: *Infine dottore, o voi avete fede di me, o no.*<sup>27</sup> La trama evolve verso un processo logico, ma anche comico. Quando Callimaco afferma che morirà il primo uomo che dorma con Lucrezia dopo che lei avrà pigliata la pozione, è Ligurio, di nuovo, che lo salva con il suo remedio: Frate Timoteo. È Fra Timoteo che assolverà Lucrezia dal suo peccato per dover dormire con un uomo diverso da suo marito. La condiscendenza di Lucrezia è la chiave che fa scattare la serratura della trama. Sostrata, la madre di Lucrezia, aiuta il frate e le parole persuasive di Timoteo sono gli elementi provocatori che spingono Lucrezia ad una decisione affermativa, ma non senza riluttanza.<sup>28</sup> Direi che il protagonista è Ligurio perché è lui che impiega la virtù che fa avanzare la trama. Ligurio è l'uomo astuto che salva l'uomo fesso (Nicia).

Fino a questo punto abbiamo visto che la Prima Canzone invita il pubblico a festeggiare ed a fuggire la noia. Poco a poco si muove al Prologo il cui contenuto attira la gente ancora di rimanere a vedere la recitazione. Poi nel primo atto Callimaco rivela l'intreccio tramatico e definisce la fortuna e la virtù. Ligurio la impiega negli esempi di battuta e di intervento. La comicità viene sostenuta dalle varie esercitazioni di virtù che trasformano e avanzano la trama delineandosi come evoluzioni logiche testuali.

L'ultima cosa, la più importante, è il soliloquio. Angelo Marchese definisce il soliloquio all'interno della definizione del monologo, ma fa una distinzione notevole:

*Un monologo è una modalità narrativa e teatrale consistente nel lasciare la parola ad un personaggio, il quale rivela i suoi pensieri, anche quelli più reconditi o si abbandona alla rievocazione memoriale, all'introspezione, ai <<sogni ad occhi aperti>>...ec... Una forma antica di monologo è il soliloquio, che è una sorta di confessione abbastanza controllata perchè suppone un interlocutore anche se fisicamente non presente, cioè una persona a cui rivolgersi e che ascolti il discorso dell'io.<sup>29</sup>*

Questa definizione è molto rilevante perchè il soliloquio non è necessariamente una vera introspezione del carattere del personaggio, invece è una chiave interpretativa del carattere del personaggio rispecchiato all'interno della trama. Il fatto che un soliloquio presupponga un interlocutore è quello che giustifica il suo contributo come meccanismo al sostegno comico ed all'evoluzione della trama. Anche esso è una componente provocatoria perchè riassume la trama attraverso un elemento narrativo come il narratore del Prologo. Il soliloquio in parte è un modo per il personaggio di esternarsi momentaneamente a vedere al di fuori del discorso diretto con gli altri personaggi, per riflettere sulla propria posizione nel complotto.

Il soliloquio è presente in ogni atto del dramma.<sup>30</sup> E' nel terzo atto che culmina la trama. La soavità delle parole di Timoteo deve convincere Lucrezia a disubbidire la santità della chiesa, una santità già trasgredita dal frate stesso. Dei undici soliloqui nel testo Timoteo ne ha cinque. Tutti e cinque mettono a fuoco degli aspetti importanti del carattere di Timoteo, ma ho scelto di analizzare il suo primo che appare nella nona scena terzo atto perchè il frate è la figura dominante di quel atto. Cavallini scrive che "il <<tipico genere letterario>> di Fra Timoteo è costituito dal soliloquio."<sup>31</sup> Dice che è nel soliloquio che sentiamo la

voce più autentica del frate. Lui intende definire soliloquio in termini psicologici, cioè il soliloquio "lascia trasparire ciò che abitualmente si nasconde nel profondo della sua ambigua psicologia".<sup>32</sup> I propongo definirlo in termini del movimento testuale e meccanismo del sostegno comico all' interno della trama.

Nel soliloquio seguente, il frate si accorge subito dell'imbroglio che combinano Nicia e Ligurio. Questa è la prima volta che la virtù di Ligurio va contestato. Timoteo rivela la sua arguzia nel soliloquio seguente:

*Io no so chi si abbi giuntato l'uno l'altro. Questo tristo di Ligurio ne venne a me con quella prima novella, per tentarmi, acciò, se io li consentivo quella, m'inducessi più facilmente a questa; se io non gliene consentivo, non mi avrebbe detta questa, per non palesare e disegni loro senza utile, e di quella che era falsa non si curavano. Egli è vero che io ci sono suto giuntato; nondimeno, questo giunto è con mio utile. Messer Nicia e Callimaco sono ricchi, e da ciascuno, per diversi rispetti, son per trarre assai; la cosa convien stia secreta, perchè l'importa così a loro, a dirla, come a me. Sia come si voglia, io non me ne pento. E' ben vero che io dubito non ci avere difficoltà, perchè madonna Lucrezia è savia e buona; ma io la giugnerò in sulla bontà. E tutte le donne hanno alla fine poco cervello; e come ne è una sappi dire dua parole, e' se ne predica, perchè in terra di ciechi chi vi ha un occhio è signore. Ed eccola con la madre, la quale è bene una bestia, e sarammi uno grande adiuto a condurla alle mia voglie.<sup>33</sup>*

Timoteo si mostra la sua coscienza la maniera in cui Ligurio gli parla. Il frate dice che Ligurio racconta la prima storia per tentarlo e per indurlo a consentire alla seconda, la più importante. Qui si rivela il legame al movimento tramatico dalla scena precedente al presente soliloquio. Poi, Timoteo afferma che l'inganno sarà vantaggioso per lui stessa (*questo giunto è con mio utile*). Il frate si muove da una posizione cosciente interiore ad il suo ruolo nel complotto. Lui può tener i soldi per sè senza colpa se la vicenda con Lucrezia si realizza di conseguenza all'applicazione della sua virtù. Si vede che Timoteo stia già pensando a questo quando fa riferimento a Lucrezia e a sua madre alla fine del soliloquio. Ha in mente di approfittare di queste donne che *hanno alle fine poco cervello*. Timoteo deve usare la sua virtù attentamente e con efficacia perchè se il progetto della trama va in fumo, non riceverà mai i suoi



soldi e distruggerà l'onore di Lucrezia e quello della chiesa.

Il soliloquio è una maniera in cui il personaggio che parla può esternare dei sentimenti, ma non è la sua funzione unica nè quella più notevole. La presupposizione dell'interlocutore menzionato nella definizione di Marchese è un elemento importante che distingue il soliloquio dal monologo. Il soliloquio è una manifestazione sentimentale pertinente allo sviluppo del personaggio ed al suo ruolo all'interno della trama della commedia. Si concentra nella realizzazione della ricompensa che per Timoteo verrà solamente con l'evoluzione della trama. L'anticipazione della presenza interlocutoria influenza addirittura il contenuto del soliloquio stesso perchè mette in movimento la scena seguente. Sembra che abbia in mente proprio questo intento il personaggio di Timoteo. La sua impresa con Lucrezia e Sostrata proseguono questo soliloquio, quindi è un meccanismo importante del movimento testuale. Il movimento è vitale per la comicità della commedia.

Concretizzata la trama dal consenso di Lucrezia, i due atti successivi si muovono più veloci. Il ruolo che ognuno deve recitare è più sicuro. Da risolvere c'è solo il problema di Callimaco. Deve essere con Nicia e con Lucrezia allo stesso tempo. Questo è facilmente risolto data la stupidità di Nicia contro la virtù di Timoteo e Ligurio. Frate Timoteo si traveste e prende il posto di Callimaco mentre lui è con Lucrezia.

Per concludere questo saggio, finisco con le parole di Machiavelli che si trovano nel Prologo della commedia *Clizia*.

*Sono trovate le commedie per giovare e per dilettere alli spettatori. Giova veramente assai a qualunque uomo... Ma, volendo dilettere, è necessario muovere gli spettatori a riso: il che non si può far mantenendo il parlare grave e severo, perchè le parole, che fanno ridere, sono o sciocche, o iniuriose, o amorose; è necessario pertanto rappresentare... quelle commedie, che sono piene di queste tre qualità di parole, sono piene di risa.<sup>44</sup>*

*La mandragola* è pieno delle tre qualità accennate sopra: le persone sciocche sono rappresentate da Lucrezia, Sostrata, e Nicia, quelle malediche sono le figure di Ligurio e Timoteo, e poi gli innamorati. Il comico de *La mandragola* deriva da una serie di avvenimenti logici, modificati dal carattere di ogni personaggio. Queste modificazioni rivelano i giochi delle forze di fortuna e virtù all'interno della narrazione nel Prologo e nella Prima Canzone, nei dialoghi, nelle battute, nell'intervento, e nel soliloquio. Sono meccanismi provocanti per il movimento e per il sostegno della comicità della trama fino alla fine. Machiavelli si concentra sul processo del ridere, che diceva in fondo sin dall'inizio.



- Cavallini, Giorgio. *Interpretazione della mandragola*. Milano: Editore Marzorati, 1973.
- Fleisher, Martin. "Trust and Deceit in Machiavelli's Comedies". *Journal of the History of Ideas*. 27 (1966) 365-380.
- Greene, Thomas M. "The End of Discourse in Machiavelli's *Prince*". *Yale French Studies*. 67 (1984) 57-71.
- Kennedy, William J. "Comic Audiences and Rhetorical Strategies in Machiavelli, Shakespeare, and Molière". *Comparative Literature Studies*. 21:4 (Winter 1984) 363-382.
- Machiavelli, Niccoló. *Il principe \* Scritti politici*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Mandragola -Clizia*. Milano: Gruppo Ugo Mursia Editore, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Comedies of Machiavelli*. Trans. James. B. Atkinson and David Sices. Hanover: University Press of New England, 1985.
- Marchese, Angelo. *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1978.
- Mastri, Augustus A. "Machiavelli's *La mandragola*: A Political and Personal Statement". *Ball State University Forum*. 28:3 (Summer 1987) 3-15.
- Parel, Anthony. "Machiavelli's Use of "Umori" in *The Prince*". *Quaderni d'Italianistica*. 11:1 (Spring 1990) 91-101.
- Prezzolini, Giuseppe. *Machiavelli*. Trans. Gioconda Savini. New York: Ferrar, Straus & Giroux, 1967.
- Ricci C. Salinari C. *Storia della letteratura italiana*. 2nd ed. Vol. 2. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa. 1989. 4 vols.

---

<sup>1</sup>Tutti i riferimenti testuali a *La mandragola* sono presi da: Machiavelli, Niccoló. *Mandragola-Clizia*. (Milano: Mursia Editore, 1984).

<sup>2</sup>Marchese, Angelo. *Dizionario di retorica e di stilistica*. (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1978). Secondo Marchese, "nell'antichità era delegata alla commedia ed alto stile comico la descrizione intellettualisticamente deformata degli aspetti concreti e visibili della vita quotidiana come l'ha dimostrato l'Auerbach. Per la legge della separazione degli stili, <<tutta la bassa realtà, dev'essere rappresentato solo comicamente, senza approfondimento problematico. In tal modo si pongono al realismo dei limiti molto ristretti, e, prendendo la parola realismo in un senso più preciso, si deve dire che allora non furono considerati seriamente nella letteratura le professioni e le condizioni ordinarie-mercanti, artigiani, contadini, schiavi-la scena di ogni girone-casa, officina, bottega, campo, la vita solita, famiglia,

*lavoro, pranzo e cena: -in breve, il popolo e la sua vita*" (45-48).

<sup>3</sup>Ibid. Mi riferisco alle parole *senza approfondimento problematico*.

<sup>4</sup>Machiavelli, Niccolò. *Mandragola Clizia*. (Milano: Mursia Editore, 1984). "*chè chi il piacer si toglie // per viver con angosce e con affanni, // non conosce gli inganni del mondo; o dai quai mali // e da che strani casi // oppressi quasi-sian tutti i mortali*" (69).

<sup>5</sup>Ibid. "*Perchè la vita è brieve // e molte son le pene // vivendo e stentando ognun sostiene*" (69).

<sup>6</sup>Ibid., 69.

<sup>7</sup>Ibid., 69.

<sup>8</sup>Ibid., 69.

<sup>9</sup>Definizione preso da *Il nuovo dizionario garzanti*, 1984.

<sup>10</sup>Kennedy, William J. "Comic Audiences and Rhetorical Strategies in Machiavelli, Shakespeare, and Molière". *Comparative Literature Studies*. 21:4 (Winter 1984) 363-382.

<sup>11</sup>Machiavelli. *Mandragola-Clizia*. "*La favola Mandragola si chiama: // la cagion voi vedrete // nel recitarla, com'ì m'indovino. // Non è il componitor di molta fama; // pur, se vo' non ridete, // egli è contento pagarvi il vino*" (70).

<sup>12</sup>Ibid. "*El premio che si spera è che ciascuno // si sta da canto e ghigna, // dicendo mal di ciò che vede o sente*" (70).

<sup>13</sup>Ibid., 69-71.

<sup>14</sup>Ibid. Nella prima scena del primo atto, Siro, il servo di Callimaco lo avverte che Ligurio è un pappatore e "*questi pappatori non sogliono avere molta fede*" (70).

<sup>15</sup>Ibid., 73.

<sup>16</sup>Ibid., 74.

<sup>17</sup>Ibid., 74.

<sup>18</sup>Machiavelli, Niccolò. *Il principe*. (Milano: Mursia Editore, 1969). Mi riferisco al capitolo XXV. "*E' non mi è incognito come molti hanno avuto e hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governare dall fortuna e da Dio, che li uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno; e per questo potrebbano iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte. Questa opinione è suta più creduta ne' nostri tempi, per la variazione grande delle cose che si sono viste e veggonsi ogni dì, fuori di ogni umana coniettura. A che pensando io qualche volta, mi sono in qualche parte inclinato nella opinione loro. Nondimanco, perchè il nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi*"

(112-113).

<sup>19</sup>Machiavelli. Mandragola-Clizia. 74.

<sup>20</sup>Cavallini, Giorgio. Interpretazione della Mandragola. (Milano: Marzorati Editore, 1973). *“Machiavelli concepisce la commedia come ha concepito la storia. Il suo mondo comico è un gioco di forze dotate ciascuna di qualità proprie, che debbono condurre inevitabilmente al tale risultato”* (7).

<sup>21</sup>Machiavelli. Mandragola-Clizia. 77.

<sup>22</sup>Ibid.

<sup>23</sup>Ibid. *“lui è per crederlo facilmente per la semplicità sua, e per essere tu litterato e poterli dire qualche cosa in gramatica”* (79).

<sup>24</sup>Ibid. 83

<sup>25</sup>Machiavelli. Mandragola-Clizia. 82-84

<sup>26</sup>Cavallini, Giorgio. Interpretazione della mandragola. *“Ligurio, lucido più che mai e tutto teso alla riuscita del piano, si mostra arguto e deciso in ogni suo intervento”* (39).

<sup>27</sup>Ibid. Machiavelli. Mandragola-Clizia. 87.

<sup>28</sup>Ibid., 99-102.

<sup>29</sup>Ibid. Marchese. 176-177. La sottolineatura è mia.

<sup>30</sup>Cavallini. 81-82. Ce ne sono nove riconosciuti da Cavallini alla fine del suo libro. Io ne aggiungerei altri due di Ligurio che appaiono nella terza scena del primo atto e prima che entri Callimaco alla seconda scena del quarto atto.

<sup>31</sup>Ibid., 64-65.

<sup>32</sup>Ibid.

<sup>33</sup>Machiavelli. Mandragola-Clizia. 99.

<sup>34</sup>Ibid., 128-129







Rala Potter  
Brown University

Giovanni Villani's *Nuova Cronica*, a fourteenth-century Florentine chronicle written in the vernacular Italian, has usually been regarded as a relatively unstructured compilation of historical facts, expressed in the unrefined and spontaneous idiom natural to a merchant of the middle class. Such assessments reflect a definition of "chronicle" which scholars have accepted without question, a definition more prescriptive than descriptive, which limits the scope of research being done on these works. I cite from the first chapter of van Caenegem's *Guide to the Sources of Medieval History*.

*The essential point concerning medieval historiography is that it is derived not from the great traditions of Antiquity, i.e. classical authors like Thucydides and Tacitus...but from the compilations and historical writings by Christian authors of the late Empire with an ecclesiastical bias. Their lack of literary distinction makes them little more than pure compilations of facts. This is true of the compendia...and of chronicles...1*

Thus, in an attempt to stimulate a more sensitive inquiry in the direction of the medieval chronicle, my paper will examine this one outstanding work, Giovanni Villani's *Nuova Cronica*,<sup>2</sup> from a narrative standpoint, demonstrating the author's control of the text on a global scale. By sketching out a format in which new questions may be asked, this paper should permit us insights into the way that this one historian viewed, and tried to make sense of time, human experience, and the eternal truths he thought these revealed. I will show that both classical and Christian literary traditions compete to furnish a "shape" for his history<sup>3</sup>, thus creating a problematic and dynamic narrative which still speaks to us today.<sup>4</sup>

Villani, a successful merchant and respected participant in civic government, most probably wrote between 1322 and 1348, the year of his death, and in a universalistic framework, covered a period from the

beginning of humanity through to the end of his days. A contemporary and a neighbor of Dante, our chronicler portrays many of the same unforgettable events and characters that are to be found in the *Divine Comedy*.<sup>5</sup> These two works, so widely-known and circulated, helped to earn for vernacular Italian the status of a literary language in fourteenth-century Florence. In short, this chronicle represents one of the earliest and most lengthy examples surviving of fourteenth century prose in the vernacular, companion to the verse of Dante, and among the prototypes for Boccaccio's development of the short story. Thus, it offers a promising subject for investigation, in the field of "language of the origins", where much remains to be discovered<sup>6</sup>.

It is true that a series of inter-related problems have discouraged scholars from giving the *Nuova Cronica* the in-depth linguistic study that it would otherwise attract. Firstly, the popularity of this work in its day caused a great number of exemplars to be produced in and around Florence within a relatively limited time span<sup>7</sup>, making dating and classification a complicated task. There exists a considerable amount of textual variance between manuscripts, perhaps because some of these were copied by non-professionals for private use<sup>8</sup> perhaps because the author may have circulated the work in progressive stages of completion (this being Porta's theory). Nonetheless, while Villani scholars such as Enrico Castellani and Giuseppe Porta continue to disagree in significant ways about the classification of existing manuscripts<sup>9</sup>, and hence about the establishment of a "correct" text, both have agreed upon the centrality of the manuscript known as Riccardiano 1532<sup>10</sup>. In short, both the respected Dragomanni edition of 1823, as well as the controversial 1990 edition by Giuseppe Porta are essentially based on the same manuscript.

Finally, there is a question of authenticity, arising from the fact that our text shares a large portion of material with a chronicle attributed to Ricordano Malispini, entitled *Historia Fiorentina*,<sup>11</sup> yet many factors now permit us to postulate the precedence of Villani's text.<sup>12</sup>

To the disappointment of Villani scholars, Porta's recent edition of the *Nuova Cronica* (Parma: Guanda, 1990-1991, 3 vols.) is not the determinative text that one might have hoped. It has been beset by criticism by respected scholars and philologists who disagree with this editor's method of distinguishing between authorial revisions and later interventions by copyists.<sup>13</sup> Moreover, the classification of texts hinges on the problematic hypothesis that Villani's significantly and continually revised his manuscript, and closely oversaw the processes of production and circulation of manuscripts. For this paper, I will be referring to the traditional Dragomanni text, in the reprint of 1844. D e s p i t e

these somewhat technical obstacles to a scholarly evaluation, we must keep in mind that the literary artifact known as the *Nuova Cronica* was read, and copied and reread, with great intensity, by several generations of Florentines, who perceived something in it that satisfied a real need. Its success demonstrates that, for its contemporaries, the structure of the *Cronica* was a highly effective vehicle for conveying ideas about the past. It was the way the “story” was presented (and it is worth noting that the Italian language uses one single word, “la storia” to signify both “story” and “history”) that enabled the Florentines to recognize themselves, and participate intellectually and spiritually in their own history. Bypassing the restrictive theories of “narratology” with their formalized sets of possible plot configurations<sup>14</sup>, I would like to examine the structure of the chronicle by looking at the intertextuality that is a result of Villani’s familiarity with multiple traditions of narrative. Rather I wish to present evidence of a dynamic and polyvalent structure in the *Nuova Cronica*. In this paper, I demonstrate that the Christian framework for history exists simultaneously and competes with the Classical one, and that their dialectic works itself out on the level of the narrative. The Christian framework offers a divinely-ordered and finite universe, that is, a human destiny of sin and redemption which will be abruptly truncated at the Last Judgment, and tends to translate into certain shapes of narrative. The Classical framework of history, expressing itself in a cyclical pattern of human progress and decline, in an unbounded stretch of eternity, makes room for other types of stories. The aim here is not to qualify and categorize story elements, but to suggest the richness they gain by interaction with one another, and with their contact with narratives extrinsic to the text.

It should be of little concern that Villani produced parts of his chronicle by compilation of other sources; it is a well-known fact that the medieval writers did not share our attitudes about private authorship, or originality.<sup>15</sup> The fact remains that even an author who includes materials from other written sources (who, in effect, “compiles”), creates a new text, as Villani created his *Nuova Cronica* or “new chronicle”. The Florentine merchant explains in his prologue the overwhelming effort that the gathering and collation of materials has cost him:

*Forasmuch as among our Florentine ancestors, few and ill-arranged materials are to be found of the past doings of our city of Florence...I, John [Giovanni], citizen of Florence,..hold it meet to recount and make memorial of the root and origins of so famous a city, and of its adverse*



*and happy changes and of past happenings...and not without much toil shall I labour to extract and recover from the most ancient and diverse books, and chronicles, and authors, the acts and doings of the Florentines, compiling them herein..." (I.1)*

Judging from statements of the prologue and from the text itself, Villani seems to have utilized a great number of sources: a few legendary accounts about the origins of Florence furnish the material for the first books of his chronicle. Then, as the narrative moves forward in time, the number and types of sources proliferate,<sup>16</sup> to include saint's lives, travel accounts, diplomatic documents, epic poems, national chronicles, astrological treatises, Roman history, and these he is able to integrate, as the narration nears his own time, with information gathered from the elder generation, and later with his own direct experience.

Anyone who reads the chronicle is immediately aware of the fact that Villani exerts a careful control of his material. It is his voice that guides the reader from one chapter to the next, drawing the connections between them. Often, at the end a chapter, he interrupts the narrative to redirect it, saying, for example: "Let's leave the Orders of Florence, and we will speak of the death of the Emperor Frederick..." (VI.40, my translation). Sometimes a change in subject causes him to narrate an earlier moment, to catch the beginning of a sequence of events running parallel to the first: "having spoken briefly about the course and reign of the successors and descendants of Charlemagne...let's turn back..." (II.14), he writes. One should note that this technique fractures the chronology believed to be the very earmark of a chronicle. At other points, the chronicler foreshadows events to come, referring to later chapters which will tell the changed fate of a person or city of whom he writes at that moment. Villani steps in to explain his treatment of various episodes, often justifying excessive length by uniqueness of the episode, or by its moral import. The frequent recurrence of the word "order" itself, and its semantic variations "to order", "orderly", "in order" and so forth, demonstrate Villani's desire to create a coherent narrative. The chronicler even sets forth a rhetorical ideal of structure, which we will discuss in detail later on.

The methodology expressed in the prologue reflects an adherence to Classical ideals of history. Villani addresses themes of a secular nature; for instance, the grandeur and fame of Florence in his day, a genealogy leading back to noble Trojan and Roman forefathers, and the cultivation of civic virtue. We also might say that his rediscovery of forgotten texts, and his concern with the Roman past of Florence foreshad-



ows the pre-humanist attitudes of later historians.

For Villani the importance of the study of history lies in its didactic value. In accord with the notion of history as “magistra vitae” (teacher of life), a recurrent topos in Classical historiography, the chronicler states that he will conserve the past in writing in order to “give example to those who shall come after...to the end that they may exercise themselves in practicing virtues, and shunning vices, and enduring adversities with a strong soul, to the good and stability of our republic...”(I.1). An equally common topos present here is that of a text designed to both please and instruct. Villani writes that “it will be *delightful and useful* to our citizens now and to come” to learn of their past (I.1, my italics). In the light of these considerations, one may situate the prologue within a well-defined classical tradition.

At the same time, some elements of this introductory passage show a mixture of Christian and secular elements.. Let us examine, for example, a key phrase with which Villani concludes the prologue: “...I beseech the aid of our Lord Jesus Christ, in whose name every work has a good beginning, middle, and end“(I.1).” This concluding line expresses the hope that divine inspiration will guide the writer, who will transcribe the articulations that God, not he himself, has imposed on the historical subject. Jesus Christ must be understood as master of the completed cycles we are likely to find both in the world and in texts, and both the world and texts are made up of signs that refer back to Him. Yet, as far as I know, one may search the Biblical tradition in vain for evidence of a tri-partite conception of time such as “beginning, middle, and end”. Villani apparently has remembered Jesus’ from St. John’s Revelation, Jesus who encompasses beginnings and endings (the “alpha and the omega”), but the “middle” originates elsewhere.

Of course, we recall Aristotle’s prescription for the plot of a tragedy, that it must be a complete whole, having “a beginning, middle, and end” (*Poetics*, VII.1) and Quintillian’s advice to orators developing the statement of facts in a legal case, that “the order of events falls into three stages. For everything has a beginning, growth and consummation...”(*Institutio Oratoria*, V.x.71). Villani was familiar (either directly or indirectly) with rhetorical norms derived from classical antiquity. While he may not have read a complete text of Aristotle, Quintillian, or Cicero, he may have found their ideas epitomized in thirteenth-century “Ars dictaminis”, or in the encyclopedic compilations that he consulted as part of his research for the chronicle. Most likely, Villani derived the wording of his phrase from a poem by Brunetto Latini, author elsewhere eulogized as one who “presented to us the *Rhetoric* of Tully”<sup>18</sup> and called

not only “the most excellent master of rhetoric” but “*the* rhetorician [dittatore] of our city” (VIII.10, my trans. and emphasis). In a dedicatory passage of *Il Tesoretto*, Latini praises his patron, likening his oratory skills to those of Cicero:

*...it seems that you have the tongue / of the good Roman  
Tully / who was the supreme speaker; / you always know  
how to make, / such a good beginning / and middle, and  
end / and suit your words / to their subjects / each in its  
proper way...(lines 46-54, my emphasis). 19*

Brunetto Latini’s presence in this methodological statement, as a representative of classical culture and rhetoric should be understood in the larger context of his probably substantial influence on Villani. Our chronicler shows in numerous instances that he has fully assimilated the ideal of rhetoric as the basis of civic participation, and this ideal persists through to the final chapters of the *Cronica*, in which Villani increasingly represents political activity as constituted by discourse, such as town meetings, decrees, treaties, ambassadorial communiqués, and so forth.

Besides his homage to Brunetto Latini, Villani’s declaration of discipleship to a group of authors from Roman antiquity is another example of his proximity to classical forms of narrative. The following passage, sometimes considered as a “second prologue”, occurs in Book Eight, chapter 38, as the author describes his visit to Rome for the Papal Jubilee of 1300:

*“And I, finding myself on that blessed pilgrimage in the  
holy city of Rome, beholding the great and ancient things  
therein, and reading the stories and the great doings of  
the Romans written by Vergil and by Sallust, and  
Lucan, and Paulus Orosius, and Livy, and other histo-  
rians, who, which wrote alike of small things and of  
great, of the deeds and actions of the Romans, and also  
of foreign nations throughout the world, I, to preserve  
memorials and give examples to those which should come  
after took up their style and design... considering that  
our city of Florence, the daughter and creature of Rome  
was rising, and had great things before her, whilst  
Rome was declining, it seemed to me fitting to collect in  
this volume and new chronicle all the deeds and begin-  
nings of the city of Florence, in so far as it has been possi-  
ble for me...and thus in the year 1300, having returned  
from Rome, I began to compile this book...(my bold)” 20*

The chronicler tells us that he was inspired by “reading the stories and the great doings of the Romans written by Vergil and by Sallust, and Lucan, and Paulus Orosius, and Livy, and other historians...” These authors, treated indiscriminately as historians, are cited in early books of the *Cronica* as authorities on subjects regarding the Roman presence in Italy prior to the founding of Florence: Vergil’s account of the founding of Rome is an important thematic crux. However, the material that they have to offer is quickly exhausted as the Florentine history passes beyond their chronological scope, and they hardly appear after the end of Book Two.<sup>21</sup> It is something of a surprise, after a such an absence, that they should reappear so forcefully in Book Eight. The reader is suddenly informed that Villani has attempted to imitate them, in “style and form”. Although the definition of these two terms is unclear, the chronicler does give us some examples of lessons that he has learned from his models. Firstly, he will include in his history both “small things and great”, and secondly, he will report foreign matters as well as domestic. A third lesson of form may be discernible in the newly-formulated purpose of the chronicle to illustrate Florence’s rise to Empire, for Villani may be appropriating the themes of imperial destiny which are a feature of the Roman texts.

Villani’s “historians”, except for Orosius (of the late fourth century AD), all fall within the same 150-year period, between 86 BC and 65 AD. This span of time was one of momentous change, in which Rome reached the apex of her glory, then rushed headlong into civil war and dissension. The eventual restoration of peace (31BC) under Octavian, known later as “Augustus”, brought with it the end of the Republican period. While our chronicler may have been attracted to the classical texts by aspects of “style” and rhetoric, he doubtless saw some correlation between those Roman histories, and the events of Florence in his day. Vergil and Livy would offer glowing models for the account of Florence’s origins and rise to success. Sallust and Lucan would furnish narratives of treachery and internal strife, to be transformed into accounts of conflict between Guelf and Ghibelline, Papacy and Empire, between Italy and foreign powers. Valerius Maximus and Orosius, the epitomizers, would train him how to muster historical proofs to prove a point. These are hypotheses that have yet to be carefully demonstrated, and yet, I am confident that a separate, more focused study in this direction will reveal intriguing and complex patterns of intertextuality.

Not only are the six Latin authors representative of a classicizing tendency, but at the same time, they are part of a wider reference to Dante’s *Divine Comedy* and its narrative of Christian salvation. The



scene evoked by this passage may remind one of Dante's "bella scola" of poets<sup>22</sup> encountered by the pilgrim in Limbo (*Inferno*, IV, 79 on) since Villani depicts himself, as did Dante, in the stimulating company of his intellectual masters. The parallels with the *Divine Comedy* do not stop here.

Internal evidence of the text does not strongly support the author's assertion that the chronicle was begun in the year 1300.<sup>23</sup> The probably fictive time frame links the *Cronica* to the *Comedy*, since in that same year, on Easter Day, Dante's pilgrim was said to have begun his trip through Hell, Purgatory, and Paradise<sup>24</sup>. It is certain that at the actual time of composition some twenty or more years later, Villani had knowledge of at least the *Inferno* canticle of the *Comedy*, and possibly more. I am hesitant to force an interpretation out of what may be simply Villani's homage to a universally admired poet, and yet, the conative, progressive aspect of Dante's poem, with knowledge and salvation as its final goal, does seem to seem to be in accord with the way in which Villani's history is structured.<sup>25</sup>

The most intriguing aspect of the classical "manifesto" of Book Eight is its curious effect on the reader's relationship to the text. If these authors stirred Villani to write, why don't we hear of them as he first sets pen to paper, in the first prologue, or at some point during the first eight books? Knowing which texts were significant for Villani might have helped the reader more quickly grasp, by contrast and comparison, the structure and direction of the events related in the *Cronica*. The author chooses to reveal his stylistic principles only after we have read the material that they supposedly shaped. It appears that he has willfully withheld this information, obliging the reader to reread, reinterpret, and re-experience the text, so as to discover what relationship it has to the histories of Vergil and the others, so as to lovingly retrace the steps that on the path towards Empire. I propose that such a recursive strategy is characteristic of Villani's *Nuova Cronica*.

The Classical framework which has been superimposed upon the already-written narrative of the chronicle, in its turn, will be defeated by a Christian retelling of events. At the intersection between Books Ten and Eleven, the author affirms that the extraordinary nature of recent events, in this case a devastating flood, has created new exigencies of structure. Villani recounts that the flood had been "one of the greatest novelties and perils that Florence had ever received since she was rebuilt", concluding that "we will start, by telling of that flood, the eleventh book, because it seems fitting, because it was almost the changing of an era for our city" (X.227).<sup>26</sup> Shortly after, in accord with a repen-



tant mood triggered by the flood, the chronicler reviews a great stretch of the history contained in his chronicle, and radically reinterprets it. In the second chapter of Book Eleven, the chronicler gives an exhaustive list of events complete with dates, declaring that they were sufferings sent by God to punish the “excessive and displeasing” sins of the Florentines.<sup>27</sup> Part of the list is as follows:

*...first our division into the white and black factions, then the coming of Charles of France, and the way he chased out the Whites, and the consequences and ruin that it brought about; ...next of the coming of Emperor Henry of Luxembourg in 1307, and his siege of Florence and the plunder of our territory beyond the walls, and consequently the tide of death and sickness that hit both city and country;...and next the defeat at Montecatino in 1315...[and on and on] and now the present flood...*

The effect of this explanation is to collapse all of the history (and all of the narratives) previously covered by the *Cronica* into one simple idea. There seems to be no room for a juxtaposition of structures, and no relationships to be examined between the former Classical-inspired narrative and the present Christian one. Instead, the transformation purports to be radical and total, so that the latter usurps the place of the former, which is silenced. As if reverting to the form of the most elementary chronicle, a blind and impregnable chronology has taken hold. Just then, Villani steps in to offer his opinion; he maintains that Florence was saved only by the prayers of holy persons and by the acts of charity done in Florence. He is certain that all who shall read and understand shall have plenty of material to encourage them to repentance and virtue. Again, as in Book Eight, we are forced to reread past chapters, to recast the shape of the narrative that the author last gave, and again, we see the oscillation between Classical and Christian shapes for the narrative.

In conclusion, after this rapid presentation of Villani's work and some aspects of its narrative structure, I think I have shown the chronicler's concern for a narrative coherence. We have seen also the specific instances of a classicizing tendency, which attempts to influence the level of narrative organization and form. Yet, this does not function directly, since a Christian framework is in constant interaction with it, ever supplying alternate readings. Both the Classical and the Christian traditions may be invoked, and their narratives enriched, through reference to other narratives, such as Vergil's *Aeneid*, or Dante's *Divine Comedy*,

respectively. The Christian framework is the apparently victorious one, as its places of dominance are given structural emphasis in the narrative of the chronicle; it suffices to consider the opening Babel episode, the catastrophic flood, and the apocalyptic end chapter. This does not, however, signify the marginalization of the Classical elements. Because of the sort of recursive structure which I briefly demonstrated, each interpretation has its opportunity to prevail, in the progressive reading of this polyvalent text. Much work still needs to be done to begin to distinguish the forces at work in the narrative of the *Cronica*, and so it is my hope that this brief study will encourage further efforts in this direction.

### Notes/

### Bibliography

---

<sup>1</sup>Caenegem, R. C. van, *Guide to the Sources of Medieval History, Europe in the Middle Ages*, ed. Richard Vaughan (New York: North-Holland, 1977) 16.

<sup>2</sup> For this paper, I have consulted the text as reproduced in Giovanni Villani, *Cronica di Giovanni Villani, a miglior lezione ridotta coll'aiuto de' testi a penna*, eds. F. G. Dragomanni, and I. Moutier (Florence: Sansone, 1844) although the most recent edition is in fact Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. Giuseppe Porta (Parma: Guanda, 1990-91). For an English translation, the only text available is Giovanni Villani, *Selections from the First Nine Books of the Croniche Fiorentine of Giovanni Villani*, trans. Rose Selfe, ed. Philip H. Wicksteed (Westminster: Archibald Constable, 1897) which unfortunately does not present the entire work, but only material from the first nine books. The English translations of passages from the *Cronica* are drawn from Selfe and Wicksteed, unless otherwise noted.

<sup>3</sup> The metaphor is inspired by W.J. Brandt, *The Shape of Medieval History. Studies in Modes of Perception*, (New Haven: Yale University Press 1966).

<sup>4</sup>On this same conflict, presented from a spiritual-philosophical perspective, see Louis Green, *Chronicle into History: an Essay on the Interpretation of History in Florentine Fourteenth-Century Chronicles*, (Cambridge: Cambridge UP, 1972) 14: Villani is "Poised between his veneration for a semi-legendary antiquity and the omnipresent demands of his religion". For a more intellectual-literary opposition seen to function within Villani's text, see Giuseppe Porta, introduction, *Nuova Cronica*, by Giovanni Villani (Parma: Guanda, 1990-1991) IX.

<sup>5</sup>For lack of a more scholarly, complete treatment of Villani-Dante correspondances, see the quite ample marginalia in Selfe and Wicksteed.

<sup>6</sup>For a quick sketch of Villani's chronicle within the larger context of fourteenth-century prose, see Giorgio Petrocchi, Giorgio, "La prosa del Trecento," *Storia della letteratura italiana*, eds. E. Cecchi, and N. Sapegno. vol. 2 (Milan: Garzanti, 1965) 603-636.

<sup>7</sup>For a listing of known manuscripts see Giuseppe Porta, "Censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani (I)," *Studi di filologia italiana* XXXIV (1976): 61-129. By same author, "Censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani," *Studi di filologia italiana* XXXVII (1979): 93-117, and lastly his "Aggiunta al censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani," *Studi di filologia italiana* XLIV (1986): 65-67.

<sup>8</sup>This phenomena is treated in Vittore Branca, "Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria," *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della commissione per i testi di lingua, 7-9 apr. 1960*, (Bologna, 1961) 69-83.

<sup>9</sup>The relevant articles may be found cited in footnotes of Franca Ragone, "Le scritture parlate: Qualche ipotesi sulla redazione delle cronache volgari nel Trecento dopo l'edizione critica della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani," *Archivio storico italiano* CXLIX (1991): 783-810 and in Fulvio Pezzarossa, "Le geste e' fatti de' Fiorentini": riflessioni a margine di un'edizione della *Cronica* di Giovanni Villani," *Lettere italiane* XLV.1 (1993): 92-115.

<sup>10</sup>Such assessments are founded on an inscription by the author's son Matteo, dated 1377, attesting that it was copied from an "original" in 1377.

<sup>11</sup>Ricordano Malispini, *Istoria fiorentina*, ed. V. Follini (Florence: 1816).

<sup>12</sup> For some years, Villani was thought to have written later than Malispini, and was thus considered a shameless plagiarist. More recently, however, studies such as Giovanni Aquilecchia "Villani, Giovanni," *Encyclopedia Dantesca*, ed. U. Bosco, vol 5. (Rome: 1970-1978) 1013-1016 and J.C. Barnes, "Un problema in via di chiusura; la *Cronica* malispiniana," *Studi e problemi di critica testuale*, 27: Oct (1983) and Ragone, "Le scritture parlate" have been converging slowly on the opinion set forth by P. Scheffer-Boichorst, *Florentiner Studien*, (Halle: 1874) and elaborated by Charles T. Davis, "Dante, Villani e Ricordano Malispini," *Dante and the Idea of Rome*, (Oxford: Clarendon, 1957) 244-262, that Malispini's *Historia Fiorentina* is actually a late fourteenth-century work, dependent on Villani. As pointed out by Giorgio Varanini,



“Villani, Giovanni,” *Dizionario critico della letteratura italiana*, ed. Vittore Branca. 2nd ed. vol. 4 (Torino: UTET, 1986) 443-446, not until we have a sound critical edition can we hope to reach any definitive conclusions in this matter.

<sup>13</sup>The minimal critical apparatus and the patchy footnote commentary to the text, are a frustration both to the demanding scholar and the easygoing lay reader.

<sup>14</sup>Theorists such as Todorov, Propp, Bremond, and Barthes provide powerful insights into the construction of narrative, and it is Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973) who treats the narrative structure of history texts in particular.

<sup>15</sup> Nor did they always make distinctions between direct citation, paraphrase, and interpretation of other people’s words. For an revolutionary reconsideration of the way that the medieval history text was produced, see the works of Bernard Guenée, in particular his *Histoire et culture historique dans l’Occident médiéval*, (Paris: Aubier-Montaigne, 1980).

<sup>16</sup>Doubtless, the extended European travels he made in his youth as a representative of the Peruzzi Bank gave him access to materials not available in Florence, as did his connection to the Roman Curia through his brother Matteo who had a post there.

<sup>17</sup>The original text gives: “richeggio l’aiuto del nostro Signore Gesù Cristo, per lo nome del quale ogni opera ha buono cominciamento, mezzo, e fine.”

<sup>18</sup>The *Rettorica* was a translation of the first chapters of Cicero’s *De Inventione*, with an ample commentary, composed in the latter half of the thirteenth century.

<sup>19</sup>“par ch’aggiate la lingua /del buon Tulio romano /che fu in dir sovrano: /sì buon cominciamento /e mezzo e finimento /sapete ognora fare, / e parole accordare secondo la materia, /ciascuna in sua maniera...”

<sup>20</sup> “E trovandomi io in quello benedetto pellegrinaggio ne la santa città di Roma, veggendo le grandi e antiche cose di quella, e leggendo le storie e’ grandi fatti de’ Romani scritti per Virgilio, e per Sallustio, e Lucano, e Paolo Orosio, e Valerio, e Tito Livio, e altri maestri di storie, li quali così le piccole cose come le grandi de le geste e fatti de’ Romani scrissono, e eziando degli strani dell’universo mondo, per dare memoria e esempio a quelli che sono a venire presi lo stile e forma da loro...Ma considerando che la nostra città di Firenze, figliuola, e fattura di Roma, era nel suo montare e a seguire grandi cose, si come Roma nel suo calare,



mi parve convenevole di recare in questo volume e nuova cronica tutti i fatti e cominciamenti della citta di Firenze, in quanto m'è istato possibile...E cosi negli anni MCCC tornato da Roma, comincia a compilare questo libro...”

<sup>21</sup>with the exception of Lucan (VI: 91, and XI: 139 and XII: 17.) Livy (VI: 81) and Valerius Maximus (VI:81)

<sup>22</sup>The phrase is from *Inferno*, IV, 94. The poets are Vergil, Homer (“poeta sovrano”), Horace (“satiro”), Ovid, and Lucan. Note, only five, as compared to Villani’s six.

<sup>23</sup>Further importance to the “second prologue” lies in the fact that the chronicler himself will use the date in a later chapter to give a rough idea of the beginning of the “presente tempo”. (bk 11, ch 2): “...in our present times, even since 1300 onwards, not to mention those of the past which are written in this chronicle”.

<sup>24</sup>for dating to the year 1300 of Dante pilgrim’s voyage: Inf. I, 1; Inf. VI, 64-68; Inf. X, 79-81; Inf. XI, 112-114; Inf. XXI, 112-114; Inf. XXIV, 122-123; Inf. XXVIII, 55 ss., 76 ss.; Purg. II, 98-99; Purg. XXXI-II, 76-78; Purg. XXIV, 82-84; Par. IX, 40; Par. XVII, 80-81 ecc.

<sup>25</sup>Like Dante’s work, the *Cronica* can be seen as a process of self-examination, a gradual recognition and purging of sins - by means of knowledge and reason first, and then by means of faith. In any case, it is not even necessary for Villani to know Dante or his *Commedia* to find such a shape for his narration, for it to evolve in such a way to lead behind earthly appearances towards the divine significance of events. He could have found that in Augustine’s *City of God* as well.

<sup>26</sup>“che fu delle maggiori novità e pericolo che mai ricevesse la citta di Firenze dappoi ch’ella fu rifatta. E però cominceremo in raccontando quello diluvio il XI libro, però che ne pare che si convenga, però che fu quasi un rimutamento di secolo della nostra città”. Ricc 1533, in addition, gives: “...della nostra cittade, e faremo nuovo volume per lo ‘nanzi. E di questo referemus gratiam Cristo. Amen.”

<sup>27</sup>Included are sins such as pride, greed, fraud, vanity, gluttony, lasciviousness, and ingratitude towards God. (XI.2)

## 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. Kevin Newmark, *Director of Graduate Studies*  
Ms. Renee Cardona, *Administrative Secretary*



Lynch Design



John P. Pow Company, Lithographer



