

# Joachim Du Bellay.

## *La nazione e il discorso poetico*

di Karin Westerwelle\*

### 1. Introduzione

Se è innanzitutto durante i regni di Luigi XIII e XIV che le belle arti rivestirono un'eccezionale funzione rappresentativa in ambito politico – la grandezza dei re e della nazione francese si doveva rispecchiare nelle opere dell'architettura, della scultura, della pittura e della letteratura<sup>1</sup> –, già nel Cinquecento i re francesi avevano iniziato ad affidare la celebrazione e la rappresentazione del loro potere a grandi lavori di architettura e di arte in generale. Il vecchio castello di Fontainebleau, ovunque noto per la ricca riserva di selvaggina dei dintorni che prometteva abbondanti battute di caccia, venne trasformato in un luogo prestigioso. A partire dal 1540 cominciò una campagna per provvederlo di statue. L'artista italiano Primaticcio, impiegato da Francesco I che aveva l'ambizione di trasferire i grandi artisti e le opere d'arte dall'Italia a Parigi e ai luoghi residenziali per sviluppare un fasto che doveva uguagliare il livello delle corti italiane<sup>2</sup>, acquistò a Roma calchi delle statue antiche; il cardinale Ippolito II d'Este, costruttore della Villa d'Este a Tivoli e promotore degli scavi di Villa Adriana, incaricò Cellini di fare una copia del cavaspino che lo scultore portò alla corte papalina nel dicembre del 1540 insieme con

\* Westfälische Wilhelms-Universität Münster.

<sup>1</sup> A titolo d'esempio, cfr. P. Burke, *The fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, New Haven 1992; L. Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris 1981; per la letteratura, cfr. P. C. Doering, *Jean Racine zwischen Kunst und Politik. Lesarten der Alexandertragödie*, Winter, Heidelberg 2010.

<sup>2</sup> Cfr. D. Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV*, Akademie Verlag, Berlin 2004.

la famosa saliera<sup>3</sup>. Il dono era un regalo per Francesco I, che aveva sostenuto la nomina dell'Este come cardinale. La letteratura faceva parte di questo sistema e di questo ambiente nei quali anche i poeti assolvevano funzioni pubbliche, come Pierre de Ronsard, il grande poeta della Pléiade, che, con la morte di Mellin de Saint Gelais, divenne, nel 1559, «poète officiel» sotto Enrico II. La pubblicazione di un libro o la traduzione di un'opera acquistavano un ragguardevole valore simbolico nel momento in cui il testo in questione veniva donato al re in presenza dei grandi personaggi della corte, come accadde in occasione della traduzione dei *Trois premiers livres* di Diodoro Siculo, ad opera di Antoine Macault – una cerimonia immortalata in un dipinto da Jean Clouet. Montaigne, nel 1580, nel corso del suo lungo viaggio nel Sud della Germania, in Svizzera e in Italia, incontrò il re Enrico III a cui fece omaggio dei suoi *Saggi* freschi di stampa.

Questi pochi cenni a episodi dell'*Ancien régime* evidenziano il legame istituitosi fra potere monarchico ed arte, e, in un certo senso, mettono in luce anche l'affermarsi del concetto di nazione e della consapevolezza di far parte di una nazione. Ne risulta altresì, in generale, la diffusione di un modello che tende a dare visibilità e presenza ad un principio non materiale, quello del potere reale e dell'idea di nazione appunto. È allora che Fontainebleau diventa simbolo del potere del re, e tale valore simbolico è così forte che nel tempo ad esso si ricorre spesso per segnalare cambiamenti del sistema politico. Così, ne *L'éducation sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert, in cui le vicende si snodano sullo sfondo della rivoluzione del 1848 e del fallito tentativo di fondare un governo repubblicano che rappresenti la nazione, il castello di Fontainebleau e la sua foresta sono per i due protagonisti, Frédéric Moreau e la sua amante Rosanette, simboli del potere monarchico (contrapposto alla rivoluzione che infuria a Parigi), ma allo stesso tempo luoghi della memoria che, aprendosi alla folla, si trasformano divenendo per la moltitudine “luoghi della nazione”.

Studi storici recenti hanno messo in evidenza come il Cinquecento sia un'età fondamentale per lo sviluppo di una coscienza prenazionale, che parte dal presupposto dell'esistenza di una lingua e di una letteratura in senso stretto francesi e proprie della Francia<sup>4</sup>. Quale

<sup>3</sup> Cfr. H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Flammarion, Paris 2002 (II ed.).

<sup>4</sup> Si veda H. Münkler, *Nation als politische Idee im frühneuzeitlichen Europa*, in

contribuito la letteratura abbia fornito alla formazione del concetto di nazione e di coscienza nazionale è stato chiarito in maniera decisiva da Benedict Anderson, che nel suo libro *Imagined communities* sottolinea come l'idea stessa di nazione sia un'entità fittizia, una costruzione culturale che dipende da un insieme di rappresentazioni mentali che una comunità condivide: «My point of departure is that nationality, or as one might prefer to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind»<sup>5</sup>. Ciò che empiricamente non esiste ancora è progettato nel futuro e diviene un modo di pensare e di realizzare l'entità astratta che si chiama in vita.

Una delle ragioni per cui il concetto di nazione nel Cinquecento inizia ad affermarsi è la valorizzazione delle lingue nazionali, cioè del volgare. Un'altra ragione, meno legata alla questione della lingua e più alla letteratura, consiste nel crescente diffondersi della città di Roma come pietra di paragone – e dunque modello implicito – per pensare e concepire la propria patria e la propria nazione.

Questi due aspetti, il volgare come lingua della letteratura e l'immagine di Roma come archetipo, sono strettamente correlati nell'opera di Joachim Du Bellay (1520-1560), come già era accaduto in Dante e Petrarca<sup>6</sup>. Du Bellay espone le sue idee sulla lingua francese nel manifesto-programma *La deffense et illustration de la langue francoyse* (1549) e nelle poesie che rappresentano la Roma delle rovine, *Les antiquitez de Rome*, raccolta pubblicata nel 1558.

Come molti poeti e pittori del Cinquecento francese – si pensi per esempio al lungo soggiorno di Montaigne a Roma documentato in *Giornale di viaggio* –, Joachim Du Bellay visse a lungo nell'Urbe. Vi si recò, dopo aver pubblicato la raccolta di sonetti *L'olive* e il trattato *La deffense et illustration de la langue francoyse*, nel 1549<sup>7</sup>, in compagnia

K. Garber (Hrsg.), *Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit*, Niemeyer, Tübingen 1989, pp. 56-86. Si vedano in generale le importanti ricerche di Klaus Garber riunite in *Literatur und Kultur im Europa der Frühen Neuzeit. Gesammelte Studien*, Wilhelm Fink, München 2009.

<sup>5</sup> B. Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London 1983, p. 4.

<sup>6</sup> Per Petrarca si vedano, per esempio, le *Familiari* XIV 2 e VI 2. Garber, *Literatur und Kultur*, cit., pp. 109-227, spiega la posizione di Dante («Dichtung wird als Hort von Einheit über eine nicht länger regional restringierte Sprachpraxis ausgezeichnet und vermag derart auf politische Einheit symbolisch zu verweisen», p. 115) e il suo influsso sulla «Idee der Nationalsprache und Nationalliteratur».

<sup>7</sup> J. Du Bellay, *La deffense et illustration de la langue francoyse*, éd. critique par

del cardinale Jean Du Bellay, suo parente, che in precedenza si era fatto accompagnare a Roma da François Rabelais in veste di suo medico personale. Il soggiorno di Joachim Du Bellay si protrasse fino all'estate del 1557, e per quattro anni egli lavorò come supervisore e segretario del cardinale, residente in un palazzo vicino al Campo Marzio, nel cui giardino, nelle terme diocleziane, l'alto prelato aveva fatto collocare una collezione di statue e oggetti antichi.

Di ritorno a Parigi, nel 1558, il poeta pubblicò quattro volumi di poesie, uno in latino, *Poemata*, e altri tre in francese: *Les regrets*, i *Divers Jeux rustiques* e *Les antiquitez de Rome contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*. Quest'ultima opera è particolarmente importante per il nostro tema poiché Roma, come città e centro dell'impero romano, è, come si è già detto, punto di partenza e pietra di paragone per la riflessione sul concetto di monarchia francese, di nazione, di cultura e di lingua francese. L'influsso di questo testo è duraturo nel tempo, lo si riscontra ancora nel famosissimo poema *Il cigno dei Fiori del male* (1861). Nel contesto dei grandi lavori di ricostruzione diretti dal barone Haussmann, Parigi assomiglia, con la demolizione dei vecchi quartieri, all'immagine cinquecentesca di Roma in rovine. Infatti, Charles Baudelaire riprende l'evocazione delle rovine sviluppata da Du Bellay:

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
 Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
 Les herbes, les gros blocs verdiss par l'eau des flaques,  
 Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus<sup>8</sup>.

In questo scenario è situata anche Andromaca, la vedova di Ettore, che in Grecia piange la perdita della sua patria e con le sue lacrime fa crescere il fiume Simoenta, «quel Simoenta bugiardo»<sup>9</sup>. L'imma-

H. Chamard, Librairie Marcel Didier, Paris 1970. Le indicazioni di pagine nel testo rinviano a questa edizione. Cfr. anche l'edizione a cura di J.-Ch. Monferran, Droz, Genève 2001.

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *Le cygne*, in Id., *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, éd. par C. Pichois, Gallimard ("Pléiade"), Paris 1975, I, 86 («Non vedo che in ispirito tutto quel campo di baracche, / quel mucchio di capitelli sbazzati e di colonne, le erbacce, / i grossi massi inverditi dall'acqua delle pozzanghere, e, / luccicante dietro i vetri, la confusione delle anticaglie»; Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. di G. Caproni, a cura di L. Pietromarchi, Marsilio, Vicenza 2008, p. 237).

<sup>9</sup> Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 234. Il Simoenta è bugiardo perché è soltanto una riproduzione di quello che scorre presso Troia. Cfr. Virgilio, *Eneide*, III 302: «ante urbem in luco falsi Simoëntis ad undam».

gine evocata della caduta di Troia si somma a quella della caduta di Roma e rimanda esplicitamente al concetto della *translatio imperii*, secondo il quale gli imperi si succedono e il potere passa dall'Oriente all'Occidente.

Prima di analizzare dettagliatamente il sonetto *Au roy*, che è posto come proemio alla raccolta *Les antiquitez* e, dedicato al re di Francia, è significativo per comprendere la posizione di Du Bellay riguardo al rapporto fra arte e nazione, vorrei soffermarmi su alcuni aspetti importanti del trattato *La deffense et illustration* che serviranno in seguito per chiarire il concetto di nazione che Du Bellay propone.

## 2. Poetologia e nazione

Il trattato *La deffense et illustration* s'inserisce in una nutrita serie di testi italiani e francesi sulla questione della lingua. Ne fanno parte fra l'altro il *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* di Machiavelli<sup>10</sup>, il *Dialogo delle lingue* (1530-42) di Sperone Speroni, a cui si ispira il testo di Du Bellay, il *Ragionamento sopra la difficoltà di mettere in regola la nostra lingua* (1551) di Giovan Battista Gelli, o ancora *Degli avvenimenti della lingua* di Leonardo Salviati (1584-86). In Francia, Henri Estienne, *De la précellence du langage françois* (1579), rivendica la superiorità del francese sull'italiano e con aggressività attacca gli italiani alla corte di Enrico III, come fa del resto anche Montaigne, ritenendo pernicioso l'influsso della moda e delle regole cortigiane che stanno sostituendo le usanze dell'aristocrazia feudale.

Il breve testo di Du Bellay si divide in due parti, la prima è consacrata innanzitutto alla lingua in generale, la seconda è specificamente dedicata alle forme della poesia. Du Bellay difende il francese come lingua della letteratura a discapito del latino. Scegliendo il latino, gli scrittori francesi, così egli argomenta, non potrebbero mai arrivare all'altezza della letteratura classica romana, poiché il latino non è lingua madre per i francesi, le loro conoscenze saranno dunque sempre imperfette; inoltre non può esservi un rapporto vivo con la lingua parlata, dal momento che il contesto sociale in cui si parlava latino è per sempre sparito, ciò che resta della società e

<sup>10</sup> La datazione e l'attribuzione sono controverse; il testo circolò in forma manoscritta negli ambienti letterari impegnati nella discussione sulla lingua che culminò in un libro che di fatto si impose: le *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua* di Pietro Bembo, pubblicate nel 1525.

dell'insieme del patrimonio culturale scritto non è che una minima parte di un edificio del quale non sono rimasti appunto che frammenti. Infine, senza lingua letteraria non c'è, secondo Du Bellay, memoria della vita collettiva di un popolo: senza la «culture de leur Langue [dei Romani]» (p. 25) e senza la letteratura le grandi gesta dei Romani non sarebbero mai state tramandate alla posterità. Per questo, la lingua e lo spazio geografico-politico sono coincidenti: «La gloire du peuple Romain n'est moindre [...] en l'amplification de son langage que de ses limites» (p. 183).

La lingua che Du Bellay intende promuovere è ispirata al parlare comune («la vertu gist aux motz propres, usez, non aliènes du commun usage de parler», p. 35), ma ciò che costituisce il nucleo del suo sviluppo e il nocciolo della sua autenticità, ciò che la rende differente da tutte le altre lingue è, per dirlo con una parola moderna, la letteratura, cioè il modo di parlare dei poeti e dei retori («Tout ce que j'ay dict pour la defence & illustration de notre Langue, appartient principalement à ceux qui font profession de bien dire, comme les poètes & les orateurs», p. 58). Il testo poetico non si può trasferire o tradurre in un'altra lingua. In ciascuna, i poeti inventano ciò che Du Bellay chiama «ceste grandeur de style, magnificence de motz, gravité de sentences, audace & variété de figures, & mil'autres lumieres de poësie: bref cest energie, & ne scay quel esprit, qui est en leurs ecriz» (p. 40). Questo elemento ineffabile o sublime – concetto derivato dallo Pseudo Longino e dal suo scritto *Peri hypsous* (*De sublimitate*) –, che corrisponde al titolo «illuminazione» si trova in Omero, in Virgilio e in Petrarca e deve essere ancora creato nella poesia francese. Questo elemento poetico che non si può tradurre costituisce il particolare di una lingua nazionale. Viene in tal modo suggerita una coincidenza, o uno stretto legame, fra rinnovamento linguistico e potere politico. E se Du Bellay – forse rovesciando l'apostrofe durissima contro la real casa di Francia di Dante nel *Purgatorio* xx – auspica un grande futuro per la sua nazione, la sua volontà concreta tende a preparare il terreno per i grandi poeti e i retori del futuro:

Le tens viendra (peut estre), & je l'espere moyennant la bonne destinée Francoyse, que ce noble & puyssant Royaume obtiendra à son tour les resnes de la monarchie, & que nostre Langue (si avecques Francoys n'est du tout ensevelie la Langue Francoyse) qui commence encor' à jeter ses racines, sortira de terre, et s'elevera en telle hauteur & grosseur, qu'elle se pourra egalier les mesmes Grecz et Romains, produysant comme eux des Homeres, Demosthenes, Virgiles & Cicerons, aussi bien que la France a quelquefois produit des Pericles, Nicies, Alcibiades, Themistocles, Cesars & Scipions (pp. 27-8).

Se i concetti di “nazionalismo” e di “patriottismo” si applicano all’epoca post-rivoluzionaria, le parole “nazione” e “patria” appartengono dunque già al lessico di Du Bellay<sup>11</sup>. Il termine «nation» – come quello di «patrie»<sup>12</sup> – sostituisce la parola «pays» nel significato dell’insieme degli abitanti («d’aucuns de notre nation», p. 14), ma è da intendere in un senso meno geografico e più astratto per designare le qualità di un popolo e il rispetto per se stessi e gli altri («legitimer ainsi sa nation & abattardir les autres: comme Anacharsis disoit que les Scythes etoient barbares entre les Atheniens», p. 17).

Du Bellay analizza il modo in cui ciascuna “nazione” crea e rafforza la propria immagine rispetto ad un’altra: come fanno i Romani che disprezzano i Galli («toutes autres nations viles & abjectes aupres d’eux: principalement les Gauloys», p. 18). Inoltre, paragona le nazioni fra di loro e stabilisce che per certi valori la Francia è simile innanzitutto all’Italia «ces felicités [...] communes avecques autres nations, principalement l’Italie» (p. 186), ma non mette in dubbio una supremazia francese, dovuta a ben precise qualità («piété, religion, intégrité de mœurs, magnanimité de courages», p. 186). Infine, rileva come la lingua nazionale faccia parte di ciò che costituisce la nazione e non deve essere considerata con vergogna ma, al contrario, deve essere sviluppata perché possa celebrare le gesta nazionali e perché si instauri un rapporto positivo con la propria lingua materna: «Pourquoy donques sommes nous si grands admirateurs d’autrui? Pourquoy sommes nous tant iniques à nous-mesmes? Pourquoy mandions nous les Langues etrangeres, comme si nous avions honte d’user de la nostre?» (p. 186).

Per illustrare il modo in cui la lingua contribuisce a costruire la nazione, Du Bellay ricorre alle metafore. Paragona la lingua all’architettura, a edifici e porte e finestre; lo spazio della lingua diviene visibile in una forma plastica che, allo stesso momento, è anche un luogo abitato dagli uomini:

Parquoy venant à redifier cete fabrique, vous serez bien loin de luy restituer sa premiere grandeur, quand, ou souloit estre la sale, vous ferez paravanture les chambres, les etables, ou la cuysine, confundant les portes & les fenestres, bref changeant toute la forme de l’edifice (p. 80).

<sup>11</sup> Non ci si può sempre fidare del grande dizionario elaborato da É. Huguet, *Dictionnaire de la Langue française du Seizième siècle*, Paris 1925-67, 7 voll., il lemma “nazione” non elenca tutte le ricorrenze.

<sup>12</sup> Già nella prefazione dedicata al cardinale, Du Bellay spiega che la sua opera, «Deffence & Illustration de nostre Langue Francoyse», si deve a «l’affection naturelle envers ma Patrie» (p. 6).



L'uso della metafora architettonica<sup>13</sup> è particolarmente significativo. La lingua, alla quale Du Bellay dà forma plastica, diviene dimora per l'uomo. Nello stesso tempo la metafora mette in luce il fare del poeta, di colui che ricostruisce i documenti letterari e che scrive. Attraverso la metafora dell'edificio, Du Bellay dà visibilità al fare poetico e alla riflessione poetologica. Inoltre, l'edificio appartiene allo spazio pubblico e assume una funzione di rappresentazione. L'edificio costruito sarà anche un modo di rappresentare la nazione francese.

Per elaborare una lingua nazionale francese, il punto di riferimento è fornito da un lato dalla letteratura e dalla storiografia latina, particolarmente dall'epopea virgiliana che racconta il mito della fondazione dell'Impero romano, e dall'altro lato dalle rappresentazioni sia architettoniche che politiche di Roma. Anche se la città restava ancora seppellita sotto cumuli di macerie e strati di terra, le rovine e la trasmissione documentaria dei monumenti davano un'idea della grandezza di Roma. Case, ponti, monumenti, sculture, vie, piazze e terreni incolti sono stati dipinti dai pittori<sup>14</sup>. I quadri delle rovine davano un'idea della grandezza della caduta di Roma e alludevano alla già ricordata *translatio imperii et studii*.

### 3. Poesia e nazione

Non si può determinare esattamente quanto l'esperienza vissuta a Roma abbia contribuito a sviluppare conoscenze già acquisite da Du Bellay con lo studio e le letture, mentre è certo che Montaigne ha una conoscenza di Roma prevalentemente libresca, la sua familiarità con la città italiana data infatti dall'infanzia ed egli conosce meglio la storia di Roma di quella del proprio paese. Fra i pezzi latini più famosi delle *Poemata* di Du Bellay figurano la *Roma descriptio* e il *Patriae desiderium* che evocano direttamente Ovidio, le *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto*. La «patria» viene concepita ricorrendo a referenze letterarie, e ciò vale anche per la famosa poesia *Heureux qui,*

<sup>13</sup> La concorrenza fra le opere degli architetti e dei poeti si vede per esempio in Ronsard, *Troisième livre des odes*, «Au Roy Henri II»: «Les Poètes sacrez, qui par leur escriture / Te rendront plus vivant que maison ny peinture», in P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. par J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Gallimard («Pléiade»), Paris 1993 e 1994, 2 voll., vol. I, p. 725. Si veda C. Skenazi, *Le poète architecte en France. Constructions d'un imaginaire monarchique*, Champion, Paris 2003.

<sup>14</sup> Per le illustrazioni e la descrizione di Roma si vedano, per esempio, B. Marliani, *Urbis Romae topographia* (1534); L. Mauro, *Le antichità della città di Roma* (1562); le vedute di Marten van Heemskerck, di Étienne Dupérac e di Francisco de Holanda.



*comme Ulysse, a fait un beau voyage* dei *Regrets*, in cui la consapevolezza della propria patria affiora soprattutto attraverso la suggestione carissima del proprio paese che s'opponne alla monumentalità impersonale di Roma. Ma Du Bellay non rinuncia alla rievocazione di Roma, l'amore per il proprio paese non si costruisce che a partire dai miti antichi.

La raccolta delle *Antichità* si apre, come si è detto, con una dedica al re francese Enrico. Il sonetto sviluppa la riflessione sulla nazione e sui modi della sua rappresentazione, ed è interessante innanzitutto, questa la mia tesi, perché da essa discende una valutazione del potere politico che comporta un distacco fra discorso poetico e discorso politico<sup>15</sup>. Per questa frattura che comunque si crea nello spazio della lingua il sonetto ci sembra fornire un prezioso contributo al nostro soggetto. Le *Antichità* sono dedicate al re Enrico II:

*Au roy*

Ne vous pouvant donner ces ouvrages antiques  
Pour vostre Saint-Germain, ou pour Fontainebleau,  
Je les vous donne (Sire) en ce petit tableau  
Peint, le mieux que j'ay peu, de couleurs poëtiques. 4

Qui mis sous vostre nom devant les yeux publiques,  
Si vous le daignez voir en son jour le plus beau,  
Se pourra bien vanter d'avoir hors du tombeau  
Tiré des vieux Romains les poudreuses reliques. 8

Que vous puissent les Dieux un jour donner tant d'heur,  
De rebastir en France une telle grandeur,  
Que je la voudrois bien peindre en vostre langage: 11

Et peult estre, qu'à lors vostre grand'Majesté  
Repensant à mes vers, diroit qu'ilz ont esté  
De vostre Monarchie un bienheureux presage<sup>16</sup>. 14

<sup>15</sup> La dedica al re appartiene – come genere – ad una struttura retorica ricorrente nelle pagine d'apertura di un libro di quest'epoca. Il sonetto non intende trasmettere un messaggio politico diretto, ma, soffermandosi, all'inizio, sul rapporto fra poesia e potere politico propone di quest'ultimo un'analisi retorico-semantic. Partendo dal rituale encomiastico, e dall'elenco dei doni che tradizionalmente si offrivano al sovrano – partendo dunque stilisticamente dalla *recusatio* –, Du Bellay è spinto a fare un “passo in più”: distinguere la sua lingua poetica dalla lingua politica («vostra lingua»).

<sup>16</sup> J. Du Bellay, *Les regrets et autres Œuvres poétiques*, suivis des *Antiquitez de Rome. Plus un songe ou vision sur le mesme subject*, éd par J. Jolliffe, M. A. Screech, Librairie Droz, Genève 1966, p. 271.

*Al re*

Non potendovi donare queste opere antiche  
per il vostro Saint-Germain, o per Fontainebleau,  
ve le dono (Sire) in questa piccola tavola  
dipinta, come meglio ho potuto, con colori poetici. 4

Che messa sotto il vostro nome davanti agli occhi pubblici,  
se voi vi prestate a guardarla nel suo giorno più bello,  
si potrà bene vantare d'aver fuori dalla tomba  
tirato dei vecchi Romani le reliquie polverose. 8

Vi possano donare gli Dèi un giorno tanta fortuna  
per ricostruire in Francia una tale grandezza,  
che io la vorrei bene dipingere nella vostra lingua: 11

E forse, ch'allora vostra grande Maestà  
ripensando ai miei versi, direbbe che sono stati  
della vostra Monarchia un ben felice presagio<sup>17</sup>. 14

Come si è detto, Du Bellay fu a Roma con il cardinale Jean du Bellay, diplomatico incaricato da Enrico II di trattare con il papa Giulio III. Il poeta assistette dunque alle negoziazioni politiche, alle rivendicazioni di potere da parte del re di Francia di cui il cardinale assunse la difesa. Il sonetto introduttivo esordisce con il paragone fra la vecchia grandezza di Roma sotto Augusto e la Francia sotto il regno di Enrico II. Il re francese deve seguire l'esempio romano per costruire una «tale grandezza»<sup>18</sup>.

Du Bellay – e più precisamente l'io lirico – non può offrire al suo re «ces ouvrages antiques», sculture e opere architettoniche, non essendo né architetto né scultore. Così, invece di donargli («donner») una statua o un dipinto per i castelli di Saint-Germain o Fontainebleau, che all'epoca i re francesi facevano ampliare e abbellire perché fossero testimonianza del loro potere e della loro magnificenza, gli fa omaggio delle copie – o di una *imitatio* – di «queste opere antiche». Questi oggetti sono rappresentati nella poesia, si vedono come in una «piccola tavola / dipinta» («en ce petit tableau / peint»). Du Bellay ricorre al concetto di *ut pictura poesis* per evidenziare la visibilità della sua poesia. Di seguito, il paragone viene amplificato: il poeta dipinge «con colori poetici», cioè con *colores retorici* che sono modi

<sup>17</sup> *Ibid.* (trad. mia).

<sup>18</sup> Cfr. il paragone nell'ode XIV «À Joachim du Bellay Angevin» di P. de Ronsard: «France sous Henry fleurit, comme / Sous Auguste fleurissoit Romme», in *Œuvres complètes*, cit., I, p. 764.

di dire figurativi. La metafora architettonica è ugualmente importante sia nei sonetti delle *Antichità*, sia – come abbiamo brevemente accennato – nel trattato *La deffense et illustration*.

La modestia retorica è un elemento topico del discorso encomiastico. Si svolge nella prima quartina in forma di *recusatio* o *praeteritio*. In questo modo di dire – sviluppato nella poesia di Properzio, Orazio e Ovidio, che cantano l'amore invece della guerra – il poeta si dichiara incapace di rendere omaggio ad una persona, stante gli strumenti letterari a sua disposizione, e rimanda ad altro genere che può assolvere la funzione laudativa a lui preclusa. Tuttavia, ciò che si afferma di non saper fare occupa un certo spazio nell'argomentazione e, in parte, il poeta realizza quanto pretende di non poter compiere.

In apparenza, dunque, l'io lirico – per riprendere la retorica del sonetto – non lascia trapelare la sua (rilevante) abilità. Sottolinea ciò che sarebbe auspicabile fare («donare queste opere antiche»), ma che lui non sa compiere, per indicare quanto sta nelle sue possibilità («come meglio ho potuto») in un genere più umile («in questa piccola tavola»). Il dono sembra essere di poco valore. Ma il fare modesto si misura con Orazio e dunque testimonia invece un grande talento e un alto valore poich :

Donarem pateras grataque commodus,  
Censorine, meis aera sodalibus,  
donarem tripodas [...]  
Sed non haec mihi vis [...]  
Carmina possumus  
Donare [...] <sup>19</sup>.

Come Orazio – e ugualmente Machiavelli nella prefazione del *Principe* a Lorenzo de' Medici (1492-1519) <sup>20</sup> –, Du Bellay sottolinea come il proprio dono non sia materiale. Tutti e tre gli autori rifiuta-

<sup>19</sup> Cfr. Orazio, *Carmina*, IV 8, 1-11: «Volentieri ai miei amici donerei / patere e bronzi graditi, o Censorino, / e donerei tripodi [...]. / Ma non io ho tal potere [...]. / Godi dei carmi, e carmi io posso / donarti»; Orazio, *Tutte le opere*, introduzione di N. Rudd, Mondadori, Milano 2007.

<sup>20</sup> «Pigli, adunque, vostra magnificenzia questo piccolo dono con quello animo che io 'l mando; il quale se da quella fia diligentemente considerato e letto, vi conoscer  dentro uno estremo mio desiderio, che lei pervenga a quella grandezza che la fortuna e le altre sua qualit  le promettano. E se vostra magnificenzia dallo apice della sua altezza qualche volta volger  li occhi in questi luoghi bassi, cognoscer  quanto io indegnamente sopporti una grande e continua malignit  di fortuna»; N. Machiavelli, *Il Principe*, in Id., *Opere*, a cura di R. Rinaldi, UTET, Torino 1999, p. 110.

no un'economia dello scambio e distinguono il lavoro mentale che è un dono.

Per concludere: il «petit tableau peint» si configura come un'anticipazione del grande futuro della Francia. Sembra rappresentare in miniatura la grandezza politica vagheggiata («una tale grandezza»). La pittura, dunque il sonetto, fa entrare infatti, a condizioni ben precise, in comunicazione con gli antichi. Stabilito il contatto, pare poi possibile realizzare la grandezza del regno francese, restaurare una forte monarchia. Ma l'occhio che guarda alla poesia-pittura può recepire un messaggio assai più sfumato e complesso.

La rinascita, la comunicazione con gli antichi, è evocata nel poema attraverso la scena della tomba, mentre il termine «reliquie», tratto dal lessico cattolico, pare rimandare al culto della chiesa di Roma. Non vi è raffigurazione della resurrezione, né ad essa si allude direttamente, pure le immagini proposte danno concretezza al formarsi di altri corpi e di altri concetti, e offrono spazio ad una nozione temporale di una lunga durata, all'eternità. Il sonetto può vantarsi

d'avoir hors du tombeau  
Tiré des vieux Romains les poudreuses reliques.

Ciò che è rappresentato nella tavola poetica, non lo si può vedere chiaramente nella sua forma poichè, se il poeta fa un'imitazione delle «opere antiche», queste figurano nella piccola tavola soltanto come «poudreuses reliques»<sup>21</sup>. Non si vedono quindi che ceneri. Perché possano «risorgere» è richiesto che a guardarle siano tanto il pubblico quanto il re. Senza lo sguardo pubblico, la poesia non ha importanza, la munificenza del re non si afferma. D'altro canto solo se il re acconsente a guardare la tavola, questa risplenderà luminosa come in un giorno festivo («en son jour le plus beau»). Se il guardare del re e del pubblico conferiscono valore alla poesia, ciò che allo sguardo di entrambi si rivela è una sorta di oggetto-reliquia a cui il lettore della poesia dovrà fornire contorni e forme concreti. D'altro canto, la poesia può vantarsi di rappresentare un oggetto sacro dal momento che, vista in una certa luce, la resurrezione dell'antichità si è compiuta. Le «reliquie polverose» presenti rimandano – come le reliquie cristiane – ad una trascendenza che non è visibile e a cui lo sguardo interiore del lettore deve dare corpo. Du Bellay mette in

<sup>21</sup> Nella *Defense et illustration* (cit., p. 41), Du Bellay parla delle «sacrées reliques de l'Antiquité».

scena una (pseudo) sacralizzazione a tre livelli: in primo luogo, l'orizzonte cristiano e la pratica contemplativa della reliquia trasformano la reliquia stessa in un corpo santo concretamente presente, segno della redenzione e di eternità; in secondo luogo, le opere antiche («ces ouvrages antiques»), la cultura e la letteratura antica divengono oggetti di venerazione (un processo spesso analizzato già dai contemporanei, come si vede per esempio all'inizio del saggio di Montaigne su Raymond Sebond); in terzo luogo, il potere politico, la grandezza della nazione francese sono considerati all'interno di questa visione sacrale. Inoltre, senz'alcun dubbio, il fare poetico, la sua capacità di «illuminare» e di dare energia alle parole, è rispecchiato in questi processi ermeneutici.

Se la poesia avrà fortuna, esalterà il potere del re francese. La piccola tavola (la poesia) sarà come una pittura-iscrizione posta sopra le mura di un monumento, il quadro sarà affisso sotto un'iscrizione recante il nome del re. Il titolo e il testo-pittura formano così una specie di emblema, secondo il gusto dell'epoca, in particolare a partire dall'*Emblematum liber* (1531) di Alciati. Mentre la poesia oraziana celebra la sua propria eternità nella metafora del «monumentum»<sup>22</sup>, Du Bellay conferisce alla sua poesia uno stato precario: il poeta rinascimentale non immagina la poesia come una costruzione architettonica duratura, ma come una sostanza poco adatta ad opporsi alla distruzione del tempo. La poesia rappresenta soltanto una piccola tavola nella quale si vedono «relique pulverose». Ma se la poesia si fa anche specchio del potere (se il re si presta a guardarla), l'antichità dissotterrata e riportata alla memoria diviene sì un presagio del futuro glorioso regno francese, ma nello stesso momento un'immagine di caducità, della caducità di ogni regno. Il futuro si presenta come il passato, il futuro diviene antichità, e la meditazione emblematica sul potere una *meditatio mortis*.

Nelle terzine, l'io lirico s'indirizza direttamente al re. Lo spinge ad intraprendere un'opera di maggiore respiro, cioè ricostruire in Francia «una tale grandezza». Il pronome dimostrativo deittico di misura rimane però indefinito: «tale» non ha un'immediata referenza, è limi-

<sup>22</sup> Cfr. Orazio, *Carmina*, III 30, cit.: «Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis/annorum series et fuga temporum» («Ho compiuto un'opera memorabile, più durevole del bronzo, / più elevata della regale mole delle piramidi, / tale che edace pioggia non la possa / abbattere, né Aquilone / furioso, né innumerevole serie di anni, né fuga di secoli»).

tato all'orizzonte della rappresentazione poetica. Il «tale» si precisa soltanto nell'orizzonte della lode poetica o nella cultura scritta che Du Bellay si accinge a sviluppare nella *Deffense et illustration*<sup>23</sup>. L'io lirico promette, in caso di un avvenimento di una «tale grandezza», di cambiare lingua per servirsi della «vostra lingua», abbandonando la propria, cioè la pittura a cui si riferisce nelle quartine. La lingua poetica di Du Bellay non vuole esaltare uno stato di «grandeur» politico, resta piuttosto memore del tempo, e afferma indirettamente lo scorrere del tempo e la caduta di ogni cosa<sup>24</sup>. Per dirla con parole di Louis Marin, qui il potere della poesia non è poesia del potere<sup>25</sup>. La ricerca su letteratura e nazione deve tenere conto di questa differenza per non perdere di vista una facoltà critica, per non dire trasgressiva, che è propria della poesia anche in epoca premoderna.

<sup>23</sup> Si veda per un'analogia funzione deittica del pronome M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, in Id., *Dits et écrits*, vol. 1, 1954-1975, Gallimard, Paris 2001, coll. Quarto, pp. 663-78.

<sup>24</sup> Si potrebbe discutere qui, in un quadro più ampio, la tesi se Du Bellay evoca la *translatio imperii* e se vede la Francia nella successione dell'Impero romano. Credo che la *mise en abyme* del potere politico da me analizzata impedisca una tale prospettiva. Si veda, per la tesi opposta, B. Vinken, *Du Bellay und Petrarca. Das Rom der Renaissance*, Niemeyer, Tübingen 2001, pp. 84-8.

<sup>25</sup> L. Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris 1981, p. 52 («le pouvoir du raconté est raconter le pouvoir»).