

ENRICO FENZI

La sacra di Enrico V: *cavalcata infernale e danza macabra*
(Giambi ed Epodi XXVIII)

Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli
e fiorite a' cimiteri son le pietre de gli avelli,

monta in sella Enrico quinto il delfin da' capei grigi,
e cavalca a grande onore per la sacra di Parigi.

Van con lui tutti i fedeli, van gli abbati ed i baroni:
quanta festa di colori, di cimieri e di pennoni!

Monta Enrico un caval bianco, presso ha il bianco suo stendardo
che coprì morenti in campo San Luigi e il pro' Baiardo.

Viva il re! Ma il ciel di Francia non conosce il sacro segno;
e la seta vergognosa si restringe intorno al legno.

Piú che mai su gli aurei gigli bigio il cielo e freddo appare:
con la pace de gli scheltri stanno gli alberi a guardare;

e gli augelli, senza canto, senza rombo, tristi e neri,
guizzan come frecce stanche tra i pennoni ed i cimieri.

Viva il re! Ma i lieti canti ne le trombe e ne le gole
arrochiscono ed aggelano su le bocche le parole.

Arrochiscono; ed un rantolo faticoso d'agonia
par che salga su da' petti de l'allegra compagnia.

Cresce l'ombra de le nubi, si distende su la terra,
ed un'umida tenèbra quel corteggio avvolge e serra.

Dan di sprone i cavalieri, i cavalli springan salti:
sotto l'ugne percotenti suon non rendono i basalti.

Manca l'aria; e, come attratti i cavalli e le persone
ne la plumbèa d'un sogno infinita regione,

arrembando ed arrancando per gli spazi sordi e bigi
marcian con le immote insegne per entrar a San Dionigi.

Viva il re! Giú da i profondi sotterranei de la chiesa
questa voce di saluto come un brontolio fu intesa:

e da l'ossa che in quei campi la repubblica disperse
una nube di fumacchi si formava, e fuori emerse

uno stuolo di fantasmi: donne, pargoli, vegliardi,
conti, vescovi, marchesi, duchi, monache, bastardi;

tutti principi del sangue: tronchi, mózzi, cincischiati,
i zendadi a fiordiligi stranamente avvoltolati.

Entro i teschi aguzzi e mondi che parean d'avorio fino
luccicavano le occhiaie d'un sottil fuoco azzurrino.

Qual brandiva, salutando, un cappel bianco piumato
con un gracil moncherino che solo eragli avanzato;

qual con una tibia sola disegnava un minuetto;
qual con mezza una mascella digrignava un sorrisetto.

Tutt'a un tratto quel movente di maligni ossami stuolo
scricchiolando e sgretolando si levò per l'aria a volo,

ed intorno a l'orifiamma sventolante i gigli d'oro
sibilando e bofonchiando intonava questo coro.

- Ben ne venga il delfin grigio nel reame ove a' Borboni
né pur morte guarentisce fide o pie le sue magioni.

Passerem dal Ponte nuovo. Venga a sciôr la sua promessa
co 'l re grande che Parigi guadagnò per una messa,

e nel marmo anche par senta co' mustacchi intirizziti
caldo il colpo e freddo il ghiaccio del pugnale de' gesuiti.

Marceremo a Nostra Donna. Mitriati e porporati
tre arcivescovi i lor sonni per accoglierne han lasciati.

Su l'entrata sta solenne con l'asperges d'oro in pugno
quel che tinsè del suo sangue gli arsi lastrici di giugno.

In disparte ginocchioni veglia a dire le secrete
quel che spento fu in sacro per le mani d'un suo prete.

Benedice la corona del figliuol di San Luigi
quel che giacque sotto il piombo del comune di Parigi.

Tristi cose. Al men tuo padre (son cortesi i giacobini)
nel palchetto d'un teatro morì al suon de' violini.

Copri l'onda de l'orchestra la real confessione,
salí Cristo in sacramento tra le maschere al veglione.

Farem gala a quel teatro noi borbonica tregenda:
da quel palco (Iddio ti salvi!) muove, o re, la tua leggenda. –

Cosí strilla sghignazzando via pe 'l grigio aere la scorta.
Ma cavalca il quinto Enrico dritto e fermo in vèr la porta.

Su la porta di Parigi co 'l bacile d'oro in mano
a l'omaggio de le chiavi sta parato un castellano.

Ei non guarda, non fa cenno di saluto, non procede:
un'antica e fatal noia su le grosse membra siede.

Erto il capo e 'l guardo teso, ma l'orgoglio non vi raggia:
una tenue per il collo striscia rossa gli viaggia.

Non pare ordine o collare che il re doni al suo fedele:
non è quel di San Luigi, non è quel di San Michele.

Al passar d'Enrico, ei muove a test'alta e regalmente;
fende in mezzo il gran corteggio: ciascun vede e niun lo sente.

È a la staffa già d'Enrico; ma non piega ad atto umile,
e tien dritto e fermo il collo mentre leva su il bacile.

- Ben ne venga mio nipote, l'ultim'uomo de la famiglia!
Queste chiavi ch'io ti porgo fûr catene a la Bastiglia.

Tali al Tempio io le temprava. - Con l'offerta fa l'inchino
ed il capo de l'offerente rotolava nel bacino;

ed il capo di Luigi con l'immobile occhio estinto
boccheggiante nel bacino riguardava Enrico quinto.

Le vicende alle quali l'epodo si riferisce riguardano la complessa vicenda dei tentativi di restaurazione monarchica in Francia dopo il crollo del Secondo Impero e la Comune. Brevissimamente (ma su qualcosa dovrò tornare), è indispensabile ricordare almeno che Carlo X, quando nel 1830 fu costretto ad abdicare (morirà in esilio, a Gorizia, nel 1836) trasmise i diritti della corona di Francia al nipote Henri Charles Ferdinand Marie Dieudonné d'Artois duca di Bordeaux e poi conte di Chambord (1820-1883), il 'figlio del miracolo' nato più di sette mesi dopo la morte del padre, il duca di Berry, assassinato nel febbraio 1820 dal sellaio Louis Louvel (dichiarato infermo di mente: ma ciò nonostante, ghigliottinato). L'Assemblea Nazionale tuttavia gli preferì Louis-Philippe d'Orléans (1773-1850), che regnò sino al 1848, quando fu costretto a sua volta a riparare in Inghilterra. Le successive elezioni diedero il potere a Luigi Napoleone Bonaparte che quattro anni dopo, con un colpo di stato, si proclamò Imperatore. Dopo la sconfitta di Sedan e dopo la Comune di Parigi, la forte fazione legitimista dell'Assemblea Nazionale, nel corso del 1871, invocò la restaurazione della monarchia nella persona del cinquantatreenne conte di Chambord, che dal 1843 era divenuto unico erede dei diritti dei Borboni al trono. Tale prospettiva aveva ripreso forza dopo la crisi del maggio 1873, con la caduta di Thiers e la presidenza Mac Mahon, e la maggioranza di destra nell'Assemblea nazionale: contro i legitimisti erano però gli 'orleanisti', che sostenevano la candidatura di Louis-Philippe conte di Parigi (1834-1894), figlio

dell'Orléans esiliato nel 1848, e questo contrasto segnò la fine del progetto. In gioco erano infatti visioni profondamente diverse che, dopo qualche equivoco iniziale, vennero alla luce attraverso l'irriducibile comportamento del conte di Chambord, che ripetutamente aveva affermato che mai e poi mai avrebbe accettato di giurare sul tricolore francese invece che sulla bandiera bianca con i gigli d'oro dei suoi antenati, e che si teneva fermo ai principi della monarchia di diritto divino, rifiutando di riconoscere l'autorità dell'Assemblea nel richiamarlo sul trono e di sottoscrivere qualsiasi patto o concessione formalmente vincolante nei confronti di una monarchia di tipo costituzionale.

Queste posizioni di fatto segnarono il naufragio di ogni illusione monarchica: il maresciallo Mac Mahon, che pure non era contrario alla monarchia, arrivò a dire che se la bandiera bianca dei Borboni fosse stata sventolata contro il tricolore, i fucili avrebbero cominciato a sparare da soli e ch'egli non sarebbe stato in grado di garantire né l'ordine nelle strade né la disciplina nell'esercito. Fortemente contrario, del resto, era il Thiers medesimo, del quale, anche solo per fornire uno sfondo sommario alle posizioni di Carducci, è forse utile riferire qualche affermazione in proposito. Per esempio, nell'importante discorso parlamentare sulla politica interna del 24 maggio 1873, rispondendo al duca di Broglie, egli non si stanca di ripetere che l'«immense majorité» delle masse è per la repubblica, e che, nelle condizioni date, la monarchia è semplicemente impossibile. Nel discorso ai deputati della Gironda, del 25 marzo dell'anno successivo, egli chiede: dinanzi alle popolazioni del Midi confederate per la Repubblica e «en présence de Paris prêt à s'insurger et disposant de forces immenses, pouvions-nous proclamer la monarchie?». E ancora in un discorso pronunciato ad Arcachon il 17 ottobre 1875:

A Bordeaux, à Paris, avant et après la Commune, y a-t-il eu un jour, un seul où nous ayons pu songer à rétablir la monarchie? ... A Bordeaux, il eût été fou et coupable d'y songer, quand aucune des choses urgentes qui étaient à faire n'était seulement entreprise; sous les murs de Paris, c'eût été la plus souveraines des imprudences; le lendemain, le plus audacieux des manques de parole, et le contraire, surtout, de cette politique d'apaisement qui seule a libéré le territoire et rouvert la carrière de l'industrie, du commerce, de l'économie, complètement fermée par nous.

Ma, a mo' di conclusione, ecco l'eloquente passo del discorso agli elettori del IX Arrondissement, dell'ormai avanzato settembre 1877, ove Thiers ribadisce innanzi tutto che: «La monarchie aujourd'hui, après les trois révolutions qui l'ont renversées, c'est la guerre civile immédiate, si on la fait aujourd'hui; à deux ans, trois ans de date, si on la remet à cette époque», e prosegue, con parole che possono benissimo suonare come appropriata chiosa ai giudizi di Carducci dei quali è qui questione:

Ce dix-neuvième siècle, qui l'a fait? Ce n'est pas nous, pas plus que nous n'avons fait le seizième, d'où son sortis Bacon et Descartes, c'est-à-dire la philosophie moderne; le dix-septième siècle, siècle de Pascal, de Bossuet, de Newton, de Leibniz; le dix-huitième enfin, d'où sont sortis Montesquieu, Voltaire, Rousseau, le grand Frédéric, et cette

grande philosophie française qui, appliquant l'esprit humain à rechercher les lois de la société, a détruit les monarchies féodales, et qui, appliquant la science au bien-être de l'homme, a donné à l'Europe et aux deux mondes «les droits de l'homme»; non pas l'égalité des conditions, mais l'égalité des droits, moyen de conquérir l'égalité des conditions autant qu'elle est possible; qui a affranchi les serfs de Russie, les nègres d'Amérique, qui a donné la vapeur aux hommes, la liberté de penser, la liberté de conscience à tous les peuples; qui a ouvert aux regards de l'homme les sphères célestes et révélé à Laplace le secret du système du monde. Et ne serait-ce pas un véritable anachronisme que cette folle résistance à des progrès dont l'humanité entière a tant profité, et dont la France a eu l'honneur de donner le signal; car elle a marché, le flambeau du génie à la main, à la tête de l'humanité? Eh bien, après tant de ruines, n'est-il pas temps de s'interroger, de réfléchir et de se demander si ce n'est pas de la marche de l'humanité que l'on a peur, si ce n'est point à elle qu'on résiste follement? La France n'a pas péri; mais trois monarchies on péri. Leurs débris couvrent le sol; leurs héritiers, se relevant, se menaçant, veulent se disputer des ruines. Arrêton-les, obligeons-les à supporter le gouvernement de tous, au profit de tous, et répétons partout cette vérité: la monarchie n'est pas possible; elle aurait pour conséquence immédiate ou prochaine la guerre civile¹.

1. Prendendo spunto dalle tensioni politico-istituzionali francesi dopo la Comune, Carducci pubblicò su «La Plebe» del 2 novembre 1871 quello che sarebbe diventato l'epodo XXI, *Versaglia [Nel LXXIX anniversario della repubblica francese]*, ove, nel quadro della reggia di Versailles, è rievocata l'epoca dell'assolutismo alla corte di Luigi XIV, il Re Sole, e nell'ultima parte, vv. 49-60, di tale epoca è ribadita la fine tanto sul piano ideologico che su quello fattuale e storico, a dispetto dei tentativi di ridare vita a ciò ch'era ormai morto e sepolto:

E il giorno venne. E ignoti, in un desio
di veritate, con opposta fê,
decapitaro, Emmanuele Kant, Iddio,
Massimiliano Robespierre, il re.

Oggi i due morti sovra il monumento
co 'l teschio in mano chiamano pietà,
pregando, in nome l'un del sentimento,
l'altro nel nome dell'autorità.

E Versaglia a le due carogne infiora
l'ara ed il soglio de li antichi di ...
Oh date pietre a sotterrarli ancora,
nere macerie delle Tuglieri².

La decapitazione filosofica e quella reale, i due morti con il teschio in mano (con ricordo, forse, di Bertran de Born, *Inf.* XXVIII 118 ss.), le carogne ... L'*imagerie* violenta e funeraria ribalta, in chiusura, le diverse immagini dei piaceri, dei lussi e degli amori regali. Le *violette ascose* di Madamigella de La Valière, le *maritali rose* della Montespan, i *freschi gigli* della Maintenon, diventano i fiori che tornano a ornare l'altare e il trono ormai trasformati in tombe, quasi illudendo di far rivivere in una sorta di macabra primavera un Iddio e un re

fatti ormai *carogne* dalla storia. Ed è, questo, uno dei molti fili che allacciano *Versaglia* all'epodo di tre anni dopo, *La sacra di Enrico V*³, sin dal secondo verso, ove quelle novembrine pietre tombali ornate di fiori sono assunte quale simbolo di una rigenerazione impossibile:

Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli
e fiorite a' cimiteri son le pietre de gli avelli,

monta in sella Enrico quinto ...

Ma tutto l'epodo appare in verità come uno sviluppo del precedente, o meglio della sua parte conclusiva. Lasciati Versailles e i fasti dell'assolutismo, e lasciata anche ogni sovrapposta dimensione ideologica (per dirla in due parole, Emmanuele Kant), Carducci approfondisce invece in maniera puntuale, tanto sul piano storico-politico quanto su quello della rappresentazione fantastica, il tema della mortifera inattualità di ogni residuo sogno di restaurazione borbonica in terra di Francia. Ancora in via preliminare, questo è lo schema narrativo del componimento, entro il quale si possono distinguere abbastanza agevolmente tre parti.

Vv. 1-26: nel clima ormai freddo di novembre, mese dei morti, si forma il lungo corteo guidato da Enrico V, «il delfin da' capei grigi», che si reca a Parigi per la 'sacra' (fr. *le sacre*), cioè la cerimonia della consacrazione e dell'incoronazione reale. Con lui, che cavalca un cavallo bianco com'è bianco lo stendardo gigliato dei re di Francia, vanno vassalli e abati e baroni con i loro cimieri e pennoni colorati. Via via che il corteo procede l'ambiguità iniziale, che vedeva mescolate la tristezza del paesaggio autunnale e la luminosità colorata del gran corteo, cede dinanzi al dilagare di un freddo e scheletrico squallore invernale che avvolge e trasforma il corteo medesimo in una sorta di cavalcata infernale, fatta di fantasmi che si muovono in una dimensione da incubo. Il cielo è *bigio* e *freddo*; gli uccelli *tristi* e *neri* svolazzano *muti*; i suoni e i canti del corteo sono un *rantolo faticoso d'agonia*; nell'oscurità fredda e umida gli zoccoli dei cavalli che battono sul selciato non danno suono; *manca l'aria*, e quello che *arrembandando ed arrancando* si appresta ad entrare nella chiesa di Notre-Dame per l'incoronazione non è più, infine, un corteo vero e vivo, ma qualcosa che vede «attratti i cavalli e le persone / ne la plumbea d'un sogno infinita regione».

Vv. 27-46 e vv. 47-66: questa parte centrale è a sua volta spartita in due. Nella prima, l'arrivo imminente di Enrico V è avvertito come un lontano brontolio nei sotterranei di Saint-Denis, ove sono le tombe delle famiglie reali di Francia, e le ossa che nel 1793, per ordine della Convenzione, ne erano state tolte e disperse per la campagna riemergono dal terreno: così, uno «stuolo di fantasmi: donne, pargoli, vegliardi, / conti, vescovi, marchesi, duchi, monache, bastardi; / tutti principi del sangue» si ricompongono nei loro scheletri «tronchi, mòzzi, cincischiati» e prendono il volo e intrecciano sul corteo in arrivo un grottesco ballo, e intonano un coro di benvenuto. In tale coro, che costituisce la seconda parte, quello stuolo di *maligni ossami* comincia ricordando

l'assassinio del grande predecessore dell'aspirante re, Enrico IV, pugnalato nel 1610 da Ravailiac; prosegue rievocando la morte violenta, nel corso dell'ottocento, di tre vescovi di Parigi: Denis-Auguste Affre, Marie Dominique Auguste Sibour e George Darboy⁴, i cui fantasmi aspettano in Notre-Dame l'arrivo del corteo, e finisce rievocando la morte del duca di Berry, padre dell'attuale pretendente, pugnalato dal Louvel uscendo dall'*Opera*, allora in via Richelieu, e morto nel palchetto del medesimo teatro, ove era stato trasportato⁵. E da lì, proprio da quel palco, ove era morto il padre mai conosciuto, muove la leggenda del figlio che s'avvia all'incoronazione.

Vv. 67-86: in quest'ultima parte dell'epodo, a dispetto di tale iettatorio benvenuto⁶, Enrico V cavalca «dritto e fermo in vèr la porta» parigina di Saint-Denis. Lì, un castellano regalmente silenzioso, con una tenue striscia rossa che gli corre attorno il collo, quasi il cordone di un'onorificenza, lo accoglie porgendogli in segno d'omaggio le chiavi di Parigi in un bacile d'oro. Dritto e maestoso, ora parla, e pur egli dà il benvenuto al nuovo re rivelando contemporaneamente la sua identità: «Ben ne venga mio nipote, l'ultim'uom de la famiglia». Si tratta, dunque, di Luigi XVI, che mentre alza il bacile con le chiavi china finalmente il capo: al che la testa gli cade dal collo e rotola ...: «Ed il capo di Luigi con l'immobile occhio estinto / boccheggianti nel bacino riguardava Enrico quinto».

2. Il significato generale dell'epodo è, come ben si vede e come è stato anticipato, assolutamente trasparente. Il corteo trionfale di Enrico V è in verità un 'trionfo della Morte' che si muove tra colori e presagi di morte; è accompagnato da un nugolo di scheletri che sulle sue teste intreccia una danza macabra e intona un coro che parla solo di morti assassinati; è infine accolto dal decapitato Luigi XVI che al pretendente offre insieme su un piatto d'oro le chiavi di Parigi e la propria testa. Appare dunque del tutto coerente la voluta imprecisione di Carducci, che parla di 'sacra', e cioè della cerimonia di consacrazione del nuovo re che tradizionalmente avveniva nella cattedrale di Reims, e però fa sì che il corteo si diriga a Parigi e in particolare a Notre-Dame: raccogliendo con ciò una voce assai dubbia che diceva che il conte di Chambord, dopo la lettera al Chesnelong che aveva compromesso le sue *chances* di salire al trono⁷, si fosse trattenuto in incognito a Versailles per preparare il suo trionfale ingresso a Parigi, e che avesse comperato allo scopo un magnifico cavallo bianco. In altri termini, Enrico V punta dritto verso il luogo di un'altra consacrazione, quella tutta funebre e storica e vera che ha come proprio teatro la Parigi che ha visto la morte dell'assolutismo e che ora definisce la sua come una impresa nata morta e destinata a svolgersi in una dimensione di morte (si che potrebbe anch'egli dire: «Or morto in vista pria che in cimitero / ruino anch'io come l'antico impero», come Carlo V, l'imperiale protagonista de *Il pellegrino davanti a Sant Just* 13-14, nelle *Rime nuove*, CI, da Platen). E tale trionfo ha tutta la forza di una precisa diagnosi politica e sociale che nella decapitazione di Luigi XVI ha il proprio culmine e punto di non ritorno, sviluppando quanto già *Versaglia* affermava. A partire da quella decapitazione, ogni

tentativo di restaurazione dell'assolutismo monarchico e, nel caso specifico, della dinastia dei Borboni non avrebbe fatto altro che prolungare una vicenda condannata dalla storia ed espulsa dalla vita, ormai concepibile solo come un incubo popolato da mostruosi *révenants*.

Detto questo, restano da aggiungere molte altre cose per capire meglio gli scenari polemici e le articolazioni propriamente fantastiche che caratterizzano questo testo straordinario, e non sarà dunque improprio muovere dall'elemento primo che il titolo subito esibisce: la 'sacra', appunto. Qui non è il caso di ripetere quanto già si sa circa la solenne e complessa cerimonia dell'investitura reale che, abbiamo appena accennato, veniva celebrata nella cattedrale di Reims, e aveva il suo momento culminante nell'unzione del nuovo re con l'olio della sacra ampolla: tale unzione ne faceva un rappresentante di Dio in terra e un monarca per diritto divino, fondando quel complesso di miti e rappresentazioni che della regalità francese aveva fatto una sorta di religione: la 'religione di Reims', appunto, come altri ha detto⁸. È invece essenziale precisare che l'ultima 'sacra' alla quale Carducci potesse fare diretto riferimento e associare alla fantasticata sua era stata quella che a Reims, il 29 maggio 1825, aveva consacrato il re della restaurazione, Carlo X, cioè proprio il monarca che aveva trasferito al nipote ora cavalcante verso Parigi il diritto divino di regnare. Quella cerimonia, del resto, aveva avuto una larga eco per tanti comprensibili motivi. Tra l'altro la musica per la messa solenne era stata composta da Luigi Cherubini, e Rossini, su libretto di Luigi Balocchi, per l'occasione aveva composto l'opera in un atto *Il viaggio a Reims ossia l'Albergo del Giglio d'Oro*, rappresentata a Parigi il 19 giugno 1825⁹. Ma naturalmente era stato il ritorno dei Borboni sul trono a calamitare l'attenzione e a caricare l'anacronistica cerimonia di un sovrappiù di significati ideologici, ai quali avevano dato eloquente espressione poetica Alphonse de Lamartine nel suo lungo e appassionato *Chant du sacre*, e l'allora legittimista Victor Hugo, nell'ode *Le sacre de Charles X (Odes et ballades, III 4)*, una sorta di cronaca poetica dell'incoronazione alla quale Hugo aveva personalmente assistito ch'è tutto un inno alla regalità divina che torna finalmente ad incarnarsi (vv. 38-40: «La royauté, longtemps veuve de ses couronnes, / de la chaîne d'airain qui lie au ciel les trônes / a retrouvé l'anneau perdu»), dopo che per trent'anni l'orgoglio ha dominato sulla terra e s'è scatenato persino contro le tombe. Anche per Lamartine, nel momento in cui il re recupera la sua divina eredità, trent'anni di storia per incanto spariscono (v. 464: «trente ans comme un seul jour s'effacent»), una lunga ferita si chiude, quasi che Luigi XVI non fosse mai stato decapitato, e rinasce l'età dell'oro¹⁰. Molto, moltissimo sarebbe da citare, ma mi concedo il piacere di riferire, dal canto di Lamartine, almeno i risonanti versi 45- 92, che descrivono l'arrivo nella cattedrale di Reims della cavalcata reale e tratteggiano l'idealizzata immagine del re:

Entendez-vous là-haut rouler ce vaste son,
qui, comme un bruit des vents dans des forêts plaintives,
gronde avec majesté d'ogives en ogives,

par les sacrés échos répété douze fois,
 du dôme harmonieux fait vibrer lers parois,
 et, tandis qu'à ses coups la voûte tremble encore,
 semble sortir du marbre et rendre l'air sonore?
 C'est l'airain de la tour qui murmure minuit:
 minuit! L'heure sacrée! Écoutez! A ce bruit,
 les lourds battants d'airain, brisant leurs gonds antiques,
 ouvrent du temple saint les immenses portiques;
 on entend au dehors l'acier heurter l'acier,
 le marbre frissonner sous le fer du coursier,
 où le pas des guerriers, dont le bruit monotone
 ebranle, à temps égaux, le caveau qui résonne.
 Cent chevaliers couverts de l'éclatant cimier
 entrent. Quel est celui qui marche le premier?
 Son port majestueux sur la foule s'élève
 [...]

De son casque superbe il lève la visière;
 son panache éclatant flotte et penche en arrière,
 et laisse contempler au regard enchanté
 d'un front mâle et serein la douce dignité
 [...]

Son regard élevé, mais franc, sincère et pur,
 lançant sous sa visière un long rayon de flamme,
 semble à chaque coup d'oeil communiquer son âme:
 dans ce regard sévère et clément à la fois,
 la nature avant l'homme avait écrit ses droits;
 il semble accoutumé, dès sa première aurore,
 à regarder d'en haut un peuple qui l'implore;
 sa bouche, que relève une mâle fierté,
 imprime à son visage un air de majesté;
 mais sa lèvre entr'ouverte, où la grâce respire,
 tempère à chaque instant l'effroi par un sourire;
 et cette main qu'il ouvre, et qu'il tend comme Henri,
 tout annonce le Roi!

Ecco. La citazione è stata lunga¹¹, ma la credo indispensabile per definire ciò che il nostro epodo *non* è, e più precisamente ciò ch'esso rovescia in parodia, ché in verità la sua è precisamente e prima di tutto la parodia di testi siffatti¹², attraverso la quale Carducci mette in scena una realtà che dal 1825 della 'sacra' alla rivoluzione del 1848 alla guerra franco-prussiana del 1870 alla Comune del 1871 non ha certo visto trionfare la pace dell'età dell'oro, ma semmai una vicenda continua di convulsioni e violenze che la reazione legitimista fomenta invece di risolvere, per essere, nei fatti, la più antistorica e inattuale delle risposte possibili. Né gli occorre dunque molta fatica per mostrare quanta retorica ci fosse nelle parole di Lamartine là dove proclamavano che finalmente, con l'incoronazione di Carlo X, la terra non avrebbe più avuto sete di sangue, e non ne occorre a noi nell'accostare i due testi senza troppo sottilizzare. Il va-

riopinto e vibrante corteo che rimbomba dell'acciaio e del bronzo dei suoi cavalieri e del ferrato strepito dei suoi cavalli è esattamente rovesciato nel corteo di fantasmi che accompagna Enrico V e nell'aria silenziosa e immobile che spegne ogni suono e colore, e rivela la natura intimamente mortifera e corrotta di quel sogno di restaurazione che Lamartine e Hugo avevano rivestito di tanta poetica sublimità. Naturalmente, occorre rilevare la natura tragicamente grottesca di una siffatta parodia, ma anche e soprattutto la sua serietà che, ripeto, riposa su una visione fortemente progressiva della storia e giudica che tanta violenza e tanto sangue siano il prodotto delle convulsioni feroci del vecchio mondo in agonia: il mondo che sinteticamente definiremmo, con Carducci, come il perdurante 'medioevo' dell'intolleranza clericale nel campo del pensiero e del privilegio feudale in campo politico ed economico.

In un epodo del 1870, XI, *La consulta araldica*, Carducci trae pretesto dalla Commissione istituita per «dar parere al Governo in materia di titolo gentilizi, stemmi ed altre pubbliche onorificenze»¹³ per una dura satira di tipo anti-aristocratico, e insiste appunto sulla lugubre inattualità di titoli e pretese nobiliari ormai relegate nel cimitero della storia:

Ma voi da l'arche, voi da gli scaffali,
invidiando a i vermi ombra e sopor,
corni di cervi e teschi di cignali
ed ugnoli d'arpie mettete fuor;

ed a gli scheletri de le ree castella
[...]
a quegli scheletri voi chiedete ancora
le targhe colorate e il pennoncel;
[...]
E aspettate così ne le supreme
gran gale, o morituri, il funeral:
la Libertà tocca il tamburo, e insieme
dileguan medio evo e carneval.

(vv. 29-56)¹⁴.

In questi versi c'è una sorta di abbozzo, per quanto parziale, della *Sacra*, e i due versi di chiusura sintetizzano come meglio non si potrebbe l'*ethos* che anima l'uno e l'altro epodo. Ma la *Sacra* è appunto, tra altre cose, più seria, intanto perché assai più serie sono le circostanze storiche che la provocano, e poi perché il suo significato riposa, direi, sulla singolare mancanza di aggressività e irrisione nei confronti degli individui, e per contro sulla inconfutabile evidenza delle cose: sulla 'linea rossa' che l'epodo insegue entro le vicende dei Borboni rispettando, tutto sommato, i destini personali. Al proposito, una chiave preziosa l'offre l'articolo *Re galantuomini* che Carducci scrisse per il giornale «La voce del popolo» di Bologna, il 6 settembre 1873 (sullo stesso giornale l'11 gennaio già aveva pubblicato un severo ritratto di Napoleone III, a ulteriore testimonianza dell'attenzione per le cose di Francia)¹⁵. Là Carducci, che anco-

ra non ha composto l'epodo, rende aperto omaggio alla figura del conte di Chambord (e a quella di Carlo VII di Spagna: un omaggio plurale agli ultimi Borboni, dunque):

Enrico di Borbone fa la parte sua. – La Francia mi vuole? – egli dice. La Francia crede di ritrovare in me, nel mio nome, nelle tradizioni della mia famiglia, nel diritto ereditario del buon tempo antico, un'arra di sicurezza, di pace, di solidità, di prosperità? Anch'io lo credo. Ella vuole riannodare la catena dei secoli che la congiungeva ai Borboni, e che fu rotta con le catene dei ponti levatoi della Bastiglia? E anch'io lo voglio, io a cui Dio ha messo in mano l'ultimo anello di cotesta catena. Ma perciò a punto, io che son necessario, io che son fatale, io che sono il re del diritto divino, io il discendente di Luigi il Santo, di Luigi il Giusto, di Luigi il Grande, io il cui avo Enrico rientrò in Parigi con la vittoria, io non ho nulla da concedere alla rivoluzione, nulla da accettare dalla rivoluzione. Io vengo a salvarvi dalla rivoluzione. No, io non ripiego la mia bandiera. La bandiera che sventolò nelle crociate, la bandiera sotto la quale morì Baiardo e sotto la quale vinsero Turenna e Condé, la bandiera con la quale i miei padri ed i vostri acquistarono l'Alsazia, la Lorena, la Fiandra, il Metzino e che condusse la Francia sino alle rive del Reno; cotesta bandiera, quando la Francia riconosce il diritto antico, non deve essere ravvolta all'asta. Togliete alla vostra il colore turchino, voi che rinnegate l'89; togliete alla vostra il rosso, voi che avete fatte le giornate di luglio 1848 e le giornate di maggio 1871. E saremo d'accordo. E ci raccoglieremo tutti sotto il vessillo che gli angeli di Dio dettero a san Dionigi.

E conclude, dopo aver similmente parlato di Carlo VII:

Questi re non ingannano da vero nessuno: questi re non fanno compromessi, non accendono un cero all'arcangelo Michele e un altro a Satana: son re tutti di un pezzo: son re *galantuomini* anch'essi.

Le parole messe in bocca al conte di Chambord, occorre dire, sono perfette, rispecchiando esattamente quanto a più riprese il conte medesimo aveva affermato e aveva finito per ribadire nella famosa lettera del 27 ottobre 1873 a Chesnelong, che con Lucien Brun tesseva le fila diplomatiche tra l'Assemblea e il pretendente, allora in esilio a Frohsdorf, in Austria. Qui, dopo aver rivendicato il fatto d'aver conservato per quarantatré anni la sacra eredità della tradizione («Ma personne n'est rien; mon principe est tout»), si proponeva come l'unico 'pilota' in grado di restituire pace e prosperità alla Francia: «La France verra la fin de ses épreuves quand elle voudra le comprendre. Je suis le pilote nécessaire, le seul capable de conduire le navire au port, parce que j'ai mission et autorité pou cela»¹⁶. Carducci, insomma, si direbbe affascinato dalla orgogliosa dirittura del conte di Chambord che, con quelle e altre analoghe dichiarazioni, si giocava un regno che pareva ormai a portata di mano, e non mette minimamente in discussione la rispettabilità della persona. Piuttosto, dà un giudizio storico complessivo, e condanna sul piano sociale e politico una 'sacra' che per salvare la Francia pretende di trasformare il conte di Chambord in Enrico V, ottenendo l'unico effetto di farne un ulteriore anello della tragica storia che comincia con una rivoluzione che ormai è nella storia e la tra-

scina in avanti dopo aver decapitato – una volta per tutte, vien voglia di dire – Luigi XVI, il quale, si osservi, offre a Enrico le chiavi di Parigi ch'egli, fabbro dilettante, ha ricavato forgiando le catene della Bastiglia (v. 82: «Queste chiavi ch'io ti porgo fûr catene alla Bastiglia») e offre insieme la propria testa. Chiavi e testa vanno insieme, nello stesso piatto. Enrico V non può accettare quelle e rifiutare questa: il che sta a dire, in altri termini, che se accetta il potere mette a rischio la sua. E infine, che la via della restaurazione legittimista non ha dinanzi a sé alcuna prospettiva che non sia la lugubre ripetizione di lutti e tragedie già viste: proprio come anche Thiers, abbiamo visto, avvertiva.

3. Ho citato sopra (nota 4) *La naissance du duc de Bordeaux* di Victor Hugo. Qui, nella prima parte, vv. 15-16, il poeta scrive qualcosa di assai pregnante, viste le circostanze che avevano accompagnato la nascita di Henri di Chambord:

O jeune lis qui viens d'éclore,
tendre fleur qui sors d'un tombeau!

Può essere che proprio questa immagine abbia agito su Carducci, dal finale di *Versaglia* all'inizio della *Sacra*, ed abbia costituito il nucleo primario della sua invenzione, che muove appunto dallo stridente contrasto tra questa funeraria e artificiale fioritura e l'inverno che avanza e inesorabilmente stende le sue fredde ombre su un re anch'egli fuori tempo, «delfin da' capei grigi» (poi, v. 47: «delfin grigio»), e sul suo sèguito (mio il corsivo):

Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli
e fiorite a' cimiteri son le pietre de gli avelli,

monta in sella Enrico quinto il delfin da' capei grigi,
e cavalca a grande onore per la sacra di Parigi
[...]

Viva il re! Ma il ciel di Francia non conosce il sacro segno;
e la seta vergognosa si restringe intorno al legno.

Più che mai sugli aurei gigli bigio il cielo e freddo appare:
con la pace degli scheltri stanno gli alberi a guardare;

e gli augelli, senza canto, senza rombo, tristi e neri,
guizzan come frecce stanche tra i pennoni ed i cimieri.

È la natura stessa che fugge, si direbbe, sottraendo suoni e colori e insomma la vita a un corteo che nasce festoso e passo dopo passo si trasforma in una nera cavalcata funebre. Occorre dire (aprendo una piccola parentesi), che Carducci tratta sempre con grande abilità il motivo della cavalcata, e la sa trasformare in una straordinaria macchina visiva. Si pensi solo a *Faida di comune* (*Rime nuove*, LXXIX), 139 ss.:

Va co 'l sole di novembre,
va la fiera cavalcata.

Va per grige irsute stoppie
da la brina inargentate,
va per languidi oliveti,
va per vigne dispogliate
[...],

oppure, nelle *Odi barbare*, a *A Giuseppe Garibaldi*, 1-8:

Il dittatore, solo, a la lugubre
schiera d'avanti, ravvolto e tacito
cavalca: la terra ed il cielo
squallidi, plumbei, freddi intorno.

Del suo cavallo la pésta udivasi
guazzar nel fango: dietro s'udivano
passi in cadenza, ed i sospiori
de' petti eroici ne la notte,

ove torna il motivo del triste e freddo andare sullo sfondo opprimente di un paesaggio che nelle *Odi barbare* torna ancora in *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*, 1 ss., con riprese da *La sacra*: gli *alberi* scheletriti, i *neri uccelli* come *frecce mancate* ..., e avanti, *morti, cadaveri antichi, ombre ignave, veli funebri* e ossessioni vampiresche (ma non c'è propriamente cavalcata: il poeta è trasportato per quei tristi luoghi dalle «smunte cavalle / de la vettura»):

Calvi, aggrondati, ricurvi, sì come becchini a la fossa
stan radi alberi in cerchio de la sucida riva.

Stendonsi livide l'acque in linea lunga che trema
sotto squallido cielo per la lugubre macchia.

Bevon le nubi dal mare con pendule trombe, ed il sole
piove sprazzi di riso torbido sovra i poggi.

I poggi sembrano capi di tignosi ne l'ospitale,
l'un fastidisce l'altro da' finitimi letti.

Scattan su da un cespuglio co 'l guizzo di frecce mancate
Due neri uccelli: cala con pigre ruote un falco.
[...]

Altrove la cavalcata è evocata più rapidamente, ma sempre in modo tale da suggerirne l'ampia e suggestiva dimensione scenografica, come per esempio in *Sui campi di Marengo la notte del sabato santo 1175* (*Rime nuove*, LXXVIII: ma si

vedano qui anche i cenni, quasi rapide pennellate, nel secondo e decimo sonetto del *Ça ira*. Ed è anche notevole come Carducci sappia riprendere e variare l'antico motivo poetico e visivo del corteo trionfale di ascendenza romana, poi profondamente trasformato nei *Triumphs* di Petrarca ove il 'trionfo d'Amore' diventa poi 'trionfo della Morte' (del quale è inopportuno documentare qui l'enorme fortuna iconografica)¹⁷: e che lo riprenda coniugandolo e innervandolo nei motivi tipicamente romantici della cavalcata e della caccia selvaggia e infernale, della quale sono varianti ogni volta diverse già la «nera caccia» di *A Vittorio Emanuele*, 98 (*Juvenilia*, VI, LXXXII); la düreriana *Disperata* (*Rime nuove*, LIV, 1 ss.: «Su 'l caval de la Morte Amor cavalca ...»); la *Faida di comune* ancora, 45-48 («Bel castello è Avane [...] Vi si sente a mezza notte / pe' querceti un suon di corno. / Vi si sente a mezza notte / la real caccia stormire, / dietro ad una lepre nera / un caval nero annitrire»); *La figlia del re degli Elfi*, da Herder (*Rime nuove*, XCIV, 1 ss.: «Cavalca sir Òluf la notte lontano ...»); *Il passo di Roncisvalle* (*Rime nuove*, XCVIII), e naturalmente *La leggenda di Teodorico* (*Rime nuove*, LXXVI). Tutto questo si dice non per fornire liste più o meno complete di concordanze oppure di fonti, quanto per sottolineare, più semplicemente, che il motivo strutturante l'epodo è tipicamente carducciano, ed è un motivo forte, che affonda le proprie radici in una tradizione vastissima e assai variata che presta al nostro testo una serie di suggestioni fittamente stratificate. E Carducci conduce con naturalezza il proprio gioco combinatorio lungo il filo dell'affinità tematica che lega il trionfo alla cavalcata, e la cavalcata alla caccia, ove l'una presta e quasi prolunga nell'altra i suoi colori più funesti.

Consideriamo subito un testo assai familiare a Carducci, l'*Atta Troll* di Heine (e si sa quanto i *Giambi*, ma non solo, debbano a Heine). Qui, nei capp. XVIII e XIX, si svolge la 'caccia selvaggia' (*der wilde Jagd*) che vede sfilare in una notte di plenilunio una serie di morti usciti dalla loro tomba:

Era appunto il plenilunio,
e la notte e l'ora quando
pel burrone degli spiriti
vanno i morti cavalcando¹⁸.

Tra gli altri, ci sono re Artù, Goethe, Shakespeare, e anche «Carlo decimo, francese» ... I toni non sono, nel caso, particolarmente lugubri, tutt'altro. Ma ecco tre donne: Diana, con gli occhi illuminati da un fuoco infernale; la fata Abonda, ed Erodiade¹⁹. Quest'ultima, *fredda salma* che si sveglia a mezzanotte, *al suon del corno*,

porta sempre nelle mani
il vassoio colla testa
di Giovanni, e di guardarla,
di baciarla mai non resta.
[...]
Ne la notte s'alza, ed esce
alla caccia, e porta in mano,

com'è detto, il capo tronco:
 che talor (capriccio strano
 femminil!) con grandi risa
 fanciullesche in aria getta,
 come palla, e su 'l vassoio
 ricader quindi l'aspetta²⁰.

Una cavalcata macabra, dunque, e in essa una testa mozza su un vassoio ... La lontana origine dell'immagine con la quale la *Sacra* si conclude si fa chiara: è il racconto di *Matteo* 14, 3-11, con la decapitazione del Battista la cui testa fu portata a Salomé e da costei data alla madre, Erodiade, che aveva imposto ad Erode quella decapitazione («Et allatum est caput eius in disco et datum est puellae et attulit matri suae»). Ma l'associazione stretta con la cavalcata e il contesto parodico portano appunto in primo piano i versi di Heine, che certo qualcosa a Carducci hanno suggerito, poco o tanto che sia, per il suo finale ad effetto.

Lungo questa traccia, altre vie sono possibili. Ho ricordato appena sopra *La leggenda di Teodorico*: di nuovo, non entro nell'intrico delle fonti più o meno antiche già ben esplorate²¹, e mi fermo invece a un testo celeberrimo, esemplare del genere della cavalcata infernale, la *Lenore* di Gottfried Augustus Bürger, composta nel 1773, e tradotta in prosa dal Berchet, insieme a *Der wilde Jäger* dello stesso Bürger nel 1816²². La trama è semplice: Lenore si dispera perché il fidanzato, Wilhelm, non torna dalla guerra, e nel suo dolore arriva a maledire la provvidenza divina. Ma infine una notte proprio lui, il fidanzato, rivestito di una rugginosa armatura, bussa alla porta e invita Lenore a salire in gran fretta sul suo morello ed a seguirlo verso il letto nuziale che li aspetta: un letto nuziale di *sei assi* e *due assicelle*. La cavalcata notturna è frenetica, per montagne e ville e borghi, e gli zoccoli del cavallo spargono sabbia e scintille; un corteo funebre si para innanzi agli amanti, e il cavaliere ne invita i partecipanti a deporre in fretta la bara e a seguirli. Più avanti, al lume incerto della luna, una «ciurma di larve» (*luftiges Gesindel*) balla attorno a un patibolo, ed anch'esse sono invitate: «Qua qua, o larve. Venite, seguitemi. Ballateci la giga degli sposi, quando saliremo in letto». Il mattino si avvicina, e il cavallo come una furia irrompe in un cimitero: «Ed ecco, ecco in un subito, portento, ahi, spaventoso! Di dosso al cavaliere ecco, a brandelli a brandelli cascar l'armatura, com'esca logorata dagli anni! In teschio senza ciocche e senza ciuffo, in teschio ignudo ignudo gli si convertì il capo; e la persona in ischeletro armato di ronca e d'oriuolo. - Alto s'impennò, e inferoci sbuffando il morello, e schizzò scintille di fuoco. E via, eccolo sparito e sprofondato di sotto alla fanciulla; e strida e strida su per l'aere; e venir dal fondo della fossa un ululato! ... A gran palpiti tremava il cuore d'Eleonora, e combatteva tra la morte e la vita. - Allora sì, allora sotto il raggio della luna danzarono a tondo a tondo le larve; ed intrecciando il ballo della catena, con feroci urla ripetevano questa nenia: 'Abbi pazienza, pazienza; s'anche il cuore ti scoppia. Con Dio no, con Dio non venire a contesa. Eccoti sciolta dal corpo ... Iddio usi all'anima misericordia».

L'essenziale connessione tra l'infernale cavalcata di Lenore sul nero cavallo della Morte e *La leggenda di Teodorico* non può sfuggire di là dalle pur notevoli differenze, la principale delle quali è forse costituita dal motivo della 'caccia selvaggia' estraneo alla *Lenore* e costitutivo, invece, del *Cacciatore feroce*. Si tratta però di una differenza relativa, perché la possibile caccia occupa solo la prima parte del componimento carducciano, e cessa di colpo come la cavalcata ha inizio: meglio, ancor prima ch'essa abbia principio, ché il cavallo nero, *nero come un corbo vecchio*, non insegue affatto il misterioso cervo dalle corna d'oro ma semmai gli si sostituisce²³:

In tanto
il bel cervo disparì,
e d'un tratto al re da canto
un corsier nero nitri.

Nero come un corbo vecchio,
e ne gli occhi avea carboni.
Era pronto l'apparecchio,
ed il re balzò in arcioni.

Come Teodorico sale a cavallo la caccia è finita e il destino del re è segnato, come quello di Lenore: la meta della folle cavalcata è la tomba, e null'altro. E proprio questa articolazione della vicenda in due momenti perfettamente autonomi, di là dal nesso narrativo che li lega, illustra bene i termini dell'iniziativa di Carducci che abilmente 'incolla' due motivi diversi, quasi ricavasse il primo, la caccia, dal *Cacciatore feroce*²⁴, e il secondo, la cavalcata, dalla *Lenore*. L'osservazione è di qualche interesse, credo, perché ci induce a vedere meglio come gli stessi procedimenti valgano per *La sacra*. In essa mi sembra, infatti, che alcuni elementi derivino dal *Cacciatore feroce*, primo tra tutti, l'orribile silenzioso incubo nel quale il conte precipita, appena osa scagliarsi contro il santo eremita:

Ecco in un tratto spariscono innanzi a lui ed eremita e cappelletta; spariscono dietro a lui e cavalli e pedoni. E in un batter d'occhio, e fracassi e suoni ed urli di caccia, tutto tutto ingoia un silenzio di morte. Atterrito il conte gira lo sguardo, dà fiato alla cornetta, e la cornetta non rende suono; mette un grido, e non ha più sentore della propria voce; vibra la frusta, e la frusta non fischia [...] E subito intorno a lui un buio, e più e più sempre un buio, come di sepolcro; ed un mugghiare, come di marina lontana ...

Anche nella *Sacra*, abbiamo visto, gli uccelli sono *senza canto*, e i suoni delle trombe e le parole si spengono in un *rantolo faticoso d'agonia*, e il buio dilaga ...: «Dan di sprone i cavalieri, i cavalli springan salti: / sotto l'ugne percotenti suon non rendono i basalti. / Manca l'aria; e come attratti i cavalli e le persone / ne la plumbea d'un sogno infinita regione ...». E questo precipitare in un universo privo di suoni segna precisamente il trapasso del corteo da trionfale a infernale, se si ricorda che negli antichi testi l'armata infernale si muove, appunto, nel più grande silenzio²⁵.

Altri elementi sembrano invece venire dalla *Lenore*, anche se sono sin troppo evidenti le differenze che separano questa ballata dalla *Sacra*. Eppure non si possono tacere alcuni forti tratti convergenti. Per cominciare, la destinazione del corteo è la cattedrale di Notre-Dame, è vero, ma è anche innegabile che, sullo sfondo, è l'Abbazia di Saint Denis che l'aspetta, là dove sono le tombe dei reali di Francia e dove tante larve uscite a incontrarlo torneranno: cioè, alla fin fine, un cimitero. Nel corso della cavalcata, che già ha evidenziato il proprio lugubre carattere facendosi via via assorbire in una dimensione che ha visivamente assunto tutti i caratteri di un 'trionfo della Morte', si fa incontro al corteo un nugolo di scheletri, corrispondenti alle *larve* della *Lenore*, che da quel punto in poi, proprio come quelle, lo accompagneranno intrecciando danze e cantando. Giunto il corteo presso alla meta, alla porta di Saint Denis, ecco la materializzazione dell'incubo, il macabro *coup de théâtre* finale – la testa di Luigi XVI che rotola nel bacino – che si fa figura riassuntiva, totalizzante, del percorso sin lì compiuto, che lo rivela a se stesso ... In tutto ciò, il punto assolutamente caratterizzante che finisce di dimostrare, a mio parere, la pertinenza dell'accostamento *Lenore / Sacra*, è quello dell'irruzione della danza e del coro dei morti entro il 'tempo' della cavalcata, ed è appunto singolare come Carducci ne ricavi un'ulteriore combinazione significativa, perfettamente in linea con il fascio di intenzioni polemiche che animano il suo epodo.

4. Il motivo della 'Danse macabre' o *Totentanz* è anch'esso antico: è cominciato, a quanto pare, sviluppando il 'paragone dei tre morti e dei tre vivi', che ha la sua più famosa rappresentazione nell'affresco del Camposanto di Pisa, e si è affermato nel corso del '400 in Francia attraverso le pitture che ornavano il portico del cimitero degli Innocenti, a Parigi, distrutte nel '600 ma delle quali ci possiamo fare un'idea dalle incisioni in legno che ornano l'edizione della *Danse macabre* dello stampatore parigino Guyot Marchand, del settembre 1485²⁶. Le immagini più note, basate sulla ripetizione dello schema che accoppia a un grande personaggio – papa, re, vescovo... – il grottesco 'doppio' di uno scheletro che l'accompagna da vicino, spesso in atteggiamento apertamente irrisorio, sono forse quelle delle incisioni di Hans Holbein il Giovane, stampate a Lione dai fratelli Trechsel nel 1538²⁷. Nelle pitture cimiteriali la forma prevalente, invece, era quella di rappresentazioni unitarie composte alternativamente da un vivo e da un morto allacciati in lunghi cortei o girotondi, e più o meno di questo tipo (può essere interessante ricordarlo proprio qui) sono gli esemplari italiani del genere analizzati in un importante volume del 1878, *Le danze macabre in Italia*, stampato in Livorno dall'editore che fu anche di Carducci, Francesco Vigo, e opera di suo figlio Pietro²⁸. Ma debbo a questo punto ripetere, *ad abundantiam*, che non posso e non voglio ricostruire tradizioni e catene di 'fonti', specie se così lunghe e complesse: nel caso, tra l'altro, e per restare all'Ottocento che ha visto rinascere anche la fortuna musicale del tema²⁹, credo non si dovrebbe tacere del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, nelle *Operette morali* di Leopardi (c'è il coro e non la danza, per la verità, ma i tratti fondamentali del 'genere' ci sono tutti), per arrivare, magari at-

traverso *La maschera della morte rossa* di Edgar Allan Poe, alla *Danse macabre* di Baudelaire, del 1859 (*Les fleurs du mal*, XCVII), con la sua *grande squelette* «de fleurs artistement coiffé»: ancora ossa e fiori insieme, dunque. Mi fermerò invece su un solo testo, la *Tödtentanz* di Goethe (1813), una ballata che Carducci giudica, con altre, ‘mirabile’³⁰. Qui, un campanaro contempla dall’alto lo stuolo dei morti che a mezzanotte escono dalle tombe del cimitero che sta presso la chiesa per intrecciare un allegro girotondo. Poiché i bianchi sudari sono d’impaccio alla danza, essi se ne liberano abbandonandoli in mucchio sulle tombe. Il campanaro, istigato alla burla dal demonio, il ‘burlone tentatore’ (*der Schalk, der Versucher*), ne ruba uno, e corre al riparo delle porte consacrate della chiesa. Quando gli scheletri si rivestono e tornano sotterra, quello che non ritrova il suo sudario ne fiuta l’odore e, respinto dalle croci che ornano le porte, s’arrampica agile e veloce lungo i fregi gotici e i pinnacoli della chiesa come fosse un ragno dalle lunghe zampe. Il campanaro si vede perduto, e terrorizzato esala l’ultimo respiro, proprio quando la luna s’intorbida, la campana batte il tocco dell’una e lo scheletro precipita sfraccellandosi al suolo...: «E già della Luna – s’imbruna il seren. / D’un colpo sonoro la squilla rintocca, / lo scheletro dirocca – sul duro terren».

Di nuovo, non pare ci sia molto in comune con la *Sacra*. Ma non è proprio così quando si osservino gli scheletri che, appena usciti dalle loro tombe, sgran-chiscono le ossa:

La bieca congrega vuol darsi trastullo;
e l’anche e gli stinchi disnoda alla danza,

e quando se ne sentono crocchiare le ossa nel ballo:

Or s’alzano tibie, si piegan ginocchi,
-accadono orrendi, novissimi gesti!-
Di nacchere a guisa, di tasti mal tocchi
vi scricchiola e crocchia lo strano tenor³¹.

C’è qui, senza dubbio, il germe della bella invenzione carducciana degli scheletri che escono dalla terra «tronchi, mòzzi, cincischianti», e:

Qual brandiva, salutando, un cappel bianco piumato
con un gracil moncherino che solo eragli avanzato;

qual con una tibia sola disegnava un minuetto;
qual con mezza una mascella digrignava un sorrisetto.

Tutt’a un tratto quel movente di maligni ossami stuolo
Scricchiolando e sgretolando si levò per l’aria a volo;

ed intorno a l’orifiamma dispiegante i gigli gialli
sgambettando e cianchettando intessea carole e balli.

(vv. 37-44)

Ma non è solo l'agilità combinatoria di Carducci che ci interessa, e la stretta reciproca pertinenza delle sue tessere. Piuttosto, essa ci indirizza – nel caso, l'esempio di Goethe è decisivo³² – a qualcosa d'altro, e assai importante: al contesto parodico che fomenta e propriamente pretende tale agilità quale forma sua propria.

Il maligno stuolo d'ossami scricchiolanti che accompagna danzando il corteo di Enrico V intona pure il canto di benvenuto e assicura all'aspirante re la sua assidua presenza: così finisce per diventare, quello stuolo di scheletri, il corteo vero e proprio : «Passerem dal Ponte Nuovo [...] Marceremo a Nostra Donna [...] Farem gala a quel teatro ...». Ad accogliere e accompagnare in Parigi Enrico V non è il popolo dei vivi, ma quello dei morti, e che sia infine proprio il decapitato Luigi XVI ad offrire le chiavi della città insieme alla propria testa è non solo coerente alle premesse, ma assolutamente inevitabile perché è in lui che il corteo finisce per riassumersi e rappresentarsi. Ed è evidente la tragica parodia racchiusa in un canto dai toni paradossalmente beneauguranti e protettivi, che apre con Enrico IV che pare senta ancora, nei «mustacchi intrizziti» della sua statua presso il Pont Neuf a Parigi, il brivido della pugnata infertagli da Ravillac, e chiude con il duca di Berry, padre dell'attuale pretendente, anch'egli morto di pugnale nel palchetto del teatro dell'*Opera* nel quale era stato trasportato:

Al men tuo padre (son cortesi i giacobini)
nel palchetto d'un teatro morì al suon de' violini.

Copri l'onda de l'orchestra la real confessione,
salì Cristo in sacramento tra le maschere al veglione.

Tutto ciò è significato in chiave parodica, appunto, attraverso la suggestiva scenografia della medievale danza dei morti che Carducci raddoppia nell'altra, la moderna: quella dei violini e dell'orchestra tutta dell'*Opéra* e delle «maschere al veglione» tra le quali si fa largo il prete che porta al morente l'estrema unzione. Il medioevo guerriero e aristocratico muore tra i borghesi velluti di un teatro, in mezzo all'*onda* delle musiche di carnevale e alle maschere (proprio il *medioevo* e il *carneval* della *Consulta araldica!*). E occorre dire che tutto ciò è frutto di un coerente e sottile disegno d'artista, se è vero, com'è vero, che Carducci ricava i suoi effetti alterando consapevolmente la testimonianza di Chateaubriand³³ il quale racconta d'essersi precipitato nel palchetto immediatamente dopo aver sentito che il duca esalava l'ultimo respiro, e di aver visto, sotto, il teatro svuotato, e deserti e silenziosi la platea e l'orchestra e il palco... La altera, ma non del tutto, e addirittura, nell'infedeltà, le è fedele perché ne raccoglie e dilata le parole finali che già colgono perfettamente la grottesca e storica tragicità dell'evento:

J'entrai immédiatement. Qu'on se figure une salle de spectacle vide, après la catastrophe d'une tragédie: le rideau levé, l'orchestre désert, les lumières éteintes, les machines

immobiles, les décorations fixes et enfumées, les comédiens, les chanteurs, les danseuses, disparus par les trappes et les passages secrets! La monarchie de saint Louis dans un lieu frappé des foudres de l'Église, parmi les débauches du carnaval, expirait sous le masque.

Non bastasse, tra Enrico IV e il duca di Berry il coro degli scheletri porta la notizia che ad accogliere il corteo sulla porta della cattedrale ci sono altri tre morti di morte violenta usciti dalle loro tombe: i vescovi di Parigi Affre, Sibour e Darboy. Il primo aspetta sulla soglia, con l'aspersorio; il secondo prega in disparte; il terzo si prepara a benedire la corona ... Come a dire che una Chiesa di morti si prepara a benedire un re nato morto: ovvero che non sarà certo il potere della Chiesa a garantire il futuro della restauranda monarchia, visto che anche l'alleanza tra il trono e l'altare è solo un fantasma d'altri tempi, travolto da una storia che non ha risparmiato né l'uno né l'altro.

Alberto Tenenti ha sintetizzato in alcuni punti ciò che distingue la danza macabra dalle più tradizionali rappresentazioni della morte. Tra questi, due sono quelli che ci riguardano da vicino. Il primo consiste nel fatto che nella danza macabra «l'incontro è sempre diretto e singolare: ciascuno si trova di fronte il suo cadavere», e il secondo, che tutti i motivi canonici sono tra loro collegati da un elemento affatto nuovo, l'ironia³⁴. E aggiunge, ancora, che «la pesantezza, lo stupore e la ritrosia dei viventi acquistano una goffaggine nuova ed insospettata di fronte allo scheletro che si dondola, si dimena e sghignazza. I cadaveri volteggiano agili e spogli, senza rifuggire dai gesti più grotteschi e più truci, e sempre la loro smorfia sottolinea la risata macabra». Queste parole guardano naturalmente alle testimonianze tardo-medievali e rinascimentali, ma le possiamo applicare anche alla *Sacra*, rimarcando, come del resto s'è già accennato, che anche nel nostro caso l'incontro tra vivi e morti finisce per essere diretto e singolare, perché i partecipanti al corteo ritrovano i loro antenati e parenti in quel coro di ossuti fantasmi che si fa loro incontro, proprio come Enrico V che si troverà infine dinanzi Luigi XVI. Quei fantasmi, insomma, sono insieme il 'doppio' e la verità profonda del corteo al quale s'accompagnano e al quale si sostituiscono, allo stesso modo in cui, in fine, il cadavere di Luigi XVI è il 'doppio' e la verità di Enrico V. Così, Carducci ripete e accentua i forti tratti caricaturali che sono intrinseci da sempre alla 'danza dei morti' e che ne fanno una sorta di grottesca e impietosa proiezione del mondo dei vivi. E il suo colpo di genio, se è lecito dirlo, sta nell'aver totalmente e intimamente fuso giudizio storico-politico e modo della rappresentazione, senza esplicite e inevitabilmente ideologiche 'istruzioni di lettura'. I fatti parlano da sé, con la loro grottesca e coerente eloquenza. Al punto che il corteo de *La sacra*, ch'è insieme esibizione del potere militare-feudale e della sua consacrazione mistica all'ombra del potere della Chiesa, diventa, di quei poteri, la 'forma' propria, l'evidenza sensibile. Quei poteri realmente *sono* quel corteo di fantasmi che parte in chiave tutta romana e 'trionfale' e presto entra e si dissolve nel mondo dei morti, e le gotiche e orrifiche immagini che ce lo rappresentano non potrebbero meglio definire l'approdo finale del loro lungo percorso, dal medioevo che le ha incu-

bate alla modernità che le ha uccise. In questo senso tutta la *Sacra* è, dal primo all'ultimo verso, uno straordinario modello di 'straniamento' o, se si preferisce, di *mise en abîme*³⁵: cioè una rappresentazione di 'secondo grado' che porta in sé, nelle sue forme, nei suoi colori, nel suo linguaggio e nella distanza critica e storica attraverso la quale vengono ancora una volta riguardate, le ragioni della propria condanna. E in questo, Carducci è stato grande.

NOTE

¹ I passi sono citati da *Discours parlementaires de M. THIERS*, publiés par M(arc Antoine) Calmon, Paris, Calmann Lévy, 1883, vol. XV, rispettivamente pp. 183-84; 636-37; 647; 683; 692-93. In generale, per le questioni sollevate, si veda Jacques Gouault, *Comment la France est devenue républicaine: les élections générales et partiales à l'Assemblée Nationale, 1870-1875*, Paris, Colin, 1954; André Jardin, *Histoire du libéralisme politique: de la crise de l'absolutisme à la Constitution du 1875*, Paris, Hachette, 1985 (in part. pp. 408-10); Jean El Gammal, *Les courants monarchistes sous la IIIe République*, «Pouvoirs», 78, 1996, pp. 95-105.

² Cito da G. C., *Giambi ed Epodi*. Testimonianze, interpretazione, commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1960, in specie pp. 160-61. Ma utilizzo anche G. C., *Giambi ed Epodi*, con note di Adolfo Albertazzi, Bologna, Zanichelli (1910), 1921, pp. 205-11, e soprattutto G. C., *Giambi ed Epodi*, commentati da Demetrio Ferrari, Bologna, Zanichelli, 1926, pp. 151-80. Per la genesi compositiva del libro e la sua struttura, vedi Gabryela Dancygier, *A certi censori - Riprese - Intermezzo (per la storia di «Giambi ed Epodi»)*, «Studi di filologia italiana», XXXI, 1973, pp. 361-88. Ricordo appena che la reggia delle Tuileries era stata data alle fiamme dai comunardi nel maggio 1871 (onde le macerie sono, appunto, *neri*). Per la storia del parallelo tra Kant e Robespierre, che Carducci ricavava da Heine ma che ha origini più lontane, probabilmente da Hegel, vedi Benedetto Croce, *Reminiscenze e imitazioni*, in Id., *Conversazioni critiche. Serie seconda*, Bari, Laterza, 1942, pp. 292-94.

³ *Giambi ed Epodi*, XXVIII: composto nel novembre 1874, apparve nella «Lega della democrazia» del gennaio 1880.

⁴ Tre morti violente, anche se in circostanze diverse. Denis-Auguste Affre (1793-1848), nonostante fosse stato sconsigliato dallo stesso generale Cavaignac, il 25 giugno 1848, in Faubourg St. Antoine, si interpose con parole di pace tra le truppe governative e una barricata degli insorti che, temendo un inganno, aprirono il fuoco ferendolo a morte (così la versione ufficiale, ma sembra invece ch'egli sia caduto sotto il fuoco delle truppe regolari, secondo la versione fatta propria tra altri da Karl Marx: vedi avanti). Marie Dominique Auguste Sibour (1792-1857) fu ucciso in chiesa il 3 gennaio 1857 da un prete scomunicato, Jean Louis Verger. Favorevole a Napoleone III, era stato fatto senatore nel 1852, e aveva celebrato il matrimonio dell'imperatore nel 1853: nell'occasione della sua nomina al senato era stato violentemente attaccato da Victor Hugo, *Châtiments* I 6, *Le Te Deum du 1er janvier 1852*, in un componimento che sembra addirittura profetizzarne la fine (vv. 35 ss.: «Bien, regarde à ta droite, archevêque Sibour, / et regarde à ta gauche. / Ton diacre est Traison [...] Le meurtre à tes côtés suit l'office divin ...»), e dal quale Carducci ricavò alcune delle sue più forti e fosche note anticlericali e antipapaline dei *Giambi ed Epodi*: per esempio, dal v. 40 di Hugo: «Chante, vieux prêtre infame» riferito al Sibour deriva il «vecchio prete infame» riferito a Pio IX in III, *Per Eduardo Corazzini* 124 (vedi la nota *ad loc.* di Palmieri, p. 33, e già Luigi Russo, *Carducci giambico*, «Belfagor», VII, 1952, pp. 144-67: p. 159). Il terzo arcivescovo di Parigi, infine, George Darboy (1813-1871), fu fucilato insieme ad altri cinque ostaggi (l'abate Deguerry parroco della Madeleine; il presidente della corte di cassazione Beaujean e tre gesuiti) dai Comunardi alla Ruchette, la sera del 24 maggio 1871. Nelle settimane precedenti l'arcivescovo si era personalmente impegnato per uno scambio di ostaggi che comprendesse la liberazione di Louis-Auguste Blanqui (1805-1881: arrestato e condannato allora al carcere a vita, sarà amnistiato nel 1879), rifiutata da Thiers e dal governo di Versailles, e il 21 aprile Gustave Louis Maroteau scriveva su «La Montagne»: «I cani non si accon-

tenteranno più di guardare i vescovi, li morderanno; le nostre pallottole non si appiattiranno sugli scapolari; non una voce si alzerà per maledirci il giorno in cui verrà fucilato l'arcivescovo Darboy. Noi abbiamo preso Darboy come ostaggio e, se non ci verrà restituito Blanqui, egli morrà. La Comune lo ha promesso ...». Su questa vicenda, si veda la cronaca documentata di un protagonista di parte comunarda che partecipò alle trattative: Benjamin Flotte, *Blanqui et les otages en 1871. Documents historiques*, Paris, Jeannette, 1885, pp. 31, ora in ristampa anastatica in *Les révolutions du XIX siècle*, Paris, Éditions d'Histoire Sociale (EDHIS), 1988, num. originale delle pagine. La vicenda di Darboy è accostata a quella di Affre da Marx, nel capitolo sulla Comune del suo *La guerra civile in Francia*, Roma, Ed. Riuniti, 1977.

⁵ La minuziosissima cronaca, quasi in presa diretta, dell'attentato e della morte del duca è in Chateaubriand, *Mémoires, lettres et pièces authentiques touchant la vie et la mort de S. A. R. Monseigneur Charles-Ferdinand d'Artois, fils de France, duc de Berry*, Paris, Le Normant, 1820, II capp. 1-7. Ma quella sera egli si era già coricato; avvertito di quanto era successo, si precipitò al teatro in tempo per sentire l'ultimo respiro del duca: così nei *Mémoires d'Outre-Tombe*, XXV 11 (vedi avanti, nota 30). Dello stesso Chateaubriand, schierato a favore di Enrico di Chambord contro Luigi Filippo, si veda anche *De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X et de sa famille*, Paris, Le Normant, 1831.

⁶ Occorre dire che anche i versi finali dell'ode di Victor Hugo dedicata a celebrare la nascita di Enrico V, *La naissance du duc de Bordeaux (Odes et ballades, I 7: la precedente, 6, è dedicata a La mort du duc de Berry)* sono a loro volta già bastantemente iettatori: «Et puisse, ô Bourbon, la couronne / pour toi ne pas être un malheur!».

⁷ Vedi avanti, nota 16.

⁸ La leggenda racconta che a san Remigio vescovo di Reims fu portata dallo Spirito Santo disceso dal cielo l'ampolla con l'olio benedetto con il quale battezzare Clodoveo convertito al cattolicesimo: conservata nella cattedrale, attorno a tale ampolla crebbe e si consolidò la fede nella natura divina dei re di Francia che, al momento dell'incoronazione, il vescovo di Reims ungeva «sulla testa, sul petto, fra le spalle, sulle spalle, all'articolazione delle braccia, e infine, poco dopo, sulle mani. Tutto il corpo significativo del re, tutte le sue sedi di forza, sono investite dal santo crisma ...» (Jacques Le Goff, *San Luigi* [1996], Torino, Einaudi, 1999, p. 693). Sulla cerimonia dell'incoronazione rimando a Marc Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra* (1942). Presentazione di Jacques Le Goff, con un *Ricordo di Marc Bloch* di Lucien Febvre, Torino, Einaudi, 1989. Vedi qui specialmente le *Appendici III, Gli esordi della unzione reale e della consacrazione*, e IV, *Analisi e brani del «Traité du sacre» di Jean Golein*, pp. 361-83. Ma ora, si veda anche Jacques Le Goff, Eric Palazzo, Jean-Claude Bonne, Marie-Noël Colette, *Le sacre royal à l'époque de saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BNF, avec la collaboration de Monique Goulet*, Paris, Gallimard, 2001. Sono qui riprodotte in formato reale tutte le miniature del manoscritto che illustrano le varie fasi del rito, mentre la Goulet ha fornito il testo costituito dall'*ordo* dell'incoronazione sia nella versione più dettagliata, pp. 258-95, che in quella più breve, detta 'di Reims', pp. 300-09.

⁹ L'opera si conclude con una celebrazione delle virtù di Carlo X, affidata al personaggio dell'improvvisatrice romana Corinna: «CORINNA. 1. All'ombra amena / del giglio d'or, / aura serena / inebbia il cor. / Di lieti giorni / più dolce aurora / sorgere la Francia / non vide ancor, / e grata applaude, / ammira e adora / di tanto bene / l'augusto tutor. / 2. Della corona / sostegno e onor, / Carlo le dona / novel splendor. / Dal maestoso / regal suo viso / traspar del core / la nobiltà. / Nunzio di gioia / è il bel sorriso, / pegno soave / d'alma bontà. / 3. Se un dì, non lice / il bene oprar, / perduto il dice, / di Tito al par. / Da poche lune / in trono siede, / e ognun già gode / de' suoi favor. / La gioia intorno / brillar si vede, / l'etra risuona / d'inni d'amor. / 4. Appiè dell'are, / ei chiese al ciel, / che secondare / degni il suo zel; / non fia deluso / già rese Iddio, / né più del fato / teme il furor. / 5. Al soglio accanto, / ch'egual non ha; / soave incanto / ognun godrà. / Cento anni e cento / ognor protetto / dall'immortale / divin favor, / viva felice / il prediletto Carlo, / de' Franchi / delizia e amor!». Occorre dire che Carducci non conobbe questa partitura encomiastica, tipica in ogni caso di tutto ciò che egli denuncia e combatte, perché dopo la prima rappresentazione parigina Rossini ritirò l'opera dalle scene utilizzandone successivamente solo alcune parti (solo recentemente,

nel 1977, essa è stata recuperata ed è stata riproposta nella sua integrità al Festival di Pesaro del 1984, con la regia di Luca Ronconi e la direzione musicale di Claudio Abbado). Aggiungo che questa parte del discorso relativa alla 'sacra' di Carlo X deve molto alle indicazioni generose e preziose dell'amico Stefano Verdino, grande conoscitore di musica e libretti d'opera, che ringrazio di cuore. Tra altre cose, Verdino mi ha anche segnalato una lunga, minuziosa e interessante cronaca della cerimonia di Reims apparsa anonima sulla «Gazzetta di Genova» di sabato 11 giugno 1825 (*Consecrazione di S. M. il re Carlo X*), pp. 2-3.

¹⁰ Ma ancora, *ibid.* 525 ss.: «le monde enfin respire; / de trente ans de combats le bruit lointain expire...».

¹¹ E va almeno integrata con il ritratto del piccolo Enrico che assiste, con la madre, all'incoronazione, vv. 405 ss.: «Mais quel est cet enfant? –L'avenir de la France!!! / La promesse de Dieu qu'embellit l'espérance! / De ses seuls cheveux blonds son beau front couronné / ignore encor le rang pour lequel il est né / ...», ecc.

¹² Già Béranger, seppure con toni affatto diversi, aveva messo in parodia il *sacre* di Carlo X nella sua canzone *Le sacre de Charles le Simple* (Carlo III il Semplice, re di Francia con Eude conte di Parigi dall' 896, e da solo dall' 898, depresso nel 922): vedi *Ceuvres anciennes de BÉRANGER*. Nouvelle édition illustrée de cinquante-trois gravures [...], Paris, Garnier, 1875, t. II pp. 141-43. In questa canzone Béranger accenna anche alla delicata questione dei poteri taumaturgici del re di Francia, che avrebbe avuto, secondo una tradizione già accantonata, il miracoloso potere di guarire dalla scrofola coloro ch'egli avesse toccato. Nel clima legitimista dell'incoronazione, nonostante vari pareri in contrario e i dubbi dello stesso Carlo X, il rito venne per l'ultima volta celebrato: il re toccò circa 120 scrofolosi radunati per l'occasione in Reims, presso l'Ospizio di san Marcolfo, e più tardi le monache dell'Ospizio compilarono alcuni certificati di guarigione. Ha ricostruito questa vicenda Marc Bloch, *I re taumaturghi*, cit., pp. 312-314, che cita al proposito la testimonianza critica di Chateaubriand e la canzone di Béranger, e conclude: «Insomma, questa risurrezione di un rito arcaico, che la filosofia del secolo precedente aveva messo in ridicolo, sembra proprio essere stata giudicata fuori moda da quasi tutti i partiti, all'infuori di alcuni *ultras* esaltati».

¹³ Riferisce la dicitura ufficiale lo stesso Carducci, nella breve nota apposta al testo.

¹⁴ A riprova della singolare costanza, in Carducci, di siffatte immagini aggressivamente funerarie per caratterizzare quel 'medioevo' che costituisce il suo costante idolo polemico, si può citare anche un passo del discorso tenuto il 18 luglio 1874, *Presso la tomba di Francesco Petrarca*: «prendeva [Petrarca] in maggiore abominio il medio evo e i suoi coetanei che glie lo rappresentavano: – paion vivi, ei diceva, e respirano, ma già son fatti cadaveri puzzolenti –; perocché ei riponeva il suo ideale nell'avvenire» (*Opere*, VII, p. 343). In generale, per l'argomento, vedi le dense e belle pagine di Marcello Ciccutto, *Mito del Medioevo carducciano*, in Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 189-212.

¹⁵ *Re e galantuomini* lo si legge in *Opere*, XXVII, pp. 26-29 (*Ceneri e faville. Serie seconda, 1869-1884*); *Napoleone III* in *Opere*, XIX, pp. 179-82.

¹⁶ Sul punto, la coerenza del conte di Chambord non è mai venuta meno. Nel 1850 scriveva al duca di Noailles: «Toujours aussi j'ai eu l'intime conviction qu'il n'y a que la monarchie restaurée sur la base du droit héréditaire et traditionnel qui, répondant à tous les besoins de la société telle que l'ont faite les événements accomplis depuis plus d'un demi-siècle, puisse concilier tous les intérêts, sauvegarder tous les droits acquis, et mettre la France en pleine et irrévocable possession de toutes les sages libertés qui lui sont nécessaires»; nel 1852 a Monsieur de Corcelle: «Vous êtes convaincu comme moi [...] que, hors de la monarchie héréditaire, il n'y a ni repos, ni grandeur, ni prospérité durable pour le pays condamné par une nécessité fatale à passer incessamment de la licence à l'oppression, de l'anarchie au despotisme; et que c'est uniquement à l'ombre du principe tutélaire de la royauté traditionnelle que peut se réaliser l'alliance si désirée d'une autorité forte et d'une sage liberté»; nel gennaio 1871, in una *Protestation* contro il bombardamento di Parigi: «Fils des rois chrétiens qui ont fait la France, je gémiss de ses désastres. Condamné à ne pouvoir les racheter aux prix de ma vie, je prends à témoin les peuples et les rois, et je proteste, comme je le puis, contre la guerre la plus sanglante et la plus lamentable qui fût jamais. Qui parlera au monde si ce n'est moi, pour la ville de Clovis, de Clotilde et de

Geneviève, pour la ville de Charlemagne et de saint Louis, de Philippe-Auguste et de Henri IV, pour la ville des sciences, des arts et de la civilisation [...] ?»; nel gennaio 1872, in una *Déclaration*: «Je ne laisserai pas porter atteinte, après l'avoir conservé intact pendant quarante années, au principe monarchique, patrimoniale de la France, dernier espoir de sa grandeur et de ses libertés. Le Césarisme et l'anarchie nous menacent encore, parce que l'on cherche dans des questions de personnes le salut du pays, au lieu de le chercher dans les principes»; nel 1873, al vescovo di Orléans Dupanloup: «Sans prévention ni rancune contre les personnes, mon devoir était de conserver dans son intégrité le principe héréditaire dont j'ai la garde, principe en dehors duquel, je ne cesserai de le répéter, je ne suis rien, et avec lequel je puis tout»; nel 1874, nel *Manifeste* del 2 luglio: «La France a besoin de la royauté. Ma naissance m'a fait votre Roi», ecc. Traggo le citazioni da Dubosc de Pesquidoux, *Le comte de Chambord d'après lui-même. Étude politique et historique*, Paris, Palmé, 1887, rispettivamente pp. 90; 294; 96-97; 98.

¹⁷ L'orizzonte a questo punto si spalanca, e diventa difficilmente controllabile. Sperando di giovare alle righe che seguono, che sfiorano il tema del corteo 'trionfale', mi limito dunque a pochissime 'voci' bibliografiche dalle quali si ricaveranno altre indicazioni. Fondamentale per l'ampio ventaglio di informazioni è Antonio Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*. A cura di Salvatore Settis. Tomo II. *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 279-350 (vedi in particolare i §§ 6-7, *Caesar triumphans* e *Trionfo della spada e trionfo della croce*, pp. 321-45; in fine, § 8, pp. 345-50, Pinelli ricorda l'iconografia trionfale promossa dalla rivoluzione francese, e la vera e propria ossessione trionfalistica dell'età napoleonica). Importanti sono molti saggi compresi nel volume *Petrarch's Triumphs. Allegory and Spectacle*. Edited by Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse Editions Inc. (University of Toronto Italian Studies, 4), 1990, specie nella sezione III. *The Triumphs and the Figurative Arts*: ma, nella sezione V. *The Triumphs and the Spectacle of Society* è particolarmente interessante al nostro proposito il saggio di Victor E. Graham, *The Entry of Henry II into Rouen in 1550: A Petrarchan Triumph*, pp. 403-13. Più recente è il volume *I Trionfi di Francesco Petrarca*, a cura di Claudia Berra, Milano, Cisalpino (Quaderni di Acme, 40), 1999, nel quale segnalerei soprattutto i contributi di Franco Suitner, *Gli elementi della rappresentazione*, pp. 219-29, e di Lucia Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, pp. 255-95. Ricchi di ulteriori rimandi, gli studi di Marcello Ciccutto: «*Trionfi*» e «*Uomini illustri fra Roberto e Renato d'Angiò*», «Studi sul Boccaccio», XVII, 1988, pp. 343-402, poi rivisto e ampliato in *Per una storia napoletana dei «Trionfi»*, in Id., *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, pp. 5-77; *Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, in Id., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 113-145 (vedi Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il «Trionfo della Morte»*, Torino, Einaudi, 1974). A quest'ultimo proposito va senz'altro segnalata la poetica parafrasi di Auguste Barbier dell'affresco del 'trionfo della Morte' di Pisa, con efficace descrizione della cavalcata («Ce sont de francs chasseurs qui courent la campagne, / de grand seigneurs toscans, des princes d'Allemagne, / avec des beaux habits chamarrés d'écussons, / des housses de velours, de lourds caparaçons ...») che sul suo cammino incontra la Morte, nelle tre tombe aperte che le si parano davanti agli occhi («... le dernier n'est plus qu'un squelette aux os verts, / où le vent empesté, le vent passe et soupire / comme à travers les flancs décharnés d'un navire»). I versi fanno parte de *Il pianto*, una sorta di poema in quattro canti dedicati all'Italia: *Il Camposanto* (Pisa); *Campo vaccino* (Foro romano); *Chiaia* (Napoli); *Bianca* (Venezia), che ha fermato l'attenzione di Carducci (*Augusto Barbier in Italia*, nella «Nuova Antologia», 16 maggio 1889, ora in *Opere*, XXIII, pp. 397-437; in particolare, pp. 398-406). Ma già aveva dedicato un profilo al poeta francese, da tempo apprezzato per la sua vena politica e 'giambica', nella «Domenica letteraria» del 5 marzo 1882, *Auguste Barbier*, ora in *Opere, ibid.*, pp. 293-309. Cito da Auguste Barbier, *Iambes et poèmes*, Paris, Dentu, 1875, pp. 115-16, versi non numerati.

¹⁸ Cito da *L'Atta Troll di Enrico Heine*, tradotto da Giuseppe Chiarini, con prefazione di Giosué Carducci; e note di Karl Hillebrand, Bologna, Zanichelli, 1878, pp. 93 ss. (ma la prima edizione, con prefazione e note dello stesso Chiarini, era stata pubblicata a Livorno, Vigo, 1875). La prefazione, molto ampia, la si legge ora anche in *Opere*, XXIII, pp. 95-148, con la giunta del cap. VII, pp. 137 ss., nel quale Carducci si sofferma con larghezza di citazioni proprio su questo notturno corteo di morti, parlando come già a proposito de *La leggenda di Teodorico* di «un'antichissima tradizione odinica incristianita nel medio evo».

¹⁹ Il motivo è antico, risalendo le prime testimonianze a Burcardo di Worms (965-1025) che parla di cortei notturni guidati da una Diana che non è originariamente la Diana classica, ma una divinità celtica, Ana / Dana. Giovanni di Salisbury, *Policraticus* II 17, ed. Webb, pp. 100-101, parla di stregoneschi convegni notturni guidati da Erodiade; Vincenzo di Beauvais, *Speculum maius* II 11, scrive: «Quaedam mulierculae post Satan conversae daemonum illusionibus et fantasmatis seductae credunt se et profitentur nocturnis horis cum Diana dea Paganorum vel cum Herodiade et innumera multitudine equitasse, earumque iussibus obtemperasse». E alle due va assieme la fata Abonda (Guillaume d'Auxerre, *De universo* II 3, 24): vedi Claude Lecouteux, *Mondes parallèles: l'univers des croyances du Moyen Age*, Paris, Champion, 1994, pp. 51 ss., e, dello stesso studioso, autore di molti lavori sull'argomento, *Chasse Sauvage/Armée Furieuse: réflexions sur une légende germanique*, nel vol. *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale. Études réunies et présentées par Philippe Walter avec la collaboration de Claude Perrus, François Delpech, Claude Lecouteux*, Paris, Champion, 1997, pp. 13-32.

²⁰ Nell'originale: «In den Händen trägt sie immer / jene Schüssel mit dem Haupte / des Johannes, und sie küsst es; / ja, sie küsst das Haupt mit Inbrust [...] Nächtlich auferstehend trägt sie, / wie gesagt, das blut'ge Haupt / in der Hand, auf ihrer Jagdfahrt- / doch mit toller Weirberlaune. / Schleudert sie das Haupt zuweilen / durch die Lüfte, kindisch lachend, / und sie fängt es sehr behende / wieder auf, wie einen Spießball».

²¹ Per la bibliografia (il saggio non riguarda la morte del re) vedi M. Melli, *La genesi del motivo dell'esilio nella leggenda di Teoderico il Grande*, «Romanobarbarica», 11, 1992, pp. 291-314, e soprattutto *Saga de Theodoric de Verone: legendes heroïques d'outre-Rhin*. Introduction, traduction du norrois et notes par Claude Lecouteux, Paris, Champion, 2001.

²² Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger lettera semiseria di Grisostomo, in *Opere* di Giovanni Berchet edite e inedite, pubblicate da Francesco Cusani, Milano, Pirrotta e C., 1863, pp. 207-63; Giovanni Berchet, *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in Id., *Opere*, a cura di Egidio Bellorini. Vol. secondo: *Scritti critici e letterari*, Bari, Laterza, 1912, pp. 9-58. È da questa traduzione che citerò, e non dalla recente e assai bella di Quirino Principe, Roma, Edizioni dell'Altana, 2004. Vedi soprattutto le pagine di Daniela Goldin Folena, *Alla ricerca di una identità nazionale: traduzioni e teatro italiano tra Schlegel e Rusconi*, nel vol. *Italia e Italie. Immagini tra rivoluzione e restaurazione*. Atti del Convegno di Studi, Roma, 7-8-9 novembre 1996, a cura di Maria Silvia Tatti, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 193-235: in particolare, pp. 204-11. Circa Berchet, lo ricorda Marco Sterpos, *Gli autori risorgimentali nella formazione dei miti del Carducci giambico*, «Lettere italiane», XXII, 1970, pp. 31-50, dopo aver parlato di Alfieri, di Niccolini, di Mazzini e di Mameli, scrivendo ch'egli fu presente «alla fantasia del Carducci anche durante il periodo giambico, sebbene il poeta lombardo non lasci tracce visibili nella raccolta» (p. 44: il saggio è ora compreso nel volume: M. S., *Interpretazioni carduciane*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 131-69). Quanto al Bürger, Carducci accenna alla *Lenore* nella recensione a Isidoro Gentili, *Canto politico*, Napoli, Stamperia dell'Iride, 1861, apparsa sulla «Nazione» di Firenze il 4 luglio dello stesso anno (*Opere* XXVI, pp. 117-122: p. 119); accenna ancora alle ballate di Bürger nel *Ca ira*, del 1883 (*Opere* XXIV, pp. 371-453: p. 420), ma ne parla nel saggio su Giovanni Prati, giudicandole storicamente assai interessanti, ma «non perfettamente artistiche», e alquanto *incondite* e *arruffate* (nella «Cronaca bizantina», 1 giugno 1884, poi in *Bozzetti e scherne*, in *Opere* XIX, pp. 71-98: p. 78).

²³ Per lo specifico motivo della 'caccia' o della semplice apparizione del cervo (o cerva) dalle corna d'oro, rinvio a Giovanni Barberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Padova, Marsilio, 2000, e qui in particolare il terzo capitolo, *La candida cerva*, pp. 213-328, che naturalmente muove da Petrarca, *Rvf* 190, e passando per Boccaccio arriva alle *Stanze* di Poliziano e all'*Aminta* di Tasso. Non tratta però della 'caccia infernale', della quale sono esempi notissimi Dante, *Inf.* XIII 109-129 e Boccaccio, *Decameron* V 8. Si tratta qui della novella di Nastagio degli Onesti: vedine l'analisi in Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 87-96, con particolare attenzione alla versione di Elinando, *Flores* I 13, in *Patr. Lat.*, CCXII 734, ripresa da Vincenzo di Beauvais e, in Italia, dal Pas-savanti. Vedi pure Vittore Branca, *Boccaccio visualizzato: amore sublimante, amore tragico, amore festoso dalla novella alla figuratività narrativa*, nel vol. *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola

10-24 settembre 1988, Roma, Ed. Salerno, 1989, tomo I, pp. 283-302: in part., pp. 297 ss. E soprattutto, sul motivo assai diffuso negli *exempla* medievali, vedi Claude Perrus, *La «Chasse infernale»: des exempla à la nouvelle V; 8 du Décameron*, nel volume *Le mythe de la chasse sauvage*, cit., pp. 125-46 (qui anche, pp. 147-63, un'utile scelta di *annexes* che comprende testi di Burcardo di Worms, Guillaume le Breton, Cesario di Heisterbach, Elinando, Passavanti, ecc.).

²⁴ Ecco in breve la trama: il conte di Rheingrafenstein va a caccia con grande apparato; come il corteo si muove, alla sinistra gli si affianca un fosco cavaliere vestito di giallo montato su un cavallo nero, e alla destra un cavaliere vestito di bianco montato su un cavallo 'nitido come argento'. Nel corso della caccia compare in lontananza un bianco cervo con sedici palchi di corna, e il conte si butta al suo inseguimento travolgendo crudelmente tutto e tutti sulla sua strada, come il cavaliere malvagio lo esorta a fare, e sordo alle esortazioni in contrario del cavaliere buono. Il cervo si rifugia infine nella cappelletta di un santo eremita che supplica il conte perché si fermi e non profani l'asilo di Dio, ma il conte inferocito lo insulta e si lancia in avanti. Tutto intorno a lui a quel punto si fa muto e sparisce. Il conte terrorizzato fugge ma «per tutto l'ampio mondo lo perseguita il latrar dell'inferno [...] La faccia di lui sovrasta perpetuamente alle spalle, ond'egli abbia perpetuamente la veduta de' mostri che lo inseguono. E per quanto rapida la fuga lo strascini innanzi, incitato dagli urli dello spirito cattivo, gli bisogna mirare perpetuamente il digrignar dei denti e lo spalancarsi delle fauci ringhiose che gli stanno sopra per azzannarlo. Tale è la caccia della ciurma feroce; e dura e durerà fino al dì del giudizio».

²⁵ Walter Mapp, *De nugis curialium* IV 13, al quale rimanda Claude Lecouteux, *Chasse Sauvage/Armée Furieuse*, cit., p. 21 («Cetus eciam et phalanges noctivage [...] exercitus erroris infiniti, insani circuitus et attoniti silencii in quo vivi multi apparuerunt quos decessisse noverant»). Per il v. 36 della *Sacra*: «luccicavano le occhiaie d'un sottil fuoco azzurrino» si possono forse ricordare i bagliori verdi, azzurri e rossi che accompagnano la *ciurma infernale* che per l'eternità perseguita il conte («grüner, blauer, roter Glut»).

²⁶ Questa edizione è stata subito e più volte ristampata negli anni successivi con aggiunta di varie parti, tra cui una *Danse de femmes* di Martial d'Auvergne, e ripresa alla fine del '600 dallo stampatore Jacques Oudot, a Troyes. Vedi Johan Huizinga, *Autunno del medio Evo* (1919), Firenze, Sansoni, 1940, pp. 192-201. Per altra bibliografia, vedi Ernst Moritz Manasse, *The Dance Motive of the Latin Dance of Death*, «Medievalia et Humanistica», IV, 1946, pp. 83-103; Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln-Wien-Graz, Böhlau, 1954; Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1978, pp. 297-305 (a proposito di Cervantes, *Don Quijote* II 11); Kenneth Varty, *Villon's three 'Ballades du temps jadis' and the danse macabre*, nel vol. *Littera et sensus. Essays on Form and Meaning in Medieval French Literature*, presented to John Fox. Ed. David A. Trotter, Exeter, Exeter University Press, 1989, pp. 73-93; C. Hertel, *Discontinuities in Dresden's dances of death*, «Art Bulletin», 82, 1, 2000, pp. 83-116. Ma ora, soprattutto, si vada al ricchissimo sito Internet: www.totentanz.de/totentanz.htm.

²⁷ Vedi ora, tra le tante riproduzioni, *The Dance of Death: a complete facsimile of the original 1538 Edition of 'Les simulachres & historiees faces de la mort' by Hans Holbein the Younger*, with a new Introduction by Werner L. Gundersheimer, New York, Dover Publ., 1971 (ma anche *Simulacri della morte. Hans Holbein il giovane*, a cura di Paolo Thea, Milano, Associazione Culturale Mimesis, 2003). La serie delle incisioni comincia con la nascita di Eva dalla costola di Adamo (*Die Schöpfung*); con il peccato originale (*Der Sünderfell*) e con la cacciata dal Paradiso Terrestre (*Vertreibung*); a questo punto entrano in scena i personaggi accompagnati dal loro scheletro, prima gli ecclesiastici (*Papst, Kardinal, Bischof*...), e poi i potenti della terra (*Kaiser, König, Herzog*...).

²⁸ Rimane una breve lettera, ad altro proposito, di Carducci a Pietro Vigo, dell'11 maggio 1887 (*Epist.* 16, p. 123). Il volume, che è presente nella biblioteca di casa Carducci a Bologna, è stato anni dopo ristampato: *Le danze macabre in Italia*. Monografia di Pietro Vigo. II edizione riveduta. Con una lettera del prof. Astorre Pellegrini sulle iscrizioni delle Danze macabre di Val Rendena, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1901 (ne esiste una ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1978). In questo volume si analizzano non solo le testimonianze iconografiche del tema: Pisogne in val Camonica; chiesa di san Lazzaro fuori Como; cimitero di Penzolo in val Rendena; *Trionfo della Morte* di Antonio Crescenzo nell'atrio dell'ospedale di Palermo..., ma anche le testimonianze letterarie. In ogni caso, dipinta o scritta, in Italia la vera e propria 'danza

della morte', con la sua caratterizzazione popolare o semi-popolare, ha avuto vita marginale, per essere soverchiata, direi, da modelli culti quale quello rappresentato dal *Trionfo della Morte* di Petrarca. Scrive al proposito Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1957, p. 154: «questo tema, il più originale tra i motivi macabri del Quattrocento, sorge in terra franco-germanica mentre l'Italia gli si mostra estranea o indifferente: lo accoglierà solo molto tardi e nelle regioni più settentrionali».

²⁹ Nello stesso 1874 de *La sacra*, Camille Saint Saëns componeva la sua *Danse macabre*, sulle parole di Henri Cazalis, sotto lo pseudonimo di Jean Lahor (5-8: «Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre, / des gémissements sortent des tilleuls; / les squelettes blancs vont à travers l'ombre / courant et sautant sous leurs grands linceuls / ...»). Ma già Listz, dopo una visita al Camposanto di Pisa nel 1838, aveva composto e lungamente rielaborato una *Totentanz*, sul tema del *Dies irae*, eseguita la prima volta all'Aja nell'aprile 1865 (si può aggiungere che nel 1938 Arthur Honegger ha composto una cantata, *La danse des morts*, su testo di Paul Claudel).

³⁰ «Mirabili [...] il Pescatore, il Re degli ontani, la Danza dei morti del Goethe» (Giovanni Prati, in *Opere XIX*, cit., p. 87). Cito da *Poeti tedeschi. Schiller-Goethe-Gessner-Klopstock-Zedlitz-Pirker*. Traduzioni di Andrea Maffei. Terza edizione accresciuta, Firenze, Le Monnier, 1878, pp. 373-374. Carducci aveva dedicato una breve scheda recensoria alla prima edizione: *Gemme straniere raccolte dal cav. A. Maffei*, Firenze, Le Monnier, 1860, in «La Nazione» di Firenze il 16 aprile 1861, ora in *Opere XXVI*, p. 40. La seconda edizione dell'antologia del Maffei è del 1869. Debbo anche dire che il discorso su Goethe sarebbe assai più ricco e complesso. Sopra ho parlato della *Lenore*: ma come tacere, allora, per non fare che un altro esempio tratto dalle ballate, del *Ragazzo infedele (Der untreue Knabe)*, composto da Goethe nel 1774? Qui, nel momento in cui la ragazza che egli ha abbandonato muore, un giovane spinto da un impulso irrefrenabile balza a cavallo, e cavalca tra i lampi sin che arriva a una muraglia in rovina, e qui sprofonda nelle viscere di un sotterraneo cimiteriale castello e si ritrova in una sala ove cento convitati 'dalle orbite vuote' lo invitano sogghignando alla festa, e sullo sfondo appare avvolto in bianche vesti il fantasma della ragazza ...

³¹ Ecco il testo originale dei versi sopra citati: «Das reckt nun, es will sich ergetzen sogleich, / die Knöchel zur Runde, zum Kranze [...] Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein, / gebärden da gibt es vertrackte; / dann klippert's und klappert's mitunter hinein, / as schlüg' man die Hölzlein zum Takte», e la più letterale traduzione di Roberto Fertonani: «Si stira i malleoli – vogliono divertirsi / subito – per il girotondo quella brigata [...] Ora il femore salta, la gamba si scrolla, / si danno contorte movenze, e frammezzo / ogni tanto si schicchia e si crocchia, / come se le bacchette battessero il tempo» (Goethe, *Tutte le poesie*, edizione diretta da Roberto Fertonani con la collaborazione di Enrico Ganni; premessa di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori [I Meridiani], 1994, t. I, pp. 262-65).

³² Solo un cenno al proposito. Di Goethe trovo interessantissima e ricca di implicazioni parodiche che qui non posso raccogliere la ballata *La prima notte di Valpurga (Die erste Walpurgisnacht)*, nella quale i druidi nella limpida purezza dei boschi celebrano i loro antichi culti, ma insieme, per difendersi dagli spietati e 'preteschi e cupi' oppressori cristiani che macellano le loro famiglie, si mascherano e fingono una sorta di corteo infernale per spaventare i nemici. I quali, colpiti proprio nelle loro buie e medievali fantasie, in effetti si terrorizzano: «Aiuto, compagno d'armi, aiuto! / Ah, s'avanza l'inferno al completo! / Vedi come i corpi stregati / da parte a parte avvampano! / Licantropi e donnedrago, / che in volo ci passano accanto ...».

³³ In *Mémoires d'Outre-Tombe*, XXV 11. Dopo il passo citato, Chateaubriand continua riportando un lungo passo sull'infelice destino del duca di Berry dalle sue precedenti *Mémoires*, riconoscendone la perdurante validità.

³⁴ A. Tenenti, *Il senso della morte*, cit., pp. 156 ss.

³⁵ Uso un poco liberamente di questa nozione, che risale a Gide (*Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, p. 41), e sulla quale si veda soprattutto Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, che muove dalla definizione-base: «est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient» (p. 18).

