

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1981)
Heft: 1

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Marchand, Jean-Jacques / Pini, Angela / Stäuble, Antonio

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale, Bulzoni, Roma, 1977, 314 p.
Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini, Bulzoni, Roma, 1978, 342 p. *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico*, Agnesotti, Viterbo, 1979, 304 p.

Le «Centre d'études sur le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance» de Viterbe a déployé dès sa fondation en 1975 une intense activité scientifique et culturelle: organisation annuelle de congrès internationaux, publication régulière des Actes, mise sur pied de représentations théâtrales, etc. L'intérêt de ce Centre réside à la fois dans le choix des sujets de recherche (originaux et fort bien délimités) et dans l'approche pluridisciplinaire de chaque thème (participation d'historiens, de linguistes, d'historiens de l'art, de spécialistes de la littérature humaniste latine et italienne, de musicologues et de théoriciens des techniques théâtrales).

Les trois volumes dont nous rendons compte constituent les Actes des trois premiers congrès qui eurent lieu en 1976, 1977 et 1978. Ils forment une unité puisqu'ils traitent des trois sources principales du théâtre européen du Moyen Age: la liturgie, les spectacles des jongleurs et le comique dans les représentations profanes et religieuses. Naturellement il ne saurait être question de présenter ici les 43 communications, ni même d'en citer les titres. Il nous paraît plus intéressant de définir globalement l'apport de chacun de ces trois volumes à la connaissance des sources du théâtre médiéval.

La première série d'études est consacrée aux *Dimensions dramatiques de la liturgie médiévale*. A l'extrême sobriété de l'Eglise romaine des origines fait suite une progressive dramatisation de la liturgie qui se manifeste d'abord dans l'aire franco-germanique; cette évolution, due en grande partie à l'influence de rites orientaux (surtout de Jérusalem), finit par toucher l'ensemble du monde chrétien. Les cérémonies de la Semaine sainte sont particulièrement caractéristiques de cette tendance à cause de l'aspect dramatique des événements évoqués et des symboles qui y sont liés, mais on remarque une évolution semblable pour d'autres moments importants de la liturgie chrétienne: Noël, l'Ascension, etc. Le premier niveau de dramatisation se manifeste dans la manière de réciter et de chanter les textes liturgiques: ainsi dès le VIII^e siècle apparaissent dans les évangéliques des indications pour la variation des teneurs (hauteur de la voix) et du débit (par ex.: *celeriter, tractim, tarde, lente*) (M. Huglo). Entre le IX^e et le X^e siècles la musique suit cette même évolution qui va du rituel à la représentation en acquérant une plus grande complexité (E. Costa). Dès le IX^e siècle, dans la littérature homélitique, apparaissent des textes contenant à la fois des parties narratives et des parties en discours direct (récitées par plusieurs personnes) (B. Luiselli). Dans des liturgies particulières, comme celles de l'*Adoratio crucis*, on peut

constater que la scène qui se déroulait d'abord en silence est ensuite progressivement accompagnée de psaumes de plus en plus nombreux (D. Sartore). Dans certains pays, la dramatisation porte sur un aspect plus particulier d'une cérémonie: c'est le cas en Espagne au VIII^e siècle, où dans la liturgie du Vendredi-Saint le motif de la pénitence joue un grand rôle (J. Pinell).

Créée en Italie à l'époque de la domination des Lombards, la représentation du *Quem quaeritis* (sur la résurrection du Christ) est reprise dans toute l'Europe; elle sera ensuite insérée dans les tropaires, bien qu'à l'origine elle n'ait pas les caractéristiques d'un trope. Ce jeu dramatique, d'abord représenté dans les églises avant la messe, est ensuite donné dans des sanctuaires particuliers hors du lieu principal de culte (Saint Sépulcre ou baptistère) (W. Lipphardt, R. Jonsson). Au cours des siècles suivants, certains rituels prennent une ampleur de plus en plus théâtrale: c'est le cas du rituel de la réconciliation, qui se situe entre la dramatisation d'une liturgie difficile à comprendre et le théâtre vidé de tout contenu sacramentel. Pour se rendre compte de cette évolution, il suffit de comparer le «Pontifical» de G. Durand (XIII^e s.) avec le sacramentaire gélasien (VIII^e s.): alors que le texte du VIII^e siècle ne donne que quelques indications sommaires, le «Pontifical» décrit le rite avec beaucoup de détails en mettant en évidence le profond symbolisme de la scène (A. Nocent).

L'étude historique du sujet doit être naturellement complétée par une approche sociologique (comme, par ex., l'analyse de la valeur dogmatique que peut avoir pour les fidèles l'actualisation d'un épisode historico-religieux) (J. Drumbl). Elle est aussi constamment enrichie par la publication de nouveaux textes, qui viennent compléter les recueils déjà existants (c'est le cas des quatre œuvres dramatiques du XI^e siècle de la Bibliothèque Nationale de Paris [Ms. Lat. 1139], signalées par R. Monterosso).

Le deuxième volume, consacré à la *Contribution des jongleurs à la dramaturgie italienne des origines*, nous semble un peu moins riche que le premier en contributions originales sur les sources du théâtre. Cela tient probablement à la nature même de l'activité du jongleur, sur laquelle nous n'avons que des témoignages indirects. Nous pouvons certes imaginer l'importance du jongleur au Moyen Age comme porteur de valeurs opposées à celles du pouvoir religieux ou temporel, mais les textes qui nous sont parvenus ne nous permettent pas de nous rendre réellement compte de son impact sur le public: il ne s'agit souvent que d'imitations littéraires inspirées de ces spectacles et il nous manque tous les éléments musicaux, gestuels et ludiques de la représentation, de même que l'apport des spectateurs et de l'influence du lieu. Ainsi dans ce volume les renseignements sur le statut du jongleur et sur son image dans la société sont plus nombreux que ceux qui se réfèrent à son influence sur le théâtre des origines.

Le jongleur doit donc être considéré en relation avec son contexte culturel, politique et social, auquel il échappe en partie, mais dont il est aussi tributaire dans ses rapports avec le public (F. Alessio, D. Carpitella). Certains aspects du théâtre profane latin (ou des œuvres qui, sans être jouables, rappellent des techniques théâtrales) du XI^e et du XII^e siècles offrent des points de comparaison intéressants avec cette autre forme de culture alternative que constitua l'activité des jongleurs (M. Oldoni). Durant des siècles le jongleur est considéré comme un élément perturbateur et dangereux pour l'Eglise, car aux yeux du clergé il suscite et cristallise la contestation, l'insoumission, la dérision de ses valeurs et de son prestige. L'Eglise s'est donc efforcée par tous les moyens de le présenter comme un *minister Satanae* (interdiction des lieux consacrés, excommunication, injonctions aux fidèles), mais ne pouvant y réussir par des interdits, elle a cherché soit à

assimiler ce phénomène, soit à le combattre sur son propre terrain. Dans le premier cas, elle a encouragé l'activité des jongleurs véhiculant un message conforme à sa doctrine (création de textes à fonction hypnotique — répétition obsessive du même thème — destinés à contrebalancer l'action «libératrice» de spectacles comico-réalistes) (G. Tavani). Dans le second cas, ce sont les dominicains et surtout les franciscains qui, allant chercher dans les villes et sur les places le même public, ont tenté de supplanter le jongleur. Mais cette concurrence a amené les franciscains à recourir aux mêmes techniques de persuasion que les jongleurs et à accentuer le caractère théâtral de leur prédication (C. Frugoni).

Pour prendre un point de comparaison moderne, on pourrait dire que le jongleur est assez semblable à l'acteur d'avant-garde: même polyvalence (à la fois récitant, musicien, mime, saltimbanque...), même participation à la création de l'œuvre théâtrale, même désir d'instaurer un dialogue avec le public (L. Stegagno Picchio). En étudiant les musiques conçues pour des textes plus élaborés mais destinés à être joués par des jongleurs (comme le *Jeu de sainte Agnès* ou le *Jeu de Robin et Marion*), on aboutit à des observations assez semblables; on peut en effet constater que l'auteur donne «aux jongleurs participants des timbres musicaux qu'ils connaissent, qui sont traditionnels dans leur répertoire, en leur proposant de les adapter au gré de leur fantaisie, selon l'inspiration du moment, donc dans une relative liberté d'interprétation» (J. Maillard). Il est en tout cas incontestable que les techniques des jongleurs ont influencé certaines œuvres littéraires. C'est le cas, par exemple, de la *fratrasie* (accumulation de termes, d'expressions et de proverbes incohérents dans un but satirique ou comique) qui se retrouve aussi bien dans les *Herberies* pour imiter les boniments de vendeurs d'herbes médicinales (R. Brusegan), que dans une œuvre comme la *Besturnée* pour exprimer le chaos intérieur dû aux peines d'amour (G. Angeli).

Le troisième volume est consacré à *L'héritage classique au Moyen Age: le langage comique*. Bien que le langage comique ne soit pas propre au Moyen Age et bien qu'il ne soit pas forcément un héritage de l'Antiquité, ce titre convient assez bien à la «Comédie élégiaque» du XII^e siècle. Rappelons que dès les années 30 s'est développée à ce sujet une longue polémique entre la théorie d'E. Faral, qui considérait ces œuvres comme des *compositions narratives* dialoguées en distiques élégiaques, assez proches des fabliaux, et celle de G. Cohen pour qui il s'agissait de *pièces de théâtre* inspirées de l'ancienne comédie romaine. Bien qu'avec beaucoup de réserves, plusieurs critiques se montrent plutôt favorables à la thèse de G. Cohen. Le *Geta* de Vital de Blois pourrait être la première œuvre médiévale imitée de la comédie latine (l'*Amphitryon* de Plaute) et conçue pour être représentée devant un public de clercs fort cultivés. Par la suite d'autres écrivains se seraient inspirés plus ou moins librement de cet archétype (F. Bertini). Ces comédies cependant ne constituent pas une simple imitation de celles de l'Antiquité, elles correspondent à un nouveau genre qu'on pourrait qualifier de satirico-moral: leurs auteurs actualisent l'héritage classique et créent un langage comique typiquement médiéval, tout en tenant compte des exigences morales de leur temps (J. Suchomski). Il faut cependant distinguer entre les différentes pièces du recueil de G. Cohen non seulement pour identifier celles qui peuvent être mises en scène (c'est le cas, entre autres, de *Babio* selon M. Rousse), mais aussi pour déterminer à quel public s'adresse chacune d'elles (*Geta* pour l'élite des étudiants de la Vallée de la Loire; *Babio* pour la cour du roi d'Angleterre, *Alda* pour la cour des rois normands de Sicile selon A. Keith Bate).

Cependant le comique apparaît aussi dans des œuvres d'inspiration religieuse dès le IX^e siècle (la tradition est peut être même antérieure, mais nous ne possé-

dons pas de témoignages écrits plus anciens). Nous en avons la preuve grâce à deux versions médiévales de la *Cena Cypriani* (IV^e s.), où l'auteur imagine un défilé grotesque de personnages sacrés de l'ancien et du nouveau Testament invités ensemble à un banquet. La première version est de la main de Raban Maur (Cologne), qui vers 855 remanie le texte pour une probable représentation de pantomime; l'autre est de J. Immonide qui en fait un spectacle chanté et mimé à l'occasion de la venue à Rome de l'empereur Charles le Chauve (875-76) (G. Orlandi). Au X^e siècle sœur Hrotswitha de Gandersheim affirme s'inspirer de Térence pour composer ses œuvres et dans une pièce appelée *Dulcitius* elle n'hésite pas à insérer des éléments comiques, tout en respectant cependant les exigences d'*utilitas* et de *moralitas*. Au XII^e siècle, l'auteur du *Mystère d'Adam* recourt lui aussi au comique en généralisant la technique de la farciture déjà apparente dans les drames sacrés latins (insertion de passages en langue vulgaire de nature souvent réaliste ou bouffonne) et en mettant en scène des *démons* inspirés des représentations de mimes (S. Sticca).

Au XIII^e siècle, en France, on remarque que des auteurs recourent à certaines déviances linguistiques (ou jargons) pour créer des effets comiques: ce sont tantôt des expressions inhabituelles, tantôt des termes techniques, populaires, dialectaux ou argotiques, tantôt des suites de mots incompréhensibles (D. Evans). On peut déjà constater cet usage dans le plus ancien texte dramatique dont la matière ne doive rien à l'Écriture sainte: le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel: une œuvre qui, pour son intrigue, ses personnages et son lieu scénique, s'écarte nettement de la comédie antique et de la «comédie élégiaque» (J.C. Payen).¹

Jean-Jacques Marchand.

¹ Lorsque ce compte rendu était déjà chez l'imprimeur, un quatrième volume a été publié. Il contient les actes du quatrième colloque, consacré à la *Renaissance de la tragédie dans l'Italie de l'Humanisme* (*La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Union Printing di S. Sorbini & Figli, Viterbo, 1980, 262 p.). En voici le contenu: E. Paratore, *L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del tre e quattrocento*; A. Stäuble, *L'idea della tragedia nell'umanesimo*; E. Grassi, *Storia del dramma teatrale come dramma del pensiero occidentale. Dramma sacro, profano ed assurdo*; G. Arnaldi, *Il mito di Ezzelino da Rolandino a Mussato*; G. Paduano, *La proto-tragedia e le categorie del discorso drammatico*; L. Casarsa, *La «Progne» di Gregorio Correr*; M. Lorch, *La Michaelida di Ziliolo Zilioli: commedia o tragedia?*; J.L. Gotor, *El carmen «De casu regis» de Pedro Martir de Anglería y la tragicomedia «Fernandus servatus» de Marcelino Verardi*; M. Barasch, *The tragic face. The classical mask of the tragic hero and expression of character and emotion in Renaissance art.*

Aurelio De' Giorgi BERTOLA, *I Diari del viaggio del 1787, I e II*, a cura di Emilio Bogani, in *Giornale di bordo di storia, letteratura ed arte*, 4, luglio 1978, pp. 19-47 e aprile 1979, pp. 46-70.

Oggetto dello studio di Bogani, giovane studioso fiorentino, sono tre diari autografi del viaggio che A. De' Giorgi Bertola intraprese nel 1787 in Svizzera, Alsazia, Germania renana e Savoia, viaggio che ispirerà l'opera sua più famosa, il *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1795). Il primo diario (R), conservato nella Biblioteca «Gambalunga» di Rimini, presenta appunti riguardanti tutto il viaggio (dal 1° luglio, alcuni giorni prima della partenza da Pavia, fino al 17 novembre, due giorni dopo il ritorno), tuttavia concede poco spazio al ritorno. Il secondo e terzo diario (E e F) narrano l'ultima parte del viaggio di andata (Colonia-Düsseldorf-Aquisgrana) e l'intero viaggio di ritorno fino a Pavia; F si trova nella Biblioteca Comunale di Forlì, mentre E, che apparteneva alla stessa biblioteca, è ora andato smarrito, ma il suo testo è conservato in fotocopia. L'esistenza del primo diario venne segnalata da Antonio Baldini (nella sua edizione del *Viaggio sul Reno*, Le Monnier, Firenze, 1942, quindi in un articolo uscito in *Svizzera italiana*, 8, 1948, 68, pp. 123-35 e riprodotto in AA.VV., *Studi su A. Bertola nel secondo centenario della nascita* (1953), STEB, Bologna, s.d., pp. 27-45) e quella degli altri due da Jörg-Ulrich Fechner (*Erfahrene und erfundene Landschaft. Aurelio de' Giorgi Bertolas Deutschlandbild und die Begründung der Rheinromantik*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1974). Un'edizione parziale (la parte di F relativa al tratto Berna-Ginevra) fu pubblicata da M. e A. Stäuble in *Etudes de Lettres* (aprile-settembre 1978, 2-3, pp. 59-114); rinviando a quest'articolo per la descrizione dei manoscritti e per ulteriori informazioni.

Nel suo saggio Bogani pubblica per la prima volta l'inizio di R (dal 1° luglio 1787, Pavia, all'8 agosto, Zurigo); ci sembra perciò opportuno segnalarlo ai lettori di questa rivista, che già conoscono il citato articolo degli Stäuble (va detto che i due saggi sono stati preparati e pubblicati in maniera del tutto indipendente gli uni dagli altri e che sono usciti, per una coincidenza casuale, quasi contemporaneamente).

Premesse alcune brevi notizie sulla vita di Bertola, sulle sue opere e sul viaggio del 1787, nonché una tabella delle tappe dello stesso, Bogani ci offre un'introduzione comprendente una minuziosa descrizione dei manoscritti ed una caratterizzazione riassuntiva dell'autore dei diari, nel suo stile, nella sua lingua e nei suoi gusti. Lo studioso esamina attentamente il modo di annotare proprio del Bertola, che ci appare abbastanza ordinato: le annotazioni sono datate e spesso fornite di titolo con l'indicazione del luogo e degli argomenti. La stesura non sempre è omogenea e talvolta Bertola prevede spazi vuoti sui quali ritornerà in un secondo tempo con annotazioni varie; frequenti in R sono i rinvii a informazioni contenute nelle «Memorie a parte», cioè in una serie di ulteriori appunti più ampi, che in parte sono andati perduti e in parte potrebbero essere gli stessi quaderni E ed F, la cui materia è suddivisa in capitoletti che vanno dal XIX al XXXI (il che presume l'esistenza dei capitoli I-XVIII, non pervenutici). Paragonando i diari, che in parte si sovrappongono per il viaggio di ritorno (il ritorno è trattato compiutamente in E ed F, tuttavia anche R dà schematiche notizie, per lo più spese), Bogani giunge alla conclusione che R «è il taccuino (per la parte comune) 'specializzato' per le note strettamente diaristiche» e «fu quasi certamente riempito durante il viaggio»; scrive inoltre che F (e analogamente E)

«potrebbe [...] essere stato ottenuto, a viaggio concluso, da vari appunti [...] Quindi una vera e propria copia stesa in vista di una pubblicazione [...]».

Passando poi ad una valutazione, che possiamo definire stilistica, delle descrizioni paesaggistiche, cui è dedicato ampio spazio nei diari, lo studioso ha modo di constatare e confermare quelle caratteristiche che già Baldini descrisse e che spiccano anche nel *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, «veste letteraria» dei diari in esame. Anche i diari rivelano il Bertola «poeta-paesista» assetato di paesaggi e di «pittresco». Questo suo interesse si traduce in una vera e propria tecnica descrittiva di tipo pittorico, e Bogani giustamente ne indica le chiavi, dai riferimenti «scenografici» alle espressioni tipiche quali «bizzarro» o «capriccioso» e alla ricerca dei «contrastisti». Come appare anche dal *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* al Bertola piacciono i paesaggi ameni e ridenti e genericamente si può affermare che la sua è una visione arcadica dell' «innocenza pastorale» e della vita campagnola. A questa presentazione, sobria ed interessante, fa seguito la trascrizione della prima parte del diario R, corredata di note filologiche e storiche su questioni testuali, sulle fonti di Bertola, sulle persone incontrate da quest'ultimo ed in generale sullo sfondo culturale dei *Diari*.

Aggiungiamo che in un altro importante saggio, uscito successivamente («La vicenda redazionale del 'Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni' di Aurelio Bertola», in *Studi di filologia italiana*, 37, 1979, pp. 345-411), Bogani ha studiato la genesi del *Viaggio sul Reno*, facendo utili confronti fra il diario ed il libro ed utilizzando ulteriore materiale inedito (lettere, appunti diversi, ecc.).

Angela Pini.

Giovanni G. AMORETTI, *Poesia e psicanalisi: Foscolo e Leopardi*, Garzanti, Milano, 1979, 206 p.

I due studi riuniti in questo libro furono entrambi, prima di essere pubblicati, oggetto di conferenze che l'autore tenne, fra l'altro, alla sezione di italiano dell'università di Losanna nel 1974 e nel 1977.

Si tratta di una delle non molte applicazioni del metodo psicanalitico alla letteratura italiana. Questo metodo ha infatti avuto in Italia una risonanza più limitata che non in altri paesi, per diverse ragioni culturali e storiche, che sono state ampiamente analizzate nei due ormai classici volumi di Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* (Boringhieri, Torino, 1966) e *Letteratura e psicanalisi* (Mursia, Milano, 1967).

Nel saggio su Foscolo l'A. studia soprattutto l'*Ortis*, i *Sepolcri* e le poesie giovanili sulla morte del padre. Non stupirà che fin dall'inizio affiorino conflitti di tipo edipico: ciò potrà sembrare un facile luogo comune, ma l'A. ha studiato questo motivo in maniera coerente e non si è lasciato andare ad affermazioni gratuite. La sfida che il subcosciente del Foscolo lancia all'immagine paterna determina un complesso di colpa che si esprime nei motivi sempre ricorrenti del suicidio e dell'esilio. D'altra parte temi come la tomba e l'amor patrio hanno valore di simbolo materno. L'opposizione padre-madre affiora nell'*Ortis* tanto nella storia d'amore del protagonista (Odoardo è figura paterna e Teresa figura materna) quanto nel contesto politico: Bonaparte viene visto come una nuova incarnazione dell'immagine paterna, mentre Venezia (da lui sacrificata col trattato di Campoformio) è la città-madre. Nei *Sepolcri* «la nuova legge è Napo-

leone, l'autorità, il *padre* che perseguita i figli anche nella tomba e li contende alla madre» (p. 73): ad essa Foscolo oppone l'evasione fantastica, la poesia che vince la morte e permette di sublimare l'azione nella parola.

Personalmente ci sembra che il metodo psicanalitico sia particolarmente fecondo per spiegare il presentimento dell'esilio e della morte in terra straniera (esilio come fuga dalla madre, tomba come ritorno alla madre), che ossessionò Foscolo per tutta la vita e che costituisce anche uno dei suoi più sofferti motivi poetici.

Se il capitolo su Foscolo costituisce la ristampa di un articolo (uscito dapprima in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura, II-III, dedicati a V. Pernicone*, Istituto di letteratura italiana dell'Università di Genova, 1975), il saggio sull'*Infinito* di Leopardi vede la luce per la prima volta in questo volume; ne parleremo perciò più a lungo. L'A. situa risolutamente *L'Infinito* nel quadro della crisi fisica e spirituale (disturbi alla vista e fallito tentativo di fuga da Recanati) che afflisse Leopardi nel 1819 e stabilisce una serie di legami tra sensazioni corporali e vita psichica. La lettura della poesia contempla quattro fasi: 1) il tema poetico dell'esclusione dello sguardo (v. 1-3: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.») si affianca alla paura della cecità come manifestazione di un'angoscia di castrazione, di un conflitto fra la propria educazione moralistica e il desiderio di affermare la propria maturità; 2) a tale situazione fanno seguito un gesto che traduce la nostalgia della simbiosi prenatale con la madre («sedendo») ed una disposizione visivo-psicologica passiva («mirando», nel senso ricettivo di ammirarsi, stupirsi): v. 4-8: «Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura.» 3) la passività è accentuata con la sostituzione dell'udire al vedere e con la priorità delle manifestazioni sonore e delle sensazioni acustiche (v. 8-13: «E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei.»); 4) infine il simbolo ben noto dell'acqua e del mare (v. 13-15: «Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare.») suggella il motivo della nostalgia materna ed è allo stesso tempo metafora della morte.

Accanto a questa interpretazione dell'*Infinito*, l'A. accenna anche, più brevemente, ad una prospettiva masochistica che, sempre in quattro tempi, farebbe di questa poesia una «sceneggiatura allegorica del suicidio» (p. 185): 1) esclusione dello sguardo come primo passo verso l'annullamento di sé; 2) assunzione di una posizione di passività e intransitività; 3) regressione da un'organizzazione dell'io di tipo visivo (adulto) ad un'organizzazione di tipo uditivo (infantile); 4) metafora dell'annegamento.

Il tipo di analisi praticato dall'A. reca inevitabilmente in sé il pericolo del soggettivismo e perfino, qualche volta, dell'impressionismo. Dobbiamo dire che il critico l'ha efficacemente scongiurato costellando la sua lettura di continui e puntuali rinvii ad altri scritti leopardiani, dai *Canti* allo *Zibaldone* ed alle lettere, dai diversi scritti autobiografici dell'adolescenza al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Fra i testi giovanili figura soprattutto lo straordinario *Diario del primo amore*, che noi, come l'A., situiamo ad un alto livello in un'ideale scala di valori; è il caso di meravigliarsi come esso non figuri quasi mai nelle varie antologie leopardiane, scolastiche e non. Quanto al *Discorso*, questo scritto di poetica rivela sorprendenti componenti psicologiche: il rifiuto della nuova poesia appare come un rifiuto del nuovo in generale e come una paura

dell'età adulta; Leopardi polemizza con i Romantici perché questi respingono le immagini fanciullesche, misconoscono l'importanza dei sensi e vogliono che la poesia abbia per oggetto il vero: la polemica è quindi una difesa della fantasia infantile contro il razionalismo adulto.

Va poi detto che il saggio offre anche fini osservazioni di tipo stilistico e metrico (citiamo soltanto le pp. 160-62 sulla posizione centrale del motivo del vento). Sia lo studio su Leopardi che quello su Foscolo si distinguono, del resto, per un atteggiamento non settario in materia di metodologia: aperto alle suggestioni provenienti dalle scuole più diverse, l'A., pur nella convinzione e nella coerenza con cui svolge il proprio ragionamento, non rivendica al proprio metodo una funzione di critica totale ed esclusiva (cfr. pp. 22 e 190). Non mancheremo di lodare la chiarezza dell'esposizione, anche là dove si fa uso di una terminologia specialistica.

Antonio Stäuble.

Jean-Jacques MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens — Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga* (Université de Lausanne, Publications de la Faculté des Lettres, 23), Droz, Genève, 1980, 360 p.

Jean-Jacques Marchand nous propose une intéressante étude de la correspondance entre Edouard Rod, né à Nyon en 1857, et divers écrivains italiens de l'entre-deux siècles. Rod, lui-même écrivain, mais aussi critique littéraire, traducteur et enseignant, contribuera fortement à faire connaître la littérature italienne de cette époque au public français, de même qu'il permettra aux lecteurs italiens de se familiariser avec la littérature française. Edouard Rod assurera donc un lien entre ces deux pays, il créera un trait d'union entre les lettres françaises et italiennes.

L'ouvrage se compose de deux parties: la première étudie, auteur par auteur, l'ensemble de la correspondance et les rapports de Rod avec les écrivains italiens: Sibilla Aleramo, Luigi Capuana, Giovanni Cena, Grazia Deledda, Antonio Fogazzaro et Giovanni Verga. Dans la seconde partie est publiée la correspondance inédite de Rod avec ces écrivains.

Très intéressé par les mouvements naturalistes et réalistes, il lancera à Paris la *Revue contemporaine* appuyé par Goncourt, Zola, Daudet et bien d'autres. Elle ne paraîtra que de janvier 1885 à juin 1886, mais cette expérience servira d'excellent tremplin pour Rod. Ayant beaucoup de goût pour le cosmopolitisme, il connaîtra de nombreux écrivains en Angleterre, en Italie et en France. C'est ainsi qu'en 1882, à l'âge de 25 ans, il fera la connaissance, à Florence, de Giovanni Verga, le plus grand écrivain vériste italien. Jusqu'en 1906 il se rendra très fréquemment dans ce pays et y rencontrera les plus grands noms de la littérature italienne, ce qui lui permettra d'en être un des meilleurs connaisseurs en France. Pendant de longues années, il poursuivra son activité critique dans les revues et journaux français et suisses permettant à ses lecteurs de se tenir au courant de la production littéraire italienne.

Dans la suite de cette étude, en plus d'une présentation générale de chaque auteur utile surtout aux lecteurs de langue française connaissant peu ou mal la littérature italienne, Jean-Jacques Marchand analyse la correspondance proprement dite, ce qui permet une intéressante mise en évidence des liens unissant le traducteur (ou le critique) et l'auteur. Par exemple, Rod écrira à Luigi Capuana

(écrivain mais aussi théoricien du vérisme) en 1882 afin de lui demander des renseignements de première main pour rédiger un article sur son correspondant, mais par la suite des intérêts communs (soit l'expérience naturaliste) les rapprocheront.

Par contre avec Sibilla Aleramo et Giovanni Cena, ce ne seront plus des intérêts communs qui caractériseront l'échange épistolaire mais l'amitié. En effet, sur le plan littéraire, Cena refusera la théorie de l'impersonnalité; seul l'individu mérite à ses yeux quelque intérêt, ce que Rod aura de la peine à comprendre.

La correspondance de Rod avec Grazia Deledda, nettement moins volumineuse que les autres mais intéressante pour comprendre l'évolution de sa pensée, se limitera à la demande de renseignements pour la rédaction d'un article par exemple.

Comme ce fut le cas pour S. Aleramo et G. Cena, une forte amitié liera Rod à Fogazzaro et à Giacosa, bien que sur le plan littéraire ils soient éloignés l'un de l'autre. En effet Fogazzaro et Giacosa ont une conception assez proche de l'œuvre littéraire et un goût semblable pour l'analyse des états d'âme complexes même si, marqué par Verga, Giacosa s'orientera vers le vérisme. Moins que le désir d'exprimer leur propre sensibilité littéraire, ce seront surtout les difficultés de la vie qui uniront à Rod Fogazzaro et Giacosa.

Ainsi donc, contrairement à ce que l'on imagine souvent, Edouard Rod n'aura pas été uniquement traducteur de Verga; il aura aussi de nombreux contacts avec d'autres écrivains importants de l'entre-deux siècles italiens. En présentant la correspondance avec Verga à la fin de la première partie seulement, Jean-Jacques Marchand permet au lecteur de découvrir divers aspects de l'activité de critique et de traducteur d'Edouard Rod. Giovanni Verga, étudié en dernière position, est ainsi mis en évidence et représente en quelque sorte l'aboutissement de l'étude par son envergure et sa forte personnalité. Les lettres de Verga à Rod avaient déjà été publiées par Fredi Chiappelli (G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, Le Monnier, Florence, 1954); Jean-Jacques Marchand y ajoute maintenant les lettres de Rod à Verga conservées à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne. Cette correspondance nous apporte beaucoup d'éléments sur l'auteur, son caractère, son attitude face aux traductions, sa position littéraire et sa pensée. Constamment, Verga analyse et commente ses œuvres: il est conscient des problèmes que pose la traduction; comme Fogazzaro, comme D'Annunzio, il va se battre pour maintenir l'intégrité de son texte; sa correspondance nous révèle un homme partagé entre le désir d'obtenir la consécration française et la profonde conviction que ses écrits sont intraduisibles.

Cette approche par la correspondance de grands, ou moins grands, écrivains italiens du siècle passé permet au lecteur de langue française de découvrir ou de mieux apprécier certains aspects de la littérature italienne. Les auteurs parlent des tendances littéraires de leur époque, analysent et commentent leurs œuvres; le lecteur les voit évoluer dans un contexte bien défini. A travers leurs doutes, leurs joies et leurs peines, bien mieux que dans une anthologie de la littérature, ce sont des êtres humains écrivant en toute sincérité à un ami qui nous sont présentés. Cet aspect, fort bien mis en évidence par Jean-Jacques Marchand, rend cette étude de la correspondance d'Edouard Rod attrayante.

Janine Salina-Pittet.

