

Michele Mastroianni

*L'officina poetica*  
*di Jean-Baptiste Chassignet*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL  
PIEMONTE ORIENTALE

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università del Piemonte Orientale.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Copyright © 2010 Edizioni Mercurio Cardo s.c.r.l  
Sede operativa: Via F. Borgogna, 6 - 13100 Vercelli  
Sede legale: Via G. Mazzini, 2 - 27029 Vigevano (PV)

ISSN 1722-1951

ISBN 978-88-95522-59-3

Copertina: Ugo Nespolo

## Collana "Studi umanistici"

□ La collana è curata da un comitato scientifico composto da Gianenrico Paganini, Marcella Trambaioli, Giuseppe Zaccaria e Patrizia Zambrano

- Diego Marconi (a cura di) *Naturalismo e naturalizzazione* Livio Bottani (a cura di) *Memoria, cultura e differenza*
- Alessandro Vescovi *Dal focolare allo scrittoio. La short story tra vittorianesimo e modernismo* Roberto Carnero (a cura di) *Letteratura di frontiera: il Piemonte Orientale*
- Stefania Ferraris *Imparare la sintassi. Lo sviluppo della subordinazione nelle varietà di apprendimento di italiano L1 e L2* Roberta Piastrì *L'elegia della città*
- Stefano Prandi *Scritture al crocevia. Dialogo letterario nei secc. XV e XVI* Livio Bottani *Cultura e restanza*
- Alice Bellagamba, Paola Di Cori, Marco Pustianaz (a cura di) *Generi di traverso* Simone Cinotto *La civiltà del grasso*
- Toni Cerutti (a cura di) *Ruskin and the Twentieth Century: the modernity of Ruskinism* Miriam Ravetto *Le 'false relative' in tedesco*
- Diego Marconi (a cura di) *Knowledge and Meaning. Topics in Analytic Philosophy*
- Gian Michele Tortolone *Corporeità e Temporalità*
- Gisella Cantino Wataghin, Eleonora Destefanis (a cura di) *Tra pianura e valichi alpini. Archeologia e storia di un territorio di transito*
- Elena Ferrario, Virginia Pulcini (a cura di) *La lessicografia bilingue tra presente e avvenire*
- Simone Cinotto (a cura di) *Colture e culture del riso: una prospettiva storica*
- Iolanda Poma *Saggi su Theodor W. Adorno*
- Monica Berretta *Temi e percorsi della linguistica. Scritti scelti*
- Donatella Mazza (a cura di) *L'intera lingua è postulato*
- Nuova serie**
- Claudio Marazzini e Giuseppe Zaccaria (a cura di) *Per Giovanni Faldella*
- Roberto Favario *Muratori in Francia operai e contadini in valle*
- Livio Bottani (a cura di) *Memoria, cultura e differenza II*
- Maria Cristina Di Nino *La Dialettica della libertà nell'ermeneutica di Luigi Pareyson. Un dialogo con Hegel*
- Marziano Guglielminetti *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*
- Giovanni Tesio *Oltre il confine. Percorsi e studi di letteratura piemontese*
- Claudio Bonaldi *Hans Jonas e il mito. Tra orizzonte trascendentale di senso e apertura alla trascendenza*
- José Manuel Martín Morán (a cura di) *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*
- Ugo Perone e Federico Vercellone (a cura di) *Ontologia e libertà. Saggi in onore di Claudio Ciancio*

Livio Bottani e Tommaso Scappini (a cura di) *Il tragico e l'esperienza estetica*  
 Enrico Macchetti *Lev Šestòv. Schiavitù del sapere e tragedia della libertà*  
 José Manuel Martín Morán (a cura di) *Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*  
 Alessandro Giarda *Esperienze della sovranità. Il surrealismo di Georges Bataille e Antonin Artaud* (a cura di Diego Scarca)  
 Michele Mastroianni *Lungo i sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia, dal Rinascimento al Barocco*  
 Giuseppe Zaccaria *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*  
 Dario Corno, Boris Janner (a cura di) *Come parlano i bambini a scuola. La varietà di parlato puerile della lingua italiana.*  
 Eloisa Perone *Il bianco e il nero. Il teatro espressionista di Friedrich Koffka*  
 Cristina Iuli *Spell it Modern: American Literature and the Question of Modernity*  
 Dario Corno *La tastiera e il calamaio. Come si scrive all'Università, studi e ricerche.*  
 Giuseppe Zaccaria *Varie ed eventuali. Crocevia letterari dell'Ottocento.*

Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università  
 del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro'

Collana Studi Umanistici  
 Nuova serie 21

## Indice

|   |          |
|---|----------|
| Premessa  | pag. 9   |
| <b>I</b>  |          |
| - La parafrasi biblica come esercizio retorico di <i>variatio</i> e di <i>iteratio</i> : <i>Le Dernier Jugement</i> di Chassignet.    | pag. 19  |
| - Chassignet traduttore dei <i>Salmi</i> . Verso una lingua barocca.  | pag. 91  |
| - <i>Job ou De la Fermeté</i> : parafrasi biblica o poema sacro? Considerazioni su un inedito di Chassignet.                          | pag. 117 |
| <b>II</b>   |          |
| - Ascesi petrarchista, ascesi barocca. Petrarca e Chassignet: i sonetti proemiali.  | pag. 155 |
| - Il petrarchismo teologizzante di Chassignet. Lettura del sonetto CXCIX del <i>Mespris de la vie et consolation contre la mort</i> . | pag. 173 |
| - «Parmy ces changemens eternellement stable» ( <i>Mespris</i> , son. LXXXV).   | pag. 195 |
| <b>III</b>  |          |
| - Tra favola ed emblema: i <i>Sonnets Franc-Comtois</i> , attribuiti a Chassignet.  | pag. 221 |
| - L'iconographie des ruines dans le <i>Mespris de la vie et consolation contre la mort</i> di Chassignet.                             | pag. 279 |
| - Indice dei nomi   | pag. 307 |

## Premessa

*In una monografia, apparsa nel 1998<sup>1</sup>, avevo tentato una lettura globale del Mespris di Chassignet, attraverso una repertorizzazione tematica volta a ricostruire l'immaginario poetico dell'autore, inserendomi in una disputa ventennale sulla possibilità di adottare la categoria interpretativa di «Manierismo» nello studio della letteratura francese e sulla definizione di tale categoria, disputa che aveva seguito, fino allora, due direttive contrastanti, una tendente a considerare il termine come esplicitazione di una categoria storiografica, cronologicamente ben delimitata, l'altra intesa a usare il termine come indicazione di un atteggiamento dello spirito e di una precisa tipologia di discorso manierista, rispetto alla quale peraltro si sarebbe differenziata una parallela tipologia di discorso barocco. La prima impostazione aveva trovato espressione nei lavori di Daniela Dalla Valle<sup>2</sup> – che molto aveva fatto per stabilire un nuovo capitolo della storia letteraria d'oltralpe, capitolo da situare fra quello sul Rinascimento e quello sul Barocco<sup>3</sup> –, la seconda era stata illustrata da vari interventi di Gisèle Mathieu-Castellani<sup>4</sup>.*

---

<sup>1</sup> M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1998.

<sup>2</sup> Ricordiamo soprattutto, come momento fondamentale del dibattito, il convegno organizzato all'Università di Torino nel 1983: cfr. AA. VV., *Manierismo e letteratura*, «Atti del convegno internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983)», a cura di D. Dalla Valle, Torino, Meynier, 1986. Cfr. anche D. DALLA VALLE, *Style manieriste, style baroque*, «Littératures Classiques», 28 (1996), pp. 13-22.

<sup>3</sup> Cfr. D. DALLA VALLE, *Il Manierismo*, in L. Sozzi (dir.), *Storia della civiltà letteraria francese*, Torino, UTET, 1993, pp. 441-480 e 648-651.

<sup>4</sup> Cfr. almeno G. MATHIEU-CASTELLANI, *Maniérisme-Protée?*, «Revue de Littérature Comparée», 3 (juillet-septembre 1982), pp. 245-253; Id., *Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse*, in AA. VV., *Questionnement du Baroque*, études réunies et présentées par A.

*Il lavoro di preparazione del suddetto volume si accompagna ad alcune altre mie indagini sul linguaggio di Chassignet, indagini che sono continuate fino a tutt'oggi, quando il dibattito sui rapporti fra Manierismo e Barocco sembra ormai tacere, forse per le conclusioni raggiunte e per una periodizzazione di storiografia letteraria pacificamente accettata. Uscivano nel frattempo alcuni testi fondamentali per la ricerca su Chassignet. Anzitutto, gli Atti del convegno organizzato nel 1999 a Besançon, per iniziativa di Anne Mantero<sup>5</sup>, che non solo faceva il punto sugli studi chassignetiani, ma allargava l'interesse degli studiosi dal Mespris alla restante produzione del nostro autore, in particolare a quella parafrastica del testo biblico. Nel 1996, intanto, mentre la mia monografia era in corso di stampa, era apparso un importante libro di Michèle Clément<sup>6</sup> che, partendo anch'esso da una discussione sulla nozione di «Barocco» ed evidenziando i rapporti di questa nozione con la spiritualità della Controriforma, si poneva la finalità di definire la poesia religiosa tra Cinque e Seicento – e in tale approccio definitorio il Mespris di Chassignet occupava una posizione rilevante – in funzione delle categorie storiografiche cui io pure facevo riferimento. Quello che voleva essere un tentativo ampio di ridefinizione della poesia religiosa dell'epoca in questione, sebbene affrontasse i problemi di poetica – in particolare i nessi con le poetiche maggioritarie del momento, quelle della Pléiade anzitutto, poi quelle del Manierismo –, metteva in secondo piano l'attenzione alla tematica per ricostruire inve-*

---

Vermeylen, Louvain – Bruxelles, Collège Érasme – Éd. Nauwelaerts, 1986, pp. 51-74.

<sup>5</sup> Cfr. AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet, «Actes du colloque du Centre Jacques-Petit (Besançon, 4, 5 et 6 mai 1999)»*, présentés par O. Millet, Paris, Champion, 2003. Si può trovare qui una vasta messe di indicazioni bibliografiche su Chassignet. Importanti anche gli Atti di un precedente convegno: AA. VV., *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680)*, «Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997», réunis par P. Blum et A. Mantero, Paris, Champion, 1999.

<sup>6</sup> Cfr. M. CLÉMENT, *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Champion, 1996.

*ce le connessioni con i grandi testi della tradizione spirituale e teologica ed evidenziare la rete di intertestualità con i testi mistici coevi e l'ipotesto biblico. In questa direzione, ma con particolare attenzione alle modalità con cui la poesia religiosa instaura il rapporto con il testo scritturale, si muoveranno le ricerche successive. È il caso del convegno organizzato a Bordeaux nel 2004, su iniziativa di Véronique Ferrer e di Anne Mantero<sup>7</sup>, che, affrontando il problema della riscrittura letteraria del testo biblico, ha evidenziato come la démarche parafrastica attraversi campi e generi diversi coinvolgendo sia il livello linguistico sia quello ideologico. Fra le pubblicazioni, infine, più recenti appare basilare – e segna un punto di riferimento irrinunciabile – la thèse di Christophe Bourgeois sulle teologie poetiche dell'età barocca<sup>8</sup>. In essa la parafrasi biblica viene considerata il genere maggiore di quella che Bourgeois definisce la Muse chrétienne, nello sforzo di ricostituire i codici estetici di una produzione poetica caratterizzata dall'elaborazione di un linguaggio spirituale e teologico come pure dallo sviluppo di una vera e propria retorica dell'interiorità. In questa indagine l'opera di Chassignet appare esemplare per lo studio dell'interazione fra 'poetico' e 'teologico', sia nella prospettiva della parafrasi scritturale sia in quella di un'intertestualità con la trattatistica spirituale.*

*Nel percorso di ricerca, di cui i saggi qui riuniti rappresentano le tappe successive, da un tentativo di sistemazione del Mespris in un quadro di categorie storiografiche e letterarie, quale era quello della monografia del 1998, si è proceduto all'individuazione di componenti ideologiche e dei condizionamenti esercitati da queste stesse componenti sul lessico poetico, non dimenticando che «l'«esercizio di stile» è anche, e in primo luogo, «eser-*

---

<sup>7</sup> Cfr. AA. VV., *Les paraphrases bibliques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, «Actes du Colloque de Bordeaux des 22, 23 et 24 septembre 2004», textes réunis par V. Ferrer et A. Mantero, introduction par M. Jeanneret, Genève, Droz, 2006.

<sup>8</sup> Cfr. CH. BOURGEOIS, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La Muse chrétienne (1570-1630)*, Paris, Champion, 2006.

cizio spirituale'»<sup>9</sup> e che, per quanto concerne il discorso parafrastico, onnipresente nella produzione chassignetiana – come, in genere, nella poesia religiosa dell'epoca –, «la parafrasi biblica appare essere sia un fattore d'emulazione letteraria sia uno spazio di meditazione e, di conseguenza, uno straordinario fermento di spiritualità»<sup>10</sup>. Il che non significa che la componente più propriamente letteraria del Mespris sia trascurata. L'eredità della Pléiade in Chassignet – come nella poesia religiosa in genere, tra Cinque e Seicento – è stata ripetutamente sottolineata<sup>11</sup>. Nella presente raccolta una sezione (III) è consacrata alle ascendenze letterarie, di carattere tematico e strutturale, del nostro autore. Per quanto concerne l'immaginario, una tematica di matrice sia classica che biblica – la rappresentazione delle rovine quale espressione della fugacità del tempo edax rerum – viene studiata in Chassignet come esempio non solo di una ripresa di stilemi della Pléiade (nella fattispecie, in un possibile riferimento a Du Bellay) che denuncia il riassorbimento nell'iconografia rinascimentale di tipologie classiche e medievali, ma anche come testimonianza di continui slittamenti e oscillazioni di senso. Per quanto concerne le strutture di genere, nei Sonnets Franc-Comtois, di attribuzione chassignetiana, sono analizzate la rielaborazione e la commistione di due forme letterarie di particolare fortuna umanistica – l'emblema e la favola – che rappresentano entrambe un «innesto di tradizioni e culture antiche e nuove che si sovrappongono in un momento particolarmente felice della civiltà letteraria europea»<sup>12</sup>. Lo studio del sovrapporsi dei due archetipi strutturali nei Sonnets Franc-Comtois, ove la matrice favolistica viene ricondotta a quella dell'emblema, illustra l'impiego della for-

<sup>9</sup> Cfr. J. VIGNES, *Conclusions*, in AA. VV., *Les paraphrase bibliques etc.*, cit., pp. 461-469, qui p. 463.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Cfr. in particolare Y. BELLENGER, *Entre Renaissance et Baroque: Chassignet héritier de la Pléiade*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 15-32; cfr. anche M. CLÉMENT, *Une poétique de crise*, cit., pp. 226-251.

<sup>12</sup> Cfr. G. MOMBELLO, *Le raccolte francesi di favole esopiane dal 1480 alla fine del secolo XVI*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 6.

ma-emblema e della forma-favola in strutture letterarie di finalità religiosa, addirittura catechetica.

L'indagine sulle ascendenze letterarie nel Mespris – in primo luogo sugli stretti nessi con quella filière petrarchista che aveva trovato massima realizzazione nel linguaggio della Pléiade, ma non solo – porta anche a considerazioni d'ordine ideologico che vanno al di là del riferimento puramente letterario, come possono essere quelle concernenti gli stilemi derivati – direttamente o attraverso la mediazione del Petrarchismo italiano – dai *Rerum vulgarium fragmenta*, stilemi che dalle varie *Amours* cinquecentesche, con slittamenti di senso nella direzione del misticismo e dell'ascetismo, passano a quei canzonieri morali e religiosi di cui il Mespris offre una costruzione esemplare. Così, nella sezione II del volume, due saggi analizzano il recupero di moduli petrarchisti da parte di Chassignet, allo scopo di evidenziare come il canzoniere di Petrarca e i canzonieri dei suoi imitatori agiscano in quanto serbatoio di immagini e di formule con esiti concettuali lontani da quelli dei modelli (basti pensare agli slittamenti di senso del pentersi/repentir) in un'operazione che possiamo definire di teologizzazione, seguendo una pratica di intertestualità che è anzitutto, a livello retorico, esercizio di variatio letteraria. Un altro saggio, analizzando il sonetto LXXXV del Mespris, e ripercorrendone la struttura scandita su una serie di figure di reversionement, con la messa in evidenza di un immaginario riportabile al topos del monde renversé, sottolinea l'interagire delle immagini letterarie – ma anche di quelle bibliche e, più genericamente, di tradizione spirituale – nella formulazione di un discorso teologico.

Pur rivolgendo un'attenzione primaria alle tematiche del Mespris e all'individuazione di un linguaggio poetico secondo precise categorie storiografiche, già nella monografia citata, per definire le modalità espressive e le coordinate della poetica chassignetiana, introducevo la formula: «retorica della lectio divina»<sup>13</sup>, nel tentativo di illustrare il modo in cui Chassignet scom-

<sup>13</sup> Cfr. M. MASTROIANNI, *op. cit.*, pp. 237-268 (cap. IV: *La retorica della*



*poneva e ricomponeva le sue fonti per crearsi un immaginario e uno stile. Fonti eminentemente scritturali, per cui l'operazione di composizione poetica si apparentava a una specie di lectio divina, o di interpretazione del testo sacro che si serviva della parafrasi come di un'esegesi. In effetti, dal momento che Chassignet, come giustamente ha affermato Anne Mantero, è parafrasta proprio in quanto poeta e nello stesso Mespris pratica una parafrasi 'rapsodica'<sup>14</sup>, conviene anzitutto studiare le tecniche con cui un ipertesto lontanissimo dai modelli retorici della classicità è stato adattato alle norme di una poetica – fondamentalmente quella classicista uscita dalla Pléiade – che contrasta con il modello da parafrasare: da parafrasare per di più nella prospettiva dell'imitatio rinascimentale.*

*Nella sezione I questo studio è stato condotto a partire dall'analisi, anzitutto, delle scelte di traduzione operate da Chassignet, scelte che connotano l'evoluzione di un linguaggio pur sempre condizionato da poetiche storicamente situabili e dalle modalità con cui queste poetiche piegano la parafrasi biblica a un esercizio squisitamente retorico. Esercizio in cui l'ipotesto biblico interagisce, in una intertestualità continua, con i testi letterari. Anzi, la parafrasi stessa viene spesso intesa come costruzione di un testo letterario autonomo, e la tecnica parafrastica si trasforma in tecnica di decostruzione e ricostruzione non di una fonte unica, ma di fonti multiple. Se è vero, pertanto, che la poesia biblica non trova teorizzazione nelle arti poetiche rinascimentali e barocche<sup>15</sup>, è anche vero che l'esame delle parafrasi in versi del testo scritturale che si moltiplicano fra Cinque e Seicento, come pure delle composizioni poetiche costruite sull'uso pa-*

---

*'lectio divina'.*

<sup>14</sup> Cfr. A. MANTERO, *Chassignet paraphraste des Petits Prophètes*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 313-332, qui p. 313.

<sup>15</sup> Cfr. M. CLÉMENT, *Poésie biblique et théorie poétique (1582-1629)*, in AA. VV., *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680)*, «Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997», réunis par P. Blum et A. Mantero, Paris, Champion, 1999, pp. 33-48.

*rafrastico del frammento biblico e dei poèmes sacrés, sempre di argomento biblico, svela i meccanismi di un'officina poetica regolata da norme coerenti, come è appunto il caso del laboratorio di Chassignet.*

Università del Piemonte Orientale, 2010

M. M.



**I**

## La parafrasi biblica come esercizio retorico di *variatio* e di *iteratio*: *Le Dernier Jugement* di Chassignet

1. Il *Mespris* di Chassignet si conclude con alcune composizioni che confermano il carattere non tanto di «canzoniere», che raccoglie frammenti o «sospiri» o «rime sparse» secondo la struttura abituale della raccolta di tipo petrarchesco – peraltro tenuta presente dall'autore<sup>1</sup> –, quanto di poema unitario<sup>2</sup> costruito come *suite* di *méditations* ascetiche.

Si tratta dei seguenti testi:

- Au Lecteur. Sonnet.
- Le Dernier Jugement (208 versi).
- Oraison à Dieu (208 versi).
- Oraison à Dieu Tout-puissant. Sonnet.

Ora, il sonetto al lettore e il sonetto-preghiera finale sono elementi canonici del paratesto. Il primo rientra in quelle *adresses* al pubblico in cui all'esibizione di modestia si aggiunge un riferimento evidente al canzoniere d'amore, come genere poetico che più d'ogni altro coincide con la raccolta di sonetti<sup>3</sup>. Il secon-

---

<sup>1</sup> Cfr. infra, pp. 155-171: *Ascesi petrarchista, ascesi barocca. Petrarca e Chassignet: i sonetti proemiali*, infra, pp. 155-171.

<sup>2</sup> Sulla struttura del *Mespris* come struttura unitaria cfr. S. LARDON, *L'enchaînement des sonnets dans «Le Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet, «Actes du colloque du Centre Jean-Petit: Besançon, 4-6 mai 1999»*, présentés par O. Millet, Paris, Champion, 2003, pp. 235-255.

<sup>3</sup> Chassignet sottolinea che il suo *chansonniere* tratta non d'*Amour* ma di *mort*: cfr. J.-B. CHASSIGNET, *Le Mespris de la vie et Consolation contre la mort*, éd. crit. par H.-J. Lope, Genève, Droz, 1967, p. 510, *Au Lecteur. Sonnet*, vv. 1-4 e 12-14: «Je ne sçaurais, Lecteur, au plus verd de mon

do, sotto forma di preghiera apotropaica, vuole in qualche modo esorcizzare le calunnie e le critiche dei lettori malevoli, sempre secondo uno schema tradizionale.

Di molto maggior peso, invece, se non altro per la loro estensione – e per il nesso più stretto che li collega al discorso di tutta la raccolta, sul piano dei contenuti come su quello delle tecniche poetiche –, sono gli altri due testi, *Le Dernier Jugement* e l'*Oraison à Dieu*, la cui identica lunghezza (entrambi sono di 208 versi) non è sicuramente un fatto casuale, ma sottolinea una precisa corrispondenza strutturale. Sono due composizioni strettamente concatenate, il cui legame è rappresentato dall'aggancio del secondo testo al finale del primo.

L'*Oraison à Dieu*, infatti, riprende e amplia la preghiera conclusiva del *Dernier Jugement* (vv. 199-208), che così suona:

Donne moy donc, Seigneur, de pouvoir si bien suivre  
 Tes Commandemens sains, de pouvoir si bien vivre  
 Que mort je ne sois point, hoste du monument,  
 Comté au ranc des boucs au jour du Jugement.  
 Donne, ô Dieu! donne moy la robe noçagere,  
 Despouillant mes forfais, couverture estrangere,  
 Si bien que de ton vueil je puisse estre arresté  
 Aussi fidelement que je connois l'Esté  
 Par le bois du figuier: arrivant dans le temple  
 Où le cheur des esleus te louange et contemple.

---

àge, / que la barbe commence à me pendre au menton, / feindre la gravité d'un refrougné Caton / aus yeus du populaire apparissant trop sage. / [...] / Je chante icy la mort et tel pense d'Amour / me voir bien affolé, qui verra quelque jour / que je pleure en riant nostre mesaventure» (tutti i testi del *Mespris* saranno citati da questa edizione). Nel sonetto liminare del *Mespris* la passione d'amore era ricordata come antefatto, fonte di un «remord langoureux qui sans aucun respit [...] bourrelle et martire» il poeta (cfr. *ibid.*, p. 29, *L'Auteur au lecteur*, vv. 1 e 5-8: «Favorable Lecteur, [...] / souriant à part toy ne te mets point à dire: / – Est-ce Chassignet, jadis tant amoureux, / jadis tant adonné au monde mal-heureux, / qui ces funebres vers si tristement souspire? –»).

Questa preghiera è modellata sullo schema di un'*oratio* liturgica a partire dall'*incipit* che, recitando «Donne moy donc, Seigneur, de pouvoir si bien suivre / tes Commandemens saints», ricorda la formula «Concede nobis, quaesumus, Domine [...]». La breve *oratio*, d'altronde, termina con l'immagine del tempio celeste ove risuona il canto dei beati («arrivant dans le temple / où le cheur des esleus te louange et contemple»), specularmente all'immagine conclusiva della susseguente *Oraison à Dieu* («puisse je parvenir en ton saint tabernacle», v. 208).

Il gioco strutturale che governa questi testi conclusivi del *Mespris* (identica estensione, specularità di immagini, concatenazione tematica) invita a interrogarci sulla natura e genere delle due composizioni. Entrambe propongono il tema della morte: la prima è un'evocazione della fine del mondo e del Giudizio Universale, che la preghiera finale («Donne moy donc, Seigneur, de pouvoir si bien suivre [...] que mort je ne sois point [...] comté au ranc des boucs au jour du Jugement») qualifica come sermone esortatorio in funzione ascetica; la seconda ribalta la prospettiva perentiva, trasformando il *sermo* in *oratio*, in una preghiera per ottenere la grazia di quella buona morte che consegue una conversione stimolata dalla rivelazione (apocalisse, appunto) dell'ἔσχατον. Entrambe le composizioni radicano il loro discorso nella Bibbia, ma seguendo due metodi diversi di assimilazione del testo scritturale. Il *Dernier Jugement* è, come Chassignet stesso sottolinea nella premessa, «tiré pour la plus part des escritures saintes», e si apparenta al genere della parafrasi. L'*Oraison à Dieu* è tessuta di richiami e citazioni bibliche, ma queste citazioni non ripropongono un testo unitario della Scrittura che sia sustrato dell'intero discorso. Inoltre, citazioni e richiami vengono inglobati nel testo secondo la tecnica propria di quei testi liturgici che riprendono stilemi e immagini o fanno menzione di episodi della Bibbia, senza per questo voler essere parafrasi. Non per nulla lo stesso *Dernier Jugement*, che noi leggiamo come parafrasi, applica questa tecnica «liturgica» in quei versi finali appena citati, i quali rappresentano, come si è detto, l'*oratio* con cui si chiude il sermone poetico.

Abbiamo suggerito che queste ultime composizioni confermano la natura del *Mespris* quale raccolta unitaria, strutturata come

una successione di meditazioni ascetiche. In effetti, la volontà di attribuire un carattere conclusivo al *Dernier Jugement* (la composizione che qui particolarmente ci interessa) è sottolineata dall'autore stesso che dichiara di essere «*deliberé de finir et parachever son livre* par une breve description de la fin et consommation de l'univers». Sempre Chassignet nella premessa in prosa collega la descrizione della fine del mondo con una meditazione salutare fondata sulla *visio*: nel caso specifico sulla rappresentazione edificante («*L'auteur [...] nous a voulu représenter [...] / «les hommes tellement atachez au cordeau de leur sales voluptez [...] se verront [...]»*). Tale *meditatio/visio* suscita speranza di salvezza e offre conforto *aus bons et vertueus* che concepiscono il momento della morte come ingresso nel regno eterno di Dio («*[...] sera d'autant plus occasion aus bons et vertueus, qui se seront tenus reglez parmi tant de debordemens, de louer d'un Cantique eternal la justice de ce grand et incomparable Roy qui, de vases vils et abjets les ayant fais vaisseaus d'honneur et de gloire, les ensaisnera de la possession de son royaume eternal*»). È questo lo scopo della meditazione proposta nel *Dernier Jugement*, scopo ribadito nell'*Oraison à Dieu*, la quale, insistendo sulla purificazione dei cuori susseguente la conversione, evidenzia, come punto d'arrivo dell'itinerario di salvezza, il conseguimento della visione beatifica:

Veus tu [= *Seigneur*] que nous reglions, avant la departie  
 Du cors materiel, nostre ame pervertie  
 Des plaisirs de la chair, purifiant nos ceurs  
 Sollicitez d'Amour, de ris, de ranceurs  
 Affin que, delaisant la corruptible masse  
 De ce cors sensuel, nous allions prendre place  
 Devant ta majesté, jouissant à souhait  
 De ta divinité qui retient le rouet  
 Du variable sort dont l'isnelle vistesse  
 De quelque mal nouveau à tout coup nous oppresse (vv. 7-16).

Lo stesso *Dernier Jugement* è concepito, pur nella sua forma eminentemente descrittiva, come una predica che disegna un *itinerarium in Deum*. Infatti, il poemetto si apre con la descrizione-annuncio della fine del mondo («*Ce monde [...] / un jour doit fi-*

*nir* et ce jour là s'appelle / jour de calamité, de plainte, et de querelle») e si conclude con l'*arrivo* nella dimensione della visione beatifica, il *tempio* ove si contempla e si loda Dio per l'eternità. Si tratta dunque di un percorso da ciò che è sottoposto a consunzione – rappresentato nel momento del crollo, dello sfascio – a ciò che è stabile, il suddetto tempio appunto. Al centro di questo percorso abbiamo il Giudizio, momento che segna la transizione fra le due dimensioni.

Il fatto poi che il *Dernier Jugement* faccia parte di un insieme unitario ci consiglia di definire questa unità e di indagare la «letteratura» cui essa appartiene. In seguito alla diffusione cinquecentesca della pratica degli Esercizi spirituali – grazie allo straordinario successo del testo ignaziano – si impone il tema della meditazione sui *novissima* (morte, giudizio, inferno, paradiso). Tale riflessione, propria già della tradizione delle *Artes bene moriendi* e dei libri sui *novissima*<sup>4</sup> (risalgono al Quattrocento opere fortunatissime anche nel secolo successivo, quali il *Liber utilissimus de quatuor hominis novissimis* di Dionigi il Certosino, il *De quatuor novissimis* di Rickel, il *Cordiale quatuor novissimorum* di autore sconosciuto), assume nella pratica tardo cinquecentesca sempre più il carattere di una *meditatio* fondata sull'attivazione della facoltà immaginativa. La meditazione sui *novissima* si svolge per tappe che compongono un itinerario stabilito. Due dei trattatelli di meditazione più diffusi in Europa – le *Meditaciones para todos los días de la semana* (1554) di Luís de Grenada e il *Tratado de la oración y meditación* (1556) di Pedro de Alcántara –, distribuendo la successione dei momenti meditativi per giornate, consacrano una giornata alla considerazione del giudizio finale<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1957, in particolare pp. 80-138; per il XV secolo cfr. anche F. BAYARD, *L'art de bien mourir au XV siècle. Étude sur les Arts du bien mourir au bas Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

<sup>5</sup> Cfr. J. DELUMEAU, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>)*, Paris, Fayard, 1983, pp. 389-399. Sull'influsso dei mistici spagnoli in Chassignet, cfr. Y. QUENOT, *De l'influence du «Traité de*

Il tema del giudizio universale è strettamente connesso, come nei testi escatologici della Scrittura, con la rappresentazione della fine del mondo, che in qualche modo conferma il senso di effimero del mondo creato. Così, la grande riflessione sulla caducità della carne – sulla morte incombente – che si sviluppa lungo il *Mespris* di Chassignet trova il suo coronamento nel passaggio dalla contemplazione dell'effimero individuale a quella dell'effimero universale.

Questa evocazione della caducità non solo delle realtà individuali ma del mondo – della creazione nel suo insieme – ha una ricca tradizione iconografica dal Medioevo al Rinascimento, ma nel Cinquecento ha una forte ripresa, connessa probabilmente alla riproposta di temi apocalittici quali la battaglia tra Cristo e l'anticristo nell'attesa dell'imminente giorno della fine. Basti pensare agli affreschi di Luca Signorelli nel duomo di Orvieto (1499-1504), che fanno precedere la rappresentazione della resurrezione della carne, del giudizio, dell'inferno e del paradiso, da quella dell'anticristo e del finimondo. Il Giudizio Universale di Michelangelo (1533-1541), una delle icone fondatrici del Manierismo pittorico, attraverso le molteplici imitazioni e la diffusione di incisioni in tutta Europa, contribuirà ulteriormente a creare un sistema di figurazioni che avranno un corrispondente letterario, sia in testi ascetici sia in testi più propriamente poetici.

È il caso del citato genere delle *Artes moriendi*. La meditazione sui *novissima* assume sempre più il carattere di una *descriptio*, costruita su immagini che formeranno repertori iconografici per la letteratura e l'arte barocca: valga solo l'esempio della raffigurazione della morte mediante tematiche macabre. Per quanto concerne il finimondo e il giudizio universale, la descrizione si costruisce come una parafrasi di testi escatologici scritturali, tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento. L'uso di questi testi – a volte parafrasi puntuale, a volte spunto per la creazione di una dimensione scenografica – sembra riportare all'iconografia pittorica. D'altra

---

*l'Oraison et Méditation» de Louis de Grenade sur le «Mespris», in AA. Vv., Jean-Baptiste Chassignet, cit., pp. 33-45.*

parte, già la prima anonima *Ars moriendi* del XV secolo aveva avuto grande accoglienza in quasi tutti i paesi dell'Europa occidentale grazie alle incisioni che la illustravano. Si tratta comunque di una riscrittura degli eventi escatologici, sulla base di frammenti biblici ricomposti in un quadro unitario e dettagliato.

Nel 1620 Roberto Bellarmino scrive l'opuscolo ascetico *De arte bene moriendi* (pubblicato nel 1621). È l'ultima grande *Ars moriendi* che segna veramente il ponte – congiunzione, non certo separazione – fra la spiritualità rinascimentale e quella barocca. È un testo di circa venticinque anni posteriore al *Mespris* di Chassignet, ma riassume la tipologia e soprattutto, per quanto concerne la meditazione sul Giudizio («De [iudicio] attente et saepissime cogitare utilissimum est iis qui feliciter mori cupiunt»<sup>6</sup>), rispecchia il modo di strutturare le immagini – immagini essenzialmente bibliche, ma anche derivate dalla trattatistica teologica e morale – usuale nella predicazione cinquecentesca, che a sua volta trova corrispondenze nella letteratura e nelle arti figurative. Dall'*Ars* di Bellarmino si può citare il seguente passo, che vuole essere appunto una descrizione del Giudizio – assolutamente tradizionale quanto all'uso dei frammenti biblici che compongono il quadro – e, nello stesso tempo, una paronesi costruita su questa descrizione:

Ad eum igitur locum in nubibus caeli Christus veniet cum omnibus Angelis, qui sunt ut minimum millia millium, et decies millies centena millia, ut Daniel scribit. Dixi autem, ut minimum, quoniam sententia sancti Dionysii Areopagitae et sancti Thomae est, numerum Angelorum sanctorum superare numerum omnium rerum corporalium. Ibi etiam aderit cum Rege Christo omnis multitudo sanctorum hominum in corporibus gloriosis, de quibus dicitur in Apocalypsi: «Vidi turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat, ex omnibus gentibus, et tribubus, et populis, et linguis». Erit igitur in hoc iudicio spectaculum, quale non fuit ab initio mundi, neque fiet. Porro rei mortis aeternae erunt omnes im-

---

<sup>6</sup> R. BELLARMINI, *De arte bene moriendi*, II, 2, Coloniae Agrippinae, apud Corneliium ab Egmond, 1626, p. 150.

pii, qui resumptis corporibus, nudi, et moesti moestitia summa et incredibili, astabunt in terra ab Angelis adducti ex toto orbe terrarum ad vallem Iosaphat et loca vicina. Numerus autem eorum erit longe major numero sanctorum, cum Dominus ipse dixerit: «Multi sunt vocati, pauci electi»; et: «Arcta est via, quae ducit ad vitam, et pauci inveniunt eam; lata est via, quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrans per eam». Quod si verum est, ut est verissimum, multitudinem sanctorum hominum numerari non posse, quanto minus numerari poterit turba reproborum? His autem adjuncti erunt spiritus maligni, qui sunt etiam in numero maximo. His ita constitutis, antequam sententia Iudicis proferatur, libri rationum aperientur, ut ex Daniele Propheta, et sancto Ioanne intelligi potest. Quid sint hi libri qui in Iudicio aperientur, explicat Apostolus Paulus ad Corinthios, dicens: «Nolite ante tempus iudicare quoadusque veniat Dominus, qui et illuminabit abscondita tenebrarum, et manifestabit consilia cordium». Effundet enim Deus ejusmodi lumen, ut in eo cernantur conscientiae omnium hominum impiorum. Videbunt igitur omnes qui in eo theatro erunt, conscientias omnium, ac per hoc opera, verba, cogitationes, appetitiones. O quale spectaculum erit, videre conscientias hypocritarum, mendacium, proditorum, cavillatorum, qui nihili faciebant, per omnia sacra pejerare. Ex hac publicatione scelerum et flagitiorum omnium hominum, ex qua sequetur praejudicium futurae sententiae, id fiet, quod legitur in Apocalypsi: «Reges terrae, et Principes, et Tribuni, et divites, et fortes, et omnis servus et liber, abscondent se in speluncis, et petris montium; et dicent montibus et petris: Cedite super nos, et abscondite nos a facie sedentis super thronum, et ab ira Agni; quoniam venit dies magnus irae ipsorum, et quis poterit stare?» Et hoc idem praedixit Dominus in Evangelio; cum crucem in humeris deferret, alloquens pias mulieres: «Filiae Ierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete, et filios vestros, quoniam ecce venient dies, in quibus dicent: Beatae steriles, et ventres qui non genuerunt, et ubera quae non lactaverunt. Tunc incipient dicere: montibus: Cadite super nos; et collibus: Operite nos». Ad extremum feretur sententia a Iudice dicente: «Venite benedicti... Ite maledicti», et ibunt justi in vitam aeternam, et injusti in ignem aeternum.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 156-159.

È da sottolineare come in questo passo sia centrale il concetto di spettacolo («Erit igitur in hoc iudicio *spectaculum*, quale non fuit ab initio mundi, neque fiet. [...] O quale *spectaculum* erit [...]»<sup>8</sup>) che riporta alla volontà, propria della catechesi barocca, di costruire una predicazione che susciti emozione attraverso l'immagine, la messa in scena di avvenimenti impressionanti, anzitutto sul piano visivo.

L'incipit del *Dernier Jugement*, con la condanna della dottrina dell'eternità della materia propria della filosofia epicurea («Ce monde icy n'est point, comme l'a recité / le Philosophe Grec, de toute éternité. / Un jour il doit finir [...]», vv. 13-15), dottrina che viene contraddetta con l'evocazione della fine del mondo, sembrerebbe indirizzare il discorso in una dimensione che non è quella della meditazione sui *novissima*, quanto piuttosto quella della letteratura controversistica e apologetica che si oppone, in questo caso, alla cosmologia pagana. In realtà, il riferimento erudito è un omaggio al dedicatario, Gesincourt, di cui nei versi di apertura si celebra il *sublime esprit*. Inoltre, il riferimento ostile nei confronti della filosofia antica, greco-latina, può essere in correlazione con la polemica, che emerge nel *Mespris*<sup>9</sup>, contro il vano sapere di un materialismo pagano che non ammette il disprezzo della vita terrena. In effetti, questo «poème tiré pour la plus part des écritures saintes» è, come si è detto, un vero e proprio esercizio di parafrasi che si inserisce in quell'attività di parafrasi che contraddistingue la produzione di Chassignet prima e dopo il *Mespris*<sup>10</sup>, ed è in

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 157 e 158.

<sup>9</sup> Cfr. XXV, 1-4: «Presupposes, mortel, quant l'esclairante flame / de tes jours sera morte, Epicure, pourceau, / que rien ne te survive et que mesme tombeau / que l'on prepare au cors préparé à l'ame; / [...]»; CCVI, 12-14: «Tu mourras et seras, Atheiste Epicure, / contraint de confesser, pendus à la torture / des enfers gemissans, que l'homme ne meurt pas».

<sup>10</sup> È datato al 1592 (due anni prima della pubblicazione del *Mespris*) il ms. BN, fr. 2381, che contiene, fra l'altro, una parafrasi di *Job*, una del *Cantique des Cantiques* e una del salmo 137. Nel 1601 Chassignet pubblica la parafrasi *Sur les douze Petits Prophetes* (terminata nel 1599) e nel 1613 quella *Sur les cent cinquante Pseaumes de David*.



questa forma che esso si situa in chiusura della raccolta come una meditazione sui *novissima* a partire dal testo biblico.

2. Gli studiosi che si sono occupati delle parafrasi bibliche di Chassignet – in particolare Daniela Dalla Valle, Marc Bensimon, Anne Mantero, Véronique Ferrer, Michèle Clément, Gabriella Bosco, Christophe Bourgeois<sup>11</sup> – hanno cercato di ricostruire quella che potremmo definire una «poetica della parafrasi». Daniela Dalla Valle, analizzando la *mise en vers* del *Cantique des Cantiques*, ha sfruttato questo testo per determinarne le componenti manieriste, che essa ha individuato nell'ambito della retorica e, più precisamente, dell'*imitatio*: infatti, «le trait le plus caractéristique de cette paraphrase est le mécanisme des renvois, des imitations, de la reprise et de l'emploi de modèles différents, externes et internes, qui régit et règle tout le texte»<sup>12</sup>. Ora, il gioco dei modelli multipli e dei rinvii interni fra questi stessi modelli, «moment central de la création poétique, ou plutôt le moteur même de cette création», appare appunto conforme «à l'emploi et à la fonction du modèle dans la création littéraire maniériste»<sup>13</sup>. Anche se l'intento di Daniela Dalla Valle non è tanto quello di ricostruire la poetica del-

<sup>11</sup> Cfr. D. DALLA VALLE, *Le jeu des modèles dans un poème inédit de J.-B. Chassignet*, «Revue de littérature comparée», 3 (juillet-septembre 1982), pp. 351-367; M. BENSIMON, *La paraphrase en vers de la Bible de J.-B. Chassignet. Images des Juifs*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LIV (1992), pp. 625-637; A. MANTERO, *Chassignet paraphraste des Petits Prophètes*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 313-332; V. FERRER, *Chassignet paraphraste du Psautier*, *ibid.*, pp. 333-345; M. CLÉMENT, *Le «Cantique des Cantiques» de J.-B. Chassignet: un texte dangereux*, *ibid.*, pp. 279-295; G. BOSCO, «*Job ou de la fermeté*»: Chassignet paraphraste et la querelle sur le «*Livre de Job*» dans les paraphrases de la fin du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, *ibid.*, pp. 297-312; CH. BOURGEOIS, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La Muse chrétienne (1570-1630)*, Paris, Champion, 2006, in particolare pp. 237-249.

<sup>12</sup> D. DALLA VALLE, *op. cit.*, p. 366.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 366 e 367.

la parafrasi quanto quello di stabilire le coordinate della poetica manierista, è indubbio che la distinzione fra i vari tipi di *renvois* (ad esempio quelli interni e quelli esterni), e la codificazione del gioco di questi *renvois* come elemento retorico centrale del Manierismo letterario, contribuiscono a evidenziare alcuni tratti fondamentali della tecnica del parafrasta. Tecnica di base, fondata da un lato sull'intertestualità dall'altro sull'*amplificatio*.

Sull'importanza dell'*amplificatio* come metodo che governa le parafrasi bibliche di Chassignet (quelle della maturità, dichiarate tali come genere) insiste Anne Mantero, che considera l'*expansion verbale* elemento costituente la libertà poetica del parafrasta, che pure è strettamente condizionato dal *savoir scripturaire*:

[...] à l'autre pôle de la liberté poétique, mais toujours sous le contrôle d'un savoir scripturaire, se situe l'expansion verbale. Celle-ci est indissociablement, pour reprendre un terme de rhétorique du temps, «exagération» de la pensée. Je ne retiendrai que trois procédés, parmi les plus typiques, de l'amplification: le recours à l'épithète; le développement de la comparaison; les formes de répétition. [...] Chassignet renonce à la pertinence rapide et elliptique du texte premier qu'il signale pourtant plus d'une fois. [...] Sans préjuger des résultats, admettons que le poète ait eu le souci de transposer l'efficacité d'une écriture archaïque sur laquelle il avait médité: dans cette hypothèse la brièveté serait échangée contre l'expressivité.<sup>14</sup>

È in quest'opera di *amplificatio* che «le paraphraste joue de plusieurs registres»<sup>15</sup>. Sabine Lardon, studiando la parafrasi biblica nelle *Œuvres chrestiennes* di Isaac Habert, ritiene che proprio nei testi di questo autore appartenenti al genere parafrastico, «au travers des écarts entre l'œuvre et son modèle, en l'occurrence la Vulgate, on puisse déceler les caractéristiques du style et de la pensée»<sup>16</sup>, scarti che rientrano nel campo dell'*amplificatio* soprattu-

<sup>14</sup> A. MANTERO, *op. cit.*, pp. 327 e 324.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>16</sup> Cfr. S. LARDON, *Inspiration biblique et formes poétiques dans les «Œu-*



tto «à l'aide de figures de l'allongement dont les plus fréquentes sont la coordination binaire et l'énumération»<sup>17</sup>, il che può valere anche per la tecnica di Chassignet parafrasta. Gli ampliamenti operati nelle parafrasi scritturali possono, pertanto, offrire informazioni sulle scelte teologiche dell'autore. Possono senza dubbio svelarne le scelte stilistiche: fatto particolarmente importante nel quadro della poesia religiosa del secondo Cinquecento, che nella maggior parte dei casi si presenta come poesia biblica<sup>18</sup>.

Nel caso del *Dernier Jugement*, abbiamo già detto che Chassignet stesso si preoccupa di indicare il poemetto come parafrasi. Si potrebbe, è vero, discutere sull'esatto significato della formula «tiré pour la plus part des escritures saintes», che pare di per se stessa negare la corrispondenza con un libro specifico della Bibbia con la genericità di quel riferimento alle *escritures saintes*, e inoltre con lo stilema *pour la plus part* suggerisce che non tutto il testo è parafrasi della fonte biblica. In effetti, l'intero poemetto è in assoluta sintonia con l'insieme del *Mespris* negli intenti parenetici, e l'*adhortatio* che scaturisce da una *meditatio* nutrita di evocazioni fortemente descrittive – in quel rapporto *meditatio/visio* cui abbiamo fatto cenno – non si fonda in primo luogo sulla *mise en vers* di un libro biblico la cui finalità sia l'edificazione e la ricreazione degli spiriti e, soprattutto, il rendere accessibile un testo oscuro o difficile per il lettore comune. Bensì si fonda su un'opera di decostruzione e ricostruzione, secondo la

---

vres chrestiennes» d'Isaac Habert, in AA. VV., *Poésie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680)*, «Actes du Colloque de Bezançon, 25-26 mars 1997», réunis par P. Blum et A. Mantero, Paris, Champion, 1999, pp. 49-64, qui p. 51.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Cfr. M. JEANNERET, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, Corti, 1969; M. CLÉMENT, *Poésie biblique et théorie poétique (1582-1629)*, in AA. VV., *Poésie et Bible de la Renaissance etc.*, cit., pp. 33-48. Cfr. *infra*, pp. 91-116: Chassignet traduttore dei Salmi. Verso una lingua barocca.

metodologia dell'oratoria sacra<sup>19</sup>. Metodologia che ha come scopo primario l'ammaestramento e la rappresentazione di situazioni morali, seppure con il ricorso ai testi scritturali. Così, infatti suona il breve *avant-propos* al poemetto, esso stesso tessuto di citazioni bibliche:

L'auteur, delibéré de finir et parachever son livre par une breve description de la fin et consommation de l'univers, nous a voulu représenter en ce poème tiré pour la plus part des écritures saintes les ravages de tant de misères qui lors abymeront les hommes tellement atachez au cordeau de leurs sales voluptez que, marchant les bras croisez avec le tems et la fortune, une venteuse chimere de plaisir et seureté, se verront plustost couvers du deluge des calamitez, fleaus, infortunes, et tormens ordonnez pour la juste punition des meschans, qu'ils n'auront pensé à estouper les ecluses entrouvertes de leurs vices: se debandans eus memes de telle impetuosité en la carriere de leurs folles concupiscences que, ne pouvant trouver un seul point de repos à leurs insolences effrenees, ils seront contrains à la fin de pendre au gibet de la vengeance divine et, comme boucs puans et lascifs separez du troupeau des brebis debonnaires, trebuscher en la maison où perpétuellement gronde le tintamarre des pleurs et grimemens de dens qui sera d'autant plus occasion aus bons et vertueux, qui se seront tenus reglez parmi tant de debordemens, de louer d'un Cantique eternal la justice de ce grand et incomparable Roy qui, de vases vils et abjets les ayant fais vaisseaus d'honneur et de gloire, les ensaisinera de la possession de son royaume eternal.

La descrizione dunque «de la fin et consommation de l'univers» non sarà parafrasi di un libro biblico specifico, ma esem-

---

<sup>19</sup> Cfr. M. CLÉMENT, *Poésie biblique etc.*, cit., p. 33: «Or éloquence sacrée et poésie biblique puisent à la même source: leur *inventio* se fondant sur les textes scripturaire, ce qui est la définition minimale de la poésie biblique». Il carattere volutamente oratorio del *Mespris* appare nell'esortazione del primo sonetto (vv. 9-10: «Venez à gorge ouverte en l'eau de mes discours / puiser contre la mort un assuré secours»).

plificazione e materiale di riflessione nel contesto di quell'*Ars bene moriendi* cui, come si è detto, si apparenta il *Mespris*. Il che non toglie che questa descrizione possa essere collegata al genere «parafrasi», perlomeno nella misura in cui ripropone con una certa unità la predica escatologica di Gesù nei vangeli sinottici, in particolare in quello di Matteo. Ma, come vedremo, il lavoro di *découpage* testuale, rispetto a fonti multiple, è estremamente complesso e tende, a parer nostro, in due direzioni. In una prospettiva teologica, Chassignet vuole offrire una specie di *breviarium* di escatologia, raccogliendo un repertorio di testi dell'apocalittica biblica. In una prospettiva letteraria, vuole costruire un poemetto ricco di riferimenti alla letteratura religiosa coeva, in particolare al genere «poème sacré». Ricco di riferimenti anche alle composizioni del *Mespris*, che è per certo l'*opus maximum* fra quelli letterari che offrono degli intertesti alla stesura del *Dernier Jugement*.

Abbiamo accennato all'importanza metodologica delle *amplificationes*. Ancora più importante è il gioco di intertestualità (di *renvois* interni ed esterni). Ora, nella nostra lettura intendiamo soffermarci su questi due aspetti, soprattutto sul secondo. Cercheremo anzitutto di considerare gli interventi sulle fonti scritte, con particolare riguardo ai problemi di strutturazione. In secondo luogo affronteremo il problema delle reminiscenze letterarie e analizzeremo il lavoro di rielaborazione in funzione di esiti, letterari appunto, possibili solo mediante un'intertestualità che sia ad un tempo di lessico e di immaginario.

3. Se il problema dell'intertestualità è centrale – anche come problema retorico – nell'uso in genere del testo sacro fatto da Chassignet<sup>20</sup>, esso è veramente dominante nella parafrasi, su cui

<sup>20</sup> Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1998, pp. 237-268 (cap. IV: *La retorica della 'lectio divina'*).

si struttura l'intero poemetto che stiamo esaminando, della grande sezione escatologica che compare nei tre sinottici (*Marc.*, 13; *Matth.*, 24-25; *Luc.*, 21: è questa la successione cronologica di redazione dei testi). È dominante per due ragioni. Anzitutto, per l'intertestualità che vige all'interno degli stessi Vangeli: intertestualità che si riflette su Chassignet, il quale, pur seguendo in linea di massima il testo matteoano, tiene d'occhio tutte e tre le cosiddette apocalissi sinottiche, in particolare quella di Luca. Inoltre, per il carattere stesso del genere apocalittico, che comporta la ripresa di un immaginario canonico (a partire dai testi escatologici dell'Antico Testamento fino all'*Apocalisse* neotestamentaria). Senza contare che l'intertestualità del Nuovo con l'Antico Testamento è elemento di fondo, ed ha un significato profondamente teologico da parte dei redattori dei Vangeli, che costruiscono il discorso ricalcando, in funzione di annuncio messianico, il loro dettato su quello veterotestamentario.

Per parte sua Chassignet si inserisce a pieno titolo in questa tradizione, strutturando il suo poemetto secondo una scansione che segue *Matth.*, 24 e 25, alternando però questa fonte primaria con alcuni grandi testi escatologici veterotestamentari, *Isaia* e *Sofonia* in particolare.

Il modo in cui, nella parafrasi chassignetiana del testo di *Matteo*, si inseriscono riferimenti ad altre fonti è significativo di un atteggiamento, squisitamente retorico, di *lectio* ed *interpretatio*. Queste fonti sono essenzialmente bibliche, e servono a comporre una specie di *targum* sul testo matteoano. La base scritturale è rappresentata come si è detto, oltre che da *Matth.*, 24-25, dai passi paralleli degli altri sinottici e da alcuni libri dell'escatologia veterotestamentaria (tra cui vediamo privilegiati, appunto, *Isaia* e *Sofonia*). Ma al di là delle parafrasi – spesso all'interno di queste – si moltiplicano riferimenti di lessico ed immaginario a una vasta scelta di libri biblici. Questo sovrapporsi di formule, stilemi ed immagini risponde all'esigenza di una composizione poetica, che non disdegna la citazione diretta da fonti letterarie oltre che scritturali.

Indicativo è il modo in cui Chassignet interagisce con le sue fonti nella descrizione della *parusia* e del giudizio che ne consegue. Si tratta dei vv. 145-188, che corrispondono a *Matth.*, 24, 27 e 29, e *Matth.*, 25, 31-33, secondo questa successione:

vv. 145-148 = *Matth.*, 24, 27;  
 vv. 155-161a = *Matth.*, 24, 29;  
 vv. 173-188 = *Matth.*, 24, 30-31 + 25, 31 (vv. 173-182); *Matth.*,  
 25, 32-33 (vv. 183-188).

Come si vede, a quelle che sono vere e proprie parafrasi si alternano delle addizioni (vv. 149-154 e 161b-172) che, interrompendo la rielaborazione e *interpretatio* del testo matteoano, sembrano volere piuttosto creare un testo nuovo che a sua volta ha precise ascendenze letterarie.

Il brano è particolarmente interessante in quanto nella rappresentazione della *parusía* e del Giudizio finale – che Chassignet mutua dal testo scritturale – abbiamo il momento culminante di quell'apocalisse con cui si conclude, secondo il disegno ascetico delle *artes bene moriendi*, la grande meditazione del *Mespris*. D'altra parte anche nei testi escatologici vetero e neotestamentari – da *Zaccaria* e *Sofonia* a *Daniele*, come nelle apocalissi sinottiche e nell'*Apocalisse* vera e propria – il momento della *parusía*, di una venuta che è teofania, rappresenta il momento conclusivo dell'evento messianico e della storia di salvezza: storia di salvezza che ha il suo sigillo, appunto, nel Giudizio finale.

Il brano è centrato sulla rappresentazione della venuta di Gesù giudice: in *Matth.*, 24, 27 e 29, la *parusía* del Figlio dell'uomo si evidenzia in un'apparizione abbagliante come «la folgore che viene da Oriente e brilla fino ad Occidente» (*Matth.*, 24, 27), accompagnata da uno sconvolgimento cosmico (*Matth.*, 24, 29), in cui tutto il mondo va in rovina secondo una successione di fenomeni (l'oscurarsi del sole e della luna, la caduta delle stelle, il venir meno delle potenze dei cieli) che ricorrono nelle descrizioni tipiche dell'apocalittica veterotestamentaria<sup>21</sup>. Matteo si serve di due immagini per illustrare l'idea che il Figlio dell'uomo nella sua *pa-*

*rusía* sarà riconoscibile immediatamente. Il Cristo, dice Matteo, sarà visibile per tutti come il fulmine che attraversa il cielo, e sarà anche riconoscibile come la presenza di un cadavere che si può individuare dal radunarsi degli avvoltoi (*Matth.*, 24, 28).

Ora, una prima considerazione che possiamo fare sulla rielaborazione poetica, è che Chassignet lascia cadere, qui, *Matth.*, 24, 28, con l'immagine del cadavere, connettendo immediatamente la rappresentazione della venuta del Cristo *sicut fulgur* con quella del dissolversi del cosmo, immagine quest'ultima anch'essa astrale, che prelude alla visione successiva del Giudizio. Il testo poetico crea quindi, qui, una forte unità di immaginario intorno alla tematica della luce e dei fenomeni cosmici, tanto più che l'immagine degli avvoltoi che si radunano sul cadavere è già stata usata ai vv. 127-128 da Chassignet, che la deriva da *Luc.*, 17, 37 – da un contesto cioè che non appartiene alle cosiddette apocalissi sinottiche, pur avendo anch'esso un significato escatologico – e la impiega per di più con un forte slittamento di senso, in quanto i versi chassignetiani «Là où seront les cors, là les aigles felonnes / s'assembleront au tour des meschantes personnes» non segnalano la *parusía*, bensì disegnano un'immagine intesa a sottolineare la tragica situazione degli uomini malvagi destinati alla dannazione.

Nel brano suddetto sono, comunque, significative le modalità d'approccio al testo scritturale nelle tre successive sezioni (vv. 145-148, 155-161a, 173-188). Nella prima, infatti, la parafrasi del testo di Matteo è quasi fedele alla lettera: semmai c'è una ricerca di effetti retorici nell'aggettivazione introdotta. Come quando, nel definire la dimensione spaziale (*monde spacieus*) e quella temporale (*en moins d'un court moment*), Chassignet crea un effetto di *oppositio* fra spazio e tempo – estensione e istantaneità – che rafforza l'immagine della *descente subite* del *Filz de Dieu*.

Nella seconda sezione la rappresentazione dello sconvolgimento astrale non è soltanto una trasposizione letterale del testo di Matteo (o degli altri sinottici). Anche se il calco a livello lessicale è evidente soprattutto nei vv. 159-161a. La spia di quello che potremmo considerare letteralismo è nell'uso del termine *vertus* per rendere il *δυνάμεις* scritturale, su influsso del *virtutes* della Vulgata o del *vertus* dei volgarizzamenti francesi (*les vertus des cieulx* abbiamo in Olivetan). Del resto fedele è la resa di «stellae

<sup>21</sup> Cfr. J. GNILKA, *Das Matthäusevangelium*, Freiburg im Brisgau, Verlag Herder, 1986-1988: trad. it., Brescia, Paideia, 1990-1991, vol. II, pp. 467-487; G. ANCONA, *Escatologia cristiana*, Brescia, Queriniana, 2003, pp. 31-36.

cadent de caelo» con «les astres du ciel perdront leur influence, tombant du haut en bas» e di «virtutes caelorum commovebuntur» con «les sublimes vertus viendront en decadence», malgrado un'addizione concettuale, che consiste in un riferimento astrologico (*les astres perdront leur influence*) estraneo al testo biblico, e nell'iterazione dell'immagine di crollo e di esautorazione (*viendront en decadence*) che si sovrappone a quella di sommovimento (σαλευθήσονται, *commovebuntur, seront commuees* **O**).

Nei Vangeli la catastrofe cosmica è descritta come un succedersi di fenomeni che concernono il sole, la luna, le stelle e le potenze (δυνάμεις, *virtutes*) dei cieli. Chassignet che pure ricalca con fedeltà, come si è visto, il testo neotestamentario, elencando in successione i cataclismi concernenti *soleil, lune, sublimes vertus e astres du ciel*, di ciascuna catastrofe dà una descrizione che recupera immagini e stilemi da altri passi biblici, con slittamenti di particolari iconici da un'immagine all'altra. Ad esempio, là dove l'immagine neotestamentaria concerne semplicemente l'ot-tenebrarsi del sole e della luna (*Matth.*, 24, 29: «sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum»), Chassignet recupera, da *Gioele* o dall'*Apocalisse*, l'immagine dell'astro che nell'oscurarsi sembra ricoperto di sangue: tuttavia, mentre nei testi scritturali è la luna ad assumere il colore del sangue (*Joel*, 2, 31: «Sol convertetur in tenebras, et luna in sanguinem»; *Apoc.*, 6, 12: «[...] et luna tota facta est sicut sanguis»<sup>22</sup>), nel *Dernier Jugement* di Chassignet il fenomeno è riportato al sole, *teint de rouille et de sang*, ove peraltro anche il particolare della *rouille* riprende una terminologia, quella della *rubigo* appunto, di risonanza biblica. Così pure la raffigurazione della luna *atteinte de douleur* – ulteriore addizione di Chassignet – potrebbe riecheggiare un'immagine, anch'essa escatologica, di Paolo, che nella lettera *Ai Romani* ricorda come l'intera creazione gema, quasi nelle doglie del parto, in attesa della gloria futura (*Rom.*, 8, 22-23: «Scimus enim quod omnis creatura ingemiscit, et parturit usque adhuc. Non solum autem illa, sed et nos ipsi primitias spiritus habentes, et ipsi intra nos ge-

<sup>22</sup> Cfr. anche *Isai.*, 24, 23; *Act.*, 2, 20.

mimus, adoptionem filiorum Dei expectantes, redemptionem corporis nostri»<sup>23</sup>. Il passo di Paolo peraltro, collegato a *Matth.*, 24, 19, aveva già offerto a Chassignet (vv. 29-30a), come vedremo più avanti, spunto per introdurre il tema escatologico della creazione che soffre per le doglie del parto.

Nella terza sezione nuovamente Chassignet riprende il tema della venuta del Cristo glorioso (*Jesus en sa prime grandeur*), proponendo l'evocazione della teofania secondo lo schema di corrispondenze e iterazioni che già troviamo nel testo scritturale: apparizione del Figlio dell'uomo come folgore nel cielo (*Matth.*, 24, 27 = Chassignet, vv. 145-148); sconvolgimento cosmico (*Matth.*, 24, 29 = Chassignet, vv. 155-161a); apparizione del Figlio dell'uomo sulle nubi, che invia i suoi angeli a suonare la tromba del Giudizio universale (*Matth.*, 24, 30-31 = Chassignet, vv. 173-182). In questa sezione, però, Chassignet sovrappone due luoghi neotestamentari, e precisamente *Matth.*, 24, 30-31 e *Matth.*, 25, 31.

Convieni, forse, considerare brevemente la struttura dell'apocalisse di Matteo<sup>24</sup> per comprendere meglio l'intento di costruzione letteraria che governa gli interventi di Chassignet sul testo biblico. In Matteo il discorso sulla *parusia* del Figlio dell'uomo, che culmina nella rappresentazione della grande tribolazione finale e della teofania accompagnata da fenomeni di sconvolgimento cosmico, trova una sua conclusione catechetica in una lunga sezione parenetica (*Matth.*, 24, 32-51 e 25, 1-30) in cui Gesù esplicita la finalità di istruzione dottrinale dell'intero discorso escatologico. Si tratta appunto di una sezione in cui si susseguono alcune parabole (quella del fico che annuncia l'estate, quella del servo fedele e del servo infedele, quella delle vergini prudenti e delle vergini

<sup>23</sup> L'interpretazione di *omnis creatura* (πᾶσα ἡ κτίσις) come riferimento a tutta la creazione, e non soltanto al genere umano, è corroborata dalla tradizione esegetica fin dai tempi più remoti (cfr. P. ALTHAUS, *Der Brief an die Römer*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1932: trad. it., Brescia, Paideia, 1970, p. 169).

<sup>24</sup> Cfr. J. DUPONT, *Les trois apocalypses synoptiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1985: trad. it., Bologna, Edizioni Dehoniane, 1987, pp. 51-104; J. GNILKA, *op. cit.*, vol. II, pp. 452-554 (trad. it.).

stolte, quella dei talenti): parabole tutte di significato escatologico che sviluppano una meditazione sull'incertezza del giorno e dell'ora della *parusía*, e hanno come scopo di invitare alla vigilanza nell'attesa dell'ἔσχατον. Solo dopo questa pausa di riflessione e di *adhortatio* riprende la descrizione della venuta del Figlio dell'uomo, prolungando la precedente descrizione di *Matth.*, 24, 30-31 e completandola con l'evocazione del Giudizio finale.

Chassignet condensa le immagini della *parusía* in un tutto unitario, privilegiando l'effetto descrittivo su quello parenetico, tanto più che alcuni tratti di questa parenesi sono anticipati (come è il caso dei vv. 47-69 che riprendono *Matth.*, 24, 37-44). Soprattutto, concentra la sua attenzione su *Matth.*, 24, 30-31, che riproduce fedelmente, come appare da un raffronto puntuale della rielaborazione poetica con il testo scritturale:

| Chassignet, vv. 173-182<br>(in corsivo segnaliamo le addizioni)                                | <i>Matth.</i> , 24, 30-31  |
|--|--|
| - à l'heure dans la nue, <i>esclattant de splendeur</i> , chacun verra Jesus                   | - et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli                                    |
| - en sa prime grandeur, pompeus de majesté   | - cum virtute multa et maiestate   |
| - qui mandera ses Anges, <i>fidelles truchemens de ses hautes louanges</i>                     | - et mittet angelos suos   |
| - à fin de rassembler, des quatre coings du monde, les bienheureus esleuz                      | - et congregabunt electos eius a quatuor ventis  |
| - ou avecque la vois, ou avecque l'airain <i>entonné par sept fois, par sept fois embouché</i> | - cum tuba et voce magna   |
| - dez la voute profonde du ciel plus eslevé  | - a summis caelorum  |
| - jusqu'au dernier confin de la terre <i>qui, ronde, est sans bout et sans fin</i>             | - usque ad terminos eorum ( <i>Marc.</i> , 13, 27: «a summo terrae usque ad summum caeli») |

Come nelle due sezioni testé esaminate, siamo in presenza di addizioni che sono *amplificationes* retoriche, le quali possono avere un valore puramente esornativo o esplicitante (è il caso dell'aggiunta *esclattant de splendeur*). L'esplicitazione, però, può avere un contenuto dottrinale: l'addizione concernente gli angeli, definiti fedeli *truchemens* delle gloriose imprese di Dio, riporta all'angelologia biblica, a quella tradizione scritturale – propria, in particolare, dell'apocalittica neotestamentaria – per cui gli angeli sono gli intermediari dell'azione di Dio<sup>25</sup>.

4. Per ritornare, però, alla struttura generale del poemetto chassignetiano – alla parafrasi di quella che viene definita l'Apocalisse sinottica –, possiamo allargare all'intero discorso le considerazioni appena fatte sulla descrizione della *parusía*, osservando come il testo matteano di base venga frantumato e ricomposto, con inserzione di luoghi biblici diversi, secondo un ordine che modifica un poco la disposizione della fonte biblica. Ecco la disposizione dei versetti parafrasati:

| Testi da <i>Matth.</i> , 24-25 | Altri testi parafrasati                          |
|--------------------------------|--|
|                                | <i>Sophon.</i> , 1, 15                           |
| <i>Matth.</i> , 24, 5-8        |  |
| <i>Matth.</i> , 24, 19         |  |
|                                | <i>Sophon.</i> , 1, 5 e 17                       |
| <i>Matth.</i> , 24, 37-44      |  |
|                                | <i>Marc.</i> , 13, 12 (= <i>Matth.</i> , 10, 21) |
| <i>Matth.</i> , 24, 9-12       |  |
|                                | <i>Sophon.</i> , 3, 1-4                          |

<sup>25</sup> Cfr. W. GRUNDMANN – G. VON RAD – G. KITTEL, voce ἄγγελος, in G. KITTEL – G. FRIEDRICH (ed.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1933-1978 (trad. it.: *Grande lessico del Nuovo Testamento*, a cura di F. Montagnini, G. Scarpato e O. Soffritti, Brescia, Paideia, 1965-1992, vol. I, col. 195-230).



|                                      |                               |
|--------------------------------------|-------------------------------|
|                                      | <i>Isai.</i> , 34, 11-15      |
| <i>Matth.</i> , 24, 15-18            |                               |
|                                      | <i>Luc.</i> , 17, 32-37       |
| <i>Matth.</i> , 24, 20-22            |                               |
| <i>Matth.</i> , 24, 23-24            |                               |
| <i>Matth.</i> , 24, 27               |                               |
| <i>Matth.</i> , 24, 29               |                               |
|                                      | Testi poetici del Cinquecento |
| <i>Matth.</i> , 24, 30-31 (+ 25, 31) |                               |
| <i>Matth.</i> , 25, 32-33            |                               |
| <i>Matth.</i> , 24, 35               |                               |

Anche limitandoci a esaminare la successione dei luoghi ricavati da Matteo (24-25), riconosciamo alcuni spostamenti: a questi si aggiungono le addizioni da altri testi, quasi tutti concernenti discorsi escatologici, sia dell'Antico che del Nuovo Testamento.

Un esempio degli interventi di decostruzione e ricostruzione (con spostamenti) da parte del parafrasta può essere quello dei vv. 75-86, in cui Chassignet propone il tema dei falsi profeti collegato con quello – anch'esso segno escatologico – della persecuzione dei giusti:

| Chassignet, vv. 75-86   | Matth., 24, 9-12 (+Marc, 13, 9)  |
|---|--|
| vv. 75-77a: Plusieurs prophetes faux, bien aisés de séduire / le peuple peu constant, tacheront de détruire / les fidèles Chrétiens | <i>Matth.</i> , 24, 11: Et multi pseudoprophetae surgent, et seducunt multos.  |
| vv. 77b-78a: qui, pour le nom de Dieu, / endureront beaucoup,   | <i>Matth.</i> , 24, 9: Tunc tradent vos in tribulationem, et occident vos; et eritis odio omnibus gentibus propter nomen meum (soltanto «et eritis odio omnibus propter nomen meum» anche in <i>Marc.</i> , 13, 13; <i>Luc.</i> , 21, 17; <i>Matth.</i> , 10, 22). |

|  |   |
|--|---|
| vv. 78b-82: tantost mis au milieu / des barreaux criminels, tantost mis en la haine / des princes et des roys, de torture et de geine / moulus, cassez, battus, en pieces desmembrez, / dans les cachos obscurs des ors gouffres cambrez./ | <i>Marc.</i> , 13, 9: Videte autem vosmetipsos. Tradent enim vos in conciliis, et in synagogis vapulabitis, et ante praesides et reges stabitis propter me, in testimonium illis ( <i>Matth.</i> , 10, 17-18); <i>Luc.</i> , 21, 12: Sed ante haec omnia iniicient vobis manus suas, et persequentur, tradentes in synagogas et custodias, trahentes ad reges et praesides, propter nomen meum. |
| vv. 83-84: Lors, plusieurs entreront en scandales iniques, / vivant l'un contre l'autre en rancunes publiques /  | <i>Matth.</i> , 24, 10: Et tunc scandalizabuntur multi, et invicem tradent, et odio habebunt invicem.   |
| vv. 85-86: si que le nombre grand de tant d'iniquité / refroidira beaucoup le feu de charité.  | <i>Matth.</i> , 24, 12: Et quoniam abundavit iniquitas, refrigescet charitas multorum.  |

Il motivo degli *pseudoprophetae* (e dell'anticristo) è ripetuto nei sinottici all'interno della cosiddetta Apocalisse (tre volte in quella di Matteo: 24, 5; 24, 11; 24, 23-24<sup>26</sup>): vedremo tra poco come la ripresa che Chassignet fa di queste ripetizioni risponda anche a una precisa poetica manierista, quella dell'*iteratio*. Nei vv. 75-86 è *Matth.*, 24, 9-12, ad essere parafrasato. Si tratta di una parafrasi a tratti fedele (in particolare i vv. 75-77a, 83-84, 85-86 riproducono quasi alla lettera *Matth.*, 24, 10-12 [nella successione 24, 11 / 24, 10 / 24, 12]) a tratti ampliata mediante un'*amplificatio* che si serve del gioco dell'intertestualità, come nella messa in versi di *Matth.*, 24, 9, che ingloba *Marc.*, 13, 9 (= *Matth.*, 10,

<sup>26</sup> Compare due volte in Marco (13, 6; 13, 21-22) e una volta in Luca (21, 8): possiamo trovare qui un'ulteriore conferma che, fra le tre Apocalissi sinottiche, Chassignet nella sua parafrasi segue quella di Matteo come testo base.

17-18) e *Luc.*, 21, 12. L'*amplificatio* ha un carattere esplicitante, in quanto i vv. 78b-82 chiariscono il contenuto della *tribulatio*, elencando le sofferenze e le prove che dovranno *endurer* i giusti *pour le nom de Dieu*. Ma ha anche un carattere di drammatizzazione letteraria, nella misura in cui introduce alcuni effetti cari a quel teatro della crudeltà proprio del senecismo cinquecentesco (*haine des princes et des roys, torture, geine, en pieces desmembrez, cachos obscurs, ors gouffres*). Anche per quanto concerne gli spostamenti di testo, possiamo ipotizzare la volontà di rafforzare il discorso sul piano del risultato letterario. Tutta la pericope, infatti, viene ricostruita, con un capovolgimento di versetti, premettendo l'annuncio (escatologico) degli *pseudoprophetae*, cui Chassignet fa seguire la descrizione di quella che sarà l'azione sovvertitrice dell'anticristo nei confronti della società. In conclusione, con una indubbia ricerca retorica di *climax*, abbiamo la denuncia dello «scandalo», di cui il testo di Chassignet, con ulteriore esplicitazione, sottolinea l'iniquità.

Valga ancora un esempio – questa volta, forse, più complesso – per quanto riguarda l'operazione di decostruzione e ricostruzione messa in atto da Chassignet nella sua parafrasi dell'Apocalisse matteana. *Matth.*, 24, 15-22 viene disperso nei vv. 109-116+30b-34+129-138:

|  |  |
|--|--|
| <sup>15</sup> Cum ergo videritis abominationem desolationis, quae dicta est a Daniele propheta, stantem in loco sancto, qui legit intelligat. <sup>16</sup> Tunc qui in Iudaea sunt, fugiant ad montes; <sup>17</sup> et qui in tecto, non descendat tollere aliquid de domo sua; <sup>18</sup> et qui in agro, non revertatur tollere tunicam suam. | vv. 109-116: L'abominable autel de desolation / s'esleva soudain au temple de Sion, / soudain les habitans des fertiles campagnes / du limonneus Jourdain gaigneront les montaignes / et ne reviendront point chercher en leur maison / quelque chose d'utile et propre à la saison. / Ils soignent leur salut; ceux qui sont en la plaine / ne reviendront querir leur vestement de laine |
|--|--|

|   |  |
|---|--|
| <sup>19</sup> Vae autem praegnantibus et nutrientibus in illis diebus!  | vv. 30b-34: [...] à ce jour là malheur, / mal-heur à ce jour là pour les femmes enceintes, / mal-heur à ce jour là aus nourrices contraintes / de voir mourir leur fruit qui doit encore en cors / comparoistre une fois au jugement des mors.   |
| <sup>20</sup> Orate autem ut non fiat fuga vestra in hieme, vel sabbato. <sup>21</sup> Erit enim tunc tribulatio magna, qualis non fuit ab initio mundi usque modo, neque fiet. <sup>22</sup> Et nisi breviati fuissent dies illi, non fieret salva omnis caro; sed propter electos breviabuntur dies illi. | vv. 129-138: Mais las! priez, mortels, que cest aspre debat / n'avienne au tems d'hyver ou au jour du sabat; / lors une affliction si grande et si cruelle / sur la terre naistra qu'il n'en fust jamais telle / dez le monde créé et telle desormais / à toute eternité il n'en sera jamais; / et si le saint respect des ames fortunees / n'eust retranché le cour de ce longues journées / sans doute à l'improviste eust succombé soudain / au supplice eternal tout le genre mondain. |

Il testo di Matteo (24, 15-22) descrive la grande tribolazione finale che precede la venuta del Figlio dell'uomo. Il materiale è assai eterogeneo. La pericope neotestamentaria ha come punto di partenza l'annuncio dell'abominio della desolazione nel luogo santo (24, 15). Ne conseguono l'appello a una fuga precipitosa (24, 16), seguito da esortazioni, ricche di immagini concrete, a non ritardare la fuga (24, 17-18), una deprecazione (*vae*, 24, 19), un invito alla preghiera (24, 20). Viene infine annunciata, in stile apocalittico profetico, la grandezza della tribolazione, ma viene anche formulata una promessa consolatrice (24, 21-22). Malgrado l'eterogeneità del materiale la pericope ha una sua profonda unità, anzitutto nel porsi come illustrazione – segno, questo, dell'intertestualità già presente nel passo neotestamentario – di un testo antecedente, che è scrittura sacra oggetto di meditazione («quae dicta est a Daniele propheta» e «qui legit intelligat»,



24, 15). Operazione di rilettura e di reinterpretazione di un modello, che viene rinnovata – in una prospettiva essenzialmente retorica – da Chassignet. Il quale peraltro, proprio là ove trova l'invito al *legere* e all'*intelligere*, sembra riprodurre più da vicino il testo di Daniele che quello di Matteo. Infatti, lascia cadere l'esplicito richiamo alla fonte veterotestamentaria («*quae dicta est a Daniele propheta*») e l'invito a compiere esercizio di ermeneutica («*qui legit intelligat*»), rendendo «*stantem in loco sancto*» con «*s'esleva soudain au temple de Sion*», che meglio ricalca l'espressione «*et erit in templo*» di Daniele (9, 27).

Così Jacques Dupont riassume la pericope, evidenziandone l'immaginario e la struttura:

L'«abominio della desolazione» appare comunque come il segnale di una catastrofe spaventosa. Il linguaggio apocalittico lo illustra mediante un pressante appello a una fuga precipitosa. Il motivo di tale fuga è ben spiegato al v. 21: «*Poiché vi sarà allora una tribolazione grande, quale mai avvenne dall'inizio del mondo fino a ora, né mai più ci sarà*». Il testo ha inizio con tre consegne concrete: «*quelli che sono in Giudea fuggano ai monti, chi si trova sulla terrazza non scenda a prendere la roba di casa, e chi si trova nel campo non torni indietro a prendersi il mantello*» (vv. 16-18). Alcune circostanze non potranno che aggravare la situazione: così per le «*donne incinte e quelle che allatteranno in quei giorni*»; così pure se la fuga avrà luogo d'inverno o in giorno di sabato (vv. 19-20). L'urgenza della fuga deve far risaltare la grandezza della catastrofe cui bisognerà sottrarsi. Il v. 22 aggiunge un ultimo tratto: se questa sventura dovesse prolungarsi, nessuno ne scamperebbe; ma Dio ne abbrevierà la durata a causa degli eletti. Nonostante tutto, Dio resta ancora padrone della situazione! L'incubo apocalittico si conclude con un raggio di luce.<sup>27</sup>

Sono queste le tappe di concetti e di immagini che il poemetto chassignetiano ripercorre, in uno sforzo di rivisitazione che ha per

<sup>27</sup> J. DUPONT, *op. cit.*, pp. 63-64 (trad. it.).

scopo la costruzione di una parnesi coerente sul piano letterario e su quello delle connessioni testuali. A volte con una parafrasi che riproduce la fonte scritturale quasi alla lettera, come nei vv. 129-138; a volte con una parafrasi libera, che sostituisce alle immagini di Matteo immagini corrispondenti («*qui in Iudaea sunt*» diventa, con volontà di mutare l'indicazione puramente geografica in elemento descrittivo di paesaggio, «*les habitans des fertiles campagnes du limonneus Jourdain*»).

In tale lavoro ermeneutico e retorico notiamo anzitutto che il versetto matteoano scorporato («*Vae autem praegnantibus et nutrientibus in illis diebus*», 24, 19) viene spostato da Chassignet nel contesto iniziale, subito dopo l'annuncio delle catastrofi mondiali che caratterizzano il «*jour de calamité, de plainte, et de querelle*», assumendo una rilevanza straordinaria anche in virtù dell'*amplificatio* cui è sottoposta la parafrasi. Lo spostamento risponde a una precisa esigenza retorica, quella di creare delle connessioni di immagini che accrescano la forza emozionale del testo. Il tema infatti delle partorienti e delle puerpere è collegato a un altro motivo scritturale, quello delle doglie del parto, che Chassignet evidenzia saldando nel suo poemetto *Matth.*, 24, 7-8 e *Matth.*, 24, 19: «*et erunt pestilentiae, et fames, terraemotus per loca*.<sup>8</sup> *Haec autem omnia initia sunt dolorum* (πάντα δὲ ταῦτα ἀρχὴ ὠδίνων).<sup>19</sup> *Vae autem praegnantibus et nutrientibus in illis diebus*». Non solo: Chassignet nel parafrasare *Matth.*, 24, 7-8 («*la famine et la peste, / les mouvemens de terre et l'orage funeste / détruiront l'univers bourrellé de douleur, / d'effroy et de tourment*», vv. 27b-30a), esplicita queste doglie come doglie dell'universo, riproponendo probabilmente l'immaginario già ricordato di quella lettera *Ai Romani* che fa delle doglie escatologiche un evento cosmico: per Paolo, tutta la creazione insieme geme e soffre le doglie del parto (πάσα ἡ κτίσις συστενάζει καὶ συνωδίνει, «*omnis creatura ingemiscit, et parturit*», «*toute creature gemist et travaille ensemble*» *O, Rom.*, 8, 22), nel senso che tutta la creazione partecipa all'attesa della rinascita.

È opportuno qui notare come alla parafrasi di *Matth.*, 24, 19 – i versi appunto 30b-34, costruiti intorno all'anafora *mal-heur/mal-heur* che corrisponde al deprecativo *vae* di Matteo – segue una sezione (vv. 35-46) derivata da quel testo di Sofonia che aveva già offerto l'apertura al discorso escatologico chassignetiano

(v. 16: «jour de calamité, de plainte, et de querelle» = *Sophon.*, 1, 15: «Dies irae dies illa, dies tribulationis et angustiae»). Tale sezione si concatena con la parafrasi matteana mediante la prosecuzione dell'anafora *mal-heur*, che assume un significato non solo di deprecazione ma anche di condanna:

[...] à ce jour là *mal-heur*,  
*Mal-heur* à ce jour là pour les femmes enceintes,  
*Mal-heur* à ce jour là aus nourrices...  
 [...]
   
*Mal-heur* sur les pecheurs...

Difatti il *mal-heur*, proclamato al v. 30 quale caratteristica del *dies irae*, ha nei versi seguenti questa doppia valenza.

La concatenazione suddetta, attraverso il gioco dell'anafora e l'inserimento di *Sofonia* mediante una parafrasi che non è calco fedele ma rielaborazione fortemente letteraria, inquadra la pericope proemiale dell'Apocalisse matteana (24, 5-8), che segna la messa in guardia contro il pericolo dell'Anticristo e preannuncia le catastrofi mondiali, con il testo profetico escatologico veterotestamentario, da cui peraltro era derivata l'apertura sul *dies irae*. Viene così evidenziata la volontà di Chassignet di non fare una semplice parafrasi di un testo scritturale, bensì di comporre una predica escatologica – se non un breve *tractatus* di escatologia biblica – che recuperi e riordini i dati dei vari testi escatologici, dall'Antico al Nuovo Testamento, usando immagini, formule e stilemi comuni all'apocalittica scritturale.

Il resto della pericope (*Matth.*, 24, 15-18+20-22) è parafrasato fedelmente da Chassignet nei vv. 109-116 e 129-138, ma questa parafrasi è interrotta dall'inserzione di un'altra parafrasi, quella di un passo escatologico di Luca (17, 32-37) che si trova al di fuori della cosiddetta Apocalisse sinottica, quale si presenta nella versione lucana (21, 1-38), ma che in realtà offre un parallelo di questa Apocalisse sinottica, quale si presenta nella versione di Matteo (24, 37-41). Sia Matteo che Luca adducono esempi veterotestamentari per fornire una prefigurazione della fine del mondo: Matteo evoca lo sterminio dei contemporanei di Noè, così pure Luca, il quale aggiunge a questo esempio quello dei contemporanei di Lot. L'associazione delle due catastrofi – quella del dilu-

vio e quella della distruzione di Sodoma – è attestata come tradizionale sia nell'Antico che nel Nuovo Testamento.

Chassignet, separando il richiamo, *exempli gratia*, a Noè (vv. 47-58) e quello a Lot (vv. 117-118), parafrasa sia il testo di Matteo che quello di Luca, in due luoghi differenti del suo poemetto, praticando quella tecnica dell'*iteratio* che la poetica manierista e barocca ama<sup>28</sup>, ma che qui è lecito ritenere possa essere ispirata dalla retorica stessa del testo scritturale, ove la ripetizione e la ripresa di pericopi è caratteristica ricorrente.

Questa *iteratio* tematica e testuale connota tutto il poemetto, e deriva, di fatto, direttamente dalla struttura biblica. Possiamo citare la ripetuta ripresa di un'immagine concernente la *parusía*. Tre volte compare la rappresentazione della *subite venue*, della *descente subite* del Figlio di Dio, che appare sulle nubi e risplende di luce folgorante:

De mesme arrivera la subite venue  
 Du Filz du Tout-Puissant environné de nue,  
 De flames et d'esclairs (vv. 59-61a);

Comme le vif éclair traverse incontinent  
 Le monde spacieus du Levant au Ponant  
 En moins d'un court moment, aussì soudaine et viste  
 Sera du Filz de Dieu la descente subite (vv. 145-148);

A l'heure dans la nue, esclattant de splendeur,  
 Chacun verra Jesus en sa prime grandeur,  
 Pompeus de majesté, qui mandera ses Anges,  
 Fidelles truchemens de ses hautes louanges (vv. 173-176).

<sup>28</sup> Cfr. Y. GIRAUD, *Peut-on élaborer des critères formels définissant le Maniérisme littéraire? (Le cas des figures d'itération)*, in AA. VV., *Maniérisme e letteratura*, «Atti del Congresso Internazionale: Torino, 12-15 ottobre 1983», a cura di D. Dalla Valle, Torino, Albert Meynier, 1986, pp. 195-209; G. HATT, *Variation et répétition chez Jean-Baptiste Chassignet: vers un modèle personnel du sonnet*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet, cit.*, pp. 257-275.

Abbiamo la parafrasi, nella prima citazione, di *Matth.*, 24, 30, nella seconda, di *Matth.*, 24, 27, nella terza, di nuovo di *Matth.*, 24, 30-31. A parte la considerazione che tutti e tre i passi ripropongono la medesima immagine, la ripresa di *Matth.*, 24, 30 trova un precedente nello stesso testo scritturale. Infatti, è proprio all'interno dell'Apocalisse matteaana – e a distanza di pochi versetti – che troviamo l'effetto di ripetizione (*Matth.*, 24, 30-31 e *Matth.*, 25, 31). Ciò si spiega col fatto che Chassignet, come si è visto, segue quasi sempre nella loro successione i versetti dell'Apocalisse matteaana, ma è da questo ricalcare il testo biblico che l'*interpres* potrebbe trovare un modello di struttura retorica costruito sull'*iteratio*.

Così pure, sempre per quanto riguarda la tecnica dell'*iteratio*, ben tre volte ritorna la messa in guardia contro i falsi profeti, messa in guardia peraltro ripetuta all'interno della stessa Apocalisse sinottica:

| <i>Matth.</i> , 24  | Chassignet   |
|---|--|
| <sup>5</sup> Multi enim venient in nomine meo, dicentes: Ego sum Christus; et multos seducent.  | vv. 17-20: Où plusieurs, se nommans le Sauveur et le Christ, / se diront envoyez au nom du Saint Esprit, / heraus sans mandemens dont la caute malice / desvoyera plusieurs du chemin de justice.  |
| <sup>11</sup> Et multi pseudoprophetae surgent, et seducent multos.   | vv. 75-77a: Plusieurs prophetes fauls, bien aises de seduire / le peuple peu constant, tascheront de destruire / les fidelles Chrestiens [...]   |
| <sup>23</sup> Tunc si quis vobis dixerit: Ecce hic est Christus, aut illic, nolite credere. <sup>24</sup> Surgent enim pseudochristi et pseudo prophetae, et dabunt signa magna et prodigia: ita ut in errorem inducantur, si fieri potest, etiam electi. | vv. 139-144: Voilà Dieu est venu, vous contera l'on ore, / le voilà en tel lieu, vous dira l'on encore; / non! ne le croyez pas! plusieurs prophetes faus, / prophetes mensongers, pernicious et caus, / par signes cauteleus, par charmes et presages, / s'ils peuvent, tromperont les esleus et les sages. |

Quello che a noi interessa, nel nostro tentativo di individuare una poetica della parafrasi biblica in Chassignet, è la modalità con cui viene riprodotta la ripetizione che incontriamo nel testo scritturale. In Matteo abbiamo due coppie di formulazioni quasi identiche («multi pseudoprophetae surgent», 24, 11 / «surgent enim pseudochristi et pseudoprophetae», 24, 24; «multos seducent», 24, 5 / «seducent multos», 24, 11) e due segmenti tematici simili per concetto ed immaginario («venient in nomine meo, dicentes: Ego sum Christus», 24, 5 / «si quis vobis dixerit: Ecce hic est Christus [...], nolite credere», 24, 23). Appare evidente che Chassignet, pur riprendendo dal modello testamentario quella struttura dell'*iteratio* concettuale con cui costruisce il suo discorso nella fedeltà non solo ai contenuti e all'immaginario ma anche alla retorica sottostante al testo biblico, conforma il suo linguaggio – per certo denso di echi e di stilemi scritturali – a esigenze letterarie. In questo caso ciò avviene per il fatto che la parafrasi pur conservando alcuni termini obbligati (*prophetes fauls, prophetes mensongers et caus*) in virtù dell'*amplificatio* tende ad effetti basati sulla *variatio*.

5. Abbiamo già visto come nel parafrasare l'Apocalisse matteaana (e gli altri testi evangelici) Chassignet usi registri diversi di approccio, passando dal calco letterale ad ampliamenti costruiti sull'intertestualità o sulla scomposizione e ricomposizione delle fonti, con arricchimenti testuali in funzione letteraria. Sempre, però, sia Matteo sia gli altri sinottici sono resi con fedeltà, per cui si può parlare di una vera e propria *mise en vers* del testo della Bibbia. Differente invece è la tecnica parafrastica per quanto concerne i testi veterotestamentari, in particolare *Sofonia* e *Isaia*, che sono le altre due grandi fonti del poemetto. Il fatto che il parafrasta riservi un maggior letteralismo alla rielaborazione del Nuovo Testamento è, forse, un dato a favore della collocazione di Chassignet nell'area della spiritualità cattolica<sup>29</sup>. Occorre anche sottoli-

<sup>29</sup> Cfr. M. JEANNERET, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 187-203 (chap. VIII: *Divorce confessionnel*), in particolare p. 188: «Ca-

neare che nel *Dernier Jugement* la parafrasi verte soprattutto su testi neotestamentari e che l'Antico Testamento pare essere introdotto come *variatio* o abbellimento poetico; forse, in una prospettiva più teologica, come esplicitazione di quel riferimento ai testi profetici che possiamo trovare nel Nuovo Testamento.

Un'ipotesi che può essere fatta sulla tecnica di inserimento di brani derivati dall'Antico Testamento (qui, come si è detto, da *Sofonia* ed *Isaia*), nel quadro della parafrasi del testo o dei testi evangelici, è che Chassignet si ispiri a modalità liturgiche quali l'uso di inquadrare le *lectiones* del breviario con antifone o versetti scritturali tratti da testi diversi da quelli della *lectio*, ma ad essa in qualche modo congruenti per tematica o connessione considerata profetica.

Inoltre il riferimento ai testi escatologici veterotestamentari precede e si salda con la parafrasi di *Matth.*, 24, 15-18, pericope che istituisce il rapporto con l'apocalittica profetica, mediante la sottolineatura «abominatio desolationis, quae dicta est a Daniele propheta» e l'invito alla comprensione attraverso la lettura del testo sacro («qui legit intelligat»). Il che potrebbe suggerire che Chassignet accoglie un invito a scrutare l'insieme delle testimonianze bibliche e delle profezie. Come Joachim Gnilka ha notato nel suo commento al Vangelo di Matteo,

è tipico del linguaggio apocalittico che esperienze funeste del passato siano espresse in immagini e siano usate come materiale figurato per annunciare mali futuri. Il ricordo storico compensa l'indeterminatezza della predizione, ma in pari tempo l'avvolge in un'atmosfera misteriosa. L'autore cristiano della piccola apocalisse che vide la luce all'inizio della guerra giudaica e che, passando per *Marc.*, 13, sta alla base di *Matth.*, 24, era stato il primo a riprendere l'immagine danielica dell'abominazione della deso-

---

tholiques et calvinistes prennent peu à peu conscience de leurs différences; ils se découvrent des adversaires et tâchent de définir des options littéraires qui leur soient propres; les psaumes, nous allons le voir, vont fournir à leur expériences un champ privilégié».

lazione e a porla in relazione con la fine del mondo. Ma la sua profezia non s'era realizzata. Con la catastrofe della guerra giudaica non era venuta la fine. D'altro canto, l'immagine dell'abominazione quale ricordo storico orientato al futuro è passibile di interpretazione e applicabile ad altre situazioni.<sup>30</sup>

Chassignet per parte sua non si limita alla parafrasi meccanica del testo matteoano, ma si investe della funzione di colui appunto che *leggendo comprende* («qui legit intelligat»), dell'ermeneuta dei segni della storia (in questo caso anche storia moderna, storia della grande lacerazione della *respublica* cristiana) raffrontati ai segni profetici offerti dalle successive stratificazioni scritturali. Per cui alla base di una precisa retorica della *lectio divina* abbiamo sia un'ermeneutica del testo biblico sia una teologia della storia fondata sull'escatologia.

In ogni modo nelle riprese da *Sofonia* e *Isaia* viene sicuramente meno l'aderenza alla lettera e sembra prevalere l'esercizio retorico. L'intertestualità, elemento peraltro ricorrente, come si è detto, anche nella fonte scritturale (neotestamentaria in particolare), diventa qui una tecnica su cui si fonda il gioco di scomposizione e ricomposizione, ove quello che conta non è più la fedeltà al discorso parafrasato ma un lavoro di *collage* sulle parole e sulle immagini. Prendiamo ad esempio i vv. 35-46 che si ispirano a *Sophon.*, 1, 5 e 17:

Mal-heur sur les pecheurs qui, fondus en leurs crimes,  
Adorent sur le tect de leurs maisons sublimes  
Les estoiles des cieus, eschinez du baston  
De l'ire du Seigneur, ils iront à taston,  
Chancellant et douteus, sans voye et sans lumiere  
Comme un aveugle né dont la foible paupiere  
Luy resserre les yeus en l'eternelle nuit.  
Leurs cors, comme fumier retiré du conduit,  
Ort, punais et puant, sur le front de la plaine

---

<sup>30</sup> J. GNILKA, *op. cit.*, vol. II, p. 471 (trad. it.).



Sera foulé du pié, leur sang comme l'areine  
 Bavole au gré du vent, de çà, de là, roulant  
 En tourbillons espais, de mesme ira coulant.

Non tanto la frammentarizzazione del testo di Sofonia – frammentarizzazione che noi ritroviamo a volte anche nella riscrittura dell'Apocalisse matteana – quanto la volontà di isolare alcune immagini e di riproporle, recuperando espressioni e formule o anche semplici vocaboli da altri testi biblici, come può evidenziare l'annotazione, per certo non esauriente, con cui accompagniamo il testo di Chassignet in appendice. Così, viene accolta e resa fedelmente, seppure ampliata, la rappresentazione dei «pecheurs qui, fondu en leurs crimes, adorent sur le tect de leurs maisons sublimes les estoiles des cieus» («eos qui adorant super tecta militiam caeli»). Ma le immagini susseguenti di Sofonia (che nel testo scritturale peraltro compaiono a distanza di una decina di versetti) sono sottoposte a una rielaborazione che si serve di formulazioni e di lessico derivati con tutta evidenza da altre fonti scritturali. Infatti, all'espressione «tribulabo homines» corrisponde la formula «eschinez du baston de l'ire du Seigneur» che in realtà coniuga riferimenti estranei a Sofonia, e precisamente «virga indignationis eius», dalle *Lamentazioni* (3, 1), e «virga in dorso eius», dai *Proverbi* (10, 13). L'espressione «ambulabunt ut caeci» mette in moto un meccanismo ancora più complesso, perché da una parte l'identificazione dei *caeci* con l'*aveugle né* riporta all'immaginario della parabola evangelica del *caecus a nativitate* (*Joan.*, 9, 1-41), per poi ricostruire la scena di coloro che si muovono a tentoni con una figurazione che evoca un luogo di Isaia (59, 9-10), anche nella scelta dei vocaboli (ad esempio «ils iront à taston» corrispondente a «palpavimus sicut caeci parietem»). La doppia immagine – sangue e corpo, da Chassignet invertita – con cui si conclude il luogo di Sofonia parafrasato («effundetur sanguis eorum sicut humus, et corpora eorum sicut stercora») diventa pretesto per una rappresentazione che accentua, con gusto barocco, gli effetti macabri e cruenti, recuperando per di più anche una citazione dal *Siracide* (9, 10): «quasi stercus conculcabitur».

Mentre la riscrittura della seconda delle pericopi di Sofonia cui si ispira Chassignet (vv. 87-100) si apparenta maggiormente, come metodo di rielaborazione, alle parafrasi dei brani evangeli-

ci, in quanto segue con fedeltà più grande il testo biblico. Anche qui, però, al di là dell'*amplificatio* letteraria si manifesta la volontà di rileggere il modello parafrasato attraverso una tessitura linguistica debitrice di fonti diverse, in cui ritornano formule sempre veterotestamentarie, dai *Salmi* in particolare, accanto a stilemi di appartenenza liturgica.

Il terzo grande inserto veterotestamentario (vv. 101-108) è un esempio significativo di come il parafrasta reagisca, qui, in funzione della parola e dell'immagine più che del discorso sviluppato dal testo biblico. Si tratta, come è evidente dalle note dell'appendice, di un riferimento ad Isaia più che di una rielaborazione testuale. Il gioco di scomposizione e ricomposizione si fa più complesso. Potremmo pensare che Chassignet abbia continuato la riflessione su Sofonia che aveva iniziata nei vv. 87-100, ispirandosi qui a *Sophon.*, 2, 14: «Et accubabunt in medio eius greges, omnes bestiae gentium; et onocrotalus et ericius in liminibus eius morabuntur; vox cantantis in fenestra, corvus in superliminari, quoniam attenuabo robur eius». Il che appare verosimile a causa del lessico zoologico che caratterizza il versetto (*onocrotalus, ericius, corvus*), recuperato puntualmente da Chassignet. Senza contare che nei vv. 107-108 («comme monceau de pierre / les grans amas de sel croistront dessus la terre») abbiamo un'inevitabile citazione da Sofonia con la ripresa dell'immagine dell'*acervus salis* (*Sophon.*, 2, 9). Ma il lessico zoologico, con tutta probabilità, induce Chassignet a spostarsi su Isaia (il riferimento a Isaia è indubbio sul piano di un riscontro di vocabolario), in quanto ivi egli trova un bestiario molto più ricco.

Confrontiamo il testo di Chassignet con quello di Isaia:

Les foulons, les luitons balleront aus tombeaus,  
 L'orphraye, le hibou, la choué, et les corbeaus  
 De leur funèbre vois, mal-heureuses musiques,  
 Grailleront à haut cris sur les palais antiques,  
 Le mi asne et mi veau, et les caus herissons  
 Y sauteront tousjours, les ronces et les buissons  
 Couvriront les palais, comme monceaux de pierre  
 Les grans amas de sel croistront dessus la terre.

Et possidebunt illam onocrotalus et ericius, ibis et corvus habitabunt in ea, et extendetur super eam mensura, ut redigatur ad nihilum, et

perpendicularum in desolationem. Nobiles eius non erunt ibi; regem potius invocabunt, et omnes principes eius erunt in nihilum. Et orientur in domibus eius spinæ ut urticae, et paliurus in munitionibus eius, et erit cubile draconum et pascua struthionum, et occurrent daemonia onocentauris, et pilosus clamabit alter ad alterum; ibi cubavit lamia et invenit sibi requiem, ibi habuit foveam ericius et enutrivit catulos et circumfodit et fovit in umbra eius, illuc congregati sunt milvi alter ad alterum (*Isai.*, 34, 11-15),

cui si può aggiungere:

Sed requiescent ibi bestiae, et replebuntur domus eorum draconibus, et habitabunt ibi struthiones, et pilosi saltabunt ibi, et respondebunt ibi ululae in aedibus eius, et sirenes in delubris voluptatis (*Isai.*, 13, 21-22).

Michel Bideaux<sup>31</sup> aveva già segnalato che «le bestiaire de Chassignet est d'une richesse assez exceptionnelle dans la poésie de son temps». Più di recente, Gilles Banderier<sup>32</sup> ha studiato il ruolo a livello di immaginario del bestiario e dell'erbario nel *Mespris* e ha offerto, su questo argomento, interessanti suggerimenti sui meccanismi di intertestualità nell'uso delle fonti.

Per quanto concerne il testo di Isaia in questione, è anch'esso un testo escatologico. Infatti, *Isai.*, 34, 11-15, cui Chassignet si ispira, fa parte di quel capitolo 34 che, riallacciandosi alla cosiddetta Apocalisse d'Isaia (cap. 24-27) ove è rappresentata la fine del mondo con l'evocazione di una conflagrazione cosmica, descrive, sempre con linguaggio apocalittico, il giorno terribile del giudizio divino<sup>33</sup>. Con immagini proprie di Isaia, ma anche di al-

<sup>31</sup> Cfr. M. BIDEAUX, *La poétique de J.-B. Chassignet: 'ni plus ni moins que la vois contrainte dans l'estroit canal d'une trompette'*, in AA. VV., *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle offerts à Louis Terreaux*, édité par J. Balsamo, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1994, pp. 347-370, qui pp. 361-362.

<sup>32</sup> Cfr. G. BANDERIER, *Le bestiaire et l'herbier*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 139-162.

<sup>33</sup> Gerolamo inizia il commento ai capitoli 34-35 con l'affermazione che

tri profeti (per esempio, del citato Sofonia), in questa pericope si parla di fauna e vegetazione selvagge, che prenderanno il posto degli uomini fra le rovine delle città distrutte. La fauna comprende animali favolosi ed esseri mostruosi, connessi con un immaginario diabolico<sup>34</sup>. Se si escludono il corvo e il riccio, gli animali o i mostri elencati in Isaia non sono riconoscibili con sicurezza nel testo ebraico, e anche il testo della Vulgata – quello che con buona probabilità è alla base della rielaborazione di Chassignet o influenza, almeno quanto alla lessicologia specialistica, le versioni di cui questi può essersi servito – è poco sicuro o per l'oggettiva difficoltà di identificare termini come *onocrotalus* o per la discrepanza che riscontriamo non solo fra la Vulgata e l'originale ebraico ma anche fra la Vulgata e la versione dei Settanta<sup>35</sup>, che in caso di lessico raro condiziona certamente le traduzioni cinquecentesche.

La terminologia in questione nella Vulgata e in Chassignet è la seguente, riportata nell'ordine che ha nei rispettivi testi:

|  |   |
|--|---|
| onocrotalus (uccello acquatico, forse il pellicano): anche in <i>Sophon.</i> , 2, 14 | foulons (= <i>cauchemars</i> [XVI s. <i>coquemars</i> ], nell'accezione di fantasmi notturni, qui forse le <i>lamiae</i> ?) |
|--|---|

essi contengono una profezia «de interitu omnium nationum et de consummatione mundi, quae est in die futura iudicii» (HIERONYMI, *In Isaiam prophetam*, PL 24, col. 17-704, qui col. 370).

<sup>34</sup> A proposito di *pilosus* e di *lamia* (34, 14) Gerolamo nel suo commento spiega che si tratta di esseri leggendari, descritti nella mitologia pagana: «[...] quae gentilium fabulae et poetarum figmenta describunt» (*In Isaiam prophetam*, cit., col. 372).

<sup>35</sup> Un esempio di queste discrepanze: in *Isai.*, 34, 14, là dove la Vulgata traduce «ibi cubavit lamia», la versione dei Settanta ha «ἐκεῖ ἀναπαύσονται ὄνοκενταύροι» e il testo ebraico masoretico «ivi poserà Lilit (= demone notturno, della mitologia assiro-babilonese)», mentre una tradizione attestata dai manoscritti di Qumrân riporta «ivi si poseranno le nottole».

|  |   |
|--|---|
| ericius: anche in <i>Sophon.</i> , 2, 14 | luitons (= <i>lutins</i> , forse le <i>lamiae?</i> o i <i>daemonia?</i> ) |
| ibis                                     | orphraye (uccello da preda, forse l' <i>onocrotalus?</i> )                |
| corvus: anche in <i>Sophon.</i> , 2, 14  | hibous (forse l' <i>ibis?</i> a causa anche dell'assonanza?)              |
| dracones                                 | choue   |
| struthiones                              | corbeaus ( <i>corvi</i> )   |
| daemonia                                 | mi-asne (forse il <i>pilosus?</i> )                                       |
| onocentauri                              | mi-veau (forse l' <i>onocentaurus?</i> )                                  |
| pilosus                                  | herissons ( <i>ericii</i> )   |
| lamia                                    |   |
| milvi                                    |   |

A proposito della ripresa, da parte di Chassignet, del lessico zoologico biblico Véronique Ferrer<sup>36</sup> ha giustamente sottolineato come «plusieurs épaisseurs de pages érudites sur le sujet séparent le poète du texte de l'Écriture: principalement les 'zoologies' de l'Antiquité, le *Physiologus*, les commentaires patristiques, les bestiaires médiévaux et humanistes, dont la richesse est susceptible de modifier, sinon d'altérer, les traits du bestiaire originel. La représentation des bêtes, ainsi étoffée et remaniée, finit par prendre du champ par rapport à un modèle qui fait pourtant autorité». In effetti, le mediazioni sono evidenti. Per esempio, è in Plinio<sup>37</sup> che si legge dell'*onocrotalus* come di un uccello acquatico, forse di un pellicano. Così, l'identificazione che noi proponiamo tra il *mi-veau* di Chassignet e il *pilosus* della Vulgata può avere a monte le indicazioni fornite da Gerolamo, il quale nel suo commento afferma che il termine *pilosi* è usato nel significato speci-

<sup>36</sup> Cfr. V. FERRER, *Les métamorphoses du bestiaire biblique dans les «Paraphrases sur les CL Pseaumes de David» de Jean-Baptiste Chassignet*, «Biblio 17», 146 (2003), pp. 27-38, qui p. 27.

<sup>37</sup> Cfr. *Nat. historia*, X, 47, 131.

fico di animali favolosi o satiri<sup>38</sup>. Questa identificazione è, peraltro, rafforzata dalla consonanza tra i versi di Chassignet («Le mi asne et le mi veau, et les caus herissons / y sauteront tousjours») e *Isai.*, 13, 21 («et pilosi *saltabunt ibi*»), identificazione che conferma anche quella di *mi-asne* con *onocentaurus*.

In ogni caso, è il lessico del bestiario (e in parte dell'erbario) biblico ad attirare l'attenzione di Chassignet, colpito qui più dalle «parole» singole che dal discorso e dalla rappresentazione escatologica nel suo insieme. Pur conservando alcuni elementi di fondo del brano di Isaia (il bestiario, i mostri, le presenze demoniache, la visione delle rovine), Chassignet li ricompono in un «notturno» di gusto barocco. In un quadro onirico di danze spettrali, gli uccelli della poesia sepolcrale alzano la loro *funèbre vois* sulle tombe, mentre i *palais antiques*, nella tipica tradizione del rovinismo letterario<sup>39</sup>, sono ricoperti di *ronces et buissons*, anche in questo caso con ripresa di annotazioni proprie dell'erbario veterotestamentario (i *vepres et spinae*, le *spinae ut urticae* di Isaia).

6. La lettura dei vv. 101-108 induce ad alcune considerazioni sul trattamento cui Chassignet sottopone le sue fonti, soprattutto nel piegare la parafrasi dei testi biblici nella direzione delle reminiscenze letterarie. Il *Mespris* nel suo insieme è, secondo la definizione di Gilles Banderier, «une vaste marqueterie, plus au moins heureusement jointe»<sup>40</sup>. Il *Dernier Jugement* è una dimostrazione di come questo lavoro di *marqueterie* si realizzi anzitutto là dove il riferimento di fondo è a un testo biblico o a un insieme di testi biblici organici. Ma il mosaico consiste anche

<sup>38</sup> Cfr. *In Isaiam prophetam*, cit., col. 159: «[...] vel incubones, vel satyros, vel silvestres quosdam homines, quos nonnulli Fatuos [vel potius Faunos?] ficarios vocant, aut daemonum genera intelligunt».

<sup>39</sup> Cfr. R. MORTIER, *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974; cfr. *infra*, pp. 279-303: *L'iconographie des ruines dans «Le Mespris de la vie et consolation contre la mort»*.

<sup>40</sup> Cfr. G. BANDERIER, *op. cit.*, p. 146.



nella sovrapposizione del testo scritturale con un testo letterario. Per quanto concerne, ad esempio, la ripresa appena esaminata di *Isai.*, 34, 11-15, Gilles Banderier segnala<sup>41</sup> la sovrapposizione di una fonte letteraria di Du Bartas, autore correntemente praticato da Chassignet, alla fonte veterotestamentaria. Nella *Sepmaine* noi troviamo, infatti, lo stesso bestiario chassignetiano e biblico, in connessione per di più col tema del palazzo popolato da uccelli funerei:

Bref ne joint de tous points en un si docte ouvrage  
L'usage à l'ornement, l'ornement à l'usage,  
A fin que *les Hibous, les Huans, le Corbeaux*  
Occupent tant de murs non moins fermes que beaux  
(sottolineatura nostra).<sup>42</sup>

D'altra parte nelle parafrasi vere e proprie che Chassignet farà di interi libri biblici, come in quella dei Salmi (di una ventina d'anni posteriore al *Mespris*), vedremo sovrapporre continuamente al testo scritturale reminiscenze letterarie e operare ampliamenti dovuti al gioco abituale dell'intertestualità (intertestualità interna alla Bibbia e intertestualità nei confronti di testi letterari): dovuti anche, nel caso che ci interessa dei bestiari, alla mediazione della tradizione scientifica classica, medievale e rinascimentale. Prendiamo un esempio, studiato da Véronique Ferrer, che può offrire un parallelo ai vv. 101-108 del *Dernier Jugement* ed è una prova dell'intertestualità all'interno dell'opera di Chassignet. Nelle *Paraphrases sur les CL Pseaumes de David*<sup>43</sup> così viene rielaborato il versetto 7 del Salmo 101 («Simi-

<sup>41</sup> Cfr. *ibid.*, p. 147.

<sup>42</sup> G. SALUSTE DU BARTAS, *La Sepmaine*, VI, 413-416, édition par Y. Belenger, Paris, S.T.F.M. (diffusion Klincksieck), 1994 (4<sup>e</sup> tirage), p. 270. Du Bartas, d'altronde, offre ricca esemplificazione di «bestiari» poetici: possiamo citare *La Seconde Semaine (1584)*, livre III: *Les Furies*, édition Y. Belenger (avec collab.), Paris, S.T.F.M. (diffusion Klincksieck), 1991-1992, pp. 141-202.

<sup>43</sup> Lyon, chez Claude Morillon, 1613.

lis factus sum pellicano solitudinis; factus sum sicut nycticorax in domicilio»):

Je ressemble en mes maux à ces oiseux funebres,  
Aux choües, aux Hibous qui volent en tenebres,  
Hostes des vieux manoirs, qui gemissans tousjours  
Passent la nuit en plainte, en tristesses les jours.<sup>44</sup>

L'*amplificatio* cui è sottoposto il testo – tale da far quasi dimenticare l'originale – sembra inglobare, infatti, suggerimenti dai bestiari classici e medievali, richiami interni all'opera di Chassignet (basti constatare l'affinità con i vv. 88-90 del *Dernier Jugement*: «l'orphraye, le hibou, la chouë, et les corbeaux / de leur funèbre vois, mal-heureuses musiques, / grailleront à haut cris sur les palais antiques») e richiami ad altri luoghi scritturali: nell'intento, in ogni modo, di costruire un testo che si situi di diritto nella produzione letteraria del periodo. Produzione «poetica» d'argomento religioso, ma il cui carattere letterario è messo in evidenza da tutta una serie di citazioni e di richiami ai grandi autori del secondo Cinquecento da Ronsard ai barocchi.

L'intertestualità che riscontriamo con le opere letterarie coeve – o l'intertestualità stessa con la restante opera di Chassignet, con gli altri testi del *Mespris* in particolare – non significa di per sé la volontà di seguire un itinerario poetico e di costruire un immaginario e un lessico che si differenzino dalla tradizione della poesia biblica, in quanto tutta la poesia religiosa – e non solo religiosa –

<sup>44</sup> Cito da V. FERRER, *Les métamorphoses du bestiaire biblique etc.*, cit., pp. 32-33, ove così è commentato il brano: «La paraphrase semble s'alimenter des précision étymologiques que fournit Isidore de Seville: la chouëte, dit-il, 'doit son nom aux lamentations et au deuil: ses cris ressemblent en effet à des pleurs et à des gémissement'; le hibou, 'oiseau funèbre', 'se tient jour et nuit sur les tombeaux et habite toujours dans des trous'. À moins qu'elle ne fasse fond sur les lignes de Pline l'Ancien: le hibou, affirme ce dernier, 'oiseau funèbre habite les lieux déserts et les solitudes, et même les endroits sinistres et inaccessibles, monstre de la nuit, qui n'émet aucun chant mais un gémissement'».

delle epoche rinascimentale, manierista e barocca è un tessuto di stilemi ricavati dalla Scrittura. Tuttavia, il tentativo di parafrasare il testo biblico tenendo d'occhio altri testi – testi letterari, che a loro volta peraltro sono nutriti di Bibbia – è ben manifesto, e il *Dernier Jugement* ne offre testimonianza.

Si tratta anzitutto di assorbire la citazione del testo poetico all'interno della riscrittura della fonte biblica. I versi che abbiamo appena citato sono un esempio chiaro di questo doppio movimento, dal testo scritturale al testo letterario, dal testo letterario al testo scritturale. Un altro esempio di questa rilettura della parola biblica attraverso un'*amplificatio* già operata da predecessori illustri (e diventata forse luogo comune) si trova nei vv. 69b-74:

en ce tems mal-heureus  
Le filz delivrera au trespas rigoureux  
Son pere renié, le sanguinaire pere  
Fera mourir son filz, engence de vipere;  
Sans respecter le sang les parens se tu'ront  
Et frere contre frere en bataille entreront,

versi che vogliono parafrasare *Marc.*, 13, 12: «Tradet autem frater fratrem in mortem, et pater filium; et consurgent filii in parentes et morte afficient eos». Si tratta di un testo ampiamente sfruttato nella letteratura deprecatoria delle guerre civili e di religione. Basti citare, dai *Discours des Miseres de ce temps* di Ronsard, un passo, che trova peraltro iterazione all'interno dei *Discours* stessi:

Ce monstre arme le fils contre son propre pere,  
Le frere factieux s'arme contre son frere,  
La sœur contre la sœur, et les cousins germains  
Au sang de leurs cousins veulent tremper leurs mains:  
L'oncle hait son nepveu, le serviteur son maistre:  
La femme ne veut plus son mary reconnoistre:  
Les enfans sans raison disputent de la foy,  
Et tout à l'abandon va sans ordre et sans loy.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> RONSARD, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 995 (*Discours à la Royne*,

Anche nei vv. 17-30 (rielaborazione di *Matth.*, 24, 5-8), il riferimento alle guerre – segno escatologico nel testo evangelico – veniva attualizzato con un'allusione evidente alle guerre di religione e alla dilacerazione dell'unità cristiana («tout sera discort et la sainte Union / des Chrestiens se rompra»). D'altronde, sia nei polemisti e apologisti protestanti che in quelli cattolici riscontriamo la tendenza a fare della storia contemporanea una lettura all'insegna dell'apocalittica e a proiettare i grandi testi dell'escatologia biblica sulle vicende dell'attualità storica. Lo strumento della parafrasi biblica offre tecniche e materiali. E, di riscontro, è proprio il riferimento al testo letterario, da parte del parafrasta, che agevola, spesso, la lettura attualizzante della fonte biblica, come nel caso in cui il *discort* escatologico (v. 25) diventa scontro storico (*le discord sous lequel nous vivons*, per riprendere l'espressione ronsardiana che probabilmente Chassignet aveva presente).

Nell'insieme, la volontà manifesta di parafrasare il testo sacro anche «attraverso» fonti letterarie di prestigio sembra a tratti indurre Chassignet a una ricostruzione che va oltre la parola della Scrittura. Abbiamo analizzato la sezione del *Dernier Jugement* consacrata alla descrizione della *parusia*, per mettere in evidenza le modalità con cui l'autore interagisce con la sua fonte biblica. Possiamo riprendere questo stesso passo (vv. 145-188) per vedere come Chassignet compia un'operazione complessa di intertestualità, interagendo anche con testi letterari. Anzitutto, se isoliamo l'intera sezione e la leggiamo come composizione autonoma, ci troviamo di fronte non più al genere «parafrasi biblica» cui appartiene il *Dernier Jugement* nella sua globalità, ma al genere epico religioso, «d'un style eslevé, tragicque», secondo la

---

vv. 159-166). Cfr. anche, sempre nei *Discours*, la *Remonstrance au peuple de France*, vv. 237-238 e 325-330: «La seule opinion fait les hommes armer, / et frere contre frere au combat animer, / [...]. / De là sont procedez les maux que nous avons, / de là vient le discord sous lequel nous vivons, / de là vient que le fils fait la guerre à son pere, / la femme à son mary, et le frere à son frere, / à l'oncle le nepveu: de là sont renversez / les conciles sacrez des vieux siecles passez» (*ibid.*, vol. II, pp. 1026 e 1028).

formula con cui Agrippa d'Aubigné definirà il suo *Jugement*<sup>46</sup>, ultimo libro dei *Tragiques*. Sicuramente i *Tragiques*, la cui prima edizione è del 1616 (anche se la stesura inizia nel 1577), non possono essere fonte di Chassignet. Nondimeno è interessante notare la straordinaria affinità di lessico (costruito pur sempre sulla parafrasi scritturale) fra il *Dernier Jugement* di Chassignet e la sezione *Jugement* di d'Aubigné, a conferma dell'esistenza di un linguaggio (e anche di una tematica) comune nella poesia biblica manierista e barocca<sup>47</sup>.

D'altronde, se vogliamo trovare un parallelo al testo di Chassignet, possiamo citare un brano dall'ultimo libro dei *Tragiques*, il *Jugement* appunto:

Voici le Fils de l'homme et du grand Dieu le Fils,  
Le voici arrivé à son terme prefix.  
Des-jà l'air retentit et la trompette sonne,  
Le bon prend assurance et le meschant s'estonne.  
Les vivants sont saisis d'un feu de mouvement,  
Ils sentent mort et vie en un prompt changement,  
En une periode ils sentent leurs extremes;  
Ils ne se trouvent plus eux memes comme eux memes,  
Une autre volonté et un autre sçavoir  
Leur arrache des yeux le plaisir de se voir,  
Le ciel ravit leurs yeux: des yeux premiers l'usage

<sup>46</sup> Cfr. A. D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, par J. Bailbé, Paris, GF Flammarion, 1968, p. 39 (*Aux lecteurs*): «Le livre qui suit le cinquième s'appelle *Vengeances*, théologien et historial. Lui et le dernier, qui est le *Jugement*, d'un style eslevé, tragicque, pourront estre blasmés pour la passion partizane; mais ce genre d'escire a pour but d'esmouvoir, et l'auteur le tient quitte s'il peut cela sur les esprits desjà passionnez ou pour le moins æquanimes».

<sup>47</sup> Si leggano in particolare i seguenti passi: *Les Tragiques*, livre VII, *Jugement*, vv. 697-724 e 913-933. Uno studio comparativo del *Dernier Jugement* e dei *Tragiques* si può trovare in J. MIERNOWSKI, *Deux visions de la fin du monde: le «Dernier Jugement» de Chassignet et le «Jugement» d'Agrippa d'Aubigné*, «Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly», LIV, 2 (avril-juin 1984), pp. 27-36.

N'eust peu du nouveau ciel porter le beau visage.  
L'autre ciel, l'autre terre ont cependant fui,  
Tout ce qui fut mortel se perd esvanoui.  
Les fleuves sont sechés, la grand mer se desrobe,  
Il falloit que la terre allast changer de robe.  
Montagnes, vous sentez douleurs d'enfantemens;  
Vous fuyez comme agneaux, ô simples elemens!  
Cachez vous, changez vous; rien mortel ne supporte  
Le front de l'Eternel ni sa voix rude et forte.  
Dieu paroist: le nuage entre luy et nos yeux  
S'est tiré à l'escart, il s'est armé de feux;  
Le ciel neuf retentit du son de ses louanges;  
L'air n'est plus que rayons tant il est semé d'Ange,  
Tout l'air n'est qu'un soleil; le soleil radieux  
N'est qu'une noir nuit au regard de ses yeux,  
Car il brusle le feu, au soleil il esclaire,  
Le centre n'a plus d'ombre et ne fuit sa lumiere.<sup>48</sup>

Dato che il *Jugement* di d'Aubigné fu composto fra gli ultimis-

<sup>48</sup> *Les Tragiques*, livre VII, *Jugement*, 697-724, ed. cit., p. 292. L'editore del *Mespris*, Hans-Joachim Lope (ed. cit., p. 517), indica anche, come consonanza possibile nei *Tragiques*, sempre nel *Jugement*, i vv. 913-933: «Voici la mort du ciel en l'effort douloureux / qui lui noircit la bouche et fait saigner les yeux. / Le ciel gemit d'ahan, tous ses nerfs se retirent, / ses poulmons près à prés sans relasche respirent. / Le soleil veste de noir le bel or de ses feux, / le bel œil de ce monde est privé de ses yeux; / l'ame de tant de fleurs n'est plu espanouie, / il n'y a plus de vie au principe de vie: / et, comme un corps humain est tout mort terracé / dés que du moindre coup au cœur il est blessé, / ainsi faut que le monde et meure et se confonde / dés la moindre blessure au soleil, cœur du monde. / La lune perd l'argent de son teint claire et blanc, / la lune tourne en haut son visage de sang; / toute estoile se meurt: les prophetes fideles / du destin vont souffrir eclipses eternelles. / Tout se cache de peur: le feu s'enfuit dans l'air, / l'air en l'eau, l'eau en terre; au funebre mesler / tout beau perd sa couleur. Et voici tou de memes / à la pasleur d'enhaut tant de visages blesmes / prennent l'impression de ces feux obscurcis» (*Les Tragiques*, livre VII, *Jugement*, ed. cit., pp. 297-298).

simi anni del Cinquecento e l'inizio del 1607<sup>49</sup>, sarebbe seducente l'ipotesi che questa sezione dei *Tragiques* sia debitrice del testo chassignetiano, pubblicato nel 1594. Siamo comunque in presenza di un modello di linguaggio – di tradizione peraltro secolare – che non è parafrasi ma fusione e rielaborazione di stilemi<sup>50</sup>.

Per quanto riguarda il *Dernier Jugement*, il riferimento al testo letterario diventa a volte vero e proprio inserto, che interrompe e arricchisce la parafrasi dell'apocalisse sinottica, alla pari dell'inserimento dei rifacimenti veterotestamentari. Qui, ad esempio, vi è una reminiscenza sicura, già segnalata dall'editore del *Mespris Lope*<sup>51</sup>, dalla *Sepmaine* di Du Bartas, che conviene raffrontare per esteso col testo di Chassignet:

<sup>49</sup> Cfr. *Introduction* ad A. d'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, Paris, édition critique établie et annotée par J.-R. Fanlo, Champion Classiques, 2006 (réimpression de l'édition Champion, 2003), pp. 110-111.

<sup>50</sup> Consideriamo, per esempio, nel distico «Montagnes, vous sentez douleurs d'enfantemens; / vous fuyez comme agneaux, ô simples elemens!» l'intrecciarsi di riferimenti diversi, secondo un procedimento proprio anche del testo chassignetiano: il luogo di Isaia «Montes enim commovebuntur, et colles contremiscent» (*Isai.*, 54, 10), su cui si sovrappone il tema paolino della creazione che soffre le doglie del parto (*Rom.*, 8, 22), e il luogo dei Salmi «Montes exultaverunt ut arietes, et colles sicut agni ovium» (*Psal.*, 113, 4). Il tutto saldato al rifacimento (questo, sì, parafrasi, seppure con *amplificatio*) di *Apoc.*, 21, 1: «Et vidi cælum novum et terram novam. Primum enim cælum et prima terra abiit, et mare iam non est» («Le ciel ravit leurs yeux: des yeux premiers l'usage / n'eust peu du nouveau ciel porter le beau visage. / L'autre ciel, l'autre terre ont cependant fui, / tout ce qui fut mortel se perd esvanoui. / Les fleuves sont séchés, la grand mer se desrobe, / il falloit que la terre allast changer de robe.»).

<sup>51</sup> Cfr. ed. cit., p. 517.

| Du Bartas, <i>La Sepmaine</i> , I, 355-370 <sup>52</sup>   | Chassignet, vv. 161b-172  |
|--|---|
| <p>Le Ciel se crevera: les plus basses campagnes / boursoufflees croistront en superbes montagnes: / les fleuves tariront, et si dans quelque estang / reste encor quelque flot, ce ne sera que sang: / la mer deviendra flamme: et les seches balenes, / horribles, mugleront sur les cuites arenes: / en son midi plus clair le jour s'espaisira, / le ciel d'un fer rouillé sa face voilera: / sur les astres plus clairs courra le bleu Neptune: / Phœbus s'emparrera du noir char de la Lune: / les estoiles cherront. Le desordre, la nuit, / la frayeur, le trespas, la tempeste, le bruit, / entreront en quartier: et l'ire vengeresse / du juge criminel, qui ja desja nous presse, / ne fera de ce Tout qu'un boucher flamboyant, / comme il n'en fit jadis qu'un marez ondoyant (sottolineature nostre).</p> | <p>[...] les vagues brusleront / de l'assourdi Neré, les fleuves tariront, / les fleuves et les lacs, et les grosses balaines / mortes demeureront au milieu des areines. / Les fouldres, les esclairs, les tonnerres fumeus / bruiront de tout costé, les oisillons plumeus / cherront en terre mors, les flames inhumaines / leur pasture prendront des humides fontaines. / Le feu courra par tout et les roides bouveaus / ne redouteront plus la fureur des louveaus. / Bref, tout s'enflamera et n'y aura personne / qui de crainte et d'horreur froidement ne frissonne (sottolineature nostre).</p> |

In realtà questa reminiscenza si complica, ancora una volta, in un gioco di intertestualità che concerne il riferimento stesso alla *Sepmaine*. Entrambi i testi, di Du Bartas e di Chassignet, ripropongono le immagini con cui l'*Apocalisse* rappresenta lo scon-

<sup>52</sup> Ed. cit., p. 19.

volgimento del cosmo, mettendo insieme elementi tratti da diversi libri dell'Antico Testamento. Vi è però commistione e sovrapposizione di immagini. Sia Du Bartas che Chassignet evocano un immaginario di fuoco divorante che consuma il tutto trasformandolo in *boucher flamboyant* (Du Bartas), ove le *flames inhumaines* (Chassignet) assorbono anche le acque. Un'immagine peraltro del *Dernier Jugement* suggerisce un legame con un altro brano della *Sepmaine*, non più dal *Premier* ma dal *Second Jour*, che, sempre in un contesto di finimondo, al mare di fuoco (lo *stagnum ignis* di *Apoc.*, 20, 14) sostituisce le acque distruttrici del diluvio universale:

Ja la terre se perd, ja Neree est sans marge,  
 Les fleuves ne vont plus se perdre en la mer large,  
 Eux mesme sont la mer, tant d'Oceans divers  
 Ne font qu'un Ocean: mesme cest Univers  
 N'est rien qu'un grand estang, qui veut joindre son onde  
 Au demeurant des eaux qui sont dessus le monde.  
 [...]  
 Rien ne sert au levrier, au cerf, à la tigresse,  
 Au lievre, au cavalot, sa plus viste vistesse:  
 Plus il cherche la terre, et plus et plus, hélas,  
 Il la sent, effrayé, se perdre sous ses pas.  
 La lievre, la tortue, et le fier crocodile,  
 Qui jadis jouissoient d'un double domicile,  
 N'ont que l'eau pour maison: *les loups et les agneaux*,  
*Les lions, et les dains voguent dessus les eaux*,  
*Flanc à flanc sans soupçon*. Le vautour, l'arondelle,  
 Apres avoir long temps combatu de leur aile  
 Contre un certain trespas: en fin tombent lassez  
 (N'ayans où se percher) dans les flots corroucez (sottolineatura nostra).<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Ed. cit., II, 1097-1102 e 1109-1120, pp. 92-93. Dimostrazione di una lettura della *Sepmaine* da parte di Chassignet può anche essere l'uso metonimico di *Neree* per indicare il mare (cfr. *La Sepmaine*, II, 305, 1097; III, 153, 154, 917; V, 451; VI, 871; VII, 162, 351).

Il nesso, assai probabile, consisterebbe nella rappresentazione di animali nemici che il pericolo di morte imminente riduce «flanc à flanc sans soupçon», rappresentazione che pare essere ripresa, con ulteriore richiamo biblico (*Isai.*, 11, 6), da Chassignet («les roides bouveaus / ne redouteront plus la fureur des louveaus»).

Questi versi (161b-172), che possiamo considerare un vero e proprio esercizio di *variatio* su testi letterari noti, se situati nel contesto della sezione sulla *parusia* (vv. 145-188) di cui è questione, ci inducono ad alcune ulteriori considerazioni sulla tecnica compositiva di Chassignet. Isoliamo, ricomponendo e riesaminando all'interno di questa sezione un altro nucleo, i vv. 149-172:

[Comme le vif éclair traverse incontinent  
 Le monde spacieus du Levant au Ponant  
 En moins d'un court moment, aussi soudaine et viste  
 Sera du Filz de Dieu la descente subite.]

Je tremble en y pensant et la morne palleur,  
 Me glaçant tout le sang, desrobbe ma couleur,  
 Le ceur m'en bat au sein, les cheueus m'en herissent,  
 L'œil m'en est obscurci, les genous m'en flechissent.  
 Et qui seroit celuy, fust il de Diamant,  
 Qui ne redouteroit un tel advenement?  
 Le soleil offusqué n'aura point de lumiere,  
 Teint de rouille et de sang, la lune coustumiere  
 D'illuminer des nuis la profonde obscurté,  
 Attainte de douleur, n'aura plus de clarté.  
 Les sublimes vertus viendront en decadence  
 Et les astres du ciel perdront leur influence,  
 Tombant du haut en bas; les vagues brusleront  
 De l'assourdi Neré, les fleuves tariront,  
 Les fleuves et les lacs, et les grosses balaines  
 Mortes demeureront au milieu des areines.  
 Les fouldres, les esclairs, les tonnerres fumeus  
 Bruiront de tout costé, les oisillons plumeus  
 Cherront en terre mors, les flames inhumaines  
 Leur pasture prendront des humides fontaines.  
 Le feu courra par tout et les roides bouveaus  
 Ne redouteront plus la fureur des louveaus.  
 Bref, tout s'enflamera et n'y aura personne  
 Qui de crainte et d'horreur froidement ne frissonne.



[A l'heure dans la nue, esclattant de splendeur,  
 Chacun verra Jesus en sa prime grandeur,  
 Pompeus de majesté, qui mandera ses Anges,  
 Fidelles truchemens de ses hautes louanges,  
 A fin de rassembler ou avecque la vois,  
 Ou avecque l'airain entonné par sept fois,  
 Par sept fois embouché, des quatre coings du monde,  
 Les bien-heureus esleus dez la voute profonde  
 Du ciel plus eslevé jusqu'au dernier confin  
 De la terre qui, ronde, est sans bout et sans fin.]

Nella sezione sulla *parusía* questo nucleo è preceduto e seguito dalla parafrasi – letterale nel primo caso, fedele anche se leggermente ampliata nel secondo – di *Matth.*, 24, 27 e di *Matth.*, 24, 30-31 (+25, 31). I due passi, abbiamo già visto, rappresentano la venuta finale del Cristo glorioso, evocata come un'apparizione abbagliante nel cielo. Nei versi che essi inquadrano abbiamo la descrizione dello sconvolgimento cosmico che accompagna questa venuta: descrizione che fa corrispondere ventiquattro versi a un solo versetto scritturale (*Matth.*, 24, 29: «Statim autem post tribulationem dierum illorum, sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de caelo, et virtutes caelorum commovebuntur»). È già stato analizzato il lavoro che Chassignet compie sul testo di Matteo, recuperando immagini e stilemi da altri passi biblici. Vediamo ora gli interventi volti a trasformare in un componimento «letterario», di cui abbiamo appena segnalato ascendenze nella *Sepmaine* di Du Bartas, la descrizione di quel finimondo che ha ricca tipologia nella letteratura e nelle arti figurative. Il nucleo rappresentato dai vv. 149-172 può essere a sua volta suddiviso nei seguenti tre frammenti:

- vv. 149-154: introduzione poetica, intessuta di elementi lessicali biblici;
- vv. 155-161a: parafrasi, con *amplificatio*, di *Matth.*, 24, 29;
- vv. 161b-172: inserto, che prolunga, con addizioni ricalcate su modelli letterari, la tematica del finimondo.

Anzitutto alla descrizione dello sconvolgimento cosmico Chassignet premette una specie di *avant-propos* (vv. 149-154) che fa

slittare il discorso parenetico sul piano della meditazione individuale – richiamando così quello che abbiamo detto essere il ruolo del *Dernier Jugement* all'interno del *Mespris* –, meditazione individuale di cui viene determinata la fenomenologia psico-fisica secondo precisi antecedenti della poesia classica, quali Catullo (con Saffo) e Lucrezio<sup>54</sup>. Tali infatti sono i modelli denunciati da un lessico che è anche il lessico petrarchista della fenomenologia dell'emozione: *trembler, palleur, glacer le sang, desrobber la couleur, ceur qui bat au sein, cheveux herissés, œil obscurci, genous flechis*. Evocare questa fenomenologia, che ci riporta al foro interiore, alla sfera della coscienza, e rende esperienza soggettiva un'esperienza collettiva, significa per certo porsi nella prospettiva ascetica dell'«esercizio spirituale», ma significa anche, proprio in virtù del lessico e dell'immaginario prescelti, interagire con la tradizione letteraria, anche profana. Per quanto, in questo stesso lessico e in questa rete di immagini, risuonino continui echi scritturali, come abbiamo già sottolineato e come appare evidente dalle annotazioni che accompagnano il testo in Appendice. Così, non viene meno la continuità di forma e di contenuto con la susseguente parafrasi del testo di Matteo (vv. 155-161a), la quale a sua volta è sottoposta a un'*amplificatio* che prelude al successivo brano (vv. 161b-172) di derivazione letteraria (dalla *Sepmaine*).

Se Chassignet, nel corso della sua opera di parafrasi, interagisce con testi letterari, riscrivendo la Bibbia attraverso la mediazione di questi ultimi o creando degli inserti che costituiscono veri e propri esempi di poesia autonoma, un'attenzione particolare deve essere rivolta a quella che abbiamo definita intertestualità interna: interna anzitutto al *Mespris*. Percorrendo tutta la raccolta, infatti, noi ci imbattiamo non solo nella ricorrenza di temi, ma nella ripresa di immagini e stilemi, secondo quella tecnica della *variatio*, già segnalata, propria della poetica manierista e barocca. Tecnica dovuta anche, con tutta probabilità, a necessità di laboratorio, data la relativa rapidità con cui Chassignet ha composto un «canzoniere» sacro di circa cinquecento pezzi.

<sup>54</sup> Cfr. le note all'Appendice.



Esemplare, in questo senso, è il caso dei vv. 189-198 del *Dernier Jugement*. I vv. 189-208 concludono la grande apocalisse di Chassignet con una dichiarazione solenne (vv. 189-198) e con una preghiera dall'andamento liturgico (vv. 199-208). Nei sinottici la profezia escatologica è suggellata dall'affermazione «Caelum et terra transibunt, verba autem mea non praeteribunt». L'idea che cielo e terra sono destinati a sparire è un topos della letteratura escatologica. Qui, negli evangelisti, essa sottolinea per contrasto la permanenza della parola di Dio. Il fatto che la speranza del credente abbia il suo fondamento in questa parola – una parola sovrana pronunciata con autorità divina – è tema ricorrente nella Scrittura: già Isaia proclama la permanenza eterna del *verbum Domini* («Exsiccatum est foenum, et cecidit flos; verbum autem Domini nostri manet in aeternum», 40, 8). Scegliendo di concludere il *Dernier Jugement*, secondo la griglia del testo di Matteo da lui parafrasato, con questa proclamazione, peraltro tradotta alla lettera («La terre et le ciel passe et n'est rien icy bas, / fors ta sainte parolle, affranchi du trespas»), Chassignet decide di renderla ancor più solenne inglobandola in un discorso che è un ampliamento del motivo della caducità delle cose create e, nello stesso tempo, istituisce un'intertestualità con altre composizioni del *Mespris*. Infatti, i vv. 189-196 anticipano il concetto, proclamato dai sinottici, che tutta la creazione è effimera («La terre et le ciel passe») con una serie di immagini che appartengono alla tradizione delle *vanitates* (si fa qui riferimento a un preciso genere iconologico) e sono ricorrenti nella letteratura fra Rinascimento e Barocco, come testimonia d'altronde il *Mespris*<sup>55</sup>. Chassignet, che dal passo citato di Isaia (ma anche da una ricca tradizione classica e moderna) aveva già ripetutamente derivato il motivo della *fleur qui fanit*<sup>56</sup>, in questi versi del *Der-*

<sup>55</sup> Cfr. AA. VV., *Discours et enjeux de la Vanité*, sous la direction d'A.-É. Spica, «Littératures classiques», 56 (automne 2005), in particolare: A.-É. Spica, *La Vanité dans tous ses états*, *ibid.*, pp. 5-24; N. CERNOGORA, *L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance: du 'memento mori' aux vertiges d'une poétique du vain*, *ibid.*, pp. 201-217.

<sup>56</sup> Cfr. CCLXVI, 1-8: «A beaucoup de danger est sujette la fleur, / ou l'on

*nier Jugement* ripropone un lessico e un immaginario che ricalca moduli dell'inconsistenza e dell'instabilità costruiti intorno a figure che sono parte importante dell'iconologia della *vanitas* barocca. Si tratta di immagini quali *ombre passagere*, *fumiere*, *songe*, *fable*, *phantosme*, *mensonge*:

O Seigneur Tout-Puissant, maintenant je voy bien  
Que les fresles honneurs du monde ne sont rien  
Qu'une ombre passagere, une fumiere, un songe,  
Une fable, un phantosme, un inconstant mensonge;  
Je voy bien que l'honneur de l'homme coustumier  
De courir au peché n'est qu'un sale fumier,  
Qu'un Soleil du Prin-tems, dont le moindre nuage  
Au devant opposé, offusque le visage.  
La terre et le ciel passe et n'est rien icy bas,  
Fors ta sainte parolle, affranchi du trespas.

Immagini che ritroviamo puntualmente in altri testi del *Mespris*, come nel sonetto XCVIII<sup>57</sup>:

Qu'est-ce de vostre vie? une bouteille molle  
Qui s'enfle dessus l'eau quant le ciel fait plouvoir  
Et se perd aussi tost comme elle se fait voir,  
S'entre-brisant à l'heur d'une moindre bricole.  
Qu'est-ce de vostre vie? un mensonge frivole  
Qui sous ombre du vray nous vient à decevoir,

la foule aux piez ou les vens la ternissent, / les rayons du soleil la brulent et rotissent, / la beste la devore, et s'efeuille en verdeur: / nos jours entremeslez de regret et de pleur / à la fleur comparez comme la fleur fleurissent, / tombent comme la fleur, comme la fleur perissent, / autant comme du froid tourmentez de l'ardeur»; XCIX, 7-8; CDXIII, 10; *O miserable moy*, 93-94.

<sup>57</sup> Cfr. anche XL, 1-11; XCIX, 1-6 e 9-11; CXXVI, 5-6; CCVI, 1-4; CCLIV, 1-4; CCLVI, 9-14; CCLXIII, 1-8; CDXIII, 10; *Chevalier que le Ciel*, 186-187. Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 65-91.

Un songe qui n'a plus ny force ny pouvoir  
Lors que l'œil au resveil sa paupiere decole.

Qu'est-ce de vostre vie? un tourbillon roüant  
De fumiere à flos gris parmy l'air se joiüant  
Qui passe plus soudain que la foudre meurdriere.

Puis vous negligerez dorenavant le bien  
Durable et permanent pour un point qui n'est rien  
Qu'un confle, un mensonge, un songe, une fumiere.

In questo lavoro di ricostruzione «letteraria» è interessante notare un'operazione che rientra a un tempo nell'ambito della spiritualità e in quello della retorica. Il sentimento dell'effimero, infatti, e dell'illusorio viene espresso da Chassignet «au nom de ce radicalisme chrétien qui passera ensuite par Bérulle et par Pascal»<sup>58</sup>. La tematica biblica della *vanitas vanitatum* si riveste di immagini che riportano ai modi letterari della meditazione – o meglio dell'esame di coscienza continuo – che l'individuo incentra su se stesso, riconoscendo nell'inconsistenza della creatura il segno del peccato. Questa presa di coscienza della propria inconsistenza e della natura di «homme coustumier de courir au peché» conclude una riflessione globale sulla storia dell'uomo in chiave escatologica, riportando l'attenzione sulla vicenda individuale, come è consono d'altronde alla pratica di un esercizio della buona morte quale vuole essere il *Mespris*. Ma proprio nell'interagire con il testo letterario – anzi nel costruire un inserto in qualche modo autonomo rispetto al procedere della parafrasi, e letterario a pieno titolo – l'operazione si fa retorica sul piano dell'impiego di un'intertestualità che costringe il linguaggio scritturale entro schemi di poesia religiosa moderna e, soprattutto, sfrutta un immaginario che appartiene all'espressione della *Weltanschauung* barocca per rielaborare spunti biblici.

<sup>58</sup> Cfr. J. ROUSSET, *Introduction à l'Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Colin, 1961, p. 7.

7. Per concludere. Attraverso un sondaggio parziale delle modalità con cui Chassignet rielabora nel *Dernier Jugement* le sue fonti, *in primis* bibliche, si è tentato di precisare quella «poetica della parafrasi» di cui era già questione nelle ricerche degli ultimi anni. Il carattere manieristico del poemetto (e dell'opera di Chassignet in genere) è proprio nel gusto della citazione. Se vogliamo, dalla nozione stessa di parafrasi è inseparabile quella di modello e quella di citazione, nella misura in cui parafrasare è riprodurre un modello ed è anche, in senso lato, «citare». Alcuni anni fa intitolando *Tra Manierismo e Barocco* il mio saggio su Chassignet, nell'intento di definire per categorie storiche questo autore, e apparentando il *Mespris* alla civiltà barocca, suggerivo che una strada da percorrere ulteriormente per giungere a una definizione più sicura era l'indagine sull'uso dei modelli – modelli biblici e modelli letterari – e della citazione<sup>59</sup>.

Il *Dernier Jugement* è un testo esemplare per condurre questa indagine. Sebbene non appartenga alle parafrasi vere e proprie, dichiarate tali, di libri biblici, è comunque costruito sulla «parafrasi» del testo scritturale: parafrasi intesa come tessitura di un discorso letterario che ricomponne la fonte, o meglio, le fonti bibliche destrutturate. Nel lavoro di decostruzione e ricostruzione, di cui si nutre una scrittura poetica fondata sull'intertestualità, dobbiamo anzitutto rilevare la complessità dei prestiti, proprio all'interno del meccanismo della parafrasi del testo sacro: come si è visto, il *Dernier Jugement* dimostra quanto la citazione si faccia complessa, in un gioco che potremmo definire d'*enchâssement*, per il fatto che si parafrasa la Bibbia tenendo d'occhio testi letterari a loro volta già intessuti di reminiscenze bibliche. Forse, se consideriamo il poemetto di Chassignet nella sua unità e globalità, possiamo introdurre la categoria di *imitatio* accanto a quella di parafrasi propriamente detta, intendendo così la ricerca di un linguaggio poetico biblico in cui il moltiplicarsi delle citazioni si fonde in un discorso unitario che cela la frammentazione delle

<sup>59</sup> Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 275-276.

fonti, in un esercizio di costruzione linguistica «alla maniera di», ove la maniera imitata è quella della Bibbia<sup>60</sup>.

Inoltre, ritroviamo nel poemetto di Chassignet differenti livelli o modalità di parafrasi: dal calco letterale a una rielaborazione che il più delle volte è ampliamento. La tecnica dell'*amplificatio* coinvolge prestiti molteplici, scritturali e letterari, che denunciano un'attenzione costante alla «parola», in una rete complicata di richiami intertestuali. Tecnica dell'*amplificatio* che sfrutta in senso manierista una struttura espressiva che poteva già essere biblica, come quella dell'*iteratio*<sup>61</sup>. Questa pluralità di approcci al testo della Scrittura è evidente nel modo disuguale in cui sono parafrasati i libri vetero e neotestamentari. Soprattutto è interessante constatare come l'Antico Testamento serva – molto più del Nuovo – quale repertorio di vocaboli, stilemi e immagini, in funzione retorica di ornamentazione.

Chassignet, con tutta evidenza, considera il suo *Dernier Jugement* testo appartenente alla letteratura, nel momento in cui lo definisce *fin et parachèvement* di un *livre* che in apertura aveva indicato come raccolta di *sonnets douloureux*. Proprio la letterarietà di questo testo (l'affermazione che si tratta di un «poème tiré pour la plus part des écritures saintes» non ne muta la natura) permette di individuare una poetica della parafrasi che concepisce la riscrittura – del discorso biblico, nel nostro caso – come un ripiegarsi su di un modello che è sempre oggetto di meditazione: meditazione sulla parola, sull'immagine e sul concetto, in modo da lavorare in contemporanea nella direzione del linguaggio e dell'ideologia. Ma là dove la Bibbia suggerisce stilemi ed esiti eminentemente linguistici, il continuo riferimento alla tradizione poetica offre una mediazione, d'ordine retorico, che trasforma l'ipotesto biblico in trascrizione letteraria. Mentre sul piano della riflessione teologica, la rielaborazione del testo sacro è neces-

sariamente attenta a riproporre nessi concettuali (anche attraverso l'immaginario) che non contrastino con il messaggio veicolato dal modello parafrasato, nel quadro di un preciso campo ermeneutico in cui intende situarsi l'*interprete*.

(2006)

<sup>60</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 260-261.

<sup>61</sup> Cfr., per l'uso nei testi biblici delle figure retoriche di ripetizione, R. ALTER, *L'art de la poésie biblique*, Bruxelles, Éditions Lessius (diffusion Cerf), 2003.

## Appendice

Diamo qui il testo del *Dernier Jugement* secondo l'edizione di Hans-Joachim Lope (J.-B. CHASSIGNET, *Le Mespris de la vie et Consolation contre la mort*, Genève, Droz, 1967, pp. 511-519). Le citazioni della *Vulgata* sono da *Biblia sacra juxta Vulgatae exemplaria et correctoria Romana*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1925<sup>9</sup>; le citazioni del greco neotestamentario sono da *Novum Testamentum Graece et Latine*, curaverunt Eb. Nestle, Er. Nestle et K. Aland, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1963<sup>22</sup>; le citazioni della versione di Olivetan (sigla: **O**) sono da *La Bible Qui est toute la Sainte escripture*, Neuchâtel, P. de Wingle, 1535 (rist. anast., Torino, Meynier, 1986). Nel raffrontarsi con la «parola» biblica, Chassignet non si confronta con il testo ebraico (per l'Antico Testamento) e, probabilmente, non con il testo greco (per il Nuovo), bensì si serve di traduzioni. È ormai assodato che si è servito di varie versioni, dalla *Vulgata* latina a versioni cinquecentesche cattoliche e protestanti (cfr. M. CLÉMENT, *Le «Cantique des Cantiques» de J.-B. Chassignet: un texte dangereux*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet, «Actes du colloque du Centre Jean-Petit: Besançon, 4-6 mai 1999»*, présentés par O. Millet, Paris, Champion, 2003, pp. 279-295, in particolare pp. 279-295; A. MANTERO, *Chassignet paraphraste des Petits Prophètes, ibid.*, pp. 313-332). Per quanto riguarda il *Dernier Jugement* fortissima appare la presenza, anche se non la sola, della *Vulgata*.

### Le Dernier Jugement

L'auteur, délibéré de finir et parachever son livre par une breve description de la fin et consommation de l'univers, nous a voulu représenter en ce poème tiré pour la plus part des écritures saintes les ravages de tant de misères qui lors abymeront les hommes tellement atachez au cordeau de leurs sales voluptez que, marchandant les bras croisez avec le tems et la fortune, une venteuse chimere de plaisir et seureté, se verront plustost couvers du deluge des calamitez, fleaus, infortunes, et tormens ordonnez pour la juste punition des meschans, qu'ils n'auront pensé à estouper les ecluses entrouvertes de leurs vices: se debandans eus mesmes de telle impetuosité en la carriere de leurs folles concupiscences que, ne pouvant trouver un seul point de repos à leurs insolences effrenees, ils seront contrains à la fin de pendre au gibet de la vengeance divine et, comme boucs puans et lascifs separez du troupeau des brebis debonnaires, trebuscher en la maison où perpétuellement gronde le tintamarre des pleurs et grincemens de dens qui sera d'autant plus occasion aus bons et vertueux, qui se seront tenus reglez parmi tant de debordemens, de louer d'un Cantique eternal la justice de ce grand et incomparable Roy qui,

de vases vils et abjets les ayant fais vaisseaus d'honneur et de gloire, les ensaisinera de la possession de son royaume eternal.

- GESINCOURT à qui Dieu a donné le pouvoir  
D'expliquer de deux Cours l'un et l'autre sçavoir  
Et, de ton Prince cher publiant les louanges,  
Flechir comme il te plait les nations estranges,  
5 Discret à pratiquer; qui sçait comme l'Estat  
Ou du Peuple ou du Noble ou d'un seul Potentat  
S'establit et destruit, savant en la science  
Qui donne du vray Dieu parfaite connoissance,  
Docte Historiographe, encore que ces vers  
10 A si sublime esprit ne devroit estre offers,  
Si te veux je laisser de nostre parentage  
Conjoint à l'amitié ce petit tesmoingnage,
- CE MONDE icy n'est point, comme l'a recité  
Le Philosophe Grec, de toute eternité.  
15 Un jour il doit finir et ce jour là s'appelle  
Jour de calamité, de plainte, et de querelle,  
**v. 16: Sophon., 1, 15: «Dies irae dies illa, dies tribulationis  
et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum  
et caliginis, dies nebulae et turbinis, dies tubae et  
clangoris super civitates munitas, et super angulos  
excelsos».**<sup>62</sup>  
Où plusieurs, se nommans le Sauveur et le Christ,  
Se diront envoyez au nom du Saint Esprit,  
Heraus sans mandemens dont la caute malice  
20 Desvoyera plusieurs du chemin de justice<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Cfr. anche il *Dies irae* attribuito a Tommaso da Celano e diventato sequenza liturgica: «Dies irae, dies illa, / solvet saeculum in favilla, / teste David cum Sibylla», vv. 1-3, in *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, newly selected and edited by F.J.E. Raby, Oxford, At the Clarendon Press, 1959, pp. 392-394, qui p. 392.

<sup>63</sup> Cfr. *Matth.*, 24, 5; *Marc.*, 13, 6: πολλοὺς πλανήσουσιν, *multos seducent* (**O** traduce con *et en seduiront plusieurs*). Chassignet coglie nel *seducere* (o nel testo greco) il significato di condurre fuori strada («desvoyera

Alors de tout costé les guerres s'ouvriront,  
 Les peuples mutinez l'un contre l'autre iront,  
 Le fer dedans la main, les Seigneurs et les Princes  
 L'un de l'autre ennemis armeront leurs Provinces;  
 25 Tout sera en discort et la sainte Union  
 Des Chrestiens se rompra, suivant l'opinion  
 Au lieu de verité; la famine et la peste,  
 Les mouvemens de terre et l'orage funeste  
 Destruiront l'univers bourrellé de douleur,  
 30 D'effroy et de tourment;  
**vv. 17-30a: *Matth.*, 24, 5-8: «Multi enim venient in nomine meo, dicentes: Ego sum Christus; et multos seducunt. Audituri enim estis praelia, et opiniones praeliorum. Videte ne turbemini; oportet enim haec fieri, sed nondum est finis. Consurget enim gens in gentem, et regnum in regnum; et erunt pestilentiae, et fames, et terraemotus per loca. Haec autem omnia initia sunt dolorum» (*Marc.*, 13, 6-8; *Luc.*, 21, 8-11)<sup>64</sup>.**

à ce jour là mal-heur,  
 Mal-heur à ce jour là pour les femmes enceintes,  
 Mal-heur à ce jour là aus nourrices contraintes  
 De voir mourir leur fruit qui doit encore en cors  
 Comparoistre une fois au jugement des mors.  
**vv. 30b-34: *Matth.*, 24, 19: «Vae autem praegnantibus et nutrientibus in illis diebus!» (*Marc.*, 13, 17; *Luc.*, 21,23).**

35 Mal-heur sur les pecheurs qui, fondus en leurs crimes,  
 Adorent sur le tect de leurs maisons sublimes  
 Les estoiles des cieus, eschinez du baston  
 De l'ire du Seigneur<sup>65</sup>, ils iront à taston,

plusieurs du chemin de justice»).

<sup>64</sup> Cfr. anche *Isai.*, 19, 2: «[...] et pugabit vir contra fratrem suum, et vir contra amicum suum, civitas adversus civitatem, regnum adversus regnum».

<sup>65</sup> Cfr. *Thren.*, 3, 1: «Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis eius»; *Prov.*, 10, 13: «et virga in dorso eius qui indiget corde»; 26, 3: «Flagellum equo, et camus asino, et virga in dorso imprudentium».

Chancellant et douteus, sans voye et sans lumiere  
 40 Comme un aveugle né dont la foible paupiere  
 Luy resserre les yeus en l'éternelle nuit<sup>66</sup>.  
 Leurs cors, comme fumier retiré du conduit,  
 Ort, punais et puant, sur le front de la plaine  
 Sera foulé du pié<sup>67</sup>, leur sang comme l'areine  
 45 Bavole au gré du vent, de çà, de là, roulant  
 En tourbillons espais, de mesme ira coulant.  
**vv. 35-46: *Sophon.*, 1, 5 e 17: «[...]et disperdam de loco hoc [...] eos qui adorant super tecta militiam caeli [...]. Et tribulabo homines, et ambulabunt ut caeci, quia Domino peccaverunt; et effundetur sanguis eorum sicut humus, et corpora eorum sicut stercora»<sup>68</sup>.**

Il viendra, ce jour là, comme vint le deluge  
 Au tems du bon Noé dont l'asseuré refuge  
 Dans le vaisseau sacré conserva l'univers  
 50 Contre l'ire des flos affreusement pervers,  
 En cest âge premier le peuple detestable,  
 Vautré en ses plaisirs comme un porc en l'estable,  
 Mangeant, beuvant, riant, contentoit à loisir,  
 Pratiquant les banquets, son effrené desir,  
 55 Se marioit ensemble et tout aussi tost l'onde

<sup>66</sup> Cfr., per i vv. 38-41, anche *Isai.*, 59, 9-10: «Expectavimus lucem, et ecce tenebrae; splendorem, et in tenebris ambulavimus. Palpavimus sicut caeci parietem (*iront à taston*), et quasi absque oculis attractavimus; impegimus meridie quasi in tenebris, in caliginosis quasi mortui»; *Thren.*, 4, 14: «Erraverunt caeci in plateis, polluti sunt in sanguine». Per l'immagine dell'*aveugle né* cfr. la parabola del *caecus a nativitate* in *Joan.*, 9, 1-41.

<sup>67</sup> Cfr. anche, per i vv. 42-44, *Eccli.*, 9, 10: «Omnis mulier quae est fornicaria quasi stercus conculcabitur»; *Isai.*, 5, 25: «[...] et facta sunt morticina eorum quasi stercus in medio platearum».

<sup>68</sup> Cfr. anche *IV Reg.*, 21, 3; *II Par.*, 33, 3. I re empi di Giuda e Israele sono accusati ripetutamente, con una formula che ricorre identica, di non distruggere gli *excelsa* da cui si sacrificava alle divinità pagane: cfr. *III Reg.*, 22, 44; *IV Reg.*, 12, 3; 14, 4; 15, 35; *II Par.*, 20, 33 (cfr. anche *Lev.*, 26, 30; *Jerem.*, 19, 5).



Commence à s'emparer de la face du monde,  
 Noè se met en l'arche et les autres forclos  
 De la grace de Dieu tomberont sous les flos.  
 De mesme arrivera la subite venue  
 60 Du Filz du Tout-Puissant environné de nue,  
 De flames et d'esclairs<sup>69</sup>, lors un sera repris,  
 L'autre admis au salut, un des deus sera pris,  
 Et l'autre delaissé; veillez, faites la garde,  
 Puisque vous ne sçavez en quel tems nous regarde  
 65 Le Filz de l'Eternel, puisque vous ignorez  
 En quel tems du Seigneur visitez vous serez.  
 Si le maistre soigneus sçavoit le tems et l'heure  
 Que le subtil larron doit voler sa demeure  
 Il ne dormiroit point;  
**vv. 47-69a: *Matth.*, 24, 37-44: «Sicut autem in diebus Noe, ita erit et adventus Filii hominis. Sicut enim erant in diebus ante diluvium, comedentes et bibentes, nubentes et nuptui tradentes, usque ad eum diem quo intravit Noe in arcam, et non cognoverunt donec venit diluvium et tulit omnes; ita erit et adventus Filii hominis. Tunc duo erunt in agro: unus assumetur et unus relinquetur. Duae molentes in mola: una assumetur et una relinquetur. Vigilare ergo, quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit. Illud autem scitote, quoniam si sciret paterfamilias qua hora fur venturus esset, vigilaret utique, et non sineret perfodi domum suam. Ideo et vos estote parati, quia qua nescitis hora Filius hominis venturus est» (*Luc.*, 17, 26-35; 12, 39-40)<sup>70</sup>.**  
 en ce tems mal-heureus  
 70 Le filz delivrera au trespas rigoureux  
 Son pere renié, le sanguinaire pere  
 Fera mourir son filz, engence de vipere<sup>71</sup>;

<sup>69</sup> Cfr. *Matth.*, 24, 30: «[...] et tunc parebit signum Filii hominis in caelo; et tunc plangent omnes tribus terrae, et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate» (*Luc.*, 21, 27).

<sup>70</sup> La successione delle immagini ricalca più da vicino il testo di Matteo.

<sup>71</sup> Cfr. *Matth.*, 3, 7: «progenies viperarum» (*Matth.*, 12, 34); *Luc.*, 3, 7:

Sans respecter le sang les parens se tu'ront  
 Et frere contre frere en bataille entreront.  
**vv. 69b-74: *Marc.*, 13, 12: «Tradet autem frater fratrem in mortem, et pater filium; et consurgent filii in parentes et morte afficient eos»<sup>72</sup>.**  
 75 Plusieurs prophetes fauls, bien aises de seduire  
 Le peuple peu constant, tascheront de destruire  
 Les fidelles Chrestiens qui, pour le nom de Dieu,  
 Endureront beaucoup, tantost mis au milieu  
 Des barreaus criminels, tantost mis en la haine  
 80 Des princes et des roys, de torture et de geine  
 Moulus, cassez, battus, en pieces desmembrez,  
 Dans les cachos obscurs des ors gouffres cambrez.<sup>73</sup>  
 Lors, plusieurs entreront en scandales iniques,  
 Vivant l'un contre l'autre en rancunes publiques  
 85 Si que le nombre grand de tant d'iniquité  
 Refroidira beaucoup le feu de charité.  
**vv. 69b-86: *Matth.*, 24, 9-12: «Tunc tradent vos in tribulationem, et occident vos; et eritis odio omnibus gentibus propter nomen meum. Et tunc scandalizabuntur multi, et invicem tradent, et odio habebunt invicem. Et multi pseudoprophetae surgent, et seducent multos. Et quoniam abundavit iniquitas, refrigescet charitas multorum»<sup>74</sup>.**

«genimina viperarum» (*Matth.*, 23, 33).

<sup>72</sup> Identico il testo di *Matth.*, 10, 21, ma al di fuori del discorso escatologico (cfr. anche *Luc.*, 21, 16).

<sup>73</sup> I vv. 78-82 echeggiano *Marc.*, 13, 9: «Tradent enim vos in conciliis, et in synagogis vapulabitis, et ante praesides et reges stabitis propter me, in testimonium illis» (testo simile in *Matth.*, 10, 17-18, al di fuori del discorso escatologico: «Tradent enim vos in conciliis, et in synagogis suis flagellabunt vos. Et ad praesides et ad reges ducemini propter me, in testimonium illis et gentibus»), e *Luc.*, 21, 12: «Sed ante haec omnia iniicient vobis manus suas, et persequentur, tradentes in synagogas et custodias, trahentes ad reges et praesides, propter nomen meum».

<sup>74</sup> La parafrasi di *Matth.*, 24, 9-12, è ampliata con l'inserimento di *Marc.*, 13, 9: «Videte autem vosmetipsos. Tradent enim vos in conciliis, et in synagogis vapulabitis, et ante praesides et reges stabitis propter me, in

La terre pecheresse a fermé les oreilles  
 A fin de n'escouter du grand Dieu des merveilles<sup>75</sup>,  
 Du grand, du Saint, du Fort<sup>76</sup>, la Haut tonnante vois;  
 90 Variant sa doctrine et transgressant ses loys,  
 Ses roys au milieu d'elle et ses princes encore,  
 Comme un fier lionceau au milieu de l'Aurore  
 Rugissant et bramant<sup>77</sup>, de sa force orgueilleus,  
 Sont devenus cruels, hautains, et sourcilleus.  
 95 Ses Juges comme lous sur la tarde seree,  
 Affamez et gloutons courent à la curee,  
 Ruinent les plaidans au soir et au matin  
 Et ne laissent de faire un injuste butin.  
 Les temples sont pollus des prestres mal honnestes,  
 100 Ses hommes sont sans foy, insensez ses prophetes;  
**vv. 87-100: *Sophon.*, 3, 1-4: «Vae provocatrix, et redempta civitas, columba! Non audivit vocem, et non suscepit disciplinam; in Domino non est confisa, ad Deum suum non appropinquavit. Principes eius in medio eius quasi leones rugientes; iudices eius lupi vespere, non relinquebant in mane. Prophetae eius vesani, viri infideles; sacerdotes eius polluerunt sanctum, iniuste egerunt contra legem».**  
 Les foulons, les luitons balleront aus tombeaus,  
 L'orphraye, le hibou, la choue, et les corbeaus  
 De leur funèbre vois, mal-heureuses musiques,

testimonium illis» (*Matth.*, 10, 17-18; *Luc.*, 21, 12).

<sup>75</sup> Cfr. *Psal.*, 76, 15: «Tu es Deus, qui facis mirabilia» (per il concetto e l'immagine di *mirabilia* di Dio, cfr., *ad vocem* «mirabilis», RAZE-DE LA-CHAUD-FLANDRIN, *Concordantiarum SS. Scripturae manuale*, Paris, Galda, 1929<sup>20</sup>).

<sup>76</sup> Cfr. le invocazioni: «Ághios ho Theós. Sanctus Deus. Ághios ischyrós. Sanctus fortis. Ághios athánatos. Sanctus immortalis», che si alternano al canto degli *Improperia* nella liturgia del Venerdì Santo (*Liber usualis Missae et Officii*, Romae-Tornaci, Desclée et Socii, 1914, p. 622).

<sup>77</sup> Biblico è il motivo del *lionceau* (*catulus leonis*): cfr. *Isai.*, 5, 29; *Amos*, 3, 4. Per l'accostamento *lionceau rugissant/aurora* cfr. *Psal.*, 103, 21-22: «*Catuli leonum rugientes* ut rapiant, et quaerant a Deo escam sibi. *Ortus est sol*, et congregati sunt, et in cubilibus suis collocabuntur».

105 Grailleront à haut cris sur les palais antiques,  
 Le mi asne et mi veau, et les caus herissons  
 Y sauteront tousjours, les ronces et les buissons<sup>78</sup>  
 Couvriront les palais, comme monceaux de pierre  
 Les grans amas de sel croistront dessus la terre<sup>79</sup>.  
**vv. 101-108: *Isai.*, 34, 11-15: «Et possidebunt illam onocrotalus et ericius, ibis et corvus habitabunt in ea, et extendetur super eam mensura, ut redigatur ad nihilum, et perpendicularum in desolationem. Nobiles eius non erunt ibi; regem potius invocabunt, et omnes principes eius erunt in nihilum. Et orientur in domibus eius spinae ut urticae, et paliurus in munitionibus eius, et erit cubile draconum et pascua struthionum, et occurrent daemonia onocentauris, et pilosus clamabit alter ad alterum; ibi cubavit lamia et invenit sibi requiem, ibi habuit foveam ericius et enutrivit catulos et circumfodit et fovit in umbra eius, illuc congregati sunt milvi alter ad alterum»<sup>80</sup>.**  
 L'abominable autel de desolation  
 110 S'eslevera soudain au temple de Sion<sup>81</sup>,

<sup>78</sup> Cfr. *Isai.*, 5, 6: «et ascendent *vepres et spinae*»; 9, 18: «*vepre et spinam vorabit*».

<sup>79</sup> Cfr. *Sophon.*, 2, 9: «*siccitas spinarum, et acervi salis, et desertum usque in eternum*».

<sup>80</sup> Cfr. anche *Sophon.*, 2, 14: «Et accubabunt in medio eius greges, omnes bestiae gentium; et onocrotalus et ericius in liminibus eius morabuntur; vox cantantis in fenestra, corvus in superliminari, quoniam attenuabo robur eius». Per un bestiario favoloso, di fonte biblica, a monte dei versi di Chassignet cfr. anche *Isai.*, 13, 21-22: «Sed requiescent ibi bestiae, et replebuntur domus eorum draconibus, et habitabunt ibi struthiones, et pilosi saltabunt ibi, et respondebunt ibi ululae in aedibus eius, et sirenes in delubris voluptatis».

<sup>81</sup> Cfr. *I Mach.*, 1, 57: «Die quinta decima mensis casleu, quinto et quadagesimo et centesimo anno, aedificavit rex Antiochus *abominandum idolum desolationis super altare Dei*» (O: «Au quinziesme jour du mois de Casleu, en l' cent et quarante cinquiesme, le Roy Antiochus edifia *une image abominable de desolation sur l'autel du Seigneur*»). Il cap. I del I libro dei *Maccabei* è una descrizione della desolazione – e abominazione a un tempo – prodotta da Antioco in Gerusalemme (cfr. anche *I Ma-*

Soudain les habitans des fertiles campagnes  
 Du limonneus Jourdain gagneront les montaignes  
 Et ne reviendront point chercher en leur maison  
 Quelque chose d'utile et propre à la saison.  
 115 Il soignent leur salut; ceux qui sont en la plaine  
 Ne reviendront querir leur vestement de laine,  
 vv. 109-116: *Matth.*, 24, 15-18: «Cum ergo videritis  
 abominationem desolationis, quae dicta est a Daniele  
 propheta<sup>82</sup>, stantem in loco sancto, qui legit intelligat. Tunc  
 qui in Iudaea sunt, fugiant ad montes; et qui in tecto, non  
 descendat tollere aliquid de domo sua; et qui in agro, non  
 revertatur tollere tunicam suam» (*Marc.*, 13, 14-16)<sup>83</sup>.  
 De la femme de Lot convertie en un cors  
 Endurci comme sel souvenans et recors.  
 Quiconque taschera de retrouver son ame,  
 120 Celui là la perdra en l'eternelle flame,  
 Mais ceus qui la perdront en Dieu, la sauveront<sup>84</sup>.  
 Deus à ceste nuit là ensemble dormiront

*ch.*, 4, 38).

<sup>82</sup> Cfr. *Dan.*, 9, 27: «Confirmabit autem pactum multis hebdomada una; et in dimidio hebdomadis deficiet hostia ad sacrificium, et erit in templo abominatio desolationis, et usque ad consummationem et finem perseverabit desolatio»; 11, 31: «Et brachia ex eo stabunt, et polluent sanctuarium fortitudinis; et auferent iuge sacrificium, et dabunt abominationem in desolationem»; 12, 11: «Et a tempore cum ablatum fuerit iuge sacrificium, et posita fuerit abominatio in desolationem, dies mille ducenti nonaginta».

<sup>83</sup> Cfr. *Luc.*, 21, 21: «Tunc qui in Iudaea sunt, fugiant ad montes»; *ibid.*, 17, 31: « In illa hora, qui fuerit in tecto, et vasa eius in domo, ne descendat tollere illa; et qui in agro, similiter non redeat retro»; ma in Luca non abbiamo riferimento al mantello.

<sup>84</sup> Cfr. *Matth.*, 10, 39: «Qui invenit animam suam, perdet illam; et qui perdidit animam suam propter me, inveniet eam». Il fatto che il *loghion* matteano sia anticipato rispetto al grande discorso escatologico, farebbe pensare che il calco qui sia su Luca: in realtà, il *propter me* (ἐνεκεν ἐμοῦ, *O pour l'amour de moy*) di Matteo trova un corrispondente nella locuzione *en Dieu* di Chassignet.

Dont l'un sera esleu, l'autre comme rebelle  
 Condamné, mal-heureux, à la mort eternelle;  
 125 Deus en un mesme chams: l'un sera accepté,  
 L'autre comme meschant du Seigneur rejeuté.  
 Là où seront les cors, là les aigles felonnes  
 S'assembleront au tour des meschantes personnes.  
 vv. 117-128: *Luc.*, 17, 32-37: «Memores estote uxoris Lot.  
 Quicumque quaesierit animam suam salvam facere, perdet  
 illam; et quicumque perdiderit illam, vivificabit eam. Dico  
 vobis, in illa nocte erunt duo in lecto uno; unus assumetur,  
 et alter relinquetur. [Duae erunt molentes in unum; una  
 assumetur, et altera relinquetur.] Duo in agro; unus  
 assumetur, et alter relinquetur. [Respondentes dicunt illi:  
 Ubi, Domine? Qui dixit illis:] Ubi cumque fuerit corpus,  
 illuc congregabuntur et aquilae» (*Matth.*, 10, 39; 24, 40-41;  
 24, 28; *Marc.*, 8, 35)<sup>85</sup>.  
 Mais las! priez, mortels, que cest aspre debat  
 130 N'avienne au tems d'hyver ou au jour du sabbat;  
 Lors une affliction si grande et si cruelle  
 Sur la terre naistra qu'il n'en fust jamais telle  
 Dez le monde créé et telle desormais  
 A toute eternité il n'en sera jamais;  
 135 Et si le saint respect des ames fortunees  
 N'eust retranché le cour de ces longues journees  
 Sans doute à l'improviste eust succumbé soudain  
 Au supplice eternel tout le genre mondain.  
 vv. 129-138: *Matth.*, 24, 20-22: «Orate autem ut non fiat  
 fuga vestra in hieme, vel sabbato. Erit enim tunc tribulatio  
 magna, qualis non fuit ab initio mundi usque modo, neque  
 fiet. Et nisi breviati fuissent dies illi, non fieret salva omnis  
 caro; sed propter electos breviabuntur dies illi» (*Marc.*, 13,  
 18-20).

<sup>85</sup> A parte la frammentazione e dispersione in Matteo e Marco, anche al di fuori del grande discorso escatologico, delle tematiche che ritroviamo nel brano lucano, il riferimento alla moglie di Lot e l'immagine del letto sono solo in Luca.

140 Voilà Dieu est venu, vous contera l’ on ore,  
 Le voilà en tel lieu, vous dira l’ on encore;  
 Non! ne le croyez pas! plusieurs prophetes faus,  
 Prophetes mensongers, perniciosus et caus,  
 Par signes cauteleus, par charmes et presages,  
 S’ ils peuvent, tromperont les esleus et les sages.  
**vv. 139-144: *Matth.*, 24, 23-24: «Tunc si quis vobis dixerit: Ecce hic est Christus, aut illic, nolite credere. Surgent enim pseudochristi et pseudoprophetae, et dabunt signa magna et prodigia: ita ut in errorem inducantur, si fieri potest, etiam electi».**

145 Comme le vif esclaire traverse incontinant  
 Le monde spacieux du Levant au Ponant  
 En moins d’ un court moment, aussi soudaine et viste  
 Sera du Filz de Dieu la descente subite.  
**vv. 145-148: *Matth.*, 24, 27: «Sicut enim fulgur exit ab oriente et paret usque in occidentem, ita erit et adventus Filii hominis»<sup>86</sup>.**

150 Je tremble en y pensant et la morne palleur,  
 Me glaant tout le sang, desrobbe ma couleur,  
 Le ceur m’ en bat au sein, les cheueus m’ en herissent,  
 L’  eil m’ en est obscurci, les genous m’ en flechissent.  
 Et qui seroit celuy, fust il de Diamant,  
 Qui ne redouteroit un tel advenement?<sup>87</sup>

<sup>86</sup> cfr. *Luc.*, 17, 24: «Nam sicut fulgur coruscans de sub caelo, in ea quae sub caelo sunt fulget, ita erit Filius hominis in die sua». L’ aggettivo *coruscans* ( στράπτουσα, **O** *resplendissant*) potrebbe essere all’ origine della piccola addizione *vif*, in «vif esclaire».

<sup>87</sup> I vv. 149-154, pur nel riprendere una descrizione di fenomenologia psico-fisica che ha illustri antecedenti letterari (anche classici: cfr. *Catull.*, 51, 5-12, e la sua fonte saffica; o anche *Lucret.*, III, 152-158), risuonano di echi scritturali: cfr. *Esth.*, 15, 10: «[...] corrui, et in pallorem colore mutato [...]»; *Job*, 4, 4: «[...] et genua tremantia confortasti»; *Psal.*, 68, 24: «Obscurentur oculi eorum [...]»; *Isai.*, 21, 4: «Emarcui cor meum; tenebrae stupefecerunt me»; *Thren.*, 1, 20: «[...] subversum est cor meum in memetipso»; *Ezech.*, 3, 9: «[...] ut adamantem et ut silicem dedi faciem tuam; ne timeas eos, neque metuas a facie eorum, quia domus

155 Le soleil offusqu e n’ aura point de lumiere,  
 Teint de rouille et de sang, la lune coustumiere  
 D’ illuminer des nuis la profonde obscurt e,  
 Atteinte de douleur, n’ aura plus de clarté.  
 Les sublimes vertus viendront en decadence

160 Et les astres du ciel perdront leur influence,  
 Tombant du haut en bas<sup>88</sup>;

---

exasperans est»; *ibid.*, 21, 7: «Cumque dixerunt ad te: Quare tu gemis? dices: Pro auditu; quia venit, et tabescet omne cor, et dissolventur universae manus, et infirmabitur omnis spiritus, et per cuncta genua fluent aquae; ecce venit, et fiet, ait Dominus Deus»; *Dan.*, 6, 26: «[...] tremiscant et paveant [...]»; *ibid.*, 7, 15: «Horruit spiritus meus; ego Daniel territus sum in his, et visiones capitis mei conturbaverunt me»; *Nah.*, 2, 10: «Dissipata est, et scissa, et dilacerata; et cor tabescens, et dissolutio geniculorum, et defectio in cunctis renibus, et facies omnium eorum sicut nigredo ollae».

<sup>88</sup> Per le singole immagini dei vv. 155-161a, cfr. *Isai.*, 13, 10: «Quoniam stellae caeli, et splendor eorum, non expandent lumen suum; obtenebratus est sol in ortu suo, et luna non splendet in lumine suo»; *ibid.*, 34, 4: «Et tabescet omnis militia caelorum, et complicabuntur sicut liber caeli; et omnis militia eorum defluet sicut defluit folium de vinea et de ficu»; *Ezech.*, 32, 7-8: «Et operiam, cum extinctus fueris, caelum, et nigrescere faciam stellas eius; solem nube tegam, et luna non dabit lumen suum. Omnia luminaria caeli moerore faciam super te; et dabo tenebras super terram tuam, dicit Dominus Deus, cum ceciderint vulnerati tui in medio terrae, ait Dominus Deus»; *Joel*, 2, 10: «A facie eius contremuit terra, moti sunt caeli, sol et luna obtenebrati sunt, et stellae retraxerunt splendorem suum»; *ibid.*, 2, 30-31: «Et dabo prodigia in caelo et in terra, sanguinem, et ignem, et vaporem fumi. Sol convertetur in tenebras, et luna in sanguinem, antequam veniat dies Domini magnus et horribilis» (cfr. anche *ibid.*, 3, 15); *Amos*, 5, 18 e 20: «Dies Domini ista, tenebrae, et non lux. [...] Numquid non tenebrae dies Domini, et non lux; et caligo, et non splendor in ea?»; *Apoc.*, 6, 12-14: «Et vidi cum aperuisset sigillum sextum; et ecce terraemotus magnus factus est, et sol factus est niger tanquam saccus cilicinus, et luna tota facta est sicut sanguis, et stellae de caelo ceciderunt super terram, sicut ficus emittit grossos suos cum a vento magno movetur. Et caelum recessit sicut liber involutus; et omnis mons, et insulae de locis suis motae sunt».

vv. 155-161a: *Matth.*, 24, 29: «Statim autem post tribulationem dierum illorum, sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de caelo, et virtutes caelorum commovebuntur» (*Marc.*, 13, 24-25)<sup>89</sup>.

les vagues brusleront

De l'assourdi Neré, les fleuves tariront,

Les fleuves et les lacs, et les grosses balaines

Mortes demeureront au milieu des areines.

165 Les fouldres, les esclairs, les tonnerres fumeus

Bruiront de tout costé, les oisillons plumeus

Cherront en terre mors, les flames inhumaines

Leur pasture prendront des humides fontaines.

Le feu courra par tout et les roides bouveaus

170 Ne redouteront plus la fureur des louveaus<sup>90</sup>.

Bref, tout s'enflamera et n'y aura personne

Qui de crainte et d'horreur<sup>91</sup> froidement ne frissonne.

A l'heure dans la nue, esclattant de splendeur,

Chacun verra Jesus en sa prime grandeur,

175 Pompeus de majesté, qui mandera ses Anges,

Fidelles truchemens de ses hautes louanges,

A fin de rassembler ou avecque la vois,

Ou avecque l'airain entonné par sept fois,

Par sept fois embouché<sup>92</sup>, des quatre coings du monde,

180 Les bien-heureus esleus dez la voute profonde

Du ciel plus eslevé jusqu'au dernier confin

---

<sup>89</sup> Cfr. *Luc.*, 21, 25-26: «Et erunt signa in sole, et luna, et stellis, et in terris pressura gentium prae confusione sonitus maris et fluctuum, arescentibus hominibus prae timore et expectatione, quae supervenient universo orbi; nam virtutes caelorum movebuntur». La visione marina del testo lucano potrebbe avere offerto spunto ai versi di Chassignet che seguono.

<sup>90</sup> Cfr. *Isai.*, 11, 6: «Habitabit lupus cum agno, et pardus cum haedo accubabit; vitulus et leo et ovis simul morabuntur, et puer parvulus minabit eos» (*Isai.*, 65, 25).

<sup>91</sup> Cfr. *Judith*, 4, 2: «Tremor et horror invasit sensus eorum».

<sup>92</sup> Cfr. *Apoc.*, 8, 2 e 6.

De la terre qui, ronde, est sans bout et sans fin<sup>93</sup>;

vv. 173-182: *Matth.*, 24, 30-31: «[...] et tunc parebit signum Filii hominis in caelo; et tunc plangent omnes tribus terrae, et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate. Et mittet angelos suos cum tuba et voce magna; et congregabunt electos eius a quatuor ventis, a summis caelorum usque ad terminos eorum»; 25, 31: «Cum autem venerit Filius hominis in maiestate sua, et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super sedem maiestatis suae».

Devant luy tout soudain comparoistront, grand'erre,

A fin d'estre jugez, les peuples de la terre.

185 Les separant ainsi que, par les gras herbis,

Le pasteur des ords boucs separe les brebis;

Les brebis, troupeau dous, il mettra à sa dextre,

Les boucs, beste vilaine, iront à la senestre.

vv. 183-188: *Matth.*, 25, 32-33: «Et congregabuntur ante eum omnes gentes, et separabit eos ab invicem, sicut pastor segregat oves ab haedis; et statuet oves quidem a dextris suis, haedos autem a sinistris».

O Seigneur Tout-Puissant, maintenant je voy bien

190 Que les fresles honneurs du monde ne sont rien

Qu'une ombre passagere, une fumiere, un songe,

Une fable, un phantosme, un inconstant mensonge;

Je voy bien que l'honneur de l'homme coustumier

De courir au peché n'est qu'un sale fumier,

195 Qu'un Soleil du Prin-tems, dont le moindre nuage

Au devant opposé, offusque le visage.

La terre et le ciel passe et n'est rien icy bas,

Fors ta sainte parolle, affranchi du trespas.

---

<sup>93</sup> Cfr. *Eccli.*, 1, 2: «Altitudinem caeli, et latitudinem terrae, et profundum abyssi quis dimensus est?»; *Prov.*, 30, 4: «Quis suscitavit omnes terminos terrae?». Mentre in *Matth.*, 24, 31, abbiamo l'immagine degli estremi confini dei cieli («a summis caelorum usque ad terminos eorum»), in *Marc.*, 13, 27 troviamo l'immagine delle estremità della terra («a summo terrae usque ad summum caeli»).



vv. 197-198: *Matth.*, 24, 35: «Caelum et terra transibunt, verba autem mea non praeteribunt» (*Marc.*, 13, 31; *Luc.*, 21, 33)<sup>94</sup>.

200 Donne moy donc, Seigneur, de pouvoir si bien suivre  
Tes Commandemens sains, de pouvoir si bien vivre  
Que mort je ne sois point, hoste du monument,  
Comté au ranc des boucs au jour du Jugement<sup>95</sup>.  
Donne, ô Dieu! donne moy la robbe noçagere<sup>96</sup>,  
Despouillant mes forfais, couverture estrangere<sup>97</sup>,  
205 Si bien que de ton vueil je puisse estre arresté  
Aussi fidelement que je connois l'Esté  
Par le bois du figuier<sup>98</sup>: arrivant dans le temple  
Où le cheur des esleus te louange et contemple<sup>99</sup>.

<sup>94</sup> Cfr. anche *Isai.*, 40, 8: «Exsiccatum est foenum, et cecidit flos; verbum autem Domini nostri manet in aeternum».

<sup>95</sup> Cfr. sequenza *Dies irae*, vv. 43-45, ed. cit., p. 394: «Inter oves locum praesta / et ab haedis me sequestra / statuens in parte dextra».

<sup>96</sup> Cfr. *Matth.*, 22, 11-13: «Intravit autem rex ut videret discumbentes; et vidit ibi hominem non vestitum veste nuptiali, et ait illi: Amice, quomodo huc intrasti, non habens vestem nuptialem? At ille obmutuit. Tunc dixit rex ministris: Ligatis manibus et pedibus eius, mittite eum in tenebras exteriores; ibi erit fletus et stridor dentium».

<sup>97</sup> Cfr. *Ephes.*, 4, 20-24: «Vos autem non ita didicistis Christum, si tamen illum audistis, et in ipso edocti estis, sicut est veritas in Jesu, deponere vos secundum pristinam conversationem veterem hominem, qui corrumpitur secundum desideria erroris. Renovamini autem spiritu mentis vestrae, et induite novum hominem, qui secundum Deum creatus est in iustitia, et sanctitate veritatis».

<sup>98</sup> Cfr. *Matth.*, 24, 32-33: «Ab arbore autem ficis discite parabolam: cum iam ramus eius tener fuerit et folia nata, scitis quia prope est aestas».

<sup>99</sup> Cfr. *Apoc.*, 7, ove è questione dei centoquarantamila *signati* («stantes ante thronum et in conspectu Agni») di cui si dice: «Ideo sunt ante thronum Dei, et serviunt ei die ac nocte in templo eius» (*ibid.*, 7, 15). Sempre nell'*Apocalisse*, dopo il suono della settima tromba, si aprono le porte del tempio di Dio che è in cielo (cfr. *Apoc.*, 11, 19: «Et apertum est templum Dei in caelo; et visa est arca testamenti eius in templo eius»).

## Chassignet traduttore dei *Salmi*.

### Verso una lingua barocca

Il Cinquecento è il secolo non tanto della traduzione<sup>1</sup> – in effetti il problema del volgarizzamento è al centro dell'elaborazione di quello che noi oggi chiamiamo primo Umanesimo francese a partire dai regni di Carlo V e Carlo VI<sup>2</sup> –, ma è piuttosto il secolo della teoria, dell'ideologia della traduzione, per usare l'espressione di Glyn Norton<sup>3</sup>. Le discussioni sul tradurre, sulla liceità e la necessità della traduzione, sul suo ruolo oltre che sulle modalità e sulle regole che debbono governarla, si moltiplicano lungo tutto il secolo, in particolare nella prima metà fino a quel 1549 che, con l'apparizione della *Deffence* di Du Bellay, rappresenta il punto di arrivo, e di partenza a un tempo, dei *débats* e *combats* su e per la lingua francese.

All'interno di questi *débats* occupano una posizione di rilievo le discussioni sulla necessità di tradurre in lingua volgare la Bibbia, discussioni che il grande avvenimento della Riforma rende accese e contrastate. L'esigenza di una «traduction faite non pas pour les clercs, mais pour les laïques et simples religieux et hermites qui ne sont pas littérés comme ils doivent, aussi pour

<sup>1</sup> Cfr. *Premiers combats pour la langue française*, introd., choix et notes de Cl. Longeon, Paris, Le livre de poche, 1989.

<sup>2</sup> Cfr. almeno J. MONFRIN, *Humanisme et traductions au Moyen Âge*, «Journal des Savants», juillet-septembre 1963, pp. 161-190; *Id.*, *Les traducteurs et leur public en France au Moyen Âge*, *ibid.*, janvier-mars 1964, pp. 5-20; S. LUSIGNAN, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIIIe et XIVe siècles*, Paris-Montréal, Vrin-Les Presses de l'Université de Montréal, 1987 (2<sup>a</sup> ed.); D. CECCHETTI, *Il primo Umanesimo francese*, Torino, Meynier, 1987.

<sup>3</sup> Cfr. G. P. NORTON, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*, Genève, Droz, 1984.

autres bonnes personnes qui vivent selon la loi de Jésus Christ»<sup>4</sup>, si fonde con l'esigenza filologica di traduzioni che recuperino la *veritas hebraica* e la *veritas graeca*<sup>5</sup>.

Fra i testi scritturali tradotti, i Salmi godono di una fortuna non comparabile a quella di nessun altro libro biblico e usufruiscono di un maggiore numero di traduzioni. E questo non solo per la destinazione liturgica, che fa del salterio la preghiera centrale delle chiese cristiane, ma anche per il carattere letterario, che fa dei salmi un archetipo per la creazione poetica<sup>6</sup>, e per la diffusione delle *mises en musiques*, che richiedono dei testi di volta in volta differenti a seconda delle esigenze del rapporto parola-musica.

<sup>4</sup> Cfr. la *Préface* anonima all'edizione lionese, del 1515 c., del *Premier volume de la grant bible en françois historiée et corrigée nouvellement avec le psautier* (il passo qui citato è riportato in *Premiers combats etc.*, cit., p. 37).

<sup>5</sup> Cfr. l'*Apologie du translateur*; in *La Bible, Qui est toute la Sainte escripture [...]*, préparée par Pierre Robert Olivetan, Neuchâtel, Pierre de Wingle, 1535 (rist. anast. Torino, Meynier, 1986).

<sup>6</sup> Nella disputa umanistica sul valore della poesia, i salmi appaiono spesso proposti come modello di poesia, o come esempio della liceità dell'uso delle forme poetiche. Ricordiamo, di Petrarca, il *Bucolicon carmen* (*Ecl. I*) e la *Famil. X, 4*, che dell'egloga è commento: «Psalterium ipsum davidicum, quod die noctuque canitis, apud Hebreos metro constat, ut non immerito neque ineleganter hunc Cristianorum poetam nuncupare auisim; quippe quod et ut res ipsa suggerit et, si nichil hodie michi sine teste crediturus es, idem video sensisse Ieronimum» (F. PETRARCA, *Le Familiari*, X, 4, 6, ed. crit. per cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1933-1942, vol. II, pp. 302-303); ricordiamo, per il primo Umanesimo francese, almeno Gerson, che nel *Carmen contra invidios mordentes* esalta la poesia biblica dei salmi, considerati esempio di resa poetica: «Frugi mensa sibi, splendida, sobria, / in qua psalterio rex David insonat, / hymnos imparibus quos numeris ligat, / metris carmen amicus» (J. GERSONII, *Opera omnia*, ed. L. Ellies du Pin, Antwerpiae, 1706, t. IV, col. 540). Su questi testi cfr. G. RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia* (*Mussato e Petrarca*), Roma, Bulzoni, 1976, pp. 82-96; G. M. ROCCATI, *Gerson e il problema dell'espressione poetica: note su alcuni temi e immagini ricorrenti nelle poesie latine*, «Studi Francesi», 77 (1982), pp. 278-285.

Dobbiamo pertanto constatare come «la parafrasi dei salmi conosca nell'Europa del XVI secolo una voga straordinaria»<sup>7</sup>. La *parafrasi*, non solo la traduzione pura e semplice, in quanto il salterio diventa spesso un banco di prova per esercizi di composizione poetica. Michel Jeanneret ha ampiamente studiato il rapporto fra poesia e tradizione biblica nel Cinquecento francese proprio a partire dall'esame delle traduzioni e parafrasi dei salmi da Marot a Malherbe, mettendo in luce le ricerche formali sottostanti i volgarizzamenti del testo biblico.

Tali ricerche, secondo Jeanneret, seguono un preciso itinerario stilistico. In una prima fase, in cui esemplari sono le versioni di Marot, l'interesse è rivolto soprattutto alla fedeltà alla fonte e alla chiarezza, e le traduzioni «restituiscono, fin nella sintassi e nella disposizione strofica, i caratteri della poesia ebraica». In questo periodo «un'estetica comune e coerente si impone, implicante un rispetto fondamentale del testo antico»<sup>8</sup>. Una seconda fase, dominata dalla personalità di Baïf, «sacrifica l'efficacia alle ricerche sperimentali. Non ci si cura di un compromesso fra le esigenze della traduzione e le leggi della comunicazione: è la restituzione dell'originale ad attirare, in spregio delle convenzioni poetiche abituali, e la singolarità della forma ebraica è resa il più fedelmente possibile, fino a causare densità e tensione che complicano la lettura»<sup>9</sup>. Jeanneret distingue quindi una terza fase, grosso modo all'epoca di Enrico III, legata al rinnovamento della spiritualità, che vede tecniche nuove, portanti a un tipo di versione che «si affranca dalla letteralità, al punto di confondersi con l'adattamento o la libera rielaborazione. Sembrerebbe quasi che la parafrasi abbia esaurito le sue virtualità

<sup>7</sup> Cfr. M. JEANNERET, *Poésie et tradition biblique au XVIe siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, Corti, 1969, p. 7. Cfr. anche, sulle versioni e parafrasi francesi dei salmi fra Rinascimento e Barocco, A. MÜLLER, *La poésie religieuse catholique de Marot à Malherbe*, Paris, R. Foulon, 1950, e P. LEBLANC, *Les paraphrases françaises des Psaumes*, Paris, P.U.F., 1960.

<sup>8</sup> M. JEANNERET, *op. cit.*, p. 527.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 527-528.

nel campo della restituzione letterale e cerchi ora di progredire sempre più nel campo della creazione personale»<sup>10</sup>. Vi è infine un'ultima fase, tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento (Jeanneret conclude la sua indagine con Malherbe), contraddistinta dal fatto che, come nella fase precedente il modello originale è sottoposto ad ampi rimaneggiamenti, con questa differenza però, che ora «la traduzione non si affranca dal testo biblico per accrescere il suo valore edificante o la sua portata spirituale; bensì tende a identificarsi con la poesia mondana alla moda, a respingere tutto ciò che ne farebbe opera strettamente religiosa, e a rivendicare il trattamento di un'opera d'arte alla stregua di qualsiasi altra»<sup>11</sup>.

La ripartizione di Jeanneret – peraltro puramente funzionale e, nel dettaglio, altrimenti ricostituibile – può essere nell'insieme accettata, soprattutto per quanto essa ci suggerisce nella descrizione di un cammino dalla letteralità a una parafrasi governata dalle leggi della retorica cinquecentesca. Jeanneret stesso, analizzando le versioni dei salmi degli ultimi decenni del Cinquecento, ha introdotto la nozione di Manierismo, collegando l'estetica che presiede alle rielaborazioni dei testi biblici con l'estetica del momento storico cui esse appartengono<sup>12</sup>. D'altra parte occorre ricordare che le versioni bibliche, proprio perchè ci offrono una pluralità di traduzioni di uno stesso testo, scalate per di più nel tempo, sono un luogo privilegiato per indagini rivolte a rintracciare l'azione delle normative retoriche dell'epoca manierista e barocca.

Fra i traduttori e rielaboratori di testi scritturali, del salterio in particolare, Jeanneret non ha menzionato Jean Baptiste Chassignet. L'autore del *Mespris de la vie et consolation contre la mort* si è interessato, lungo tutta la sua carriera letteraria, alla versione e alla parafrasi di libri della Bibbia<sup>13</sup>. Le sue pri-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 449-452.

<sup>13</sup> Sulle parafrasi bibliche di Chassignet cfr. M. BENSIMON, *La Paraphrase*

me composizioni poetiche, datate al 1592 nel manoscritto Paris, B.N. fr. 2381 che le contiene col titolo di *Œuvres sacrez*<sup>14</sup>, sono una *Version des Cantiques de l'Eglise* (ff. 94r-113v), una parafrasi con commento del *Cantique des Cantiques* (ff. 114r-136r) e una *Version du Pseaume 137. Super flumina Babylonis* (f. 137r e v). Nel 1600 Chassignet pubblica una parafrasi dei dodici profeti minori<sup>15</sup>. Nella piena maturità infine, nel 1613, pubblicherà una parafrasi di tutti i centocinquanta salmi<sup>16</sup>.

Daniela Dalla Valle, analizzando la parafrasi del Cantico dei Cantici<sup>17</sup>, ha sottolineato l'importanza di questa versione e del commento che l'accompagna per ricostruire l'estetica chassignetiana. Estetica che la studiosa ricollega alla retorica manierista per «il gioco dei modelli e dei rinvii, che diventa un momento centrale della creazione poetica, o meglio il motore stesso di questa creazione»<sup>18</sup>. D'altronde sulla scorta di Claude-Gilbert Du-

---

*en vers de la Bible de J.-B. Chassignet: images des Juifs*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LIV (1992), pp. 625-637, che si occupa essenzialmente della parafrasi dei dodici profeti minori.

<sup>14</sup> Il manoscritto è stato scoperto e descritto da Armand Müller (*Un poète religieux du XVIIe siècle: Jean-Baptiste Chassignet, 1578 (?) - 1635 (?)*, Paris, R. Foulon, 1951).

<sup>15</sup> Cfr. J.-B. CHASSIGNET, *Paraphrases sur les Douzes Petis Prophetes du Viel Testament, mis en vers françois, avec un ample sommaire sur chaque chapitre; pour l'éclaircissement et pleine interpretation des passages plus difficiles*, Besançon, chez Nicolas de Moingesse, 1601 (è la sola edizione esistente, in un esemplare della B.N. di Parigi, Ye. 2047, ma era stata preceduta da un'edizione dell'anno prima: cfr. M. BENSIMON, *op. cit.*, p. 625).

<sup>16</sup> Cfr. J.-B. CHASSIGNET, *Paraphrases sur les Cent cinquante Pseaumes de David*, Lyon, chez Claude Morillon, 1613.

<sup>17</sup> Cfr. D. DALLA VALLE, *Le jeu des modèles dans un poème inédit de J.-B. Chassignet*, «Revue de Littérature comparée», 223 (juillet-sept. 1982), pp. 351-367.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 366. In uno studio più recente, sulla parafrasi delle *Lamentazioni* di Geremia composta da Rolland Brisset verso il 1600, Daniela Dalla Valle affronta nuovamente il problema della concezione estetica sottostante al testo, anche in questo caso parafrasi di un libro biblico molto

bois<sup>19</sup>, Daniela dalla Valle, ricorda come «uno dei problemi cruciali del Manierismo letterario sia quello dell'uso e della funzione del modello nella creazione letteraria manierista»<sup>20</sup>.

Ora, fra i testi biblici tradotti o parafrasati da Chassignet ve n'è uno di particolare interesse, il salmo 137 (*Super flumina Babylonis*), che compare sia fra le giovanili *Œuvres sacrez* del 1592 sia nella traduzione dell'intero salterio del 1613. La distanza che separa le due versioni è di circa vent'anni. Si tratta di un ventennio particolarmente frequentato da quella storiografia che si è posta il problema della definizione di Manierismo e Barocco e dei rapporti fra questi due movimenti<sup>21</sup>. Anche se oggi si ritorna da alcuni studiosi a considerare Manierismo e Barocco come insieme di componenti che possono coesistere all'interno della stessa epoca, se non addirittura dello stesso autore<sup>22</sup>, preferiamo qui conserva-

---

vicino ai salmi come genere letterario (cfr. D. DALLA VALLE, «*Sur les lamentations de Jérémie*» de Rolland Brisset: une paraphrase maniériste, in AA. VV., *Le mythe de Jérusalem. Du Moyen Âge à la Renaissance*, éd. F. Berriat-Salvadore, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 1995, pp. 227-243). Tale estetica viene ritenuta manierista per la costruzione della immagini: «une construction très serrée, dense, dans laquelle chaque élément en implique un autre, le suggère ou le répète; une construction dont il ne semble pas possible de définir l'architecture, mais dans laquelle chaque détail a sa fonction, et la fonction est confirmée par la répétition» (*ibid.*, p. 237).

<sup>19</sup> Cfr. CL.-G. DUBOIS, *Le Maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979.

<sup>20</sup> Cfr. D. DALLA VALLE, *Le jeu des modèles etc.*, cit., p. 367.

<sup>21</sup> Cfr. almeno AA. VV., *Manierismo e letteratura*, «Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983)», a cura di D. Dalla Valle, Torino, Meynier, 1986, e il numero monografico *Maniérismes*, della «Revue de Littérature Comparée», 223 (juillet-sept. 1982), organizzato da G. Mathieu-Castellani.

<sup>22</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse*, in AA. VV., *Questionnement du Baroque*, études réunies et présentées par A. Vermeylen, Louvain-Bruxelles, Collège Érasme-Éd. Nauwelaerts, 1986, pp. 51-74; R. GUILLOT, «*Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*» de Jean-Baptiste Chassignet; une parole divisée. Essais d'analyse rhétorique, poétique et esthétique d'un discours poétique à la fin du XVIème siècle, Thèse de Nouveau Régime

re ai due termini valenza di categoria storiografica più che di categoria dello spirito. Semmai si tratterebbe di definire la data discriminante le due epoche.

L'interesse delle due versioni del salmo 137 è dovuto al fatto che esse ci offrono la reazione di uno stesso autore di fronte allo stesso testo, in due periodi diversi che oggi la critica tende a ripartire fra Manierismo e Barocco, permettendo così di ricostruire quell'estetica del modello cui si è fatto cenno, non solo, ma anche di porre interrogativi circa un eventuale slittamento da una sensibilità, o estetica, manierista a un'altra barocca.

In realtà i due testi non si pongono sullo stesso piano, in quanto genere letterario. Quello del 1592 è una *version*, quello del 1613 è una *paraphrase*. Tuttavia, vale la pena studiare sia la tecnica e le caratteristiche della *version* in rapporto all'originale biblico – cercando soprattutto di vedere se in essa compaiono gli elementi che Daniela Dalla Valle ha riconosciuto come manieristi nella parafrasi del Cantico dei Cantici<sup>23</sup> – sia le differenze di sensibilità e le diversità di accentuazioni dell'immaginario nella *paraphrase* più tarda.

La *version* del 1592 è strutturata in sette strofe di quattro alexandrini ciascuna. Lo schema delle rime è ABBA. Se esaminia-

---

sous la direction de Mme le professeur G. Mathieu-Castellani, Université de Paris VIII, 1990.

<sup>23</sup> Cfr. D. DALLA VALLE, *Le jeu des modèles etc.*, cit., pp. 354-355: «Sous cet enrichissement, décoratif et affectif, l'on constate cependant le respect absolu de la structure du texte biblique, suivie de près dans toutes ses articulations et ses mouvements. On pourrait même affirmer que les adjonctions ne sont, le plus souvent, que des variations sur des thèmes qui étaient déjà suggérés dans le texte biblique; ou bien les éléments introduits n'ont rien de recherché sur le plan sémantique et sont presque contenus implicitement dans le modèle – épithètes banales, apostrophes parfois redoublées, images stéréotypées, etc. –. C'est-à-dire que l'enrichissement du modèle ne prétend pas le transformer, mais qu'il se borne à l'accompagner, ayant pour but de souligner quelques moments et quelques aspects particuliers, qui sont déjà bien relevés dans la source: une forte affectivité frôlant parfois la sensualité, et un goût prononcé pour les images».



mo la ripartizione del testo biblico nelle quartine, appare evidente non solo la libertà della versione, ma un gioco retorico che consiste proprio nel variare la maggiore o minore adesione della traduzione all'originale. E questo a differenza di altre versioni poetiche illustri: ad esempio di quella veneranda di Marot, che fa coincidere ad ogni versetto scritturale una terzina<sup>24</sup>, mirando così non tanto ad una corrispondenza *ad litteram* quanto ad una corrispondenza o simmetria di struttura metrica. Nel testo di Chassignet, infatti, la prima e la quarta quartina corrispondono ciascuna a un versetto dell'originale, la seconda, la terza e la settima quartina comprendono ciascuna due versetti, la quinta e la sesta quartina sono la lunga parafrasi di un unico versetto. Ancora: notiamo ulteriori giochi di *variatio* all'interno di questa disposizione. Mentre nella seconda quartina il v. 5 traduce alla lettera il versetto 2 del salmo e i vv. 6-8 sono destinati al versetto 3 – peraltro più lungo del precedente nell'originale –, la terza e la settima quartina consacrano con maggior simmetria due versi a ciascuno dei versetti 4, 5, 8 e 9.

Per quanto riguarda il rapporto testuale col modello – e l'individuazione di questo modello, data la pluralità di Bibbie che circolavano al tempo di Chassignet accanto alla *Vulgata*, pur sempre prestigiosa e riferimento corrente in campo cattolico –, si può forse affermare che, se Chassignet fa uso della *Vulgata*, o meglio ancora se ha memorizzato la *Vulgata* nella pratica liturgica e devozionale, dalla tessitura lessicale della sua versione appare verosimile che egli abbia tenuto presenti anche le traduzioni in francese del testo sacro. Forse la versione di Olivetan, come sembra denunciare un particolare che la ricalca in un punto ove Olivetan aveva inserito un'aggiunta non solo rispetto alla *Vulgata* ma anche rispetto all'originale ebraico. Infatti, dove il testo ebraico recita: «Sì, là ci chiesero parole di canto i nostri deportatori, canzoni allegre i nostri oppressori: Cantateci i canti di Sion!»<sup>25</sup>, e la

<sup>24</sup> Salvo che per la traduzione del versetto 7, cui Marot consacra due terzine (v. testo riportato in appendice).

<sup>25</sup> La traduzione dall'ebraico è in G. RAVASI, *Il libro dei Salmi. Commem-*

*Vulgata*: «interrogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos, verba cationum, et qui abduxerunt nos: Hymnum cantate nobis de canticis Sion!» (variante *Psalm. iuxta Hebr.*: «et qui adfligebant nos: Laeti canite nobis de canticis Sion!»), la Bibbia di Olivetan traduce: «Car là ceulx qui nous ont mené prisonniers, nous ont demandé les parolles de chanterrie, et ceulx qui se gaudissoient de nous quelque joyeuseté, disans: Chantez nous quelque chansonnette de Zion», inserendo appunto quel «se gaudissoient de nous quelque joyeuseté» che può essere la fonte della rielaborazione di Chassignet, là questi dove scrive: «un chacun nous disoit *en se moquant de nous*»<sup>26</sup>.

---

*to e attuazione*, Bologna, Dehoniane, 1985, vol. III, p. 745, a cui rimandiamo per l'analisi testuale e le possibili interpretazioni e traduzioni del versetto (*ibid.*, pp. 762-766).

<sup>26</sup> Nella prefazione alla *Paraphrase sur les Cent cinquante Pseaumes* del 1613 (cit., p. 7) Chassignet dichiara di aver consultato la Bibbia dell'«ingenieux Plantin», il che significa che Chassignet a quell'epoca si serve della grande Bibbia poliglotta di Plantin, pubblicata tra il 1568 e il 1572 ad Anversa (*Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece, et Latine*, Christoph. Plantinus excud., Antwerpiae, 1568-1572, 4 tom.), che contiene il testo ebraico, quello greco dei Settanta, quello latino *iuxta hebr.*, quello latino *iuxta Sept.*, una parafrasi in caldaico e la traduzione latina di questa parafrasi. Se anche Chassignet si fosse servito della poliglotta già nel 1592, ciò non muterebbe le nostre considerazioni riguardo all'influsso delle versioni francesi, di Olivetan in particolare, giacché la Bibbia di Plantin non solo non offre una traduzione in lingua volgare, ma neppure la *Chaldaicae paraphrasis translatio* – l'unico testo che aggiunga elementi nuovi alla *traditio* diffusa – induce a modificare le considerazioni che ci collegano a Olivetan. Riportiamo comunque questa versione della parafrasi in caldaico, come una testimonianza supplementare che può offrire qualche suggerimento: «1. Super flumina Babylonis, ibi sedimus et flevimus cum recordaremur Sion. 2. Super salices in medio eius suspendimus citharas nostras. 3. Ibi autem rogaverunt nos Babylonii, qui captivos adduxerunt nos, ut diceremus verba canticorum: et raptores nostri laetitiae causa dicebant: Psallite nobis cantica quae dicebatis in Sion. 4. Quomodo cantabimus hymnos Domini in terra aliena? 5. Si oblitus fuero tui Ierusalem, oblivioni tradam dexteram meam. 6. Adhaereat lingua mea palato meo, nisi recordatus fuero tui, nisi ascendere fecero Ierusalem



Per quanto riguarda il lavoro di traduzione – traduzione e non parafrasi nelle intenzioni dell'autore, come attesta la titolazione – si deve anzitutto riconoscere una fondamentale fedeltà al modello. Non tanto per il fatto che si tratti di una versione fedele nel senso della *littera*, quanto piuttosto per il fatto che nessun elemento del testo biblico è lasciato cadere. La letteralità, peraltro non totale, si limita ai versetti 2, 4 e 9:

Super salices in medio eius suspendimus citharas nostras.  
Là nos dous instrumentz aiant pendu aus arbres<sup>27</sup>.

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?  
Helas, respondions-nous<sup>28</sup>, comment pourroient nos bouches / en  
païs étranger rien dous chanter de Dieu?

Beatus qui tenebit et adlidet parvulos tuos ad petram.  
Bien heurus le vangeur qui quelquefois prendra / les cors de tes  
petitz pour en battre les pierres.

In altri casi, come per i versetti 5 e 8, non si tratta di vera e propria letteralità, ma di una riscrittura del concetto che è in qualche modo esplicitazione ed esegesi:

---

in memoriam bonam in initio coetuum ministrorum meorum. 7. Memor esto Domine populi Edom, diei qua dextruxerunt Ierusalem, dicentes: Complante, complante usque ad fundamentum in ea. 8. Filia Babyloniorum devastatorum, beatus qui reddiderit tibi retaliationem retributionis tuae quam retribuisti nobis. 9. Beatus qui capiet et allidet parvulos tuos super petram» (*Biblia Sacra Hebraice etc.*, cit., tom. III, p. 521). Nella fattispecie il *se moquant de nous* – come anche la *mocquerie* della parafrasi del 1613 – non sembra derivare dal *laetitiae causa*. È vero che *se gaudir* può anche significare *se réjouir* (cfr. LITTRÉ *ad vocem*, così pure A. J. GREIMAS - T. M. KEANE, *Dictionnaire du moyen français*, Paris, Larousse, 1992), ma lo stilema di Olivetan *se gaudir de nous* (sia pur seguito da *quelque joyeuseté*) può avere generato il *se moquant de nous*.

<sup>27</sup> Il termine *instrumentz* sembrerebbe riportare piuttosto alla *Vulgata iuxta Septuaginta* («in salicibus in medio eius suspendimus organa nostra»).

<sup>28</sup> L'aggiunta *respondions-nous* riporta alla Bibbia di Olivetan.

Si oblitus fuero tui Hierusalem, in oblivione sit dextera mea.  
Toutefois, o Syon, mon doi puisse en ce lieu / t'oubliant oublier  
du luth toutes les touches.

Filia Babylon vastata, beatus qui retribuet tibi vicissitudinem  
tuam, quam retribuisti nobis!  
Meurdriere Babylon, hé quand viendront les guerres / où tant de  
cruautez au double on te rendra?

Così, il poco chiaro «in oblivione sit dextera mea» – che riprende peraltro il gioco di parole del testo ebraico: «Se ti dimentico... anche la mia destra ti dimentichi»<sup>29</sup> –, reso alla lettera da Olivetan («que ma dextre soit oubliée»), viene spiegato con l'immagine del dito dimentico delle corde del liuto. Così pure, viene precisato il contraccambio (la *vicissitudinem*, la *pareille*) che sarà reso alla *meurdriere Babylon* – *meurdriere* è termine che accentua l'emozionalità rispetto al modello<sup>30</sup> –, nella rappresentazione della guerra sterminatrice, anche in questo caso con un effetto di teatralità assente nell'originale.

Non solo nessun elemento del testo biblico è lasciato cade-

---

<sup>29</sup> Cfr. G. RAVASI, *op. cit.*, vol. III, pp. 766-767.

<sup>30</sup> Ipotesi interessanti sull'originale usato da Chassignet sono aperte dalla traduzione *meurdriere* per il *vastata* (*Vulg. iuxta Hebr./misera* (*Vulg. iuxta Sept.*) o per il *digne d'estre destruite* di Olivetan. Il testo masoretico, in effetti, riporta un participio passivo che significa «devastata» o «votata alla distruzione», senso comunemente accettato dai traduttori a partire dai Settanta e dalla Vulgata. La biblistica recente ritiene che «le consonanti ebraiche del participio sopra citato possano essere vocalizzate nella forma attiva, *devastatrice*, così da avere un senso coerente con la maledizione» (cfr. G. RAVASI, *op. cit.*, vol. III, pp. 768-769). Con buona probabilità la scelta è un'*amplificatio* che rientra negli intenti di drammatizzazione del testo, ma non è del tutto da escludere che Chassignet, almeno per via mediata, tendesse al perseguimento dell'*hebraica veritas*. In questo caso vi è semmai una consonanza con la *Chaldaicae paraphrasis translatio* della Bibbia di Plantin, che recita: «Filia Babyloniorum devastatorum» (cfr. *supra*, nota 26).

re, ma la pratica corrente di Chassignet traduttore – lo aveva già sottolineato Daniela Dalla Valle nel suo studio sulla versione del Cantico dei Cantici<sup>31</sup> – è l'*amplificatio*. Tale pratica consiste anzitutto nell'aggiunta di aggettivi ed epiteti che accentuano, come si è detto, la drammaticità, la carica emotiva del testo («*pauvre Syon*», v. 4; «*païs étranger rien dous*», v. 10; «*maudite race et mechantz fils d'Edom*», vv. 17-18; «*bien heureux le vangeur* [...] qui prendra»; v. 27; ecc.). Questa accentuazione è perseguita dall'ampliamento e addizione di componenti descrittive. Valga quale esempio la prima quartina, che trasforma il rapido cenno del versetto 1 («*super flumina Babylonis*») in una vera e propria descrizione di paesaggio, cornice di una breve azione scenica<sup>32</sup> aperta da quell'avverbio *captivement*, inesistente nella fonte, che costruisce la dimensione emotiva del quadro:

Captivement assis sur la rive du fleuve  
Arrousant Babylon, nous avons soupiré  
En nous resouvenant du païs désiré,  
De toi, pauvre Syon, de tous biens ore veuve.

O ancora la quinta e la sesta quartina:

O Seigneur, souvien toi de la maudite race  
Et mechantz fils d'Edom au jours de ta cité.

<sup>31</sup> Cfr. D. DALLA VALLE, *Le jeu des modèles etc.*, cit., p. 353.

<sup>32</sup> L'*amplificatio* della prima quartina corrisponde all'analogo *amplificatio* della versione di Desportes (1601): «Assis le long des eaux qui baignent la contree / où se voit Babylon, l'ame d'ennuys outree, / nous plaignion(s) nos malheurs: / Et dès l'heure, ô Sion, que ta gloire abaissee / s'offroit devant nos yeux, hélas ceste pensee / nous fondoit tout en pleurs» (*Soixante Pseaumes de David mis en vers François*, par Ph. des Portes Abbé de Thiron, à Rouen, chez Raphael du Petit Val, 1591, p. 165); così pure, in parte, l'*amplificatio* della quinta e della sesta quartina. Gli effetti retorici di ampliamento e di addizione seguono in Chassignet un procedimento assai simile a quello di Desportes (per quest'ultimo cfr. M. JEANNERET, *op. cit.*, pp. 270-284).

Alors qu'ils se verront en mesme adversité,  
Ferme leur, obstiné, la porte de ta grace.

À toute heure ils disoient, les cruels, qu'on exerce  
En Syon toute horreur sans en avoir pitié:  
«Ruinez, ruinez ses murs jusques au pié,  
Mais que toute plustost on la sape et renverse».

In questo caso l'intervento del traduttore è più complesso. L'*amplificatio* concerne i vv. 17-18 e 21-24, con la qualificazione negativa dell'avversario mediante l'addizione di epiteti di cui si è detto e, soprattutto, mediante la figura dell'*iteratio*, che da un lato concretizza l'idea di crudeltà sanguinaria - essa stessa già esplicitazione del testo biblico - dall'altro rende più d'effetto l'immagine di distruzione e di violenza. Per cui il «dicentium» è ampliato nell'«à toute heure ils disoient, *les cruels*», con l'evocazione di un concetto che a sua volta trova illustrazione nel «qu'on exerce/ en Syon toute horreur sans en avoir pitié»; mentre l'«evacuate, evacuate usque ad fundamentum eius» viene sdoppiato nell'immagine ripetuta della distruzione di Gerusalemme: la traduzione letterale, infatti, «ruinez, ruinez ses murs jusques au pié» è *doublée* dalla rappresentazione analoga del verso seguente «mais que toute plustost on la sape et renverse». Inoltre all'interno di questo ampliamento abbiamo un'inserzione che non ha corrispondenza alcuna nel testo biblico – precisamente i vv. 19-20: «alors qu'ils se verront en mesme adversité, / ferme leur, obstiné, la porte de ta grace» –, ma che richiama, nell'espressione di odio teologico, il tema della grazia e della salvezza centrale nella riflessione spirituale tra Cinque e Seicento.

Come pure riportano alla temperie culturale dell'epoca – di sensibilità e di immaginario questa volta – altre addizioni, come quella del v. 8:

Vous estes maintenant aussi froids que des marbres,

con cui si amplia, sempre nel senso della teatralizzazione, la microscena del versetto 3 del salmo, recuperando uno stilema («*aussi froids que des marbres*») usuale nella tradizione della Pléiade,

cui Chassignet resta fedele<sup>33</sup>. O come quella del v. 15:

Que ma langue en sechant de mille feus divers  
Se cole à mon palais de plus parler privee,

che arricchisce l' «adhereat lingua mea gutturi meo» (variante *Psalm. iuxta Sept.*: «faucibus meis») con un ulteriore inserto letterario.

Solo in due *loci* appare un mutamento effettivo rispetto al testo biblico: ai vv. 13 e 14. In realtà nel primo caso:

si non recordatus fuero tui  
Si tu n'es pour jamais dans nos cœurs engravee,

la sostanza concettuale è la stessa, muta solo l'immaginario, ancora una volta emozionalmente accentuato, e forse più letterario, rispetto alla fonte. Nel secondo caso:

si non proposuero Hierusalem in principio laetitia meae  
Et si je ne te place au plus haut de mes vers,

lo stacco della traduzione dall'originale è dovuto alla necessità di esplicitare un dettato oscuro. Il testo ebraico recita: «se non innalzo Gerusalemme al vertice della mia gioia»<sup>34</sup>, ma la *Vulgata* è poco chiara con lo stilema «in principio»<sup>35</sup>, inteso con difficoltà anche da Olivetan che traduce: «si je ne prefere Jerusalem au plus hault de ma liesse», e frainteso da Marot che erroneamente rende con «si je t'oublie et si jamais ay joye»<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. A. MÜLLER, *La poésie religieuse catholique etc.*, cit., p. 106.

<sup>34</sup> Cfr. G. RAVASI, *op. cit.*, vol. III, pp. 745 e 766-767.

<sup>35</sup> I Settanta hanno ἐν ἀρχῇ che può significare «in principio» ma anche «all'estremità». È questa un'ulteriore spia che alla base di queste versioni vi è la *Vulgata*, o al massimo i Settanta.

<sup>36</sup> Fraintende anche, o traduce liberamente un testo oscuro, Desportes nella sua versione del 1591: «Muete à mon palais soit ma langue attachee, / si

Si può dunque concludere che la *version* del 1592 rispetta fedelmente il testo biblico, seguito puntualmente, e «tradito» solo dove la fonte è oscura, nel tentativo per di più di fare intervento esegetico. Le varianti hanno, in genere, una finalità di ornamentazione retorica e di arricchimento dell'immaginario<sup>37</sup>. Possiamo riconoscere qui la tendenza, sottolineata da Jeanneret nelle sue ripartizioni, a trasformare la versione letterale in un lavoro in cui il traduttore «mescola numerosi elementi eterogenei, accoglie interpretazioni inattese e si apre ad ogni tipo di raffinatezze stilistiche»<sup>38</sup>. Daniela Dalla Valle ha definito l'estetica della traduzione chassignetiana, quale si manifesta nel *Cantique* coevo del nostro salmo, un'estetica manierista. Prima però di accettare questa definizione, vorremmo ancora gettare un rapido sguardo sulla *paraphrase* dello stesso salmo di una ventina d'anni posteriore.

Come si è detto, nel 1613 Chassignet pubblica una *Paraphrase des 150 Psaumes: paraphrase* questa volta, e non *version*<sup>39</sup>. Secondo quanto Michel Jeanneret ha sottolineato, intorno al 1600 «dopo che alcune generazioni di traduttori si sono impegnate ad acclimatare in francese la lettera e lo spirito dei salmi, gli autori impongono il loro stile letterario personale al testo biblico. Le considerazioni filologiche e religiose cedono di fronte alle esigenze di qualità e di originalità. Le versioni si conformano agli imperativi sia della traduzione sia dei generi letterari vigenti, che impongono tecniche e livelli di stile»<sup>40</sup>. Anche la *Paraphrase* di Chassignet si inserisce in questo processo. Il rifacimento del salterio vuole essere anzitutto un esercizio di stile nelle varie forme della

d'autre affection i'ay mon ame touchee / ny d'autre souvenir» (*Soixante Pseume de David...*, cit., p. 166).

<sup>37</sup> Cfr. *supra*, nota 23.

<sup>38</sup> Cfr. M. JEANNERET, *op. cit.*, p. 528.

<sup>39</sup> Nella prefazione alla *Paraphrase* Chassignet dichiara (cfr. A. MÜLLER, *La poésie religieuse catholique etc.*, cit., p. 107) di dover molto a Desportes, ma il suo metodo è nel 1613 ben diverso. Semmai l'analogia con Desportes, il cui lavoro è *version* e non *paraphrase*, vale per il testo del 1592.

<sup>40</sup> Cfr. M. JEANNERET, *op. cit.*, pp. 528-529.

poesia lirica – la molteplicità dei metri adottati ne è testimonianza – che ripercorra gli esiti della tradizione letteraria da Ronsard, dalla Pléiade in poi. Il testo biblico offre un repertorio di tematiche da riprendere e su cui compiere variazioni, costruendo una poesia lirica «biblica», così come parallelamente da alcuni decenni si sta sviluppando una drammaturgia biblica<sup>41</sup>.

Tutto ciò si verifica nella *paraphrase* del salmo 137 mediante un ulteriore sviluppo della tecnica dell'*amplificatio* che permette, ancor più che nella *version* del 1592, di dare al testo un carattere di narrazione e di fare agire i personaggi di tale narrazione. Per il resto la parafrasi segue fedelmente la successione dei versetti biblici, attribuendo però molto maggior spazio alla *mise en vers* di ciascun segmento. L'ordine delle corrispondenze è il seguente: vv. 1-9=137, 1; vv. 10-12=137, 2; vv. 13-30=137, 3 (13-

<sup>41</sup> Per quanto riguarda il nostro testo ricordiamo come, proprio all'interno del genere drammatico, in una tragedia per di più che mette in scena la situazione del titolo del salmo 137 (*Super flumina Babylonis*) – *Les Juifves* di Garnier (1583) –, noi abbiamo un primo esempio di composizione poetica ispirata alle tematiche del salmo in questione, in particolare al rifiuto di cantare un canto di gioia e al giuramento solenne di non dimenticare la patria perduta: «Comme veut-on que maintenant / si désolées / nous allions la flûte entonnant / dans ces valées? / Que le luth touché de nos doigts / et la cithare / facent résonner de leur voix / un ciel barbare? / Que la harpe, de qui le son / tousjours lamente, / assemble avec nostre chanson / sa voix dolente? / Trop nous donnent d'affliction / nos maux publiques, / pour vous réciter de Sion / les saints cantiques. / Hélas! tout soupire entre nous, / tout y larmoye: / comment donc en attendez-vous / un chant de joye? / Nostre âme n'a plus de chanter / envie aucune, / mais bien de plaindre et lamenter / nostre infortune. / [...] / Car, hélas! qui se contiendra / de faire plainte, / lors que de toy nous souviendra, / montagne sainte! / Or tandis qu'en son corps sera / nostre âme enclose, / Israël jamais n'oublira / si chère chose. / Nos enfans nous soyent désormais / en oubliance, / si de toy nous perdons jamais / la souvenance. / Nostre langue tienne au gosier, / et nostre dextre / pour les instrumens manier / ne soit adextre / que tousjours nostre nation / serve captive, / si jamais j'oublie Sion / tant que je vive» (R. GARNIER, *Les Juifves*, III, 1213-1236 e 1257-1276, éd. M. Hervier, Paris, Garnier, 1950, pp. 61-63).

24=3a, 25-30=3b); vv. 31-42=137, 4; vv. 43-51=137, 5; vv. 52-60=137, 6 (52-57=6a, 58-60=6b); vv. 61-72=137, 7 (61-66=7a, 67-72=7b); vv. 73-78=137, 8; vv. 79-84=137, 9. Il testo è suddiviso in quattordici strofe di sei ottonari ciascuna. Lo schema delle rime è AABCCB.

La parafrasi del primo versetto – che ricorda, se non altro per l'avvio, la versione di Desportes<sup>42</sup> – amplia gli elementi descrittivi (vv. 1-3) ed emozionali (vv. 4-9):

[...] assis sur la rive du fleuve / arroustant Babylon  
Assis sur les bords des rivieres / qui de leurs humides carrières /  
lavent les murs de Babylon

[...] nous avons soupiré / en nous resouvenant du païs désiré, / de  
toi, pauvre Syon, de tous biens ore veuve  
[...] tout honteux de nostre infortune / nous pleurions la rigueur  
commune / de nostre servage trop long. / Et r'entrans mesme  
en souvenance, / de Sion nostre demeure, / l'œil unique de  
l'univers

Così pure abbiamo un ampliamento a livello di lessico, come appare dalla determinazione di quelli che nella prima versione (v. 5) erano genericamente degli *instrumentz*:

Nous pendismes à nos escharpes  
Nos cistres, nos luths, et nos harpes  
Sur les branches des saules verts;

dove la concretezza dell'elenco degli strumenti musicali si accompagna all'accentuazione del realismo descrittivo col riferimento alle *escharpes* e con la rappresentazione delle *branches* dei salici

<sup>42</sup> Cfr. *supra*, nota 32. Un altro richiamo a Desportes può essere il seguente: i salici diventano nel testo del 1613 *saules verts* come in Desportes («dessus les saulles vers [...] chacun nonchalamment pendoit sa triste lire», *Soixante Pseaumes de David...*, cit., p. 166).

ci, di cui viene per di più evocato il colore.

Come già nella *version* del 1592, un interesse particolare è rivolto a quella che abbiamo definita la microscena del versetto 3, qui ampliata fino a ricostruire un dialogo ben più complesso e a suggerire un vero movimento scenico (vv. 13-30):

Alors le Vainqueur magnanime  
Qui la deplorable Solyme  
Avoit sous le joug asservy,  
Et ses bandes victorieuses  
De nos despoüilles glorieuses  
Nous persecutant à l'envy,

Nous invitoient par mocquerie  
D'allegre nostre fascherie  
De quelques delectables sons,  
Et parmy les ennuis funebres,  
Repeter les accords celebres  
De nos anciennes chansons.

Chantez, nous disoyent ces barbares,  
Chantez quelqu'un de ces airs rares  
Qu'embracez de devotion  
Auparavant la solitude  
De ceste triste servitude  
Vous souliez chanter en Sion.

Il riferimento alla *mocquerie*, già presente come addizione nella precedente versione («en se moquant de nous», v. 6), diventa qui elemento di rilievo – probabilmente proprio per la sua teatralità – e viene inserito, come ampliamento che raddoppia il testo, nella parafrasi del versetto 4 (vv. 37-42):

Quoy? ceste Babylone inique  
Se rira de nostre musique,  
Ceste profane region  
Orra nos saintes harmonies,  
Se riant des ceremonies  
De la vraye religion?

Per concludere, la *paraphrase* del 1613 si scosta sempre più non solo dalla lettera ma anche dallo stile del testo scritturale, per sostituire a una poesia che ricalchi il linguaggio biblico, nella sua concisione e anche nella sua asprezza, una poesia che possiamo definire «biblica» per le tematiche, molto meno per la struttura formale. Inoltre viene portato avanti quel processo di drammatizzazione e di arricchimento delle immagini, spesso nella direzione del realismo, già verificato nella *version* del 1592.

Potremmo a questo punto, pertanto, riprendere la questione, sollevata in precedenza, della sistemazione storica di questi testi e della loro interpretazione a livello di considerazioni di retorica. Abbiamo già detto come nel suo studio sulla versione del Cantico dei Cantici Daniela Dalla Valle riconosca proprio nelle tecniche della traduzione chassignetiana le caratteristiche dell'estetica manierista. Nell'ambito della discussione critica, cui si è fatto cenno, sull'appartenenza di Chassignet all'area manierista o all'area barocca – discussione che non intendiamo qui risolvere –, lo studio delle *versions* e delle *paraphrases* chassignetiane ci permette di affermare che il nostro autore, operante in un'epoca *charnière*, dimostra forse di spostarsi dal Manierismo al Barocco, perlomeno sul piano retorico, proprio per questa evoluzione della tecnica del tradurre dal letteralismo all'*amplificatio*, dall'aderenza testuale alla ricerca di un effetto che trascende il testo originale, nella direzione dell'ornamentazione, della sovrabbondanza e dell'emozionalità.

(1996)



## Appendice

### A) Salmo 137 (136): *Vulgata, Olivetan, Marot.*

*Biblia Sacra, iuxta vulgatum versionem*, rec. R. Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, editio minor 1984, p. 941 (si préfère le texte *iuxta Hebraicum* à celui *iuxta Septuaginta*, en usage dans la liturgie romaine, en tant que le texte d'Olivetan paraît plus adéquat au premier); *La Bible, Qui est toute la Sainte escripture* [...], préparée par Pierre Robert Olivetan, Neuchâtel, Pierre de Wingle, 1535 (rist. anast. Torino, Meynier, 1986), ff. 173v-174r; CL. MAROT, *Œuvres complètes: VI. Les traductions*, éd. crit. par C. A. Mayer, Genève, Slatkine, 1980, pp. 465-467.

1. Super flumina Babylonis ibi sedimus et flevimus cum recordaremur Sion

Nous avons esté assis auprès des fleuves de Babylone, et avons pleuré quand nous avions souvenance de Zion.

Estans assis aux rives aquatiques  
De Babylon, plorions mélancoliques,  
Nous souvenant du pays de Sion.

2. super salices in medio eius suspendimus citharas nostras

Nous avons pendu nos harpes aux saules au milieu d'elle.

Et au milieu de l'habitation  
Où de regret tant de pleurs esandismes,  
Aux saules verdz nos harpes nous pendismes.

3. (a) quoniam ibi interrogaverunt nos qui captivos duxerunt nos verba carminis (b) et qui adfligebant nos laeti canite nobis de canticis Sion

Car là ceulx qui nous ont mené prisonniers, nous ont demandé les

parolles de chanterrie, et ceulx qui se gaudissoient de nous quelque joyeuseté, disans: Chantez nous quelque chansonnette de Zion; et nous respondions:

Lors ceulx qui là captifz nous emmenerent  
De les sonner fort nous importunerent,  
Et de Sion les chansons reciter.

4. quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena

Comment chanterions nous la chanson du Seigneur en terre estrange?

Las (dismes nous), qui pourroit inciter  
Noz tristes cueurs à chanter la louenge  
De nostre Dieu en une terre estrange.

5. si oblitus fuero tui Hierusalem in oblivione sit dextera mea

Si je te metz en oubly Jerusalem que ma dextre soit oubliée.

Or (toutesfois) puisse oublier ma dextre  
L'art de harper, avant qu'on te voye estre  
(Hierusalem) hors de mon souvenir.

6. (a) adhereat lingua mea gutturi meo si non recordatus fuero tui (b) si non praeponero Hierusalem in principio laetitiae meae

Ma langue soit attachée à mon palais, si je n'ay mémoire de toy, si je ne préfère Jerusalem au plus hault de ma liesse.

Ma langue puisse à mon palais tenir  
Si je t'oublie & si jamais ay joye  
Tant que (premier) ta délivrance j'oye.

7. (a) memento Domine filiorum Edom in diem Hierusalem (b) dicentium evacuate evacuate usque ad fundamentum eius

O Seigneur aye mémoire des enfans de Edom, lesquelz disoient à la journée de Jerusalem: Rasez-la rasez-la, jusque au fondement d'icelle.

Mais doncq (Seigneur) en ta mémoire imprime

Les filz d'Edon qui sur Jerosolyme  
Crioient au jour que l'on la destruisoit!  
Souviene toy que chascun d'eulx disoit:  
À sac, à sac (qu'elle soit embrasee),  
Et jusque au pied des fondementz rasee!

8. filia Babylonis vastata beatus qui retribuēt tibi vicissitudinem  
tuam quam retribuisti nobis

O fille de Babylon digne d'estre destruite, bienheureux sera celuy  
qui te rendra la pareille que tu nous as faicte.

Aussi seras (Babylon) mise en cendre  
Et tresheureux qui te scaura bien rendre  
Le mal dont trop de pres nous viens toucher.

9. beatus qui tenebit et adlidet parvulos tuos ad petram

Bienheureux sera celuy qui prendra tes enfans, et les froissera à la  
pierre.

Heureux celluy qui viendra arracher  
Les tiens enfans de ta mammelle impure  
Pour les froisser contre la pierre dure.

### B) Salmo 137 (136): Chassignet, versione del 1592.

Ms. Paris, B.N. fr. 2381, f. 137r e v.

[137r] **Version du Pseaume 137.**  
*Super flumina Babylonis.*

1. Captivement assis sur la rive du fleuve  
Arrouant Babylon, nous avons soupiré  
En nous resouvenant du païs désiré,  
De toi, pauvre Syon, de tous biens ore veuve.

5 2. Là nos dous instrumentz aiant pendu aus arbres,  
Un chacun nous disoit en se moquant de nous:  
Chantez encor ainsi que vous souliez chez vous,  
Vous estes maintenant aussi froids que des marbres.

9 3. Helas, respondions-nous, comment pourroient nos bouches  
En païs estranger rien dous chanter de Dieu ?  
Toutefois, o Syon, mon doi puisse en ce lieu  
T'oubliant oublier du luth toutes les touches.

13 4. Si tu n'es pour jamais dans nos cœurs engravee,  
Et si je ne te place au plus haut de mes vers,  
Que ma langue en sechant de mille feus divers  
Se cole à mon palais de plus parler privee.

17 5. O Seigneur, souvien toi de la maudite race  
Et mechantz fils d'Edom au jours de ta cité.  
[137v] Alors qu'ils se verront en mesme adversité,  
Ferme leur, obstiné, la porte de ta grace.

21 6. À toute heure ils disoient, les cruels, qu'on exerce  
En Syon toute horreur sans en avoir pitié:  
«Ruinez, ruinez ses murs jusques au pié,  
Mais que toute plustost on la sape et renverse».

25 7. Meurdriere Babylon, hé quand viendront les guerres  
Où tant de cruauté au double on te rendra ?  
Bien heurus le vangeur qui quelquefois prendra  
Les cors de tes petitz pour en battre les pierres.

### C) Salmo 137 (136): Chassignet, parafrasi del 1613.

*Paraphrase des 150 Psaumes [...]*, par J.-B. Chassignet, Lyon,  
chez Claude Morillon, 1613, 2 voll. Il salmo 137 (136) è qui ri-  
preso da A. MÜLLER, *La poésie religieuse catholique etc.*, cit., pp.  
110-111, che lo ristampa.

I

Assis sur les bords des rivieres  
 Qui de leurs humides carrieres  
 Lavent les murs de Babylon,  
 Tout honteux de nostre infortune  
 Nous pleurions la rigueur commune  
 De nostre servage trop long.

II

7 Et r'entrans mesme en souvenance,  
 De Sion nostre demeureance,  
 L'œil unique de l'univers,  
 Nous pendismes à nos echarpes  
 Nos cistres, nos luths, et nos harpes  
 Sur les branches des saules verts.

III

13 Alors le Vainqueur magnanime  
 Qui la deplorable Solyme  
 Avoit sous le joug asservy,  
 Et ses bandes victorieuses  
 De nos despoüilles glorieuses  
 Nous persecutant à l'envy.

IV

19 Nous invitoyent par mocquerie  
 D'allegier nostre fascherie  
 De quelques delectables sons,  
 Et parmy les ennuis funebres,  
 Repeter les accords celebres  
 De nos anciennes chansons.

V

25 Chantez, nous disoyent ces barbares,  
 Chantez quelqu'un de ces airs rares  
 Qu'embracez de devotion  
 Auparavant la solitude  
 De ceste triste servitude  
 Vous souliez chanter en Sion.

VI

31 Reduicts en ces terres estranges,

Comme dirions-nous les loüanges  
 Du Prince de l'Eternité?  
 Quel contentement, quel loye,  
 Peut avoir un peuple qui ploye  
 Au joug de la captivité?

VII

37 Quoy? ceste Babylone inique  
 Se rira de nostre musique,  
 Ceste profane region  
 Orra nos saintes harmonies,  
 Se riant des ceremonies  
 De la vraye religion?

VIII

43 O Jerusalem nostre mere,  
 O Sion, que Dieu te prospere,  
 O temple de Sion estably:  
 Las comme se pourroit-il faire  
 Qu'en ceste prison solitaire  
 Jamais je vous misse en oubly?

IX

49 Que plutost ma dextre s'oublie  
 De toucher ma harpe accomplie  
 De ses tendons melodieux:  
 Que plutost ma langue muette  
 Collée à ma bouche flouëtte  
 Ne rende qu'un air odieux.

X

55 Avant qu'en oubly je te mette,  
 A toi des justes la retette,  
 Sion, mon bien, mon doux emoy,  
 Et que par toy je ne commence,  
 Les vers de mes resjouissance  
 Et ne les finisse par toy.

XI

61 Seigneur, repasse en ta memoire  
 L'orgueil, l'impudence et la gloire  
 Que ces bravaches fils d'Edom

Monstrerent en cette journée,  
Que nostre ville fut donée  
Aux feux et fers à l'abandon.

XII

67 Tenez, disoyent ces infideles,  
Sarmentez ces peuples rebelles  
Faites leur toute indignité,  
Suyvant la rigueur de la guerre  
Bruslez, et mettez rez de terre  
Ceste sacrilege cité.

XIII

73 Bais, o Babylone idolatre,  
Nous verrons ton orgueil rabatre  
Sous les tourmens que tu nous fais;  
En bref la haute providence  
Te fera souffrir la vengeance,  
De nos maux, et de tes forfaits.

XIV

79 Heureux, qui froissant ton audace,  
Te fera boire dans la tasse  
Des maux que tu nous as brasses:  
Qui contre la pierre cruelle  
Escarbouillera la cervelle  
De tes enfançons fracassez.

## **Job ou De la Fermeté: parafrasi biblica o poema sacro?**

### **Considerazioni su un inedito di Chassignet**

1. Nel 1982, in un articolo importante<sup>1</sup> consacrato a un'opera di Chassignet allora inedita e oggi pubblicata da Michèle Clément<sup>2</sup>, la parafrasi del Cantico dei Cantici accompagnata da un'interpretazione allegorica, Daniela Dalla Valle poneva le basi per una ricerca sui modelli manieristi nella poesia chassignetiana<sup>3</sup>. Questa parafrasi fa parte di un manoscritto (il Paris, BN, fr. 2381) contenente una serie di *Œuvres sacrez* inedite di Jean-Baptiste Chassignet<sup>4</sup>, di cui Daniela Dalla Valle si proponeva di fare l'edizione.

---

<sup>1</sup> Cfr. D. DALLA VALLE, *Le jeu des modèles dans un poème inédit de J.-B. Chassignet*, in AA. VV., *Maniérismes*, «Revue des Littératures comparées», n° 3, 1982, pp. 351-367.

<sup>2</sup> Cfr. J.-B. CHASSIGNET, *Le Cantique des cantiques*, édition de M. Clément, Compagnie de Trevoux, juin 2000. Su questo testo cfr. M. CLÉMENT, *Le «Cantique des cantiques» de J.-B. Chassignet: un texte dangereux*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, «Actes du colloque du Centre Jacques-Petit: Besançon, 4, 5 et 6 mai 1999», présentés par O. Millet, Paris, Champion, 2003, pp. 279-295.

<sup>3</sup> L'articolo di Daniela Dalla Valle ha fra l'altro offerto stimolo alle mie indagini su un autore in cui ho cercato anzitutto di distinguere le componenti manieriste e barocche: cfr. *supra*, pp. 91-116: *Chassignet traduttore dei Salmi. Verso una lingua barocca*; *infra*, pp. 195-217: «Parmy ces chagemens eternellement stable» (*Chassignet, son. LXXXV*); M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris, Champion, 1998.

<sup>4</sup> Si tratta delle seguenti opere 1) ff. 1r-93r: *Job ou De la Fermeté*; 2) ff. 94r-109v: *Version des Cantiques de l'Eglise*; 3) ff. 110r-112r: *Le Symbole d'Athanase*; 4) ff. 112v-113v: *Hymne de S.S. Ambroise et Augustin*; 5) ff. 114r-136r: *Le Cantique des cantiques ou Les amours de Salomon et Sulamite, avec l'allegorie des amours de Jesu-Christ et de l'Eglise*; 6)

ne, progetto nel cui ambito Gabriella Bosco pubblicava due interessanti contributi<sup>5</sup>. Attendendo, a mia volta, all'edizione del *Job*, anticipo alcune considerazioni, a partire dalla sezione iniziale di questo poema biblico.

Nell'appello proemiale *Au Liseur* (datato, nel manoscritto delle *Œuvres sacrez*, al 1592) Chassignet affronta, seppure in modo succinto, alcuni problemi di genere e di stile. Nel corso della sua produzione letteraria egli si dedicherà ripetutamente al genere della parafrasi biblica, a partire appunto dalle *Œuvres sacrez*, che oltre al *Job* e al *Cantique des Cantiques* contengono una versione poetica del Salmo CXXXVII<sup>6</sup>, fino alle grandi raccolte parafrastiche, quella dei Piccoli Profeti, pubblicata nel 1601<sup>7</sup>, e quella dei Salmi, pubblicata nel 1613<sup>8</sup>: a buon diritto Anne Mantero ha potuto affermare che «Chassignet, proprio in quanto poeta, è parafrasta»<sup>9</sup>, nella misura in cui tutta la sua opera, *Le Mespris* compreso, pratica «una parafrasi rapsodica, su testi diversi di cui buona parte son biblici»<sup>10</sup>.

Se, come ha sottolineato Christophe Bourgeois, tra Cinque e Seicento «la parafrasi biblica costituisce un genere maggiore del-

fol. 137r e v: *Version du Pseaume 137*.

<sup>5</sup> Cfr. G. BOSCO, *Giobbe a teatro*, in AA. VV., *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, «Atti del Convegno Internazionale di Torino e Vercelli: 14-16 ottobre 1999», a cura di D. Cecchetti e D. Dalla Valle, Firenze, Olschki, 2001, pp. 89-98; ID., «*Job ou De la Fermeté*»: Chassignet paraphraste et la querelle sur le «*Livre de Job*» dans les paraphrases de la fin du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 297-312.

<sup>6</sup> Cfr. l'edizione di questo salmo *supra*, pp. 110-116.

<sup>7</sup> *Paraphrases sur les douze Petis Prophetes du Viel Testament, mis en vers françois. Avec un ample sommaire sur chaque chapitre, pour l'esclaircissement et pleine interpretation des passages plus difficiles*, Besançon, Nicolas de Moingesse, 1601 (forse ristampa di una precedente edizione introvabile: Besançons, Chouet, 1600?).

<sup>8</sup> *Les Paraphrases sur les cent cinquante Pseaumes de David en vers françois*, Lyon, Claude Morillon, 1613.

<sup>9</sup> Cfr. A. MANTERO, *Chassignet paraphraste des Petits Prophètes*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 313-332, qui p. 313.

<sup>10</sup> *Ibid.*

la *Muse Chrétienne*»<sup>11</sup>, proprio per quel che riguarda la traduzione poetica del testo sacro si sviluppa nel secondo Cinquecento un dibattito in cui si contrappongono – almeno a livello teorico – cattolici e protestanti<sup>12</sup>, soprattutto in riferimento alla *mise en vers françois* dei Salmi<sup>13</sup>, impresa che vede i protestanti (Marot, Bèze) ricercare, nella massima aderenza al testo da tradurre, sintassi e vocabolario semplici il più possibile, mentre i cattolici (Desportes) tendono a un'elaborazione maggiormente letteraria. In realtà, non dobbiamo esagerare questa contrapposizione, giacché per gli appartenenti ad entrambe le confessioni si pone il problema di non tradire concettualmente l'ipotesto da parafrasare, e sia cattolici che protestanti risentono dei modelli poetici, anche profani, alla base della loro formazione retorica.

Vale la pena di leggere con attenzione l'inedito appello proemiale per cogliere quelle affermazioni che ci illuminano sulla percezione che Chassignet, fin dalla sua prima opera, ha del compito del parafrasta.

#### AU LISEUR

Ami, excuse moi, s'il te plaist, de n'avoir au batiment de cet oeuvre entierement gardé l'art d'un parfait poëme. Car le suget en estant pris des livres sacrez, la relligieuse loi de n'i changer rien m'a fait suivre le fil de l'histoire escrite en la Bible, où Moïse (qu'on en tient pour autheur) s'est du tout employé aus discours de Job et de ses adversaires, lesquelz je fai parler avec son ordre mësme. C'est pourquoi tu ne t'offenceras de la longueur d'iceus, te contentant et desennuiant à la douceur et grace que j'ai tasché donner à chose si dure et difficile, que tu ne trouveras malseante comme je l'ai façonnée à la françoise. Tu pardonneras aussi à la contrainte

<sup>11</sup> Cfr. CH. BOURGEOIS, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La Muse chrétienne (1570-1630)*, Paris, Champion, 2006, p. 219.

<sup>12</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 206-215 e 395-400.

<sup>13</sup> Cfr. M. JEANNERET, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, Corti, 1969.



liaison de mon vers, non encore observée par aucun de mes devanciers. C'est que si un carme finit par un é féminin, le suivant (s'il n'acheve la période) commence tousjours par une voyelle. Ce que j'ai pratiqué non pour persuader autrui de s'assugetir à cette loi, mais pour ce que cela me semble plus doux et coulant à prononcer. Que si tu n'i trouves une parade<sup>14</sup> continuelle des escritz superbes et ampoullous de cet age, regettes en la faute sur le trouble et miserable calamité de notre tens, des tempestes duquel aiant depuis la mort du feu Roi tousjours esté batu, et neanmoins (pour me consoler en mes afflictions) essaïé par cet oeuvre de [fol. iii<sup>r</sup>, non numerato] tromper mes ennuis, j'ai eu l'esprit tourmenté de tant de traverses et accidentz de la guerre, qu'estant privé du repos que demande le métier de faire des vers, je n'ai eu loiser de me ronger les ongles pour rechercher une plus grande afaiterie<sup>15</sup> de motz. Or si tu me fais cet honneur d'avoir agreable ce labeur tel qu'il est, et (n'ayant égard à la tristesse de mon esprit qu'il te representera) trouves en lui de quoi te consoler en pareille misere, ce me sera suffisante recompense, et une obligation de t'offrir, ci apres, chose de beaucoup plus forte et longue haléne, que je garde en reserve, attendant le paisible repos de ce royaume, pour la faire naitre sous un meilleur astre et ciel plus favorable.

1592

L'*excusatio* con cui si apre l'appello al lettore – quella di non avere rispettato le regole di un *parfait poème* – manifesta la consapevolezza di Chassignet che il genere della parafrasi, o meglio della poesia biblica, non può piegarsi alle regole della produzione poetica, quali sono stabilite dalla trattatistica del secondo Cinquecento. Interrogandosi sul rapporto fra poesia biblica e teoria poetica, Michèle Clément<sup>16</sup> sottolinea come questa forma di poe-

<sup>14</sup> Parade = «esibizione».

<sup>15</sup> Afaiterie = «ricercatezza».

<sup>16</sup> Cfr. M. CLÉMENT, *Poesie biblique et théorie poétique (1582-1629)*, in AA. VV., *Poesie et Bible de la Renaissance à l'âge classique (1550-1680)*, «Actes du Colloque de Besançon des 25 et 26 mars 1997», réunis

sia, che conosce una straordinaria diffusione fra Cinque e Seicento, non trovi teorizzazione alcuna nelle arti poetiche che si susseguono in tale periodo. Nello stesso tempo, però, l'estraneità o la trascuratezza delle regole viene data come necessaria da parte dei parafrasti, e dei poeti religiosi in genere, quasi «la Bibbia avesse il potere magico di trasformare lo statuto della poesia»<sup>17</sup>.

Come Chassignet mette in evidenza, vi è una *religieuse loi* che prevale su qualsiasi norma di *art poétique*: quella della fedeltà assoluta al testo sacro quando si vuol fare letteratura della Bibbia. Nella fattispecie, la *mise en vers* del libro di Giobbe, che Chassignet attribuisce a Mosé probabilmente per meglio rivestirlo della sacralità della Torah<sup>18</sup>, si preoccupa di «suivre le fil de l'histoire écrite en la Bible», rispettando soprattutto – dal momento che si tratta di una successione di dialoghi – l'ordine dei discorsi dei vari personaggi, senza nulla tralasciare della loro *longueur*.

È tuttavia ammesso un intervento di fondo, da parte del parafrasta, non sul piano dei contenuti ma sul piano dello stile. In una prospettiva che ricorda anche la commistione oraziana dell'*utile dulci*, vengono contrapposte al linguaggio biblico – *chose dure et difficile* – la *douceur* e la *grâce* di una rielaborazione *à la françoisi-*

par P. Blum et A. Mantero, Paris, Champion, 1999, pp. 33-48.

<sup>17</sup> Cfr. *ibid.*, p. 33.

<sup>18</sup> In realtà questa attribuzione, che ha trovato credito in alcuni commentatori antichi (fra cui Targum, Talmud, Efreim Siro, Qimhi David, Ibn Ezra: cfr. *Giobbe*, traduzione e commento di L. Alonso Schökel e J. L. Sicre Diaz, ed. it. a cura di G. Borgonovo, Roma, Borla, 1985, p. 86), era già messa in forse dal più illustre commento patristico, quello di Gregorio Magno: cfr. SANCTI GREGORII MAGNI, *Moralia in Iob, Praefatio*, I, 1-2, cura et studio M. Adriaen, CCL-CETEDOC, vol. CXLIII (testo riportato in SAN GREGORIO MAGNO, *Commento morale a Giobbe*, a cura di P. Siniscalco, Roma, Città Nuova Editrice, 1992, vol. I, p. 92): «Inter multos saepe quaeritur, quis libri beati Iob scriptor habeatur. Et alii quidem Moyses, alii unum quemlibet ex prophetis scriptorem huius operis fuisse suspicantur. [...] Sed quis haec scripserit, ualde superuacue quaeritur, cum tamen auctor libri Spiritus sanctus fideliter credatur. Ipse igitur haec scripsit, qui scribenda dictavit. Ipse scripsit, qui et in illius opere inspirator exstitit et per scribentis uocem imitanda ad nos eius facta transmisit».

se. Sarà questo un elemento di poetica che Chassignet vorrà ribadire nell'appello *Au Lecteur* delle *Paraphrases sur les douze Petis Prophetes*, definendo sempre il lavoro del parafrasta come un adattamento che mira ad appianare le asprezze del linguaggio profetico: il soggetto biblico infatti è «chatouilleux, estroit, scabreux, et çà et là bordé de tres-profonds et dangereux precipices»; inoltre «l'aspreté et rudesse des phrases Hébraïques» è all'opposto della «molle et fluante prononciation du langage François»<sup>19</sup>. Già nel testo del 1592 Chassignet, affermando di volere uno stile 'dolce', e nello stesso tempo prendendo le distanze dagli *escrizz superbes et ampoulleux* della sua età, sceglie una poetica che è ancora quella della Pléiade. Questo legame con le formulazioni della Pléiade è stato molto bene individuato da Bourgeois proprio nella poetica della parafrasi illustrata e attuata da Chassignet:

[...] on doit remarquer que Chassignet désigne précisément une tension entre l'esthétique du corpus prophétique et celle de la *copie* poétique prisee par son temps. L'absence d'aspérités signifie à la fois la qualité linguistique de l'expression et la transparen-

<sup>19</sup> Cfr. *Paraphrases sur les douzes Petis Prophetes*, cit., pp. 8-9: «Si n'ay-je pourtant rien obmis de ce qui pouvoit apporter de l'embellissement à cest'œuvre, et m'oseroy bien vanter, que je l'eusse peut estre accompli autant que l'art de la poësie le peut permettre, si le sujet d'icelle de soy-mesme chatouilleux, estroit, scabreux, et çà et là bordé de tres-profonds et dangereux precipices, ne m'eut contrainct de me reserrer, et marcher si réglément selon un chemin si glissant que je n'osoy seulement me licencier d'un seul pas. [...] Voila ce qui servira de guarand à ces Paraphrases, envers ceux qui les treuvant si descharnees, maigres, et esnervees les verront couler avec un fluz si debile, cassé et languissant. Un peu davantage de liberté m'eut acquis un plus favorable accez envers eux, et plus de lustre et de beauté à la face de ce livre, joinct aussi que l'aspreté et rudesse des phrases Hebraïques, ne pouvant que tres-malaisément estre radoucie selon la molle et fluante prononciation du langage François, je n'ay peu si bien faire par ma culture et diligence assiduele, que le païsage de ces escrits divers, rabotteux et naturellement bossu, ait sceu recevoir la forme d'une platte campagne, en laquelle on peut marcher sans rencontrer ni rocher, ni combes, ni montagnes».

ce vivante de la représentation analogique, qui déploie le spectacle mimétique d'une manière égale dans chacune de ses parties, conformément aux règles de bien dire. Il peint avec le sens des proportions au lieu de suggérer, il préfère l'harmonie des parties aux ruptures. [...] Son raisonnement s'en tient aux catégories communément admises de la *delectatio*, la liberté, la variété, le charme, la qualité de la représentation, peut-être pour masquer l'originalité de son texte [...] <sup>20</sup>

Anche la novità metrica, che Chassignet si vanta di avere introdotto («si un carme finit par un é féminin, le suivant (s'il n'acheve la periode) commence tousjours par une voielle»), ha come scopo di rendere il dettato «plus dous et coulant à prononcer», con una preoccupazione per l'armoniosità e la fluidità che riporta per certo alla poetica della Pléiade.

2. È sufficiente comunque la lettura di uno *spécimen* tratto dal *Job* per rendersi conto di come Chassignet intenda i principi fondamentali su cui fonda la sua poetica («la religieuse loi de n'i changer rien» e «la douceur et grace que j'ai tasché donner à chose si dure et difficile»), per quanto almeno concerne la parafrasi scritturale in versi.

Citiamo ancora Bourgeois, che con precisione sintetica ha indagato il costituirsi del modello parafrastico nella poesia religiosa cinque-secentesca. Sono questi gli elementi caratterizzanti il genere letterario in questione:

La liberté de paraphrase s'explique par ses ambitions littéraires mais renvoie également à son statut: non contente de proposer çà et là l'ébauche d'une traduction, la paraphrase se place résolument du côté du commentaire, absorbant généralement gloses

<sup>20</sup> Cfr. CH. BOURGEOIS, *op. cit.*, pp. 239-240. Sul fatto che nelle parafrasi bibliche Chassignet si mostra «disciple de la Pléiade», cfr. anche A. MANTERO, *op. cit.*, p. 327.

marginales et interprétations allégoriques, comme le montre par exemple le titre utilisé par Antoine Laval pour son ouvrage en prose, *Paraphrase tant litterale que mystique*. La paraphrase versifiée en langue française correspond d'ailleurs, bien plus que la paraphrase latine, à un souci de vulgarisation, à destination parfois d'un public mondain que la forme versifiée séduit et à qui il faut expliquer le texte. Elle est le moule dans lequel s'élabore la méditation en prose de Théodore de Bèze, Sponde, Agrippa d'Aubigné ou Guillaume du Vair. Il existe ainsi une continuité entre l'écriture des commentaires savants, celle des méditations en prose et celle des méditations en vers, ces deux dernières étant souvent présentes conjointement, comme c'est le cas chez La Ceppède.<sup>21</sup>

Bourgeois distingue fra la parafrasi *imitative* e quella *explicative*<sup>22</sup>, riprendendo una distinzione introdotta da Sisto da Siena che teorizza l'esistenza di una parafrasi-traduzione e di una parafrasi esplicativa propriamente detta, in un passo che ha fatto testo in quella che possiamo definire poetica della parafrasi:

Duae sunt autem Paraphraseos species: altera pressior, ac strictior, quae nihil aliud est, quam liberior quaedam translatio. [...] Altera, quae aliquando fusior, ac latior est, duplici varietate distinguitur: ex quibus prior, quae magis verborum sensus, quam ipsa verba, sectatur, sententiam sacrae lectionis sub copiosa quadam brevilocquentia elucidat. [...] Posterior vero, quae plus continet artificii, usque adeo est verborum tenax, ut ne nullum quidem verbum sacricontextus patiat aut trasponi, aut immutari, aut praetermitti.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Cfr. CH. BOURGEOIS, *op. cit.*, p. 225.

<sup>22</sup> Cfr. ID., *Les paraphrases littéraires: imitation ou explication?*, in AA. VV., *Les paraphrases bibliques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, «Actes du Colloque de Bordeaux des 22, 23 et 24 septembre 2004», textes réunis par V. Ferrer et A. Mantero, Genève, Droz, 2006, pp. 115-132; ID., *Théologies poétiques etc.*, cit., pp. 225-229.

<sup>23</sup> [SISTO DA SIENA,] *Ars interpretandi S. Scripturas absolutissima, fr. Sexto Senensi Dominicanus, Theologo profundissimo auctore*, Coloniae, apud

Sisto da Siena, che fra ventiquattro metodi di *dispositio* di un commento biblico cita la poesia come uno dei modi di fare dell'ermeneutica sacra, suddividendo la *poetica explanatio* in due categorie, illustra il genere del *carmen* propriamente detto, di cui Giovenco e Gregorio di Nazianzo costituiscono il modello<sup>24</sup>. Ora è questo il genere cui possiamo a buon diritto ascrivere *Job* di Chassignet.

Per certo la caratteristica di fondo della parafrasi esplicativa, che Sisto indica nell'essere *fusior e latior*, noi la ritroviamo nella *mise en vers* di Chassignet che «ricerca la fedeltà all'ipotesto con altri mezzi che non siano il rispetto della concisione, della sobrietà o della paratassi scritturale»<sup>25</sup>. Uno degli elementi che la riflessione esegetica tradizionale ha sottolineato nel linguaggio biblico – una *brevitas eloquii*, una concisione, cui corrisponde la *copia rerum*, la densità dei contenuti – è sottoposto, nella parafrasi poetica, a un'*amplificatio* che chiarisce l'*obscuritas* dell'ipotesto, i cui concetti di fondo vengono non solo spiegati ma anche sviluppati, secondo una retorica che è stata definita dell'abbondanza<sup>26</sup>. Retorica dell'abbondanza che contraddistingue il poeta di Besançon anche rispetto agli altri parafrasti suoi contemporanei, a quel Desportes per esempio che Chassignet dichiara di ammirare tanto nel proemio *Au Lecteur* delle parafrasi ai Salmi<sup>27</sup>.

Ludovicum Alectorium, 1577, p. 137.

<sup>24</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 178-179.

<sup>25</sup> Cfr. CH. BOURGEOIS, *Théologies poétiques etc.*, cit., p. 237.

<sup>26</sup> Cfr. *ibid.*, p. 238.

<sup>27</sup> Cfr. *Les Paraphrases sur les cent cinquante Pseaumes de David en vers françois*, cit., fol. b 4 r: «[...] je mets la main à la besongne pendant que je suoy sous les trenchées de cet accouchement, et que j'avoy desja enfanté comme d'une seule ventrée cinquante ou soixante de ces chansons du Royal Prophete, me tomberent en main environ soixante de ces Pseaumes reliez en un petit livret imprimez à Rouen, de la version du Sieur P. des Portes. Je les ly, rely, espluche, et fueillette, et trouve que si ce grand genie des sciences a esté admirable és fleurs de son Printemps en ses amoureuses Amours, qu'il s'est rendu inimitable és fruits de son Autonne en ses devotieuses devotions. Et peu s'en fallut, que pendant l'esperance de jamais attaindre à la moindre des graces du bien dire et des vives poinctes couchées és escrits de ce grand personnage, je

Come ha messo in evidenza Anne Mantero,

comme d'autres de ses contemporains poètes des Livres saints, Chassignet, à partir d'un texte en prose, prélève tournure, rythmes pour en manifester la convenance avec la cellule du vers. À côté d'une telle démarche, à l'autre pôle de la liberté poétique, mais toujours sous le contrôle d'un savoir scripturaire, se situe l'expansion verbale. Celle-ci est indissociablement, pour reprendre un terme de rhétorique du temps, 'exagération' de la pensée. Je ne retiendrai que trois procédés, parmi les plus typiques de l'amplification: le recours à l'épithète; le développement de la comparaison; les formes de répétition. L'extension du nom par l'adjectif est d'un emploi presque systématique et Chassignet se montre ici disciple de la Pléiade. La poétique biblique du substantif, la déflagration sémantique du nom dans une syntaxe pauvre sont remplacées par une poétique de l'adjectif, le jeu sur les harmoniques de la signification dans des phrases volontiers longues quoique faiblement articulées. [...] Les médiations que Chassignet a établies entre le lointain hypotexte et sa poétique sont en général efficaces. De la tradition oratoire, le poète a retenus les plus vigoureuses ressources: l'idéal de l'hypotypose, vers lequel tendent les comparaisons, l'insistance pathétique de la parole que produisent les répétitions. [...] Nous savons que l'écriture vétéro-testamentaire ne cultive exactement ni l'esthétique picturale de l'hypotypose, ni les passions du discours. La modernisation n'est pas moindre quand s'introduisent les modulations d'une Muse plus discrète: l'intimité d'une voix poétique est à l'évidence étrangère au lyrisme prophétique. La paraphrase précise le trait, raffine ou accentue les contours. [...] Si le sublime est justement le vague, se perd, par là, une part du sublime, au profit de la figuration, de l'expression.<sup>28</sup>

Anne Mantero si riferisce alla produzione matura di Chassignet, ma le sue considerazioni possono molto bene riassumere la

n'eusse quitté besogne [...]. Cfr. V. FERRER, *Chassignet paraphraste du Psautier*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 333-345.

<sup>28</sup> A. MANTERO, *op. cit.*, pp. 327 e 331.

poetica sottostante le *Œuvres sacrez* giovanili. Sebbene sussista, per il *Job*, il problema se quest'opera sia da considerare a pieno titolo una parafrasi, o se appartenga piuttosto al genere della poesia biblica, intesa come rielaborazione del testo sacro o come testo poetico 'ispirato a'. In questa seconda direzione sembrerebbe portarci la presenza del sottotitolo, *ou De la Fermeté*, che pare sovrapporre alla *interpretatio* pura e semplice del libro sapienziale il genere del poemetto morale (come suggerirebbe anche l'eco di titoli di *moralia* senecani, quali *De constantia*, *De clementia*, *De vita beata*, ecc., ma anche il titolo di una fonte del *Mespris* chassignetiano, il *De constantia* di Giusto Lipsio). Inoltre, l'affermazione «le *suget* en estant pris des livres sacrez» sembra fare riferimento non a una versione/parafrasi, bensì a una semplice ripresa d'argomento. In realtà, la precisa dichiarazione «la religieuse loi de n'i changer rien m'a fait suivre le fil de l'histoire escrite en la Bible», su cui ci siamo già soffermati, non lascia dubbi sugli intenti di Chassignet di fare un'opera che debba rispettare le regole della *interpretatio* e della parafrasi del testo scritturale. È vero che in questa dichiarazione la norma del *n'i changer rien* pare riferita soltanto alla fedeltà al *fil de l'histoire* e non al testo in quanto tale. Tuttavia, il fatto che gli interventi dell'*interpre*s e i mutamenti arrecati al testo siano riportati unicamente alla volontà di ottenere un risultato di *douceur et grâce*, preannuncia quella che sarà la poetica della grandi opere parafrastiche della maturità, quale appunto è stata felicemente riassunta da Anne Mantero.

In primo luogo, l'*expansion verbale*, fondamento della poetica che governa le *Paraphrases* del 1601 e del 1613, è anche alla base dell'elaborazione del *Job*. Quest'espansione, oltre che nella moltiplicazione dell'aggettivazione, si basa essenzialmente sulla ripetizione di concetti. Un solo esempio dal brano su cui ritorneremo: Giobbe nel testo biblico è presentato con un'aggettivazione concisa («erat vir ille simplex, et rectus, ac timens Deum, et recedens a malo»), che, resa in parte alla lettera da Chassignet, è sottoposta a un processo di *amplificatio* («Vit un homme entre tous entier [= simplex], droit [= rectus] et sans vice, / aiant soin tous les jours de lui faire service [= timens Deum] / aveque foi si grande et pure sainteté / que l'on n'eust sceu trouver son pareil en bonté»). Il raddoppiamento dell'aggettivo («rectus»=«droit» e «sans vice»), si accompagna all'ampliamento esplicativo, in fun-



zione di una ricerca di effetti emozionali. Così, Giobbe «timens Deum» trova nel Job chassignetiano un'esplicitazione dei movimenti che il timor di Dio provoca a livello comportamentale e spirituale, cui si aggiunge un gioco retorico di iperbole («l'on n'eust sceu trouver son pareil en bonté»).

Soprattutto è manifesta la ricerca di effetti letterari, soprattutto là dove ci troviamo di fronte a narrazione o descrizione. Per quanto concerne la poesia di riferimento biblico, questa ricerca di letterarietà è tanto più forte in un poema lungo, con un suo sustrato narrativo, piuttosto che nella parafrasi breve (quella di un salmo, per esempio) o nella parafrasi di un testo in cui prevale la componente sapienziale. Non dobbiamo, a questo riguardo, trascurare il fatto che nella seconda metà del Cinquecento, da Du Bartas a d'Aubigné, si impone un genere, quello del poema religioso di grande dimensione, apparentato sia all'epica che alla poesia narrativa. Un genere basato in buona parte sull'intertestualità biblica, che influenza profondamente la poesia religiosa in generale.

3. Quanto si è detto può essere controllato su un anticipo di edizione, concernente una piccola sezione del *Job* che viene qui annotata e commentata. Si tratta dei vv. 1-114 del *Livre premier*, di cui i vv. 35-114 corrispondono ai versetti 1-5 del capitolo I del libro biblico, ove abbiamo la presentazione del virtuoso Giobbe al colmo della sua fortuna. Per evidenziare il metodo parafrastico di Chassignet, usiamo il grassetto per i passi che sono traduzione fedele o parafrasi aderente al testo scritturale, il corsivo per le addizioni, il grassetto corsivo per le rielaborazioni che fondono parafrasi e ampliamento. Siccome Chassignet si è servito sia della Vulgata latina sia di varie versioni francesi cinquecentesche, diamo qui, per facilitare il confronto, il testo geronimiano e il testo di una delle versioni cinquecentesche più antiche, quella del protestante Robert Olivetan (1535):

<sup>1</sup>Vir erat in terra Hus, nomine Iob; et erat vir ille simplex, et rectus, ac timens Deum, et recedens a malo. <sup>2</sup>Natique sunt ei septem filii, et tres filiae. <sup>3</sup>Et fuit possessio eius septem millia ovium, et tria millia camelorum, quingenta quoque iuga boum, et quingen-

tae asinae, ac familia multa nimis; eratque vir ille magnus inter omnes Orientales. <sup>4</sup>Et ibant filii eius, et faciebant convivium per domos, unusquisque in die suo. Et mittentes vocabant tres sorores suas, ut comederent et biberent cum eis. <sup>5</sup>Cumque in orbem transissent dies convivii, mittebat ad eos Iob, et sanctificabat illos; consurgensque diluculo, offerebat holocausta pro singulis. Dicebat enim: Ne forte peccaverint filii mei, et benedixerint Deo in cordibus suis. Sic faciebat Iob cunctis diebus.(1, 1-5)<sup>29</sup>

Il estoit ung homme en la terre de Uz/ le nom duquel estoit Job. Et cest homme icy estoit simple et droict et craignant Dieu/ et soy retirant du mal.

Or luy furent naiz sept filz et troys filles. Et estoit sa possession de sept mille ouailles et de trois mille chameaux/ et de cinq cens couples de boeufz/ et de cinq cens asnesses/ et estoit sa famille fort grande: et estoit cest homme icy plus grand que tous les enfans de Orient.

Et ses filz s'en alloient et faisoient convives par leurs maisons ung chascun en son iour. Ilz envoyoient aussi appeller leurs troys soeurs pour manger et boire avec eulx. Et quand les iours du convive estoient passez selon le tour/ Job envoyoit vers eulx et les sanctifioit: et soy levant au matin offroit des holocaustes selon le nombre de eulx tous. Car il disoit: ie feray ce que par aventure mes filz ne ayent peché et maudict (*nota marginale*: Ebrieu, beneict pour maudict) Dieu en leurs coeurs. Ainsi faisoit Job tous les iours.<sup>30</sup>

Il brano del poema di Chassignet, qui presentato, è trascritto dal ms. Paris, BN, fr. 2381 (ff. 1r-3r), secondo i criteri che seguiamo nell'edizione critica in preparazione:

<sup>29</sup> *Biblia Sacra juxta Vulgatae exemplaria et correctoria Romana*, Paris, Letouzey et Ané, 1925<sup>9</sup>, p. 505.

<sup>30</sup> *La Bible qui est toute la Sainte escripture. En laquelle sont contenus le Vieil Testament et le nouveau, translatez en Francoys*, Neuchâtel, Pierre de Wingle, 1535: *Le livre de Job. Chapitre premier*, fol. cxiv.



## JOB OU DE LA FERMETÉ. LIVRE PREMIER

fol. 1 r

SAINTE race du ciel, o Muse dieu-parlante<sup>31</sup>,

<sup>31</sup> In questo richiamo ai proemi dei poemi classici, che iniziano con l'invocazione alla Musa, la «Muse dieu-parlante» che appartiene al Cielo, segna la cristianizzazione del topos – cristianizzazione simile a quella che avviene nella protasi della *Gerusalemme liberata* («O Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona, / ma su nel cielo infra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona», I, ii, 1-4, ed. B. Maier, Milano, B.U.R., 1982), ove la Musa è l'intelligenza celeste (secondo alcuni Urania, secondo altri la Vergine) ispiratrice dei poeti, che ha dimora tra i cori delle gerarchie angeliche. Anche la susseguente preghiera, «inspire un peu de l'er de ta grace excellente / en ma bouche debile, et m'anime le coeur», può richiamare Tasso («tu spira al petto mio celesti ardori, / tu rischiara il mio canto», *ibid.*, I, ii, 5-6). Si apre qui il problema di una eventuale conoscenza della *Gerusalemme liberata* da parte di Chassignet. È vero che la prima traduzione completa del poema, quella di Blaise de Vigenère pubblicata a Parigi «chez Abel L'Angelier» nel 1595, è posteriore al *Job* (cfr. R. GORRIS, *Concilii celesti e infernali. Blaise de Vigenère traduttore della «Gerusalemme Liberata»*, «Studi di Letteratura Francese», XIX (1992), pp. 385-409; Id., «La Hierusalem rendue française»: Blaise de Vigenère entre traduction et écriture. Science, alchimie et roman à la cour du duc Louis de Gonzague-Nevers, «Franco-Italica», 10 (1996), pp. 11-38), tuttavia la diffusione in Francia della *Gerusalemme* cominciò fin dal 1581, quando Alessandro Marsilii pubblicò a Lione presso Pierre Roussin una contraffazione dell'edizione comparsa a Parma nello stesso anno, per le cure di Angelo Ingegneri (cfr. J. BALSAMO, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 1992, pp. 199-201). Cfr. anche CH. B. BEALL, *La fortune du Tasse en France*, Eugene (Oregon), University of Oregon, 1942, pp. 1-26, e I. GALLINARO, *Traduire les 'affetti'. «La Jérusalem délivrée» du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, «Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre: 13 et 14 novembre 1996», sous la direction de G. Careri, Paris, Klincksieck / Musée du Louvre, 1999, pp. 179-198, AA.VV., *L'Arioste et le Tasse en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers V.L. Saulnier, 20», Paris, Édition ENS rue d'Ulm, 2003 (con bibliografia esauriente sulla fortuna di Tasso in Francia). Un poeta epico francese, contemporaneo di Tasso, Jean de Boyssières, apre il suo poema *Croisade* (Paris, Robert le Fizelier, 1584) con un'invocazione tassiana: «Non la Muse qui

Inspire un peu de l'er de ta grace excellente  
 En ma bouche debile, et m'anime le coeur  
 Pour chanter les vertu d'un Alcide<sup>32</sup> vainqueur  
 5 Non point des fiers dragons et lions de la terre,  
 Ains de monstres si grans et faisants telle guerre  
 A ce vaillant Heros que du tout éperdu  
 L'autre Alcide assailli soudain se fust rendu.  
 Je veus à clére vois de sa belle victoire  
 10 Avec un vers sacré rafraichir la memoire  
 Au ROI qui, comme lui, par haute fermeté  
 A de VICTORIEUS le beau nom merité,  
 Combatant genereus les Hydres<sup>33</sup> de la France,

sceint de verdissans lauriers, / le front des plus sçavants, le front des plus guerriers, / mais celle, qui du Ciel guerdonne les fideles, / d'une Couronne d'or d'estoilles immortelles, / Uranie celeste, inspire moy l'esprit, / pour dire yci [...]» (riportato in CH. B. BEALL, *op. cit.*, p. 17; cfr. anche Id., *The first French imitation of Tasso's invocation to the Muses*, «Modern Languages Notes», LIII (1938), pp. 531-532). Ricordiamo ancora, a testimonianza della fortuna francese di Tasso, che Du Bartas nella *Seconde Semaine* (1584) così celebra il poeta italiano: «Le Tasse, digne ouvrier d'un Heroïque vers, / figuré, court, aigu, limé, riche en langage, / et premier en honneur, bien que dernier en âge» (G. DE SALUSTE DU BARTAS, *La Seconde Semaine* (1984), livre VI (*Babilone*), 594-596, édition établie et annotée par Y. Bellenger, Paris, S.T.F.M. (Diffusion Klincksieck), 1991-1992, t. II, p. 354).

<sup>32</sup> L'«Alcide» è Ercole, cui nel Cinquecento vengono assimilati i re di Francia, fra i quali Enrico IV: cfr. M.-R. JUNG, *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966, in particolare pp. 159-179 (VIII: *Les contemporains comparés à Hercule*). Ercole era anche celebrato come antenato dei re di Navarra (*ibid.*, pp. 61-63).

<sup>33</sup> Le «Hydres de la France» sono i nemici di Enrico IV che fomentano la guerra civile. L'immagine continua il riferimento alle fatiche d'Ercole, fra le quali vi fu il combattimento contra l'Idra di Lerna. Come Ercole ha vinto questo mostro, così Enrico IV porrà fine alle guerre civili e riporterà la pace alla Francia. Nel 1592 Enrico IV, esaltato qui con l'appellativo di «Victorieus», era in realtà in una situazione di stallo per quanto riguardava il suo riconoscimento come re legittimo, malgrado il proclama del 4 aprile con cui dichiarava il desiderio di ricevere un'istruzione

- 15 *Et comme r'achetant son septre à cous de lance,  
Emeu de saint desir d'i planter pour jamais  
Avec son juste regne une parfaite pais.  
O Prince dont le coeur invincible seconde,  
Ains passe de beaucoup ce miracle du monde,  
Honneur du sacré lis, lumiere des François,  
20 Perle des Valeureus, et seul phenix<sup>34</sup> des rois,  
S'il vous plaist quelque fois reprenant votre haléne  
Après le dur travail de la guerriere péne fol. 1 v  
Abaisser de votre oeil l'imperial sourci  
Pour voir quelqu'un des vers que j'ai trassez ici,<sup>35</sup>  
25 Cette faveur de Roi donnera le courage  
A ma Muse de faire encore davantage,  
Et de toutes ses seurs amener le troupeau  
Pour chanter devant vous d'un er beaucoup plus beau*

cattolica. Nella primavera si era formato anche un «tiers parti» – oltre ai *ligueurs* e ai fautori di Enrico IV – a favore del cardinale di Vendôme, che rappresentava una nuova candidatura al trono. Dopo la disfatta, il 20 ottobre, dell'esercito *ligueur* condotto da Antoine-Scipion de Joyeuse, a Villemur-sur-Tarn, e dopo la formazione, nell'autunno, del movimento dei *semonneux*, cattolici moderati favorevoli a Enrico IV, le fortune di quest'ultimo ripresero forza. Forse è agli ultimi mesi del 1592 che risale l'esaltazione di Enrico IV da parte di Chassignet. Per l'itinerario politico di Enrico IV, cfr. F. BAYROU, *Henri IV*, Paris, Flammarion, 1994.

<sup>34</sup> «Phénix»: la mitica fenice era un uccello di cui esisteva un esemplare unico, che al momento della morte si consumava nel fuoco, rinascendo poi dalle sue ceneri. Qui, la metafora, applicata a Enrico IV, sottolinea l'unicità eccezionale del personaggio.

<sup>35</sup> Forse topos lucreziano, quello della pace favorevole al godimento delle lettere. Nel proemio del *De rerum natura* (I, 21-43) Lucrezio si rivolge a Venere perché ottenga la fine delle guerre civili da Marte (altra divinità del mito antico cui erano assimilati, in funzione celebrativa i re di Francia), che si è abbandonato preda d'amore sul suo grembo; solo con la fine di queste guerre, il poeta si potrà dedicare alla poesia. Se, come crediamo, Chassignet ha in mente, in questi versi, il proemio della *Gerusalemme liberata*, potrebbe aver preso spunto, per un riferimento a Lucrezio, dalla citazione lucreziana, peraltro di diverso contenuto (dal *De rerum natura*, I, 936-949), che Tasso introduce nella protasi del suo poema (*Gerusalemme*, I, iii, 5-8).

- 30 *Et non jamais ouï de mortelles oreilles<sup>36</sup>  
L'ordre de l'Univers tout rempli de merveilles.<sup>37</sup>  
Écoutez donque, SIRE, une grande vertu  
Que je vous veus décrire et qui a combatu,  
Comme vous, les fureurs de monstres si farouches  
Que pour les exprimer il faudroit mille bouches.<sup>38</sup>*

<sup>36</sup> Il tema classico (cfr. LUCRETI, *De rerum natura*, IV, 1-5 e MANILII, *Astronomica*, II, 49-52) dell'«argument nouveau qui fust bon à chanter» (cfr. P. DE RONSARD, *Hymne de la Mort*, v. 2, in ID., *Œuvres complètes: VIII. Les Hymnes de 1555. Le Second Livre des Hymnes de 1556*, édition critique par P. Laumonier, Paris, Didier, 1963, 2<sup>ème</sup> tirage revu, pp. 161-179, qui p. 161: cfr. D. CECCHETTI, *Intorno all' «Hymne de la Mort» di Ronsard. Teologia umanistica o sincretismo letterario?*, in AA. VV., *Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, «Actes du Colloque International organisé à Chambéry le 16 et 17 mai 2002 par le C.E.F.I.», publiés sous la direction de S. Lardon, «Franco-Italica», 25-26, 2004, pp. 119-167, qui pp. 122-132) è stato proposto da Ronsard in una prospettiva e con un linguaggio riecheggiato, qui, da Chassignet.

<sup>37</sup> Chassignet fa cenno di un progetto, peraltro mai attuato, di un poema sulla creazione: argomento di moda alla fine del Cinquecento (possiamo ricordare *Il mondo creato* di Tasso e *La Semaine* di Du Bartas). Nel *Mespris* Chassignet inserirà un breve poemetto (208 alessandrini), *Le Dernier Jugement* (cfr. *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, éd. par H.-J. Lope, Genève, Droz, 1967, pp. 511-519), che, come l'autore stesso sottolinea nella premessa («tiré pour la plus part des escritures saintes»), è un esempio di poesia biblica, in gran parte parafrastica, sul tema del Giudizio universale, che contiene, fra gli altri, riferimenti a *La Semaine* di Du Bartas: cfr. *supra*, pp. 19-90: *La parafrasi biblica come esercizio retorico ecc.* Anche nell'appello *Au Liseur* Chassignet fa riferimento a un'opera nuova («Or si tu me fais cet honneur d'avoir agreable ce labeur tel qu'il est, et, n'ayant égard à la tristesse de mon esprit qu'il te representera, trouves en lui de quoi te consoler en pareille misere, ce me sera suffisante recompense, et une obligation de t'offrir, ci apres, chose de beaucoup plus forte et longue haléne, que je garde en reserve [...]»): potrebbe trattarsi del poema «sur l'ordre de l'univers», cui si fa riferimento nel prologo del *Job*, a meno che non si tratti di un preannuncio del *Mespris*.

<sup>38</sup> Anche Giobbe è visto attraverso l'allegoria classica di Ercole che vince

35 *Le Monarque eternal qui d'oeil large-voiant  
Va le grand Univers çà et là tournoiant  
Du trosne des hauts cieus aus voutes clére-perses<sup>39</sup>  
Contemploit des mortels les actions diverses,  
Et comme il visitoit<sup>40</sup> les gras pourpris herbus*

i mostri. In questo caso i mostri sono Satana e i falsi amici e cattivi consiglieri.

<sup>39</sup> *Clére-perses* = «azzurro chiaro».

<sup>40</sup> L'appellativo «Monarque eternal» non trova corrispondenza nel libro di Giobbe, ove il termine ricorrente per indicare Dio è *Dominus* (*Seigneur*). Tuttavia, il riferimento alla regalità, per quanto concerne la denominazione divina, è scritturale: cfr. *Psalm.*, 46 (47), 8 («rex omnis terrae Deus»); *II Mach.*, 7, 9 («rex mundi»); *Zach.*, 14, 9 («erit Dominus rex super omnem terram»), *et alibi* (sulla nozione veterotestamentaria di regalità di Dio, cfr. M. BUBER, *Königtum Gottes*, München-Heidelberg, Kösel-Lambert Schneider, 1964, 1<sup>a</sup> ed. Berlin, Schocken, 1932; trad. it.: *La regalità di Dio*, Genova, Marietti, 1989). L'immagine di Dio *Rex mundi* è vulgata anche dalla letteratura: citiamo solo la raffigurazione ronsardiana della Maestà di Dio che fa del cielo il suo palazzo regale: «[l'esprit de Dieu] te bastît de rien, / et t'acomplît si beau, pour nous montrer combien / grande est sa Majesté, qui hautaine demande / pour son palais royal une maison si grande» (*Hymne du Ciel*, 67-70, in P. DE RONSARD., *Œuvres complètes: VIII. Les Hymnes de 1555. Le Second Livre des Hymnes de 1556*, cit., p. 145). Nella Bibbia, nel brano susseguente quello qui parafrasato, abbiamo, se si vuole, una rappresentazione della corte celeste, in cui Dio tiene assemblea con i suoi angeli, forse per decidere le sorti dei mortali: in questo caso si tratta di un'assemblea cui partecipa anche Satana, come a un contraddittorio (*Iob*, 1, 6-7: «Quadam autem die, cum venissent filii Dei ut assisterent coram Domino, affuit inter eos Satan. Cui dixit Dominus: Unde venis?»). Questa raffigurazione, che proviene dal proiettare usi e costumi delle corti sulla rappresentazione del mondo divino, trova altrove, nella Scrittura, una più precisa esplicazione (cfr. *III Reg.*, 22, 19: «Vidi Dominum sedentem super solium suum, et omnem exercitum caeli assistentem ei a dextris et a sinistris»). L'introduzione dell'appellativo regale da parte di Chassignet dimostra come il testo parafrasato venga arricchito sfruttando sempre un immaginario biblico. A quest'immaginario si rifà tutta l'addizione dei vv. 35-39 (che si fonda peraltro sulla rappresentazione di Dio che dall'alto della

40 **Qui portoient le vieil nom du Nachoride Hus<sup>41</sup>,  
Vit un homme entre tous entier, droit et sans vice,  
Aiant soin tous les jours de lui faire service  
Aveque foi si grande et pure sainteté  
Que l'on n'eust sceu trouver son pareil en bonté.<sup>42</sup>**  
45 Ce venerable, juste et divin personnage  
Outrepassoit en biens tous ceus là de son âge  
Et vivoit, heureux pere au milieu de ses ans,  
**D'une suite honorable et nombreuse d'enfans<sup>43</sup>**

sua corte rivolge la sua attenzione a Giobbe, in *Iob*, 1, 8 e 2, 3: «Dixitque Dominus ad eum: Numquid considerasti servum meum Job, quod non sit ei similis in terra, homo simplex et rectus, ac timens Deum, et recedens a malo?»). Quest'addizione sviluppa e fonde un triplice immaginario biblico, concernente il divino: la rappresentazione di Dio che ha il suo trono nel cielo (*Psalm.*, 102 (103), 19: «Dominus in caelo paravit sedem suam, et regnum ipsius omnibus dominabitur»), la rappresentazione di Dio che ci vede dall'alto (*Iob*, 28, 24: «Ipse enim fines mundi intuetur, et omnia quae sub caelo sunt respicit»; *II Mach.*, 12, 22: «ex praesentia Dei, qui universa concipit») e il motivo della visita di Dio (*Psalm.*, 105 (106), 4: «Memento nostri, Domine, in beneplacito populi tui; visita nos in salutari tuo»; *Luc.*, 1, 68: «Benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit et fecit redemptionem plebis suae»). Potremmo forse anche vedere qui un interessante intervento di Chassignet – o meglio un effetto di memoria biblica inconscia – col trasferimento dell'immagine di Satana che perlustra in lungo e in largo la terra, ove ha potuto vedere Giobbe (*Iob*, 1, 7: «Qui respondens, ait: Circuivi terram, et perambulavi eam»), sulla rappresentazione di Dio che 'visita' la terra di Us.

<sup>41</sup> Oltre all'*amplificatio*, che precisa l'indeterminato «in terra» con «les gras pourpris herbus» (= «i fertili terreni erbosi»), abbiamo un'annotazione erudita di onomastica: la terra di Us diventa «di Us figlio di Nacor» («du Nachoride Hus»), con l'indicazione del patronimico presa da *Gen.*, 22, 20-21 («His ita gestis, nuntiatum est Abrahae quod Malcha quoque genuisset filios Nachor fratri suo: Hus primogenitum, etc.»). L'insistenza sull'aspetto onomastico appare dalla precisazione che «les gras pourpris herbus» visitati da Dio erano indicati con «le vieil nom» di Us figlio di Nacor.

<sup>42</sup> Ampliamento di *Iob*, 1, 1.

<sup>43</sup> Libera parafrasi di *Iob*, 1, 2 («Natique sunt ei septem filii, et tres filiae»), con soppressione del dato numerico e sostituzione di una frase generi-

- 50 Si qu'en tout le païs où l'aube se reveille fol. 2 r  
 Il n'i avoit fortune à la sienne pareille.<sup>44</sup>  
*C'estoit le riche JOB au coeur non chancelant*  
*Qui avec patience a combatu, vaillant,*  
*Restant victorieus, la rage Satanine*  
*Et les efforts du monde aspris<sup>45</sup> à sa ruine.*  
 55 *Il les a surmontez sans s'ébranler d'effroi,*  
*Seul, privé de secours autre que de sa foi.*  
*Car Dieu, pour fair voir le coeur de cet Alcide,*  
*A ces monstres affreus avoit lasché la bride*  
*Et permis contre lui faire tout leur effort,*  
 60 *Retirant pour un tens son attendu support.<sup>46</sup>*  
*De cet Idumean donque la belle vie*  
*Excellente sur tous ce grand Seigneur convie*  
*A le favoriser d'un clin d'oeil gracieus*  
*Et sur lui déployer ses tresors precieus*  
 65 *Prodiguez du haut ciel avec grande largesse*  
*Afin de bienheurer ses enfants, sa richesse*  
*Et toute sa maison, enclos de toutes parts*  
*Des hauts murs de sa grace ainsi que de rempartz.*  
*O Dieu, qu'est ce que d'estre envers toi serviable,*  
 70 *Hé, qu'est ce que d'avoir ta faveur amiable,*

ca (ma con risonanze scritturali; cfr. *Psalm.*, 101 (102), 25; *Isai.*, 38, 10; *Ierem.*, 17, 11: «in dimidio dierum meorum [suorum]») sulla felicità di avere figli numerosi.

<sup>44</sup> I vv. 49-50 anticipano i vv. 75-78, secondo quella retorica dell'iterazione caratterizzante la poetica della parafrasi in Chassignet. Il gioco di *variatio* si esercita, qui, con la sostituzione di un lessico letterario («le païs où l'aube se reveille») all'indicazione puramente geografica («inter omnes Orientales»), ripresa invece al v. 78.

<sup>45</sup> *Aspris* (part. pass. di *asprir*) = «resi aspri». Si potrebbe anche ipotizzare una svista del copista, ed emendare in *espris* (riferito a *monde*), intendendo «mondo impegnato nella sua rovina».

<sup>46</sup> Quest'addizione (vv. 51-60) rappresenta uno stravolgimento narrativo, in totale opposizione alla regola di fedeltà al «fil de l'histoire escrite en la Bible». Chassignet, infatti, si pone nella prospettiva di chi commenta la fortuna di Giobbe, a partire dalla fine della storia, quando l'eroe biblico ha ricuperato i suoi beni, dopo le prove cui è stato sottoposto.

- Obéir à tes lois, et vivre homme de bien?*  
*Tout bien sans cesse vient à quiconque vit bien.<sup>47</sup>*  
 Job faisant au Seigneur sacrifice ordinaire,  
 Et tousjours, bien vivant, soigneus de lui complaire,<sup>48</sup>  
 75 Est riche, plein d'honneur, tant que **ses revenus** Richesse  
 Par l'heur tombant du ciel accreus et maintenus de Job<sup>49</sup>  
**Vont beaucoup surpassant les grandeurs inegales** fol. 2 v  
**Des tresors plus fameus des fins Orientales.<sup>50</sup>**  
**Sept mille gras moutons sur tous laineus et beaux,**  
 80 **Cinq cents couples de beufs, bien trois mille chameaus**  
**Pasturoient en ses chams, avec autant d'asnesses<sup>51</sup>**  
*Qui estoient de ce tens les plus grandes richesses.*  
*Car les puissants de lors ne sentants leurs espris*  
*Du mal ambitieus, d'autres grandeurs épris,*  
 85 *N'avoient à contrecoeur, comme ores, le menage,*  
*Et se plaisoient, bergers, au fait du pasturage.<sup>52</sup>*

<sup>47</sup> I vv. 61-72 proseguono e completano l'addizione precedente, confermando la portata di *exemplum* della storia di Giobbe con uno slittamento dal personaggio biblico, di cui viene confermato il carattere di *figura* morale, all'uomo in genere, con una serie di considerazioni sui beni e sulle benedizioni che toccano a coloro che obbediscono alla legge di Dio. Sulla paronesi prevale la catechesi, con una strutturazione a botta e risposta di tipo scolastico («O Dieu, qu'est ce que d'estre envers toi serviable, / hé! qu'est ce que d'avoir ta faveur amiable, / obéir à tes lois, et vivre homme de bien? / Tout bien sans cesse vient à quiconque vit bien»).

<sup>48</sup> Si iterano (vv. 73-74) le indicazioni sul retto e religioso agire di Giobbe, prendendo spunto dal testo biblico: per esempio, la determinazione di Giobbe «faisant à Dieu sacrifice ordinaire» riprende la rappresentazione del pio personaggio che «consurgens diluculo offerebat holocausta».

<sup>49</sup> Annotazione marginale nel manoscritto, di mano diversa da quella del copista.

<sup>50</sup> Cfr. *Iob*, 1, 3: «eratque vir ille magnus inter omnes Orientales»: i vv. 75 e 77-78 traducono con maggior aderenza testuale il dettato biblico già parafrasato – con impiego, come si è detto, di lessico metaforico – ai vv. 49-50.

<sup>51</sup> Cfr. *Iob*, 1, 3: «Et fuit possessio eius septem millia ovium, et tria millia camelorum, quingenta quoque iuga boum, et quingentae asinae».

<sup>52</sup> L'addizione dei vv. 82-86 può essere considerata un commento erudito,

**Ses enfantz tout de mesme enrichis comme lui,  
Vivants heureusement et loin de tout ennui  
Passoient leur douce vie en festins magnifiques.<sup>53</sup>**  
90 *Ce n'estoient que plaisirs, ce n'estoient que musiques,  
Et sous les hauts planchers de leur palais dorez  
On n'oioit resonner que des chants mesurez  
Au nom du Tout-puissant dont les mains liberales  
Egaloient par bien-faitz leurs tables aus roiales.<sup>54</sup>*  
95 **Un chacun à son tour se donnoit le bouquet<sup>55</sup>  
De faire bonne chere et tenir son banquet.<sup>56</sup>  
Puis quand de ces festins ils avoient achevées  
Sept en nombre en sept jours les pompes élevées**

di tipo sociologico-etnologico: Chassignet spiega che al tempo di Giobbe i ricchi si occupavano personalmente della cura dei loro beni che, allora, consistevano essenzialmente in greggi e armenti. L'annotazione moralistica («n'avoient à contrecœur, comme ores, le menage») indica il rimpianto – vero topos letterario – per un mondo arcadico.

<sup>53</sup> Cfr. *Iob*, 1, 4: «Et ibant filii eius, et faciebant convivium per domos».

<sup>54</sup> L'addizione-ampliamento cede al gusto descrittivo, con una rappresentazione dei *festins magnifiques* che echeggia descrizioni bibliche: cfr. per esempio *Esth.*, 1, 5-7: «Cumque impleverunt dies convivii, invitavit omnem populum, qui inventus est in Susan a maximo usque ad minimum; et iussit septem diebus convivium praeparari in vestibulo horti et nemoris, quod regio cultu et manu consitum erat. Et pendebant ex omni parte tentoria aërii coloris et carbasini ac hyacinthini sustentata funibus byssinis atque purpureis, qui eburneis circulis inserti erant et columnis marmoreis fulciebantur. Lectuli quoque aurei et argentei super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat. Bibebant autem, qui invitati erant aureis poculis et aliis atque aliis vasis cibi inferebantur. Vinum quoque, ut magnificentia regia dignum erat, abundans et praecipuum ponebatur»; cfr. anche *Eccli.*, 32, 7-8: «Gemmula carbunculi in ornamento auri, et comparatio musicorum in convivio vini. Sicut in fabricatione auri signum est smaragdi, sic numerus musicorum in iucundo et moderato vino».

<sup>55</sup> *Donner le bouquet* = «inviter une personne à donner un repas quand chacun doit le faire à tour de rôle» (HUGUET).

<sup>56</sup> Cfr. *Iob*, 1, 4: «Et ibant filii eius, et faciebant convivium per domos, unusquisque in die suo». Viene ripresa la traduzione del versetto, iniziata *supra* ai vv. 87-89, e completata.

**Il les sanctifioit<sup>57</sup> pour estre preparez  
D'offrir sur le fouier<sup>58</sup> des autels reverez**  
100 **Autant de beufs choisis pour servir de victimes  
Que d'enfants il avoit<sup>59</sup>, paiant mesme les dîmes  
De tant et tant de biens que pléne de bonté  
Lui donnoit de son Dieu la liberalité.**  
105 **Car tousjours il doutoit que par trop d'insolence  
Indiscrets quelque fois ils n'eussent fait offence** fol. 3 r  
**A l'encontre des lois de celui qui tenoit  
Son heur entre ses mains d'où ce bien lui venoit.<sup>60</sup>  
Ainsi pour chacun jour dès que l'aube pourprine  
110 Avoit du ciel nuiteus retiré la courtine  
Et que le premier rai des soleils matiniers  
Commençoit à sortir hors des flots mariniers,**

<sup>57</sup> Cfr. *Iob*, 1, 5: «Cumque in orbem transissent dies convivii, mittebat ad eos Iob, et sanctificabat illos».

<sup>58</sup> *Fouier* = *foyer*.

<sup>59</sup> Cfr. *Iob*, 1, 5: «offerebat holocausta pro singulis».

<sup>60</sup> Cfr. *Iob*, 1, 5: «Dicebat enim: Ne forte peccaverint filii mei, et benedixerint Deo in cordibus suis» (*Olivetani*: «Car il disoit: ie feray ce que paraventure mes filz ne ayent peché et maudict Dieu en leurs coeurs»). La parafrasi, esplicativa, evita una piccola *crux interpretum*. Là dove, infatti, il testo biblico originale sottolinea che la riparazione cultica vuole prevenire conseguenze fatali per la famiglia, nel caso i banchetti dei figli, con l'ubriachezza che ne deriva, siano stati occasione di un qualche peccato, che qui con ogni evidenza è la bestemmia, come d'altronde paventano altri testi biblici (cfr. *Isai.*, 5, 11-12: «Vae qui consurgitis mane ad ebrietatem sectandam, et potandum usque ad vesperam, ut vino aestuetis! Cithara, et lyra, et tympanum, et tibia, et vinum in convivii vestris; et opus Domini non respicitis, nec opera manuum eius consideratis»; cfr. anche *Eccli.*, 32, 1-13), la Vulgata, con aderenza alla lettera ebraica, ma senza senso nel contesto, traduce: «nel caso i miei figli abbiano benedetto Dio nel loro cuore». Alcuni filologi ed esegeti moderni fanno delle acrobazie interpretative sul significato del verbo ebraico «brk» = «benedire» (cfr. *Giobbe*, traduzione e commento cit., p. 110). Pertanto si dovrebbe correggere (come fa Olivetan, che in margine avverte di avere emendato il testo ebraico) «benedire» in «maledire». Chassignet, come si vede, lascia del tutto cadere il problema, non specificando il tipo di peccato in cui incorrerebbero i festaioli.



*Devot il se levoit pour faire cet office  
Et saluer son Dieu d'un voué sacrifice.*<sup>61</sup>

I vv. 1-34 sono un'addizione rispetto al testo biblico. Si tratta di un'inserzione che si rifà all'uso dei prologhi nei poemi epici. In particolare si potrebbe pensare al modello della *Gerusalemme liberata* (1575), che aveva avuto rapida circolazione e traduzione in Francia<sup>62</sup>. Oltre all'invocazione alla Musa cristiana (vedi le note al testo), ritroviamo la dedica con la celebrazione di Enrico IV, forse ispirata all'analoga dedica tassiana ad Alfonso d'Este. Dedica che, come quella del poema italiano, non solo è omaggio al principe, ma è anche promessa di ulteriore opera («Forse un dì fia che la presaga penna / osi scriver di te quel ch'or n'accenna», I, iv, 7-8; «cette faveur du Roi donnera le courage / à ma Muse de faire encore davantage»). Non solo. Come nella *Gerusalemme Liberata* Tasso stabilisce un parallelo fra il dedicatario, Alfonso d'Este, e Goffredo di Buglione, protagonista del suo poema, nello stesso modo Chassignet conclude la sua protasi istituendo un'analogia fra Enrico IV e Giobbe, eroe della sua composizione («Emulo di Goffredo, i nostri carmi / intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi», I, v, 7-8; «Écoutez dunque, Sire, une grande vertu / que je vous veus décrire et qui a combatu, / comme vous, les fureurs de monstres si farouches»).

<sup>61</sup> I vv. 109-114 sono particolarmente illuminanti del metodo parafrastico di Chassignet, in quanto siamo in presenza di un'addizione che ingloba sia traduzioni sia parafrasi di frammenti e stilemi del testo biblico. Abbiamo, infatti, in successione: «par chacun jour» = «cunctis diebus», «dès [...] l'aube [...] il se levoit» = «consurgensque diluculo», «pour [...] saluer son Dieu d'un voué sacrifice» = «offerebat holocausta». Il tutto, però, viene rielaborato in un passo in cui prevale l'annotazione paesistica, inesistente nel dettato scritturale, ove si dice semplicemente che Giobbe sacrifica ogni giorno quando si alza all'alba («consurgens diluculo»). Nella rielaborazione di Chassignet è l'indicazione del *diluculum* a prendere rilievo, sia per la connotazione coloristica che assume l'alba, sia per la descrizione del sole che sorge dai flutti.

<sup>62</sup> Cfr. *supra*, nota 31.

Occorre dire che questo prologo – proprio per la dedica e per la celebrazione di Enrico IV – pone qualche problema d'ordine biografico, allo stato almeno delle nostre scarse conoscenze concernenti la vita di Chassignet<sup>63</sup>, il quale, per quel che sappiamo, nato e vissuto a Besançon, ivi si forma culturalmente. Ora questa città (*Ville Impériale*) è capitale di quella Franche-Comté che all'epoca di Chassignet è un'*enclave* asburgica (e lo sarà fino al 1678, anno in cui sarà inglobata nel regno di Francia). A partire dal 1598, Chassignet sarà suddito diretto dell'arciduca Alberto d'Asburgo e di sua moglie, l'infanta Isabella-Clara-Eugenia, cui i Paesi Bassi sono affidati come principato personale (ritorneranno sotto il dominio diretto della Spagna nel 1621). L'infanta Isabella-Clara-Eugenia, figlia di Filippo II di Spagna, ma nipote di Enrico II di Francia e di Caterina di Medici, fu per un certo tempo la candidata della *Ligue* e degli *ultras* cattolici alla successione al trono di Francia, in antagonismo con Enrico IV: sotto il suo governo i Paesi Bassi, cui era unita la Franche-Comté, furono un centro di opposizione attiva a Enrico IV, considerato, malgrado la conversione, un ugonotto, e furono il rifugio di molti *ligueurs* che non avevano accettato quest'ultimo come re di Francia. Chassignet, dunque, suddito degli Asburgo, avrebbe preso posizione per un re francese, in un momento in cui costui non era riconosciuto dai suoi sovrani. È vero che nell'appello *Au Liseur*, là dove si tratta della guerra civile come della «miserable calamité de notre tens», abbiamo un breve accenno («attendant le paisible repos de ce royaume») da cui si potrebbe evincere che Chassignet si trovi in terra francese, si senta coinvolto in prima persona nella situazione politica del momento e faccia le sue scelte di campo. Per quanto concerne gli spostamenti

<sup>63</sup> La raccolta di dati più ricca, riassuntiva delle precedenti ricerche, è quella offerta da Sara Woodward Whitten nella sua tesi di dottorato a tutt'oggi inedita: cfr. S.W. WHITTEN, *A critical edition of Jean-Baptiste Chassignet's «Job ou de la Fermeté», with an introduction and notes*, Vanderbilt University, Ph.D., 1968 (esemplare dattiloscritto), pp. 18-32. Cfr. anche A. MÜLLER, *Un poète religieux du XVI<sup>e</sup> siècle: Jean-Baptiste Chassignet*, Paris, Foulon, 1951; R. ORTALI, *Un poète de la mort, Jean-Baptiste Chassignet*, Genève, Droz, 1968.

di Chassignet, sappiamo che lasciò Besançon per addottorarsi in diritto all'Università di Dôle, come pure risulta che fu avvocato fiscale a Gray. Ma tutto sommato, siamo poco informati sui suoi movimenti nel *roiaume* di Francia<sup>64</sup>. Anche se, in un sonetto liminare al *Job*<sup>65</sup>, sempre di celebrazione di Enrico IV («ANAGRAMME – HENRI DE BOURBON – BON HEUR DE BON ROI»), esaltando «le roial flambeau de la gloire Bourbonne», Chassignet si rivolge alla Francia con un tono appassionato che dimostra coinvolgimento nelle vicende di questo paese. Ciò non toglie che sia una scelta che va in senso opposto rispetto a quella dei legittimi governanti di Chassignet. Potremmo pensare a una scelta dettata da motivi confessionali, a un protestantesimo cioè, o perlomeno a un filoprotestantesimo di fondo? Si è discusso – peraltro con motivazioni dottrinali molto labili, quali sono per esempio le motivazioni *e silentio* – sulla confessione religiosa di appartenenza del nostro autore, o sulle sue simpatie in questo campo. In realtà, vi è perlomeno un passo del *Mespris* che ci assicura che Chassignet era dichiaratamente cattolico al punto di polemizzare duramente contro i riformati.

<sup>64</sup> Occorre notare che ancora all'epoca del *Mespris* (1594) Chassignet si dichiara toccato dalla situazione di guerra civile in cui la Francia è sprofondata come da una situazione di cui si sente parte. Così egli nota nella *Preface au Lecteur* del *Mespris*: «[...] tu me jugeras peut estre digne de quelque excuse, n'ayant donné au prince et consommation de ce livre plus de six mois, autant comme les tresves generales de la France ont heu de duree, durant lequel tems mon esprit engrossé de l'horreur des derniers troubles passez efanta en meilleure saison ces funbres sonnets [...]» (*Le Mespris etc.*, éd. Lope cit., p. 18).

<sup>65</sup> Cfr. fol. iii<sup>v</sup> (non numerato): «France, dont la navire a si longtens esté / sur la mer de malheur par l'orage batue, / et dont les tourbillons de la vague tortue / ont brisé tout le dos ça et là tempesté: / courage, voi l'Ardant sur ton mast arrêté, / le Saint Herme est venu qui de clarté pointue / en bref te fera voir la tourmente abatue, / et l'hiver de tes maus s'échanger en esté. / C'est le roial flambeau de la gloire Bourbonne / enlustrant de ses rais la françoise couronne, / heur esperé des bons, des mutins grand effroi. / C'est HENRI DE BOURBON, donne-pais, chasse-guerre, / à l'arriver duquel croi, France, que ta terre / a BON ROI DE BON HEUR, et BON HEUR DE BON ROI».

Vi è, infatti, nel *Dernier Jugement*<sup>66</sup>, costruito su un mosaico di frammenti vetero e neotestamentari concernenti l'*éschaton* (frammenti che vengono parafrasati con una metodologia affine a quella messa in opera nel *Job*), un brano (vv. 17-30) che è parafrasi di un luogo escatologico matteo (*Matth.*, 24, 5-8): una parafrasi che usa l'*amplificatio* non solo come espediente retorico, ma come mezzo per inserire riferimenti alla situazione storica dell'epoca. Nel testo evangelico il richiamo alle guerre è segno escatologico. Chassignet rende il «*consurget gens in gentem, et regnum in regnum*» di Matteo con i seguenti versi: «les peuples mutinez l'un contre l'autre iron, / le fer dedans la main, les Seigneurs et les Princes, / l'un de l'autre ennemis armeront leurs Provinces», riecheggiando anche nel *mutinez* l'idea di sommossa o guerra civile, che abbiamo nella fonte veterotestamentaria di *Matth.*, 24, 7 – precisamente *Isai.*, 19, 2 («Et concurrere faciam Aegyptios adversus Aegyptios, et pugnabit vir contra fratrem suum, et vir contra amicum suum, civitas adversus civitatem, regnum adversus regnum») – ma anche nel concetto di ἀκαταστασία («sommossa», *sedition*<sup>67</sup>) recepito da *Luc.*, 21, 9. Tuttavia, tra la parafrasi di *Matth.*, 24, 5-7 e quella di *Matth.*, 24, 8, abbiamo inserita un'addizione che è qualcosa di più di una pura e semplice *amplificatio* retorica a scopo ornamentale, bensì è un riferimento attualizzante: i versi «tout sera discort et la sainte Union / des Chrestiens se rompra, suivant l'opinion / au lieu de la verité» (*Le Dernier Jugement*, 25-27) sono un'evidente allusione allo scisma tra cattolici e protestanti che rompe l'unità della *respublica christiana*. Frattura dell'unità vista negativamente, come segno escatologico che accompagna la venuta dell'Anticristo. Non solo: tale frattura dell'unità ecclesiale è attribuita alla sequela dell'*opinion* in luogo della sequela della *verité*. Concezione, questa, che sembra apparentarsi all'apologetica cattolica in funzione antiprotestante, apologetica che vedeva – e condannava – nel protestantesimo il trionfo dell' 'opinione' individuale sull'affermazione e proclama-

<sup>66</sup> Cfr. *supra*, nota 37.

<sup>67</sup> Olivetan traduce con *sedition*.

zione di una verità che si poneva pertanto come unica, dogmatica e incontrovertibile, da parte della Chiesa<sup>68</sup>.

Ora, se questa interpretazione del *locus* del *Dernier Jugement* è accettabile, siamo in presenza di una prova indiscutibile non solo dell'appartenenza di Chassignet al cattolicesimo ma di una volontà polemica in senso confessionale<sup>69</sup>. Alla luce di questa consi-

<sup>68</sup> Nel *Discours à G. Des-Autels*, vv. 119-120 (nei *Discours des Miseres de ce temps*), Ronsard, deprecando le guerre civili, attribuisce al trionfo dell'*opinion* i dissensi che attentano all'unità nazionale: «Las! pauvre France helas! comme une opinion / diverse a corrompu ta premiere union!» (in RONSARD, *Œuvres complètes*, édition par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1993-1994, vol. II, p. 1014); nella *Remonstrance au Peuple de France*, vv. 235-242 (sempre nei *Discours*), Ronsard considera l'*opinion* responsabile della rovina della *religion*: «[...] toute chose en l'homme est desbordée, / quand par l'opinion la raison est guidée. / La seule opinion fait les hommes armer, / et frere contre frere au combat animer, / perd la religion, renverse les grands villes, / les couronnes des Rois, les polices civiles: / et apres que le peuple est sous elle abbatu, / lors le vice et l'horreur surmonte la vertu» (*ibid.*, vol. II, pp. 1025-1026). Il termine *opinion* è usato da Ronsard per indicare l'eresia, evidentemente quella protestante, come ancora leggiamo nel *Discours à la Royne*, vv. 121-127 (ancora nei *Discours*): «De quel front, de quel œil, ô siecles inconstants! / pourront-ils regarder l'histoire de ce temps? / en lisant que l'honneur, et le sceptre de France, / qui depuis si long âge avoit pris accroissance, / par une opinion nourrice de combas, / comme une grande roche est bronché contre bas?» (*ibid.*, vol. II, p. 994).

<sup>69</sup> Si è opposta con decisione ai critici che ritengono cattolico Chassignet, Michèle Clément, in un'accurata disamina della lettura allegorica del *Cantique des cantiques* (*Amours de Christ et de l'Eglise*) contenuta nel ms. Paris, BN, fr. 2381 (cfr. M. CLÉMENT, *Le «Cantique des cantiques» de J.-B. Chassignet*, cit., pp. 289-293) giungendo alla conclusione che l'interpretazione allegorica del Cantico è calvinista senz'ombra di dubbio. I punti su cui questa affermazione si basa sono i seguenti: 1) la dedica è a Enrico di Borbone, principe calvinista; 2) la Bibbia utilizzata da Chassignet sarebbe una Bibbia di Ginevra; 3) l'interpretazione del Cantico sarebbe nettamente ideologica, con alcuni violenti attacchi al cattolicesimo. Ora, per quanto riguarda il primo punto, ricordiamo che nel 1592 Enrico IV era riconosciuto re anche da una parte dei cattolici, av-

derazione, la presa di posizione a favore di Enrico IV da parte di

---

versi ai *ligueurs* e al partito filospagnolo, e legati alla tradizione gallicana. Non solo: è nell'autunno del 1592 che si forma il movimento dei *semonneux* (per *semondre*, appunto, Enrico IV a convertirsi). Pertanto un cattolico in Francia poteva ben considerare re legittimo il Borbone. Per quanto concerne questa dedica, comunque, il problema è pur sempre di individuare la collocazione geografica di Chassignet in quel momento e le linee politiche che prevalgono nell'ambiente in cui si trova (allora il *roiaume* di Francia, cui si fa cenno nell'appello proemiale?). Nel 1601 e nel 1613 Chassignet dedicherà i due volumi di parafrasi bibliche ad Alberto e a Isabella-Clara-Eugenia d'Asburgo suoi sovrani (a quelle date, infatti, da molti anni Chassignet non si allontana dai territori asburgici). Una conclusione, banale, che si potrebbe trarre, è che Chassignet onori i sovrani delle terre in cui si trova e in cui esercita uffici al momento della stesura o della pubblicazione delle sue opere. Per quanto riguarda il secondo punto è indubbio che Chassignet, come altri autori delle due confessioni, consultò varie Bibbie, sia cattoliche che protestanti, ma è pure indubbio l'uso ininterrotto della Vulgata, come attesta anche il *Job*. È il terzo punto infine a rappresentare la vera *crux* interpretativa, in quanto a parere mio occorre fare collimare i dati messi in evidenza da Michèle Clément con le considerazioni sui seguaci dell'*opinion*, considerazioni che hanno un incontestabile significato antiprotestante, mentre i *loci* del *Cantique* 'potrebbero' essere letti in chiave anticattolica e filoprotestante, ma di per se stessi non toccano problemi dottrinali di caratterizzazione confessionale. Anzi, mi sembra che una deprecazione come «il est beaucoup d'églises / qui de la Vraie ont prit le titre et nom aussi, / mais il n'i en a point d'egale à cette ci» riporti alla deplorazione circa la frattura della *sainte Union des Chrestiens* di cui si fa parola nel *Mespris*. In fondo, possiamo forse vedere qui *in nuce* la condanna di quelle *variations* delle chiese protestanti, che diventerà luogo tipico dell'apologetica cattolica. Così, la polemica contro i *faus docteurs* che *nuysent aus eglises* si attaglia anche ai seminari di eresia e di scisma. Così, l'*Eglise toute belle*, invitata a levarsi, può di per sé essere la Chiesa cattolica o quella Chiesa mistica, che non necessariamente si identifica con le chiese riformate. Di per sé lo stesso attacco ai *prelatz* potrebbe essere letto nel contesto degli attacchi gallicani alla curia romana. Mentre inconfutabile mi sembra l'identificazione di coloro che seguono l'*opinion* invece della *verité* con i protestanti (anche per la corrispondenza evidente con i citati testi ronsardiani). Sono del tutto d'accordo con Michèle Clément sul fatto che l'identificazione delle scelte ideologiche di Chassignet con le posizioni erasmiane non è sostenibile, a causa della situazione cronologica

un suddito degli Asburgo suscita qualche interrogativo, non certo perché non vi fosse un partito di cattolici moderati a sostegno del Borbone, ma perché questa presa di posizione è opera di un suddito di coloro che sono gli avversari della candidatura di Enrico. D'altra parte la stesura del *Job* dista neppure due anni da quella del *Mespris*, e sembra davvero azzardato ipotizzare in questo ridotto lasso di tempo un passaggio dal protestantesimo, o filoprotestantesimo, al cattolicesimo (un cattolicesimo per di più battagliero, che attribuisce ai riformati, i seguaci dell'*opinion*, la responsabilità della rottura della *saicte Union des Chrestiens*, e quindi delle guerre di religione). Il fatto è che occorrerebbero delle informazioni più ricche di quelle che ora abbiamo, sui movimenti di Chassignet, sulla sua attività e sulle sue scelte ideologiche e politiche tra il 1589, data della morte di Enrico III, e il 1594, data della pubblicazione del *Mespris*, ove troviamo la dichiarazione antiprotestante che abbiamo citato. Sarebbe bene, anche, avere un quadro della vita politica in Besançon a tale epoca, e soprattutto informazioni sulla presenza di fazioni contrastanti in questa città negli anni dell'affermarsi progressivo, in Francia, di Enrico IV. È interessante, comunque, prendere atto dei problemi che pone, sul piano biografico e storico, il prologo del *Job*.

I vv. 35-114 corrispondono, come si è detto, a *Job*, 1, 1-5. In questa sezione che descrive la religiosità di Giobbe e la sua vita felice, Chassignet amplia a dismisura il testo biblico seguendo queste direttive. Anzitutto tende a situare, fino dalle prime battute, la storia all'insegna di una drammatizzazione connessa alla rappresentazione antropomorfa di Dio, attore nella storia umana per il rapporto interpersonale che instaura con Giobbe (contemplando dal suo trono le azioni degli uomini e visitando la ter-

---

del nostro autore, ma forse potrebbe essere ipotizzabile un'appartenenza a una corrente gallicana, antiultramontana e antigesuita. In questo caso, però, rimane sempre da chiarire l'atteggiamento – e l'eventuale evoluzione – di Chassignet a partire dalle diverse obbedienze politiche cui è sottoposto negli anni che vanno dal soggiorno nel *roiaume* di Francia al soggiorno, ben più lungo, nei domini asburgici della Franche-Comté e dei Paesi Bassi.

ra 'vede' un uomo che suscita il suo interesse) e attore nella storia eterna, quella del contrasto fra il bene (Dio) e il male (Satanà). Viene così anticipata in apertura di racconto quella teatralizzazione del trascendente, che consiste, nel libro di Giobbe, nella rappresentazione di un mondo divino simile una corte in cui Dio si muove come un sovrano fra i suoi cortigiani.

In secondo luogo, Chassignet non solo traduce o parafrasa, ma compie un intervento esegetico sul testo biblico, 'descrivendo' le azioni e commentandole moralmente o, talvolta, esplicitandole in direzione sociologico-etnologica. Per esempio, dopo avere trasposto quasi letteralmente *Job*, 1, 3, ai vv. 79-81, Chassignet fa una breve divagazione sui popoli che vivevano di pastorizia e di allevamento: divagazione che introduce, indirettamente, il tema dell'età dell'oro in quella prospettiva bucolica virgiliana che è sostrato della 'pastorale' rinascimentale e barocca come genere. Oppure, ai vv. 95-96, l'ampliamento-commento, «Un chacun à son tour se donnoit le bouquet / de faire bonne chere et tenir son banquet», che sembra una precisazione della descrizione in senso realistico (*Job*, 1, 4: «Et ibant filii eius, et faciebant convivium per domos, unusquisque in die suo»; cfr. *supra*, nota 57), con la sottolineatura dell'atmosfera di amore fraterno recupera, forse, un'annotazione dei *Moralia in Job* (I, vii, 9): «Solet inter fratres maior substantia discordiae fieri grauioris causa. Ad inestimabilem ergo paternae institutionis laudem et pater diues dicitur et filii concordēs asseruntur. Et dum diuidenda inter eos substantia aderat, corda tamen omnium indiuisa caritas replebat»<sup>70</sup>.

Inoltre, in questa apertura, Chassignet imprime alla sua rielaborazione del libro biblico un carattere fortemente parenetico, in particolare con l'intervento dei vv. 52-60 che scompono l'ordine narrativo, anticipando la vicenda della tentazione, del suo superamento e del ristabilimento delle fortune, o meglio spostando per un momento la prospettiva diegetica. L'intera vicenda, infatti, nel giro di pochi versi viene considerata dalla fine, il che evidenzia la valutazione morale e la *reductio ad exemplum* della *fabula*, come

---

<sup>70</sup> Cfr. SAN GREGORIO MAGNO, *Commento morale a Giobbe*, cit., p. 118.

d'altronde mettono in luce le considerazioni che seguono (vv. 61-72) sulla sorte fortunata di chi obbedisce a Dio e *vit bien*.

Da segnalare, infine, la tendenza al descrittivismo naturalistico. I vv. 109-115 la esemplificano. Là dove il testo biblico recita: «Sic faciebat Iob cunctis diebus» (*Iob*, 1, 5), Chassignet precisa sia cronologicamente (Giobbe compiva sacrifici *chacun jour* all'alba) sia determinando coloristicamente il paesaggio, secondo reminiscenze d'ordine letterario: così l'alba è «pourprine» e «avoit du ciel nuiteus retiré la courtine», così il primo raggio del sole mattutino esce «hors des flots mariniers».

\*\*\*

Malgrado la recisa affermazione di Chassignet sulla *reiligieuse loi* concernente un *suget pris des livres sacrez*, il *Job* non si presenta come una parafrasi secondo le norme del genere, che peraltro l'autore sembra considerare, nella sua premessa breve teorica, inderogabili. Soprattutto il gioco non solo delle *amplifications* ma delle addizioni risponde a esigenze che vanno ben oltre la necessità di sviluppare ed esplicitare la *copia rerum* di un discorso scritturale caratterizzato da *obscuritas* per la sua concisione e pregnanza. In realtà, questo gioco ci fa riflettere su «un'articolazione più fine tra parola biblica e discorso poetico»<sup>71</sup>. Se la tecnica di quella che Anne Mantero ha, come si è detto, definito *paraphrase rhapsodique* contraddistingue tutta la produzione di Chassignet, compreso *Le Mespris*, in virtù di una retorica della *lectio divina* sottostante la poetica chassignetiana nella sua globalità<sup>72</sup> – poetica che tutto fonda sull'intertestualità biblica –, vi è per certo una grande differenza fra la tecnica parafrastica messa in atto nel *Mespris* – che è, poi, quella del centone – e la tecnica parafrastica sottostante la parafrasi vera e propria – la parafrasi in quanto genere –, quella dei Piccoli Profeti e quella dei Salmi.

<sup>71</sup> Cfr. CH. BOURGEOIS, *Théologies poétiques etc.*, cit., p. 286.

<sup>72</sup> Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 235-268 (cap. IV: *La retorica della 'lectio divina'*).

Forse la tecnica più interessante è quella della centonatura che ritroviamo largamente applicata nel *Mespris*, in un discorso peraltro costruito in modo estremamente coerente, in un'unità per nulla fittizia. Esempio può essere considerato in questa direzione, sempre nel *Mespris*, il già citato *Dernier Jugement*, in cui Chassignet fonde diversi discorsi apocalittici (in particolare da Sofonia, da Matteo e dall'Apocalisse, oltre che da altri referenti scritturali<sup>73</sup>), seguendo una decostruzione e una ricostruzione che si struttura sul modello dell'Apocalisse stesso, in quanto ripresa e riempimento di immagini sparse nell'Antico e Nuovo Testamento<sup>74</sup>.

Ma il processo di decostruzione e ricostruzione, attraverso il gioco parafrastico, in tutto il *Mespris* è da intendersi come tessitura di un discorso letterario in cui si ricompongono le fonti destrutturate. In effetti, il continuo riferimento alla tradizione poetica offre all'autore parafrasta una mediazione d'ordine retorico, che trasforma l'ipotesto biblico in una trascrizione letteraria. D'altronde, già Anne Mantero riconoscendo nel parafrasta dei Piccoli Profeti il *disciple de la Pléiade* ha giustamente individuato la forte componente letteraria di quelle che vogliono essere dichiaratamente delle parafrasi di libri biblici al completo. Ora, questa componente prevale decisamente in un testo come il *Job*, malgrado la volontà di riproporre un libro biblico nella sua interezza, secondo il *fil de l'histoire écrite en la Bible*. Qui veramente il rapporto fra l'ipotesto scritturale e il discorso poetico è alla base di un poema sacro in cui la letterarietà si impone sull'esigenza della fedeltà testuale, non solo, ma anche su quella dell'esplicitazione del dettato biblico.

Per concludere con un'esemplificazione significativa del modo di confrontarsi con il testo da *interpretare* (nella doppia accezione latina di 'tradurre' e 'spiegare'), scegliamo un passo, al di fuori della breve sezione qui edita: un passo che pone problemi di comprensione anzitutto a livello lessicale. Si tratta dei versetti 6-

<sup>73</sup> Cfr., *supra*, pp. 19-90: *La parafrasi biblica come esercizio retorico ecc.*

<sup>74</sup> Cfr. CH. BOURGEOIS, *Théologies poétiques etc.*, cit., p. 285.



8 del capitolo VI. Basta raffrontare Vulgata e Olivetan per comprendere le difficoltà di traduzione<sup>75</sup>:

<sup>6</sup>Aut poterit comedi insulsum, quod non est sale conditum? aut potest aliquis gustare quod gustatum affert mortem? <sup>7</sup>Quae prius nolebat tangere anima mea, nunc, prae angustia, cibi mei sunt. <sup>8</sup> Quis det ut veniat petitio mea, et quod expecto tribuat mihi Deus. (*Iob*, 6, 6-8)

Ce qui n'a pas saveur le mangera on sans sel: ou/ y a il goust au blanc de l'œuf: Et les choses que mon ame ne vouloit point toucher sont comme angoisses en ma viande (*nota marginale*: Aucuns, de ma chair).

Qui fera que ma demande vienne/ et que Dieu me donne ce que j'attendz: affin que Dieu me vuille froysser.<sup>76</sup>

Ce que je mange, hélas, me semble tout pourri;  
Je suis, ce m'est avis, de venin tout nourri.  
*Ma chair se corrompt toute, elle est toute puante,*  
*Elle s'écoule toute en ordure gluante,*  
*En mes os charoigneus ne demandant rien plus*  
*Que d'aller s'aterrir dans un tombeau reclus.*  
*Que n'empoigne la mort cette humaine carcasse*  
*Et ne l'enfouit ore en une fosse basse?*  
Hélas! si j'ai péché, chatieur souverain,  
Que ne me froisse tu avec ton bras d'airain? (fol. 15v-16r)

<sup>75</sup> Citiamo una traduzione moderna dal testo ebraico, per far comprendere la difficoltà testuale: «Si mangia senza sale un cibo scipito? Che gusto c'è nell'infuso di malva? Quel che mi faceva schifo è ora il mio alimento ributtante. Magari si compisse quel che chiedo e Dio mi concedesse quel che spero» (cfr. *Giobbe*, traduzione e commento cit., p. 170; cfr. anche *ibid.*, pp. 172-173, per le note filologiche di J.L. Sicre Diaz). Il senso probabile (cfr. *ibid.*, p. 180, per il commento di L. Alonso Schökel) è che Giobbe soffre ad un tempo la fame di ciò che gli manca e la ripugnanza per ciò che deve trangugiare.

<sup>76</sup> *Olivetan*, fol. cxlv<sup>v</sup>.

Con scarsa aderenza lessicale – forse per il fatto che il senso generale viene colto a partire da qualche lemma isolato – Chassignet dopo avere reso *Iob*, 6, 6-7, sottolineando, attraverso l'immagine del *tout pourri*, il disgusto per il cibo, e cogliendo dalla Vulgata («gustare quod gustatum affert mortem») l'immagine del *venin*, introduce un'addizione che non ha un benché minimo valore esplicativo, ma è una *variatio* letteraria, nella direzione della meditazione sulla morte, che riporta ad archetipi diversi, come quelli del *De miseria humane conditionis* di Lotario da Segni (Innocenzo III), ove il tema della *putredo*, della corruzione e del disfacimento del corpo, è centrale, come sarà centrale nel *Mespris* il motivo della *pourriture*, unito a quello della *puanteur*<sup>77</sup>. Motivi chassignetiani, ma che riprendono, oltre l'immaginario biblico e l'immaginario ascetico medievale, lessico ed immagini della poesia tardo cinquecentesca, dai *Derniers Vers* di Ronsard ai sonetti di Sponde<sup>78</sup>.

Insomma, tenuto conto della letterarietà di cui il *Job* è impregnato, e anche di un procedere compositivo che continuamente contrasta quella *religieuse loi* di fedeltà al testo biblico, con tanta chiarezza affermata nell'appello *Au Liseur*, se vogliamo usare l'etichetta di parafrasi per l'inedito poema, non dobbiamo pensare tanto al genere in questione, quanto piuttosto alla citata metodologia di *paraphrase rhapsodique*, applicata a un testo in cui il calco biblico, costante, si configura secondo un'interstestualità che non è aderenza pedissequa al modello, bensì esercizio di *imitatio* nella prospettiva delle poetiche rinascimentali<sup>79</sup>. Per questo, in fin dei conti, sarà forse più adatta l'etichetta di *poème sacré*.

(2010)

<sup>77</sup> Cfr. il son. CXXV (ed. Lope cit.), che pare un'*amplificatio* di questi versi del *Job*, come pure altri testi del *Mespris*: cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 116-122 e, per la repertoriazione, *ibid.*, pp. 305-321.

<sup>78</sup> Cfr. *ibid.*, p. 118, nota 253.

<sup>79</sup> Cfr. J. DU BELLAY, *Œuvres complètes: I. La Deffence, et Illustration de la Langue Françoise*, I, 8 e II, 3, par F. Goyet et O. Millet, Paris, Champion, 2003, pp. 32 e 53.

**II**

## Ascesi petrarchesca, ascesi barocca.

### Petrarca e Chassignet: i sonetti proemiali

1. L'appello al lettore ha una tradizione che risale ai classici, e non è questo il luogo per ripercorrerne la storia<sup>1</sup>. A noi qui interessa quel tipo di appello in forma di sonetto proemiale che, a partire da Petrarca, apre un Canzoniere. Si tratta di uno schema retorico diffuso dal Petrarchismo. Nella letteratura francese il caso forse più significativo è quello del sonetto proemiale delle *Amours* ronsardiane<sup>2</sup>.

Tentando di ritracciare in sintesi la poetica di Jean-Baptiste Chassignet, Michel Bideaux sottolinea come Petrarca sia punto di riferimento per l'autore del *Mespris de la vie et consolation contre la mort* (1594): Petrarca, da cui deriva non tanto la struttura del sonetto, quanto il fatto di calare in questa struttura sia la tematica dei «vani errori» sia un certo uso di forme retoriche quali il paragone e l'anafora<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Citiamo solo, come archetipi, HORAT., *Epist.*, I, 1, e *Carm.*, IV, 1; PROPERT., I, 1; OVID., *Amores*, I, 1. Francisco Rico (*Prólogos al «Canzoniere» (Rerum vulgariū fragmenta, I-III)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XVIII (1988), pp. 1071-1104) ha sottolineato la connessione dei sonetti 1, 2 e 3 del *Canzoniere* con i testi proemiali classici citati.

<sup>2</sup> Cfr. D. CECCHETTI, *L'appello al lettore. I sonetti proemiali del «Canzoniere» di Petrarca e delle «Amours» di Ronsard*, in AA. VV., *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe (XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, «Actes du XXVI<sup>e</sup> Congrès International du C.E.F.I., Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995», études réunies et publiées par P. Blanc, Paris, Champion, 2001, pp. 291-305.

<sup>3</sup> Cfr. M. BIDEAUX, *La poétique de J.-B. Chassignet: «Ni plus ni moins que la vois contrainte dans l'estroit canal d'une trompette?»*, in AA. VV., *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle offerts*

Canzoniere non d'amore, ma meditazione ascetica che rinnova la trattatistica *De contemptu mundi*, il *Mespris* di Chassignet, iniziando con l'appello dell'*Auteur au lecteur*, ripropone appunto, adattandola e modificandola, la matrice petrarchesca:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:  
del vario stile in ch'io piango et ragiono,  
fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché perdono.  
Ma ben veggio or sì come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me medesmo meco mi vergogno;  
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.<sup>4</sup>

à Louis Terreaux, recueillis par J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, pp. 347-370, in particolare pp. 364-365: «Et ici encore, c'est vers le sonnet de Pétrarque que se tourne le poète chrétien: il y trouve d'amères plaintes (dès le sonnet liminaire du *Canzoniere* ou dans le sonnet 189 («Passa la nave mia colma d'oblio»)) sur le temps gaspillé à de «vaines erreurs», l'exemple du mouvement par lequel la passion profane se convertit en amour divin, le rôle privilégié tenu par la comparaison, qui met en relief deux visages d'une même réalité, ou par l'anaphore, qui soutient une progression couronnée (ou dramatiquement brisée) par le vers final. Mais cette dernière figure doit composer dans le sonnet de Chassignet avec un attrait pour l'apostrophe et pour l'emploi de la deuxième personne, tous deux mieux accordés à la rhétorique du sermon ou de la méditation».

<sup>4</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, son. 1, p. 5. Su questo sonetto proemiale, oggetto di ripetute analisi, cfr. almeno A. NOFERI, *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, «Lettere Italiane», XXVI, 2 (1974), pp. 165-179; B. MERRY, *Il primo sonetto del Canzoniere come modello di lettura*, in *Actes du Congrès international*

Favorable Lecteur, lors que tu viendras lire,  
pensant te resjouir, ces Sonnets douloureux,  
enfans spirituels du remord langoureux  
qui sans aucun respit me bourrelle et martire,  
souriant à part toy ne te mets point à dire:  
– Est-ce Chassignet, jadis tant amoureux,  
jadis tant adonné au monde mal-heureus,  
qui ces funebres vers si tristement souspire? –  
Oui, c'est Chassignet, tant amoureux jadis,  
jadis si pres du monde et loing de Paradis,  
qui vit encore au monde et du monde se fache.  
Il n'est pas deffendu au pecheur se sentir  
sous un visage gay un juste repentir.

*Francesco Petrarca*, Avignon, Aubanel, 1974, pp. 17-23, e «Paragone», 296 (1974), pp. 73-79; G. WARKENTIN, «Love's sweetest part, variety»: *Petrarch and the Curious Frame of the Renaissance Sonnet Sequence*, «Renaissance and Reformation», IX (1975), pp. 14-23; F. RICO, «Rime sparse», «*Rerum vulgarij fragmenta*». *Para el titulo y el primer soneto del «Canzoniere»*, «Medioevo romanzo», III (1976), pp. 101-138; A. JACOMUZZI, *Il primo sonetto del «Canzoniere»*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, vol. IV, pp. 41-58; A. NOYER-WEIDNER, *Il Sonetto I*, «Lectura Petrarce», IV (1984), pp. 327-353; R. MERCURI, *Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 229-455, qui pp. 359-366; F. RICO, *Prólogos etc.*, cit.; G. ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 23-29; R. ANTONELLI, *Traduzione e destrutturazione. «Rerum vulgarij fragmenta», I e le versioni di C. Marot e V. Philieul*, «Micromégas», XVIII-1/2/3 (1991), pp. 11-20; ID., «*Rerum vulgarij fragmenta*» di Francesco Petrarca, in AA. VV., *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 379-471, qui pp. 447-450; D. GOLDIN FOLENA, «*Frons salutationis epistolaris*»: *Abelardo, Eloisa, Petrarca e la polimorfia del «titulus»*, in AA. VV., *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di D. Della Terza, Fiesole, Edizioni Cadmo, 1995, pp. 41-60, in particolare pp. 58-60 (ove si segnalano nel sonetto 1 procedure di tipo epistolare proprie della *salutatio*).

Le vray remord du cuer au cuer mesme se cache.<sup>5</sup>

È un appello peraltro *doublé* dal sonetto I (*Vous quiconque allez chez des voluptez charnelles*), con uno sdoppiamento del destinatario del libro in *lector* e in pubblico di *auditores admonestandi*:

Vous quiconque allez des voluptez charnelles  
 que vous humez, gloutons, en ce cors terrien,  
 ne pouvez sans horreur dissoudre le lien  
 qui detient en prison vos ames criminelles,  
 ainçois tremblants de peur quant les pointes mortelles  
 taschent vous renvoyer au sejour ancien  
 dont vous estes issus, ne faites cas du bien  
 que la divinité a promis aus fidelles,  
 venez à gorge ouverte en l'eau de mes discours  
 puiser contre la mort un asseuré secours,  
 remettant en Dieu seul vostre unique esperance.  
 icy vous treuverez que le plus seur moyen  
 pour estre fait du Ciel eternal Citoyen,  
 c'est de vivre en justice, et mourir en constance.<sup>6</sup>

Con un duplice rapporto fra libro e destinatario. Nel primo caso, rapporto con il lettore *curiosus* di una testimonianza letteraria che è anche testimonianza esistenziale, ma di una storia personale che si fa *exemplum*. Nel secondo caso, rapporto con un lettore che si moltiplica nella folla penitente accorsa non a contemplare un'*actio* esemplare di peccato e pentimento su cui commisurare la propria esperienza, ma ad accogliere l'ammonizione a bere «à gorge ouverte [...] un asseuré secours»<sup>7</sup>. Nel primo caso il rapporto si

<sup>5</sup> J.-B. CHASSIGNET, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, éd. crit. par H.-J. Lope, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967, p. 29 (*L'Auteur au Lecteur*).

<sup>6</sup> *Ibid.*, son. 1, p. 31.

<sup>7</sup> Cfr. *Isai.*, 12, 3: «Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris»; 41, 17-18: «Egeni et pauperes quærunt aquas, et non sunt; lingua eorum siti aruit. Ego Dominus exaudiam eos; Deus Israel, non derelinquam eos.

gioca in segreto (*à part toy*), nel secondo il rapporto si situa nella dimensione della corallità, come già a tale dimensione apparteneva, nel sonetto petrarchesco, non soltanto l'apostrofe ai lettori, ma anche il motivo della *fabula vulgi*.

Lo sdoppiamento concerne pure il ruolo del destinatario nei due sonetti di Chassignet. Nel primo è l'autore, Chassignet, ad essere come in Petrarca oggetto di derisione: è l'autore il peccatore che si converte, e la sua conversione è *exemplum* per il lettore. Nel secondo i peccatori sono gli uditori – massa di fedeli da convertire –, mentre l'autore è colui che offre possibilità di salvezza (=conversione) con i suoi *discours*.

2. La situazione petrarchesca di fondo – la *vergogna*, che suscita pentimento (vv. 12-13) – diventa in qualche modo elemento petrarchista nel sonetto *Au lecteur* attraverso la mediazione del testo biblico. Il motivo infatti della *fabula vulgi* («ben veggio or si come al popol tutto / favola fui gran tempo»), di ascendenza scritturale, classica e medievale<sup>8</sup>, che in Petrarca si configura come diceria, pettegolezzo, riassume qui il significato dell'ipotesto biblico. Giovanni Pozzi, segnalando «la virtuosità petrarchesca nel condurre la *collatio occulta*, il pasticcio», ha acutamente sottolineato dove nel *Canzoniere* «la condizione dell'io è descritta con parole bibliche che si atagliano perfettamente alla situazione descritta»<sup>9</sup> e si è soffermato sul sonetto 1<sup>10</sup> evidenziandone il tessuto biblico. In particolare è il lamento di Geremia che echeggia in

Aperiam in supinis collibus flumina, et in medio camporum fontes; ponam desertum in stagna aquarum, et terram inviam in rivos aquarum»; 55, 1: «Omnes sitientes, venite ad aquas»; cfr. anche *Apoc.*, 22, 17: «Et qui sitit, veniat; et qui vult, accipiat aquam vitae gratis».

<sup>8</sup> Cfr. il commento di Santagata al *Canzoniere*, cit., pp. 10-11, ove sono indicati i testi della tradizione.

<sup>9</sup> Cfr. G. Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 143-189, qui p. 168.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 169.



Petrarca, in apertura di fronte e in apertura di sirma. Se l'apostrofe iniziale («Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospirari») richiama *Lam.*, 1, 12 – non per la lettera, ma allusivamente, come nota Pozzi –, nell'*enjambement* «al popol tutto / favola fui gran tempo» si fondono varie reminiscenze: a partire da *Lam.*, 3, 14 («Factum sum in derisu omni populo meo, canticum eorum tota die») a *Psalm.*, 68, 12 («Et factus sum illis in parabolam») fino a *I Cor.*, 4, 9 («spectaculum facti sumus mundo»). Sempre Pozzi ricorda come *parabola* e *canticum* corrispondano a *favola* (*fabula*), e come questo lessema usato da Orazio (*Epod.*, 11, 7-8) e da Ovidio (*Amores*, III, 1, 21) in un senso simile, ma con accentuazione del senso di diceria, unisca l'immaginario biblico e quello classico, mediante slittamenti di forme lessicali<sup>11</sup>. Ora, passando al testo chassignetiano, possiamo notare il riemergere della nozione scritturale di *derisus* (*souriant à part toy*) e di *spectaculum mundo*, nell'evocazione del personaggio Chassignet quale amante che recita la sua parte di innamorato dinanzi al lettore.

La mediazione del testo scritturale si accentua nel sonetto I, tanto da elaborare un modello di linguaggio «biblico», quasi una griglia lessicale, che prevale su quelli che possono essere gli echi petrarchisti, sempre più tenui, malgrado una certa consonanza dei due *incipit* (*Voi ch'ascoltate / Vous quiconque allechez*) costruiti entrambi come appello a un pubblico. La tessitura biblica del sonetto I trova riscontro in quella dell'intero *Mespris*, che proprio in quanto meditazione globale sul tema della *vanitas* riprende di continuo i testi sapienziali sull'argomento, *Giobbe* ed *Ecclesiaste* in particolare, offrendo anche un ininterrotto intrecciarsi di frammenti scritturali in genere, rielaborati in un linguaggio unitario che cela la molteplicità delle fonti<sup>12</sup>.

La *collatio occulta*, evidenziata da Pozzi in Petrarca, diventa

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris, Champion, 1998, pp. 237-268 (cap. IV: *La retorica della «lectio divina»*).

qui una rivisitazione della lingua biblica in funzione di una poesia parenetica che si inserisce in quella ricca produzione di *littérature pénitentielle*<sup>13</sup> che ha grande sviluppo nell'epoca manierista e barocca<sup>14</sup>. In tale prospettiva la lingua di Chassignet opera un netto stacco rispetto a quella di Petrarca, e se indubbio, come ha sottolineato Bideaux, è il riferimento petrarchista nel *Mespris*, si tratta di elementi strutturali e di immaginario, non certo del linguaggio nel suo insieme, che denuncia soprattutto l'impronta biblica. E questo è evidente nel procedere dall'appello dell'*Auteur au lecteur* al sonetto I, testi in cui la matrice petrarchista è particolarmente evidente, soprattutto nel primo. Ma il progressivo allontanarsi da questa matrice è segnato – lo ripetiamo – dal debordare della mediazione linguistica dell'archetipo scritturale.

Dopo aver riconosciuto nella grande metafora platonizzante del carcere che imprigiona l'anima (vv. 3-7) l'eco di passi paoliniani<sup>15</sup> – a livello di stilemi isolati («en ce cors» / «in vestro mortali corpore», *Rom.*, 6, 12) e di nuclei concettuali (cfr. *Rom.*, 7, 24: «quis me liberabit de corpore mortis huius?») –, individuiamo facilmente, nel sonetto in questione, precisi calchi biblici o anche solo corrispondenze. Anzitutto il v. 11, «remettant en Dieu seul vostre unique esperance», conclusivo di tutta l'*admonestatio*, parafrasa l'esortazione alla speranza in Dio («spera in Deo»,

<sup>13</sup> Cfr. M. JEANNERET, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, Corti, 1969, in particolare pp. 418-452 (III<sup>e</sup> partie: chap. IV. *La poésie pénitentielle* e chap. V. *La littérature pénitentielle et son style*). Jeanneret ricostruisce il ruolo della parafrasi biblica, soprattutto dei Salmi, nell'elaborazione della poesia penitenziale fra Cinque e Seicento. In particolare egli sottolinea come, all'interno di un'estetica manierista e barocca, la costruzione di un linguaggio biblico miri in primo luogo all'efficacia parenetica (*ibid.*, p. 449).

<sup>14</sup> Cfr. T. C. CAVE, *Devotional Poetry in France, c. 1570-1613*, Cambridge, At the University Press, 1968, pp. 94-183.

<sup>15</sup> La metafora dualistica, secondo Michèle Clément (*Une poétique de crise. Poètes baroques et mystiques: 1570-1660*, Paris, Champion, 1996, pp. 168-181), ricondurrebbe il *Mespris* all'area dell'agostinismo.

*Psalm.*, 41, 6 e 12; 42, 5; «bonum est, ponere in Domino Deo spem meam», *ibid.*, 72, 28) che, martellante nei Salmi, attraversa come un tema conduttore tutta la Scrittura<sup>16</sup>; così pure di risonanza scritturale è quello che Chassignet definisce il *plus seur moyen* di salvezza: «vivre en justice, et mourir en constance»<sup>17</sup>. In filigrana, inoltre, l'intero sonetto *Vous quiconque allechez* lascia intravedere l'epistola *Ad Titum*, sia per il tema delle *voluptate*<sup>18</sup> sia per quello del *sermo*<sup>19</sup>.

Occorre infine sottolineare come le risonanze bibliche, lessicali e di immaginario, si susseguano nel sonetto non tanto come citazioni precise – che peraltro sono presenti – ma come tessere di un mosaico da cui emerge una metafora centrale. Tale metafora riporta al campo semantico dei piaceri della gola, cui sembrano ridursi le *voluptez charnelles*, giacché il pubblico cui si rivolge l'esortazione-ammonizione è una folla di *gloutons* invitati a bere à *gorge ouverte*<sup>20</sup>.

3. Il proemio chassignetiano, come quello petrarchesco, istituisce un rapporto fra amore e rimorso. In entrambi i testi dalla presa di coscienza della negatività e dell'inconsistenza dell'esperienza amorosa scaturisce un senso di disagio, che in Petrarca si manifesta come *vergogna* e *pentirsi* – e nello stesso tempo come consapevolezza (*conoscer chiaramente*) della *vanitas* delle *res mundanae* (*quanto piace al mondo è breve sogno*) –, e in Chassignet come *remord* e *juste repentir*. Abbiamo dunque un parallelismo

<sup>16</sup> Cfr. *Psalm.*, 4, 6; 33, 9; 36, 3 e 5; 61, 8; 77, 7; 83, 13; 90, 9; *Prov.*, 16, 20; 28, 25; 29, 25; *Jerem.*, 17, 17; *Col.*, 1, 5; *I Petr.*, 1, 21.

<sup>17</sup> Cfr. *Sap.*, 5, 1: «stabunt iusti in magna constantia»; *Eccl.*, 7, 16: «iustus perit in iustitia sua».

<sup>18</sup> Cfr. *Tit.*, 3, 3-7; 2, 11-15; così pure cfr. *II Tim.*, 3, 1-4: «[...] in novissimis diebus instabunt tempora periculosa: erunt homines se ipsos amantes, cupidi [...] et voluptatum amatores magis quam Dei».

<sup>19</sup> Cfr. *Tit.*, 2, 15; 3, 8.

<sup>20</sup> Per le fonti scritturali del «venez à gorge ouverte en l'eau de mes discours» cfr. *supra*, p. 159, nota 7.

puntuale, anche a livello di lessico, fra i due autori che costruiscono una meditazione ascetica, che è esame di coscienza, sulla passione recepita come peccato (riconoscimento del *giovenile errore* / autoidentificazione col *pecheur*), meditazione che sfocia in considerazioni sull'effimero e conclude nel sentimento di vergogna e nel pentimento.

Semmai la variante che appare manifesta a una prima lettura è il diverso strutturarsi dei testi. In Petrarca si nota «un forte dualismo tra fronte e sirma che anticipa, secondo i dettami della *partitio materiae*, la bipartizione del libro (in vita e in morte)»<sup>21</sup>. Nelle quartine abbiamo, oltre alle formule retoriche dell'*exordium* e della *captatio benevolentiae* dei lettori-ascoltatori e oltre all'individuazione del genere letterario (le *rime sparse*), la rappresentazione della situazione esistenziale, della passione amorosa appunto, su cui viene formulato un giudizio valutativo d'ordine morale. Nelle terzine si traggono le conseguenze da questa riflessione, e *frutto* ne è la *vergogna*, «conseguenza, questa, di un esame di coscienza di matrice cristiana, che si struttura secondo gli schemi di una pratica ascetica, canonizzata addirittura dalla manualistica spirituale, nella successione precisa di momenti corrispondenti alla traccia dell'esercizio raccomandato al penitente che si dispone alla confessione e alla conversione: la ripugnanza per l'esperienza di peccato, il distacco da questa esperienza connotato cristianamente come gesto penitenziale, l'assunzione di consapevolezza della negatività della dimensione mondana (*vergogna/pentirsi/conoscer chiaramente*)»<sup>22</sup>.

Alla bipartizione petrarchesca si contrappone, nel sonetto *Au lecteur* di Chassignet, una costruzione chiasmica, secondo questo schema:

1<sup>a</sup> quartina: tema del *remord* (di Chassignet);

2<sup>a</sup> quartina: evocazione di Chassignet *amoureux* (sotto forma di interrogazione);

<sup>21</sup> Cfr. il commento di Santagata al *Canzoniere*, cit., p. 6.

<sup>22</sup> Cfr. D. CECCHETTI, *op. cit.*, p. 301.

1<sup>a</sup> terzina: evocazione di Chassignet *amoureux* (sotto forma di affermazione);

2<sup>a</sup> terzina: tema del *remord* (del peccatore in genere).

Se il discorso di Petrarca segue in qualche modo un itinerario ascetico penitenziale, scandito in tappe successive e ascendenti, il discorso di Chassignet rafforza il giudizio di condanna mediante la struttura circolare. In entrambi i testi la figura dell'innamorato che si strugge è *exemplum* per un pubblico di lettori-ascoltatori-spettatori, cui è diretto un sermone di edificazione, così come in entrambi i testi tale figura è allontanata in un tempo remoto che non si vuole iterabile (il «Chassignet, *jadis* tant amoureux» può richiamare il «quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono»): ma nel sonetto chassignetiano l'immagine di un passato moralisticamente condannato è fatta precedere e seguire dalle considerazioni sul *remord*, che risultano pertanto l'argomento dominante della predica, il nucleo effettivo del discorso, mentre l'iconografia esistenziale, il riferimento autobiografico – l'*exemplum* insomma – diventa mero espediente letterario per abbellire o al massimo esplicitare l'*admonestatio*, e così ottenere l'assenso di quei fedeli che il sonetto seguente di Chassignet, anch'esso proemiale, inviterà a venire «à gorge ouverte en l'eau de [ses] discours».

*Exemplum* peraltro qui costruito secondo un gioco retorico di ripetizione («Est-ce Chassignet...?», «Oui, c'est Chassignet») che riporta a una dialettica barocca di incertezza/certezza, ove il dubbio – diremmo quasi il piano dell'illusorietà su cui è evocata l'immagine dell'*amoureux* – si dissolve nella certificazione: una certificazione che è presa di coscienza di una situazione di miseria e accettazione della propria debolezza creaturale.

Chassignet delinea una connessione fra passione profana e *monde*, nella quale l'essere *amoureux* e l'essere *adonné au monde* coincidono, e la mondanità, segno di negatività, si configura come polo opposto al *Paradis*, nel crearsi di una dimensione spaziale ove la contrapposizione di male e bene diventa contrapposizione di termini da cui ci si avvicina o ci si allontana («amoureux» = «pres du monde et loing de Paradis»). Pertanto la tematica biblica della *vanitas* – riferita già in Petrarca all'illusione amorosa («vane speranze», «van dolore»), e conclusiva dell'intero discorso del sonetto proemiale («quanto piace al mondo è breve sogno») con un

ampliamento, anch'esso di matrice scritturale (*Eccl.*, 1, 2), nella prospettiva della vanità di qualsivoglia piacere terreno<sup>23</sup> – trova in Chassignet una rappresentazione concreta nell'immagine dell'innamorato che nell'itinerario esistenziale si muove in uno spazio definito, fra *monde* e *Paradis*. Inoltre, riprendendo il tema, genericamente ascetico ma anche petrarchesco, della conversione, Chassignet lo sviluppa con una tipologia biblico-patristica<sup>24</sup> che, sul piano retorico, permette il gioco barocco di un'*iteratio* rovesciata («jadis si pres du monde et loing de Paradis, / qui vit encore au monde et du monde se fache»).

La costruzione temporale bipartita, *ante e post conversionem*, compare sia in Petrarca («quand'era in parte altr'uom... ben veggio or...») sia in Chassignet («jadis... qui vit encore...»). Tuttavia, mentre a questa bipartizione corrisponde nel *Canzoniere* una bipartizione strutturale del sonetto proemiale, nel testo del *Mespris* il rapporto passato/presente si consuma nella rappresentazione centrale, icona esemplare del peccatore che si converte: icona che, assumendo il carattere di *exemplum*, perde le connotazioni di autobiografismo dichiarato e diventa oggetto di riflessione generale sull'uomo, e prelude così alla conclusione di un appello rivolto ai fedeli tutti. Le affermazioni finali, infatti, ove è questione del *pecheur* e del *repentir*, pur conservando un riferimento personale che l'evidente struttura chiasmica richiama (il *remord* del peccatore in genere riecheggia, se non altro per ragioni di lessico, il *remord* di Chassignet della 1<sup>a</sup> quartina), suonano come una *moralité* di valore universale. Così, il testo del *Mespris*, recuperando il discorso e l'immaginario ascetico di Petrarca, con una adesione ben più forte di quanto avesse fatto il Petrarchismo cinquecente-

<sup>23</sup> Preferisco intendere «al mondo» come complemento di tempo (=«durante la vita terrena»: cfr. il commento di Santagata al *Canzoniere*, cit., p. 12), piuttosto che come dativo.

<sup>24</sup> Cfr. *Joan.*, 15, 19: «[...] de mundo non estis, sed ego elegi vos de mundo»; *Ad Diognetum*, 5, 9, éd. H.-I. Marrou, Paris, Cerf, 1965 (2<sup>e</sup> éd.), p. 62 e 64: «ἐπὶ γῆς διατρίβουσιν, ἀλλ' ἐν οὐρανῷ πολιτεύονται [dimorano sulla terra, ma sono cittadini del cielo]»

sco<sup>25</sup>, ripropone l'oggetto della predicazione petrarchesca, accentuando però due aspetti propri della letteratura 'spirituale' barocca: l'astrattezza concettuale e il realismo figurativo.

4. Se Chassignet ripropone la tematica del pentimento, e della conseguente conversione, su cui già si costruiva *Voi ch'ascoltate* – i puntuali, e paralleli, richiami intertestuali ne fanno fede –, profondamente diversa è nel sonetto francese la concezione ascetica. Là dove in Petrarca il pentimento, conclusivo della breve *actio* tragica che si consumava davanti a un *popol tutto* di spettatori, era palesemente proposto, quale *aboutissement* dell'*exemplum*, al pubblico di una *favola* che era senza dubbio «diceria», ma era anche classicamente *fabula* drammatica, in Chassignet invece il *repentir*, il *remord* rimangono celati al pubblico dei lettori. Addirittura si opera una distinzione – diversamente che in Petrarca – fra il livello esterno, l'apparenza comportamentale del poeta, e la sua confessione: una distinzione che è discrepanza pudica – e forse anche di *bienséance* – fra quanto dichiara l'aspetto esterno di chi *vit encore au monde*, e quanto rivela un riconoscimento di peccato imposto dall'accettazione di una norma morale.

<sup>25</sup> Significativa è, in questo senso, la ripresa di elementi petrarcheschi derivati da *Voi ch'ascoltate* nel sonetto proemiale delle *Amours* ronsardiane. Ronsard riprende il motivo della *vanitas*, privandolo della connotazione ascetica che ritornerà invece in Chassignet. Tuttavia, se seguiamo le varie redazioni del sonetto di Ronsard (1552, 1578, 1584), noi assistiamo, nell'ultimo rifacimento, a una eticizzazione del testo in senso ascetico cristiano, sia per quanto riguarda il grande tema della *vanitas*, sia per quanto riguarda il tema della *vergogna/honte*, sia infine per quanto concerne la nozione di amore=peccato (cfr. D. CECCHETTI, *op. cit.*). Si può pertanto dire che il sonetto proemiale di Petrarca conserva dal Rinascimento al Barocco un valore archetipale, nella misura in cui offre modelli di immaginario e di lessico, ma l'impostazione rigorosamente ascetica e religiosa si laicizza dapprima, per riacquistare progressivamente, dal Manierismo al Barocco, il carattere di modello ideologico, nel senso della predicazione edificante cristiana.

Così, ben lungi dall'essere spettacolo pubblico, il pentimento in Chassignet è fatto interiore, non manifestazione esterna, tanto che con gioco ancora una volta barocco il poeta evidenzia il fraintendimento, e l'incertezza, del lettore che non riesce a far coincidere il gesto con la parola dichiarata. «Est-ce Chassignet...?», «Oui, c'est Chassignet»: nella microstruttura dialogica negazione (sotto forma di interrogativa retorica) e affermazione si contrappongono, a sottolineare la necessità di uno schermo che impedisca di esibire quale «favola al popol tutto» l'intimità dell'io. Al punto che il *remord du cueur* sarà *vray* solo a patto che «au cueur mesme se cache».

In effetti, si fondono in questa concezione ascetica componenti diverse. Nell'invito a «sentir sous un visage gay» il pentimento<sup>26</sup> non è difficile scorgere un riferimento scritturale, al *loghion* matteo in particolare:

Cum autem ieiunatis, nolite fieri sicut hypocritae, tristes; exterminant enim facies suas, ut appareant hominibus ieiunantes. Amen dico vobis, quia receperunt mercedem suam. Tu autem cum ieiunas, unge caput tuum, et faciem tuam lava, ne videaris hominibus ieiunans, sed Patri tuo qui est in abscondito; et Pater tuus, qui videt in abscondito, reddet tibi.<sup>27</sup>

Ma vi è anche la traccia di una precisa corrente di spiritualità, quella dell'*humanisme dévot*, che pochi anni più tardi del *Mespris* tro-

<sup>26</sup> «Sous un visage gay un juste repentir»: è possibile forse vedere qui, a livello di struttura retorica e di immaginario, anche un calco dello stilema petrarchesco «sotto biondi capei canuta mente» (213, 3), peraltro fortunatissimo (cfr. almeno nelle *Amours* ronsardiane, 18, 7: «un cœur ja meur en un sein verdelet»), in RONSARD, *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, 1993-1994, vol. I, p. 34). Il calco sarebbe interessante in quanto avverrebbe appunto a livello di struttura retorica, e non sul piano del contenuto di quella che in Petrarca era una ripresa del diffusissimo topos di origine tardo-antica del *puer senilis*, topos del tutto assente nella formulazione chassignetiana.

<sup>27</sup> *Math.*, 6, 16-18.

verà la sua massima espressione nell'*Introduction à la Vie Dévote* di François de Sales (1608). Il *dévo*t salesiano non ostenta esteriormente quei rigori ascetici, di cui peraltro è capace. Soprattutto, in una prospettiva biblica che François de Sales menziona con preciso riferimento al testo scritturale<sup>28</sup>, al suo comportamento è estranea una *tristesse* cui si raccomanda di contrastare<sup>29</sup>. Ancora negli *Entretiens spirituels*, che raccolgono testi di formazione indirizzati alle religiose della Visitazione, svolgendo il tema *De la cordialité*, François insisterà su due virtù che potremmo considerare 'mondane', «dont l'une s'appelle affabilité, et l'autre bonne conversation»<sup>30</sup>, e soprattutto disegna il modello di atteggiamento del cristiano:

La vertu de bonne conversation requiert que l'on contribue à la joie sainte et modérée, et que, aux heures des récréations, l'on contribue aux entretiens gracieux et qui peuvent servir de consolation ou de récréation au prochain, en sorte que nous ne lui causions point de l'ennui par nos contenance refrognées et mélancoliques [...].<sup>31</sup>

Modello che vale non solo per il religioso, destinatario degli *Entretiens spirituels*, ma che deve imporsi come norma esempla-

<sup>28</sup> *Eccli.*, 30, 23-25: «Iucunditas cordis hæc est vita hominis, et thesaurus sine defectione sanctitatis; et exultatio viri est longæ vitas. Miserere animæ tuæ placens Deo, et contine; congrega cor tuum in sanctitate eius, et tristitiam longe repelle a te. Multos enim occidit tristitia, et non est utilitas in illa».

<sup>29</sup> Cfr. SAINT FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la Vie Dévote*, in ID., *Œuvres*, par A. Ravier avec la collaboration de R. Devos, Paris, Gallimard, 1969, p. 275: «Contrariez vivement aux inclinations de la tristesse [...]. Il est bon de s'employer aux œuvres extérieures et les diversifier le plus haut que l'on peut, pour divertir l'âme de l'objet triste, purifier et échauffer les esprits, la tristesse étant une passion de la complexion froide et sèche».

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1111 (*Entretiens spirituels, Dixième entretien sur le sujet de la Cordialité*).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1112.

re al mondano, quel mondano cui è indirizzata l'*Introduction à la Vie Dévote*:

Ceux qui ont traité de la dévotion ont presque tous regardé l'instruction des personnes fort retirées du commerce du monde, ou au moins ont enseigné une sorte de dévotion qui conduit à cette entière retraite. Mon intention est d'instruire ceux qui vivent ès villes, ès ménages, en la cour, et qui par leur condition sont obligés de faire une vie commune quant à l'extérieur [...].<sup>32</sup>

Pertanto, pur riprendendo spunti da una tradizione che ha fondamenti scritturali, la riflessione di Chassignet si inquadra in un preciso contesto di spiritualità del tempo, che è anche la spiritualità dell'*honnête homme*, nozione questa del tutto estranea a Petrarca. In Petrarca semmai il meccanismo della *bienséance* mondana potrebbe apparire nel nesso che si instaura fra la vergogna e l'essere «favola al popol tutto».

5. Tuttavia, la differenza di fondo fra *Voi ch'ascoltate* e l'appello *Au lecteur* dipende anzitutto dalla diversità – di genere letterario – del *Canzoniere* e del *Mespris*: nel primo caso si tratta di una raccolta di liriche amorose, nel secondo di una raccolta di composizioni che sono una meditazione d'ordine religioso e morale sulla *vanitas* della vita e sulla morte (*mespris de la vie e consolation contre la mort* appunto). Per cui, se in entrambi i sonetti centrale è il richiamo al pentimento e alla conversione, non bisogna dimenticare che il *pentersi*, il *repentir*, nel testo di Petrarca concerne la vicenda che sarà via via illustrata nel *Canzoniere*, mentre in quello di Chassignet riguarda una situazione esistenziale *antecedente* rispetto a ciò che sarà il contesto della raccolta. Pertanto, seguendo lo schema della contrapposizione «Chassignet, jadis tant adonné au monde»/«Chassignet, qui du monde se

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 23 (*Introduction à la Vie Dévote, Préface*). La sottolineatura è nostra.



fache», è il secondo Chassignet che prova *remord* per quello che è stato in passato il primo.

Ciò non toglie che il sonetto di Petrarca, proprio per il prestigio esemplare della raccolta trecentesca e per le sue ramificazioni nel Petrarchismo europeo, agisca in parte come un modello anche per il proemio di una raccolta tanto diversa qual è il *Mespris*. Ma agisce come modello in quanto serbatoio di immagini e di formule – magari a volte anche per il sistema in cui queste si strutturano –, con degli esiti concettuali che possono essere discrepanze nei due autori.

Un esempio può essere il tema del dolore, che appartiene a entrambi i poeti: «io piango et ragiono, fra le vane speranze e 'l van dolore»/«ces sonnets douloureux, enfans spirituels du remord langoureux». In entrambi i testi la scrittura poetica si configura in connessione col dolore. Se in *Voi ch'ascoltate* «il centro di gravitazione di tutto il discorso sembra essere indicato nel *vario stile*» e «lo stile subordina tutti gli elementi»<sup>33</sup>, anche quelli esistenziali – le *speranze* e il *dolore* – di cui diventa strumento espressivo, trasformandoli in fatto retorico e di linguaggio, pure nel testo chassignetiano il dolore è anzitutto attributo della scrittura: sono i sonetti ad essere *douloureux*, anche se frutto di un rimorso che «sans aucun respit [...] bourrelle et martire». Così avviene uno sdoppiamento speculare della sofferenza. Da un lato, la sofferenza esistenziale, il tormento interiore provocato qui non dalla passione ma dal rimorso per la passione; d'altro canto questo dolore si riflette nella scrittura, anzi è la scrittura stessa a configurarsi come «dolorosa». Da semplice tramite di una situazione emotiva lo *stile*, il testo, diventa esso stesso l'oggetto caratterizzato emozionalmente, con cui il lettore deve fare i suoi conti.

In questo scontrarsi del lettore col testo avviene uno slittamento di significato rispetto al sonetto petrarchesco. La pena d'amore *favola*, fonte di diceria e nello stesso tempo spettacolo, diventa scrittura dolorosa («ces Sonnets douloureux, / enfans spirituels du remord langoureux / qui sans aucun respit me bourrelle et marti-

re»). Ma tale scrittura è comunque ipotizzata come possibile sorgente di *resjouissance* per il lettore («lors que tu viendras lire, / pensant te resjouir»), e l'evocazione del piacere della lettura segna il passaggio dal testo di Petrarca, concepito anzitutto come testimonianza del vissuto, a quello di Chassignet ove il testo diviene in qualche misura oggetto autonomo, *exemplum* ma anche elemento di fruizione piacevole in quanto costruzione letteraria. Tant'è vero che l'atteggiamento del lettore è di fondamentale distacco, al punto che egli può ironizzare sul contrasto fra le due immagini di Chassignet, *ante e post conversionem* («souriant [...] ne te mets point à dire»). Distacco, e non coinvolgimento, diversamente che in Petrarca ove dal lettore si spera *pietà* e *perdono*; distacco petrarchesco che permette al lettore di predisporre non tanto a conpatire un'esperienza esistenziale, quanto ad «apprendere», a recepire un messaggio morale e religioso, che il contesto susseguente del *Mespris* configurerà come una meditazione sui *novissima*.

In questo senso il sonetto I del *Mespris* chiarisce la portata del precedente proemio *Au lecteur*. Ora, proprio lo sdoppiamento, di cui si è fatto cenno, del destinatario in lettore autorevole – cui l'appellativo *favorable*, legato alla *captatio benevolentiae* tipica degli *exordia*, conferisce nei confronti dell'autore una preminenza che è anche facoltà di giudicare – e in pubblico di fedeli che l'autore si sente in diritto di ammonire, stravolge del tutto il rapporto del lettore con il libro. E se, come abbiamo brevemente suggerito, il sonetto I di Chassignet sembra recuperare la dimensione pubblica e corale in cui si situava *Voi ch'ascoltate*, in effetti il poeta in esso inverte i termini, facendo della folla spettatrice una folla che lungi dal giudicare si sottomette ad ammonizione e giudizio. Nel discorso di Chassignet viene meno progressivamente l'individualismo autobiografico e si passa a una paronesi che ha come destinatario il gruppo, anzi la genericità della comunità umana indicata come massa di peccatori invitati alla salvezza («Vous quiconque allechez des voluptez charnelles [...] venez [...]. icy vous treuverez»). D'altronde, già nel sonetto *Au lecteur* – quello che maggiormente riecheggia il proemio petrarchesco, anche nell'attacco all'esperienza esistenziale (amore e rimorso) del poeta – la terzina finale sposta l'attenzione da Chassignet al peccatore in genere.

(1997)

<sup>33</sup> Cfr. A. JACOMUZZI, *op. cit.*, pp. 48-49.

## Il petrarchismo teologizzante di Chassignet

Letture del sonetto CXCIX  
del *Mespris de la vie et consolation contre la mort*

1. Il canzoniere morale di Chassignet può essere letto come un grande esercizio manierista, da parte di un giovane poeta, su modelli e generi letterari disparati, o meglio come la composizione di una raccolta che si vuole profondamente unitaria in quanto scrittura *à la manière de*, ove la *manière* è quella del canzoniere petrarchista nella forma che assume nella tradizione delle *Amours* cinquecentesche. Ma questa costruzione poetica – struttura principe della lirica cinquecentesca – è rivisitata con un fondamentale slittamento di senso, che, pur salvaguardando alcuni stilemi di fondo del petrarchismo, orienta la raccolta verso generi appartenenti all'area dell'ascetismo. Anche se dobbiamo subito sottolineare come questo ascetismo trovi a sua volta – al di là dei riferimenti stoici classici, biblici, e medievali della tradizione dei trattati *De contemptu mundi* – formulazioni che riportano puntualmente al sottofondo ascetico dei *Rerum vulgarium fragmenta*<sup>1</sup>.

Il riferimento petrarchista, anche esplicito, è ricorrente nei canzonieri religiosi del Cinquecento. Franco Giaccone ha richiamato l'attenzione su questo fenomeno in un saggio<sup>2</sup> consacrato alla *Muse chrestienne* di Pierre Poupo (pubblicata nel 1585<sup>3</sup>). Scegliendo

---

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, pp. 155-171: *Ascesi petrarchesca, ascesi barocca. Petrarca e Chassignet: i sonetti proemiali*.

<sup>2</sup> Cfr. F. GIACONE, *La «Muse Chrestienne» de Pierre Poupo: la théologie dans les sonnets*, in ID., *Histoire d'écritures. La Bible et la théologie, de Marguerite de Navarre à Agrippa d'Aubigné*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, pp. 109-134.

<sup>3</sup> *La Muse Chrestienne de Pierre Poupo, [...] accompagnée de quelques Saintes Poësies, pour le contentement de ceux qui craignent Dieu*, Ge-

la divisa, in volgare toscano, *Felice l'alma che per Dio sospira*, inserita dopo tre *Blasons* dedicati alle virtù teologali<sup>4</sup>, Poupo riprende il verso 67 (*Felice l'alma che per voi sospira*) della canzone 71 dei *Rerum vulgarium fragmenta* (*Perché la vita è breve*)<sup>5</sup>. Ora, non solo in tale modo il poeta francese, che usa altre quattro volte come firma questa stessa divisa<sup>6</sup>, elegge il canzoniere di Petrarca a modello, ma con la sostituzione del termine *Dio* al pronome *voi*, che indica Laura, compie una precisa operazione grammatica, consistente nell'evidenziare il passaggio dall'amor sacro all'amor profano.

Questo passaggio viene, d'altronde, sottolineato da Poupo in apertura della *Muse Chrestienne* in un sonetto che insiste sul tema del pentimento e della conversione:

- 1 O Dieu! plein de pitié, d'amour et de clemence,
- 2 Qui m'as jusques ici doucement supporté,
- 3 Retenant ton courroux à bon droict irrité,
- 4 Et m'attendant tousjours à grace et repentance:
- 5 Reconnoy ton ouvrage, et purge mon offense,
- 6 Et ne recherche point en ta severité
- 7 Le temps que j'ay perdu en folle vanité,
- 8 Aveugle miserable, et rempli d'ignorance:
- 9 Et comme d'an en an, coulant et recoulant,
- 10 Tu vas de ce grand Tout l'estat renouvelant,
- 11 Et le remets au point de sa course premiere:
- 12 Renouvelle en mon cœur, nouvelle œuvre de toy,
- 13 Un esprit qui te plaise, et fay reluire en moy
- 14 Les premiers rais esteints de ta vive lumiere.<sup>7</sup>

---

nève, Jeremie des Planches, 1585 (edizione moderna: P. POUPO, *La Muse Chrestienne*, texte établi, présenté et annoté par A. Mantero, Paris, S.T.F.M., 1997).

<sup>4</sup> Cfr. P. POUPO, *La Muse Chrestienne*, ed. Mantero cit., p. 21.

<sup>5</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 356-359, qui p. 358. A questa edizione si farà riferimento, con la sigla **P**, nel corso del nostro lavoro.

<sup>6</sup> Cfr. F. GIACONE, *op. cit.*, p. 119, nota 48.

<sup>7</sup> P. POUPO, *La Muse Chrestienne*, I, 2, ed. Mantero cit., pp. 8-9.

Poupo costruisce il suo discorso liminare su schemi e stilemi petrarchisti. Da un lato la concezione di un tempo perso nella follia d'amore («Le temps que j'ay perdu en folle vanité», v. 7) ricalda alcuni luoghi fondamentali del canzoniere di Petrarca («dopo i perduti giorni, / dopo le notti vaneggiando spese», **P**, 62, 1-2; «pentito et tristo de' miei sì spesi anni, / che spender si doveano in miglior uso», **P**, 364, 9-10), ove il *vaneggiar* (**P**, 1, 12) – collegato a *vane speranze* e a *van dolore* (**P**, 1, 6) – non è privo di connotazioni di follia («Si traviato è il folle mi' desio», **P**, 6, 1). D'altro canto, è petrarchista il nesso che si instaura fra la presa di coscienza della *folle vanité* e la preghiera a Dio perché compia un intervento di rinnovamento interiore, in una prospettiva decisamente paolina<sup>8</sup> («Renouvelle en mon cœur, nouvelle œuvre de toy, / un esprit qui te plaise, et fay reluire en moy / les premiers rais esteints de ta vive lumiere», vv. 12-14): tuttavia, la preghiera di Petrarca («*miserere* del mio non degno affanno; / reduci i pensiero' vaghi a miglior luogo», **P**, 62, 12-13), inserita all'interno di una storia d'amore per cui si prova rimorso ma che non è per nulla conclusa, diventa in Poupo richiesta di misericordia e di perdono per trascorsi amorosi che appartengono a una vicenda passata, ormai conclusa, da cui si prendono le distanze in una ferma volontà di *metánoia*.

Si potrebbe dire che il motivo religioso del *pentersi* che informa il canzoniere d'amore di Petrarca, assente perlopiù dai canzonieri amorosi del petrarchismo francese, slitta nella Francia del Cinquento nei canzonieri religiosi, che fanno riferimento al tempo d'amore come a un tempo trascorso – tempo di cecità e di ignoranza («aveugle miserable, et rempli d'ignorance», v. 8) – che si considera definitivamente superato a livello esistenziale. Le considerazioni di Michel Jeanneret riguardo alla produzione poetica di Poupo, secondo cui quest'ultimo «sembra aver acquisito il suo mestiere nel solco della Pléiade, in quanto la sua scrittura è percorsa da tecniche e da riferimenti che rinviano a una poetica profana d'origine antica o italiana, sia sul piano della forma che dei

---

<sup>8</sup> Cfr. *Rom.*, 12, 2; *II Cor.*, 4, 16; *Eph.*, 4, 23; *Col.*, 3, 10.

contenuti»<sup>9</sup>, possono essere estese a gran parte delle raccolte di lirica religiosa – a quelle perlomeno che si presentano come sillogi strutturate in modo unitario secondo la forma del «canzoniere» – ove la matrice petrarchista è sempre forte.

Il petrarchismo, d'altronde, presiede alla creazione poetica del Cinquecento fornendo stilemi intercambiabili sia al genere delle *Amours* sia a quello delle *Œuvres chrestiennes*, come hanno ben sottolineato Concetta Cavallini e Audrey Duru in due interventi su Desportes<sup>10</sup>, autore peraltro che fa da tramite, proprio per il fatto di essere modello principale per i canzonieri degli ultimi decenni del XVI secolo, alla ripresa dello stilema petrarchista. A questo proposito, Audrey Duru formula un interessante interrogativo sul legame – espressivo e formale – che si instaura fra ispirazione *amoureuse* e ispirazione *chrétienne*: essa, infatti, si chiede se non si debba pensare che «il poeta, autore, di composizioni *chrétiennes*, può ottenere un riconoscimento poetico soltanto a partire dall'esercizio primo della poesia *amoureuse*»<sup>11</sup>.

L'ipotesi, accettabile, di Audrey Duru è che l'assunzione dello statuto di *poète amoureux* da parte dell'autore di *œuvres chrestiennes* – e quindi anche l'assunzione del grande modello petrarchista – sorregga un discorso religioso non clericale, a un tempo cristiano e laico:

<sup>9</sup> Cfr. M. JEANNERET, *Pierre Poupo. Recherches sur le sacré et le profane dans la poésie religieuse du XVI<sup>e</sup> siècle*, «Bulletin annuel de la Fondation Suisse», 1965, pp. 15-31, qui p. 28.

<sup>10</sup> Cfr. C. CAVALLINI, *L'amour entre le profane et le sacré: échos pétrarquistes et nouvelles perspectives dans la poésie de Desportes*, in AA. VV., *Philippe Desportes poètes profane, poète sacré*, «Actes du Colloque international de Chartres (14-16 septembre 2006)», réunis par B. Petey-Girard et Fr. Rouget, Paris, Champion, 2008, pp. 167-180; A. DURU, *La poésie de la grâce en débat: lectures et réécritures confessionnelles des poèmes chrétiens de Ph. Desportes (fin du XVI<sup>e</sup> siècle-début du XVII<sup>e</sup> siècle)*, *ibid.*, pp. 261-292.

<sup>11</sup> Cfr. A. DURU, *op. cit.*, p. 271. Audrey Duru elenca tutta una serie di imitatori di Desportes, cui si attaglierebbe questa riflessione: fra i cattolici, Joachim Blanchon, Pierre de Cornu, Isaac Habert, Claude de Trellon, Pierre de Croix; fra i protestanti, Odet de La Noue e André Mage de Fiefmelin.

Les poètes chrétiens [...] assument un statut de poète amoureux, garantie de la poéticité de leur discours, et mettent en scène un certain nombre d'ajustements éthiques autour de la figure de l'énonciateur. De la sorte, le poète chrétien de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle écarte largement le modèle religieux de l'énonciation prophétique, que pourraient lui fournir les textes bibliques ou même le modèle paganisant des poètes de la Renaissance. En revanche, le statut d'énonciateur amoureux que le poète conserve, permet de préserver une relative indépendance et liberté de discours: issu d'une inspiration amoureuse divine, le poème chrétien n'empiète pas sur l'autorité du discours magistral ni n'est contraint nécessairement de le paraphraser. Le discours poétique chrétien des laïcs se spécialise ainsi dans l'expression de la relation du fidèle à Dieu et plus spécifiquement, des mouvements de l'âme humaine, interprétés comme autant de manifestations de la grâce divine.<sup>12</sup>

Questo esprimere nei testi poetici l'esperienza religiosa – la relazione del fedele con Dio, appunto, e i movimenti dell'anima – secondo i moduli del canzoniere amoroso evidenzia l'importanza delle scelte stilistiche ed espressive<sup>13</sup>, che spesso prevalgono sul piano dottrinale, o perlomeno lo precedono. È il caso del *Mespris de la vie et consolation contre la mort* di Jean-Baptiste Chassignet<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 291-292.

<sup>13</sup> Cfr. *ibid.*, p. 292. Il discorso di Audrey Duru concerne essenzialmente la produzione poetica *chrestienne* di Desportes, ma può essere applicato alle *œuvres chrestiennes* in genere dei poeti manieristi e barocchi.

<sup>14</sup> Besançon, Nicolas de Moingesse, 1594 (edizione moderna: J.-B. CHASSIGNET, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*, édition critique d'après l'original de 1594 par H.-J. Lope, Genève, Droz, 1967, p. 527; a questa edizione si farà riferimento, con la sigla **CH**, nel corso del nostro lavoro).

2. Ho altrove<sup>15</sup> sottolineato, analizzando l'appello *Au lecteur* e il sonetto proemiale del *Mespris*, come la matrice petrarchista del canzoniere chassignetiano si evidenzia anzitutto nel creare un rapporto fra libro e destinatario. Questo rapporto viene ribadito nel sonetto posto a conclusione del *Mespris*, quasi a completare – creando un parallelo con il sonetto che precede l'intera raccolta come avviso al lettore (*L'Auteur au Lecteur*, CH, p. 29) – un paratesto che racchiude e interpreta il senso del canzoniere e nello stesso tempo ne denuncia l'appartenenza a una precisa *filière* di genere letterario, *filière* apparentata alla tradizione di una poesia d'amore in cui l'autore si autodenuncia quale *favola al popol tutto*. Se all'appello a un pubblico (significato nel *Lecteur* della premessa) succede in chiusura l'appello a Dio (*Oraison à Dieu tout puissant*), a suggello di una meditazione eminentemente religiosa e parenetica, il pubblico è ancora referente del poeta, anche se con diversa connotazione, nel sonetto in esergo:

ORAISON À DIEU TOUT-UISSANT. SONNET

1 J'acheve icy, bon Dieu, las! mais la Calomnie  
 2 Icy n'acheve point de blesser mes escrits,  
 3 Tousjours elle me presse et de cous et de cris  
 4 Et le pris à ma peine injustement denie.  
 5 L'un fletrit mon renom de sale ignominie  
 6 Et me mord sans raisons, l'autre moins enaigris,  
 7 Ignare, va blamant le sujet que j'ay pris.  
 8 Mais jusqu'à quant sera leur malice impunie?  
 9 Voicy ceus dont escrit le Psalmiste divin  
 10 Qui n'ont en leur propos que sagette et venim  
 11 Et tiennent de medire une impudente escolle.  
 12 Garde moy de leur langue et me fais tant de biens  
 13 Que ma vie en effet ressemble à ma parole:  
 14 Le monde n'ayme point ceus qui ne sont pas siens.  
 Loué soit Dieu.  
 L'ESPRIT AU CIEL ET LE CORS EN LA TERRE (CH, p. 527)

<sup>15</sup> Cfr. *supra*, pp. 155-159

Il *lecteur* dell'appello iniziale era *favorable* – secondo una formulazione propria delle dedicatorie, intese alla *captatio benevolentiae* – e in questo caso il tradizionale appellativo poteva anche essere un richiamo al tema della com-passione evocato nel sonetto proemiale in Petrarca («ove sia chi per prova intenda amore, / spero trovar pietà, nonché perdono», P, 1, 7-8)<sup>16</sup>. I lettori del sonetto finale invece – un vero e proprio pubblico di cui si pensa preda l'attività scrittoriale (quella riassunta nel plurale *mes escrits*) – sono disegnati, nel trasformarsi da figura singola in folla, come ostili: di un'ostilità che non è manifestazione occasionale, ma atteggiamento abituale («n'achève point de blesser mes escrits», v. 2), al punto che la rappresentazione del pubblico concreto («L'un fletrit [...] et me mord [...], l'autre [...] va blamant», vv. 5-7) viene preceduta dall'evocazione dell'astratto personificato, la *Calomnie*, cui il pubblico appunto è identificato. *Calomnie* che si esercita in doppia direzione, in quanto il pubblico attacca sia l'autore come persona («L'un fletrit mon renom», v. 5) sia l'opera letteraria, o meglio il genere letterario prescelto («va blamant le sujet que j'ay pris», v. 7): il che sottolinea ulteriormente il sovrapporsi dei due piani – quello esistenziale e quello letterario – nel discorso programmatico di Chassignet, sovrapporsi che trovava peraltro riscontro nel modello petrarchesco.

Nello stesso tempo lo slittamento dalla dimensione letteraria delle quartine a quella biblica delle terzine, mediante l'identificazione dei critici maldicenti con «ceus dont escrit le Psalmiste divin», conclude l'operazione di rilettura e reinterpretazione dell'archetipo dei *Rerum vulgarium fragmenta* (nel nostro caso, la sovrapposizione degli ascoltatori/lettori compartecipi della pena d'amore e di un pubblico, *popol tutto*, irridente) con una scansione che dall'immagine liminare del *favorable lecteur* – fruitore anzitutto di un testo letterario («lors que tu viendras lire, / pensant te resjouir», CH, *L'Auteur au Lecteur*, 1-2, p. 29), seppure consapevole che tale testo è frutto di un'esperienza esistenziale, possibile oggetto di valutazione morale – passa all'immagine,

<sup>16</sup> Cfr. *supra*, pp. 159-166.



tradizionalmente ascetica, di una condanna di quel *mondo* che, se in Petrarca veniva evocato come dimensione dell'inconsistente («l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno», P, 1, 13-14), è ora qui presentato come l'alterità assoluta, in cui si situano coloro i quali «tiennent de medire une impudente escolle» (v. 11), mondo nemico che non può più considerare 'suo' il poeta che ha ormai compiuto lungo tutto il canzoniere un itinerario penitenziale e di conversione (vv. 12-14). Così, in questo mutamento di prospettiva, cambia profondamente il rapporto con il 'popol tutto', con quel *vulgo* che è di volta in volta definito negativamente («avaro et scioccho», P, 51, 11; «nemico et odioso», P, 234, 12): se in Petrarca, infatti, il pubblico deride e scherzisce l'amante per la sua passione, su cui emette giudizio negativo, in Chassignet, invece, il pubblico non tollera un discorso parenetico, che sia condanna dei suoi costumi.

3. Al di là, però, dello strutturarsi del *Mespris*, in parte almeno, sullo schema del rapporto autore/lettore, è la ripresa e la riscrittura di alcune tematiche della poesia amorosa di Petrarca e dei petrarchisti a permetterci di parlare propriamente di un petrarchismo teologico in Chassignet. Prendiamo come esempio la trattazione di un motivo a un tempo biblico e petrarchista, quello della *vanitas* espresso con immagini che si rifanno al nesso amore/giovinanza, tema che subisce un'ulteriore reinterpretazione nella poesia barocca<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. K. LANINI, *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Paris, Champion, 2006, ove si trova ampia bibliografia; inoltre D. CHEVÉ – F. FARÉ, *La nature des Vanités françaises: la pensée*, «Littératures Classiques», 17 (1992), pp. 207-244. Per una repertoriatura di testi cfr. J. ROUSSET, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961. Cfr., per quanto concerne l'immaginario chassignetiano, M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1998, passim, in particolare, per la repertoriatura dei testi, pp. 473-480.

A testimonianza di quello che potremmo definire – salva restando la matrice petrarchista – un movimento dall'immaginario biblico all'immaginario barocco potremmo scegliere questo sonetto del *Mespris*:

1 L'enfance est aux humains le matin de leur jour,  
2 Le Prim-tems de leur an l'amoureuse Jouvence,  
3 Et la virilité qui suit l'adolescence  
4 Le mydi et l'Esté si dous à son retour.  
5 La viellesse contraire aus esbas de l'amour  
6 De vespre et de l'Automne a pris sa ressemblance,  
7 La mort de nos forfais rigoureuse vengeance  
8 Est la nuit et l'hyver qui nous gelle à son tour.  
9 O Dieu, tu as prefis le terme de nostre âge  
10 Qu'on n'oultre-passe point, et si l'homme volage  
11 Dont le soufle et la vie à ses narines pend  
12 Ne considerant pas que le frivole nombre  
13 De ses jours passagers devant toy n'est qu'une ombre  
14 Pensant vivre tousjours jamais ne se repend. (CH, CXCIV)

Qui, la riflessione sullo scorrere della vita rapportato allo scorrere delle stagioni – riflessione scandita su una successione di stilemi costruiti sulle coppie *mydi/esté*, *vespre/automne*, *nuit/hyver* che hanno corrispondenze petrarchesche<sup>18</sup> – riprende il grande motivo scritturale dell'effimero, con calchi precisi, anche letterali. Per certo sono citazioni puntuali i versi 9-10 (da *Job*, 14, 5: «constituisti terminos eius, qui praeteriri non poterunt») e 7 (da *Rom.*, 6, 23: «stipendia enim peccati, mors»; ma anche da *Eccli.*, 39, 35: «ignis, grando, fames, et mors, omnia haec ad vindictam creata sunt»)<sup>19</sup>. Petrarchesca è l'identificazione delle sta-

<sup>18</sup> Cfr. P, 200, 14: «di state a mezzo di»; P, 189, 2; «a mezza notte, il verno»; P, 235, 11: «ch'è nel mio mar horribil notte e verno»; P, 353, 3: «vedendoti la notte e 'l verno a lato».

<sup>19</sup> Possiamo con buona probabilità ipotizzare che il testo scritturale di riferimento sia, per Chassignet, la Vulgata. In questo caso lo dimostrerebbe la consonanza dei vv. 9-10 («tu as prefis le terme de nostre âge, /

gioni con le età della vita, in particolare della primavera dell'anno e della primavera della vita<sup>20</sup> (la *prima etade*<sup>21</sup>, l'*etate acerba*<sup>22</sup>, la *fiorita etate*<sup>23</sup>), con la contrapposizione fra un'età degli amori (l'*amoureuse Jouvence*), assimilata al *Prim-tems*, e un'età inadatta alle battaglie d'amore (la *viellesse contraire aux esbas de l'amour*), assimilata al *vespre* e all'*Automne*. Forte, infatti, è in Petrarca la sottolineatura del fatto che nella prima giovinezza si sviluppa e cresce il desiderio sessuale («Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et anchor quasi in herba / la fera voglia che per mio mal crebbe», **P**, 23, 1-3; «Ne l'età sua più bella et più fiorita, / quando aver suol Amor in noi più forza», **P**, 278, 1-2), sottolineatura fondata sull'impiego analogico di un immaginario («anchor quasi in herba») che riporta all'evocazione naturalistica del paesaggio primaverile. Come pure, sempre in Petrarca, si evidenzia il venir meno della sensualità («'ntepidir sentia già 'l foco / ch'arse il mio core», **P**, 315, 2-3) nel giungere alla vecchiaia («al loco / ove scende la vita ch'al fin cade», *ibid.*, 3-4).

---

qu'on n'oultre-passe point») col testo geronimiano. Una delle versioni – di parte protestante, ma influente sui successivi volgarizzamenti, anche cattolici – recita: «Tu as fait l'ordonnance, et ne passera point oultre» (cfr. *La Bible qui est toute la Sainte escripture* [...] préparée par Pierre Robert Olivetan et imprimée par Pierre de Wingle à Neuchâtel en 1535: rist. anast. Torino, Albert Meynier, 1986, parte I, fol. 147 r).

<sup>20</sup> Cfr. **P**, 325, 12-14: «[...] subito corsi, / ch'era de l'anno e di mi' etate aprile, / a coglier fiori in quei prati d'intorno, / [...]».

<sup>21</sup> Cfr. **P**, 23, 1; **P**, 70, 50: «Nel dolce tempo de la prima etade».

<sup>22</sup> Cfr. **P**, 127, 19-22: «onde s'io veggio in giovenil figura / incominciarsi il mondo a vestir d'erba, / parmi vedere in quella etade acerba / la bella giovenetta, ch'ora è donna».

<sup>23</sup> Cfr. **P**, 325, 91-94: «Poi che, crescendo in tempo et in virtute, / giunse a la terza sua fiorita etate, / leggiadria né beltate / tanta non vide 'l sol, credo, già mai». Secondo la divisione canonica delle età della vita umana, la *terza fiorita etate* dovrebbe corrispondere all'*adolescencia*, ma forse qui, secondo le ripartizioni di Varrone reatino (che Petrarca poteva conoscere attraverso il *De die natali* di Censorino), si tratterebbe della *iuventus* (cfr. il commento di Marco Santagata in **P**, p. 1259).

Nella trasposizione chassignetiana, da una riflessione centrata sull'esperienza autobiografica si passa a considerazioni d'ordine generale sulla vita umana rappresentata, appunto, come uno scorrere delle età della vita (*enfance, adolescenceljouvence, virilité, viellesse*), ritmato sul succedersi delle stagioni e dei momenti della giornata (*matin, mydi, vespre, nuit*). Soprattutto, l'immaginario gioca – qui come altrove, nel *Mespris* – sulla contrapposizione fra la *jeunesse* (*verde*, **CH**, XIV, 1; *tendre*, **CH**, CLXXXV, 5) e la *viellesse* (*debile*, **CH**, IX, 5; *courbe*, **CH**, XIV, 4; *palle*, **CH**, XXVI, 3; *impotente*, **CH**, XXXVI, 2; *contraire aus esbas de l'amour*, **CH**, CXCIV, 3), anche se poi nella considerazione globale dell'esistenza umana ogni età viene vista negativamente<sup>24</sup>. Inoltre, con un netto slittare verso il gusto barocco<sup>25</sup>, abbiamo l'identificazione dell'inverno e della notte con la morte («*la mort de nos forfais rigoureuse vengeance / est la nuit et l'hyver qui nous gelle à son tour*», vv. 7-8): il movimento verso il Barocco, d'altronde, che travalica la matrice petrarchista, si evidenzia con l'introduzione di immagini di inconsistenza e labilità – peraltro già diffuse nell'immaginario classico, greco e latino<sup>26</sup>, come in quello bi-

---

<sup>24</sup> Cfr. **CH**, LIII, 1-4: «L'enfance n'est sinon qu'une sterile fleur, / la jeunesse qu'ardeur d'une fumiere vaine, / virilité qu'ennuy, que labour, et peine, / viellesse que chagrin, repentance, et douleur». Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., p. 81.

<sup>25</sup> Cfr. J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, nouv. éd. 1976, pp. 129-130, ove si riporta l'uso chassignetiano delle metafore dell'effimero all'impiego parenetico edificante che ne fa la tradizione cristiana, riproposta in una riflessione che va, lungo tutto il periodo considerato barocco, dai grandi poeti della morte, quali Sponde, d'Aubigné, Chassignet, fino a Pascal.

<sup>26</sup> Cfr. PINDAR., *Pyth.*, 8, 95-96 (ed. B. Gentili, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1995): «*skiâs ónar ánthropos* [sogno di un'ombra è l'uomo]»; HOR., *Carm.*, IV, 7, 16 (ed. A. Rostagni, Torino, Chiantore, 1948): «*pulvis et umbra sumus*».

blico<sup>27</sup> – che si ripetono lungo tutto il *Mespris*<sup>28</sup>. Nel nostro caso l'evocazione dell'«*homme volage / dont le soufle et la vie à ses narines pend*» (vv. 10-11) e la metafora della vita-ombra («*le fri-vole nombre / de ses jours passagers devant toy n'est qu'une om-bre*», vv. 13-14) inseriscono a buon diritto il sonetto CXCIV di Chassignet in un vasto repertorio di testi barocchi<sup>29</sup>.

4. In particolare, sempre nell'ambito di testi che affermano il nesso amore/giovinezza, possiamo verificare la riscrittura teologizzante di tematiche petrarchesche analizzando il sonetto CXCIX del *Mespris*, che più di altri può essere considerato un esercizio sul dettato dei *Rerum vulgarium fragmenta*:

|    |  |   |
|----|--|---|
| 1  | Ore que j'entre en l'age où l'Amour flatteresse    | A |
| 2  | Ensorcelle nos sens d'une folle poison             | B |
| 3  | Et du trac de vertu deplace la raison,             | B |
| 4  | L'esclavant sous le joug de la chair tromperesse,  | A |
| 5  | Donne moy ton esprit qui me serve d'adresse        | A |
| 6  | Parmi l'obscurité de la sombre prison              | B |
| 7  | De ce cors tenebreus, esteignant le tison          | B |
| 8  | De tant de chaus desirs qui bruslent la jeunesse.  | A |
| 9  | Assez j'ay fourvoyé comme un troupeau espars       | C |
| 10 | Sans guide et sans pasteur, errant de toutes pars, | C |
| 11 | Ore je veus rentrer au bercail de ta grace.        | D |
| 12 | Ouvre le moy, Seigneur, et quant l'heure viendra   | E |
| 13 | Que de ce fardeau lourd l'esprit se desjoindra,    | E |

<sup>27</sup> L'archetipo veterotestamentario è in *Job*, 14, 1-2: «Homo, natus de muliere, brevi vivens tempore, repletur multis miseriis. Qui quasi flos egreditur et conteritur, et fugit velut umbra, et nunquam in eodem statu permanet». Cfr. anche, per un immaginario di fugacità derivato da elementi atmosferici, *Job*, 7, 7: «Memento quia ventus est vita mea»; *Sap.*, 2, 3: «Transibit vita nostra, tanquam vestigia nubis».

<sup>28</sup> Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 65-81.

<sup>29</sup> Cfr. *ibid.* Per l'impiego di queste immagini nella poesia barocca, cfr. anche J. ROUSSET, *Anthologie etc.*, cit., passim.

14 Reçois l'incontinent à l'objet de ta face. D<sup>30</sup>  
[Ora ch'io entro nell'età in cui l'Amore lusinghiero ammalia i nostri sensi con un folle veleno e svia la ragione dal cammino di virtù, rendendola schiava sotto il giogo della carne ingannatrice, concedimi il tuo spirito, che mi indichi la giusta direzione nell'oscurità della cupa prigione di questo corpo tenebroso, spegnendo il tizzone di tanti desideri ardenti che bruciano gli anni giovanili. Fin troppo sono andato fuori strada come un gregge sparpagliato senza guida e senza pastore, errando in ogni direzione: ora, voglio rientrare nell'ovile della tua grazia. Aprimi la sua porta, Signore, e quando verrà l'ora in cui lo spirito si separerà da questo pesante fardello, ammettilo immediatamente alla contemplazione del tuo volto.]

Una delle *filières* tematiche di fondo del canzoniere petrarchesco – la preghiera a Dio perché liberi dai legami della passione e aiuti con la sua grazia a ritrovare il retto cammino – ritorna in una riscrittura che può essere considerata vero sfoggio di *variatio* concettuale. La preghiera di Chassignet è connotata dalla determinazione temporale, come spesso la preghiera di Petrarca che fornisce a volte elementi di datazione precisa, valga l'esempio di *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* (P, 62):

| CH, CXCIX, 1-4  | P, 62, 9-11   |
|---|---|
| <i>Ore que j'entre en l'age où l'Amour flatteresse / ensorcelle nos sens d'une folle poison / et du trac de vertu deplace la raison, / l'esclavant sous le joug de la chair tromperesse, / [...].</i> | <i>Or volge, Signor mio, l'undecimo anno / ch'i' fui sommessò al dispietato giogo / che sopra i più soggetti è più feroce: / [...].</i> |

<sup>30</sup> La struttura metrica del sonetto trova corrispondenza nei *Rerum vulgarium fragmenta* per quanto riguarda le quartine (ABBA ABBA), si discosta invece dai modelli del canzoniere petrarchesco nelle terzine, che costruiscono le rime (CCD EED) secondo uno schema non usato da Petrarca ma frequente nelle raccolte francesi di poesie profane e sacre a partire dalla Pléiade.

La differenza di questa determinazione temporale consiste, semmai, nel fatto che Chassignet dal presente si proietta verso il futuro, mentre Petrarca è ripiegato sulla considerazione del passato. Chassignet, infatti, si rappresenta come un giovane<sup>31</sup> che entra nell'età delle tentazioni, negli anni in cui la passione lo sottomette al suo giogo; Petrarca, invece, è un uomo maturo che deplora la lunga sottomissione a tale giogo (*giogo* ormai *antico*, da cui «è 'l tempo da ritrarre il collo», **P**, 28, 61-62). Anche in questo caso, tuttavia, è interessante notare, nel *Mespris*, l'imporsi del calco petrarchesco su un discorso che segue un filo autonomo a livello di contenuti e prospettive, anche a costo di mettere in contrasto *loci* diversi dell'intera raccolta. Il sonetto liminare già citato, *L'Auteur au Lecteur*, in contraddizione con l'indicazione temporale di **CH**, CXCIX, disegna un'immagine del poeta *jadis*, in passato, dedito all'amore e alla mondanità («Est-ce Chassignet, jadis tant amoureux, / jadis tant adonné au monde mal heureux», **CH**, p. 29), ma ora preda al rimorso e al pentimento («Oui, c'est Chassignet, tant amoureux jadis, / [...] / qui [...] du monde se fache», *ibid.*), secondo uno schema debitore, con tutta evidenza, del modello petrarchesco<sup>32</sup>.

Comune ad entrambi i poeti è l'immagine del giogo d'amore, *dispietato* (**P**, 62, 10), *grave et aspro* (**P**, 51, 12) per Petrarca, *esclavant* (v. 4) per Chassignet. Così pure, comune è la rappresentazione negativa della passione – «fero desio ch'al cor s'ac-

<sup>31</sup> Confuse e incerte sono le date concernenti la biografia di Chassignet. Se da respingere è l'indicazione del 1578 come data di nascita (cfr. DOM P.-PH. GRAPPIN, *Histoire abrégé du comté de Bourgogne*, Besançon, Charmet, 1780, p. 303), in quanto, sulla base di tale informazione, Chassignet avrebbe dovuto comporre il *Mespris* a sedici anni (senza contare che avrebbe avuto quattordici anni nel 1592, anno a cui è datato il ms. Paris, BN, fr 2381, che contiene le *Œuvres sacrez de J. B. C.*, in gran parte inedite), può forse essere accettata una datazione intorno al 1570 (cfr. H.-J. LOPE, *Introduction a CH*, pp. xv-xx): si tratta pur sempre, comunque, di un autore che non aveva superato i ventiquattro anni al momento della pubblicazione del suo canzoniere religioso.

<sup>32</sup> Cfr. *supra*, pp. 162-166.

cese» (**P**, 62, 3) per Petrarca, «Amour flatteresse <qui> ensorcelle nos sens d'une folle poison» (vv. 1-2) per Chassignet – con una differenza di fondo, però, in quanto nel canzoniere petrarchesco si crea una contrapposizione dialettica fra l'uomo preda di questa passione e la donna pur sempre angelicata, che della passione è oggetto. Il fatto è che la riflessione di Chassignet è una riflessione eminentemente ascetica – e in questo consiste in parte ciò che definiamo teologizzazione del modulo petrarchista –, una riflessione sul peccato e una preghiera del peccatore che invoca il soccorso di Dio. Per certo, anche il citato sonetto di Petrarca conclude con una richiesta di misericordia per il «non degno affanno» e di aiuto per «<redurre> i pensier' vaghi a miglior luogo» (**P**, 62, 12-13), disegnando un itinerario ascetico che muove dal pentimento e, attraverso la conversione interiore, giunge a Dio, con l'impiego per di più di un lessico a un tempo scritturale e liturgico<sup>33</sup>: un itinerario in parte simile a quello che si configura in **CH**, CXCIX. Sottolinea l'impostazione religiosa e ascetica la sovrapposizione sull'iconografia tradizionale di Amore invincibile quella biblica del *duro adversario*, il diavolo<sup>34</sup>, che tende le sue reti («sì ch'avendo le reti indarno tese, / il mio duro adversario se ne scorni», **P**, 62, 7-8). Tuttavia, il sonetto *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* è inserito in un *corpus* di testi in cui la rappresentazione della Laura angelicata fa da continuo contrappunto alla deplorazione per la passione 'non degna'. Senza contare che anche all'interno di questo sonetto, espressione di preghiera e pentimento, la figura della donna, oggetto del *fero desio*, viene rapidamente evocata con il sintagma *atti adorni* («mirando gli atti per mio mal sì adorni», **P**, 62, 4) in una situazione di totale al-

<sup>33</sup> Cfr. il commento di Marco Santagata in **P**, p. 318.

<sup>34</sup> Cfr. *I Petr.*, 5, 8: «quia *adversarius* vester *diabolus* tanquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret». Per l'immagine del nemico (diavolo) che tende le reti, cfr. *II Tim.*, 2, 26: «et respiscant a diaboli laqueis»; così pure, di Petrarca, *Psalmi penitentiales*, I, 18: «Retia michi disposuit hostis, quacunque ibam; et pedibus meis laqueos tetendit» (in F. PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. 838).

terità rispetto a quella del peccatore-amante.

Inoltre, il piano religioso e morale si fonde in Petrarca con quello letterario. Il ritorno invocato «ad altra vita et a più belle imprese» (P, 62, 6) dovrebbe suggellare una *metánoia* che sarebbe anche conversione a una scrittura più nobile di quella in volgare. Il termine *imprese*, infatti, secondo Marco Santagata, designerebbe, qui come altrove nei *Rerum vulgarium fragmenta*, «un'opera letteraria o comunque un lavoro intellettuale», e pertanto «sarebbe probabile che l'aspirazione espressa in P, 62, 5-6, sia anche quella di dedicarsi a opere diverse e più elevate della poesia volgare»<sup>35</sup>.

Malgrado la continua presenza in filigrana di Petrarca, il discorso chassignetiano si costruisce invece, come abbiamo accennato, quale meditazione sull'*itinerarium* che l'uomo percorre su questa terra, in un movimento paolino (e platonizzante) di liberazione dalla carne, *fardeau lourde* (v. 13), da cui lo spirito deve separarsi per giungere alla contemplazione di Dio<sup>36</sup>. Lo stesso slittare dalle considerazioni sull'*Amour flatteresse* (v.1) all'insistenza sulla *chair tromperesse* (v. 4), assolutizzando il discorso sull'amore – sia pure su quell'amore che per Petrarca è *non degno affanno* – in un discorso sulla carne nella prospettiva di un Paolo che ininterrottamente esorta<sup>37</sup> a non confidare nella carne, a non camminare secondo la carne, a non decidere secondo la carne, a non soddisfare i desideri della carne, si discosta dall'autobiografismo del grande archetipo. È questa prospettiva biblico-ascetica – cui peraltro lo stesso Petrarca faceva riferimento<sup>38</sup> – a scavalcare il modello petrarchista, o meglio a reinterpretarlo con *glissements* di senso e sostituzioni di immaginario. Proprio quando Chassi-

<sup>35</sup> Cfr. il commento di Marco Santagata in P, p. 317.

<sup>36</sup> L'immaginario della liberazione dalla carne non è, peraltro, estraneo a Petrarca: cfr. P, 331, 55-59 («[...] dolcemente sciolto / in sua presentia del mortal mio velo / et di questa noiosa et grave carne, / potea inanzi lei andarne, / a veder preparar sua sedia in cielo»); P, 72, 20-21 («aparsi la pregione [scil. il corpo], ov'io son chiuso, / et che 'l camino a tal vita mi serra»).

<sup>37</sup> Cfr. *Phil.*, 3, 3; *Rom.*, 8, 4; *II Cor.*, 1, 17; *Gal.*, 5, 13; *et alibi*.

<sup>38</sup> Cfr. *supra*, pp.159-162.

gnet evoca «l'obscurité de la sombre prison / de ce cors tenebreus» (vv. 6-7) – immagine genericamente platonizzante, vulgata ancora nella poesia rinascimentale – si ricollega al lessico scritturale attraverso la mediazione medievale della trattatistica *De contemptu mundi*, cui abbiamo accennato in apertura, superando il biblismo per certo già inerente al lessico petrarchesco<sup>39</sup>.

In tale contesto la fenomenologia della passione – rapportata sempre, in Petrarca, all'esperienza individuale dell'autore – si fa in CH, CXCIX descrizione definitoria del peccato. Descrizione, è vero, che può recuperare il lessico petrarchesco – oltre all'immagine citata del *dispietato giogoljoug esclavant*, ricordiamo quella di *Amour flatteresse* certamente ricalcata su quella di *Amore lusinghier crudele* (P, 360, 19)<sup>40</sup>, come pure quei *chaus desirs* (v. 8) che riprendono il sintagma di Petrarca *caldi desiri* (P, 286, 5)<sup>41</sup>, o gli echi petrarcheschi nella nozione di 'inganno' connessa

<sup>39</sup> Dario Cecchetti, ritrovando lo stesso fenomeno negli *Hymnes ronsardiennes* (*Intorno all'«Hymne de la Mort» di Ronsard. Teologia umanistica o sincretismo letterario?*, in AA. VV., *Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, «Actes du Colloque international organisé à Chambéry le 16 et 17 mai 2002 par le C.E.F.I.», publiés sous la direction de S. Lardon, «Franco-Italica», 25-26 (2004), pp. 119-167, qui pp. 125-126), segnala, per quanto concerne la ripresa nel testo di Ronsard del tema della morte liberatrice dal carcere del corpo, il seguente passo del *De contemptu mundi* di Lotario di Segni (Innocenzo III) in cui la rappresentazione platonizzante del *carcer animae corpus* viene ricondotta all'immaginario biblico dei Salmi (141, 8) e di Paolo (*Rom.*, 7, 24): «'Infelix ego homo, quis me liberabit de corpore mortis huius?' Certe non vult educi de carcere qui non vult exire de corpore, nam carcer anime corpus est. De quo dicit psalmista: 'Educi de carcere animam meam'. Nusquam est quies et tranquillitas, nusquam pax et securitas; ubique timor et tremor, ubique labor et dolor. Caro dum vivit dolebit et anima semper semetipsam lugebit» (LOTARIO DI SEGNI, *Il disprezzo del mondo (De contemptu mundi)*, I, 20, a cura di R. D'Antiga, Parma, Pratiche, 1994, pp. 66 e 68).

<sup>40</sup> Cfr. anche P, 76, 1 («Amor con sue promesse lusingando»).

<sup>41</sup> Cfr. anche P, 236, 5 («solea frenare il mio caldo desire»); P, 127, 52-54 («et del caldo desio / [...] / m'infiamma si»).



a quella di 'carne' (*chair tromperesse*)<sup>42</sup> – ma che fa prevalere di gran lunga il lessico biblico (e liturgico).

Possiamo isolare, a testimonianza del biblismo chassignetiano, tre momenti (e spunti tematici) che comportano un forte slittamento di vocabolario, a partire pur sempre dalla matrice petrarchesca. In primo luogo, l'avvio – biblico e liturgico a un tempo – dell'invocazione «Donne moy ton esprit qui me serve d'adresse» (v. 5), che ricalca *loci* scritturali<sup>43</sup> e anche una invocazione liturgica<sup>44</sup>. Ma sono soprattutto le due terzine a offrire uno straordinario esempio di laboratorio lessicale e iconico. Nella prima terzina possiamo, forse, vedere la reinterpretazione di un'immagine cara a Petrarca: quella dell'approdo a un porto tranquillo, dopo una navigazione «su per l'onde fallaci et per gli scogli» (P, 80, 2), metafora dell'itinerario esistenziale, cui è consacrata la sestina *Chi è fermato di menar sua vita*. Nel testo petrarchesco, dopo l'evocazione di una vita intesa come percorso d'exilio fuorviato fra *dubbiosi scogli* – un'usata vita peraltro ch'è duro a lassar –, il poeta si augura di gettare l'ancora in un qualche porto:

S'io esca vivo de'dubbiosi scogli,  
et arrive il mio exilio ad un bel fine,  
ch'i' sarei vago di voltar la vela,  
et l'anchore gittar in qualche porto!  
Se non ch'i' ardo come acceso legno,  
sì m'è duro a lassar l'usata vita. (P, 80, 31-36)<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Cfr. P, 253, 7-8 («o chiuso inganno et amorosa froda, / dammi un piacer che sol pena m'apporte!»); P, 357, 5-6 («li 'nganni / del mondo»).

<sup>43</sup> Cfr. *II Esdr.*, 9, 20: «Et spiritum tuum bonum dedisti, qui doceret eos» (cfr. anche *Psalms.*, 50, 12-13; 103, 30; *et alibi*).

<sup>44</sup> Cfr. *Psalms.*, 103, 30: «Emittes spiritum tuum, et creabuntur; et renovabis faciem terrae». Un'antifona del Breviario (*In festo Pentecostes ad Matutinum*) e della Messa (*In festo Pentecostes ad Missam*) recita: «Emitte spiritum tuum, et creabuntur, et renovabis faciem terrae» (cfr. *Breviarium Romanum. Editio Princeps (1568)*, a cura di M. Sodi e A.M. Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999, p. 467 (n° 2968); *Liber Usualis Missae et Officii*, Romae-Tornaci, Desclée, 1914, p. 763).

<sup>45</sup> Per le metafore della navigazione e del porto, cfr. P, 50, 43-56; P, 189,

All'immagine del porto tranquillo si sostituisce in **CH**, CXCIX quella biblica dell'ovile cui il gregge sparpagliato, senza guida e senza pastore, ritorna dopo avere errato, fuorviato, in ogni direzione. Le corrispondenze lessicali (e concettuali) sono riconoscibili:

|   |  |
|---|--|
| <p>- assez j'ay fourvoyé<br/>(v. 9)</p>   | <p>- <i>Job</i>, 31, 7: «si declinavit gressus meus de via»; <i>Prov.</i>, 2, 15: «quorum viae perversae sunt, et infames gressus eorum»; <i>Hebr.</i>, 2, 1: «oportet observare [...] ne forte pereffluamus»</p>  |
| <p>- comme un troupeau espars / sans guide et sans pasteur, errant de toute pars, / ore je veus rentrer au bercail de ta grace (vv. 9-11)</p> | <p>- <i>Num.</i>, 27, 17: «ne sit populus Domini sicut oves absque pastore» (<i>Judith</i>, 11, 15); <i>III Reg.</i>, 22, 17: «Vidi cunctum Israel dispersum in montibus quasi oves non habentes pastorem» (<i>II Par.</i>, 18, 16); <i>Isai.</i>, 53, 6: «Omnes nos quasi oves erravimus, unusquisque in viam suam declinavit»; <i>Ezech.</i>, 34, 5 e 6: «Et dispersae sunt oves meae, eo quod non esset pastor [...]. Erraverunt greges mei in cunctis montibus, et in universo colle excelso; et super omnem faciem terrae dispersi sunt greges mei»; <i>ibid.</i>, 34, 14: «ibi requiescent in herbis virentibus, et in pascuis pinguibus pascentur super montes Israel»; <i>I Petr.</i>, 2, 25: «Eratis enim sicut oves errantes; sed conversi estis nunc ad pastorem»</p> |

Nella terzina finale queste corrispondenze sono ancora forti: a volte come semplice sintagma (il *fardeau lourd* che riprende l'*onus*

*grave* del salmo<sup>46</sup>), a volte intrecciate con risonanze biblico-liturgiche (l'incipit «Ouvre le moy, Seigneur» potrebbe echeggiare incipit scritturali, ripresi dalla liturgia, come l'«Aperis tu manum tuam»<sup>47</sup>). Soprattutto, con il richiamo alla contemplazione del volto di Dio (che potrebbe essere sostituzione iconica della contemplazione petrarchesca del volto di Laura beata in cielo: P, 319, 9-14), tema ricorrente anche questo dell'immaginario scritturale, il sonetto conclude con una forte ricaduta biblica:

|   |   |
|---|---|
| - reçois l'incontinent à l'objet de ta face (v. 14) | - <i>Psalm.</i> , 16, 15: «satiabor cum apparuerit gloria tua»; <i>ibid.</i> , 30, 17: «illustra faciem tuam super servum tuum»; <i>ibid.</i> , 66, 2: «illuminet vultum suum super nos, et misereatur nostri»; <i>ibid.</i> , 118, 135: «faciem tuam illumina super servum tuum»; <i>ibid.</i> , 26, 9: «ne avertas faciem tuam a me» (68, 18; 101, 3); <i>ibid.</i> , 41, 3: «quando veniam, et apparebo ante faciem Dei» |
|---|---|

Si evidenzia in questo sonetto – come altrove nel *Mespris* – una costante di quella che abbiamo definito riscrittura teologizzante di moduli petrarcheschi e petrarchisti. Se indubbia, infatti, è la ripresa da Petrarca di elementi strutturali e di immaginario, per quanto concerne il linguaggio siamo in presenza di una continua rilettura del testo petrarchesco attraverso la mediazione di un altro testo, quello biblico, che vive in una memoria inconscia, ali-

<sup>46</sup> Cfr. *Psalm.*, 37, 5: «quoniam iniquitates meae supergressae sunt caput meum, et sicut onus grave gravatae sunt super me».

<sup>47</sup> Cfr. *Psalm.*, 144, 16: «Aperis tu manum tuam, et imple omne animal benedictione», ripreso nel responsorio della benedizione della mensa. Peraltro l'incipit «Aperuit Dominus» è ricorrente nella Vulgata (cfr. *Concordantiarum SS. Scripturae manuale*, auctoribus PP. de Raze, de Lachaud et Flandrin, Paris, Gabalda, 1929<sup>20</sup>).

mentata a sua volta dai canali della liturgia, della catechesi, della predicazione. Nella memoria di un autore, per di più, che fa della Bibbia un riferimento di base per il suo laboratorio linguistico, componendo parafrasi poetiche di libri dell'Antico Testamento, a partire dalla giovinezza e lungo tutta la sua attività<sup>48</sup>. Si può anche dire, con Anne Mantero, che nel *Mespris* stesso Chassignet pratici una «parafrasi rapsodica, su testi diversi di cui parecchi sono biblici»<sup>49</sup>. Lo slittare, d'altronde, da un linguaggio più propriamente petrarchista a un linguaggio biblico – lessico e immaginario, a un tempo – è favorito dal biblismo di fondo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ove per certo la relazione intertestuale con l'Antico e con il Nuovo Testamento governa quella che Giovanni

<sup>48</sup> Ricordiamo che il citato ms. Paris, BN, fr 2381, datato 1592, contiene, di Chassignet, un lungo poema (*Job ou de la Fermeté*) parafrasi del libro di *Giobbe*, una parafrasi in versi accompagnata da un commento allegorico del *Cantico dei Cantici* (*Le Cantique des Cantiques ou Les Amours de Salomon et de Sulamite avec Allegorie des Amours de Jesuchrist et de l'Eglise*) e una *Version du Psaume 137*. Nel 1600 Chassignet pubblica a Besançon, chez Chouet, *Les Paraphrases sur les douze Petits Prophetes du Viel Testament, mis en vers françois*, e nel 1613 a Lyon, chez Claude Morillon, *Les Paraphrases sur les cent cinquante Pseaumes de David, mis en vers françois*. Sull'attività di Chassignet come parafrasta biblico, cfr. anzitutto gli studi contenuti in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, «Actes du Colloque du Centre Jacques-Petit, Besançon, 4-6 mai 1999», présentés par O. Millet, Paris, Champion, 2003 (M. CLÉMENT, *Le «Cantique des Cantiques» de J.-B. Chassignet: un texte dangereux*, pp. 279-295; G. BOSCO, «*Job ou de la Fermeté*: Chassignet paraphraste et la querelle sur le «Livre de Job» dans les paraphrases de la fin du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, pp. 297-312; A. MANTERO, *Chassignet paraphraste des Petits Prophetes*, pp. 313-332; V. FERRER, *Chassignet paraphraste du Psautier*, pp. 333-345). Cfr. anche D. DALLA VALLE, *Le jeu des modèles dans un poème inédit de J.-B. Chassignet*, «Revue de littérature comparée», 3 (juillet-septembre 1982), pp. 351-367; M. BENSIMON, *La paraphrase en vers de la Bible de J.-B. Chassignet. Images des Juifs*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LIV (1992), pp. 625-663. Cfr. infine *supra*, pp. 91-116: *Chassignet traduttore dei Salmi*; *supra*, pp. 19-90: *La parafrasi biblica come esercizio retorico ecc.*

<sup>49</sup> Cfr. A. MANTERO, *op. cit.*, p. 313.

Pozzi ha indicato come la *collatio occulta* sottostante il dettato di Petrarca<sup>50</sup>. Ora, è proprio il sustrato biblico del grande archetipo italiano, che i petrarchisti francesi autori di *Amours* profane hanno fatto passare in secondo piano, a nutrire quel petrarchismo religioso del tardo Cinquecento di cui Chassignet può essere considerato tipico esponente.

In apertura abbiamo parlato di scrittura *à la manière de*, intendendo questo impegnarsi in un esercizio di *variatio* su modello come una delle caratteristiche di quella che non per nulla, dalla critica artistica a quella letteraria, è stata definita la grande 'maniera' cinquecentesca. Variazione che Chassignet stesso vedeva – lo ha giustamente sottolineato Guillaume Hatt<sup>51</sup> – in rapporto dialettico con le esigenze sia della *reprise* che della *répétition*, di cui coglieva le difficoltà, al punto di scusarsene con i lettori («Et par ainsi je supplie [...] ceus qui se moqueront de me voir trop repetitif d'excuser le sujet qui difficilement se peut traiter en tant et si divers sonnets que quelcun ne rencontre en mesme sens», CH, p. 15). Ebbene, Petrarca – e il genere 'canzoniere petrarchista' – offrivano un modello di *copia* e di ripetizione a un tempo. Il fatto poi che Petrarca descrivesse «la condizione dell'io con parole bibliche che si attagliavano perfettamente alla situazione descritta»<sup>52</sup> apriva prospettive di riscrittura o adattamento teologico di un modello, attraverso un intervento sul lessico e sull'immaginario che teneva d'occhio quella che già nell'archetipo era usuale pratica di intertestualità.

(2010)

<sup>50</sup> Cfr. G. Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, «Studi petrarcheschi», n.s. VI (1989), pp. 125-169, ora in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 143-189.

<sup>51</sup> Cfr. G. HATT, *Variation et répétition chez Jean-Baptiste Chassignet: vers un modèle personnel du sonnet?*, in AA. VV., *Jean-Baptiste Chassignet*, cit., pp. 257-275.

<sup>52</sup> Cfr. G. Pozzi, *Alternatim*, cit., p. 168.

## *Parmy ces changemens éternellement stable*

(Mespris, son. LXXXV)

1. La stabilità eterna, Dio, l'*éternellement stable*, si configura in opposizione ai *changemens*, la creaturalità intesa come transeunte, effimera, fugace. È questo uno dei temi ricorrenti nel *Mespris de la vie et consolation contre la mort* di Jean-Baptiste Chassignet (1594), ove costituisce una delle innumerevoli variazioni sul tema della *vanitas* della vita terrena.

L'ergersi della *divinité* nella sua stabilità comporta, nella riflessione chassignetiana, l'imposizione di una norma di caducità alla creazione che, nel momento stesso in cui viene raffrontata al modello eterno – o meglio ancora a un'*Eternité* norma a sé stessa –, si trova alle prese con una lontananza infinita che sottrae e rende indecifrabile questo modello: l'*abysme profond*. La creatura, come caducità e mutazione incessante che si confronta alla stabilità di Dio, deve concludere a una radicale inadeguatezza. Ma mentre percepisce la propria impermanenza quale conseguenza di una norma divina, essa ritrova nel perfetto adeguarsi alla legge di *finitudo* l'attuazione della volontà di Dio, che tale norma ha imposto alla realtà creata. Così, l'apparente radicale dicotomia tra Dio, come stabilità e permanenza, e la creaturalità, come mutabilità incessante, viene sfumata, non in una immagine di rinascimentale armonia ma in una sorta di mediazione basata sull'accettazione della legge di caducità e sul conseguente abbandono ad essa. L'uomo, tuttavia, nella sua *lascheté* tende a sottrarsi a questa legge, dimenticando come la volontà di durare, di rifiutarsi alla morte, sia proprio quella deroga dalla norma creaturale che invece lo vorrebbe, per decreto divino, sottoposto necessariamente ai *changemens*, nel succedersi di nascita e morte.

Testo altamente significativo di una contrapposizione – e confronto – fra umano e divino è il sonetto LXXXV del *Mespris*:

Pourquoy soupirez tu, ô lasche effeminé,  
Quant la Parque t'appelle? as tu veu sur la terre,

Par tout où le Soleil vagabondement erre,  
Homme qui par la mort ne se vit butiné?

Combien voys tu de fort contre bas incliné,  
De chateau renversé par l'effort de la guerre,  
De rocher opprimé par le coup de tonnerre,  
Par le desbort des eaus de palais ruiné?

De fleurir et fanir, de mourir et de naistre,  
D'abaisser et hausser, d'augmenter et décroistre,  
Nous est commun à tous, et la divinité,

Parmy ces changemens eternellement stable,  
N'a voulu que rien fust de ferme ou perdurable,  
Hors l'abysme profond de son Eternité.<sup>1</sup>

2. Il tono parentetico è segnato dall'apostrofe iniziale al *lasche effeminé*, il quale, inchiodato in qualche modo alla sua situazione di creatura che stravolge la norma di natura (*effeminé*), viene «admonestatus» e costretto a una meditazione sulla condizione umana: condizione di fragilità dominata dalla realtà concreta della morte. Fin dalla prima strofa l'ammonizione si costruisce a partire da una serie di capovolgimenti che sono anche, per certi aspetti, rovesciamento della norma – etica a volte, cosmologica o fisica altre.

Il primo *renversement* è quello di matrice scritturale che ricupera la grande riflessione paolina sul capovolgimento dei *mores* naturali con l'individuare l'uomo peccatore nell'*effeminé*, in colui che infrange la legge di natura sovvertendo i caratteri distintivi dell'essere più profondo, scegliendo il disordine contro l'ordine:

Propterea tradidit illos Deus in passiones ignominiae; nam femi-

<sup>1</sup> J.-B. CHASSIGNET, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, éd. crit. par H.-J. Lope, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967, pp. 96-97: è questa l'edizione di riferimento.

nae eorum immutaverunt naturalem usum, in eum usum qui est contra naturam. Similiter autem et masculi, relicto naturali usu feminae, exarserunt in desideriis suis in invicem, masculi in masculos turpitudinem operantes, et mercedem quam oportuit erroris sui in semetipsis recipientes. Et sicut non probaverunt Deum habere in notitia, tradidit illos Deus in reprobum sensum, ut faciant ea quae non conveniunt.<sup>2</sup>

Infrazione, peraltro, che è essa stessa punizione da parte di Dio, il quale depriva delle capacità di adeguarsi alla norma, di distinguere («tradidit illos Deus in reprobum sensum»), lasciando che si insinuino il germe della confusione, prezzo da pagare per la viltà (*lasche*).

La grande tradizione ermeneutica si è soffermata sul brano paolino, cristallizzato in una esemplarità che forse la biblistica moderna ha ridimensionato, dimostrandone in parte l'astoricità<sup>3</sup>, ma che impressiona fortemente un immaginario plurisecolare. Là dove peraltro il teologo scolastico, padre del teologismo devozionale cattolico, e quello protestante si incontrano. Raffrontiamo, infatti, Tommaso d'Aquino e Calvino:

Dicit ergo primo *Propterea*, scilicet quia Dei veritatem in mendacium mutaverunt, *tradidit illos Deus*, non quidem impellendo in malum sed deserendo, *in passiones ignominiae*, id est peccata contra naturam, quae dicuntur passiones, secundum quod proprie passio dicitur ex eo quod aliud trahitur extra ordinem suae naturae, puta cum aqua calefit aut cum homo infirmatur. Unde quia per huiusmodi peccata homo recedit ab ordine naturali, con-

<sup>2</sup> *Rom.*, 1, 26-28. Cfr. anche *I Cor.*, 6, 10: «neque molles, neque masculorum concubitores... regnum Dei possidebunt».

<sup>3</sup> Cfr. O. KUSS, *Der Römerbrief*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1957-1959 (trad. it. di F. Montagnini, Brescia, Morcelliana, 1962, vol. I, pp. 70-83); cfr. anche D. S. BAILEY, *Homosexuality and the Western Christian Tradition*, London, Longmans, Green and Co., 1955, e J. BOSWELL, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.

venienter dicuntur passiones, infra VII, 5: *Passiones peccatorum*. [...] Est autem considerandum quod dupliciter est aliquid contra naturam hominis. Uno modo contra naturam differentiae constitutivae hominis, quae est rationale; et sic omne peccatum dicitur esse contra naturam hominis, inquantum est contra rationem rectam. Unde et Damascenus dicit in II lib. quod angelus peccans versus est ex eo quod est secundum naturam in id quod est praeter naturam. Alio modo dicitur esse aliquid contra naturam hominis ratione generis, quod est animal. Manifestum est autem quod, secundum naturae intentionem, commixtio sexuum in animalibus ordinatur ad actum generationis, unde omnis commixtionis modus, ex quo generatio sequi non potest, est contra naturam hominis inquantum est animal. Et secundum hoc dicitur in Glossa «naturalis usus est ut vir et mulier in uno concubitu coeant, contra naturam vero ut masculus masculum polluat et mulier mulierem». Et eadem ratio est de omni actu coitus ex quo generatio sequi non potest.<sup>4</sup>

Comme si la sentence précédente eût été intercalée par parenthèse, il revient au propos de la vengeance du Seigneur, qu'il avait auparavant commencé. Premièrement, il en allègue un exemple en cette vilénie horrible de paillardise contre nature. D'où il apparaît que non seulement ils se sont prostitués en des concupiscences brutales, mais se sont débordés plus que les bêtes, vu qu'ils ont renversé tout l'ordre de nature. Après, il fait un long récit des vices qui comme ils ont régné de tout temps, régnaient alors tout communément et en grand débordement. Il ne faut pas s'arrêter à ce que chacun en sa personne n'était pas entaché d'un tel amas de tant de vices, car quand il est question de reprendre en général la vilénie et honte du genre humain, c'est assez qu'il n'y en ait pas un qui ne soit contraint de reconnaître quelque tache en soi. [...] *Recevant en eux-mêmes le salaire de leur erreur tel qu'il fallait*. Car ceux qui par leur malice ont fermé les yeux à la lumière de Dieu qui se présentait devant eux, afin de ne point contempler sa gloire, méritent bien d'être aveuglés jusq' à s'oublier eux-mê-

<sup>4</sup> S. THOMAE AQUINATIS, *Super Epistolam ad Romanos lectura*, lectio VIII, 147 e 149, in ID., *Super Epistolas S. Pauli lectura*, cura R. Cai, Taurini-Romae, Marietti, 1953 (ed. VIII revisa), vol. I, pp. 27-28.

mes, et ne point discerner ce qui est convenable à leurs personnes. Bref, c'est bien raison qu'ils soient aveuglés en plein midi, puisqu'ils n'ont point eu honte d'éteindre (autant qu'il était en eux) la gloire de Dieu qui seule nous illumine. *Car ainsi qu'ils n'ont tenu compte de reconnaître Dieu, ainsi Dieu les a livrés en un esprit dépourvu de tout jugement*. Il faut observer l'allusion qui est en l'affinité des mots, laquelle montre de bonne grâce la convenance et la proportion égales qui est entre le péché et la punition que Dieu en a faite. Parce qu'ils n'ont point approuvé de demeurer dans la connaissance de Dieu, laquelle seule dirige nos entendements en bon avis et jugement droit, le Seigneur leur a donné un entendement de travers qui ne peut plus rien discerner ni approuver. Or quand il dit qu'ils n'ont pas approuvé, c'est comme s'il disait qu'il n'ont pas fait leur devoir de profiter en la connaissance de Dieu, mais que plutôt, de propos délibéré, ils ont détourné leurs esprits de Dieu. Ainsi donc il signifie qu'ils ont préféré leurs vanités à Dieu, par une élection perverse de leur esprit, et qu'ainsi l'erreur par laquelle ils ont été déçus, a été volontaire.<sup>5</sup>

Rovesciamento di valori e scarto dalla norma sono gli assi portanti sia dell'esegesi di Tommaso che di quella di Calvino. Rovesciamento che consiste tanto nello stravolgimento puro e semplice della verità («Dei veritatem in mendacium mutaverunt») quanto in un pervertimento totale della natura («ils ont renversé tout l'ordre de nature»), rappresentato con l'immagine fisica di sostituzione delle tenebre alla luce, o meglio della confusione fra notte e giorno («ils [sont] aveuglés en plein midi»); rovesciamento infine voluto dall'uomo, che in piena libertà di scelta («élection perverse») antepone la negatività effimera alla positività assoluta («ils ont préféré leurs vanités à Dieu»). Scarto dalla norma che è violazione dell'ordine di natura («homo recedit ab ordine natura-

<sup>5</sup> J. CALVIN, *Commentaires sur l'Épître aux Romains*, chap. I, versets 26 à 28, in *Commentaires de Jean Calvin sur le Nouveau Testament*, t. IV, par J.-M. Nicole, avec la collaboration de P. Marcel et M. Réveillaud, Genève, Labor et Fides, 1960, pp. 43-44.



li») o volontaria autopreclusione nei confronti della legge divina («de propos délibéré ils ont détourné leurs esprits de Dieu»), foriera pertanto di cecità («ceux qui par leur malice ont fermé les yeux à la lumière de Dieu [...] méritent bien d'être aveuglés»).

Ma se l'immagine del *lasche effeminé* è immagine di indubbia devianza, nel sonetto chassignetiano essa assume un significato globale di violazione alle leggi che regolano l'essenza stessa della creaturalità, leggi di finitezza e di morte<sup>6</sup>. Due *necessitates* si deducono dalla lettura del sonetto LXXXV: quella della stabilità, che concerne solo Dio, e quella del *changement*, che riguarda soltanto la realtà creata. Deviano dalla norma loro imposta le creature che, invece di abbandonarsi al destino di caducità, pretendono di essere *stables*, di improntarsi cioè a una norma che non è loro ma di Dio, e da cui sono irrimediabilmente scartati. Questa volontà di durare è evidenziata, in Chassignet, da quel *soupir* (v. 1) che indica la ritrosia di fronte alla morte.

3. L'immagine del *lasche effeminé* viene, in Chassignet, proiettata su uno sfondo che è anch'esso rappresentazione di *renversement*. La terra come estensione spaziale misurata soltanto dall'avvicinarsi dei giorni, luogo contraddistinto dal vagabondare del sole («par tout où le Soleil vagabondement erre»), luogo dunque della luce, e pertanto della vita<sup>7</sup>, subisce essa stessa capovolgimento a livello di significato simbolico. Nel momento in cui in questo

<sup>6</sup> L'immagine dell'*effeminé* come immagine di devianza induce a una considerazione concernente l'intera raccolta chassignetiana. L'accettazione della norma universale di caducità, cui l'uomo è invitato, è, in una prospettiva forse neostoica, accettazione virile, come pare appunto sottolineare l'appellativo degradante *effeminé*, che pare escludere la possibilità di considerare rivolte anche a un pubblico femminile le esortazioni – i *discours* da bere à gorge ouverte (son. I) – di Chassignet.

<sup>7</sup> Cfr. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris, Champion, 2008, cap. III (*Lux in tenebris lucet*), sez. «luce».

spazio all'immagine del *Soleil* si sostituisce quella dell'*homme*, sull'immagine solare, che riconduce a un abitatore non soggetto a consunzione, si sovrappone quella di un abitatore transeunte, la cui caratteristica è quella appunto del dissolversi: e ancora, all'immagine del sole vagabondo si sostituisce quella della morte predatrice, che *butine* la vita dell'uomo. Così il capovolgimento o meglio lo stravolgimento iniziale evocato nella figura del *lasche effeminé*, continua in questo tramutarsi dello spazio della vita nello spazio della morte.

Stravolgimento che prosegue nelle immagini della seconda quartina, immagini tutte di *monde renversé*<sup>8</sup>: la fortezza rasa al suolo, il castello distrutto dalla guerra, la rupe scossa dal rombo del tuono, il palazzo rovinato dall'inondazione. Immagini pure che, continuando a suggerire la dimensione spaziale, riportano all'idea di «dimora» in cui l'uomo si muove, scoprendo insicurezza là dove la parola-simbolo (*fort, chasteau, rocher, palais*) dovrebbe evocare certezza e stabilità. Se per Curtius<sup>9</sup> nel topos del *monde renversé* è da vedersi anzitutto un gioco retorico di associazione di cose incompatibili – di *adynata, impossibilia* – in cui ciò che conta è la parodia e, semmai, la satira del tempo presente, dobbiamo sottolineare che «nel Barocco il topos acquista forza come prodotto della cultura di una società in via di mutamento, in cui le alterazioni subite nella posizione e nella funzione dei vari gruppi creano un sentimento di instabilità che si traduce nella visione di un disordine trabordante»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948 (trad. it. di A. Luzzatto e M. Candela con premessa di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 110-115). Cfr. anche E. MENETTI, *Il mondo alla rovescia nel Cinquecento*, in AA. VV., *Mappe della letteratura europea e mediterranea: I. Dalle origini al «Don Chisciotte»*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 315-329 (con bibliografia sull'argomento).

<sup>9</sup> Cfr. E. R. CURTIUS, *op. cit.*, p. 111.

<sup>10</sup> Cfr. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Análisis de una estructura histórica*, Sant Joan Despí (Barcelona), Ariel, 1975 (trad. ital. di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 253).

È ricorrente nel Barocco il lamento che «tutto va alla rovescia»<sup>11</sup>, che «è modo comune del mondo andare tutto alla rovescia»<sup>12</sup>. Lamento che può avere un duplice significato: di giudizio conservatore o tradizionale, nel rimpianto del tempo passato; oppure di critica e di protesta sociale. Ma, quello che è certo, è il fatto che «se di fronte alla constatazione che tutto cambia, si opina che tutto al mondo è scombinato, ciò è perché si pensa che esista una struttura razionale sottostante, che quando si altera consente di valutare l'esistenza di un disordine: se si può parlare di mondo alla rovescia è perché esso ha un diritto»<sup>13</sup>. Soprattutto il «rovescio» può essere *écart* da una *norme* – diritto ideale – e nello stesso tempo segno del franare dei valori, da un lato, delle sicurezze, dall'altro. Come nel nostro testo, ove peraltro questo scarto dalla norma appare usuale: la non eccezionalità del *renversement* viene, infatti, messa in evidenza dallo stilema *combien voys tu* che trasforma in realtà consueta le immagini ossimoriche del testo. E in questo evidenziarsi come consuetudine il capovolgimento appare esso stesso, in qualche modo, normativo. Difatti, se a livello di immaginario le due quartine evocano la tipologia del *monde renversé*, a livello concettuale Chassignet propone una rappresentazione del mondo esteriore quale modello esemplare, per l'uomo, da seguire nell'accettazione della legge di caducità.

Noi vediamo pertanto nei vv. 1-8 del sonetto di Chassignet susseguirsi tre immagini, o gruppi di immagini: a) quella del *lasche féminin*; b) quella del mondo come luogo in cui su una evocazione di vita si impone un richiamo di morte; c) quella delle raffigurazioni spaziali che riportano al tema della dimora e dell'*arx*, quale segno fittizio e ingannevole di forza e potenza. Pertanto la riflessione sull'uomo che non accetta la legge di finitezza si svolge all'interno di un sistema di immagini che, proprio in virtù di una tradizione secolare, hanno un valore evocativo autonomo e riconducono alla meditazione *de vanitate rerum mundanarum*. Sull'esortazione

<sup>11</sup> Così Barrionuevo, citato da Maravall (*ibid.*, p. 254).

<sup>12</sup> Così Suárez Figueroa, citato da Maravall (*ibid.*).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 253.

a non rifiutarsi al destino di morte si sovrappone, così, una riflessione sul fragile e sull'effimero, che viene fatta a partire da una presa di posizione moralistica sul pervertimento della natura – il vile effeminarsi, appunto, dell'uomo –, scarto anche questo da una norma irrinunciabile imposta all'individuo, e pertanto preannuncio di corruzione. Corruzione che si manifesta nel dilagare dei germi di morte nel campo solare della vita; e che viene espressa *per symbolum* nella descrizione concreta di spazi materiali. D'altronde, l'immagine della dimora, della *mansio*, è una delle grandi figure care ai mistici – barocchi in particolare – per significare gli stati dell'anima, le tappe addirittura di questa verso la perfezione<sup>14</sup>.

4. La ripresa dei temi dell'effimero si conclude con una variazione su un motivo emblematico di quella più generale riflessione

<sup>14</sup> Cfr., ad esempio, di Teresa d'Avila *El castillo interior* (1588). Sul tema della dimora interiore cfr. B. PAPASOGLI, *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Roma, Bulzoni, 1988, e Id., *Il «fondo del cuore». Figure dello spazio interiore nel Seicento francese*, Pisa, Ed. Libreria Goliardica, 1991, pp. 239-294; cfr. anche E. MACOLA, *Il castello interiore: il percorso soggettivo nell'esperienza mistica di Giovanni della Croce e Teresa d'Avila*, Pordenone, Ed. biblioteca della immagine, 1987. Per una tematica letteraria rapportata a concetti e immaginario relativi allo spazio cfr. la bibliografia, concernente l'intera letteratura francese, in AA. VV., *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di G. Rubino, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 361-427 (*La letteratura e lo spazio nella critica letteraria*). L'immagine del *palais ruiné* riporta al tema dell'anima corrotta dal peccato, raffigurata come casa in rovina. Possiamo citare un testo di Saint-Cyran sulle *bassesses de l'homme*, ove il motivo scritturale della casa costruita sulla roccia subisce una variante nella descrizione della rovina di una grande dimora *rebâtie* mediante la grazia di Gesù Cristo: «Après que l'homme, dont la maison intérieure avait été ruinée par Adam, l'a rebâtie par la grâce de Jésus-Christ, on trouve encore dans cette maison rétablie et renouvelée quelques restes qui font connaître la grandeur de la première ruine» (in J. ORCIBAL, *La spiritualité de Saint-Cyran, avec ses écrits de piété inédits*, Paris, Vrin, 1962, p. 174).

sulla *vanitas* in cui, come abbiamo detto, si risolve l'intera raccolta chassignetiana. È il motivo del fiore *qui fleurit e qui se fane*<sup>15</sup>, tra i più usati e abusati per esprimere la fuga del tempo, l'inconsistenza dell'essere mondano, la metamorfosi quale componente centrale della realtà terrena. Tematica con una lunghissima tradizione a monte, che risale anzitutto alla Bibbia:

Omnis caro foenum, et omnis gloria eius quasi flos agri. Exsiccatum est foenum, et cecidit flos, quia spiritus Domini sufflavit in eo. Vere foenum est populus; exsiccatum est foenum, et cecidit flos; verbum autem Domini nostri manet in aeternum<sup>16</sup>;

ove peraltro viene suggerita quella che potremmo definire l'alternativa alla *vanitas*: la contrapposizione del trascendente (*verbum Domini*) al transeunte della creaturalità.

È una tematica anche con una storia letteraria che ha radici classiche<sup>17</sup>, nella variante in particolare della rosa quale simbolo della vita, della giovinezza e dell'amore: dalla poesia latina a quella medievale, dal *Roman de la Rose* alla poesia rinascimen-

<sup>15</sup> Cfr. *O miserable moy! chargé d'iniquité*, 93-94: «[l'homme] croit, comme fait la fleur qui fleurit maintenant, / puis fanit tout soudain et meurt incontinent» (ed. Lope, cit., p. 241).

<sup>16</sup> *Isai.*, 40, 6-8. Cfr. anche *Job*, 14, 2: «[homo] quasi flos egreditur et conteritur» (Chassignet, CDXIII, 10: «et passons aussi tost comme l'ombre et la fleur»); *Psal.*, 102, 15: «Homo, sicut foenum dies eius; tanquam flos agri sic efflorescit»; *Jacob.*, 1, 10-11: «Dives autem in humilitate sua, quoniam sicut flos foeni transibit. Exortus est enim sol cum ardore, et arefecit foenum, et flos eius decidit»; *I Petr.*, 1, 24: «Quia omnis caro ut foenum, et omnis gloria eius tanquam flos foeni: exaruit foenum, et flos eius decidit; verbum autem Domini manet in aeternum».

<sup>17</sup> Le fonti classiche dei testi rinascimentali sono essenzialmente l'elegia tardo latina *De rosis nascentibus* (cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Il commento del Poliziano al Carme «De rosis»*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. III, pp. 397-422) e CATULL., 62, 39-47; cfr. anche l'*Anthologia latina*, citata da Carducci (commento ad A. POLIZIANO, *Le Stanze, L'Orfeo e Le Rime*, Firenze, G. Barbera, 1863, pp. 44 e 281-282), e il *Carmen Buranum* 186.

tale. Strettamente connessa alla rappresentazione della passione e dei sentimenti, con le sue caratteristiche di bellezza, di rigogliosa fioritura, di opulenza superba<sup>18</sup> da un lato, di caducità, di rapido sfiorire dall'altro, la rosa diventa allegoria della contraddittorietà della vita umana, allegoria che troviamo al centro delle composizioni sul tema del *carpe diem*: da Poliziano a Lorenzo de' Medici a Ronsard e alla *Pléiade*<sup>19</sup>.

Chassignet riprende ripetutamente il tema<sup>20</sup>, recuperando al di là dell'allegorismo classico-rinascimentale lo schema meditativo biblico, di cui ritroviamo appunto la contrapposizione fra la sorte di finitezza, comune a tutto ciò che è creato, e la stabilità eterna della *divinité*. Contrapposizione che qui non è tanto fra mortale ed eterno, quanto piuttosto fra *changement* ed *eternellement stable*, fra mutevole e immutabile, per cui non è il destino di morte ad attirare l'attenzione del poeta bensì l'evolversi della creatura, soggetta a metamorfosi continua. Evolversi all'interno di una storia ciclica di nascita-morte-nascita, che riporta più alla considerazione della natura in quanto immersa nella temporalità, a causa dei suoi avvicendamenti stagionali, che alla considerazione di un destino umano individuale. Come pare d'altronde suggerire, a livello retorico, la costruzione chiasmica dei vv. 9-10 (*fleurir-fanir / mourir-naistre; abaisser-hausser / augmenter-decroistre*)<sup>21</sup>. Per quanto la prima di queste contrapposizioni – proprio

<sup>18</sup> Come tale contrapposta all'«umile» violetta.

<sup>19</sup> Cfr. H. WEBER, *La création poétique au XVIe siècle en France*, Paris, Nizet, 1955, pp. 333-356 (*L'image de la rose et le thème de la fleur qui se fane*); G. MATHIEU-CASTELLANI, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 188-190 (*Floraisons*).

<sup>20</sup> Cfr. XCV, 9-14; XCIX, 7-14; CXX, 1-8; CCLII, 5-8; CCLXV, 13-14; CCLXXXVIII; CCCXXI; CDXIII, 10; *Puisque pour soulager nostre melancholie*, 41-44, 77-86, 207-217, 247-256; *Seigneur; Dieu Tout-Puissant, si tu as ordonné*, 138-140; *Soit que pour le soutient d'une juste querelle*, 23-27, 111-114.

<sup>21</sup> L'importanza di questo costrutto, e la sua valenza semantica, sono sottolineate dal moltiplicarsi dei chiasmi, che formano nei due versi una

perché con l'accoppiata *fleurir-fanir* si riconnette al tema del fiore, significativa comunque labilità – sembri porre la temporalità stessa, col suo gioco ciclico, all'insegna di un'inconsistenza e di una instabilità che rende i *chagemens* connotazione di una negatività opposta alla positività dello *stable*.

5. L'impianto stesso, strutturale e stilistico, del sonetto LXXXV sottolinea la netta alterità del divino rispetto all'umano. Le prime tre strofe disegnano il campo dell'uomo – area connotata come luogo di negatività – cui si contrappone nella terzina finale il campo del divino. Occorre tuttavia notare, all'interno di questa struttura, un intervento stilistico significativo: il v. 11 con cui conclude la prima parte («nous est commun à tous, et la divini-

---

griglia leggibile in orizzontale (*fleurir-fanir* / *mourir-naistre*; *abaisser-hausser* / *augmenter-décroître*) e in verticale (*fleurir-fanir* / *abaisser-hausser*; *mourir-naistre* / *augmenter-décroître*). Non è nelle finalità di questo lavoro fornire un'analisi complessiva della struttura retorica e delle figure stilistiche del sonetto LXXXV. Occorre tuttavia ricordare come alcuni degli interventi retorici – esemplari in questo senso sono i vv. 9-10 – abbiano una precisa funzione di sottolineatura concettuale. Nei vv. 9-10 manieristico è sicuramente il moltiplicarsi di figure retoriche, sia mediante l'iterazione di una stessa figura (il quadruplicarsi del chiasmo), sia con il sovrapporsi di figure diverse. Abbiamo già detto del chiasmo. Sempre negli stessi versi un doppio gioco di *climax* e *anticlimax* crea un effetto di inversione di movimento nell'uso della gradazione discendente-ascendente e ascendente-discendente (*fleurir-fanir-mourir* / *naistre*; *abaisser-hausser-augmenter* / *décroître*): inversione che riconduce una volta di più a una concezione ciclica del rapporto nascita/morte. Ancora, sempre nei due versi in questione, il gioco di *climax* e *anticlimax* è ulteriormente sottolineato dalla struttura di assonanze interne, per cui i due movimenti – discendente e ascendente – sono ritmati dalla doppia serie di assonanze (-ir, -ir, -ir; -er, -er, -er), ciascuna delle quali conclude, al momento dell'invertirsi della gradazione, nella clausola-rima -aistre/-oistre: rima che, collegando *naistre* e *décroître*, accentua fortemente – visivamente addirittura – il senso di inconsistenza e finitezza della creaturalità.

té»), anticipando il richiamo alla *divinité* al di fuori dell'area che le è strutturalmente propria all'interno del sonetto (la 2<sup>a</sup> terzina), mette in rilievo con la contrapposizione *tous/divinité* un senso di diversità che rafforza il discorso sul generale destino di caducità, destino peraltro estraneo al divino; ma lo stacco metrico, con la sua evidenza anche visiva, accentua la percezione di questa diversità malgrado, o in virtù dell'*enjambement*, che segna il proseguire del discorso, qui veramente *renversé* rispetto alla meditazione in apparenza totalizzante sulla *vanitas* della creaturalità. Rovesciamento peraltro che ha, come si è visto, una matrice biblica nell'opposizione dell'eternità del *verbum Dei* alla caducità del *flos* (*Isai.*, 40, 8).

In questa contrapposizione di negativo-positivo, mentre si evidenzia la totale alterità del divino nella sua unicità (*rien...hors...*), viene sottolineato il disegno di Dio nello stabilire tale alterità. Dio è volontà normativa (*la divinité...a voulu...*), ma questa volontà si esplica nell'imporre alla creazione terrena, oltre la legge di caducità, la differenza. Differenza, alterità, che consiste, per le creature, nell'essere situate nell'ambito dei *chagemens*, private della connotazione di *ferme* e *stable*. Ciò è caratterizzato, da un lato, dall'instaurarsi di un rapporto fra i due livelli – quello dei *chagemens* appunto e quello dell'*éternellement stable* – segnato da quel *parmy* con cui si indica la presenza di un Dio che nella metastoricità dell'eterno è presente ad ogni istante e abbraccia immutabile il nostro tempo e lo rinchiude in sé. Sebbene l'immaginario chassignetiano modifichi la visione di un Dio in cui siamo immersi in quella dell'immersione di Dio<sup>22</sup> *ferme* e *perdurable* nella nostra realtà transeunte e di mutamento<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> In realtà i vv. 12-14 mostrano una compresenza delle due immagini: l'evocazione di un Dio in cui siamo immersi (tale potrebbe anche essere il significato della figura dell'*abysme*), e quella dell'immersione di Dio *ferme* e *perdurable* nella nostra realtà (*parmy*).

<sup>23</sup> Rilettura di spunti di teologia del «totalmente altro» alla luce forse della tradizione agostiniana, di cui citiamo quel libro X delle *Confessiones* che è il grande archetipo non solo di una riflessione secolare sulla *quête* individuale del divino, ma soprattutto dell'immaginario che ne conse-

Immersione peraltro che non sopprime il senso di inaccessibilità reso dalla figura dell'*abyssme*. L'*abyssus* segna la lontananza incolumabile<sup>24</sup> e la profondità inaccessibile al pensiero umano<sup>25</sup>. L'insondabilità di questo abisso può riportare, in Chassignet, a una teologia negativa del *Deus absconditus*<sup>26</sup> che riecheggia forse i passi classici agostiniani su Dio che è al di là di tutto<sup>27</sup>, sul Dio «qui scitur melius nesciendo»<sup>28</sup>, proprio nella consapevolezza di un'insuperabile alterità.

L'eternità è *abyssme*. Dietro questa nozione di «abisso» si cela una tradizione estremamente ricca, evocativa sul piano poetico di un immaginario dai significati molteplici. «Ceterum scimus Deum etiam intra abyssos esse»<sup>29</sup>: la spiritualità patristica – e poi la spiritualità cristiana dei secoli successivi – riprendono dalla no-

---

gue, anche a livello di quella volgarizzazione di temi di spiritualità in cui Chassignet si situa. Nelle pagine in cui Agostino (*Conf.*, X, 24-26, 35-37, ed. a cura di M. Simonetti, Verona, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1996) sottolinea come Dio debba essere al tempo stesso nella memoria e al di là della memoria, si delinea in certo qual modo una immagine del Dio trascendente che si rende immanente all'uomo per permettergli di conoscerlo, ma nello stesso tempo si sottrae allo spazio della creaturalità, per cui, in fin dei conti, possiamo conoscere Dio solo in Dio stesso: «Ubi ergo te inveni, ut discerem te? Neque enim iam eras in memoria mea, priusquam te discerem. Ubi ergo te inveni ut discerem te, nisi in te supra me? Et nusquam locus, et recedimus et accedimus, et nusquam locus» (*ibid.*, X, 26, 37).

<sup>24</sup> Cfr. *Eccli.*, 42, 18: «Abyssum et cor hominum investigavit».

<sup>25</sup> Cfr. AUGUST., *Conf.*, IV, 4, 8: «quam investigabilis abyssus iudiciorum tuorum».

<sup>26</sup> Cfr. *Isai.*, 45, 15: «Vere tu es Deus absconditus».

<sup>27</sup> Cfr. AUGUST., *Conf.*, X, 40, 65: «Lustravi mundum foris sensu, quo potui, et attendi vitam corporis mei de me sensusque ipsos meos. Inde ingressus sum in recessus memorise meae, multiplices amplitudines plenas miris modis copiarum innumerabilium, et consideravi et expavi et nihil eorum discernere potui sine te et nihil eorum esse te inveni».

<sup>28</sup> AUGUST., *De ord.*, II, 16, 44 (ed. P. Knöll, Vindobonae-Lipsiae, Hölder-Pichler-Tempsky, CSEL, 1922).

<sup>29</sup> TERTUL., *Adversus Praxean*, 23 (ed. E. Kroymann, Vindobonae-Lipsiae, Tempsky-Freytag, CSEL, 1906).

zione scritturale di *abyssus*<sup>30</sup> sia la connotazione negativa di luogo ostile, baratro infernale, carcere impenetrabile, spazio remoto e separato, sia quella, di per sé neutra, di profondità senza fine. Gli stessi testi chassignetiani offrono una polivalenza di significati per quanto concerne l'immaginario dell'*abyssme*: anzitutto accezioni negative, come quella dell'abisso infernale («dans l'abyssme obscurci de l'Enfer redouté», CDXII, 4) che è anche dimora della morte («La mort au mesme instant saillit hors du silence / de l'abyssme ensouffré», CXL, 5-6), o quella di un baratro cui è assomigliata la morte («un abyssme noir duquel il ne ressort», CLXVI, 4)<sup>31</sup>.

Dell'*abyssus* biblico sussisterà nel Cinque e Seicento, a livello letterario, soprattutto la caratterizzazione acquatica, e il tema del *gouffre*, della *profondeur* come metafora marina, diventerà tipologia ricorrente per esprimere la realtà divina<sup>32</sup>. Si tratterà sempre

---

<sup>30</sup> Cfr. J. JEREMIAS, voce *abyssos* in G. KITTEL - G. FRIEDRICH (ed.), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1933-1978 (trad. ital.: *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, a cura di F. Montagnini, G. Scarpat e O. Soffritti, Brescia, Paideia, 1965-1992).

<sup>31</sup> Affini sono le immagini evocate dal termine *gouffre*, quasi sempre sinonimo di *abyssme* nelle sue accezioni negative. L'immaginario del *gouffre* si rapporta alla vita terrena intesa come negatività («de l'obscurité / du gouffre tenebreux de nostre humanité», LXXXI, 12-13; «la mort... / hors de ce gouffre obscure chassera mes esprits», CCCXCIX, 1-2; «Depuis le gouffre obscur / de mes ennuis», *Depuis le gouffre*, 1-2, ed. Lope, cit., p. 117; «[La vie est] un gouffre de remort», *La vie est du futur*, 10, *ibid.*, p. 143) o come realtà infernale («Vienca, si tu tombois dans un gouffre relant /.../ mais de ce noir enfer où tu vis en souffrance», CIX, 1 e 7); esso viene riferito inoltre al peccato («dans le gouffre mortel du vice envenimé», CLXXI, 13) e alla coscienza peccatrice («Tes yeux... / sondant les gouffres noirs en leur confusion, / Seigneur», *Tu m'as fait tant de biens*, 12-16, ed. Lope, cit., p. 432). Si può notare come connotazione propria del *gouffre* sia la tenebra, mentre l'*abyssme* può essere *noir* e *obscurci*, ma può essere anche l'abisso della *splendeur divine* (*O clarté sans laquelle*, 20, *ibid.*, p. 480).

<sup>32</sup> Cfr. B. PAPASOGLI, *Il «fondo del cuore»*, cit., pp. 147-193, ove si trove-



comunque di una metafora dell'infinito, dell'incommensurabile in cui ci si perde, «spazio immaginario correlato ad una esperienza interiore»<sup>33</sup>, che evidenzia l'ineffabilità dell'oggetto significato dalla metafora stessa.

Nel caso del nostro sonetto è questo appunto il significato della metafora: l'assolutezza del divino, implicita nella nozione di *Eternité*, si carica del senso dell'alterità. È all'insegna infatti dell'alterità, o meglio dell'impossibilità di esaurimento, che l'*abyssme* della *splendeur divine*<sup>34</sup> – come l'*abyssme* dell'*Eternité* (son. LXXXV) – connota il rapporto umano/divino<sup>35</sup>. In qualche modo in senso analogico – anche se con capovolgimento di segno, in quanto l'*abyssme* in cui l'uomo è situato non è la realtà divina in cui si sprofonda, ma la realtà terrena (negativa) da cui aneliamo al divino – Chassignet ricorre, in *Pere, mon dous support*, all'immaginario dell'*abyssme* per sottolineare una volta di più l'alterità di Dio<sup>36</sup>.

---

rà ulteriore bibliografia. «Gli autori moderni avevano spesso rinnovato il confronto fra il Signore e le acque: – Dio è un mare ove, quanto più si naviga, più si trova acqua – (Giovanni della Croce). Ma esso apparteneva a un patrimonio antichissimo: per questo non ci sorprende ritrovarlo in Saint-Cyran che amava e frequentava gli antichi, e condivideva d'altronde con i contemporanei l'idea della vita come navigazione pericolosa, capovolgendone arditamente il senso, giacché il pericolo è rappresentato ormai dalle rive: «- C'est par là qu'on mérite d'entrer dans l'abîme de la gloire [...], l'abîme de la mer qui est la grande image de Dieu et de sa gloire» (*ibid.*, p. 177). Sulle metafore acquatiche in Chassignet cfr. M. MASTROIANNI, *op. cit.*, cap. II, sez. «acqua».

<sup>33</sup> Cfr. B. PAPANOGHI, *Il «fondo del cuore»*, cit., p. 191.

<sup>34</sup> «Lumière qui par tout toute chose enlumine, / en l'abyssme profond de ta splendeur divine / engloutit moi vivant» (*O clarté sans laquelle*, 19-21, ed. Lope, cit., p. 480).

<sup>35</sup> Cfr. anche la voce *abisme* in H. LEMAIRE, *Les images chez Saint François de Sales*, Paris, Nizet, 1962, pp.76-77. Nella spiritualità salesiana l'*abisme* è rapportato all'incommensurabilità delle perfezioni divine e, soprattutto, evoca l'imperscrutabilità del divino («de la clarté divine»: *ibid.*, p. 77).

<sup>36</sup> «[...] quant à moy je ne pense / qu'autre que toy [*scil.* Dieu] me puisse

L'«immagine» di *Eternité* – rapportata a Dio – con cui si conclude il sonetto LXXXV si oppone, capovolgendone le valenze negative di fragilità e nullità, a quella del *lasche effeminé* – rapportata all'uomo – con cui il testo si apre, e nello stesso tempo evoca, nella sua connessione con l'*abyssme profond*, uno spazio incolmabile, che è allontanamento e schermo, fra Dio e l'uomo. Uomo per il quale questa contrapposizione è sofferenza, non accettazione. L'alterità fra transeunte ed eterno è percepita, come si è già accennato, con dolore nell'impatto con la morte, e non certo come proiezione nel trascendente. E il gemito, il *soupir* dell'uomo, è anzitutto lamento, un lamento peraltro riprovato come viltà: *Pourquoy soupires tu, ô lasche effeminé*.

6. Per meglio comprendere il rapporto dialettico che si instaura nel sonetto LXXXV fra i due poli – quello dei *changemens* e quello dell'*eternellement stable* – e per vedere come su questo rapporto sia costruita una struttura retorica che disegna non soltanto un gioco di contrapposizioni, ma un movimento dall'effimero all'eterno, il quale evidenzia anche l'inadeguatezza dell'uomo a percorrere un itinerario tracciato in qualche modo nell'abisso, converrà risalire alla fonte letteraria e concettuale di Chassignet, che nelle due terzine parafrasa il seguente passo dal *De constantia* (1583) di Giusto Lipsio:

---

apporter allegence / en ce destroit de maus où la mort m'a reduit, / duquel je te reclame et de jour et de nuit / sans cesse et sans repit, comme le saint Prophete, / vivant ensepvelis au ventre de la beste / qui fend les flos marins, implora ton secours / dez cest abyssme noir l'espace de trois jours, / attendant que ton ire ardemment allumee / fust par ta propre grace esteinte et consummee» (45-54, ed. Lope, cit., p. 231). Qui soccorre l'immaginario biblico (*Jon.*, 2, 1-11), come pure ritorna il lessico e l'immaginario scritturale in *Prince qui, des vertus* («Si nous nous souvenons en l'abyssme profonde / d'invoquer en esprit le Createur du monde», 269-270, ed. Lope, cit., p. 280), che riecheggia il salmo CXXIX («De profundis clamavi ad te, Domine»).

Aeterna lex a principio dicta omni huic Mundo, nasci, denasci, oriri, aboriri: nec quidquam stabile aut firmum arbiter ille rerum esse voluit, praeter ipsum.<sup>37</sup>

I testi del neostoicismo del tardo Cinquecento<sup>38</sup> sono tra le fonti predilette da Chassignet<sup>39</sup>. Il capitolo 16 del libro I del *De constantia* di Giusto Lipsio è, per intero, messo in versi da Chassignet in un lungo carme, o epistola metrica a Charles de Mont-Fort, che l'autore stesso definisce un *discours* di cui sottolinea il carattere di composizione «grande»<sup>40</sup>. Nel breve *Sommaire* premesso a questo testo Chassignet, richiamando l'originale di Lipsio, pone l'accento sui concetti di fondo:

A quiconque voudra diligemment esplucher ce discours tiré des euvres du docte Lipsius, il trouvera que le ciel, l'air, la terre, et les eaus, et generalement toute la belle harmonie de ce monde est tellement agitee, poussee et esbranlee de journalieres mutations que ce que l'on estime le plus ferme et solide se peut à peine exempter des lois du changement, tant les choses humaines

<sup>37</sup> IUSTI LIPSI, *De constantia*, lib. I, cap. XVI, Antverpiae, ex Officina Plantiniana, apud Viduam et Filios Io. Moreti, 1615, p. 25.

<sup>38</sup> Cfr. L. ZANTA, *La renaissance du stoïcisme au XVIe siècle*, Paris, Champion, 1914 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1975).

<sup>39</sup> Cfr. F. RUCHON, *Jean-Baptiste Chassignet: «Le Mépris de la vie et consolation contre la mort»*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XV (1953), pp. 57-67; R. E. LEAKE, *Jean-Baptiste Chassignet and Montaigne*, *ibid.*, XXIII (1961), pp. 282-295; J. C. ARENS, *J.-B. Chassignet of Seneca*, «Neophilologus», 1963, 1, pp. 73-76. Cfr. anche M. RICHTER, *Due temi di Philippe Du Plessis-Mornay e due sonetti di J.-B. Chassignet*, «Studi francesi», 17 (1962), pp. 276-279; *Id.*, *Una fonte calvinista di Chassignet*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXVI (1964), pp. 341-362.

<sup>40</sup> *Soit que pour le soutient d'une juste querelle*, 19-22: «[...] prenez en passant / le fidelle devoir d'un ceur obeissant / qui seulement attend que sa muse enhardie / quelque chose de grand à vos grandeurs dedie» (ed. Lope, cit., p. 326). La composizione comprende 214 versi, di cui i vv. 23-210 sono traduzione-parafraresi del capitolo di Giusto Lipsio.

sont sujettes à naitre et mourir et, venant à croitre iusqu'au dernier periode de leur grandeur, aller dés lors de plus en plus en diminuant, comme l'on peut aisément remarquer aus quatre grandes Monarchies de ce Monde.<sup>41</sup>

Ciò che Chassignet evidenzia nel testo lipsiano è la riflessione sulla *loi du changement* cui è sottoposto l'universo creato, e il ridimensionamento di quella *belle harmonie de ce monde* un tempo al centro delle celebrazioni rinascimentali, in quanto sconvolta (*agitee, poussee et esbranlee*) da trasformazioni continue (*journalieres mutations*). Da questa messa in evidenza consegue l'affermazione della *vanitas* delle *choses humaines*, che si accompagna a una considerazione del degradarsi della storia nel progressivo corrompersi delle età (*le quatre grandes Monarchies*).

Così la lunga parafrasi in versi, amplificata ma concettualmente fedele, traduce il passo citato, fonte anche del sonetto LXXXV:

Le Createur du ciel de toute eternité  
Toute chose a reduit sous la necessité  
De fleurir et ternir, de croistre et de décroistre,  
De verdier et seicher, de mourir et de naistre.  
Dieu seul ne sçait que c'est de fanir et viellir  
Et la fascheuse mort ne sçauroit l'assaillir,  
Le tems, si ce n'est luy, domte toute autre chose  
Et la loy de mourir à tout le monde impose<sup>42</sup>,

insistendo sul tema della *vanitas* – della *necessité* di caducità cui siamo sottoposti –, tema su cui peraltro Chassignet ritorna nella conclusione susseguente la parafrasi, ribadendo che il significato dell'intero brano consiste nella esplicitazione (*voyla... comme...*), in funzione parenetica, del destino di mutamento incessante cui sono condannate le *choses d'icy bas*, fino alla consumazione fi-

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.

<sup>42</sup> *Ibid.*, vv. 23-30.

nale segnata da un giorno *d'horreur et de detresse*, che non sembra neppure aprirsi su un'eternità, questa sì, *stable*:

Voyla, docte Seigneur, comme vont et revont,  
Flottant et reflottant, se defont et refont  
Les choses d'icy bas qui rouleront sans cesse  
Jusques au jour dernier d'horreur et de detresse.<sup>43</sup>

È vero che i citati vv. 23-30, parafrasando fedelmente Giusto Lipsio, accostano – come già *Isai.*, 40, 8 – il tema della *vanitas* (vv. 23-26= «Aeterna lex a principio dicta omni huic Mundo, nasci, denasci, oriri, aboriri») a quello del sussistere eterno del trascendente (vv. 27-30 = «nec quidquam stabile aut firmum arbiter ille rerum esse voluit, praeter ipsum»). Ma la rielaborazione operata nel sonetto LXXXV introduce delle varianti che modificano il senso del testo, o perlomeno ne arricchiscono il significato, con un ampliamento che sposta gli accenti all'interno della costruzione concettuale. Soprattutto le modifiche sono funzionali alla struttura generale del sonetto.

A prima vista il sonetto sembra offrire un calco più fedele del testo di Lipsio, rispetto ai versi *A Mont-Fort*<sup>44</sup>, proprio per la minore estensione della parafrasi, che concerne solo le due terzine. Ma se il v. 10 è un'*amplificatio* con funzione retorica di pura iterazione<sup>45</sup>, il v. 12, anch'esso *amplificatio* che itera la qualifica di *stabilitas* attribuita alla divinità, ribadisce l'alterità totale fra umano e divino su cui si costruisce l'intero sonetto. *Parmy ces changemens eternellement stable*: opposizione e compenetrazione. Lo stabile, come si è detto, è calato (*parmy*) nel mutevole, e i due

<sup>43</sup> *Ibid.*, 211-214.

<sup>44</sup> «De fleurir et fanir, de mourir et de naistre... nous est commun à tous» = «nasci, denasci, oriri, aboriri lex dicta omni huic mundo»; «et la divinité... n'a voulu que rien fust de ferme ou perdurable» = «arbiter ille rerum nec quidquam stabile aut firmum esse voluit».

<sup>45</sup> Cfr. *supra*, § 4, per il significato della costruzione chiasmica, assente nel testo lipsiano e nei versi *A Mont-Fort*.

termini chiave *changemens* e *stable*, opponendosi specularmente, ruotano intorno all'avverbio *eternellement* che, se da un lato definisce come appartenente a Dio nel suo essere fuori del tempo – e non alla creatura – la *stabilitas*, dall'altro pare in qualche modo riflettersi anche sul *parmy*, proclamando «eterno», in questo caso non soggetto al dominio del tempo storico, il compenetrarsi di umano e divino. L'*amplificatio* infine del v. 14, che rende il *praeter ipsum* con «hors de l'abysme profond de son Eternité», introduce ancora varianti essenziali.

Tali varianti concernono l'immagine dell'*abysme*, inesistente nel dettato di Lipsio, e la nozione di *Eternité*, che a prima vista potrebbe sembrare riprendere – almeno a livello di persistenza di lessemi – l'*aeterna lex* del *De constantia*. In effetti l'espressione «aeterna lex a principio dicta [est]» è esattamente resa dalla parafrasi «de toute eternité [...] a réduit sous la nécessité» (*A Mont-Fort*), mentre non vi è nessun rapporto semantico fra l'*aeterna lex* lipsiana e il *son Eternité* del sonetto LXXXV, se non nel fatto che entrambi i contesti richiamano in certa qual misura, a livello di lessico, l'immaginario dell'«eterno».

Abbiamo già detto del significato che assume la figura dell'*abysme*: è opportuno ora sottolineare come la resa della formula *arbiter ille rerum* – denominazione di Dio – mediante l'evocazione dell'attributo divino dell'eternità, rientri nello schema strutturale del sonetto che si apre con un riferimento all'uomo – visto, in una rappresentazione di *deminutio* che ne descrive la negatività, come il *lasche effeminé* – e si conclude con l'esaltazione della positività della *divinité*, recepita nel suo essere eterna. Tuttavia è proprio l'evocazione dell'immagine dell'*abysme* che permette la nostra lettura del testo di Chassignet. Infatti la posizione del doppio richiamo, all'uomo e a Dio, che governa l'intera struttura del sonetto, ci costringe anche a stabilire un nesso fra questi due poli, nesso che viene evidenziato come contrapposizione di effimero e stabile nelle due terzine che parafrasano il passo di Lipsio e sottolineano con forza l'alterità e l'unicità di Dio già affermata nel *De constantia* e nei versi *A Mont-Fort* («nec quidquam... praeter ipsum» / «si ce n'est luy»).

Soprattutto – già si accennava – nel costituirsi di questo nesso fra umano e divino non solo viene enfatizzata la contrapposizione negativo/positivo, come si evince anche dalla rigorosa cor-

rispondenza strutturale a livello di immagini e di lessico<sup>46</sup>, ma si crea un rapporto più sottile fra il dante e il ricevente la norma. Se infatti l'alterità – e di conseguenza la norma universale di caducità – sono imposte da Dio (*la divinité... a voulu...*), è dal modo in cui nel testo chassignetiano si pone l'alterità stessa che deduciamo la difficoltà di coniugare accettazione della legge di *finitudo* e possibilità di rapportare questa accettazione a una percezione dell'*Eternité*, percezione che sia in qualche misura chiara conoscenza. Sempre in una precisa corrispondenza strutturale abbiamo nei vv. 11 e 14, a conclusione delle terzine, l'idea di un destino comune (*nous est commun à tous*), destino di inconsistenza (1<sup>a</sup> terzina), contrapposto all'«immagine» di *Eternité* (2<sup>a</sup> terzina), che è immagine invece di consistenza: ma proprio perché è evocata come sprofondata nell'*abysme*, tale consistenza diventa difficile da decifrare.

Ne consegue la presa di coscienza da parte dell'uomo dello scarto ineliminabile fra *changemens* e *stable*, quello *stable* che appartiene esclusivamente all'ambito dell'eterno. E la riflessione sulla *vanitas* terrena, centrale al *Mespris* chassignetiano, assume nel sonetto LXXXV, in forza della struttura testuale, anche il carattere di un raffronto fra l'essere normante e l'essere normato, all'insegna dell'inadeguatezza.

Sotto questo aspetto il sonetto LXXXV può essere considerato esemplificativo dell'impostazione di fondo che Chassignet ha dato all'intero *Mespris*. Libro di ascesi – *ars bene moriendi* e *bene vivendi* a un tempo –, oscillante appunto fra i due termini di *mespris* e di *consolation*, integra l'ammonizione con il conforto. Se l'*admonestatio* trae infatti efficacia parenetica dai topoi scritturali della *vanitas*, l'invito a non voler derogare dalla legge univer-

sale di caducità può configurarsi come una sorta di consolazione: la consolazione, però, il conforto di un cristiano che sia capace – il riferimento a Lipsio è significativo – dell'accettazione stoica di quella *necessitas* che è destino di finitezza.

(1998)

<sup>46</sup> Sarà sufficiente, ancora, considerare le clausole delle quartine (*butiné / ruiné*) e delle terzine (*divinité / Eternité*), che riportano, nel primo caso, a immagini di *deminutio* e annichilamento – per di più con un'accentuazione dell'aspetto negativo anche sul piano morale, sia nel concetto di *butiner* come in quello di *ruiner* –, nel secondo, alla nozione di Dio e alla sua qualifica di *stabilitas* per eccellenza.

**III**



## Tra favola ed emblema: i *Sonnets Franc-Comtois*, attribuiti a Chassignet

1. Negli ultimi decenni si è accentuato l'interesse per l'emblematica<sup>1</sup>, soprattutto da parte di studiosi attenti alla definizione della civiltà manierista e al fenomeno complesso della transizione dal Rinascimento al Barocco. In parte il moltiplicarsi delle indagini sul *Polifilo*<sup>2</sup>, considerato nei suoi aspetti iconologici,

---

<sup>1</sup> Cfr. L. GROVE - D. RUSSELL, *The French Emblem. Bibliography of Secondary Sources*, Genève, Droz, 2000: è la rassegna bibliografica più ampia e aggiornata, cui facciamo sempre riferimento nel nostro lavoro. Il libro fondatore delle indagini sul rapporto fra *ars emblematica* e teorie letterarie rinascimentali è R. J. CLEMENTS, «*Picta Poesis*». *Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960. Oltre alle opere di cui si fa cenno subito dopo e che segnano tappe fondamentali della ricerca in questo campo, cfr. anche M. PRAZ, *Studies in XVII Century Imagery*, Roma, Sansoni Eruditi, 1974; J. LANDWEHR, *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems (1534-1827)*, Utrecht, Haerutjens Dekker & Gumbert, 1976; AA. VV., *L'Emblème à la Renaissance*, «Actes de la journée d'études du 10 mai 1980», éd. et introd. de Y. Giraud, Paris, SEDES, 1982; D. S. RUSSELL, *The Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum Publ., 1985; R. PAULTRE, *Les images du livre. Emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991; J. M. CHATELAIN, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993; A.-É. SPICA, *Emblématique et périodisation du XVII<sup>e</sup> siècle*, «Littératures classiques», 34 (1998), pp. 191-202.

<sup>2</sup> Una bibliografia si può trovare in F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile*, éd. par G. Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994 (si tratta dell'edizione della traduzione francese del 1546). Cfr. anche L. DOREZ, *Études aldines: II. Les origines et la diffusion du «Songe de Polifile»*, «Revue des Bibliothèques», 6 (1896), pp. 239-283; R. BARRAUD, *Essai de bibliographie du «Songe de Poliphile»*, «La Bibliofilia», 15 (1913), pp. 21-29; L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1923; CL. BALAVOINE, *Le modèle hiéroglyphique à la Re-*

ha aperto la strada a queste ricerche. Per quanto concerne l'emblematica di area francese, ricordiamo alcune date fondamentali: il 1974, anno in cui Barbara Tiemann, nel suo lavoro su Corrozet<sup>3</sup>, affronta il problema delle interconnessioni tra emblema, favola e altre forme di testo/immagine come geroglifici o *proverbes en rime*, a partire dalle prime edizioni di Alciato fino al Seicento; il 1988, anno di pubblicazione del lavoro di Gisèle Mathieu-Castellani sugli *Emblèmes de la mort*<sup>4</sup>, che ha stimolato lo

---

naissance, in AA. VV., *Le modèle à la Renaissance*, sous la direction de J. La Fond, Paris, Vrin, 1986, pp. 209-225; F. CHARPENTIER, *De Colonna à La Fontaine. Le nom de Poliphile*, in AA. VV., *L'intelligence du passé. Les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean La Fond*, sous la direction de P. Aquilon, J. Chupeau et al., Tours, Université François Rabelais, 1988, pp. 369-378; G. POLIZZI, *«Le Songe de Poliphile»*. *Renovation ou métamorphose du genre littéraire*, in AA. VV., *Le songe à la Renaissance*, sous la direction de F. Charpentier, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990, pp. 85-98; A. KENT HIEATT - A. LAKE PRESCOTT, *Contemporizing Antiquity. The «Hypnerotomachia» and its Afterlife in France*, «Word and Image», 8. 4 (1992), pp. 291-321.

<sup>3</sup> Cfr. B. TIEMANN, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München, Fink Verlag («Umanistische Bibliothek», 18), 1974.

<sup>4</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988. Numerosi e importanti sono gli interventi della studiosa sull'argomento: cfr. *Nombre, lettre, figure, à la Renaissance*, «Revue des Sciences Humaines», 179 (1980), pp. 5-6 (introduzione a un numero monografico, organizzato dalla stessa G. Mathieu-Castellani, su *La lettre, la figure, le rébus dans la poésie de la Renaissance*); *Emblèmes de la mort*, «Europe», 64. 691-92 (1984), pp. 125-135; *L'échiquier allégorique*, «Corps Écrit», 18 (1986), pp. 79-87; *Un emblème sans devise. Étude du IX<sup>e</sup> sonnet de la mort de Sponde*, «L'information Grammaticale», 31 (1986), pp. 16-20; *La Parleuse muette*, «L'Esprit Créateur», 28. 2 (1988), pp. 25-35; «*Lisible/visible*». *Problématique de la représentation dans les emblèmes*, in AA. VV., *Le livre et l'image en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'E.N.S., 1989, pp. 135-152; *Le retour de l'emblème*, «Littérature», 78 (1990), pp. 3-10; *L'emblème et le corps*. *Anatomie d'un paysage: Sponde, ibid.*, pp. 65-77 (questi due ultimi contributi fanno parte di un numero mo-

studio del rapporto fra i diversi elementi costitutivi dell'emblema (iscrizione sentenziosa, immagine, epigramma) e gli eventuali testi letterari (composizioni poetiche di varia estensione: quartina, dizain, sonetto, ecc.) che lo glossano nella prospettiva della ricostruzione del regime retorico di un discorso letterario che si vuole sentenzioso e normativo; il 1996 infine, anno in cui una ricca *thèse* di Anne-Élisabeth Spica<sup>5</sup>, definendo la rete di rapporti che l'emblematica intrattiene, nell'arco del periodo manierista e barocco (1580-1700 sono i termini che la studiosa pone alla sua indagine), con i generi letterari, ha ricostruito un processo che vede l'emblematica «depositaria della trascendenza simbolica» creare dapprima, nel Rinascimento, un linguaggio che sostituisce la parola letteraria, per poi integrarsi progressivamente in essa fino a dissolversi in quanto «simbolica» pura, diventando semplice illustrazione. Spica inoltre mette in evidenza come l'emblematica contrassegni una retorica figurativa e come questa retorica sia essenzialmente una retorica cristiana che presiede a discorsi morali di contenuto religioso. Infine il 2000, anno in cui un poderoso lavoro di Alison Saunders, sottolievando gli elementi innovativi e quelli tradizionali nell'evoluzione e persistenza dell'emblematica secentesca rispetto a quella del Cinquecento, mette fra l'altro in evidenza le connessioni tra emblema e favola, insistendo sulla categoria di *emblematic fable*<sup>6</sup>.

---

nografico, organizzato da G. Mathieu-Castellani, su *Anatomie de l'emblème*; *Le défi de l'emblème*, «Revue de Littérature Comparée», 64. 4 (1990), pp. 597-603 (anche questo contributo introduce un numero monografico, organizzato sempre da G. Mathieu-Castellani, sull'emblematica); insieme con R. Chazal, G. Mathieu-Castellani, ha curato AA. VV., *La pensée de l'image. Signification et figuration dans les textes et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

<sup>5</sup> Cfr. A.-É. SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996.

<sup>6</sup> Cfr. A. SAUNDERS, *The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity*, Genève, Droz, 2000, in particolare pp. 21-64. Sulla nozione di *fable emblématique* cfr. anche P. SMITH, *Les fables emblématiques d'Étienne Perret*, «Emblematica», 8.2 (1994), pp. 221-242.

Negli stessi decenni si è intensificata l'attenzione alla favolistica<sup>7</sup>, attenzione di cui sono dimostrazione, sempre per quanto concerne il versante francese, le indagini sistematiche avviate da Gianni Mombello e dalla sua scuola, e confluite nel «Corpus des favolistes français des temps modernes»<sup>8</sup> edito nelle collezioni del C.E.F.I.<sup>9</sup> La critica d'altra parte, ha visto sempre più la favola esopica come connessa all'emblema, in quanto genere letterario<sup>10</sup>. Inoltrandosi nell'area secentesca, anzi spingendosi fino agli estremi limiti di questa, gli studiosi hanno inglobato nell'emblematica testi di alto profilo letterario, come le *Fables* di La Fontaine<sup>11</sup>. A

<sup>7</sup> Cfr. J. VIGNES, *Fonction sociale de la poésie au XVI<sup>e</sup> siècle. La fable*, in AA. VV., *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, pp. 373-379, denso di indicazioni bibliografiche.

<sup>8</sup> Collection dirigée par Gianni Mombello: «Première série: Catalogues et études»; «Deuxième série: Textes et documents».

<sup>9</sup> Cfr. G. MOMBELLO, *Le raccolte francesi di favole esopiane dal 1480 alla fine del secolo XVI*, Genève-Paris, Slatkine, 1981; P. RUELE, *Les «Apologues» de Guillaume Tardif et les «Facetiae morales» de Laurent Valla*, Genève-Paris, Slatkine, 1986; PH. GUIDE, *Les fables morales*, intr., textes et notes par L. Rovero, Genève-Paris, Slatkine, 1987; G. CORROZET, *Second livre des fables d'Esopé*, éd. par P. Cifarelli, Genève-Paris, Slatkine, 1992; G. PARUSSA, *Les recueils français des fables ésopiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1993; P. CIFARELLI, *Catalogue thématique des fables ésopiques françaises XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1993.

<sup>10</sup> È in questa connessione che Anne-Élisabeth Spica, nella prospettiva del rapporto fra emblematica e retorica cristiana, parla della trasformazione della favola in favola sacra (cfr. A.-É. SPICA, *Une mise en Lettres de l'Écriture: emblématique et méditation au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Littératures classiques», 39 (2000), pp. 17-28, in particolare pp. 24-26).

<sup>11</sup> Non dobbiamo tuttavia dimenticare, accanto ai testi «illustri», i numerosi testi che, pur non raggiungendo le pagine della storia letteraria, hanno fatto da tramite alla diffusione del genere favolistico e hanno fornito substrato perfino a La Fontaine. Anche in questo campo sono esemplari, ricche di suggestioni e indispensabile repertorio di materiali, le ricerche di Gianni Mombello: cfr., ad esempio, G. MOMBELLO, *Le recueil trilingue*

proposito di questo autore, Georges Couton, studiando il rapporto emblematica/letteratura<sup>12</sup>, considera come la stretta connessione, presente anche nelle celebri *Fables*, fra l'illustrazione e il testo, riporti le favole di La Fontaine all'archetipo dell'emblema, e a riprova di questo, viene citato il fatto che Menestrier nella seconda edizione del suo *Art des Emblèmes* (1684) annette all'emblematica queste *Fables*, il che «spingendoci a leggere questi testi in una prospettiva cui non avremmo mai pensato, ci offre una direzione di ricerca che merita di essere seguita»<sup>13</sup>.

È in tale direzione che intendiamo indagare, attraverso uno studio concernente un'opera *charnière* fra Manierismo e Barocco. Si tratta dei *Sonnets Franc-Comtois*, una raccolta attribuita a Jean-Baptiste Chassignet, composta verso il 1615<sup>14</sup>. L'autore dei *Sonnets*, sia questi Chassignet o altri, ha compiuto un'operazione significativa nell'evoluzione della forma-emblema, di cui un archetipo, per quanto concerne l'ambito francofono, è da ricercare

de Jean Meslier (Paris, 1629), «Studi francesi», 134 (2001), pp. 220-248.

<sup>12</sup> Cfr. G. COUTON, *L'emblème et la littérature au XVII<sup>e</sup> siècle*, in ID., *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1991, pp. 127-145; cfr. anche ID., *La poétique de La Fontaine*, Paris, P.U.F., 1957, e P. DANDREY, *La fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992.

<sup>13</sup> Cfr. G. COUTON, *L'emblème et la littérature etc.*, cit., p. 132. Sui rapporti fra La Fontaine e la tradizione emblematica cfr. P. SMITH, *La Fontaine et la fable emblématique*, in AA. VV., *La pensée de l'image*, cit., pp. 83-98; D. RUSSELL, *Le relais de l'illustration dans les fables de Gilles Corrozet et de La Fontaine. Une étude comparative*, in AA. VV., *Fabuleux La Fontaine*, sous la direction de K. Meerhoff et P. J. Smith, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 50-63.

<sup>14</sup> J.-B. CHASSIGNET, *Sonnets Franc-Comtois inédits*, publiés pour la première fois d'après le manuscrit original par Th. Courtaux, Paris, 1892 (Genève, Slatkine Reprints, 1969). Per l'editore, Courtaux, e per alcuni studiosi più recenti, come l'editore del *Mespris* Hans-Joachim Lope (Genève-Paris, Droz-Minard, 1967) o Raymond Ortali (*Un poète de la mort: Jean-Baptiste Chassignet*, Genève, Droz, 1968), l'autenticità chassignetiana è accettata, ma non vi sono, in realtà, prove sicure.

nell'*Hecatographie* di Corrozet<sup>15</sup>.

Gli *Emblemi* (*Emblematum liber*) di Andrea Alciato, pubblicati in latino ad Augusta nel 1531, sono all'origine di una larga diffusione europea del genere, pur collegandosi a una precedente tradizione medievale<sup>16</sup>. Essi offrono lo schema esemplare della forma-emblema. Ogni emblema occupa una pagina, e si compone di questi tre elementi<sup>17</sup>: 1) in alto abbiamo una epigrafe, un *titulus*, che consiste o in un semplice termine enunciante un concetto, quale *Concordia*, o in un motto o in una breve frase con valore di massima («Ei qui semel sua prodegerit, aliena credi non oportere») o ancora in un enunciato critico di condanna strutturato con *in* + accusativo («In eos qui supra vires quicquam audent»); 2) al centro, abbiamo un'immagine, che può essere una figura emblematica derivata dalla tradizione medievale (ad esempio da quei bestiari, ove ogni animale significa un vizio o una vir-

tù), oppure una figura dal valore genericamente simbolico (quella, ad esempio, che rappresenta un oggetto, come nell'emblema sulla pace, «Ex bello pax», abbiamo un elmo circondato da uno sciame di api<sup>18</sup>); 3) un epigramma latino in distici elegiaci o in esametri, che commenta e spiega sia l'iscrizione sia l'immagine<sup>19</sup>. Corrozet, nel 1540<sup>20</sup>, varia questa struttura, arricchendola di un quarto elemento, una composizione didascalica di una ventina di versi (quasi sempre ottosillabi o decasillabi), talvolta in disposizione strofica (di strofe eterometriche).

Come ha sottolineato Mathieu-Castellani nella sua analisi, i rapporti fra i quattro elementi che compongono l'emblema (motto, immagine, epigramma, commento poetico) sono variabili: tuttavia, il caso più frequente è quello della ridondanza, in quanto la composizione poetica è spesso «un'espansione senza addizio-

<sup>15</sup> Cfr. G. CORROZET, *Hecatographie (1544) et Les Emblemes du «Tableau de Cebes» (1543)*, reproduits en facsimilé avec une étude critique par A. Adams, Genève, Droz, 1997. Sull'*Hecatographie*, nella prospettiva che ci interessa, cfr. B. TIEMANN, *op. cit.*; cfr. anche A. SAUNDERS, *Emblem Books for a Popular Audience? Gilles Corrozet's «Hecatographie» and «Emblèmes»*, «Australian Journal of French Studies», 17 (1980), pp. 5-29; A. STRAMIGNONI, *Le deuxième livre des «Fables» de Gilles Corrozet*, in AA.VV., *Épopée animale, fable, fabliau*, sous la direction de G. Bianciotto et M. Salvat, Paris, P.U.F., 1984, pp. 585-595; J. SCHWARTZ, *Emblematic Theory and Practice. The Case of the Sixteenth-Century Emblem Book*, «Emblematica», 2. 2 (1987), pp. 293-315; A. ADAMS, *Textual Development in Corrozet's «Hecatographie»*, «Emblematica», 8. 1 (1994), pp. 43-59; D. GRAHAM, *Récurrance, redondance, rupture. L'Emblème français de Gilles Corrozet et son rythme de lecture*, «Études littéraires», 29. 1 (1996), pp. 47-57.

<sup>16</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Emblèmes de la mort*, cit., pp. 47-49.

<sup>17</sup> Si fa qui riferimento alla ristampa anastatica (con prefazione di P. Laurens, Paris, Klincksieck, 1997) dell'edizione lionese del 1551, presso Macé Bonhomme: *Emblemata D. A. Alciati, denuo ab ipso Autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab Autore Emblemata suis quoque eiconibus insignita*, Lugd. apud Mathiam Bonhomme, 1551.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>19</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, (*Emblèmes de la mort*, cit., p. 49), riferendosi all'emblema di Alciato «In mortem praeproperam» (ed. cit., p. 169), annota, a proposito dei suddetti tre elementi: «L'élément centreur de sens est l'inscription: image et vers se bornent à gloser le qualificatif attribué à la mort, son caractère précoce. Plutôt que d'un mode de langage conjugant choses et mots, des choses qui sont signifiées, des mots qui signifient (selon la formule d'Alciat souvent reprise: *verba significant, res significantur*), on devrait ici parler d'un discours commenté par une double glose, figurative et verbale. Au reste, il faut constater que la glose n'est pas toujours explicite, et que la redondance du texte par rapport à l'image peut rester problématique dans son rapport au référent: les deux dauphins et la Gorgone, à la fois représentés par des figures et par des mots, sont «signe de deuil» sans que soit précisé le code qui autorise une telle lecture. L'image conserve ainsi son pouvoir de séduction dans la mesure où elle reste partiellement énigmatique, chaque allusion n'étant pas totalement élucidée».

<sup>20</sup> *Hecatographie, C'est-à-dire les descriptions de cent figures et histoires, contenant plusieurs Apophtegmes, Proverbes, Sentences et dits tant des Anciens que des modernes*, à Paris, chez Denys Janot, en 1540. I riferimenti, in questo studio, sono alla ristampa anastatica dell'edizione del 1544 a cura di Alison Adams.

ne dell'insieme motto/immagine/epigramma»<sup>21</sup>. Ciononostante, in alcuni casi, «nell'*Hecatographie*, il modello dell'emblema si complica proprio per l'intervento del quarto elemento, la composizione poetica, e per un gioco più complesso tra le quattro unità: la loro convergenza non è più del tutto garantita, e la loro disgiunzione può giungere alla discordanza, mentre l'unità strutturale tende a diventare instabile in seguito alla mobilità delle piccole unità che la compongono. Il rapporto della figura e del testo si problematizza, perde la sua evidenza per acquistare in alcuni casi lo statuto dell'enigma»<sup>22</sup>. L'operazione compiuta dall'autore dei *Sonnets Franc-Comtois* si inserisce in questo schema.

Non possiamo sapere quale fu il progetto che portò alla composizione dei *Sonnets*, né i termini della collaborazione fra incisore e poeta: in particolare ignoriamo se si trattò da parte dell'autore, per cui si ipotizza il nome di Chassignet, di un intervento di illustrazione *a posteriori* di una serie di *vignettes* incise da Pierre de Loisy, oppure se fu l'incisore a illustrare i testi letterari, secondo un'organizzazione dell'opera impostata di comune accordo con il poeta<sup>23</sup>. Ad ogni buon conto è una costruzione, quella dei *Sonnets Franc-Comtois*, interessante per la storia dell'emblematica, di cui vengono riprese le strutture ormai canoniche, con il ricupero e l'impiego di elementi propri della favolistica.

2. Siamo, nei *Sonnets Franc-Comtois*, in presenza di una quadripartizione: abbiamo infatti un motto, una immagine, un epigramma (due ottosillabi a rima baciata), un sonetto. Anche qui l'epigramma e il sonetto rappresentano la spiegazione dell'immagine e del motto. L'epigramma nella sua brevità, che assume

<sup>21</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Emblèmes de la mort*, cit., p. 57.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>23</sup> Il fatto che il testo poetico che accompagna le incisioni ci sia giunto manoscritto, potrebbe farci propendere verso la prima ipotesi, ma non abbiamo elementi certi. Cfr. l'*Introduction* di Théodore Courtaux alla sua edizione (*Sonnets Franc-Comtois*, ed. cit., pp. 3-7).

il carattere di massima, è in qualche modo una replica, che carica di sentenziosità il motto, o ne accentua la sentenziosità.

Facciamo un raffronto con lo schema dell'archetipo di Alciato, scegliendo una tematica affine, se non identica: l'emblema «Concordia» di Alciato<sup>24</sup>, l'emblema «Discorde haye de Dieu» dall'*Hecatographie* di Corrozet<sup>25</sup> e il sonetto VI di Chassignet<sup>26</sup>, «Pacata rebellio turbat».

#### a) **ALCIATO:**

##### 1) Motto:

«Concordia».

##### 2) Immagine:

Due condottieri romani si stringono la mano, sullo sfondo di un accampamento in armi.

##### 3) Epigramma:

In bellum ciuile duces cum Roma pararet,  
Viribus et caderet Martia terra suis:  
Mos fuit in partes turnis coëuntibus easdem,  
Coniunctas dextras mutua dona dari.  
Fœderis hæc species: id habet Concordia signum,  
Vt quos iungit amor, iungat et ipsa manus.

#### b) **CORROZET:**

<sup>24</sup> Rist. anast. cit., p. 46.

<sup>25</sup> Rist. anast. cit., H. 31.

<sup>26</sup> Per comodità di citazione usiamo il riferimento a Chassignet, senza volere per questo dare per scontata o definitiva l'attribuzione dei *Sonnets Franc-Comtois* al poeta di Besançon.



1) Motto:

«Discorde haye de Dieu».

2) Immagine:

Giove, con le altre divinità, fa precipitare dal cielo la discordia.

3) Epigramma:

Lors que discorde eut esté expulsée,  
Des cieulx luysants, par le dieu Iupiter,  
Et qu'il la feit en bas precipiter,  
La guerre fut en terre commencée.

4) Componimento poetico esplicativo (in decasillabi a rima baciata):

Discorde vn iour se voulut entremettre  
Entre les dieux et deesses se mettre,  
Là hault es cieulx: mais n'y fut pas long temps,  
Qu'entre eulx esmeut grandz noises et contentz.  
Ce que voyant la puissance diuine,  
Craignant le ciel tresbucher en ruyne,  
Et les discordz et propos odieux,  
Trop s'esmouuoir entre les puissants dieux:  
Du hault du ciel la feit tomber en terre,  
Ou elle esmeut contention et guerre,  
Entre les gents, par longs plaidz et procès,  
Armes, cousteaulx, et telz piteux excés.  
Hayne elle esmeut entre le filz et pere,  
Entre les sœurs, entre la fille et mere,  
Entre les Roys et princes estrangers,  
S'accompagnant de mort en telz dangers.  
De ce temps là, les lieux de paradis,  
Pour tant de maulx luy furent interdictz:  
Car là où sied la grand'diuinité,

Estre ne peult noyse et hostilité.  
Le Dieu des dieux ne veult point de discorde:  
Car il est Dieu de paix et de concorde.  
Mais tant de temps que ce monde sera,  
En ces bas lieux discorde habitera.  
Nous deürions doncq' nostre mort souhaiter,  
Pour les beaulx lieux de la paix habiter.

c) **CHASSIGNET:**

1) Motto:

«Pacata rebellio turbat».

2) Immagine:

Un cammello, che con lo zoccolo intorbida l'acqua di una fontana.

3) Epigramma:

La rebellion tyrannicque  
Rompt l'ordre de la republicque.

4) Sonetto esplicativo:

De son ambition Catilina seduit  
Ne sçauroit dedans Rome endurer la police.  
Il faut que Rome ou luy entierement perisse  
Ou que dessous sa main l'empire soit reduit.

Aux yeux des chassieux trop grande clairté nuit.  
C'est pourquoy ces brouillons, qui n'ont autre delice  
Que de troubler le monde, abhorrent la justice,  
Dont l'esclat à leurs yeux dommageablement luit.

Que la sedition, le trouble et le desordre  
Mettent tout à l'envers, pourveu qu'ils puissent mordre  
Sur le bien de l'estat, tout mal leurs est tout un.

Miserables chameaux qui tous recreus de penne,  
S'ilz ne troublent du pied les eaux de la fontenne,  
Ne trouvent à leurs soif le breuvage oportun.

I primi tre elementi dell'emblema di Chassignet corrispondono allo schema di Alciato, con alcune differenze concernenti lo statuto di ciascuno di essi. Il motto di Alciato («Concordia») consiste nel semplice vocabolo che enuncia un concetto da definire ulteriormente; il motto di Chassignet propone invece una massima, una sentenza («Pacata rebellio turbat», «La discordia turba una situazione di pace») concernente appunto la nozione di turbamento della concordia<sup>27</sup>. L'epigramma di Alciato spiega il contenuto

<sup>27</sup> Gisèle Mathieu-Castellani (*Emblèmes de la mort*, cit., pp. 54-55) distingue, sia in Alciato che in Corrozet, quattro categorie di *énoncés titulaires*: «1) *L'ordre, l'intimation, l'énoncé d'obligation*, soit par l'utilisation des verbes *devoir/falloir*: «Raison doit être au conseil», ou leurs équivalents: «Secret est à louer»; soit par le recours à l'infinitif: «Parler peu et venir à point», soit avec ellipse du verbe d'obligation: «Amitié entre les frères», «Espérance en adversité». 2) *L'assertion catégorique* qui signale la maxime, le proverbe, la sentence: «Douce parole rompt ire», «Dessous beauté gît déception», «De tromperie pauvreté», parfois modalisée: «Expérience *aucunes fois* dangeuse», «Les petits peuvent *souventes fois* nuire»... 3) *La définition* d'un concept ou d'une notion, sous la forme d'une réponse à une question implicite: «Qu'est ce que...?», «comment définir...?» ou «que représente...?». L'inscription porte alors seulement le nom du concept ou de la notion à définir, «Paix», «Amour du bien public», et/ou attire l'attention sur le contenu notionnel de l'image («Suffisance» ou «République»), parfois en la désignant comme telle: «L'image de témérité», «L'image de Némésis», «L'image de Fortune»... 4) *L'énoncé critique, contre* (équivalent de la formule *in + accusatif* chez Alciato): «Contre celui qui est cause de son mal», «Contre les magiciens»... Sur les cent inscriptions qui dessinent en pointillé une Somme où se résumant les codes du savoir et du devoir, un conservatoire des traditions et des expériences, une dizaine appartient au registre critique et satirique, une vingtaine énonce une obligation; les autres se partagent à part égale entre définitions notionnelles et assertions catégoriques. Dans tous les cas l'inscription fait entendre un

dell'immagine, quello di Chassignet, ridotto peraltro a un semplice distico, è invece una sentenza che riprende il concetto di quella preposta dal motto. In realtà, secondo lo schema quadripartito di Corrozet, il sonetto prolungando e ampliando la sentenziosità dell'epigramma, sviluppa un discorso narrativo, che in questo caso assume dapprima le caratteristiche dell'*exemplum* storico (vv. 1-4: evocazione della vicenda di Catilina), per poi effondersi in considerazioni sull'essenza di *sedition, trouble e desordre* (vv. 5-11), e infine riprendere il motivo raffigurato nella  *vignette* (vv. 12-14), in una deplorazione di tono allocutorio («Miserables chameaux qui...»).

L'influsso dello schema di Corrozet, e il suo sovrapporsi su quello dell'emblema diffuso dalla raccolta di Alciato, è evidente nei *Sonnets Franc-Comtois*, che presentano la tipologia dei componimenti poetici che accompagnano gli emblemi dell'*Ecatongraphie*. Di questi componimenti, è già stato sottolineato come abbiano il carattere di un discorso normativo, a finalità pedagogica<sup>28</sup>. Spesso sfruttano i contenuti e i procedimenti della favolistica.

Occorre dire che il riferimento alla tradizione della favola esopica è già presente nell'archetipo di Alciato, ove l'epigramma che accompagna l'immagine può essere ripresa di una vera e propria favola, come nel seguente caso, riscrittura della favola della vol-

discours d'autorité, un discours du savoir et de l'expérience globalement garanti par les bons auteurs allégués, sans être autrement cités, dès le titre et l'avis au lecteur». La stessa ripartizione, Mathieu-Castellani (*ibid.*, p. 55) ritrova nella tipologia degli epigrammi ed eventualmente dei componimenti in versi che glossano i precedenti tre elementi.

<sup>28</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Emblèmes de la mort*, cit., pp. 55-56, a proposito di Corrozet: «Le poème peut ainsi avoir le statut d'un discours narratif, imitant les procédés et la visée didactique de la fable, ou sentencieux, énonçant normes de comportement et règles de conduite; il peut encore être constitué d'un monologue tenu par l'un des personnages mis en scène dans l'image, ou d'une exhortation adressée à tel ou tel interlocuteur, ou d'un raisonnement argumenté avec thèse, justification, péroraison. Dans tous les cas, le discours est normatif, et a visée pédagogique».

pe e della maschera teatrale, quale è riportata in Fedro:

Ingressa vulpes in Choragi pergulam,  
Fabre expolitum inuenit humanum caput,  
Sic eleganter fabricatum, vt spiritus  
Solum deesset, cæteris viuisceret.  
Id illa cum sumpsisset in manus, ait:  
Hoc quale caput est, sed cerebrum non habet.<sup>29</sup>

Personam tragicam forte vulpes viderat:  
«O quanta species» inquit «cerebrum non habet!»  
Hoc illis dictum est quibus honorem et gloriam  
Fortuna tribuit, sensum communem abstulit.<sup>30</sup>

D'altra parte Barbara Tiemann, nel suo *Fabel und Emblem*, ha ampiamente analizzato come la tradizione della favola, unita a quella di altri generi in cui si è espressa la letteratura *moralisante* dall'antichità al Rinascimento (proverbi in rima, bestiari, ecc.), agisca profondamente nel Cinquecento e come l'emblema, in quanto genere, si nutra di queste tradizioni e le riproponga<sup>31</sup>, creando peraltro, possiamo aggiungere, una *filière* che confluirà nel Seicento sia nella ripresa dell'emblematica (Menestrier) sia nella favolistica, innalzata a genere letterario illustre (La Fontaine)<sup>32</sup>.

La produzione, nel suo complesso, di Gilles Corrozet, che indubbiamente offre uno dei suoi modelli ai *Sonnets Franc-Comtois*, è significativa non solo della fortuna e dell'evoluzione del gene-

re dell'emblema, ma è testimonianza fondamentale dell'intertestualità che si crea nel Cinquecento fra emblema e favola. La sua *Hecatographie* è una raccolta di emblemi (la terza ad agire sulla tradizione francese del genere, dopo gli emblemi di Alciato e di Guillaume de La Perrière, ma forse la prima per importanza) in cui «la *docta varietas*, cara agli eruditi del Rinascimento, impone una struttura non rigida e impostazioni diverse per costruzione e finalità»<sup>33</sup>.

Sicuramente, però, è la favolistica ad offrire il materiale più ricco: quella favolistica per cui Corrozet manifesta un interesse costante, attestato dal fatto che nel 1542 e nel 1548 egli pubblica due raccolte di favole esopiche vere e proprie, eredi peraltro della tradizione medievale e di quella umanistica<sup>34</sup>.

Il poeta, che a Besançon intorno al 1615 completa le incisioni di Pierre de Loisy con i testi letterari, costruisce un suo *liber emblematum*, ma seguendo i modelli citati sfrutta anche la tradizione favolistica. È vero che nella struttura globale del suo lavoro, condizionata dalle esigenze della *docta varietas* di cui si è detto, l'autore dei *Sonnets Franc-Comtois* non innova rispetto agli archetipi di Alciato e Corrozet, ma il fatto che trasformi la raccolta emblematica in un canzoniere di sonetti regolari, debitori anche di una complessa tradizione del genere «sonetto», segna una svolta nella storia dell'emblema. In particolare, se l'attribuzione a Chassignet fosse confermata, emergerebbe il nesso con la «collana» di sonetti sacri, tipologia quest'ultima che ha tutta una sua evoluzione e ricca fortuna tra Cinque e Seicento. E ciò, in una

<sup>29</sup> Ed. cit., p. 203. Motto: «Mentem, non formam plus pollere». La *vignette*, che raffigura una volpe con una testa scolpita fra le zampe, è illustrazione fedele della favoletta. A monte di Alciato non vi è solo Fedro, ma anche una tradizione umanistica: Valla, Tardif, *Dorpius* (cfr. P. CIFARELLI, *op. cit.*, n° 344, pp. 164-165, e n° 452, pp. 202-203).

<sup>30</sup> PHAEDRI, *Fabulae Aesopiae*, I, 7, éd. par A. Brenot, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 6. Si può notare che l'epigramma dell'emblema di Alciato, riprende in questo caso anche la metrica di Fedro.

<sup>31</sup> Cfr. B. TIEMANN, *op. cit.*, pp. 21-39.

<sup>32</sup> Cfr. G. COUTON, *op. cit.*, pp. 127-136.

<sup>33</sup> Cfr. A. ADAMS, *Introduction* a G. CORROZET, *L'Hecatographie*, cit., p. XXXIX. Oltre al fondamentale studio di Barbara Tiemann, l'introduzione di Alison Adams offre le considerazioni più puntuali sull'opera di Corrozet (cfr. anche A. SAUNDERS, *Emblem books for a popular audience? Gilles Corrozet's «Hecatographie» and «Emblemes»*, «Australian Journal of French Studies», I7, 1 (1980), pp. 5-29).

<sup>34</sup> Edizioni moderne: G. CORROZET, *Les fables du tres-ancien Esope*, Paris, Cabinet du Bibliophile, 1882 (ed. orig. Paris, Janot, 1542); ID., *Le second livre des fables d'Esope*, ed. P. Cifarelli cit. (ed. orig. Paris, Corrozet, 1548).

prospettiva d'ordine retorico, volta a definire i tratti distintivi del discorso manierista e barocco<sup>35</sup>, rende interessante studiare l'utilizzazione degli elementi del genere emblema per costruire questo *discours*.

Per tale motivo, intendiamo focalizzare l'attenzione, all'interno dei *Sonnets Franc-Comtois*, sugli elementi favolistici, isolandoli in qualche modo nel quadro della tradizione emblematica che presiede alla raccolta. Proprio perché la favola è uno dei generi che fin dal Medioevo – e ancora nel Rinascimento e oltre – presentano una fisionomia estremamente complessa in cui si fondono tradizioni diversissime, essa è anche uno dei luoghi in cui si gioca l'evoluzione del discorso retorico nelle forme letterarie europee<sup>36</sup>. Come ha sottolineato Gianni Mombello,

la favolistica dell'Umanesimo francese fornisce un chiaro esempio di quest'innesto di tradizioni e culture antiche e nuove che si sovrappongono in un momento particolarmente felice della civiltà letteraria europea. In questo brulicare di iniziative, di invenzioni, e di adattamenti, il concetto di genere letterario si fa, talvolta, opaco per lasciar sbocciare, nel vecchio tronco della tradizione, opere nuove incommensurabili ai vecchi criteri di giudizio e di classificazione, ma materia viva approntata per nuove ristrutturazioni.<sup>37</sup>

Non solo la favolistica dell'Umanesimo – ci sembra di potere ute-

riormente precisare – ma la favolistica *tout court*, perlomeno fino alla ripresa e sistemazione definitiva del genere nella silloge di La Fontaine, in quanto la struttura della favola e gli elementi singoli ad essa connessi, per la sua stessa natura gnomica, coinvolge una lunghissima tradizione (che è tradizione espressiva e retorica) risalente fino all'antichità classica, attraverso epoche diversissime.

La matrice favolistica è facilmente individuabile nei *Sonnets Franc-Comtois*, anche se la struttura generale riconduce più all'archetipo dell'emblema che a quello della favola. Potremmo dire che la favola – o meglio la conoscenza, data per scontata, del patrimonio favolistico – è il substrato di gran parte dei *Sonnets*. Partiamo dall'analisi di due sonetti, il LVII e il X, per chiarire quest'uso del genere «favola», per poi cercare di repertoriare le varie tipologie di questo stesso uso.

3. La favola della cicala e della formica è una delle favole esopiche più note e fortunate. La Fontaine sceglierà questo apologo come testo proemiale delle sue *Fables*, se non addirittura come «introduzione generale all'universo del favolista»<sup>38</sup>, ma la storiella ha una lunga tradizione nella favolistica: se non compare in Fedro<sup>39</sup>, la leggiamo in Aviano e la ritroviamo nel Medioevo e nel Rinascimento<sup>40</sup>. Già nell'antichità la favola era talmente conosciuta da rendere il riferimento alla cicala e alla formica proverbiale. Orazio ad esempio, che fa uso ripetuto di favole esopiche<sup>41</sup>, sce-

<sup>35</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse*, in AA. VV., *Questionnement du Baroque*, études réunies et présentées par A. Vermeylen, Louvain-Bruxelles, Collège Erasme-Éd. Nauwelaerts, 1986, pp. 51-74; ID., *Introduction à La poésie amoureuse de l'âge baroque*, Paris, Librairie Générale Française («Le Livre de Poche»), 1990, pp. 5-38.

<sup>36</sup> Cfr. P. THOEN, *Les grands recueils ésoptiques latins des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et leur importance pour les littératures des temps modernes*, in *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis*, «Proceedings of the Firts International Congress of Neo-Latin Studies: Louvain, 23-28 August 1971», edited by J. Ijsewin and E. Kessler, München, Fink Verlag, 1973, pp. 659-679.

<sup>37</sup> G. MOMBELLO, *Le raccolte francesi ecc.*, cit., p. 6.

<sup>38</sup> È questa, almeno, l'opinione di Jean-Pierre Collinet (cfr. le *Notes* a LA FONTAINE, *Œuvres complètes: I. Fables, Contes et Nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par J.-P. Collinet, Paris, Gallimard («La Pléiade»), 1991, p. 1059).

<sup>39</sup> Un riferimento all'operosità della formica, contrapposta alla mosca, abbiamo in PHAEDR., *Fab.*, IV, 25.

<sup>40</sup> Cfr. P. CIFARELLI, *op. cit.*, n° 214, pp. 113-114.

<sup>41</sup> Orazio racconta per esteso quattro favole: la rana che vuole farsi grossa come il bue (*Serm.*, II, 3, 314-320), il topo di città e il topo di campagna (*Serm.*, II, 6, 79-117), la volpe dal ventre gonfio (*Epist.*, I, 7, 29-33), il cervo, il cavallo e l'uomo (*Epist.*, I, 10, 34-38). Fa inoltre allusione ad altre favole (*Serm.*, II, 3, 299; *Epist.*, I, 1, 73-75; *ibid.*, I, 3, 17-19; *ibid.*,

glie la *parvola formica magni laboris* non solo come *exemplum* di laboriosità, ma anche di previdenza (*haud ignara ac non incauta futuri*)<sup>42</sup>, dando per scontato che il lettore conosca perfettamente il riferimento favolistico. In epoca moderna citiamo un contemporaneo di Chassignet, Claude d'Esternod, che usa, sempre in accezione proverbiale, lo stesso riferimento<sup>43</sup>.

I contenuti del testo LVII dei *Sonnets Franc-Comtois* sono i seguenti:

1) Motto:

«Cantat male gnara futuri».

2) Immagine:

Una cicala.

3) Epigramma:

Travaille avant que la vieillesee  
Sans pain et sans force te laisse.

4) Sonetto esplicativo:

Durant la rouge ardeur de l'esté bluetant,  
La cigale à chanter incessamment s'addonne;  
Mais sent-elle venir le premier froid d'automne,

II, 3, 139).

<sup>42</sup> Cfr. HOR., *Serm.*, I, 1, 32-35, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1958: «[...] sicut / parvola (nam exemplo est) magni formica laboris / ore trahit quodcumque potest atque addit acervo / quem struit, haud ignara ac non incauta futuri».

<sup>43</sup> Cfr. CL. D' ESTERNOD, *L'Espadon satyrique*, satyre XII, sizain 34, Lyon, Jean Lautret, 1619: «J'ai imité donc les cigales / qui se dupaient sans intervalles, / voyant travailler les formis. / Ha! qu'il n'y a telle finesse / que d'acquérir pour sa vieillesse / un peu de bien et des amis».

À faute de rosée elle meurt à l'instant.

De mesme le jeusne homme en ses faits inconstant,  
Tandis que le printemps de son aage fleuronne,  
Saulte, gambade et rit, et rarement s'adonne  
À ce qui le peut rendre en viellesse content.

La farine à la fin sur ses temples chet-elle:  
Voilà nostre cigale en misere nouvelle,  
Le jeune homme sans bien, sans sçavoir, sans maison.

Il vaut mieux en esté faire avec peu de penne,  
Ainsi que la fourmi, provision de graine,  
Afin de s'en nourrir en l'arriere-saison.

Fin dai primi tre elementi – e dal rapporto che si crea fra di loro – è evidente che l'autore presuppone la conoscenza della favola esopica e la sua naturale, e non mediata presenza, nell'immaginario dei lettori. D'altronde, il motto iniziale («Cantat male gnara futuri»), riecheggiando il testo di Orazio («*haud ignara ac non incauta futuri*») e facendo automaticamente della cicala, mediante il rovesciamento della definizione oraziana che viene fatta slittare da un insetto all'altro, l'antitesi della formica, fa dipendere strettamente l'evidenza del discorso pedagogico da precedenti letterari, dati per acquisiti. Non per nulla l'epigramma («Travaille avant que la vieillesse / sans pain et sans force te laisse») non è assolutamente una glossa esplicativa della *vignette*: o meglio può rientrare nella categoria delle glosse esplicative solo se si dà per scontato che il lettore, in presenza dell'immagine di una cicala messa in rapporto con un motto chiaramente evocativo in virtù della sua formulazione letteraria, immediatamente ricordi la favola della cicala e della formica. Di per se stesso, infatti, l'epigramma ha puramente il valore di un enunciato esortatorio, che mediante il ricorso all'imperativo («travaille») propone un discorso normativo, mirato alle necessità dell'esistenza umana, senza che vi sia, limitatamente al distico in questione, alcun riferimento al mondo animale metaforizzato.

Per quanto concerne il sonetto esplicativo, ritroviamo per certo traccia più manifesta del discorso favolistico. Tuttavia, anche in questo caso, si può dire che, pur costruendo il sonetto intorno



alla favola della cicala e della formica, l'autore parte dal presupposto che il suo testo si inserisce in una tradizione plurisecolare universalmente conosciuta. Egli non *narra*, infatti, la favola, ma di essa si serve come di un nucleo tematico già noto, coinvolgendo il lettore in un discorso intertestuale, ove coagulano da un lato la favolistica esopica, dall'altro il riferimento scritturale.

Il sonetto è strutturato su un doppio paragone che presuppone la conoscenza della favola esopica, congiunta a una conoscenza del testo biblico. Mentre la favola racconta una storiella, e al termine trae le sue conclusioni instaurando un parallelismo fra la vicenda narrata e il comportamento umano, l'autore del sonetto inquadra il suo testo fra due evocazioni emblematiche, quelle della cicala che canta tutta l'estate per poi morire ai primi freddi autunnali (vv. 1-4) e quella della formica previdente che accumula provviste per l'inverno (vv. 12-14), evocazioni che occupano la prima e l'ultima strofa.

La quartina di apertura, se vogliamo, è l'illustrazione della *vignette*, quell'illustrazione che non era offerta dall'epigramma, ed è il richiamo diretto alla favola, perlomeno nella rappresentazione della cicala che «à chanter incessamment s'adonne»<sup>44</sup>. Sull'elemento narrativo prevale quello descrittivo, nella ricostruzione di uno sfondo campestre evocato dal riferimento stagionale,

<sup>44</sup> È questo l'elemento topico di rappresentazione della cicala nella tradizione favolistica, a partire dai classici greci e latini (ÉSOPE, *Fables*, 336 [Τέτιξ καὶ μύρμηκες], texte établi et traduit par É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 2<sup>a</sup> ed., p. 146: [...] 'Ο δὲ εἶπεν· Οὐκ ἐσχόλαζον, ἀλλ' ἦδον μουσικῶς. Οἱ δὲ γελᾶσαντες εἶπον· 'Αλλ' εἰ θέρους ὥραις ἦλεις, χειμῶνος ὄρχου [La cicala rispose: «Non ne avevo il tempo: cantavo melodiosamente.» Le formiche allora ridendo replicarono: «Ebbene, se cantavi in estate, balla in inverno!»]; AVIANI, *Fabulae*, 34, 13-14, éd. F. Gaide, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 115: «se quoque, maturas cum tunderet area messes, / cantibus aestivos explicuisse suos») agli autori rinascimentali (cfr. P. CIFARELLI, *op. cit.*, n° 214, pp. 113-114). Ancora La Fontaine riprenderà lo stilema («La cigale, ayant chanté / toute l'été, / se trouva fort dépourvue / quand la bise fut venue», I, 1, ed. cit., p. 31).

che si compone di notazioni fortemente sensoriali – coloristico-luministiche (*rouge, bluetant*) e climatiche (*ardeur del l'esté*) – o situazionali («à faute de rosée elle meurt à l'instant»). La seconda quartina propone il paragone (*De mesme...*) del *jeusne homme* con la cicala. Come la *cigale* (v. 2) consuma il tempo e la sua vita – annullata nello spazio di un istante – nella futilità del canto, lasciandosi sorprendere dalle intemperie caratterizzanti il susseguirsi delle stagioni (*l'esté bluetant / le premier froid de l'automne*), così nella primavera della vita il *jeusne homme inconstant* (v. 5) non ha alcuna cura per prepararsi una vecchiaia serena: «tandis que le printemps de son aage fleuronne / [...] rarement s'adonne / à ce qui le peut rendre en vieillesse content».

Che la struttura della favola sia abbandonata per quella della *comparatio*, in quanto pura struttura retorica, è evidente anche dal gioco di simmetrie costruite su elementi di descrittivismo naturale che assumono un carattere simbolico, nella prospettiva per di più tutta letteraria della tradizione lirica cinquecentesca. Se ritroviamo, infatti, la ripresa letterale di un notissimo stilema ronsardiano (v. 6: «tandis que le printemps de son aage fleuronne» che è calco di: «tandis que nostre âge fleuronne / en sa plus verte nouveauté»<sup>45</sup>), dobbiamo riconoscere nelle prime due quartine – che costruiscono il paragone *cigale/jeusne homme* – l'immagine antica della contrapposizione stagionale *esté/automne* come contrapposizione di vita e morte, o quella dell'identificazione *printemps/giovinezza*: immagine antica almeno quanto la poesia amorosa, e che nella poesia amorosa del Rinascimento trova una sua ampia ripresa, attraverso un gioco continuo di intertestualità che coniuga i classici greci e latini con Petrarca e i petrarchisti. Soprattutto, questo esercizio di comparazione riporta al più grande archetipo del genere – sempre nella poesia rinascimentale – quello che privilegia, nell'uso traslato delle immagini di natura, l'assimilazione della giovinezza al fiore che presto appassisce («à fau-

<sup>45</sup> Cfr. RONSARD, *Oeuvres complètes*, éd. par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard («La Pléiade»), 1993-1994, vol. I, p. 667 (*Le Premier Livre des Odes*, XVII, 14-15).

te de rosée elle meurt à l'instant» del v. 4 richiama appunto il topos in questione), assimilazione al centro delle più celebri liriche del Cinquecento francese<sup>46</sup>. Il che ci allontana, senza dubbio, dalle strutture della favolistica, anche se l'immagine della cicala non avrebbe senso senza il richiamo alla favola esopica.

Riporta invece alla favolistica – per quanto attraverso una mediazione che non è propriamente testuale, bensì iconografica – l'identificazione (non più paragone) della prima terzina. Nel sottile gioco retorico di interscambi, i soggetti cardine della *comparatio* (*cigale/jeusne homme*), finiscono col prestarsi le reciproche identità, e si scivola da un contesto all'altro, da quello «animale» a quello «umano» e viceversa. Così, nella prosecuzione della descrizione del *jeusne homme* improvvido, che occupa la seconda quartina, abbiamo nella prima terzina sovrapposizione e compenetrazione di immagini. Se infatti, il soggetto (v. 5) della seconda quartina, il *jeusne homme* appunto, è presente, come figurazione, in apertura della prima terzina nel richiamo all'incanutirsi delle tempie («La farine à la fin sur ses temples chet-elle»), questo stesso soggetto subisce metamorfosi – senza nessi comparativi, ma in una totale identificazione – nella cicala: egli non è *come* la cicala, è la cicala («voilà nostre cigale en misere nouvelle, / le jeune homme [...]»). Si tratta forse, in parte almeno, dell'influsso dell'antropomorfizzazione degli animali delle favole, evidente a livello di *vignettes*, quale si riscontra nelle miniature che illustrano i manoscritti dei *Renards* o degli *Ysopets* medievali, non solo, ma quale si riscontra nell'emblematica e nelle illustrazioni della favolistica, a partire dalle stampe rinascimentali.

Nel succedersi dei versi della prima terzina abbiamo pertanto l'alternanza, a livello iconologico, uomo-animale-uomo, secondo un movimento circolare, risultato di un esercizio retorico eseguito sulle due immagini centrali interscambiabili, movimento che

<sup>46</sup> Cfr. H. WEBER, *La création poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Nizet, 1955, pp. 291-356; G. MATHIEU-CASTELLANI, *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 187-190.

ruotando sulla *misere nouvelle* del verso 10, instaura una riflessione d'ordine ascetico sulla condizione definitiva che accomuna la situazione esistenziale umana a quella animale.

Questo richiamo ascetico al tema della *miseria vitae* trova una conclusione coerente nell'ultima strofa, che evocando il modello comportamentale della formica («Il vaut mieux [...] faire [...] ainsi que la fourmi») completa in certo qual modo gli elementi della favola esopica, fino alla terzina finale, presenti soltanto nel paragone con la cicala. È evidente che l'immissione del secondo personaggio della favola è connessa con la memoria di un immaginario antico e tradizionale. Tuttavia, il riferimento alla formica, se preso isolatamente, non dipende qui dalla favolistica, bensì da un archetipo biblico, come appare con buona evidenza dal seguente raffronto:

Il vaut mieux en esté faire avec peu de penne, / ainsi que la fourmi,  
provision de graine, / afin de s'en nourrir en l'arrière-saison.

Vade ad formicam, o piger, et considera vias eius, et disce sapientiam. Quae cum non habeat ducem, nec praeceptorem, nec principem, parat in estate cibum sibi, et congregat in messe quod comedat (*Pr.*, 6, 6-8).<sup>47</sup>

Così, dopo il *détour* ascetico imposto al discorso morale, l'immagine della formica laboriosa – aggiunta a quella della cicala improvida, per via della matrice favolistica – nel collegarsi ad un'altra matrice, biblica questa volta, impone un tono di catechesi parenetica all'emblema dei *Sonnets Franc-Comtois*, tono che molto bene si accorderebbe a una paternità chassignetiana del testo.

Gli elementi della notissima favola esopica, che operano nella memoria profonda dell'autore (o sono volutamente scelti per operare nella memoria profonda del lettore) si frantumano pertanto in

<sup>47</sup> Cfr. anche *Prov.*, 30, 24-25: «Quatuor sunt minima terrae, et ipsa sunt sapientiora sapientibus: formicae, populus infirmus, qui praeparat in messe cibum suum».

una serie di immagini, frammenti e stilemi di diversa provenienza culturale e letteraria.

4. Diversa è la struttura del sonetto X, che pure si riconnette in qualche modo alla tradizione della favolistica. La costruzione dell'emblema è la seguente:

1) Motto:

«Concordes ita nectit amor».

2) Immagine:

Due colombi, legati l'uno all'altro con un ramo di mirto, si becchettano; sullo sfondo si vede una colombaia.

3) Epigramma:

L'amour parfait et legitime  
Deux corps d'une seule ame anime.

4) Sonetto esplicativo:

Un amour legitime, honnestement conduit,  
Brusle les deux amants d'une si douce flame  
Qu'il fait de deux corps un, de deux ames une ame,  
Qu'en mesme esgalité il accorde et reduit.

Le mary sans son pair ne gouste aucun deduit,  
La femme sans le sien de tristesse se pasme,  
Et leurs vouloir tissu sur une mesme trame  
Mesmes affections en leurs ames produit.

Ainsi ces deux pigeons, que ce myrthe enchordele,  
Praticquent leurs amours et du bec et de l'aisle,  
Couchants, passants ensemble et la nuit et le jour.

Que si quelque courroux les deux amants allume,

Il s'esteint aussy tost: les pigeons et l'amour,  
Les uns estants sans fiel, l'autre sans amertume.

La tradizione, cui si è appena fatto cenno, non è tanto riconoscibile in una fonte favolistica precisa (non risultano, infatti, nelle raccolte esopiche favole incentrate su colombi che anticipino il soggetto del decimo *Sonnet Franc-Comtois*), quanto piuttosto nel rapporto che si crea fra mondo «umano» e mondo «animale».

Se non esiste favola a monte, esiste tuttavia un'iconologia antica del colombo (della colomba) simbolo di amore, iconologia tanto letteraria quanto appartenente alle arti figurative. La *vignette*, rappresentando i colombi legati con il ramo di mirto, potrebbe ricordare figurazioni classiche degli uccelli sacri a Venere/Afroditè<sup>48</sup>. Classica d'altra parte è anche l'immagine, ripresa sempre dalla *vignette*, dei colombi che si baciano (in Ovidio: «oscula dat cupido blanda columba mari»<sup>49</sup>). Senza contare la tradizione iconografica veterotestamentaria e cristiana della colomba e della tortora. La colomba – altrove nella Bibbia simbolo di semplicità<sup>50</sup> – è nel *Cantico* metafora della donna amata<sup>51</sup>. I bestiari mediev-

<sup>48</sup> Proprio perché adibite a tirare il carro di Venere, le colombe vengono definite «sacre alla dea di Citera» (OVID., *Metam.*, XV, 386, ed. P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, p. 622: «[Nonne vides] Cythereiadasque columbas»). Sacre a Venere anche per avere covato l'uovo da cui nacque la dea (HYGIN., *Fab.*, 197, éd. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 142: «[...] de caelo ovum mira magnitudine cecidisse dicitur, [...] super quod columbae conseruerunt et excafactum exclusisse Venerem»).

<sup>49</sup> OVID., *Amor.*, II, 6, 56, éd. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 50.

<sup>50</sup> Cfr. *Osea*, 7, 11; *Matth.*, 10, 16; *Luc.*, 10, 3.

<sup>51</sup> Cfr. *Cant.*, 5, 2: «Aperi mihi, soror mea, amica mea, columba mea, immaculata mea»; 6, 9: «Una est columba mea, perfecta mea». Nell'iconografia cristiana più antica, dalle raffigurazioni paleocristiane a quelle romaniche, compare ripetutamente la colomba (o le colombe) a simboleggiare l'anima (o lo Spirito Santo), a volte la comunità dei fedeli intorno alla Croce o a immagini cristologiche (cfr. G. HEINZ-MOHR, *Lexicon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf-

li, infine, ripropongono la metafora colomba/donna amante. Un esempio può essere dato dal bestiario di Richard de Fournival (*Li Bestiaires d'amours* e *Li response du Bestiaire*), ove tale metafora ritorna con una scissione, o *dédoublement*, fra colomba e tortora: qui la simbologia della colomba riporta alla virtù della prudenza<sup>52</sup>; la tortora invece è simbolo di amore fedele («[...] la caitive tourterele, que puis qu'ele a perdu son malle, que ja puis ne aura autre, ne ja puis ne vaurra seoir seur verdure»<sup>53</sup>).

Se non conosciamo un apologo antico che appartenga al genere esopico vero e proprio, vi è tuttavia una descrizione di Plinio il Vecchio che, per quanto concepita come una pagina di trattatistica scientifica, pare quasi strutturarsi secondo i moduli dell'*exemplum* favolistico. Scrive Plinio nella sua *Naturalis Historia*, in un contesto di considerazioni ornitologiche:

Ab iis columbarum maxime spectantur simili ratione mores iidem sed pudicitia illis prima et neutri nota adulteria. Coniugi fidem non violant communemque servant domum; nisi caelebs aut vidua nidum non relinquit. Et imperiosos mares, subinde etiam iniquos ferunt, quippe suspicio est adulterii, quamvis natura non sit; tunc plenum querela guttur saevique rostro ictus, mox in satisfactione exosculatio et circa veneris preces crebris pedum orbibus adulatio. [...] Parturienti solacia et ministeria ex mare [...].<sup>54</sup>

La descrizione dei *mores columbarum* offre, in effetti, un quadretto di vita animale antropomorfizzata, molto simile peraltro ai rapidi scorci delle favole esopiche. E probabilmente a una tradizione narra-

Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1971 (trad. it.: *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1984, pp. 107-109).

<sup>52</sup> Cfr. RICHARD DE FOURNIVAL, *Il bestiario d'amore e La risposta al bestiario*, a cura di F. Zambon, Parma, Pratiche, 1987, pp. 86 e 122 (il testo è ripreso dall'edizione critica di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957).

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>54</sup> PLINIO L'ANCIENO, *Histoire naturelle*, X, 34, 104-105, éd. É. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 63-64.

tiva si rifà Plinio in questo caso. Una tradizione che sembrava avere già presente, un secolo prima di Plinio, Orazio, quando, evocando i colombi *vetuli notique* (*Epist.*, I, 10, 5), dava per scontata l'esistenza di un immaginario sedimentato nella memoria collettiva.

Il topos oraziano dei colombi *vetuli notique* («che si conoscono per lunga consuetudine») – immagine di amicizia, applicata da Orazio al rapporto con Fusco – sottolinea la concordia (*adnuimus pariter*) tra persone legate da affetto, e non un nesso nuziale: tale sarà ancora la prospettiva nella ripresa del tema da parte di La Fontaine, nella cui favola (IX, 2) i due colombi non sono sposi, ma amici, anche se il legame affettivo è definito *amour tendre*, e l'applicazione morale è rivolta agli *amants, heureux amants*<sup>55</sup>. Il testo di Chassignet invece è, nella sua interezza, metafora dell'amore coniugale.

L'interesse, e la specificità, in questo caso risiede in una reinterpretazione che potremmo definire catechetica del tema. Senza dubbio l'evocazione concreta di una situazione – tale da offrire rapidi scorci di vita vissuta – è centrale al sonetto, di cui occupa la seconda quartina e la prima terzina, e su di essa ruota il discorso. Queste due strofe sono così strutturate: abbiamo anzitutto una rappresentazione attinente al mondo «umano», poi un'altra attinente al mondo «animale», le due relazionate in quel rimando comparativo che è proprio della favolistica esopiana. La descrizione dei vv. 5-8, introducendo un *mary* e una *femme*, li definisce attraverso le loro reazioni psicologiche: l'assenza del piacere e la *tristesse* come connotazioni della separazione, e l'accordo perfetto del loro *vouloir*. La descrizione dei vv. 9-11, quella più conforme al genere favolistico (e quella che ripropone il soggetto dell'emblema), è invece una rappresentazione concreta di movimenti fisici («praticquent leurs amours et du bec et de l'aisle»).

Si può forse notare che la concordia degli sposi è fatto se non spirituale, perlomeno sentimentale, anche se si insiste sulla volontà di non separazione. Infatti sulla sottolineatura dello stare insieme prevale quella del «vouloir tissu sur une mesme trame», per

<sup>55</sup> Cfr. ed. J.-P. Collinet cit., pp. 348-350.

quanto il termine *affections* travalichi il campo della semplice volontà<sup>56</sup>. Invece la concordia dei colombi (l'*amour* che essi praticano) è fatto anche sessuale (*couchants ensemble*).

La connotazione fondamentale di questo rapporto – consistente nella sottolineatura dell'identità di *vouloir* – è senza dubbio classica, e tale la fa apparire l'accenno che trovavamo in Orazio: «adnuimus pariter...columbi». Essa risale a una massima a tutt'oggi citata come espressione di quella comunanza di intenti che deve essere alla base dell'amicizia, massima posta da Sallustio sulla bocca di Catilina: «Idem velle atque idem nolle, ea demum firma amicitia est»<sup>57</sup>. Ripreso da autori pagani e cristiani, l'*idem velle atque idem nolle* sallustiano ha una storia anche medievale<sup>58</sup>, ed è stato spesso accostato al neotestamentario *cor unum et anima una*<sup>59</sup>. In effetti, qui, sul discorso morale classico si sovrappone un discorso che appartiene alla teologia cristiana, più precisamente alla teologia dell'indissolubilità matrimoniale, di cui vengono trascritti i fondamenti scritturali.

Ma vengono trascritti non nelle strofe centrali del sonetto, che si apparentano, come schema, alla favolistica esopiana, bensì nella cornice che inquadra la parte più propriamente descrittiva. Questa cornice (la prima quartina e la seconda terzina) sviluppa una riflessione di ordine teorico sull'amore coniugale, la cui forza e la cui essenza sono riconosciute sulla scorta del testo biblico – riprendendo peraltro ed ampliando l'epigramma che precede («L'amour parfait et legitime / deux corps d'une seule ame anime») – nel fatto di creare un'unione indissolubile. L'affermazione, infatti, su cui si fonda il ragionamento («il fait

<sup>56</sup> Cfr., «ad vocem» *affection*, A. FURETIÈRE, *Le dictionnaire universel*, Paris, SNL-Le Robert, 1978 (éd. de 1690) e É. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Pauvert-Gallimard-Hachette, 1956-1958.

<sup>57</sup> SALLUST., *De coniuratione Catilinae*, 20, 4 (ed. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 174).

<sup>58</sup> Cfr. R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991, n° 1310.

<sup>59</sup> Cfr. *Act.*, 4, 32: «Multitudinis autem credentium erat cor unum et anima una».

de deux corps un, de deux ames une ame»), è parafrasi del *loghion* matteo: «Itaque iam non sunt duo, sed una caro» (*Matth.*, 19, 6), e di quello paolino: «Erunt [...] duo in carne una» (*I Cor.*, 6, 16).

A questo amore viene attribuito, nel distico epigrammatico, il carattere della perfezione – di quella compiutezza che ha le sue fondamenta nella sacramentalità –, perfezione che non può sussistere senza un'altra caratteristica, anch'essa evocata da Chassignet, quella di essere *amour legitime*. E su questa nozione di legittimità si insiste nell'emblema, con la ripresa (nell'epigramma e nel sonetto) dell'aggettivo definitorio *legitime*, che sembra quasi esorcizzare con un richiamo di ordine giuridico il riferimento alla passionalità del rapporto amoroso, che «brusle les deux amants d'une si douce flame». Si riprende così una nozione, quella di «legittimità» appunto, che più volte ribadita nella teologia matrimoniale e nel diritto canonico ricompare centrale, nei capitoli *De sacramento matrimonii*, anche nei manuali di catechesi, primo fra tutti quel *Catechismus ad parochos* post-tridentino che è alla base della predicazione corrente, a partire dal secondo Cinquecento.

Se scorriamo questo catechismo, da cui per alcuni secoli avrebbe tratto alimento il comune sentire dei fedeli della Chiesa cattolica, possiamo meglio comprendere le formulazioni e l'immaginario del nostro testo. Quel matrimonio, che

ex communi theologorum sententia definitur: «Matrimonium est viri, et mulieris maritalis coniunctio inter legitimas personas, individuum vitae consuetudinem retinens»<sup>60</sup>,

viene anzitutto illustrato come nesso fortissimo, come patto indis-

<sup>60</sup> *Catechismus ad Parochos, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini, iussu Pii V Pontificis Maximi editus*, Augustae Taurinorum, ex Typographia Regia, 1797, p. 312. Sull'aggettivo *legitimus* insiste questo catechismo: «Coniugium quoque a coniungendo appellatur, quod legitima mulier cum viro quasi uno iugo astringatur» (*ibid.*); «[Matrimonium] sequitur deinde inter legitimas personas» (*ibid.*).



solubile, in cui la nozione di *mutuum consensum* travalica il carattere di puro giuridismo per assumere anche una connotazione psicologica e spirituale:

[...] patet Matrimonii naturam et rationem in vinculo illo consistere. [...] Neque enim Matrimonium est simplex donatio, sed mutua pactio. Atque ita fit, ut consensus alterius tantum ad Matrimonium coniungendum satis esse non possit, sed duorum inter se mutuum esse oporteat.<sup>61</sup>

Così pure travalica il giuridismo il modo con cui il *caritatis vinculum* viene descritto quale opera della Grazia, nell'evocazione di una *benevolentia* in cui i coniugi *conquiescunt*, evocazione ripresa nella sua lapidarietà normativa e catechetica dal motto di Chassignet («Concordes ita nectit amor»). Come va ben al di là di una concezione meramente giuridica (concezione peraltro spesso in agguato nella teologia morale post-tridentina) l'esaltazione della *fides* fra i *bona* precipui del matrimonio sacramentale:

Quare docendum est, huius Sacramenti gratia effici, ut vir, et uxor mutuae caritatis vinculo coniuncti, alter in alterius benevolentia conquiescat; alienosque, et illicitos amores, et concubitus non quaerat; sed in omnibus sit honorabile connubium, et thorus immaculatus.<sup>62</sup>

Sequitur fides, quod est alterum Matrimonii bonum, non ille virtutis habitus, quo imbuimur, quum Baptismum percipimus, sed fidelitas quaedam qua mutuo vir uxori, et uxor viro se ita obstringit, ut alter alteri sui corporis potestatem tradat; sanctumque illud coniugii foedus nunquam se violaturum pollicetur. Id facile colligitur ex illis verbis, quae a primo parente enunciata sunt, quum

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 313. Nel considerare l'*officium naturae* del matrimonio, il suddetto catechismo insiste sul tema dell'indissolubilità (§ 11, p. 315; § 20, p. 321).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 319.

Evam uxorem suam accepit, quae deinde Christus Dominus in Evangelio comprobavit: «Quamobrem relinquet homo patrem, et matrem, et adhaerebit uxori suae, et erunt duo in carne una»; item ex eo Apostoli loco: «Mulier sui corporis potestatem non habet, sed vir: similiter autem et vir sui corporis potestatem non habet, sed mulier». Quare optimo iure gravissimae animadversiones a Domino in adulteros, quod hanc maritalem fidem frangant, in veteri Lege constitutae erant. Postulat praeterea Matrimonii fides, ut vir, et uxor singulari quodam, sanctoque, et puro amore coniuncti sint; neque ut adulteri inter se ament, sed ut Christus dilexit Ecclesiam. Hanc enim Apostolus regulam praescripsit, quum ait: «Viri diligite uxores vestras, sicut et Christus dilexit Ecclesiam»; quam certe immensa illa caritate, non sui commodi gratia, sed sponsae tantum utilitatem sibi proponens, complexus est.<sup>63</sup>

Il motivo del *caritatis vinculum*, d'altronde, e della *fides*, quali elementi costitutivi del matrimonio, è oggetto della considerazione degli *auteurs spirituels*, che fanno convergere su tale tematica il loro discorso sulla vita coniugale. Nel gennaio del 1609 vede le stampe un libro che influenzerà profondamente la spiritualità occidentale: si tratta dell'*Introduction à la Vie Dévote* di François de Sales. Le pagine che questo testo consacra al problema, sotto il titolo riduttivo di *Avis pour les gens mariés*, fanno derivare dall'*amour mutuel* degli sposi l'*union indissoluble des cœurs* e la *fidélité inviolable*:

J'exhorte surtout les mariés à l'amour mutuel que le Saint-Esprit leur recommande tant en l'Écriture. Ô mariés, ce n'est rien de dire: aimez-vous l'un l'autre de l'amour naturel, car les paires de tourterelles font bien cela; ni de dire, aimez-vous d'un amour humain, car les païens ont bien pratiqué cest amour-là; mais je vous dis, après le grand Apôtre: Maris, aimez vos femmes, comme Jésus-Christ aime son Église; ô femmes, aimez vos maris comme l'Église aime son Sauveur. Ce fut Dieu qui amena Ève à notre premier père Adam et la lui donna à femme: c'est aus-

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 323.

si Dieu, mes amis, qui de sa main invisible a fait le nœud du sacré lien de votre mariage, et qui vous a donné les uns aux autres; pourquoi ne vous chérissiez-vous d'un amour tout saint, tout sacré, tout divin?

Le premier effet de cet amour, c'est l'union indissoluble de vos cœurs. Si on colle deux pièces de sapin ensemble, pourvu que la colle soit fine, l'union en sera si forte qu'on fendrait beaucoup plus tôt les pièces ès autres endroits, qu'en l'endroit de leur conjonction; mais Dieu conjoint le mari à la femme en son propre sang, c'est pourquoi cette union est si forte que plutôt l'âme se doit séparer du corps de l'un et de l'autre, que non pas le mari de la femme. Or cette union ne s'entend pas principalement du corps, ains du cœur, de l'affection et de l'amour.

Le second effet de cet amour doit être la fidélité inviolable de l'un à l'autre. Les cachets étaient anciennement gravés ès anneaux que l'on portait aux doigts, comme même l'Écriture Sainte témoigne; voici donc le secret de la cérémonie que l'on fait ès noces: l'Église, par la main du prêtre, bénit un anneau, et le donnant premièrement à l'homme, témoigne qu'elle scelle et cachette son cœur par ce Sacrement, afin que jamais plus ni le nom ni l'amour d'aucune autre femme ne puisse entrer en icelui, tandis que celle-là vivra laquelle lui a été donnée; puis l'époux remet l'anneau en la main de la même épouse, afin que réciproquement elle sache que jamais son cœur ne doit recevoir de l'affection pour aucun autre homme, tandis que celui vivra sur terre que Notre-Seigneur vient de lui donner.<sup>64</sup>

L'Introduction salesiana, di pochi anni precedente i *Sonnets Franc-Comtois*, ebbe una grande e immediata diffusione e finì con l'imporre non soltanto uno stile di vita, ma anche un linguaggio per esprimere tale stile, linguaggio che diventò il tramite di comunicazione della coscienza collettiva cristiana. In questo «libro spirituale» ritroviamo un lessico e un immaginario che è quello del sonetto chassignetiano. In particolare il motivo della *dou-*

<sup>64</sup> SAINT FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la Vie Dévote*, III, 38 (*Avis pour les gens mariés*), in ID., *Œuvres*, par A. Ravier avec la collaboration de R. Devos, Paris, Gallimard («La Pléiade»), 1969, pp. 233-234.

*ce flame*, dell'*amour sans fiel e sans amertume*, che, insieme a quello della fedeltà, imprime il suo carattere alla rappresentazione che offre l'intera costruzione emblematica, ha la stessa risonanza del linguaggio che definisce, in François de Sales, il campo semantico della *tendresse*:

Conservez donc, ô maris, un tendre, constant et cordial amour envers vos femmes: pour cela la femme fut tirée du côté plus proche du cœur du premier homme, afin qu'elle fût aimée de lui cordialement et tendrement. Les imbécillités et infirmités, soit du corps soit de l'esprit de vos femmes ne vous doivent provoquer à nulle sorte de dédain, ains plutôt à une douce et amoureuse compassion [...]. Et vous, ô femmes, aimez tendrement, cordialement [...]; et toute l'Écriture Sainte vous recommande étroitement cette sujétion, laquelle néanmoins la même Écriture vous rend douce, non seulement voulant que vous vous y accomodiez avec amour, mais ordonnant à vos maris qu'ils l'exercent avec grande dilection, tendreté et suavité [...].

L'amour et la fidélité jointes ensemble engendrent toujours la privauté et confiance; c'est pourquoi les Saints et Saintes ont usé de beaucoup de réciproques caresses en leur mariage, caresses vraiment amoureuses mais chastes, tendres et sincères.<sup>65</sup>

Occorre anche dire che il discorso teorico – teologico e *spirituel* – del fortunato manuale di ascetica, forse proprio perché risente l'influsso di quella tecnica della predicazione basata sull'uso degli *exempla*, e pertanto particolarmente attenta all'impiego, in tale funzione, della favolistica<sup>66</sup>, tende a creare quadretti di vita vissuta o ad evocare scene di forte realismo. Come è il caso del seguente paragrafo, conclusivo dei suddetti *Avis pour les gens*

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 235 e 237.

<sup>66</sup> Cfr. A.-É. SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, cit., pp. 343-345; cfr. anche E. MOSER RATH, *Die Fabel als rhetorisches Element in der katolischen Predigt der Barockzeit*, in AA. VV., *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*, hrsg. von P. Hasubek, Berlin, E. Schmidt Verlag, 1982, pp. 59-75.

*mariés*, ove il lessico si fa estremamente concreto nel disegnare una situazione di *support mutuel*. Con particolari che possiamo ritrovare anche nel testo attribuito a Chassignet (ad esempio, l'evocazione del *courroux* degli *amants* nei *Sonnets* e la condanna degli sposi *courroucés* in François de Sales) il discorso accede a una quotidianità espressiva (si veda il riferimento alle *mouches à miel*), propria appunto della favola esopica:

Au demeurant, le support mutuel de l'un pour l'autre doit être si grand, que jamais tous deux ne soient courroucés ensemble et tout à coup, afin qu'entre eux il ne se voie de la dissension et du débat. Les mouches à miel ne peuvent s'arrêter en lieu où les échos et retentissements et redoublements de voix se font, ni le Saint-Esprit certes en une maison en laquelle il y ait du débat, des répliques et redoublements de crieries et altercations.<sup>67</sup>

È evidente, dunque, come la retorica dell'apologo, che presiede nella tradizione della favolistica alla costruzione del discorso, sia soggetta qui, nel recupero anche di modalità dell'emblematica, a slittamenti di genere, per cui la favola - *exemplum* si trasforma da nucleo narrativo autonomo in illustrazione di un argomento morale, i cui supporti dottrinali (biblici o giuridici) vengono spiegati *per fragmenta* mediante il riferimento alle realtà del mondo naturale o della quotidianità, accentuando quel tono che abbiamo già definito di catechesi parenetica a proposito del sonetto LVII. E tutto questo avviene in una fitta rete di intertestualità, quell'intertestualità appunto che è elemento fondamentale della produzione predicatoria e catechetica, a livello di divulgazione di concetti di teologia dogmatica e morale.

Lo slittamento di genere si evidenzia dall'esame della struttura globale del sonetto, che possiamo ricostruire, come si è fatto, isolando un nucleo centrale favolistico-descrittivo da una cornice a carattere più propriamente riflessivo-astratto. Ma possiamo anche ricostruire questa struttura secondo uno schema diverso: una

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 239.

bipartizione che distingue le due quartine dalle due terzine.

Nei vv. 1-8 si svilupperebbe, così, il discorso catechetico *De matrimonio*, attraverso una riflessione sull'*amour legitime, honestement conduit*, che non può essere altro che l'amore coniugale, quello che lega indissolubilmente *mary e femme*: amore *legitime* ma che travalica, come si è detto, la dimensione della «legittimità» pura e semplice per manifestarsi nei suoi effetti emozionali, con un passaggio dal livello del diritto a quello della psicologia. La messa in evidenza del piacere – piacere d'ordine psicologico appunto – avviene mediante un lessico (*tristesse, vouloir, affections*) che riporta a una fenomenologia dei sentimenti umani. La seconda parte del sonetto invece (vv. 9-14) – coerentemente con l'impianto delle lezioni di catechesi – all'enunciazione dei principi e all'illustrazione del rapporto coniugale farebbe seguire un'esemplificazione derivata dal mondo animale, una specie di parabola, che introduce nel discorso omiletico l'elemento di piacevolezza e di *divertissement* proprio della favola esopica. In un importante saggio sulla retorica del sermone nell'età barocca, Erminia Ardisino, ha sottolineato come nella predicazione «il linguaggio etico si vesta di favole per contribuire con la sua vivacità e semplicità alla creazione di un insegnamento attraente per tutti»<sup>68</sup>.

Nel sonetto in questione la *sermocinatio* dei vv. 1-8, resa concreta dal riferimento all'esperienza di vita vissuta (la descrizione del legame *mary/femme*), aumenta la sua efficacia proprio per la piacevolezza di cui è portatore il genere letterario della favola:

Il meccanismo del diletto viene innescato dalla similitudine che permette l'istituzione di un doppio registro atto a presagire e a rendere gradevole la massima che sta per essere annunciata. Si attua attraverso l'osservazione dell'animale un distacco critico che permette l'accettazione del principio enunciato: non si può non concordare con le conclusioni raggiunte. [Nella favola eso-

<sup>68</sup> Cfr. E. ARDISSINO, *Il Barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001.

pica] il mondo appare capovolto perché i maestri sono in questi casi gli animali, le piante o gli oggetti, i quali, conformi alle leggi di natura, ci parlano di regole ineludibili, di una saggezza superiore alla nostra percezione fallibile, una saggezza che riguarda anche noi, perché soddisfa un senso di ordine *ab origine*. È un mondo alla rovescia, dove il più semplice animale può esserci maestro, perché la natura è sempre maestra e parla a coloro che sanno guardare e leggere nel suo libro con i caratteri dei suoi esseri. La favola [...] ha la funzione di riassumere e rendere appetibile una saggezza naturale, che persino gli animali manifestano e che l'uomo ha troppo spesso smarrito.<sup>69</sup>

Elemento di piacevolezza, dunque, è l'introduzione della favolistica esopica, ma essa significa anche, nella proposta dell'*exemplum* animale, un rinforzare l'argomentazione con il richiamo alla natura, maestra infallibile. E difatti, sempre nel nostro sonetto (vv. 13-14), i *pigeons* e l'*amour* si identificano: la coppia animale non è soltanto *exemplum* di amore, essa è l'amore (l'essere *sans fiel* è l'essenza dei colombi, come lo è per l'amore essere *sans amertume*), e pertanto essa si impone alla coppia umana quale modello normativo, normativo perché appartenente a quella realtà naturale che non può non essere – nella prospettiva di una teologia scolastica che esalta la legge di natura – intrinsecamente buona.

5. La struttura del sonetto LVII e quella del sonetto X offrono due esempi della costruzione emblematica e delle modalità di impiego della tradizione favolistica nei *Sonnets Franc-Comtois*.

Nel sonetto LVII, come si è visto, è il riferimento favolistico a imporsi in apertura di discorso (vv. 1-4), con un richiamo a una delle *fabulae* più fortunate della tradizione esopiana, quella della cicala e della formica. Segue (vv. 5-8) la tradizionale applicazione alla vita umana. In un terzo momento (vv. 9-14) viene reintrodotta il paragone favolistico (nella prima strofa dominava l'immagine della cicala, nella quarta strofa quella della formica) con

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 225.

un passaggio dall'uno all'altro dei due piani, quello «umano» e quello «animale».

Abbiamo già detto che la struttura del sonetto X può essere ricostruita seguendo un duplice schema. In particolare è possibile vedere una bipartizione fra un discorso più propriamente teorico (vv. 1-8) e un'esemplificazione di genere favolistico, nel senso della favola esopica (vv. 9-14). In effetti, questa bipartizione di fondo può essere meglio definita in un'ulteriore ripartizione, che è caratteristica anche di altri sonetti. Le due quartine possono essere considerate un susseguirsi di due momenti: nella prima strofa abbiamo un'affermazione di ordine etico, cui segue, nella seconda strofa, l'illustrazione di questa affermazione mediante una rappresentazione concreta che riporta alla vita corrente, il tutto esemplificato nei richiami alla favolistica delle due terzine. E questo è interessante, perché ci illumina su una delle caratteristiche fondamentali dell'emblematica – e nel nostro caso dei *Sonnets Franc-Comtois* – che è quella non soltanto di ripartire il testo fra discorso morale ed esemplificazione favolistica, ma di tendere a una continua concretizzazione del discorso concettuale mediante il riferimento alla realtà comune. Non per nulla gli studiosi di emblematica hanno sottolineato come «la corrispondenza tra le cose e le entità morali e scritturali, che è a fondamento dell'emblema sacro, anche se non rivela immediatamente la sua natura divina, sia giustificata dall'armonia che lega elementi, attributi e verità morali in Dio»<sup>70</sup>, e soprattutto dallo stretto nesso fra metarealtà e realtà del mondo fenomenico e fra macrocosmo e microcosmo.

Le strutture, sopra illustrate, dei sonetti LVII e X offrono le due tipologie fondamentali di questi emblemi attribuiti a Chassignet: quella che partendo dal riferimento favolistico passa all'ap-

<sup>70</sup> Cfr. E. ARDISSINO, *op. cit.*, p. 182 (che cita a questo proposito E. GOMBRICH, *Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11 (1948), pp. 163-192, poi pubblicato in ID., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1972).

plicazione morale di tale riferimento, e quella che parte da considerazioni di ordine etico (in genere di carattere definitorio) per poi passare all'eseplificazione favolistica. Vi sono comunque delle varianti a queste tipologie.

A volte si tratta di una semplificazione di struttura, come nel caso del sonetto XLIV, ove ritroviamo la successione di *fabula* e applicazione alla vita umana già riscontrata nel sonetto LVII, secondo una bipartizione, però, in luogo di quella tripartizione che è possibile individuare nel sonetto ispirato alla favola della cicala e della formica. Riportiamo anche qui la costruzione emblematica nella sua interezza:

## 1) Motto:

«Cura sui».

## 2) Immagine:

Una volpe si nasconde dinanzi a un lupo dietro una pianta di scilla.

## 3) Epigramma:

Une vie, une mort seconde  
Vous reste après la fin du monde.

## 4) Sonetto esplicativo:

Quand la nuit en chemin surprend le caut renard,  
S'il juge ne pouvoir regagner sa taniere,  
Pour n'estre des louveaux la proye carnaciere,  
Sous la squille qu'il cherche il se cache à l'escart,

Sachant bien que le loup, sous un si fort rampart,  
Ne viendra l'englouttir en sa gorge meurtriere,  
Tant il abhorre et fuit ceste herbe singuliere  
Qu'il ne peut œillader que d'un mauvais regard.  
À nous, vrays pelerins qui voyageons au monde,

Et ne pouvons, surpris de sa noirceur profonde,  
Gagner à temps le ciel, nostre sejour natal,

La priere et le jeusne est la squille nouvelle  
Qui nous sauve aysement de ce loup infernal,  
Si nous nous mettons d'heure à couvert dessous elle.

Nel sonetto, le due quartine trasformano in una scena esopica una notizia che sembrerebbe apparentare il passo a un brano di bestiario o erbario, classico o medievale: si tratta infatti di un'informazione concernente la proprietà che avrebbe la scilla di tenere lontani i lupi<sup>71</sup>. Su questo dato «scientifico» si fonda un breve apologo, quello della volpe prudente («le *caut* renard») che si nasconde sotto la scilla quando, sorpresa dalla notte, non fa in tempo a raggiungere la tana. Anche in questo caso la *fabula* è fatta seguire, nelle due terzine, dall'applicazione morale, applicazione che è esortazione all'agire cristiano. Ma invece di costruire l'esortazione sotto forma di paragone (*de mesme...*, *ainsi...*: come nei sonetti LVII e X), l'autore fa dell'apologo una *lectio* allegorica puntuale, che ne metaforizza i singoli elementi: la volpe sorpresa dalla notte mentre è in cammino siamo noi, «vrais pelerins qui voyageons au monde»; la tana che non si può «gagner à temps» è «le ciel, nostre sejour natal»; il lupo, «ce loup infernal», è il demonio; la scilla infine che ci salva da questo nemico è «la priere et le jeusne». È vero che, come si è in precedenza sottolineato, la sovrapposizione di immagini è ricorrente in quell'identificazione del mondo animale e del mondo umano propria della favolistica (son. LVII: «voilà nostre cigale en misere nouvelle, / le jeune homme sans bien»), ma qui abbiamo una lettura del testo

<sup>71</sup> Negli erbari e nei trattati di medicina medievali la scilla ha fama di scongiurare i malefici, notizia peraltro che risale a Plinio (cfr. PLINIO L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XX, 39, 101, éd. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 61: «Pythagoras scillam quoque in limine ianuae suspensam contra malorum medicamentorum introitum pollere tradit»).



che lo spiega nei minimi particolari<sup>72</sup>, sulla base di una concezione ascetica dell'*itinerarium vitae*, inteso come passaggio faticoso dall'oscurità alla luce (*noirceur/ciel*), o meglio, in una prospettiva platonizzante, come un recupero, mediante preghiera e penitenza, di un *ciel* considerato *sejour natal*, quindi preesistente al nostro ingresso o caduta nella negatività del *monde*<sup>73</sup>.

La struttura bipartita (*fabula*-applicazione morale) può essere ulteriormente semplificata, come nel sonetto XIII, che qui riportiamo, sempre accompagnato dagli altri elementi dell'emblema:

## 1) Motto:

«Decipimur specie recti».

## 2) Immagine:

Un pellegrino e, sullo sfondo, una cappella.

## 3) Epigramma:

Souvent le mensonge et le vice  
Nous trompe à couleur de justice.

<sup>72</sup> È la stessa tecnica che ritroviamo, nel Nuovo Testamento, nella spiegazione delle parabole (cfr., per esempio, la spiegazione della parabola del seminatore in *Matth.*, 13, 18-23; *Marc.*, 4, 13-20; *Luc.*, 8, 11-15). Su questa tecnica cfr. J. DUPONT, *Pourquoi des paraboles? La méthode parabolique de Jésus*, Paris, Cerf, 1977; AA. VV., *Parole-Figure-Parabole*, édité par J. Delorme, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

<sup>73</sup> Connesso d'altra parte alla tradizione neotestamentaria e patristica è il sentimento che la dimora del cristiano non è in questo mondo, ma nel cielo, e che la vita è transitiva provvisoria: cfr. il *locus* paolino: «Nostra autem conversatio (polivteuma) in caelis est» (*Phil.*, 3, 20); cfr. anche *Ad Diognetum*, 5, 9, éd. H.-I. Marrou, Paris, Cerf, 1965 (2<sup>e</sup> éd.), p. 62: «ἐπὶ γῆς διατρίβουσιν, ἀλλ' ἐν οὐρανῷ πολιτεύονται [dimorano sulla terra, ma sono cittadini del cielo]».

## 4) Sonetto esplicativo:

Vois-tu ce pelerin qui, pour sauver son ame,  
À Saint Jacque le grand va rechercher pardon?  
Son baston en dehors paroît estre un bourdon,  
Au dedans il recele une homicide lame.

Les coquilles de mer dont il pare et récame  
Sa jacquine, son sein, son chapeau, son cordon,  
Le font œstimer saint, visant au seul guerdon  
Que Dieu promet à ceux qui bruslent de sa flame.

Mais, sous cest habit-là, il advient maintes fois  
Qu'on demande en passant l'aumosne au coing d'un bois,  
Pillant, jouant, riblant, esclave de la pance.

Qui n'est bon au dedans, ce n'est riens du dehors.  
Il faut une ame nette aussi bien que le corps.  
Souventes fois du bien nous trompe l'apparence.

In questo sonetto – che ha in comune con quello precedentemente esaminato il tema del pellegrinaggio, anche se il *pelerin* perverte, qui, quella che dovrebbe essere la finalità ascetica della sua erranza – la *fabula* non riconduce al mondo animale ed è connessa ad un immaginario non classico, bensì cristiano-medievale, quello del pellegrino appunto che si reca a Santiago de Compostela, raffigurato con i tratti distintivi dell'iconografia tradizionale, dal *bourdon* alle *coquilles* che adornano il farsetto e il cappello. La parte narrativa si estende alle prime tre strofe. Il *vois-tu* iniziale, con l'invito a osservare la *vignette*, collega strettamente la breve storia – in questo caso, più che un apologo, quasi un riferimento di cronaca nera («il advient maintes fois...») – al genere dell'emblema, che trova la sua centralità nell'immagine illustrativa del motto: «Decipimur specie recti». La terzina finale non istituisce un paragone, né interpreta, mediante una *lectio* allegorica, il testo che precede. Secondo un procedimento che possiamo peraltro ritrovare nella tradizione esopica, fa seguire l'*exemplum* da una considerazione morale che si presenta in forma di

massima concisa: massima aperta qui da un vero e proprio motto o frase proverbiale («Qui n'est bon au dedans, ce n'est rien du dehors»), che serve da supporto ideologico alle considerazioni di fondo dell'intera costruzione emblematica circa la fallacia delle apparenze.

Uno schema di tripartizione segue il sonetto LXII, che si apparenta come contenuto al sonetto LVII. Esso è incentrato, infatti, su un richiamo favolistico che rappresenta una variante della favola della cicala e della formica. Si tratta della favola del riccio e del cinghiale, ove il secondo, che pensa solo a rimpinzarsi di frutti, si burla del primo che raccoglie sui suoi aculei delle mele da mettere in disparte per l'inverno<sup>74</sup>. Così si presenta l'insieme della costruzione:

1) Motto:

«Praevideat et providet».

2) Immagine:

Un riccio, che si è messo sotto un melo, riceve sui suoi aculei le mele che cadono dall'albero.

3) Epigramma:

Le prudent se peut maintenir  
Contre l'indigence à venir.

<sup>74</sup> Cfr. P. CIFARELLI, *op. cit.*, n° 462, pp. 206-207. Questa particolarità del riccio è ricordata anche nei bestiari medievali. Cfr. il citato bestiaro di Richard de Fournival (*op. cit.*, p. 68: «Ausi com li yrechons, ki se puet metre en roe dedens ses esspines, si k'on ne le puet touchier de nule part k'il ne poingne, et si se puet cargier de cascune part, quant il se touelle ens es pumes, pour chu k'il est de cascune part espineis. Et pour chu di jou ke tel gent sont ausi comme li hyrechons, car il puent de cascune part prendre et si ne puent de nule part estre pris»).

4) Sonetto esplicativo:

Pouvoir à l'advenir, c'est vraiment estre sage,  
De peur que la disette, en l'arriere saison  
Que le corps est tremblant, que le chef est grison,  
Ne trouble de discord nostre petit mesnage.

Le poignant herisson, sous un pommier sauvage,  
Se va ainsi chargeant de pommes à foison,  
Et, pourvoyant à temps sa petite maison,  
Passe en paix et repos le reste de son aage.

L'esté de nostre vie, ainsi que le printemps  
Et son automne aussy, ne dure pas longtemps,  
Mais l'hyver de nos jours est de longue durée,

Et malheureux celuy qui pour avoir esté  
Paresseux au printemps, en automne, en esté,  
En l'hyver de ses jours n'a sa vie assuré.

La tripartizione del sonetto comprende una massima morale in apertura (vv. 1-4), seguita dal riferimento favolistico (vv. 5-8). Conclude l'applicazione della favola esopica alla vita umana, che occupa le due terzine.

Anche in questo caso è indubbio il richiamo favolistico, sebbene questa variante della più nota favola della cicala e della formica non abbia avuto una grande diffusione (è presente tuttavia nella raccolta – siamo verso il 1584 – di trentasei favole in alessandrini del poeta protestante Estienne Valancier<sup>75</sup>). Tuttavia, come nel sonetto LVII non viene ricostruita la microstoria esopiana della cicala che entra in rapporto e dialoga con le formiche, ma nella costruzione del paragone uomo/animale si dà come presup-

<sup>75</sup> Cfr. E. VALANCIER, *Dizains Mythologiques et Enigmatiques*, in CL. LONGEON, *Documents sur la vie intellectuelle en Forez au XVI<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1973, pp. 298-317.

posto la conoscenza della tradizione sia favolistica che biblica, così nel sonetto LXII compare soltanto il riccio, e non il cinghiale, ma è evidentemente scontato il riferimento alla favoletta nella sua interezza, a partire dalle considerazioni finali (vv. 9-14), che non instaurano un raffronto per somiglianza fra l'uomo provvido e il riccio, semmai suggeriscono un raffronto per dissomiglianza con il  *paresseux*  che «au printemps, en autommne, en esté» non assicura la sussistenza «en l'hyver de ses jours». In realtà si può pensare al raffronto sottinteso con l'altro protagonista della favola, l'improvvido cinghiale appunto, ed anche in questo caso quella che potrebbe essere pura e semplice illustrazione della *vignette* di un emblema, assume in pieno il significato e la connotazione di un apologo di tradizione esopiana.

6. Una tipologia particolare offre il sonetto XVII. La costruzione dell'emblema nella sua interezza è la seguente:

1) Motto:

«Nil nisi sponte facit».

2) Immagine:

Un gatto in una gabbia.

3) Epigramma:

Le brave et valeureux courage  
Ne peut endurer le servage.

4) Sonetto esplicativo:

Grave et vaillant Caton, voyant la republicque  
Serve dessous les loix du tyran dictateur,  
Pour ne fleschir au joug de cest usurpateur,  
Tu te tuas toy-mesme en la cité d'Uticque.

Brute, aussy bon guerrier que sage politique,

De l'alme liberté fut le restaurateur,  
Fit mourir ses deux filz et vengea, zelateur,  
Par la fuitte des Roys la Romaine pudicque.

Le chat meurt enfermé et ne peut à son col,  
Non pas mesme à ses pieds, endurer le licol;  
Il ronge les lyens, met en pieces sa cage.

Tout magnanime ayme la liberté.  
Le peuple est celuy sot qui se plait au servage  
Et des princes tyrans caresse la fierté.

Riscontriamo la bipartizione, peraltro ricorrente nei *Sonnets Franc-Comtois* se pur con diversa estensione, fra le prime tre strofe a carattere narrativo-favolistico e la terzina conclusiva che introduce la riflessione morale. Ma nella prima parte non è un *exemplum*, bensì una successione di tre *exempla*, di cui solo uno (vv. 9-11) si apparenta al genere della favola esopica. I primi due, invece, sono *exempla* tratti dalla storia romana: quello di Catone Uticense (vv. 1-4), suicida per amore della libertà, e quello di Bruto Maggiore (vv. 5-8) che, sempre per la libertà, condanna a morte i figli. Tutti e tre gli esempi sono introdotti per dissomiglianza. La terzina finale infatti, dopo aver sottolineato che «tout magnanime cœur ayme la liberté» – e questa affermazione può essere considerata la vera e propria applicazione morale degli *exempla* (e dell'epigramma) –, capovolge la prospettiva e introduce una riflessione sulla viltà del «peuple qui se plait au servage» che instaura un rapporto *e contrario* con le *fabulae*. Se il moltiplicarsi degli *exempla* caratterizza la tipologia del sonetto esplicativo, occorre dire che il vero rapporto emblematico è quello tra la *vignette* e la prima terzina, che illustrando l'immagine crea una breve *actio* di cui è attore un gatto, dalle caratteristiche esopiane. Variante, e arricchimento, di questo schema è l'introduzione del doppio riferimento storico che, se rientra in una precisa tradizione della storiografia classica – quella che evidenzia la lotta per la *Romana libertas* e contrappone l'eroismo dell'individuo alla viltà dei molti –, dimostra il prestigio della favolistica esopica, tale da rendere conveniente la conferma dell'*exemplum* storico mediante l'apologo tratto dal mondo animale. La novità maggiore, però, rispetto agli

schemi tradizionali consiste nel capovolgimento del discorso che si opera nei due versi finali («Le peuple est celuy sot qui se plait au servage / et des princes tyrans caresse la fierté»<sup>76</sup>), versi che sono vero e proprio capovolgimento del distico epigrammatico («Le brave et valeureux courage / ne peut endurer le servage»). Così i vv. 13-14 prendono il sopravvento sul v. 12, che nella prospettiva tradizionale dell'emblema sarebbe la massima applicativa dell'immagine e dell'apologo, creando una struttura originale, quella appunto che abbiamo definito del paragone *e contrario*.

Si è già detto, a proposito del sonetto LVII (quello della cicala e della formica), come il testo di Chassignet sia strutturato presupponendo la conoscenza della favola esopica, più che sulla narrazione per esteso di quest'ultima. Ora tale presupposto è riscontrabile anche in altri sonetti in cui il richiamo favolistico è estremamente ridotto. È questo il caso del testo XXII:

## 1) Motto:

«De principe risus lethalis».

## 2) Immagine:

Un leone che divora una scimmia.

## 3) Epigramma:

Garde que du roy tu ne rie,  
Mortelle en est la mocquerie.

## 4) Sonetto esplicativo:

Garde-toy bien, sujet, de te mocquer et rire

<sup>76</sup> Intendiamo: «Il popolo è quello stupido che si compiace d'essere schiavo...»; e non: «Quel popolo che si compiace d'essere schiavo... è stupido».

Du roy ton souverain: Dieu tient les roys en prix,  
Il venge le forfait sur leurs chef entrepris  
Et veut qu'en leurs grandeur sa grandeur on admire.

Les barons, les seigneurs de l'indigné Ramire  
Payerent de leurs sang leurs indigné mespris.  
Les roys sont dangereux quand, de cholere espris,  
Ils desgorgent sur nous les bouillons de leurs ire.

Leur main n'est onc fermée à la punition  
Des sujets contempteurs de leurs condition  
Que Dieu veut que chacun devotement honore.

Le mespris du vassal envers son souverain,  
Aiguissant le cousteau qui luy perce le sein,  
Engendre le lyon qui le singe devore.

In questo caso il sonetto esplicativo è interamente occupato da un discorso d'ordine morale che è ampliamento e illustrazione (mediante il richiamo a un fatto storico, vv. 5-6) dell'epigramma. La massima «Garde que du roy tu ne ris, / mortelle en est la mocquerie», trova un commento che insiste sulla dimensione religiosa, attraverso la sacralizzazione del potere del re e una vera e propria teologia della regalità. Teologia che poggia su richiami scritturali<sup>77</sup>, ed è giustificazione degli interventi punitivi, anche sanguinari, dei sovrani (vv. 9-11). La favolistica sembrerebbe del tutto assente da questo sonetto, se non fosse per la *vignette* e per il v. 14 («engendre le lyon qui le singe devore»). Immagine ed

<sup>77</sup> Cfr., per i vv. 2-4, *II Reg.*, 1, 13-16 (per la sacralità del re, unto del Signore: Davide punisce l'uccisore di Saul); cfr. anche *I Petr.*, 2, 13: «Subiecti igitur estote [...] regi, quasi praecellenti»; *ibid.*, 2, 17: «regem honorificate»; *Prov.*, 8, 15: «Per me reges regnant»; *Baruch*, 6, 17: «Et sicut alicui qui regem offendit circumseptae sunt ianuae [...]». Cfr. anche, per i vv. 7-8, *Prov.*, 16, 14: «Indignatio regis nuntii mortis»; *ibid.*, 19, 12: «Sicut fremitus leonis, ita et regis ira» (*ibid.*, 20, 2).

*explicit* del sonetto possono infatti essere un richiamo alla favola del re leone, che si mangia la scimmia – peraltro cortigiano adulatore – fingendo di aver bisogno di nutrirsi della sua carne per guarire da una malattia<sup>78</sup>, favola che verrebbe presupposta nel richiamo al leone che divora la scimmia, nell'illustrazione e nel testo. Richiamo che subisce, però, uno stravolgimento nel discorso morale sviluppato nel sonetto: infatti, là dove la favola sottolinea lo strapotere tirannico del leone (e quindi del sovrano), il testo di Chassignet riflette sul diritto divino e su una sacralizzazione del potere che rende legittima anche la crudeltà.

Nella rassegna delle varie tipologie degli emblemi dei *Sonnets Franc-Comtois* conviene citare un caso particolare, quello del testo XXXIV, in cui non appare a prima vista corrispondenza puntuale fra *vignette* e sonetto esplicativo:

1) Motto:

«Allicit ut perdat».

2) Immagine:

Un leopardo, in mezzo a un deserto, circondato da un coniglio, una lucertola, una tartaruga, un bue e un montone.

3) Epigramma:

La volupté attire l'homme,  
Puis après elle le consomme.

4) Sonetto esplicativo:

On dict qu'une lamie ez grands chemins d'Affricque,  
Descouvrant ses tetins beaux en perfection,

<sup>78</sup> Cfr. P. Cifarelli, *op. cit.*, p. 153, n° 317.

Attire les passans à son affection,  
Leurs offrant les baisers de sa bouche impudicque.

Puis, ayant assovit son appetit lubricque,  
Ceste infame, confite en toute infection,  
Pour leurs juste loyer de leurs conjunction,  
Les tue et repaist d'eux son ventre famelicque.

La gloutte paillairdise en ses allechements  
Donne à ses amoureux de telz embrassements  
(Du malheur des humains la feconde Pandore!),

Voire après le parfum de ses accoustrements,  
Comme un parde emmusqué, attire ses amants,  
Que surpris de la sorte elle tue et devore.

La struttura è bipartita. Le due quartine evocano una scena favolosa che non si apparenta alla tradizione della favolistica esopica, ma alla mitologia antica, da cui deriva l'immagine della mostruosa donna-serpente che nei deserti di Libia attira i passanti per divorarli<sup>79</sup>. Chassignet fa di questa creatura una sirena feroce, simbolo della lussuria devastante, e costruisce una fantasia macabra di gusto barocco. Le due terzine, introducendo una riflessione morale sui danni della *paillardise*, suggeriscono un parallelismo più che strutturare sintatticamente una vera e propria *comparatio*. Il parallelismo – che diventa paragone implicito – trova la sua forza di rappresentazione nella ripresa, alla fine delle terzine come era già alla fine delle quartine, della doppia immagine «tue et repaist»/«tue et devore». Non solo, ma l'uso del mito antico, in funzione

<sup>79</sup> Si chiamava Lamia un mostro femminile in cui si era trasformata una bellissima giovinetta originaria della Libia, perseguitata da Era perché amata da Zeus. Il nome lamia divenne poi termine comune per indicare dei mostri di cui ci si serviva come spauracchio per spaventare i bambini: cfr., «ad vocem», P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1979, 6<sup>a</sup> ed. (trad. it.: Brescia, Paideia, 1987).



evocativa, continua nella seconda sezione mediante l'identificazione *paillardiselfeconde Pandore*. Tutto questo sarebbe estraneo alla tradizione esopica, se non fosse per la figura retorica di *comparatio* del v. 13, ove si dichiara – questa volta, sì, esplicitamente («*comme un parde emmusqué*») – il paragone zoomorfico lussuria/leopardo. È l'evocazione dell'animale, il leopardo, che istituisce un nesso con la *vignette*, di per sé priva di corrispondenza con il sonetto, e proprio per questo nesso la scena in essa rappresentata diventa in qualche modo *fabula* esopica, con un'umanizzazione dei differenti animali che attorniano il leopardo.

7. Un testo interessante, infine, che offre un ulteriore schema di struttura emblematica, può essere il sonetto LVII, in cui le intertestualità si moltiplicano (favolistica esopica, tradizione dei bestiari, emblematica, Bibbia, liturgia), nel contesto di un discorso asseverativo che riporta all'omiletica, anche nell'uso delle formule retoriche:

1) Motto:

«Moriendo prospicit ortum».

2) Immagine:

Un cervo trafitto da una freccia.

3) Epigramma:

Mourons comme un cerf eslevant  
Ses yeux vers le soleil levant.

4) Sonetto esplicativo:

Hommes malitieux qui ne daignés, hélas!  
Pris aux reths de Sathan qui contre vous bataille,  
Arracher de vos yeux une larme qui vaille,  
Vous impetrer mercy et vous donner soulas,  
Considerés le cerf enrethé dans les las

Du limier qui le court, du veneur qui l'assaille:  
Il pleure, apprehendant que bien tost il ne faille  
Qu'il preste le costé au fer du coutelas.

Puis, estant aux abois, ceste gentile beste  
Tousjours droict au levant hausse et torne la teste,  
Qu'il regarde en quittant la lumiere des cieux.

A quel plus beau levant, hommes pleins de malice,  
Pouvés-vous eslever et le cœur et les yeux,  
Quand il vous faut mourir, qu'au soleil de justice?

Questo testo pare una ripresa – e in qualche modo una rielaborazione – del sonetto CXXXII del *Mespris de la vie et consolation contre la mort* chassignetiano:

Le cerf abandonné à la troupe abayante  
Des chasseurs et des chiens qui de cris et de vois  
Le poursuit par les chams, le presse par les bois  
Et de pres et de loing l'estonne et l'espouvante,

Mordu des chaus limiers quant la fuitte mouvante  
Ne luy sert plus de rien, hallenant et panthois,  
De depit il larmoye et ne rend les abois  
Qu'il ne tourne au Levant la teste languissante.

Chrestiens mal-advisez, courus de toutes pars  
Du monde et de la chair, en eternels hasars  
De souffrir de la mort les aiguillons funebres:

Au lieu de contempler ce bel astre riant  
Qui par vostre salut s'esclate d'Orient,  
Vous vous esjouissez seulement aus tenebres,<sup>80</sup>

<sup>80</sup> J.-B. CHASSIGNET, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, ed. cit., p. 164.

e tale consonanza, non soltanto tematica ma di linguaggio, è senza dubbio una delle prove più forti a favore dell'attribuzione dei *Sonnets Franc-Comtois* a Chassignet.

Sia il sonetto *Franc-Comtois* sia quello del *Mespris* rientrano nella categoria di quelle costruzioni parenetiche che Gisèle Mathieu-Castellani identifica nel *discours baroque*, discorso «che vuole indurre a credere, offrire materia per credere, ed è sempre alla ricerca di credibilità», discorso «in cui l'intento pedagogico si evidenzia ovunque e che sempre impartisce lezioni e moltiplica gli appelli»<sup>81</sup>. È la presenza infatti di un appello esplicito – nelle forme retoriche vere e proprie della *sermocinatio* (sonnet LVI: «Hommes malitieux [...] considérés...»); *Mespris*, CXXXII: «Chrestiens mal-advisez...») – a imporre a questi testi il carattere di *adhortatio* e *admonestatio*.

In particolare nel sonetto LVI, l'autore istituisce un nesso fra l'*adhortatio* (vv. 1-4) e l'*exemplum* (vv. 5-11) con l'imperativo «considerés» del v. 5, che trasforma il breve apologo da termine di paragone a oggetto di *consideratio*, di meditazione religiosa appunto sul comportamento dinanzi alla morte. Così l'*exemplum* del cervo, che sembra riportare alla favolistica, diventa emblema non solo in quanto commento illustrativo della *vignette* e dell'epigramma, secondo lo schema che abbiamo già visto descritto da Gisèle Mathieu-Castellani, là dove la studiosa sottolinea come nella forma-emblema «la parte poetica può avere lo

<sup>81</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Introduction a La poésie amoureuse etc.*, cit., p. 25. Sempre nella stessa *Introduction* leggiamo: «Le discours baroque, destiné à donner assurance, apparaît comme assuré. Il affirme plus qu'il ne questionne, déposant ici-bas des certitudes venues d'en haut, et il délivre un message (quel que soit le contenu). Discours de savoir, il situe en position magistrale le locuteur, dispensant leçon à des auditeurs/lecteurs en position d'apprentifs» (*ibid.*, p. 24). Pur non volendo usare le categorie «Manierismo» e «Barocco» per determinare i diversi discorsi nell'ambito della stessa epoca (preferisco attribuire a queste categorie un valore eminentemente storiografico), ritengo che la descrizione definitoria di Mathieu-Castellani si attagli molto bene alla tipologia dei due testi chassignetiani qui esaminati.

statuto di un discorso narrativo, che imita i procedimenti e la finalità didattica della favola»<sup>82</sup>; ma diventa emblema in quanto parte di un discorso parenetico, basato sull'invito a «considerare» un esempio, a riflettere su una sacra «impresa» proposta a edificazione spirituale.

Per quanto riguarda l'immissione di un *exemplum* che ha tutte le caratteristiche di una *descriptio* di bestiario, e nello stesso tempo sembra rifarsi a una struttura favolistica, possiamo ancora leggere il sonetto LII, che per di più ha in comune con il sonetto LVI – ma anche con il sonetto CXXXII del *Mespris*, di cui condivide la bipartizione fra *exemplum* (quartine) e *adhortatio* (terzine) – l'impostazione parenetica, distinguendosi peraltro per il fatto che nell'*adhortatio* manca il nesso comparativo con l'*exemplum*, nesso qui sottinteso e lasciato da individuare all'intendimento del lettore:

1) Motto:

«Vincitur et vincit».

2) Immagine:

Un elefante, a lato di un dattero, combatte un serpente. Il serpente affonda la sua testa nella proboscide dell'elefante.

3) Epigramma:

Tousjours la faction civile  
Desordonne toute une ville.

4) Sonetto esplicativo:

Quand le dragon bouffit d'une rage inhumaine  
Au grossier elephant presente le combat,

<sup>82</sup> Cfr. *supra*, nota 28.

Il le presse, il l'estreint, il l'estrive, il le bat,  
Charge son ennemy que rudement il meine.

Se fourrant à la fin au tuyau de l'haleine,  
Faute de respirer l'elephant il abat,  
Qui se venge en tombant de celuy qui le bat,  
Que de sa pesanteur il esclaze en la plaine.

Factieux citoyens qui, divisés en deux,  
Vous livrés tous les jours mille combats hydeux,  
Quel fruit esperés-vous de vos guerres civiles?

La mort de vostre estat, voire vos propres morts,  
Le desgast de vos champs et le sac de vos villes,  
Seront-ce pas le prix de vos fascheux discors?

L'*exemplum* proposto nelle quartine – con la storia del serpente che facendo morire soffocato l'elefante muore a sua volta, schiacciato sotto il corpo dell'avversario – sembra richiamare alcuni archetipi della favolistica, costruiti appunto intorno al tema dell'animale che ne uccide (o tenta di ucciderne) un altro, causando così la propria morte. Potremmo citare la favola del topo e della rana [Μύς καὶ βάτραχος] di Esopo<sup>83</sup> o quella, sempre di Esopo, del corvo e del serpente [Κόραξ καὶ ὄφις]<sup>84</sup>, favole che hanno avuto fortuna medievale e rinascimentale e compaiono nell'«Esopo» di Corrozet<sup>85</sup>. A questi modelli potrebbe apparentarsi l'*exemplum* del serpente e dell'elefante, se non fosse riscontrabile in questo caso una fonte specifica non favolistica. Si tratta della *Naturalis Historia* di Plinio, che abbiamo già evocato a proposito dei colombi, sottolineando il taglio favolistico con cui viene strutturata la notizia fornita dal bestiario:

*At hi [scil. dracones = serpenti] in ipsas nares caput condunt, pa-*

<sup>83</sup> N° 244, ed. cit., p. 108.

<sup>84</sup> N° 167, *ibid.*, p. 73.

<sup>85</sup> Cfr. P. CIFARELLI, *op. cit.*, n° 164, p. 97, e n° 223, p. 118.

*riterque spiritum praecludunt et mollissimas lancinant partes. Idem obvii deprehensi in adversos erigunt se oculosque maxime petunt; ita fit ut plerumque caeci ac fame et maeroris tabe confecti reperiantur. Quam quis aliam tantae discordiae causam attulerit nisi naturam spectaculum sibi paria componentem? Est et alia dimicationis huius fama. Elephantis frigidissimum esse sanguinem; ob id aestu torrente praecipue draconibus expeti. Quam ob rem in amnis mersos insidiari bibentibus, intortosque inligata manu [manus = la proboscide dell'elefante] in aurem morsum defigere, quoniam is tantum locus defendi non possit manu. Dracones esse tantos, ut totum sanguinem capiant; itaque elephantos ab his ebibi siccatosque concidere et dracones inebriatos opprimi commoriquae.<sup>86</sup>*

Non soltanto, infatti, vi è puntuale corrispondenza di notizie fra sonetto e *Naturalis Historia*, ma lo stesso uso di *dragon*, in luogo di *serpent*, richiama il termine *dracones* ricorrente in Plinio.

Questo evidentemente non deve sorprendere, se si pensa al prevalere dell'aneddotica nel discorso «scientifico» dei bestiari antichi e medievali. Così, nel sonetto LVI, la rappresentazione del cervo, che raggiunto dal cacciatore e sul punto di essere ucciso alza il muso e lo rivolge verso il cielo ad oriente, anche se non ha corrispondente in Plinio (là dove, VIII, 50, si parla dei cervi), può evocare ad un tempo la favola di tipo esopico e la notazione di bestiario. Si tratta tuttavia di una icona – quella del cervo – che riporta a una ricca tradizione di immaginario simbolico, classico e soprattutto cristiano. Per quanto riguarda il tema del cervo abbattuto dai cacciatori e sbranato dai cani, la straordinaria fortuna rinascimentale, manierista e barocca del mito di Atteone<sup>87</sup> può spiegare la ri-

<sup>86</sup> PLINIO L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, VIII, 12, 33-34, éd. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952, pp. 34-35 (sottolineature nostre).

<sup>87</sup> Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, P.U.F., 1981, pp. 51-100; ID., *Éros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Nizet, 1986, pp. 261-267. Cfr. anche S. CAPPELLO, *Proiezioni di Diana nella narrativa francese della prima metà del Cinquecento*, in AA. VV., *La cruelle duceur d'Artémis. Il mito di Artemi-*

correnza (*Mespris* e *Sonnets Franc-Comtois*), seppure in un contesto profondamente diverso rispetto al mito, di questa immagine di sangue e morte<sup>88</sup>. Ma al di là del gusto per un'iconografia di fonte classica abbiamo qui una sicura eco di simboli e riferimenti cristiani e biblici in generale<sup>89</sup>. Il cervo in fuga compare sia in *Cant.*, 8, 14<sup>90</sup> che in *Habacuc*, 3, 19<sup>91</sup>. Nelle arti figurative, il cervo, sostituibile nell'accezione dalla gazzella, inseguito da un leone può raffigurare l'anima inseguita dal demonio: in tale caso potremmo anche individuare un'illustrazione dell'invocazione del salmista «Salva me ex ore leonis»<sup>92</sup>, che diventa invocazione liturgica nell'impiego del salmo XXI (che peraltro non contiene l'immagine del cervo) il Venerdi santo «ad matutinum, in primo nocturno»<sup>93</sup>. Più spesso l'icona del cervo simboleggia, con riferimento a *Psalm.*, 41, 2 («Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus»), l'anima che anela alla salvezza, o meglio l'anima del catecumeno che anela all'acqua battesimale.

---

*de-Diana nelle lettere francesi*, a cura di L. Nissim, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 53-78; D. BOCCASSINI, *Atteone melancolico: 'excursus' sulle lacerazioni della conoscenza nel Rinascimento*, *ibid.*, pp. 101-145; H. CASANOVA-ROBIN, *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Champion, 2003.

<sup>88</sup> Sia il mito di Atteone sia l'icona del cervo morente forniscono emblemi alla *Délie* di Scève (CLXVIII, motto: «Fortune par les miens me chas-se»; CLIX, motto: «Fuyant ma mort; j'haste la fin»: cfr. M. SCÈVE, *Delie, object de plus haulte vertu*, éd. de F. Joukovsky, Paris, Dunod, («Classiques Garnier»), 1996, pp. 81 e 77 (cfr., per il rapporto di Scève con l'emblematologia, D. G. COLEMAN, *Les Emblemes dans la «Délie» de Maurice Scève*, «Studi francesi», 22 (1964), pp. 1-15; F. HALLYN, *D'Alciat à Scève: de l'emblème moralisateur au mythe personnel*, in AA. VV., *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, éd. Ch. Berg, W. Geerts, P. Pelckmans, B. Tritsmans, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 21-29).

<sup>89</sup> Cfr. G. HEINZ-MOHR, *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>90</sup> «Fuge, dilecte mi, et assimulare capreae, hinnuloque cervorum super montes aromatum».

<sup>91</sup> «Deus Dominus fortitudo mea, et ponet pedes meos quasi cervorum».

<sup>92</sup> Cfr. *Psalm.*, 21, 22.

<sup>93</sup> Cfr. *Liber usualis Missae et Officii*, Romae-Tornaci, Desclée et Socii, 1914, pp. 583-585.

La connotazione biblica e liturgica della raffigurazione chassignetiana del cervo è rafforzata, sia nei *Sonnets Franc-Comtois* che nel *Mespris*, dal particolare dell'animale che, sul punto di morire, «au levant hausse et torne la teste» («tourne au Levant la teste languissante»). Il richiamo all'Oriente è anch'esso scritturale, giacché si tratta di quell'Oriente identificato nella Bibbia con il «luogo» di Dio o con la sua luce<sup>94</sup>. D'altronde, l'identificazione cristologica del *Levant* con il *soleil de justice* è un preciso riferimento a un testo della liturgia: «*O Oriens, splendor lucis aeternae, et sol iustitiae: veni, et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis*»<sup>95</sup>.

Più che nei testi precedentemente esaminati, nel sonetto LVI verificiamo, dunque, l'intrecciarsi di componenti diverse, al di là del sovrapporsi della forma-emblema e della forma-favola. Moltiplicarsi di componenti connesso a quella impostazione parenetica del testo che ha come conseguenza l'impiego di un linguaggio e di un immaginario biblico e liturgico. Sono questi riferimenti a testi sacri, filtrati soprattutto attraverso la memoria della liturgia, che fanno slittare la *fabula* e l'emblema verso l'omiletica, un'omiletica che si muove, sì, «tra letteratura, immagini e scienza»<sup>96</sup>, ma poggiando sempre su una trama linguistica «sacra». In effetti il sonetto LVI si apparenta qui, più di altri della raccolta, con quelle «imprese» che sono immagini per la predicazione, genere che ebbe grande sviluppo nel Seicento, come attesta la folta produzione di testi devozionali illustrati<sup>97</sup>. Imprese che utilizzano sia le scienze naturali al fine della pre-

---

<sup>94</sup> Cfr. *Bar.*, 4, 36: «Circumspice, Ierusalem, ad orientem, et vide iucunditatem a Deo tibi venientem»; *Ezech.*, 47, 1: «Et convertit me ad portam domus, et ecce aquae egrediebantur subter limen domus ad orientem; facies enim domus respiciebat ad orientem [...]»; *Apoc.*, 7, 2: «Et vidi alterum angelum ascendentem ab ortu solis, habentem signum Dei vivi».

<sup>95</sup> Cfr. *Antiphonae maiores (die 21 decembris)*, in *Liber usualis etc.*, cit., p. 319 (sottolineatura nostra).

<sup>96</sup> Cfr. E. ARDISSINO, *op. cit.*, titolo.

<sup>97</sup> Cfr. *ibid.*, p. 22.

dicazione<sup>98</sup> (ad esempio, il riferimento ricorrente ai bestiari) sia un immaginario reso familiare da una tradizione millenaria di favolistica, ma che, proprio per il loro essere «sacre», creano una contiguità fra la parola oratoria e la parola biblico-liturgica, nella dimensione narrativa della favola e dell'emblema.

\*\*\*

Per concludere. Si potrebbero moltiplicare gli esempi di costruzione dei *Sonnets Franc-Comtois*, costruzione interessante ad opera di un poeta che sa operare *variationes* strutturali continue all'interno di una raccolta formalmente e contenutisticamente unitaria. Interessante, soprattutto alla luce degli studi più recenti<sup>99</sup>, che hanno rivolto attenzione all'impiego della forma-emblema e della forma-favola in strutture letterarie di finalità religiosa, se non addirittura catechetica, quali l'omiletica, i trattati di meditazione o quelli di formazione cristiana, come l'*Introduction* salesiana. I *Sonnets Franc-Comtois* possono essere, in buona parte almeno, apparentati ai generi della letteratura religiosa che fanno uso di queste forme, e se accettiamo l'attribuzione a Chassignet – attribuzione avanzata soprattutto per analogie testuali con i sonetti del *Mespris de la vie et consolation contre la mort* – assume particolare significato il fatto che il sonetto morale-religioso sia qui slittato nel genere emblematico e favolistico.

(2003)

<sup>98</sup> Cfr. *ibid.*: «L'utilizzo delle scienze naturali [...] ai fini della predicazione diventa pratica diffusa. La maggior parte dei predicatori ne fa soprattutto un uso metaforico e simbolico, il creato continua ad essere il libro in cui si leggono per *aenigmata* i misteri divini, quindi utile per creare delle ardite creazioni concettiste e per arricchire con belle descrizioni la *varietas* retorica, senza uscire dall'ambito spirituale».

<sup>99</sup> Oltre ai lavori citati di Élisabeth Spica, ricordiamo ancora, per una ricca bibliografia al riguardo E. ARDISSINO, *op. cit.*, pp. 343-380.

## L'iconographie des ruines dans *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* de Chassignet

1. *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* de Chassignet, qui se rattache aux traités *De miseria hominis* et aux *Artes bene moriendi*, est dans sa globalité une réflexion sur le thème de la *vanitas rerum mundanarum*. De par son essence, donc, il reprend des motifs traditionnels qui expriment la fugacité par le biais d'un imaginaire que j'ai essayé d'étudier et de répertorier, en partie, dans mes travaux précédents<sup>1</sup>: il s'agit de représentations du temps et de sa caducité, à travers des métaphores qui évoquent les étapes de la vie en tant que succession de saisons, des métaphores entre autres floréales, aquatiques, atmosphériques, qui gravitent autour de l'ancien thème *ubi sunt*<sup>2</sup>.

L'étude de ces images est utile afin de définir le langage de Chassignet qui est souvent un exercice de relecture, dans l'élaboration d'un syncrétisme linguistique, par ailleurs profondément homogène. Ce syncrétisme trouve sa réalisation, comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner<sup>3</sup>, à partir de la fusion entre la nouvelle langue poétique de la Pléiade, la langue de l'Écriture et celle de la tradition médiévale. C'est le cas de la reprise du thème *ubi sunt*, dans le cadre plus vaste de la réflexion sur le destin fait de naissance et de mort, auquel toute créature est sou-

<sup>1</sup> Cf. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco. Un'introduzione alla lettura del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, Paris, Champion, 1998; cfr. *supra*, pp. 195-217: «Parmi ces changements éternellement stable» (Chassignet, son. LXXXV).

<sup>2</sup> Cf. É. GILSON, *De la Bible à François Villon*, dans ID., *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1955 (2e éd.), pp. 9-38.

<sup>3</sup> Cf. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., p. 275.



mise («De fleurir et fanir, de mourir et de naistre, / d'abaisser et hausser, d'augmenter et décroistre / nous est commun à tous», LXXXV, 9-11<sup>4</sup>).

Or, il existe une série d'images intimement liées au thème *ubi sunt*, que nous pourrions en quelque sorte définir 'archéologiques', car elles tournent autour du topos du *bâtiment* en ruine («l'espaisse ruine / des bastimens froissez», CX, 6-7). Cela, à partir d'une considération sur la loi de nécessité qui réduit à la mort *Empires* et *Citez*:

L'homme engendré du tems, voit de necessité  
Empires et Citez fleschir leur arrogance  
Sous l'arrest de la mort (III, 5-7).

L'opposition entre l'homme, enfant du temps, situé par conséquent dans une dimension temporelle qui comporte une finitude, et ce qui dans le déroulement de l'histoire semblerait dépasser les limites de la vie individuelle, se résout dans la constatation («l'homme... voit») que tout n'est qu'éphémère, même ce qui dans l'Histoire est, traditionnellement, signe de grandeur.

L'évocation d'*Empires* et *Citez* «fleschis sous l'arrest de la mort» se rattache à l'image biblique des royaumes mondains condamnés à l'anéantissement, image que l'Écriture introduit en opposition à celle de la stabilité du royaume de Dieu («comminuet autem et consumet universa regna haec, et ipsum stabit in aeternum», *Dan.*, 2, 44). Cette évocation reprend surtout le thème de la ville détruite, en tant que métaphore de la fugacité des puissances terrestres:

Quia posuisti civitatem in tumulum, urbem fortem in ruinam, domum alienorum, ut non sit civitas, et in sempiternum non aedificetur (*Isai.*, 25, 2).

<sup>4</sup> L'édition de référence est la suivante: J.-B. CHASSIGNET, *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*, éd. crit. par H.-J. Lope, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967.

Civitas enim munita desolata erit; speciosa relinquetur, et dimittetur quasi desertum (*Isai.*, 27, 10).

Tout biblique que soit ce thème, dans les Écritures, il s'exprime surtout à travers l'image des ruines: les ruines de Jérusalem et les ruines en général<sup>5</sup>. Chassignet, qui dans un cas au moins reproduit fidèlement un tableau biblique de ruines — celles de Sodome («Ainsi le Sodomite imprudent et pervers / [...] / ses Citez et ses bours vit choir en precipice, / devant l'ire de Dieu tresbuechez à l'envers», CXII, 5-8) —, mêle les images de la Bible à des stylèmes du Moyen Âge et de la Renaissance, tout en témoignant son intérêt pour l'iconographie de la peinture maniériste et baroque<sup>6</sup>.

2. C'est le thème *ubi sunt* au centre de ce système d'images, auquel s'ajoute un autre topos qui, en quelque sorte, en représente une variante: celui de la *translatio imperii*<sup>7</sup>. Ce dernier a lui aussi un fondement biblique («Regnum a gente in gentem transferetur propter iniustitias, et iniurias, et contumelias, et diversos dolos», *Eccli.*, 10, 8): tout comme le topos de la *translatio studii*, il

<sup>5</sup> Cf. aussi *Psalm.*, 9, 7: «Inimici defecerunt frameae in finem, et civitates eorum destruxisti»; *ibid.*, 88, 41: «Destruisti omnes sepes eius; posuisti firmamentum eius formidinem»; *Thren.*, 2, 7: «Tradidit in manu inimici muros turrium eius».

<sup>6</sup> On peut trouver des indications utiles sur l'iconographie des ruines à la Renaissance, accompagnées de bibliographie, dans N. DACOS, «Roma quanta fuit». *Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, Donzelli, 1995. Cf. *infra*, note 36.

<sup>7</sup> Outre l'essai cité de Gilson, cf. au moins E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948 (trad. française par J. Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956, pp. 32-35); W. GOEZ, *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichts und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen, J. B. C. Mohr, 1958; A. G. JONGKEES, *Translatio studii: les avatars d'un thème médiéval*, dans AA. VV., *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningen, J. B. Wolters, 1967, pp. 41-51.

deviendra, dans la culture française du Moyen Âge à la Renaissance, un motif de célébration de la gloire du royaume de France, considéré comme l'héritier de l'empire de Rome par Charlemagne, ou encore, sur la base du mythe de Francus chanté dans la *Franziade*, l'héritier direct de Troie. Dans le recueil de Chassignet, en suivant une filière qui remonte aux Écritures, ce thème développe une réflexion sur l'affaiblissement des puissances humaines, dans un cycle perpétuel de croissance et de déchéance («les choses humaines / rouleront à jamais en ce vague circuit/ [...]», LIV, 11-12).

Ces topoï agissent tous les deux chez Chassignet, qui les reprend en puisant à des sources multiples. Je cite pour le thème *ubi sunt* le sonnet XXI du *Mespris* et pour celui de la *translatio imperii* le sonnet LIV. Dans les deux textes s'impose l'image de la romanité. Ce n'est pas n'importe quelle ville ancienne, n'importe quel empire antique, qui est renversé, flétri par le temps: c'est Rome, ce sont les signes de sa gloire et de sa puissance.

Le sonnet XXI s'organise autour de l'image du *temps ravisseur* qui sans arrêt «renverse» les pouvoirs de ce monde et «change le cour de nos affaires»:

Où sont des grands Seigneurs les robes Consulaires,  
Les Augurs et Tribuns qu'un long deportement,  
La honte, l'infamie, et le banissement  
N'a fait le tourne-dos des tourbes populaires?  
Où sont des Empereurs les pompes militaires  
Que du tems ravisseur l'assidu mouvement  
N'aye en fin renversé depuis le fondement,  
Changeant comme il luy plait le cour de nos affaires?  
Où sont les grands thresors que la honteuse faim  
Pas à pas ne talonne? où l'homme tant hautain  
Qui ne soit en tout tems à la mort redevable?  
Et puis tu dis, mortel, que tu ne pensois pas  
Devoir si tost mourir; tu serois excusable  
Si Dieu t'avoit cotté l'heure de ton trespas (XXI).

Il existe une identification du pouvoir, de l'*autoritas* terrestre, avec les institutions romaines civiles et militaires — consuls, augurs, tribuns, empereurs —, mais cette autorité est représentée non seulement comme soumise au «renversement depuis le fon-

dement», mais aussi comme vidée de toute effective consistance et prestige et réduite à une vaine extériorité (*robes* et *pompes*). L'histoire même de Rome — par tradition *exemplum* d'un pouvoir qui s'affirme comme empire universel dans la stabilité du droit et de la force — est montrée ici comme une histoire d'instabilité, à travers une évocation de turbulences et d'émeutes, de «tourne-dos des tourbes populaires».

Michèle Clément<sup>8</sup> a mis au jour l'augustinisme de Chassignet, signalant parmi les sources principales du *Mespris* — en particulier du poème (180 vers) «De la Misere de l'homme et fragilité de la vie humaine» — trois textes<sup>9</sup>, reconnus désormais comme étant du pseudo-Augustin, mais qui ont connu sous le nom de Saint Augustin une remarquable vogue éditoriale entre la fin du XV<sup>e</sup> et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Cet augustinisme, qui se rattache aux courants spirituels des dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, marque un itinéraire qui évolue, depuis la conception anthropologique de Montaigne, en passant par Du Plessis Mornay et Juste Lipse<sup>11</sup>, vers une vision austère, sinon tragique, de la vie telle

<sup>8</sup> Cf. M. CLÉMENT, «À l'exemple du sage roitelet...». Chassignet et saint Augustin, «Bulletin de l'Association Réforme Humanisme et Renaissance», 39 (décembre 1994), pp. 21-43; Id., *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Champion, 1996, pp. 168-181.

<sup>9</sup> *Soliloquiorum animae ad Deum*, PL 40, col. 863-898 (à ne pas confondre avec les *Soliloquiorum libri*, PL 32 col. 869-904, ceux-ci œuvre authentique d'Augustin); *Manuale*, PL 40, col. 951-968; *Meditationes*, PL 40, col. 901-942.

<sup>10</sup> Très nombreuses sont les éditions des trois textes pseudo-augustiniens, publiés ensemble, dans cette période. En guise d'exemple, Michèle Clément (*Chassignet et saint Augustin*, cit. p. 22, note) cite: *Divi Augustini Meditationes et ejusdem Soliloquia et Manuale*, Venetiis, 1512, 1520, 1527; Antwerpiae, 1539; Coloniae, 1584; *Meditationes sanctorum cum aliis piis opusculis*, Lyon, 1542.

<sup>11</sup> Pour ce qui concerne l'intertextualité qui se révèle dans le recueil de Chassignet, il faut dire que les sources néo-stoïciennes repérées peuvent coexister avec celles de Saint Augustin, qui ne sont pas exclues des élaborations neo-stoïciennes, si un auteur comme Juste Lipse

qu'elle nous est offerte par la relecture du Nouveau Testament, faite par Saint Augustin<sup>12</sup>.

D'ailleurs, l'atmosphère augustinienne apparaît aussi dans un certain choix d'images et de topoï. C'est le cas du sonnet XXI, et des textes en général qui introduisent le thème *ubi sunt* par le biais d'images qui se rattachent à des considérations sur la décadence de Rome ou qui nous ramènent à une iconographie des ruines. L'évocation, que nous venons de lire, de l'histoire de Rome et qui est marquée par l'instabilité et la confusion, reprend une interprétation historique que nous retrouvons dans le *De civitate Dei*. En effet, le troisième livre de cet ouvrage est, presque entièrement, une reconstruction de l'histoire romaine faite de guerre et de violence; une section du même livre (III, 23-31) est consacrée à une liste des guerres civiles qui troublèrent la république. En particulier, l'énumération des signes de richesse et de faste propre au cadre de la Rome ancienne, trouve des échos dans des œuvres médiévales, d'inspiration augustinienne, qui ont joui d'une vaste diffusion aux cours des siècles suivants. C'est le cas d'un texte cité par Étienne Gilson, faussement attribué à Saint Augustin:

Ubinam est Cæsaris corpus præclarum, ubi magnitudo divitiarum, ubi apparatus deliciarum, ubi multitudo dominorum, ubi

---

manifeste une évidente sympathie pour Augustin, exalté en tant que *nostrorum scriptorum apex* (cf. J. JEHASSE, *La Renaissance de la critique. L'essor de l'humanisme érudit*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne 1976, pp. 473-475).

<sup>12</sup> Le problème de la définition des caractéristiques de la religiosité baroque – pour ce qui concerne en particulier les reflets littéraires et artistiques de cette religiosité – est très complexe. Il faut être surtout très prudents avant d'étiqueter sous une formule univoque une réalité où s'entremêlent des composantes très différentes: cf. à ce sujet B. CHEDOZEAU, *D'une religion baroque? Une religion de la confiance naïve et flamboyante*, dans AA. VV., *Le Baroque en question(s)*, «Littératures classiques», 36 (1999), pp. 109-125; ID., *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989, pp. 35-88, 187-205.

caterva baronum, ubi acies militum, ubi canes venatici, ubi equi veloces, ubi aves cantantes, ubi thalamus pictus, ubi lectus eburneus, ubi thorus regalis, ubi thronus imperialis, ubi mutatoria vestimentorum, ubi capilli solares, ubi facies decora, ubi omnia quæ sub cœlo sunt?<sup>13</sup>

Ce passage du pseudo-Augustin, qui révèle sa genèse médiévale par certaines références aux mœurs de la société féodale (telles que *caterva baronum* ou l'évocation de la chasse), et par le rappel initial à César – il s'agit en effet d'un épithète impérial qu'on utilise couramment dans les siècles – identifie dans la *magnitudo* de Rome antique le sujet de l'*ubi sunt*.

Le sonnet LIV, partant de la représentation glorieuse et guerrière de Rome (*Rome victorieuse* et *l'Italie aguerrie*), trace un parcours historique très rapide qui embrasse l'histoire occidentale, de la Grèce aux invasions barbares:

Romme victorieuse et l'Italie aguerrie,  
A elle commandee? apprenne maintenant  
D'obéir et servir, vergogneuse, inclinant  
Sous le joug des tyrans la teste alongourie;  
La Grece a elle en arme et police fleurie?  
A ceste heure flaitrisse et vienne incontinant  
Le Got et l'Ostrogot, de rage frissonnant,  
Du monde assubjettis guider la Seigneurie.  
L'un commande, superbe, alors que l'autre sert,  
L'un gaigne et s'enrichit de ce que l'autre pert,  
L'un fuit et l'autre suit, les choses humaines  
Rouleront à jamais en ce vague circuit  
Jusqu'à tant que les mors resveille de leur nuit  
Recevront de leur fait le loyer ou les peines (LIV).

---

<sup>13</sup> Cf. [Ps. - AUGUSTINI] *Sermones ad fratres in eremo*, serm. 48, PL 40, col. 1331. Gilson, dans son repérage de textes sur le thème *ubi sunt*, rappelle la présence du topos dans certaines œuvres pseudo-épigraphes de la tradition augustinienne (*op. cit.*, pp. 15-16 et 34-35).

Il ne s'agit pas d'un *excursus* chronologiquement ordonné, dans lequel on pourrait repérer le déroulement de trois périodes différentes — Grèce, Rome, barbares —, mais du contraste entre la civilisation occidentale dans ses deux composantes, grecque et latine, et la barbarie destructrice, indiquée d'une façon emblématique dans le couple *Got / Ostrogot*.

Comme nous l'avons déjà souligné, cette représentation de *translatio imperii* n'a pas pour fonction de célébrer ceux qui sont considérés comme les héritiers de la grandeur gréco-romaine, mais elle se veut plutôt une réflexion sur le *roulement* inexorable du temps, dont les cycles de croissance et de ruine prendront fin seulement dans l'escaton («jusqu'à tant que les mors resveillez de leur nuit...»). Par ailleurs, la source de Chassignet, dans la reprise du topos de la *translatio*, n'est pas la tradition médiévale du thème, mais un texte de Juste Lipse, le chapitre 16 du livre I du *De constantia* (1583), qui est mis en vers en entier dans le *Mespris*<sup>14</sup>. Dans le *Sommaire*<sup>15</sup> que Chassignet fait précéder à sa version, ainsi que dans la version elle-même, sont mis en évidence les concepts exprimés par Lipse, en particulier les considérations sur la *loi du changement*, sur la *nécessité* qui impose à chaque chose de *fleurir et ternir*, de *mourir et naître*<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cf. la longue épître métrique, de 214 vers, à Charles de Mont-Fort, *Soit que pour le soutient d'une juste querelle* (*Mespris*, éd. cit. pp. 325-335).

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, pp. 325-326: «A quiconque voudra diligemment esplucher ce discours tiré des euvres du docte Lipsius, il trouvera que le ciel, l'air, la terre, et les eaus, et generalement toute la belle harmonie de ce monde est tellement agitee, pousee et esbranlee de journalieres mutations que ce que l'on estime le plus ferme et solide se peut à peine exempter des lois du changement, tant les choses humaines sont sujettes à naitre et mourir et, venant à croitre iusqu'au dernier periode de leur grandeur, aller dès lors de plus en plus diminuant, comme l'on peut aisément remarquer aus quatre grandes Monarchies de ce monde».

<sup>16</sup> Cf. *ibid.*, pp. 327 et 334, vv. 23-26 et 175-180: «Le Createur du ciel de toute eternité / toute chose a reduit sous la necessité / de fleurir et ternir, de croistre et de decroistre, / de verdier et seicher, de mourir

Dans le sillage de la grille historique dressée par Lipse, la paraphrase de Chassignet élargit la thématique du sonnet LIV<sup>17</sup>, dans un

---

et de naistre. / [...] / O non, jamais comprise en l'esprit hebeté / des ignares mondains, loy de necessité! / Dans ce fatal circuit de mort et de naissance / tout va, tout vient, tout suit une mesme cadence: / et sous le cercle rond du Soleil rayonnant, / il ne se treuve rien de ferme et permanent»; le texte de Lipse récite: «Aeterna lex a principio dicta omni huic Mundo, nasci, denasci, oriri, aboriri [...]. O mira et numquam comprehensa Necessitatis lex! abeunt omnia in hunc nascendi pereundique fatalem gyrum: et longaevum aliquid in hac machina est, nihil aeternum» (IUSTI LIPSI, *De constantia*, lib. I, cap. XVI, ex Officina Plantiniana, Antverpiae, apud Viduam et Filios Io. Moreti, 1615, pp. 25-27). Cf. aussi *supra*, pp. 195-217: «*Parmy ces changements etc.*».

<sup>17</sup> Pour témoigner des expérimentations de Chassignet, en ce qui concerne l'élaboration des matériaux du *Mespris*, nous rappelons que l'épître métrique «À Mont-Fort» se conclut par une reprise exacte du sonnet LIV: «A la Grece jadis tenu le sceptre en main? / apprenne ore à porter et le joug et le frain; / a l'Itale jadis donné la loy aus Princes? / l'Itale maintenant soit serve de provinces. / Et vous, Gos et Visgos, le rebut et l'egoust / des barbares Germains, desbusquez à ce coup / de vos sombres manoirs et faites à vostre ordre / sous vos commandemens toute la terre tordre; / et vous, Scytes pelus, arrivez et venez, / venez et, d'un bras fort, maniez et tenez / sous le joug de vos loys la plantureuse Asie, jusque l'Europe soit de vos armes saisie, / mais deslogez bien tost, laissant aus nations / voisines de la mer les dominations. / Ah! me trompe je ou bien voy je point d'un Empire / naissant en Occident quelque Soleil reluire? / Voyla, docte Seigneur, comme vont et revont, / flottant et reflottant, se defont et refont / les choses d'icy bas qui rouleront sans cesse / jusques au jour dernier d'horreur et de detresse» (*Soit que pour le soutient d'une juste querelle*, 195-214); le texte de Lipse récite: «Graecia olim floruit? nunc iaceat. Italia sceptrum tenuit? nunc serviat. Vos Gothi, vos Vandali, vos faex Barbarorum prodite e latebris, et gentibus imperate per vices. Adest etiam pelliti Scythae, et potenti manu paullisper habenas temperate Asiae atque Europae. Sed istiipsi mox discedite, et sceptrum relinquitte illi ad Oceanum genti. Fallor enim? an Solem nescio quem novi imperii surgentem video ab Occidente» (IUSTI LIPSI, *op. cit.*, I, 16, pp. 27-28).

discours qui offre un schéma historique plus vaste du thème de la *translatio*, mais qui reste une méditation sur l'histoire en tant que cycle de croissance et de déchéance, où les *Provinces*, les *Empires*, les *Citez* vont être assujettis, comme les hommes, à la mort:

[...] comme iront les Provinces  
Empires, et Citez, esbatement des Princes?  
Ne seront elles pas, suivant leurs fondateurs,  
Sujettes à changer autant que leurs auteurs?  
Comme un chacun de nous a son adolescence,  
Sa force, sa vieillesse, et sa seconde enfance  
Qui le traine à la mort, ainsi les grans estas,  
Royaumes, et Duchez, jouet des Potentas,  
Commencent peu à peu, augmentent et fleurissent,  
A fin que puis apres ils tombent et perissent  
(*Soit que pour le soutient d'une juste querelle*, 105-114).<sup>18</sup>

Cet *excursus* multiplie les exemples et dénote un certain goût pour une érudition antiquaire qui se base sur le modèle lipsien, tout en se nourrissant, en même temps, de la précédente tradition thématique de l'*ubi sunt*:

Sous le regne cruel du troisieme Empereur  
Un tremblement de terre abysma de fureur  
Douze Citez d'Azie? autant de villes fortes  
Sous le grand Constantin furent en mesmes sortes  
Perdues en Champaigne et d'Attila inhumain  
Plus de deus cens Citez ressentirent la main.  
La vielle Antiquité à main jointe mendie  
La croyance envers nous des cens bours de Candie,  
De Thebe Egyptienne à grand peine le renom  
Vole jusques à nous sur l'aile du renom,

<sup>18</sup> Le texte de Lipse récite: «Quid censes opida, respublicas, regna? quae tam mortalia esse necessum est, quam eos qui fecerunt. Ut hominibus singulis adolescentia sua, robur, senecta, mors: sic istis. Incipiunt, crescunt, stant, florent: et omnia ideo, ut cadant» (*ibid.*, pp. 26-27).

Et, sans prendre un sujet si rempli de tenebres,  
De Numante, Corinthe, et Carthage celebres,  
Nos devanciers ont veu les cors mors entassez,  
Par le fil de cousteau cruellement passez  
Et s'en sont estonnez; et la guerre felonne  
Les ruines d'Athene et de Lacedemone  
Represente à nos yeux; les enfans successeurs  
Blasment, en les voyant, les tyrans oppresseurs  
(*ibid.*, 115-132).<sup>19</sup>

La reconstitution érudite de ce vaste panorama historique dénonce, dans le déroulement de la *vielle Antiquité*, la violence de la nature et la violence de l'homme (tremblements de terre, guerres, massacres) en tant que mécanismes destructeurs qui réduisent toute chose à l'état de ruines («la guerre felonne les ruines... represente à nos yeux» / «cadavera... prisci viderunt et mirati sunt: nos... ignobiles ruinas»). C'est ainsi qu'apparaît le thème des ruines, dérivant lui aussi d'une longue tradition littéraire et iconographique<sup>20</sup>. Ces ruines, dans les textes qui traitent de la caducité de toute chose, sont souvent une célébration de la grandeur passée – celle de Rome en particulier –: au contraire, elles sont dites *ignobiles* dans le passage de Juste Lipse, modèle de Chassignet, comme si, dans une perspective morale, on voulait souligner la vanité de cette grandeur plutôt qu'en célébrer la mémoire. Chassignet délaisse l'attribut *ignobiles*, mais il

<sup>19</sup> Le texte de Lipse récite: «Unus sub Tiberio terraemotus duodecim celebres Asiae urbes evertit, totidem Campania opida alius, sub Constantino, et unum aliquod Attilae bellum plus, centenas. Veteres Aegypti Thebas vix fama retinet: centum Cretae urbes vix fides, et ut ad certiora veniam, cadavera Carthaginis, Numantiae, Corinthi, prisci viderunt et mirati sunt: nos Athenarum, Spartae, et tot illustrium urbium ignobiles ruinas» (*ibid.*, p. 27).

<sup>20</sup> Cf. R. MORTIER, *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, en particulier, pour ce qui concerne l'histoire du «ruinisme» de l'antiquité classique aux seuils de l'âge baroque, pp. 15-83.



fait des ruines un mémorial de la corruption humaine («les enfans successeurs / blasment, en les [=les ruines] voyant, les tyrans oppresseurs»).

3. En reprenant le thème *ubi sunt*, Chassignet se livre à une méditation sur les ruines, pour conclure à la nature illusoire de la grandeur antique, s'éloignant ainsi des *laudationes/deplorationes Romae* du Moyen Âge et de la Renaissance:

Las! où est maintenant ceste dame puissante  
De tant de nations, Romme la triomphante,  
Faussement eternelle? où est à ceste fois  
Ceste royne du monde esclavé sous ses loys?  
Helas! elle n'est plus et non pas d'une sorte,  
Ainçois arse, inunde, et rasee elle est morte.  
Toutesfois, aujourd'huy avec ambition  
On la recherche encore, et ne la trouve l'on  
En son propre terroir [...] (*ibid.*, 133-141).

Dans ce cas aussi, c'est le *De constantia* de Lipse qui modifie, ou mieux qui renverse, la tradition qu'on pourrait définir de la *laus Romae*, en introduisant le concept de Rome *falso aeterna urbs* («Romme triomphante, faussement eternelle»):

Illa ipsa rerum gentiumque domina et falso Aeterna  
urbs, ubi est? obruta, diruta, incensa, inundata;  
periiit non uno leto, et ambitiose hodie quaeritur nec  
invenitur in suo solo.<sup>21</sup>

Même les auteurs du Moyen Âge, «qui mettaient les chrétiens en garde contre une éventuelle nostalgie païenne, semblent avoir été sensibles à la grandeur des ruines de Rome et à la puissance

<sup>21</sup> IUSTI LIPSII, *op. cit.*, p. 27.

ce qui émane des anciens édifices renversés»<sup>22</sup>. Hildebert de Lavardin, par exemple, reconnaît la grandeur de Rome à travers les ruines («Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina. / Quam magni fueris integra, fracta doces»<sup>23</sup>). Dans l'esprit de Pétrarque – et des humanistes – «les ruines romaines ne sont qu'un simple signe ayant valeur de référence, l'élément concret d'une relation mentale qui les lie à la Rome éternelle»<sup>24</sup>:

[...] Quot sunt mihi templa, quot arces  
Vulnera sunt totidem. Crebris confusa ruinis  
Moenia reliquias immensae et flebilis urbis  
Ostentant, lachrymasque movent spectantibus [...].<sup>25</sup>

Ce sont les protestants qui nient la persistance de la grandeur antique dans la Rome moderne, la Rome des Papes qu'ils détestent et condamnent. Le réformé Jacques Grévin, dix ans après Du Bellay, fait le contre chant du sonnet III des *Antiquitez de Rome*<sup>26</sup>. Tandis que Du Bellay, tout en déplorant la fui-

<sup>22</sup> Cf. R. MORTIER, *op. cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> HILDEBERTI CENOMANENSIS, *Carmina minora*, 36, 1-2, recensuit A. B. Scott, Leipzig, Teubner, 1969, p. 22. C'est probablement la source de la formule chère aux peintres et aux graveurs «ruinistes» de la Renaissance: «Roma quanta fuit, ipsa ruina docet» (cfr. N. DACOS, *op. cit.*, pp. 5-13; S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, dans AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 375-486, en particulier, pp. 375-382).

<sup>24</sup> Cf. R. MORTIER, *op. cit.*, p. 31.

<sup>25</sup> Cf. F. PETRARCAE, *Epist. metr.*, II, 5, (*Clementi VI, Romano pontifici*), 234-237, dans *Id.*, *Opera quae extant omnia*, Basileae, excudebat Henrichus Petri, 1581, t. III, p. 92.

<sup>26</sup> Cf. J. GRÉVIN, *Sonnets sur Rome*, IV: «Arrivé dedans Rome, en Rome je cherchois / Rome qui fut jadis la merveille du monde; / ne voyant cette Rome à nulle autre seconde, / d'avoir perdu mes pas honteux je me faschois. / Du matin jusqu'au soir ça et là je marchois, / ores au Colizée et ore à la Rotonde, / ores monté bien haut, regardant à la ronde, / de voir cette grand Rome en Rome je taschois. / Mais enfin

te du temps qui anéantit l'ancienne puissance, exalte *Rome de Rome seul monument* et souligne l'idée de grandeur inhérente aux ruines, Grévin démystifie ce qu'il considère comme un rêve d'humaniste («je cognus que c'estoit grand folie»), ironisant sur l'illusion de qui recherche l'ancienne Rome dans la Rome moderne, et la grandeur perdue parmi les ruines. Ainsi, la ruine, symbole de grandeur pour les humanistes, dans une perspective de réflexion ascétique, n'est que «le rappel tangible de la déchéance et l'emblème du néant vers lequel toute création humaine s'achemine»<sup>27</sup>.

Lipse et Chassignet, qui ignorent sûrement le texte de Grévin resté inédit jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>, dépouillent eux aussi l'imaginaire des ruines de toute fonction célébratrice et le rattachent simplement au thème *ubi sunt*: «illa gentium domina ubi est? obruta, periit non uno leto» / «où est ceste dame puissante?... rasee elle est morte». Dans ce cadre, la représentation de Rome *rerum gentiumque domina / dame puissante* — qui évoque les triomphes et les conquêtes célébrées par la tradition humaniste, Du Bellay compris<sup>29</sup> — devient une mise en accusation de la violence destructrice de la part des puissances humaines, violence exprimant une force maléfique qui semble presque identi-

---

je cognus que c'estoit grand folie, / car Rome est dès longtemps en Rome ensevelie, / et Rome n'est sinon un sépulchre apparent. / Qui va donc dedans Rome et cherche en cette sorte, / ressemble au chevaucheur qui toujours va courant / et cherche en tous endroits le cheval que le porte» (cité dans R. MORTIER, *op. cit.*, p. 52).

<sup>27</sup> Cf. *ibid.*, p. 53.

<sup>28</sup> Les *Sonnets sur Rome* ont été publiés pour la première fois par Edouard Tricotel dans «Bulletin du Bibliophile et du Libraire», XV<sup>e</sup> série (1862), pp. 1044-1061.

<sup>29</sup> Cf. J. DU BELLAY, *Les Antiquitez de Rome*, VIII, 1-4 et 9-10, dans *Id.*, *Œuvres poétiques*, éd. D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Bordas-Dunod («Classiques-Garnier»), 1993-1996, t. II, p. 9: «Par armes et vaisseaux Rome donta le monde, / et pouvoit on juger qu'une seule cité, / avoit de sa grandeur le terme limité / par la mesme rondeur de la terre, et de l'onde. / [...] / afin qu'ayant rangé tout pouvoir sous sa main, / rien ne peust estre borne à l'empire Romain».

fier la *domina / dame* à la grande Courtisane de l'Apocalypse<sup>30</sup>. De même que Grévin, Lipse et Chassignet introduisent le thème du caractère illusoire de toute grandeur humaine, perçue comme une sorte d'*engaño* baroque: en effet — M. Mortier l'a bien documenté à propos de la fortune européenne du sonnet III des *Antiquitez*<sup>31</sup> — non seulement on met «plus nettement l'accent sur l'idée de délabrement et de mort que ne le faisait Du Bellay, mais la déploration de matrice humaniste n'est plus qu'un prétexte à la mise en valeur de quelques thèmes favoris de l'âge baroque», tel que la dénonciation de toute tromperie, inhérente soit à l'exhibition théâtrale des triomphes mondains, soit à la volonté d'éterniser sa propre histoire («Romme la triomphante, fausement éternelle»).

En même temps, bien qu'il paraphrase le *De constantia* de Lipse, Chassignet a sans doute à l'esprit le langage et les stylèmes de la Pléiade. Là où Lipse dit de Rome: «ambitiose hodie quaeritur nec invenitur in suo solo», Chassignet, malgré la littéralité de sa traduction («aujourd'hui avec ambition / on la recherche encore, et ne la trouve l'on / en son propre terroir»), semble aussi se faire l'écho des *Antiquitez de Rome*:

Nouveau venu qui cherches Rome en Rome,  
Et rien de Rome en Rome n'apperçois,  
Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,  
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.  
Voy quel orgueil, quelle ruine: et comme  
Celle qui mist le monde sous ses loix  
Pour donter tout, se donta quelquefois,  
Et devint proye au temps, qui tout consomme.  
Rome de Rome est le seul monument,  
Et Rome Rome a vaincu seulement,  
Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,

---

<sup>30</sup> Cf. *Apoc.*, 17, 1-6.

<sup>31</sup> Cf. R. MORTIER, *op. cit.*, pp. 52-55.

Reste de Rome. O mondaine inconstance!  
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,  
Et ce qui fuit, au temps fait resistance.<sup>32</sup>

Le texte de Du Bellay – très célèbre en Europe, comme l'attestent des traducteurs renommés tel que Spenser (1569) et Quevedo (1617?) – réalise la fusion des motifs précédents, hérités de la tradition humaniste et de la tradition ascétique médiévale: l'emploi des thèmes de la *vanitas* et de l'*ubi sunt*, qui déplorent la fugacité des choses humaines, et la dénonciation d'une humanité déchue, victime du péché; mais aussi l'exaltation de la grandeur antique, témoignée par les ruines mêmes. Chassignet ne retient pas – comme nous l'avons dit – ce dernier topos, mais il développe le thème du «ruinisme» avec un lexique imprégné d'échos de Du Bellay.

4. De la poésie humaniste, Chassignet reprend surtout la représentation archéologique, puisque la recherche «de Rome dans Rome» est, éminemment, une recherche à travers les mémoires archéologiques.

<sup>32</sup> *Antiquitez*, III, éd. cit., p. 7. Dans l'utilisation du thème des ruines romaines les *Antiquitez* de Du Bellay marquent sans doute un changement, mais elles sont précédées d'un épigramme de l'humaniste Giano Vitali (publié à Venise en 1552 dans le recueil *Jani Vitalis Panormitani Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Elogia*), dont nous citons les vv. 1-10: «Qui Romam in media quaeris, novus advena, Roma, / et Romae in Roma nil reperis media, / aspice murorum moles, praeruptaque saxa, / obrutaque horrenti vasta theatra situ. / Haec sunt Roma: viden' velut ipsa cadavera tantae / urbis adhuc spirent imperiosa minas? / Vicit ut haec mundum, visa est se vincere: vicit, / a se non victum ne quid in orbe foret, / nunc victa in Roma Roma illa invicta sepulta est, / atque eadem victrix victaque Roma fuit. / [...]» (dans J. DU BELLAY, *Œuvres poétiques*, cit., t. II, p. 269). Mortier (*op. cit.*, pp. 46-59) a tracé l'histoire de la fortune européenne de ce texte. Cf. aussi R. DERCHE, *Explication de texte*, «*Les Antiquitez de Rome*» III, «*Inform. litt.*», 25 (1973), pp. 232-238.

Comme l'a souligné M. Mortier dans sa vaste enquête sur la *Poétique des ruines en France*, on ne peut absolument pas parler, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une poétique des ruines, en ce sens que les ruines décrites dans les textes littéraires auraient une valeur esthétique autonome. Même pour Chassignet – comme ce fut déjà le cas pour la tradition humaniste de Pétrarque à Du Bellay – les ruines sont «une réalité diminuée, l'image d'une perfection détruite»<sup>33</sup> et elles n'ont pas de beauté propre. Symbole de déchéance et de mort, elles ont uniquement la fonction de porter à la méditation sur la vanité des réalités terrestres. Même dans les textes de l'Humanisme, où l'accent est mis non pas sur la caducité et le déclin, mais sur la grandeur et sur la survivance, la fonction des ruines «est celle, tout abstraite, d'un signe; elles ne sont pas chargées d'une vertu poétique intrinsèque».<sup>34</sup>

Cependant, si nous sommes loin des paysages d'un Poussin et d'un Lorrain qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, organiseront autour de la ruine classique le cadre harmonieux du monde arcadien, nous pouvons supposer, dans l'intensification du «ruinisme», de la Renaissance au Baroque<sup>35</sup>, une influence de la découverte des ruines archéologiques en tant que sujet pictural. Cette découverte, qui prend son essor chez les peintres flamands venus à Rome<sup>36</sup>,

<sup>33</sup> Cf. R. MORTIER, *op. cit.*, p. 67.

<sup>34</sup> Cf. *ibid.*, p. 66.

<sup>35</sup> Cf. I. G. DAEMMRICH, *The Ruins Motif as artistic Device in French Literature*, «*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*», XXX-4 (1972), pp. 449-457, et XXXI-1 (1972), pp. 31-41; cf. aussi W. S. HECKSCHER, *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance*, Würzburg, Mayr, 1936.

<sup>36</sup> Cf. H. P. MÜLLER, *Die Ruine in der deutschen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg, 1939; S. HEILAND, *Die Ruine im Bild*, Diss. Leipzig, 1953; N. DACOS, *Les peintres belges à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles-Roma, Institut historique belge de Rome, 1964; *Fiamminghi a Roma: 1508-1608*, catal. dell'esposizione (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, febbraio-maggio 1995; Roma, Palazzo delle Esposizioni, giugno-settembre 1995) a cura di N. Dacos e B. W. Meijer, Milano, Skira, 1995.

nourrit toute une série de représentations, à partir de celle exemplaire de Herman Posthumus de 1536, étudiée par Nicole Dacos<sup>37</sup>. Ces représentations, à travers les références au répertoire archéologique et à la ruine, «symbolisent la fuite du temps, tandis que le paysage désolé, la mélancolie des ruines, le décor envahi par la végétation, développent le thème de la chute des œuvres humaines, le topos de la *Fortuna* changeante, et la prompt absorption des vestiges antiques dans l'éternelle identité de la Nature rendue à elle-même»<sup>38</sup>. C'est très probablement de la peinture que vient, dans les textes littéraires aussi, une nouvelle façon de s'intéresser aux ruines; notamment le fait de souligner, d'une part le thème de la *visio*, de l'autre celui du *speculum*.

Chez Du Bellay on a souvent l'invitation à *voir* («Qui voudra

<sup>37</sup> Cf. N. DACOS, «*Roma quanta fuit*», cit., pp. 5-13. Il s'agit d'un tableau de la collection Liechtestein à Vaduz qui porte le titre de: *Tempus edax rerum*. Ici des vestiges archéologiques sont éparpillés et entassés en grand nombre au milieu des ruines envahies par la végétation. L'inscription éponyme du tableau, sous forme de pierre tombale, indique la signification de cette représentation. Il s'agit d'une sorte de rassemblement de monuments romains, réunis de façon irréaliste, représentés sous forme de ruines ou bien de vestiges même quand, à ce moment là, ils étaient encore en bon état de conservation. Le peintre a créé une espèce de musée d'antiquité imaginaire, en suggérant l'idée que n'importe quel témoignage de l'art humain subit l'outrage du temps. Entre 1530-1539 un autre peintre flamand, Michel Coxcie (Michel de Malines), trace un dessin (Musée de Budapest, inv. n° 1332) qui crée un thème qui aura une diffusion assez remarquable: un vieux – probable allégorie du Temps – médite sur les ruines de Rome, assis au milieu d'un rassemblement de vestiges archéologiques et de ruines (en particulier de statues colossales, de temples, de colonnes et d'obélisques: autant d'éléments que l'on retrouve dans les textes littéraires) s'appuie à une béquille et il a à côté de lui une clepsydre vers laquelle il lève son regard: cf. AA. VV., *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592)*, «Internationaal Colloquium, Mechelen 1992», études réunies par R. de Smedt, «Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen», 97, 2 (1993).

<sup>38</sup> Cf. R. MORTIER, *op. cit.*, p. 44.

voir tout ce qu'ont peu nature, / l'art, et le ciel (Rome) te viennent voir»<sup>39</sup>), à contempler Rome et ses ruines comme un tableau exemplaire, où l'élément visuel suscite l'émotion et stimule la réflexion. Chez Chassignet la représentation des ruines devient matière à méditation, *speculum*, *vray miroir*, où nous voyons se réfléchir le destin de mort qui implique chaque créature, dans la tradition d'un genre littéraire ancien, celui des *Specula (Miroirs)* médiévaux, et en référence à un genre iconographique baroque, celui des *Vanités* picturales.

En effet le sonnet CLXI du *Mespris* se présente comme un *Speculum humanae conditionis* («le vray miroir où se doivent mirer / ces ceurs ambicieux»):

Va par le carrefours des places desolees  
De l'emperiere Rome, et sous les arcs bossez  
Et dans les temples sains à l'antique dressez,  
Cherches des roys deffuns les riches Mausaulées.  
Va sous les fondemens des colonnes moulees,  
Et parmi les meulons des Thermes abaissez,  
Et sous les escailliers des Theatres haussez  
Fouilles des vieux Censeurs les cendres escoulees,  
Fauche<sup>40</sup>, parmi les os des simples laboureurs,  
Les Consuls Justiciers et les fiers Empereurs  
Pesle mesle sont mis sous la tombe fatale.  
Voila le vray miroir où se doivent mirer

<sup>39</sup> *Antiquitez*, III, 1-2, éd. cit., p. 8. Cf. aussi *ibid.*, XXVII, 1-4 et 9-11: «Toy qui de Rome émerveillé contemples / l'antique orgueil, qui menassoit les cieus, / ces vieux palais, ces monts audacieux, / ces murs, ces arcs, ces thermes, et ces temples, / [...] / Regarde apres, comme de jour en jour / Rome fouillant son antique séjour, / se rebatist de tant d'œuvres divines»; *ibid.*, XXIX, 1-12: «Tout ce que... / tout ce que... / [...] / s'est veu icy. Ô merveille profonde!»; *ibid.*, XXXI, 1-2: «De ce qu'on ne void plus qu'une vague campagne / où tout orgueil du monde on a veu quelquefois».

<sup>40</sup> Léonel Fauche, avocat au parlement de Dole, ami de Chassignet, mentionné dans les son. CXXVI, CLXI, CLXVI, CCCXLI, CCCLXXXVIII.

Ces ceurs ambicieux, pour y considerer  
Que la mort aus plus grans les plus pauvres egale (CLXI).

Dans ce cas encore, le langage et les stylèmes renvoient à la Pléiade. Nous pouvons citer, toujours de Du Bellay, outre les *Antiquitez*, un texte des *Regrets*, d'autant plus qu'une partie considérable des textes du *Mespris* s'apparente d'une façon ou d'une autre au genre du *regret*:

Ronsard, j'ay veu l'orgueil des Colosses antiques,  
Les theatres en rond ouvers de tous costez,  
Les colonnes, les arcz, les haults temples voultez,  
Et les sommets pointus des carrez obelisques.  
J'ay veu des Empereurs les grands thermes publics,  
J'ay veu leurs monuments que le temps a dontez,  
J'ay veu leurs beaux palais que l'herbe a surmontez  
Et des vieux murs Romains les pouldreuses reliques.  
Bref, j'ay veu tout cela que Rome a de nouveau,  
De rare, d'excellent, de superbe, et de beau,  
Mais je n'y ay point veu encores si grand'chose  
Que ceste Marguerite, où semble que les cieux  
Pour effacer l'honneur de tous les siecles vieux  
De leurs plus beaux presens ont l'excellence enclose.<sup>41</sup>

C'est à la peinture d'inspiration archéologique que renvoient, dans le sonnet de Du Bellay, certains détails iconographiques — par exemple la représentation des ruines envahies par la végétation («leurs beaux palais que l'herbe a surmontez»), ou celle des obélisques («les sommets pointus des carrez obelisques») — mais aussi l'insistance sur le thème de la *visio*, avec la reprise obsédante du stylème *j'ay veu*. Bien que le sonnet ne s'achève plus sur des considérations morales concernant la fuite du temps et le déclin de l'ancienne grandeur, mais sur une *lauda-*

<sup>41</sup> J. DU BELLAY, *Les Regrets*, CLXXXI, dans Id., *Œuvres poétiques*, cit., t. II, p. 129.

*tio* pétrarquiste de la femme («ceste Marguerite etc.»)<sup>42</sup>, le «ruinisme» du texte de Du Bellay offre une liste de monuments qui est désormais une liste canonique qui trouve une correspondance chez Chassignet<sup>43</sup>:

| REGRETS, CLXXXI     | MESPRIS, CLXI                          |
|---------------------|--|
| - colosses antiques | - carrefours des places desolees       |
| - theatres          | - arcs bossez                          |
| - colonnes          | - temples sains à l'antique<br>dressez |
| - arcz              | - riches mausaulees                    |

<sup>42</sup> Cela est dû au fait que *Regrets*, LXXXXI, prend son inspiration dans le sonnet *Superbi colli, e voi sacre ruine* de Baldassare Castiglione (publié dans le recueil de Gabriele Giolito, *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua Thoscana*, Venezia, 1547, t. II, fol. 137), sonnet qui a été déjà fidèlement transposé dans *Antiquitez*, VII.

<sup>43</sup> Il s'agit entre autre d'un schéma débiteur du sonnet de Castiglione que nous avons cité (cf. note précédente): «Theatri, archi, colossi, opre divine, / triumphal pompe gloriose e liete / [...]» (vv. 5-6), schéma qu'on retrouve souvent: cf. par exemple la composition latine, écrite à la manière de Giano Vitali et publiée en 1577 par Jean-Antoine Baïf (*Te cui per ipsam Roma quaeritur Romam*): «[...] Cerne saxa murorum, exesa, vasto culmine obrutas moles, / theatra, circos, ambulationesque / thermasque et arcus pensiles triumphales, / bellique iure temporisque destructa / haec omnia [...]» (*Carminum Ianni Antonii Baifii Liber I. Lutetiae, apud Mamertum Patissonium, in officina Rob. Stephani. MDLXXVII*). Cf. aussi, de Jean Grévin, les *Sonnets sur Rome* cités: XXIII, 1-4 («A queducts eslevez, et vous cerques courriers, / colosses monstrueux et cisternes humides, / obelisques pointus, marchez amples et vuides, / trophées somptueux du monde les premiers») et XXIV, 1-8 («Braves coutaux, et vous ruines glorieuses / qui de Romme le nom seulement retenez, / las! quel reste avez vous de tant d'hommes bien nez, / de tant d'ames jadis rares et precieuses? / Theatres mi-brisez, coulomnes ruineuses, / triumphes somptueux de gloire environnez; / colosses qui en poudre estes ja retournez, vous servez à chacun de fables ocieuses»), cités dans R. MORTIER, *op. cit.*, pp. 80-81.



- haults temples voulez            - colonnes moulees
- carrez obelisques                - thermes
- grands thermes publiques       - theatres
- monuments que le  
  temps a dontez
- beaux palais que  
  l'herbe a surmontez

De plus, l'introduction du thème des *pouldreuses reliques*, repris et enrichi par le protestant Grévin dans le cadre d'un discours polémique sur Rome d'abord païenne, puis catholique<sup>44</sup>, offre à Chassignet des suggestions qui s'accordent avec sa sensibilité baroque, et fournit des modèles figuratifs pour retrouver, d'un côté, la lecture médiévale du thème *ubi sunt*<sup>45</sup>, de l'autre, pour faire sienne la méditation sur l'*homo pulvis et cinis*, qui revient dans la spiritualité de fin Renaissance. Du reste, le sonnet CLXI du *Mespris* est l'exemple même de la relecture et de l'utilisation, de la part de Chassignet, du langage poétique du Cinquecento, dans le cadre de l'intégration d'un imaginaire ancien – médiéval – réactualisé par l'iconographie baroque.

Il s'agit, dans ce cas, de l'une des icônes les plus répandues

<sup>44</sup> Cf. *Sonnets sur Rome*, VIII, 5-8: «Des grans arcs triomphaux la belle architecture, / des theatres doublez la somptuosité, / des coulomnes encor l'orgueil et majesté / n'est rien pour le jourd'huy que poudre et pourriture»; XI, 5-10 (qui trouve sa libre inspiration du sonnet cité de Castiglione): «Arcs, theatres et baings et colosses destruits, / si ceux qui autresfois vous ont tiré de terre, / si ceux qui vous ont faits au plomb et à l'equierre, / si ceux qui vous ont mis sont en poudre reduits, / si vous mesmes encor' perissez d'heure en heure, / je n'ay point de regret qu'il faille que je meure» (dans R. MORTIER, *op. cit.*, pp. 74-75).

<sup>45</sup> Dans la ballade MCCCCLVII d'Eustache Deschamps on lit: «Las! quel part sont les princes vertueux / qui conquistrent terre anciennement, / [...] / Ilz sont tous mors; va leur sépulcre ouvrir: / pouldre y verras; tous nous convient pourrir» (cité dans É. GILSON, *op. cit.*, p. 25).

dans la peinture (mais aussi dans la littérature) du Moyen Âge tardif: celle de la danse macabre. L'évocation des ruines de l'*emperiere Rome* se conclut sur une image en soi-même archéologique, comme suggère l'utilisation du verbe *fouiller*. Les fouilles se révèlent non plus des fouilles archéologiques, mais elles assument la signification d'une opération funéraire, et l'archéologie de la Renaissance se transforme en *fossoyeur* baroque, selon une iconographie de révélation de la corruption de la chair, largement utilisée dans un but édifiant<sup>46</sup>. Dans un contexte similaire, la réflexion sur la *tombe fatale*, qui «aus plus grans les plus pauvres egale», repropose, dans l'association des pauvres et des riches, des humbles et des puissants – tous réduits à la condition d'ossements et de cendres –, le schéma de la danse macabre. Tandis que le miroir où sont invités à se regarder les *cuers ambitieux*, le *vray miroir* dans lequel nous reconnaissons notre condition en tant que condition d'anéantissement, renvoie à une iconographie de *vanitates*, celle de la Madeleine au miroir, où le miroir reflète non la beauté de la sainte, mais le crâne qui est à côté d'elle<sup>47</sup>.

5. Donc, l'héritage du XVI<sup>e</sup> siècle, si fort sur le plan du langage et des images, est absorbé dans une *Weltanschauung* profondément différente. Chassignet, bien loin d'exalter, dans une perspective humaniste, la grandeur du monde ancien, ne médite pas seulement sur la fuite du temps et sur l'agonie de l'Histoire – ré-

<sup>46</sup> Cf. J. DELUMEAU, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, 1983, pp. 389-415; M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 106-128.

<sup>47</sup> Par exemple *Madeleine Fabius* (Washington, National Gallery) et la *Madeleine au miroir* (Besançon, Musée des Beaux Arts) de Georges de La Tour. Cf. *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catal. dell'esposizione di Firenze, Palazzo Pitti, maggio-settembre 1986, a cura di M. Mosco, Milano, Mondadori, 1986.

flexion commune aux hommes de la Renaissance qui, face à la grandeur de l'antiquité perdue, ont une attitude de regret. Il dénonce l'extranéité de cette antiquité par rapport au chrétien, pèlerin en visite parmi les ruines de Rome, pour lui terre à jamais étrangère. C'est là le concept principale du sonnet CIV:

De tant de beaux chasteaus bien munis de deffence,  
De Citez et de bours et de palais hautains  
De temples, de piliers, de Theatres Romains  
Que le pelerin voit hors de sa demeureance,  
Il n'en fait point d'estat quant en soy-mesme il pense  
Que la part où il est il ne sera demain,  
Mais tous ces beaux objets delaissera soudain,  
Afin de retourner au lieu de sa naissance.  
Vous, voyageurs du monde et non vrays habitans,  
Qui logez vos desirs aus maigres passe-tems,  
Triumphes, dignitez, et richesses du monde,  
Jusqu'à quant tiendrez vous la pensee et les yeus  
Contre terre fichez sans regarder aus cyeus,  
Lieu de vostre patrie où tout plaisir abonde?

Le cadre que le pèlerin *voit* pendant son séjour – cadre de ruines archéologiques, mais aussi de constructions caractérisées par la beauté et la majesté (*beaus chasteaus bien munis*) – est rejeté dans le domaine de l'éphémère par la conscience que la *visio*, le spectacle, est spectacle d'un moment. Le sentiment de fugacité est suscité non plus par la ruine en elle-même, mais par l'auto-perception que l'homme a de soi, en tant que *voyager du monde* et non *vray habitant*. Ainsi, dans cette représentation de matrice platonicienne<sup>48</sup>, mais surtout biblique<sup>49</sup> et patristique<sup>50</sup>, est réab-

<sup>48</sup> Cf. M. MASTROIANNI, *Jean-Baptiste Chassignet tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 122-128.

<sup>49</sup> Cf. *Phil.*, 3, 20.

<sup>50</sup> Que l'on pense à la tradition illustrée par la lettre *À Diognète* (en particulier §§ 5-6).

sorbée l'iconographie de la Renaissance, dans un glissement et une oscillation perpétuelle de sens.

(2003)

I saggi qui pubblicati, rivisti, corretti e ampliati, sono compar-  
si in precedenza nelle seguenti collocazioni editoriali:

1) *La parafrasi biblica come esercizio retorico di 'variatio' e di 'iteratio'*: «*Le Dernier Jugement*» di Chassignet, in AA. VV., *Les paraphrases bibliques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, «Actes du Colloque de Bordeaux des 22, 23 et 24 septembre 2004», textes réunis par V. Ferrer et A. Mantero, Genève, Droz, 2006, pp. 133-155.

2) *Chassignet traduttore dei Salmi. Verso una lingua barocca*, in «Franco-Italica», 10 (1996), pp. 39-60.

3) «*Job ou de la fermeté*»: *parafrasi biblica o poema sacro? Considerazioni su un inedito di Chassignet*, in AA. VV., *Contatti, passaggi, metamorfosi. Studi in onore di Daniela Dalla Valle*, a cura di G. Bosco, M. Pavesio e L. Rescia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 195-220.

4) *Ascesi petrarchesca, ascesi barocca. Petrarca e Chassignet: i sonetti proemiali*, in «Franco-Italica», 11 (1997), pp. 7-31.

5) *Il petrarchismo teologizzante di Chassignet. Lettura del sonetto CXCIX del «Mespris de la vie et consolation contre la mort»*, in AA. VV., *Théologie et littérature. Mélanges en l'honneur de Franco Giaccone*, par F. Roudaut, Paris, Éditions Garnier (in corso di stampa).

6) «*Parmy ces chagemens eternellement stable*» (*Mespris, son. LXXXV*), in AA. VV., *La rosa e la spina. Il gusto dello scarto nella produzione artistica*, a cura di G. Fusco Girard, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 1998, pp. 173-191.

7) *Tra favola ed emblema: i «Sonnets Franc-Comtois» attribuiti a Chassignet*, in AA. VV., *Favola, mito ed altri saggi in onore di Gianni Mombello*, a cura di A. Amatuzzi e P. Cifarelli, «Franco-Italica», 23-24 (2003), pp. 37-83.

8) *L'iconographie des ruines dans «Le Mespris de la vie et consolation contre la mort» de Chassignet*, in AA. VV., *Jean-Bapti-*

*ste Chassignet*, «Actes du Colloque du Centre Jacques-Petit: Besançon, 4, 5 et 6 mai 1999», présentés par O. Millet, Paris, Champion, 2003, pp. 117-137.

## Indice dei nomi

Adams, A., 226, 227, 235.  
Agostino di Ippona, 207, 208, 283, 284.  
Aland, K., 76.  
Alberto d'Asburgo, 141, 145.  
Alcántara, P. de, 23.  
Alciato, A., 221-278.  
Alfonso d'Este, 140.  
Alonso Schökel, L., 121, 150.  
Alter, R., 74.  
Althaus, P., 37.  
Ancona, G., 34.  
André, J., 259.  
Angelier, A. l', 130.  
Anselmi, G. M., 201.  
Antioco, 83.  
Antonelli, R., 157, 201.  
Aquilon, P., 222.  
Ardissino, E., 255, 257, 277, 278.  
Arens, J. C., 212.  
Aris, D., 292.  
Asor Rosa, A., 157.  
Aubigné, A. d', 62, 63, 124, 128, 183.  
Aviano, F., 237, 240.  
Baïf, J.-A. de, 93, 299.  
Bailbé, J., 62.  
Bailey, D. S., 197.  
Balavoine, Cl., 222.  
Balsamo, J., 54, 130, 156.  
Banderier, G., 54, 57, 58.  
Barraud, R., 221.  
Barrionuevo, J., 202.  
Battistini, A., 201.  
Bayard, F., 23.  
Bayrou, F., 132.  
Beall, Ch. B., 130, 131.  
Bellarmino, R., 25.

Bellenger, Y., 12, 58, 131.  
Bensimon, M., 28, 94, 95, 193.  
Berg, Ch., 276.  
Bernardini Marzolla, P., 245.  
Berriat-Salvadore, F., 96.  
Bérulle, P. de, 72.  
Bèze, Th. de, 119, 124.  
Bianchi, E., 187.  
Bianciotto, G., 226.  
Bideaux, M., 54, 155, 161.  
Blanc, P., 155.  
Blanchon, J., 176.  
Blum, P., 10, 14, 30, 121.  
Bocassini, D., 276.  
Bonhomme, M., 226.  
Borgonovo, G., 121.  
Boriaud, J.-Y., 245.  
Bornecque, H., 245.  
Bosco, G., 28, 118, 193.  
Boswell, J., 197.  
Bourgeois, Ch., 11, 28, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 148, 149.  
Boyssières, J. de, 130.  
Bréjoux, J., 281.  
Brenot, A., 234.  
Brisset, R., 95.  
Bruto Maggiore, 265.  
Buber, M., 134.  
Cai, R., 197.  
Calvin J., 197, 199.  
Candela, M., 201.  
Cappello, S., 275.  
Carducci, G., 204.  
Careri, G., 130.  
Carlo V (imperatore), 91.  
Carlo VI (re di Francia), 91.  
Carlomagno, 282.  
Casanova-Robin, H., 276.  
Castiglione, B., 299, 300.

Caterina de' Medici, 141.  
Catilina, L. S., 248.  
Catone Uticense, 265.  
Catullo, 69, 86, 204.  
Cavallini, C., 176.  
Cave, T. C., 161.  
Céard, J., 144, 167, 241.  
Cecchetti, D., 91, 118, 133, 155, 163, 166, 189.  
Celano, T. da, 77.  
Ceppède, J. de la, 124.  
Cernogora, N., 70.  
Chambry, É., 240.  
Chapeau, J., 222.  
Charpentier, F., 222.  
Chatelain, J. M., 221.  
Chazal, R., 222.  
Chedozeau, B., 284.  
Chevé, D., 180.  
Cifarelli, P., 224, 235, 237, 240, 262, 268, 274.  
Clément, M., 10, 12, 14, 28, 30, 31, 76, 117, 120, 144, 145, 161, 193, 283.  
Clements, R. J., 221.  
Coleman, D. G., 276.  
Collinet, J.-P., 237, 247.  
Colonna, F., 221.  
Cornu, P. de, 176.  
Corrozet, G., 221-278.  
Courtaux, Th., 225, 228.  
Couton, G., 225, 234.  
Coxcie, M. (M. de Malines), 296.  
Croix, P. de, 176.  
Curtius, E. R., 201, 281.  
D'Antiga, R., 189.  
Dacos, N., 281, 291, 295, 296.  
Daemmrich, I. G., 295.  
Dalla Valle, D., 9, 28, 47, 95, 96, 97, 102, 105, 109, 117, 193.  
Dandrey, P., 225.  
Della Terza, D., 157.



Delorme, J., 260.  
Delumeau, J., 23, 301.  
Derche, R., 294.  
Deschamps, E., 300.  
Desportes, Ph., 102, 104, 105, 107, 119, 125, 176, 177.  
Devos, R., 168, 252.  
Dionigi il Certosino, 23.  
Dorez, L., 221.  
Du Bartas, G. S., 58, 64, 65, 66, 68, 128, 131, 133.  
Du Bellay, J., 12, 91, 151, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299.  
Dubois, Cl.-G., 95, 96.  
Du Plessis Mornay, Ph., 283.  
Dupont, J., 37, 44, 260.  
Duru, A., 176, 177.  
Du Vair, G., 124.  
Efrem Siro, 121.  
Ellies du Pin, L., 92.  
Enrico II (re di Francia), 141.  
Enrico III (re di Francia), 93, 146.  
Enrico IV (re di Francia), 131, 132, 140, 141, 142, 144, 146.  
Enrico di Borbone (v. Enrico IV).  
Ernout, A., 248, 275.  
Esopo, 240, 274.  
Esternod, Cl. d', 238.  
Fanlo, J.-R., 64.  
Faré, F., 180.  
Fauche, L., 297.  
Fedro, 234, 237.  
Ferrer, V., 11, 28, 56, 58, 59, 124, 126, 193.  
Filippo II (re di Spagna), 141.  
Flandrin, J. B., 82, 192.  
Fournival, R. de, 246.  
Friedrich, G., 39, 209.  
Furetière, A., 248.  
Gaide, F., 240.  
Galand-Hallyn, P., 224.  
Gallinaro, I., 130.  
Garnier, R., 106.

Gentili, B., 183.  
Gerolamo (san), 55, 56.  
Gerson, J., 92.  
Gesincourt, Ch. Fr. Sonnet de, 27.  
Giacone, F., 173, 174.  
Gilson, É., 279, 284, 285, 300.  
Giolito, G., 299.  
Giovenco, 125.  
Giraud, Y., 47, 221.  
Giusto Lipsio, 127, 211, 212, 214, 215, 217, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293.  
Gnilka, J., 34, 37, 50, 51.  
Goez, W., 281.  
Goffredo di Buglione, 140.  
Goldin Folena, D., 157.  
Gombrich, E., 257.  
Gorris, R., 130.  
Goyet, F., 151.  
Graham, D., 226.  
Grappin, P. Ph., 186.  
Gregorio di Nazianzo, 125.  
Gregorio Magno, 121, 147.  
Greimas, A. J., 100.  
Grenada, L. de, 23.  
Grévin, J., 291, 292, 293, 299, 300.  
Grimal, P., 269.  
Grove, L., 221.  
Grundmann, W., 39.  
Guide, Ph., 224.  
Guillot, R., 96.  
Habert, I., 176.  
Hallyn, F., 224, 276.  
Hasubek, P., 253.  
Hatt, G., 47, 194.  
Habert, I., 29.  
Heckscher, W. S., 295.  
Heiland, S., 295.  
Heinz-Mohr, G., 245, 276.  
Hervier, M., 106.

Huguet, E., 138.  
Ibn Ezra, 121.  
Igino, 245.  
Ijsewin, J., 236.  
Ingegneri, A., 130.  
Innocenzo III (papa), 151, 189.  
Isabella-Clara-Eugenia d'Asburgo, 141, 145.  
Jacomuzzi, A., 157, 170.  
Jeanneret, M., 30, 49, 93, 94, 102, 105, 119, 161, 175, 176.  
Jehasse, J., 284.  
Jeremias, J., 209.  
Jongkees, A. G., 281.  
Joukovsky, F., 276, 292.  
Joyeuse, A.-S. de, 132.  
Jung, M.-R., 131.  
Keane, T. M., 100.  
Kent Hieatt, A., 222.  
Kessler, E., 236.  
Kittel, G., 39, 209.  
Knöll, P., 208.  
Kroymann, E., 208.  
Kuss, O., 197.  
Lachaud, E. de, 82, 192.  
La Fond, J., 222.  
La Fontaine, J. de, 224, 234, 237, 247.  
Lake Prescott, A., 222.  
Landwehr, J., 221.  
Lanini, K., 180.  
La Noue, O. de, 176.  
La Perrière, G. de, 235.  
Lardon, S., 19, 29, 133, 189.  
La Tour, G. de, 301.  
Laumonier, P., 133.  
Laurens, P., 226.  
Laval, A., 124.  
Lavardin H. de, 291.  
Leake, R. E., 212.  
Leblanc, P., 93.  
Lemaire, H., 210.

Litré, É., 100, 248.  
Loisy, P. de, 228, 235.  
Longeon, Cl., 91, 263.  
Lope, H.-J., 19, 63, 64, 76, 133, 158, 177, 186, 196, 209, 210, 211, 212, 225, 280.  
Lorenzo de' Medici, 205.  
Lorrain, Cl., 295.  
Lotario da Segni (v. Innocenzo III).  
Lucrezio, 69, 86, 132.  
Luzzato, A., 201.  
Lusignan, S., 91.  
Macola, E., 203.  
Mage de Fiefmelin, A., 176.  
Maier, B., 130.  
Malherbe, F. de, 93, 94.  
Malines, M. de (v. Coxcie)  
Manilio, M., 132.  
Mantero, A., 10, 11, 14, 28, 29, 30, 76, 118, 121, 123, 124, 126, 127, 148, 149, 174, 193.  
Maravall, J. A., 201, 202.  
Marcel, P., 199.  
Marot, Cl., 93, 98, 104, 110, 119.  
Marrou, H.-I., 260.  
Marsilii, A., 130.  
Martellotti, G., 187.  
Mastroianni, M., 9, 13, 19, 32, 71, 73, 117, 148, 151, 160, 180, 183, 184, 200, 210, 279, 301, 302.  
Mathieu-Castellani, G., 9, 96, 97, 205, 222, 223, 226, 227, 228, 232, 233, 236, 242, 272, 275, 287.  
Mayer, C. A., 110.  
Meerhoff, K., 225.  
Meijer, B. W., 295.  
Ménager, D., 144, 167, 241.  
Menestrier, Cl. Fr., 225, 234.  
Menetti, E., 201.  
Mercuri, R., 157.  
Merry, B., 156.  
Michelangelo, 24.  
Miernowski, J., 62.

Millet, O., 10, 19, 76, 117, 151, 193.  
Mombello, G., 12, 224, 225, 236.  
Mont-Fort, Ch. de, 212, 286.  
Monfrin, J., 91.  
Montagnini, F., 39, 197, 209.  
Montaigne, M. Eyquem de, 283.  
Mortier, R., 57, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 300.  
Mosco, M., 301.  
Moser Rath, E., 253.  
Müller, A., 93, 95, 104, 105, 113, 141.  
Müller, H. P., 295.  
Neri, F., 187.  
Nestle, Eb., 76.  
Nestle, Er., 76.  
Nicole, J.-M., 199.  
Noferi, A., 156.  
Norton, G. P., 91.  
Noyer-Weidner, A., 157.  
Olivetani, P. R., 35, 76, 92, 99, 100, 101, 104, 110, 128, 139, 143, 150, 182.  
Orazio, 155, 160, 183, 237, 238, 239, 247.  
Orcibal, J., 203.  
Orelli, G., 157.  
Ortali, R., 141, 225.  
Ovidio, 155, 160, 245.  
Papasogli, B., 203, 209, 210.  
Parussa, G., 224.  
Pascal, B., 72, 183.  
Pastore Stocchi, M., 204.  
Paultre, R., 221.  
Petey-Girard, B., 176.  
Petrarca, F., 13, 92, 155-171, 173-194, 241, 291, 295.  
Pindaro, 183.  
Plantinus, Cr., 99, 101.  
Plinio il Vecchio, 246, 247, 259, 274, 275.  
Poliziano, A., 204, 205.  
Polizzi, G., 221, 222.  
Posthumus, H., 296.  
Poupo, P., 173, 174, 175.

Poussin, N., 295.  
Pozzi, G., 159, 160, 194.  
Praz, M., 221.  
Properzio, 155.  
Pseudo-Agostino, 283, 284, 285.  
Qimhi David, 121.  
Quenot, Y., 23.  
Quevedo, F. de, 294.  
Raby, F. J. E., 77.  
Ravasi, G., 98, 101, 104.  
Ravier, A., 168, 252.  
Raze, H. de, 82, 192.  
Réveillaud, M., 199.  
Richter, M., 212.  
Rickel, D. de, 23.  
Rico, F., 155, 156, 157.  
Roccati, G. M., 92.  
Ronconi, G., 92.  
Ronsard, P. de, 59, 60, 133, 134, 144, 166, 167, 189, 205, 241.  
Rossi, V., 92.  
Rostagni, A., 183.  
Rouget, Fr., 176.  
Rousset, J., 72, 180, 183, 184.  
Roussin, P., 130.  
Rovero, L., 224.  
Rubino, G., 203.  
Ruchon, F., 212.  
Ruelle, P., 224.  
Russel, D. S., 212, 221, 225.  
Saffo, 69.  
Saint-Cyran, J.-A. D. de Hauranne abbé de, 203.  
Saint-Denis, É. de, 246.  
Sales, Fr. de, 168, 251, 252, 253, 254.  
Sallustio, 248.  
Salvat, M., 226.  
Santagata, M., 156, 159, 163, 174, 182, 187, 188.  
Sapegno, N., 187.  
Saunders, A., 222, 226, 235.  
Scarpato, G., 39, 209.

Scève, M., 276.  
Schwartz, J., 226.  
Segre, C., 246.  
Settis, S., 291.  
Sicre Diaz, J. L., 121, 150.  
Signorelli, L., 24.  
Simonetti, M., 208.  
Simonin, M., 144, 167, 241.  
Sisto da Siena, 124, 125.  
Smedt, R. de, 296.  
Smith, P. J., 224, 225.  
Sodi, M., 190.  
Soffritti, O., 39, 209.  
Sozzi, L., 9.  
Spenser, E., 294.  
Spica, A.-É., 70, 221, 223, 224, 253, 278.  
Sponde, J. de, 124, 151, 183.  
Stramignoni, A., 226.  
Suárez Figueroa, Cr., 202.  
Tasso, T., 130, 131, 132, 140.  
Tenenti, A., 23.  
Teresa d'Avila, 203.  
Tertulliano, 208.  
Thoen, P., 236.  
Tiemann, B., 222, 226, 234, 235.  
Tommaso d'Aquino, 197, 198, 199.  
Tosi, R., 248.  
Trellon, Cl. de, 176.  
Triacca, A. M., 190.  
Tricotel, E., 292.  
Valancier, E., 263.  
Vendôme, Ch. de Bourbon, cardinale di, 131.  
Vermeulen, A., 10, 96, 236.  
Vigenère, B. de, 130.  
Vignes, J., 12, 224.  
Villeneuve, F., 238.  
Vitali, G., 294, 299.  
Volkman, L., 221.  
Von Rad, G., 39.

Warkentin, G., 157.  
Weber, H., 205, 242.  
Weber, R., 110.  
Woodward Whitten, S., 141.  
Zambon, F., 246.  
Zanta, L., 212.







Edizioni Mercurio

**Edizioni Mercurio**

Cardo s.c.r.l.

Via F. Borgogna, 6 - 13100 Vercelli

Tel. +39161501505

Fax +3916158893

E-Mail: [em@edizionimercurio.it](mailto:em@edizionimercurio.it)

[www.edizionimercurio.it](http://www.edizionimercurio.it)

*Stampato presso  
lo stabilimento Andersen  
Borgomanero (NO)  
Ottobre 2010*