

Littératures modernes de l'Europe néolatine

M. Carlo OSSOLA, professeur

COURS : *LECTURA DANTIS* III. PARADIS

« ...d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella »¹

1. « *Mentis dilatatio* »

Dante concentre et dilate ; il pétrit et il « enfuture² » : un débat renouvelé sur la nature de l'*excessus mentis* et sur les finalités de l'*iter* dantesque dans la *Divine Comédie* s'ouvrirait sans fin si nous brisions la réciprocité tendue que Dante pose entre l'intellect qui « comprend » et la vérité qui « pleut » *intus*, admirablement synthétisée dans son *Credo* au sommet du *Paradis* (XXIV, 133-138). Cette tension doit être résolue au sein du mouvement dialectique croissant entre un *donum veritatis* qui « la mente *mi sigilla* », qui la scelle et la garantit, en la rendant capable de définition et de parole, de représentation adaptée, et la surabondance de son effet, telle une « favilla / che *si dilata* in fiamma poi vivace » :

De la profonda condizion divina
ch'io tocco mo, la mente mi sigilla

più volte l'evangelica dottrina.

De la profonde condition divine
que je touche à présent, le sceau est mis et
remis

dans mon esprit par la doctrine évangélique.

1. *Paradiso*, XXXIII, 107-108 ; sans autre indication, la traduction française de la *Comédie* est celle de Jacqueline Risset : « d'un enfant qui baigne encore la langue au sein ».

2. Cf. *Paradiso*, XVII, 98 : « Poscia che s'infutura la tua vita » (« Car ta vie s'enfuture »). Il est bon de rappeler ici les mots de Saint-John Perse : « Sois avec nous, Passant ! les temps sont forts, et l'heure est grande ! Les premières houles d'équinoxe se lèvent déjà à l'horizon pour l'enfantement d'un nouveau millénaire... Un grand morceau d'histoire naissante se détache pour nous des langes du futur. Et c'est un soulèvement, de toutes parts, de forces au travail, comme une agrégation des eaux universelles. Quelle nouvelle *Commedia*, en voie toujours de création, s'ouvre de tout son texte au déroulement en cours ? Ce n'est pas trop, Poète, de ton rythme ternaire pour cette métrique nouvelle que déjà nous vivons... » (Saint-John Perse, *Pour Dante*, Paris, Gallimard, 1965, p. 18).

Quest'è 'l principio, quest'è la favilla
che si dilata in fiamma poi vivace,
e come stella in cielo in me scintilla.

C'est là le principe, c'est là l'étincelle
qui se dilate ensuite en flamme vive
et scintille en moi comme étoile au ciel.

(*Paradiso*, XXIV, 142-147).

Mi sigilla : si dilata – en quelques vers se resserre la ferme aspiration du dire et du « fatale andare » [de la « marche fatale »] de Dante ; elle se scelle dans l'*adaequatio rei et intellectus*³, dans cette harmonie qui rend la vision et l'action de grâce « consonantes » : « Così la circolata melodia / si sigillava⁴ » ; et elle se dilate « in questo miro e angelico templo / che solo amore e luce ha per confine⁵ », justement parce que lumière et amour n'ont pas de confins, parce que toujours « s'aperse in nuovi amor l'eterno amore⁶ », continuation, plus belle encore, du « quando ne l'aere aperto ti solvesti⁷ » (c'est le plein dévoilement de la beauté de Béatrice qui s'épanouit en se révélant : « la bellezza ch'io vidi si trasmoda⁸ »).

Tel était déjà le parcours de connaissance indiqué par le *Banquet*, dans lequel l'accomplissement de chacun des degrés du « désir de savoir » ne limite absolument pas le suivant, mais au contraire le « dilate », en l'amenant – par la satisfaction du précédent – à une « perfection plus grande » :

Che se io desidero di sapere li principii de le cose naturali, incontanente che io so questi, è compiuto e terminato questo desiderio. E se poi io desidero di sapere che cosa e com'è ciascuno di questi principii, questo è un altro desiderio nuovo, né per l'avvenimento di questo non mi si toglie la perfezione a la quale mi condusse l'altro ; e questo cotale dilatare non è cagione d'imperfezione, ma di perfezione maggiore.

Car, si je désire savoir les principes des choses naturelles, aussitôt que je les sais, ce désir est accompli et achevé. Si je désire savoir ensuite ce qu'est et comment est chacun de ces principes, c'est un autre et nouveau désir ; et sa venue ne m'ôte pas la perfection où m'avait amené l'autre ; une telle dilatation n'est pas cause d'imperfection, mais de plus grande perfection⁹.

Dante reprend ici un thème cher à la théorie victorine des degrés de contemplation, où se succèdent, par élévations progressives, la *dilatatio mentis*, puis la *sublevatio mentis* et enfin l'*excessus* ou *alienatio mentis*¹⁰. Il est bon d'en rappeler la définition et la succession :

Mentis dilatatio est quando animi acies latius expanditur et vehementius acuitur, modum tamen humanae industriae nullatenus supergreditur. *Mentis sublevatio* est quando

3. Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, Pars I, Quaestio XVI : « De veritate », art. 1.

4. *Paradiso*, XXIII, 109-110 : « Ainsi la mélodie tournoyante s'accomplissait ».

5. *Paradiso*, XXVIII, 53-54 : « dans cet admirable temple angélique / qui n'a que l'amour et la lumière pour confins ».

6. *Paradiso*, XXIX, 18 : « l'éternel amour s'ouvrit en nouveaux amours ».

7. *Purgatorio*, XXXI, 145 : « quand tu te dévoilas dans l'air clair ».

8. *Paradiso*, XXX, 19 : « la beauté que je vis se transmue » et « son créateur seul la goûte à plein » (XXX, 21 ; trad. française de Marc Scialom).

9. *Convivio*, IV, XIII, 2 ; trad. franç. de Chr. Bec, *Le Banquet*, in *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, « La Pochothèque », 1996, p. 335.

10. Richard de Saint-Victor, *De gratia contemplationis [Benjamin maior]*, V, II-V, in PL, CXCVI, 169-174.

intelligentiae vivacitas divinitus irradiata humanae industriae metas transcendit, nec tamen in mentis alienationem transit, ita ut et supra se sit quod videat, et tamen ab assuetis penitus non recedat. *Mentis alienatio* est quando praesentium memoria menti excidit, et in peregrinum quemdam et humanae industriae invium animi statum divinae operationis transfiguratione transit. [...] Primus [modus] surgit ex industria humana, tertius ex sola gratia divina, medius autem ex utriusque permixtione, humanae videlicet industriae et gratiae divinae¹¹.

Dante redira l'importance de ce traité dans son *Épître à Cangrande*, où il énumère les autorités auxquelles puiser pour appuyer son « ascension » et sa vision du Paradis : « Et ubi ista invidis non sufficiant, legant Richardum de Sancto Victore in libro *De Contemplatione*, legant Bernardum in libro *De Consideratione*, legant Augustinum in libro *De Quantitate Animae*¹² » Et il a assurément tiré profit du schéma victorin, ne serait-ce qu'au début et à la fin du *Purgatoire*, dans le *dilatarsi / rallargarsi* de son « esprit, jusque-là tout contraint » (en fait « animi acies latius expanditur ») :

la mente mia, che prima era ristretta,	mon esprit, jusque-là tout contraint,
lo 'ntento rallargò, sì come vaga,	s'élargit, comme plein de désir,
e diedi 'l viso mio incontr'al poggio	et je tournai mes regards vers le mont
che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga	qui sort des eaux le plus haut vers le ciel.

(*Purgatorio*, III, 12-15).

et dans le « couronnement » que célèbre Virgile, une fois atteint le sommet du *Purgatoire*, de la raison retrouvée de Dante : « per ch'io te sovra te corono e mitrio¹³ », égal au victorin « ita ut *supra se sit quod videat*, et tamen ab assuetis penitus non recedat ». Or, le développement des chapitres suivants¹⁴ mène à une seule et unique conclusion :

His itaque tribus, ut dictum est, gradibus [*scil.* : arte, exercitatione, attentione] sinus mentis dilatatur et ad omnem eruditionem vel disciplinam capacior efficitur¹⁵.

Suivre l'exposé des arguments victorins permet même de mieux comprendre, dans les manuscrits de la tradition de la *Comédie*, les raisons de l'alternance entre les formes *Dilatasti* et *Delectasti* (« ma luce rende il salmo *Dilatasti / Delectasti*¹⁶ »), lesquelles font partie – selon la leçon du *Benjamin maior* – d'un unique processus :

Et recte quidem hoc dicitur atque praecipitur, quia ex vehementia considerationis et attentionis crescit et dilatatur capacitas mentis. Si his itaque tribus proficiendi gradibus

11. *Ibid.*, II, 170 A-B.

12. *Épîtres*, trad. française de R. Barbone et A. Stäuble, in *Œuvres complètes*, éd. cit., *Épître XIII*, p. 558-559 : « Et si ces témoignages ne suffisent pas aux critiques, que ceux-ci lisent *De la contemplation* de Richard de Saint-Victor, qu'ils lisent *De la considération* de Bernard, qu'ils lisent *De la quantité de l'âme* d'Augustin ».

13. *Purgatorio*, XXVII, 142 ; trad. franç. d'André Pézard, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1314 : « Je te baille sur toi couronne et mitre ».

14. Richard de Saint-Victor, *op. cit.*, caput III : « De mentis dilatatione, quibus modis soleat accrescere » ; caput IV : « De mentis sublevatione, quibus soleat gradibus assurgere » ; caput V : « Quod triplici ex causa fieri soleat humanae mentis excessus ».

15. *Ibid.*, III, 171 D.

16. *Purgatorio*, XXVIII, 80. Je me permets de renvoyer à mon article « "Ma luce rende il salmo "Dilatasti" ». Una lectio meno faciliore per *Purgatorio*, XXVIII, 80, e un poco di umanesimo medievale », dans *Lettere Italiane*, LX, 2008, 3, p. 309-322.

diligenter insistis, ad magnam perspicaciae perfectionem, magis magisque dilataberis. *Magna in his mentis dilatatio, sed non minor delectatio*¹⁷.

Dilatasti : c'est ainsi que doit être pensé *tout* le chemin du *viator*, depuis les premiers vers de l'*Enfer*, et même dans le « loco d'ogne luce muto » (la célèbre synesthésie de *Enfer*, V, 28 : « un lieu où la lumière se tait »). Déjà au milieu du XIX^e siècle, Francesco Berardinelli le rappelait, tandis qu'il commentait le premier tercet du poème :

Né meno significativo bello e profondo è nella nostra spiegazione il terzo verso, *Che la diritta via era smarrita*. Traducete il *Che* come vi aggrada meglio secondo le varie interpretazioni che ne corrono ; e sia per esempio *in cui* : qual cosa più vera in sé, o qual modo più vago di esprimere la verità che vi è intesa ? Conciossiaché come il termine nostro è Dio, così *via diritta* è quella che ci conduce a Dio. Per opposto il peccato ne mena lungi da Dio : finché dunque si vive in peccato e commettendo peccati, è *smarrita* la *via diritta*. La figura è biblica, poiché in luoghi senza numero della Scrittura son dette vie le opere nostre : così 'via dei comandamenti' l'osservanza di essi : *Viam mandatorum tuorum cucurri, cum dilatasti cor meum* [Ps 118, *Daleth*, v. 32] ; e 'via de' peccatori' gli atti peccaminosi : *Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit* [Ps 1,1]. Il che posto, si noti la giustezza della frase di Dante¹⁸.

Dans notre explication, le troisième vers, *Che la diritta via era smarrita*, n'est pas moins significatif, moins beau ou moins profond. Traduisez le *Che* comme cela vous convient le mieux, en suivant l'une ou l'autre des différentes interprétations qu'on en donne ; que ce soit par exemple par *in cui* : qu'y a-t-il de plus vrai en soi, ou quelle manière plus fine d'exprimer la vérité qu'on y entend ? Puisque si Dieu est notre terme, la voie droite est de même celle qui nous mène à Dieu. À l'inverse, le péché éloigne de Dieu : de sorte que quand on vit dans le péché et en commettant des péchés, c'est qu'on a perdu la voie droite. C'est une figure biblique, car dans des passages sans nombre de l'Écriture, ce sont nos œuvres qu'on nomme des voies. Ainsi la « voie des commandements » correspond-elle à leur observance : *Viam mandatorum tuorum cucurri, cum dilatasti cor meum* [Ps 118, *Daleth*, v. 32] ; et la « voie des pécheurs », aux actes coupables : *Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit* [Ps 1, 1]. Cela étant posé, notez la justesse de la phrase de Dante.

Ainsi, plus riche de connaissance et de miséricorde de par son aventure en Enfer, Dante parvient au sommet de l'ancienne condition humaine au Paradis terrestre. Là, il reçoit la dernière « acquisition de la science », celle de la nature de l'homme dans son origine, avant que le *lavacrum* de Léthé et celui d'Eunoé ne provoquent en lui la *sublevatio mentis* nécessaire pour monter au Paradis, où à la fin seulement se produira l'exaucement par la « dilatation » de l'*excessus mentis* :

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,

la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
[...].

(*Paradiso*, XXIII, 40-44 ; je souligne.)

Comme le feu s'échappe du nuage,
se dilatant si fort qu'il ne tient plus en lui,
et tombe à terre contre sa nature,

ainsi mon esprit, dans ce banquet,
devenu plus grand, sortit de soi-même,
[...].

17. Richard de Saint-Victor, *op. cit.*, III, 172 D ; je souligne.

18. F. Berardinelli, *Il concetto della « Divina Commedia » di Dante Alighieri : dimostrazione*, Naples, Gabriele Rondinella, 1859, chap. XIV, p. 255-256.

Mais ce sont des instants. Ce que saint Bernard demandera pour Dante en réalité, dans sa prière finale à la Vierge, ce n'est pas l'« abalienationis excessus, tripudii sui nimietate¹⁹ », mais l'adéquation entre le « *dilatarsi* » de l'esprit et le « *dispiegarsi* » de la vision :

[...] tutti miei prieghi	[...] je te prie,
tì porgo, e priego che non sieno scarsi,	et mes prières ne soient insuffisantes,
perché tu <i>ogne nube li disleghi</i>	que tu le délies de tout nuage
di sua mortalità co' prieghi tuoi,	de sa mortalité par tes prières,
<i>si che 'l sommo piacer li si dispieghi.</i>	afin que s'ouvre à lui la joie suprême.

(*Paradiso*, XXXIII, 29-33 ; je souligne).

Si les deuxième et troisième degrés de l'élévation de l'esprit ne se franchissent que par la grâce, seul le premier appartient entièrement à la condition humaine. Par conséquent, plus dure est la peine et plus cruel le joug, plus « large » sera la jouissance. Ces degrés de « grâce » préparent à la « gloire ». On ne peut comprendre la voie vers la connaissance qu'ouvre le Paradis si l'on oublie que le troisième règne est celui – comme il est dit dans l'*Épître à Cangrande* – où l'on passe – sur l'échelle de l'allégorie – du sens « tropologique » au sens « anagogique », du salut prodigué à l'homme et à l'église à travers la *grâce* à la *gloire* de la parfaite contemplation. La grâce est un instrument ; la gloire, une condition éternelle :

Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in his versibus : « In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius. » Nam si ad litteram solam inspiciemus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysi ; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum ; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati *ad statum gratie* ; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute *ad eterne glorie libertatem*.

Cette façon de traiter les choses contées se peut considérer, pour plus de clarté, dans un verset comme celui-ci : « Quand Israël sortit de l'Égypte, et la maison de Jacob du sein d'un peuple barbare, la Judée fut faite sanctification du Seigneur, Israël sa puissance. » Car si nous regardons à la lettre seule, nous voyons signifiée la sortie d'Égypte des fils d'Israël, au temps de Moïse ; si c'est à l'allégorie, nous voyons signifié notre rachat, par l'œuvre du Christ ; si c'est au sens moral, le verset signifie la conversion de l'âme quittant le deuil et la misère du péché *pour un état de grâce* ; si c'est au sens anagogique, il signifie la sortie de l'âme sainte hors de la servitude d'un monde corrompu, *et la liberté de la gloire éternelle*²⁰.

Dante procède donc de la grâce à la gloire ; et avant d'amplifier une dernière fois l'*impossibilitas dicendi* éprouvée face à la vision du mystère trinitaire (« Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo²¹ »), il décrit, dans le tercet précédent, la vision synoptique de tout « ce qui se distribue dans l'univers » (« ciò che per l'universo si squaderna »).

19. Richard de Saint-Victor, *op. cit.*, V, V, 174 B-C.

20. *Epistula XIII, Magnifico atque victoriosissimo Domino, Domino Kani Grandi de la Scala*, § 21 ; *Épître XIII*, 7, in *Œuvres complètes*, trad. cit. d'A. Pézard, p. 794-795 ; je souligne.

21. *Paradiso*, XXXIII, 94-96 : « Et un seul point m'est plus violent oubli / que vingt-cinq siècles à l'entreprise / qui fit s'émerveiller Neptune à voir l'ombre d'Argo. »

Ayant recours à la métaphore filée évoquée dans les vers cités plus haut, c'est la « forme universelle de *ce nœud* » qui doit être *déliée* (*dislegata*), pour que *se déploie* (*si dispieghi*) forme et connaissance :

la forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.

(*Paradiso*, XXXIII, 91-93).

« *Più di largo* [...] mi sento ch'i' godo » ; les commentateurs modernes, du moins les rares qui s'attardent sur la qualité de l'adverbe, insistent sur l'« intensité » de cette joie ; mais Félicité de Lamennais (Saint-Malo, 1782 – Paris, 1854), qui, en raison de l'âpreté des conflits idéologiques et de la netteté de ses positions, avait souffert un cruel exil moral de l'Église et de son siècle – dont il témoignera dans *Paroles d'un croyant* (1834) –, ajoutera dans sa traduction de la *Divine Comédie* (éditée posthume en 1855), la plus intense et la plus fidèle qu'ait produite le XIX^e siècle, un souffle dilaté vers l'infini de l'être, vers « la grande mer de l'être » :

La forme universelle de ce nœud, je crois que la vis, parce
qu'en disant ceci je me sens plus au large dans la joie.

(*Paradis*, XXXIII, 91-93).

« Plus au large dans la joie » ; épiphanie la plus « haute » – véritablement – d'un *Dilatasti*, dantesque et porteur de salut, qui se meut éternellement, comble d'humanité, plus au large encore « di tanta plenitudine volante²² ».

2. Intellect et grâce

Dans cet hendiadys qui sous-tend tout le voyage de connaissance et d'illumination du *Paradis*, il n'y a pas un avant et un après qui feraient que l'intellect prévale sur la grâce ou que la grâce réabsorbe l'intellect. Connaître et accepter sont en tension constante, mais – suivant le vocabulaire de Dante – nous savons que l'intellect, désirant (*à la lettre*, ayant la nostalgie d'un retour au « fondement » qui le soutient²³), pousse la hardiesse, dans sa volonté de connaître Dieu, jusqu'à « vouloir voir » (jusqu'au « veder voleva » des derniers vers du *Paradis*²⁴) ; et que, pareillement, la grâce descend en un mouvement incessant dès le premier geste, impulsif dirais-je – au sens où il donne une « impulsion » –, de Béatrice envers Virgile au deuxième chant de l'*Enfer* :

Or movi, e con la tua parola ornata	Va donc, et aide-le si bien par ta parole ornée
[...]	[...]
L'aiuta sì ch'i' ne sia consolata.	[...] que j'en sois consolée.

I' son Beatrice che ti faccio andare ; Je suis Béatrice, qui te prie d'aller ;

22. *Paradiso*, XXXI, 20. Je lis ici « plenitudine » – de même qu'Anna Maria Chiavacci – plutôt que « moltitudine » (Petrocchi).

23. Selon les modalités indiquées par Bonaventure dans son *Itinerarium mentis in Deum* : « *Desiderium autem principaliter est illius quod maxime ipsum movet. Maxime autem movet quod maxime amat; maxime autem amat esse beatum* » (III, 4 ; je cite de l'édition établie par H. Duméry, Paris, Vrin, 1960, p. 68).

24. *Paradiso*, XXXIII, 137 : « je voulais voir ».

vegno del loco ove tornar disio ; je viens du lieu où j'ai désir de retourner.
(*Inferno*, II, 67-71²⁵).

Ici Béatrice resserre son oraison en une clausule qui revient tout au long du *Paradis*, au présent, au passé, à l'infini : « amor mi mosse, che mi fa parlare²⁶ ». Non seulement il y a déjà dans la première partie de l'hémistiche – « Amor mi mosse » –, tout « l'amor che move il sole e l'altre stelle²⁷ », mais la seconde partie – « che mi fa parlare » –, qui rime avec « ti faccio andare », présente elle aussi un grand intérêt pour notre hypothèse. En termes modernes, *a parte artificis*, c'est l'intellect qui construit la théologie à l'intérieur de la *Comédie*, tandis que la grâce est pour ainsi dire l'auteur des *Acta salutis*, de l'action du salut. Précisément parce que la *Comédie* est un « théâtre d'action », voilà que l'intellect s'élève pour faire valoir son rôle dans la représentation du divin, cependant que la Grâce descend pour *movēre* (Virgile d'abord, puis peu à peu Dante). Toutefois, ici non plus il ne faut pas réduire la grâce dantesque, et donc l'éthique qui en dérive, l'éthique du *movēre*, au seul bénéfice ou privilège du croyant en tant qu'individu : la *Divine Comédie* est pour *everyman* (*Paradis*, I, 109-110) ; la grâce est pour « toutes natures », pour tous les appelés « par la grande mer de l'être ». Lorsque Dante parle de grâce, il accède à l'héritage augustinien, particulièrement dans les chants XXXII et XXXIII du *Paradis* : « ma poi che 'l tempo de la grazia venne²⁸ ». Mais quel est-il, le temps de la grâce ? C'est celui qui vient après l'Incarnation et après le sacrifice sur la croix. Dante *auctor* parle déjà, pourrions-nous dire avec Joachim de Flore, *sub ampliori gratia*. Et si l'on ne veut pas lui prêter ces accents joachimites, disons avec Augustin *sub gratia* : Dante parle, théologiquement, depuis un temps de grâce. Le « *movēre* » n'est donc pas seulement « impulsif » mais « conclusif » ; il revêt, en un temps qui est déjà celui de la Grâce, les fruits précoces de la forme ultime : il est, en somme, téléologique.

La grâce d'un temps rédimé anime et incarne des corps rédimés. Quand, au chant XXVI du *Purgatoire* – qui est l'un des plus subtils de toute la *Comédie* –, Dante fait référence à la grâce, il la présente d'abord en relation à son corps mortel, il la « plie », pour ainsi dire, à sa chair terrestre, avec une force qui, lorsqu'on lit lentement, est encore plus subjuguante :

[...] « O anime sicure
d'aver, quando che sia, di pace stato,
non son rimase acerbe né mature
le membra mie di là, ma son qui meco
col sangue suo e con le sue giunture.

Quinci sù vo per non esser più cieco ;
donna è di sopra che m'acquista grazia,
per che 'l mortal per vostro mondo reco »
(*Purgatorio*, XXVI, 53-60).

[...] « Ô âmes assurées
d'avoir un jour ou l'autre état de paix,
mes membres ne sont pas restés là-bas
ni verts ni mûrs, ils sont là, avec moi,
avec leur sang et avec leurs jointures.

Je vais là-haut pour n'être plus aveugle ;
une dame est là qui m'obtient cette grâce
de porter corps mortel par votre monde. »

25. Secondé, dans l'*oboediantia*, mais précédé, dans l'*ordo narrationis*, par l'application immédiate qu'en fait Virgile en conduisant Dante vers le salut, ainsi que conclut la fin du chant I : « Allor si mosse, e io li tenni dietro » (*Inferno*, I, 136 : « Alors il se mit en chemin, et je le suivis »).

26. *Inferno*, II, 72 : « Amour me meut, qui me fait parler. »

27. *Paradiso*, XXXIII, 145 : « l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles ».

28. *Paradiso*, XXXII, 82 : « mais depuis qu'est venu le temps de la grâce ».

La dame qui « obtient cette grâce » n'est pas une « allégorie » théologique ; c'est une femme évoquée par le truchement d'un corps qui est là, avec ses jointures et son sang, qui est reconnu par les âmes du chant XXVI du *Purgatoire*, en termes humbles s'opposant à la hardiesse « sublime » du chant XXVI de *l'Enfer* :

« Beato te, che de le nostre marche »,	« Bienheureux, toi qui de nos contrées,
ricominciò colei che pria m'inchiese,	reprit celle qui m'avait déjà interrogé,
« per morir meglio, esperienza imbarche ! »	« pour mieux mourir, reçois
	l'expérience ²⁹ ! »

Dante « embarque » un don de grâce, mis en soute comme le sont les *realia* des marchands : ce n'est pas « l'ardeur / que j'eus à devenir expert du monde » propre au « vol fou » d'Ulysse, voyage égaré dans des landes infécondes, sans peuples et sans communautés, et donc sans rédemption : « non vogliate negar l'esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente³⁰ ». Et au chant X du *Paradis*, lorsque revient encore une fois, en position notable, le terme « grâce », c'est également pour manifester son lien profond avec la visibilité sensible des corps :

E Bëatrice cominciò : « Ringrazia,	Bëatrice commença : « Rends grâce,
ringrazia il Sol de li angeli, ch'a questo	rends grâce au Soleil des anges, qui t'a fait
	monter
sensibil t'ha levato per sua grazia ».	à ce soleil sensible, par sa grâce. »

(*Paradiso*, X, 52-54).

« Rends grâce au Soleil des anges », c'est-à-dire Dieu, car à ce soleil « sensible » – nous sommes en effet dans le ciel du soleil – il « t'a fait monter [...] / par sa grâce ». L'élection de la grâce ne produit pas d'« effets unitifs » : élévation mystique, ravissement, extase, mais une *effusion d'intellect*³¹. Le chant X du *Paradis*, au vers 52, permet même au contraire de célébrer Dieu « hors de l'économie de l'humain » (tandis que la mystique aspire toujours à l'union de l'humain avec le divin) : ici Dieu est purement le « Soleil des anges », ainsi qu'il était déjà défini dans le *Banquet*³². Du reste, la chanson qui ouvre le deuxième traité du *Convivio*,

29. *Purgatorio*, XXVI, 73-75 ; trad. française de Lucienne Portier.

30. *Inferno*, XXVI, 116-117 : « ne refusez pas l'expérience, / en suivant le soleil, du monde inhabité ».

31. « Sur les quatre plans d'évolution définis par Dante dans son *Convivio* : le littéral, l'allégorique, le moral et l'anagogique, l'œuvre impérieuse de la *Commedia* poursuit héroïquement son ascension méthodique, comme celle du héros lui-même, pèlerin d'amour et d'absolu. Elle s'élève, de cercle en cercle, jusqu'à cette abstraction finale d'une effusion de gloire au sein de la divinité : *effusion encore toute d'intellect*, car le cheminement spirituel du poète est, par sa nature même, étranger aux voies du mysticisme proprement dit » (Saint-John Perse, *Pour Dante*, op. cit., p. 11).

32. « Ora è da ragionare per lo sole spirituale e intelligibile, che è Iddio. Nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempla di Dio che 'l sole. Lo quale di sensibile luce sé prima e poi tutte le corpora celestiali e le elementali allumina : così Dio prima sé con luce intellettuale allumina, e poi le [creature] celestiali e l'altre intelligibili » (*Convivio*, III, XII, 7 ; trad. cit. : « il faut maintenant raisonner par le soleil spirituel et sensible qu'est Dieu. Nulle autre chose sensible au monde n'est plus digne d'être l'exemple de Dieu que le soleil. Il éclaire d'une lumière sensible soi-même d'abord, puis tous les corps célestes et ceux qui sont faits des quatre éléments ; de même Dieu éclaire d'abord soi-même de lumière intellectuelle, puis les créatures célestes et les autres intelligibles »).

« Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete » (« Vous dont l'esprit meut le troisième ciel »), illustre justement le *movēre* qui gouverne le ciel de Vénus, plus largement commenté dans le ciel éponyme du *Paradis* :

Noi ci volgiam coi principi celesti	Mêmes soif, rythme et ronde nous emportent
d'un giro e d'un girare e d'una sete,	dans le grand bal céleste de ces Princes
ai quali tu del mondo già dicesti :	à qui déjà tu disais dans le monde :

“Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete” “Vous, esprits qui mouvez le ciel troisième...”³³

(*Paradiso*, VIII, 34-37).

Il y a correspondance parfaite entre le système du *Banquet* et celui des cieux du *Paradis*. Plus encore, c'est précisément cet *incipit* qui est cité dans le lieu spécifique où Dieu se présente comme le « Soleil des anges » : d'une œuvre à l'autre, l'élément constant est la réciprocité entre *intellegere* et *movēre*. Une puissante co-essentialité aristotélicienne, si elle est nécessaire pour comprendre la pensée de Dante, elle l'est encore plus lorsqu'on raisonne autour du *movēre* paradisiaque. Là de même, l'intervention des anges est une action « descendante » qui n'est pas différente de celle qui avait mû Virgile ; il s'agit, en somme, d'un travail de *comédie* :

[...] quei lumi divini	[...] vu venir vers nous
veduti a noi venir, lasciando il giro	ces lumières divines, laissant la ronde
pria cominciato in li alti Serafini ;	commencée dans le ciel des Séraphins.

(*Paradiso*, VIII, 25-27).

On notera, en outre, que le ciel de Vénus n'est en rien le « ciel courtois ». Si l'on prend le *Leitmotiv* qui ouvre le chant VIII du *Paradis* et celui qui clôt le chant IX, les deux qui sont consacrés à Vénus, on s'aperçoit qu'on commence avec Charles Martel et qu'on termine avec Folquet de Marseille, c'est-à-dire un représentant de l'autorité politique et un de l'autorité religieuse. Le ciel de Vénus, celui qui d'un point de vue romantique semblerait devoir être le ciel de Béatrice et de l'amour, s'achève dans les derniers vers précisément ainsi :

Ma Vaticano e l'altre parti elette	Mais le Vatican et les autres hauts lieux
di Roma che son state cimitero	de Rome, qui ont été le cimetière
a la milizia che Pietro seguette,	de la milice que Pierre a suivie,
tosto libere fien de l'avoltero.	seront bientôt libres de l'adultère.

(*Paradiso*, IX, 139-142).

Ce sont les paroles mêmes qu'en termes de paraphrase correctrice saint Pierre scandera, « proverbando li suoi successori » (« invectivant ses successeurs »), au chant XXVII (v. 22-27) du *Paradis*. Lorsque ces reproches de saint Pierre répéteront le jugement de Folquet de Marseille au chant IX du *Paradis*, ce sera juste après que nous ayons assisté à la profession de foi de Dante, qui confesse :

E io rispondo : « Io credo in uno Dio	Et je réponds : « Je crois en un Dieu
solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,	seul et éternel, qui meut tout le ciel
non moto, con amore e con disio »	sans être mû, avec amour et avec désir ».

(*Paradiso*, XXIV, 130-132).

33. *Paradis*, VIII, 34-37 ; trad. M. Scialom.

Cette profession de foi s'adapte elle aussi pleinement, de manière organique, à la structure de la *Comédie*, depuis la déclaration de Béatrice au chant II de l'*Enfer*, « Amor mi mosse », jusqu'aux deux vers encadrant, en guise d'incipit et de conclusion, le *Paradis* : « La gloria di colui che tutto move » (« La gloire de celui qui meut toutes choses »), et « l'amor che move il sole e l'altre stelle » (« l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles »), dernier vers du *Paradis* et clausule de tout le poème.

Le Paradis est le passage, de ciel en ciel, d'une parole qui meut, de même que le fait la grâce. Saint Augustin déjà, dans son *Enarratio* du *Psaume CXX*, avait observé : « Ad ambulandum et proficiendum et ascendendum *charitas movet* ; ad cadendum *superbia movet*³⁴. »

Les intelligences angéliques qui meuvent, la grâce qui descend opérante, les bienheureux qui prophétisent pour inciter à œuvrer pour le royaume : cette admirable machine de grâce que Dante déploie dans son paradis est quelque chose qui aujourd'hui doit être mieux mis en lumière dans l'économie et la géographie du poème dantesque. Le poète lui-même reconnaît que l'Incarnation n'est pas seulement *rémunératrice* du péché humain, mais qu'elle déborde de l'histoire, qu'elle reste éternellement « en excès infini »

Poi cominciò : « Colui che volse il sesto	Puis il commença : « Celui qui tourna le
a lo stremo del mondo, e dentro ad esso	compas
distinse tanto occulto e manifesto,	aux limites du monde, et au-dedans
non poté suo valor sì fare impresso	distingua l'occulte et le manifeste,
in tutto l'universo, che 'l suo verbo	ne peut imprimer assez fort sa valeur
non rimanesse in infinito eccesso.	dans l'univers pour que son verbe
[...]	n'y reste pas en excès infini.
E quinci appar ch'ogne minor natura	[...]
è corto recettacolo a quel bene	d'où il apparaît que toute nature mineure
che non ha fine e sé con sé misura	est bref réceptacle à ce bien
	qui est sans fin, et qui n'a que soi pour
	mesure.

(*Paradiso*, XIX, 40-51).

Le Verbe *excède*, mais en même temps la Trinité « n'a que soi pour mesure ». Et *a parte hominis*, où va ce *movēre* ? Il se tourne vers le centre de cette mesure : « Cantando, credo, il ben ch'a sé le move³⁵ », vers « Colui che attira in alto » – comme le disent le texte johannique (Jn 12, 32) et Teilhard de Chardin. Mais on devrait lire, conformément au latin *in altum*, vers l'« au-delà dans ses profondeurs », comme le suggère le chant de saint Pierre Damien :

Né venni prima a l'ultima parola,	Je n'étais pas encore à mon dernier mot
che del suo mezzo fece il lume centro,	que la lumière pivota sur son centre,
girando sé come veloce mola ;	tournoyant comme une meule rapide ;
poi rispuose l'amor che v'era dentro :	puis l'amour qui était en elle répondit :
« Luce divina sopra me s'appunta,	« Lumière divine a fondu sur moi,
penetrando per questa in ch'io m'inventro,	pénétrant par celle-ci, où je m'inventre,

34. *Enarrationes in Psalmos*, CXX, in PL, XXXVII, 1608, § 5.

35. *Paradiso*, XVIII, 99 : « en chantant le bien qui les attire ».

la cui virtù, col mio veder congiunta,
mi leva sopra me tanto, ch' i' veggio
la somma essenza della quale è munta »
(*Paradiso*, XXI, 79-87).

et sa vertu, jointe à ma vision,
m'élève tant au-dessus de moi que je vois
la suprême essence dont elle est extraite. »

Tel est le *Paradis* de Dante. On retrouvera, d'ailleurs, peu après, « le antiche e le nuove cuoia », pour rester dans la métaphore animale, où s'« enventre » (en consonance avec « munta ») l'amour annoncé par l'Ancien et le Nouveau Testament ; il s'agit, certes, de cuirs traités en parchemin, mais cuirs tout de même, qui rappellent du reste la *ploia* (pluie) de l'Esprit saint : « [...] Ed io : “La larga ploia / de lo Spirito santo, ch'è diffusa / in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia³⁶” ».

Et un tel « enventrement » est la chair splendide de l'intellect. C'est aussi un « *movēre* vers le centre », qui anime tout l'univers et que décrit magnifiquement Béatrice :

« La natura del mondo, che *quīeta*
il mezzo e tutto l'altro intorno move,
quinci comincia come da sua meta ;
e questo cielo non ha altro dove
che la mente divina, in che s'accende
l'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove. »
(*Paradiso*, XXVII, 106-111).

« La nature du monde, qui tient en repos
le centre et meut tout le reste alentour,
commence ici comme à son terme ;
et ce ciel n'a pas d'autre *où*
que l'esprit divin, en qui s'allument
l'amour qui le meut et la vertu qu'il
verse. »

Le mystère divin s'allume et attire vers le centre, mais au centre même du mystère réside un noyau que nous connaissons ; paradoxalement, le long cheminement vers l'essence de la Trinité nous rend à nous-mêmes. Je ne sais pas pourquoi dans la lecture du *Paradis* ce sont toujours les deux derniers tercets qui ont prévalu, alors que les précédents dévoilent à eux seuls tout le sens du poème :

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi !
Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspecta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige³⁷
(*Paradiso*, XXXIII, 124-131).

Ô lumière éternelle, qui toi seule
règles en toi, te connais, et connue
de toi te connaissant, te ris et t'aimes !
Celui de tes anneaux qui semblait être
comme un reflet produit par la lumière,
lorsque mes yeux en eurent fait le tour,
me parut comporter dans son espace
notre effigie, peinte en sa couleur même³⁸.

« Entendre » et « mouvoir » vers le centre visent à amener toute la création vers une Trinité qui, à l'intérieur, est peinte à notre image. Le terme « effige » revient seulement deux fois dans l'ensemble de la *Comédie*, et toutes deux à la fin du

36. *Paradis*, XXIV, 91-93 : « [...] Et moi : “La large pluie / de l'Esprit saint, qui est diffuse / sur les parchemins anciens et nouveaux” ».

37. Le visage du Christ avait été, un peu plus tôt, une icône de semblable stupeur, imprimé dans le lin de la Véronique : « “Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace, / or fu sì fatta la sembianza vostra ?” » (*Paradiso*, XXXI, 107-108 ; « “Mon Seigneur Jésus-Christ, Dieu vrai, / votre visage était donc ainsi ?” »).

38. *Paradis*, XXXIII, 124-131 ; trad. M. Scialom.

Paradis : ici dans le mystère humain de la Trinité et un peu plus tôt dans le congé de Béatrice, ce qui constitue une belle symétrie en cet instant où Béatrice s'en va et où saint Bernard est sur le point d'arriver :

<p>Sanza risponder, li occhi sù levai, e vidi lei che si faceva corona reflettendo da sé li eterni rai.</p> <p>Da quella regiōn che più sù tona occhio mortale alcun tanto non dista, qualunque in mare più giù s'abbandona, quanto lì da Beatrice la mia vista ; ma nulla mi faceva, ché s'ua effigie non discendèa a me per mezzo mista</p> <p>(<i>Paradiso</i>, XXXI, 70-78).</p>	<p>Sans répondre, je levai les yeux et je la vis qui se faisait une couronne des rayons éternels réfléchis en elle.</p> <p>De la région qui tourne le plus haut un œil mortel n'est pas aussi distant, même plongé dans le fond de la mer, que là mes yeux l'étaient de Béatrice ; mais ce n'était rien, car son image descendait vers moi sans nul mélange.</p>
--	--

Ce sont aussi ces vers qui sont apparus à Borges comme les plus beaux de tout le *Paradis*, et qu'il évoque dans l'un de ses chapitres intitulé « Le dernier sourire de Béatrice » :

<p>Tu m'hai di servo tratto a libertate per tutte quelle vie, per tutt'i modi che di ciò fare avei la potestate.</p> <p>La tua magnificenza in me custodi [...]</p> <p>(<i>Paradiso</i>, XXXI, 85-88.)</p>	<p>Tu m'as tiré de servitude à liberté par toutes ces voies, par tous ces modes que tu avais le pouvoir d'user.</p> <p>Préserve en moi ta magnificence [...].</p>
--	---

« Liberté » et « magnificence ». Ces vers – que Borges a interprétés d'après la traduction en anglais de Longfellow, avec un hiatus très marqué en fin de vers : « Così orai ; e quella, sì lontana / come pareva, sorriso e riguardommi³⁹ » – pourraient presque être lus comme une oraison adressée à une icône, effigie d'une Béatrice qui a tiré Dante « de servitude à liberté », et à laquelle il demande de préserver une telle « magnificence ». L'extraordinaire parcours amoureux, prophétique, politique et intellectif de toute cette « festinata gente⁴⁰ » vers le centre humain du mystère trinitaire – comme le redit le même chant, qui rappelle que le « Figliuol di Dio / carcar si volse de la nostra salma⁴¹ » – suggère alors de reconnaître que la *Comédie* accomplit ce que souhaitait Augustin : elle redessine en nous l'image divine et la restitue à « notre César » :

[...] sic imago Dei, ad quam creati sumus, proficiendo resculpatur. Peccando enim obsolefacta erat, attrita erat. Unde attrita ? unde obsolefacta ? Cum fricatur ad terram. Quid est, ad terram fricatur ? Terrenis cupiditatibus teritur. [...] Veritas quaeritur in Dei imagine, non vanitas. Amando enim veritatem imago illa, ad quam creati sumus, resculpatur, et proprius nummus Caesari nostro reddatur⁴².

39. *Paradiso*, XXXI, 91-92 : « Je priai ainsi ; et elle, si lointaine / qu'elle paraissait, sourit et me regarda ».

40. *Paradiso*, XXXII, 58 : « foule venue pleine d'empressement ».

41. *Paradiso*, XXXII, 113-114 : « le Fils de Dieu / voulut prendre le poids de notre chair » (trad. M. Scialom).

42. Augustin, *Sermo XC. De verbis Evangelii Mt. XXII, 1-14. De Caritate*, X : « Extendenda dilectio, ut omnes rapiat ad Deum » ; je cite des *Opera omnia*, Paris, 1837, t. V, pars prior, p. 566.

3. L'énonciation de l'éternel dans l'éternel

Le chant de saint Pierre Damien établit pour la dernière partie du *Paradis* une irréprésentabilité radicale qu'il est bon de rappeler : « però che s'innoltra ne lo abisso / de l'eterno statuto quel che chiedi, / che da ogne creata vista è scisso⁴³ ». Le mystère de la Gloire divine, irréprésentable, indicible, radicalement autre, « est séparé de tout regard créé » (*da ogne creata vista è scisso*). À partir de ce chant, Dante multiplie les figures d'ineffabilité, et se présente – dès le début du chant suivant – comme un « fantolin » *infans*, incapable de prononcer un mot, ayant besoin de sa mère et d'un abri : « Oppresso di stupore, a la mia guida / mi volsi, come parvol che ricorre / sempre colà dove più si confida ; / e quella, come madre che soccorre / súbito al figlio palido e anelo / [...]»⁴⁴. » L'image se déploiera plus encore dans les célèbres tercets du chant suivant : « E come il fantolin che 'nver' la mamma / tende le braccia, poi che 'l latte prese, / per l'animo che 'nfin di fuor s'infiamma ; / ciascun di quei candori in sù si stese / con la sua cima, sì che l'alto affetto / ch'elli avieno a Maria mi fu palese⁴⁵. » Il sera encore question de « parvoletti » au chant XXVII du *Paradis*, et « fantolino » et « balia » apparaîtront dans le finale du chant XXX ; et bien qu'entré dans sa pleine maturité sur le chemin du salut (« Nel mezzo del cammin di nostra vita » ; *Inferno*, 1), Dante se fait tout petit, comme s'il s'appliquait à lui-même la maxime évangélique : « *Nisi efficiamini sicut parvuli*, non intrabitis in regnum caelorum » (Mt 18, 3).

Le dernier chant du *Paradis* sera l'accomplissement de ces figures, définissant la parole du poète telle une aphasie de nourrisson : « Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella⁴⁶. » C'est pourtant dans ce chant que Dante rassemble, comme l'a appelé Curtius, toutes les autorités des classiques dont il est l'héritier et l'achèvement : non seulement saint Bernard, qui élève son admirable prière à la Vierge (« Vergine Madre, figlia del tuo figlio⁴⁷ »), mais aussi le Virgile de l'*Énéide* (« così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla⁴⁸ »), ainsi que la tradition grecque des Argonautes (« Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo⁴⁹ »). Est-il donc possible que ce Dante, qui se dresse tel la *summa* ultime de tout l'héritage classique, se présente d'un point de vue *biologique*

43. *Paradiso*, XXI, 94-96 : « car ce que tu demandes s'enfoncé dans l'abîme / de l'éternel conseil, si loin / qu'il est séparé de tout regard créé ».

44. *Paradiso*, XXII, 1-5 : « Oppressé de stupeur, du côté de mon guide / je me tournai, comme l'enfant qui recourt / là où toujours il se confie le plus ; / et elle, comme mère qui secourt / aussitôt son fils pâle et hors d'haleine, / [...] ».

45. *Paradiso*, XXIII, 121-126 : « Et comme un nourrisson qui tend les bras / vers sa mère quand il a pris son lait, / pour la joie qui s'enflamme enfin au-dehors, / chacune de ces blancheurs tendit vers le haut / sa cime, si bien que me fut claire / la haute affection qu'ils avaient pour Marie. »

46. *Paradiso*, XXXIII, 106-108 : « Ma parole désormais sera plus courte, / même au regard de ce dont j'ai mémoire, / que d'un enfant qui baigne encore la langue au sein. »

47. *Paradiso*, XXXIII, 1 : « Vierge mère, fille de ton fils ».

48. *Paradiso*, XXXIII, 65-66 : « ainsi au vent dans les feuilles légères / se perdait la sentence de Sibylle ».

49. *Paradiso*, XXXIII, 94-96 : « Et un seul point m'est plus violent oublié / que vingt-cinq siècles à l'entreprendre / qui fit s'émerveiller Neptune à voir l'ombre d'Argo. »

comme un « parvoletto » (un « petit enfant ») ? Ici encore Dante convoque l'autorité la plus haute des pères de l'Église, ce saint Augustin qu'il place au sommet du Paradis : « François, Benoît et Augustin » (*Paradis*, XXXII, 35). Et c'est précisément saint Augustin qui célèbre dans le dernier livre de ses *Confessions* la louange du créé et qui invoque la vision de la béatitude ultime, assignant aux « enfants » et aux « petits à la mamelle » – et jusqu'à aujourd'hui cela n'a jamais été évoqué par les exégètes de Dante – l'innocente palpitation de cette louange suprême : « Puissions-nous voir, Seigneur, *les cieux, ouvrage de tes doigts !* Dissipe à nos yeux le nuage dont tu les as recouverts. Là se trouve ton témoignage qui *donne la sagesse aux tout-petits*. Parachève, mon Dieu, *ta louange par la bouche des enfants et des petits à la mamelle*⁵⁰. » Augustin citait un passage célèbre de l'Évangile de Matthieu, XXI, 14 : « Il y eut aussi des aveugles et des boiteux qui s'approchèrent de lui dans le Temple, et il les guérit. Voyant les prodiges qu'il venait d'accomplir et ces enfants qui criaient dans le Temple : "Hosanna au fils de David !", les grands prêtres et les scribes furent indignés et ils lui dirent : Tu entends ce qu'ils disent, ceux-là ? » — « Parfaitement, leur dit Jésus ; n'avez-vous jamais lu ce texte : *De la bouche des tout-petits et des nourrissons, tu t'es ménagé une louange ?* [Ps 8, 3]" » Et ce fut, pour toujours, la source et le sceau de sa louange. Dante reprit ce *Perfice* et cet *Hosanna* pour mener à son terme la longue « louange » de l'humanité, enfant au sommet du *Paradis* et Père de l'Église des temps derniers.

Le chant XXXIII du *Paradis* s'ouvre par l'invocation : « Vergine Madre, figlia del tuo figlio ». La célèbre prière adressée à la Vierge par saint Bernard (ultime guide de Dante vers la vision du mystère de la Trinité) au début du dernier chant du *Paradis* a suscité une infinité de commentaires et introduit deux tercets parmi les plus denses de toute la *Divine Comédie* en termes de théologie et de figures : « Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio, / tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura⁵¹. » Au cours des siècles, les commentateurs ont avec raison souligné cette densité de paradoxes juxtaposés, qui ne peut que renvoyer à la structure même du *Magnificat*, et ils ont rappelé l'apport de l'hymnologie et des antiphonaires marials médiévaux. Néanmoins, même les plus avertis d'entre eux (de Sapegno à Chiavacci Leonardi) ne vont pas au-delà du « *mater... semper virgo* » que l'on retrouve dans la première strophe de l'*Ave maris stella*, ou bien du « *genuisti qui te fecit* » qui appartient à l'un des éloges de la Vierge les plus répandus : « *Beata es Virgo Maria quae Dominum portasti creatorem mundi : / Genuisti qui te fecit et in aeternum permanens Virgo.* »

Erich Auerbach lui-même, qui nous a laissé la plus belle lecture de la « prière à la Vierge⁵² », en vient à désigner comme l'hymne « la plus proche » la *Laus Christi* attribuée à Claudien (« *Ipse opifex, opus ipse tui* »), mais il ne peut s'approcher

50. « *Perfice, Deus meus, laudem tuam, ex ore infantium et lactantium* » ; *Confessiones*, XIII, 15 ; Bibliothèque augustinienne, n° 14, p. 454-455.

51. *Paradiso*, XXXIII, 1-6 : « Vierge mère, fille de ton fils, / humble et haute plus que créature, / terme fixé d'un éternel décret, / tu es celle qui as tant annobli / notre nature humaine, que son créateur / daigna se faire sa créature. »

52. E. Auerbach, « Dante's Prayer to the Virgin... », *Romance Philology*, III, 1949, p. 1-26 ; trad. française de D. Meur, *La prière de Dante à la Vierge...*, in *Écrits sur Dante*, Paris, Macula, 1999, p. 269-299.

davantage de l'inoubliable pureté du vers dantesque et conclut avec efficacité : « Dans la poésie chrétienne, le parallélisme antithétique de la rhétorique grecque sert à exprimer les paradoxes fondamentaux de la foi : trois et un, Dieu et homme, créateur et créature, parole et chair, sublime et humble, Passion et gloire, mort et résurrection, mère et vierge, etc.⁵³ » Et avec Auerbach, tous se sont arrêtés là, à la sublime rhétorique du paradoxe chrétien.

Mais Dante est un poète-théologien, et un philosophe, qui ne se contente pas des « allégories des poètes », et dans son *Épître* à Cangrande della Scala, en appelant à l'autorité d'Aristote (« sicut res se habet ad sese, sic se habet ad veritatem »), il affirme que son texte est toujours vrai (et d'autant plus dans le *Paradis*, consacré au vrai éternel de la béatitude), entièrement vrai, dans la lettre avant même que dans l'allégorie, car « veritas de re, quia in veritate consistit tanquam in subiecto, est similitudo perfecta rei sicut est » (« la vérité d'une chose, qui consiste dans la vérité en tant que sujet, est la ressemblance parfaite avec la chose telle qu'elle est⁵⁴ »). Aucune concession donc de Dante à l'arsenal de la « translation », aux figures de la « transposition » humaine de la lettre à l'allégorie. Chaque terme de « Vergine Madre, figlia del tuo figlio » est lettre de vérité ; non point paradoxe, mais identité de la formule avec son essence.

Dante pouvait encore moins vouloir faire une simple « figure » de poésie dans les mots que saint Bernard, son plus haut champion, adresse à la Vierge *sub specie aeternitatis*. Il faut donc encore creuser, et songer au changement de perspective qu'introduit saint Bernard – prononçant depuis l'éternité des paroles d'éternité – dans le texte des trois derniers chants de la *Comédie*. Il faut tout d'abord observer que Dante renverse – avec une absolue nouveauté – le paradigme sémantique de l'hymnologie, où la mise en relief porte précisément sur le registre de la maternité, comme dans l'hymne consonante qui commence par les mots : « *Mater patris et filia, mulierum letitia / stella maris eximia...* » Tout au plus – et il ne me semble pas que cela ait été signalé jusqu'ici – peut-on arriver à l'hymne *Verbum bonum et suave*, dans laquelle on retrouve le premier hémistiche de Dante : « *Verbum bonum et suave / personemus illud ave / per quod Christi fit conclave / virgo mater filia.* » *Vergine madre, figlia...*, mais il manque le reste du vers qui renvoie à une vertigineuse symétrie *filiale* (et non parentale) entre le divin et l'humain. Ce qui importe chez Dante, c'est la nouveauté radicale – sur le registre tout à fait « comique » du « fantolin » dont il narre le *Paradis* – de ce « fille de ton fils », mère et fils « fantolini » descendus dans l'humain des langes, d'une naissance sans fin à l'éternel.

Je ne pense pas que l'hymnologie mariale permette d'aller plus loin. Il faut donc rappeler que Dante écrit les derniers chants de son *Paradis*, ou du moins qu'il les corrige et les peaufine, dans la Ravenne byzantine, dans l'éblouissement des mosaïques de Saint-Vital, de Saint-Apollinaire et de Galla Placidia, au sein d'une théorie byzantine de l'icône que nous donne à lire, en un lent étonnement et une superbe pertinence exégétique, ce magnifique passage de l'*Épître* à Cangrande, que je transcris une fois encore, pour qu'on puisse en savourer pleinement toute la portée : « *veritas de re [...] est similitudo perfecta rei sicut est* ».

Nous devons chercher le « *Figlia del tuo figlio* » dans la parfaite ressemblance de ce « dire » avec son « être » dans l'éternel *est* : la lettre de l'icône. Nous y sommes

53. *Ibid.*, p. 276.

54. Dante, *Épître XIII*, trad. cit., p. 549.

aidés par la merveilleuse tradition byzantine, lumineuse et souvent oubliée, qui associe – sur des parois ou des arcs affrontés – la double vérité littéraire des moments extrêmes de la vie du Fils dans la Vierge et de la Vierge dans le Fils : naissance du Christ dans ses langes et montée au Ciel de l'*animula* de la Vierge également dans des langes, au cœur du mystère de la *dormitio Virginis*. À l'encontre de l'hérésie monophysite, l'orthodoxie byzantine a toujours mis l'accent sur cette double vérité : du Christ qui se fait homme et de la femme qui devient reine des cieux, par delà leur passage sur terre. André Grabar, dans son riche essai *Les Voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge*⁵⁵, a reproduit quelques fresques de cette tradition de la *Dormitio*, mais toutes serbes ou macédoniennes (Ohrid, Gračanica, Sopočani), difficilement connues de Dante, et en tout cas exemptes de cette réciprocité qui met face à face – comme dans le vers de Dante – la naissance du Christ à la Vierge et la naissance de la Vierge au Christ après la *dormitio* (j'ai trouvé d'autres fresques de cette tradition, et plus connues en Occident, dont j'irai rendre compte). Or l'Italie garde – et même mieux, elle en atteste – cette spécularité iconique du *figlia del tuo figlio* ; et pour commencer dans l'admirable voûte du bras occidental de l'église Santa Maria dell'Ammiraglio (ou de la Martorana), à Palerme. Les deux superbes mosaïques, qui se reflètent l'une l'autre et desquelles Ernst Kitzinger⁵⁶ a révélé le caractère exceptionnel, représentent justement la *Nativité* et la *Dormition*, les deux langes, du Fils dans la chair et de la Vierge dans l'Éternité, comme absolument spéculaires. L'église et sa décoration en mosaïque remontent au XII^e siècle, à l'initiative de Georges d'Antioche, grec orthodoxe au service de Roger II ; et la pureté de cette tradition byzantine reste intacte.

Mais le monument ne pouvait être connu de Dante. En revanche, Dante eut l'occasion de voir le plus grand triomphe de Marie que le dernier Moyen Âge lui ait consacré : peu de temps avant le jubilé de 1300 (année qu'il choisit pour date initiale de sa *Comédie*) furent achevées les mosaïques absidales de Jacopo Torriti à Sainte-Marie-Majeure⁵⁷, avec cet éloge triomphal de l'humain qu'est le couronnement de Marie, sous lequel est représentée, dans l'axe, l'ascension – dans les bras du Christ – de l'*animula* de la Vierge. Sur les côtés, droit et gauche, les deux gestes symétriques de la Vierge qui offre son fils dans les langes à l'adoration des bergers et à celle des rois mages. Ce fut le cycle de mosaïques le plus majestueux de l'époque de Dante, et encore aujourd'hui, lorsqu'on contemple ne serait-ce que les immenses volutes florales qui entourent le *Couronnement*, on ne peut s'empêcher de penser aux mots du poète : « Nel giallo de la rosa sempiterna », « che così germoglia / in questa primavera sempiterna⁵⁸ », qui font du *Paradis* final un admirable tissu mosaïqué en vers.

Dante put aussi avoir eu connaissance, au moins de manière indirecte, d'un autre événement, plus proche : la procession qui en juin 1311 accompagna et célébra la mise en place sur le maître-autel du *Duomo* de Sienne de la *Maestà* de Duccio tout

55. Paris, Flammarion, 1979.

56. E. Kitzinger, *The mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington, Dumbarton oaks research library, 1990.

57. Cf. A. Tomei, *Iacobus Torriti pictor : una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Rome, Argos, 1990.

58. « Au cœur jaune de la rose éternelle » (*Paradis*, XXX, 124) ; « qui bourgeoonne ainsi / dans un printemps sempiternel » (*Paradis*, XXVIII, 115-116).

juste terminée. Ce chef-d'œuvre – où Marie sur le trône, avec dans ses bras le Fils, est vénérée par les quatre ordres des apôtres, des martyres, des anges et des saints – était surmonté d'un couronnement au centre duquel se trouvait la *Dormitio* (maintenant au Museo dell'Opera del Duomo, à Sienne) dans laquelle le Christ tient entre ses bras une nouvelle-née vêtue de blanc, aux mains jointes et orantes, aux douces mèches de cheveux bouclés encadrant son visage d'enfant : peut-être la plus belle incarnation du « *figlia del tuo figlio* ». Mais sans aller jusqu'à Rome ou à Sienne, le projet de la façade de la cathédrale florentine conçu par Arnolfo di Cambio prévoyait de placer dans la lunette au-dessus du portail une Annonciation symétrique à une Dormition. Déjà Bonanno l'avait sculptée sur sa porte du *Duomo* de Pise⁵⁹ ; et déjà les Florentins la vénéraient sur le tendre panneau du Maître de la Madeleine, maintenant conservé au Musée des arts décoratifs de Paris. Le *Transitus* du Pseudo-Joseph d'Arimatee⁶⁰ – texte qui allait inspirer, dès le XIII^e siècle, le culte de la « *Madonna della Sacra Cintola* » à Prato – témoigne de la présence à Florence de cette tradition orientale.

Lorsque l'on considère avec attention la biographie et la théologie de Dante, non seulement il en ressort – autour de cette théorie et épiphanie de l'icône qui clôt le *Paradis* – un « *Dante byzantin* » (ce qui explique aussi du reste que Mandel'stam ait été l'interprète de la *Comédie* le plus sensible du XX^e siècle), mais il se profile en outre avec plus de netteté le drame qui traverse tout le *Paradis*, et qui fut appréhendé avec tant de lucidité et de sobriété par Giorgio Petrocchi. Dante devait-il, comme les mystiques, s'incliner devant la suréminence de la sagesse divine, qui excède infiniment l'ensemble de sa création et toute vision possible ? Plusieurs fois le poète ressent l'attrait, l'autorité, le poids, exercés par cette tradition et il le déclare : « Non poté [Dio] suo valor sì fare impresso / in tutto l'universo, che 'l suo verbo / non rimanesse in infinito eccesso⁶¹ » Tout dans le *Paradis* déborde d'« excès infini » divin ; mais ensuite, durant ses années à Ravenne, dans la luminosité byzantine de l'or éternel « che né occaso mai seppe né orto⁶² », Dante retrouva le sens ultime de sa *Comédie* dans la symétrie parfaite du « fantolin » dans les langes, dans la naissance à l'humain du Divin et dans l'incorporation de l'homme à Dieu (son « *indiarsi* »). Cette Vierge, « *umile e alta più che creatura* », que le Fils couronne dans l'abside de Sainte-Marie-Majeure, est le dernier signe, et le premier, de la dignité humaine, de notre continuel « être-engendré-pour-l'éternel » (et non pour la mort) : ce couronnement de l'humain que dans sa prière saint Bernard recueille au-dessus de la condition créaturale, de la même manière que Virgile le fait, pour Dante, au sommet du *Purgatoire* : « per ch'io te sovra te corono e mitrio⁶³ ».

59. Je renvoie à W. Melczer, *La porta di Bonanno nel Duomo di Pisa : teologia ed immagine*, Pise, Pacini, 1988.

60. Sur la tradition de la *Dormitio*, voir le vaste ouvrage de Simon Claude Mimouni, *Les Traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie : études littéraires, historiques et doctrinales*, Leyde, Brill, 2010, XXXIX + 382 p. Sur les premières sources patristiques, voir Jean Damascène, *Homélie sur la Nativité et la Dormition*, par Pierre Voulet s.j., Paris, Cerf, 1961.

61. *Paradiso*, XIX, 43-45 : « [Dieu] ne peut imprimer assez fort sa valeur / dans l'univers pour que son verbe / n'y reste pas en excès infini ».

62. *Purgatorio*, XXX, 2 : « qui jamais ne se lève et jamais ne se couche ».

63. *Purgatorio*, XXVII, 142 ; trad. cit. d'A. Pézard : « Je te baille sur toi couronne et mitre ».

Séminaire : paradis mystiques, paradis intellectuels, paradis artificiels

Le jeudi 26 janvier 2012, Carlo Ossola : Introduction.

Le jeudi 2 février 2012, Victoria Cirlot, Université de Barcelone (Espagne) : « Hildegarde de Bingen ».

Le jeudi 9 février 2012, Vivetta Vivarelli, Université de Florence (Italie) : « Le principe Espérance de Dante à Ernst Bloch ».

Le jeudi 16 février 2012, Victor Stoïchita, Université de Fribourg (Suisse) : « Paradis mystiques dans les arts baroques ».

Le jeudi 23 février 2012, Françoise Viatte, Conservateur général honoraire, Musée du Louvre : « Le Paradis à la Renaissance ».

Le jeudi 1^{er} mars 2012, Marielle Macé, CNRS-EHESS : « Les Paradis artificiels ».

Le jeudi 8 mars 2012, Jean Delumeau, Collège de France : « La recherche du Paradis » et Carlo Ossola : Conclusions.

PUBLICATIONS

Livres

Ossola C., *En pure perte. Le renoncement et le gratuit*, Paris, Rivages, 2011, 96 p.

Libri d'Italia (1861-2011), textes réunis et introduits par Ossola C., Milano-Napoli, Ricciardi, 2011, XLIII + 1498 p. ; *Introduction*, p. XI-XXXVII.

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011 ; *Introduction* de Ossola C., p. XIII-LXXX.

Ossola C., *Introduzione alla Divina Commedia*, Venezia, Marsilio, 2012, 160 p.

Butor M., Ossola C., *Conversation sur le temps*, Paris, Éditions de la Différence, 2012, 64 p.

Articles

Ossola C., « *Signare vocem* : pulsations de la voix », in Pernot L. (éd.), *La Rhétorique des arts*, Paris, PUF, 2011, 195-209.

Ossola C., « Dante, poeta d'Italia », *Lettere Italiane*, LXIII, 2, 2011, 177-180.

Ossola C., « Pulsations de la voix : à Fernando Bandini genevois », *Lettere Italiane*, LXIII, 3, 2011, 403-415.

Ossola C., « Andrea Zanzotto, "In illa insula immotus" », *Nessun consuntivo : i 90 anni di Andrea Zanzotto*, Crocetta del Montello, Antiga, 2011, 15-22.

Ossola C., « Andrea Zanzotto. Commiato », *Lettere Italiane*, LXIII, 4, 2011, 565-566.

Ossola C., « "Tuttolibri". Un anniversario per conoscere », in D'Agostino A., *Raccontare la cultura. L'avventura intellettuale di « Tuttolibri (1975-2011) »*, Rome, Donzelli, 2011, VII-XIII.

Ossola C., « Avons-nous un vocabulaire mystique pour le XXI^e siècle ? », in *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Essais réunis et introduits par Lydie Parisse, Paris, Garnier, 2012, 21-29.

Ossola C., « Curiositas y nonchalance. De la proximidad y de la distancia », in *Historia y formas de la curiosidad*, Essais réunis par Francisco Jarauta, Santander, Fundación Botin, 2012, 263-274.

Ossola C., « Alla voce "taranta". Una lezione leopardiana », in *Morsi dalla taranta*, Melpignano, Fondazione « La Notte della Taranta », 2012, 19-22.

Ossola C., « Seule la main qui efface / peut écrire le mot juste », in *Des expériences intérieures. Pour quelles modernités ?*, Essais réunis par Julia Kristeva, Paris, Centre Roland-Barthes, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012, 129-157.

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

Concert

Mémoires d'Italie en musique. Le 25 novembre 2011, Edna Stern, pianiste, a donné un concert pour célébrer les 150 ans de l'unité italienne (1861-2011).

Concert et Lecture

Concert-dialogue entre Michel Butor, écrivain et Jean-François Heisser, pianiste, le 2 mars 2012 : *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*.

Christine Jacquet-Pfau, maître de conférences

Publications

Ouvrage

Guilpain M., Jacquet-Pfau C. et Pruvost J. (dir.), avec la collaboration de Madec A.-L., *Pierre Larousse, Lexicographe de tous les savoirs*, Paris, Honoré Champion, sous presse.

Articles ou chapitres d'ouvrages collectifs

Jacquet-Pfau C., « Norme et usages orthographiques à travers trois dictionnaires de langue contemporains », *Carnets d'Atelier de Sociolinguistique*, n° 5, 2011, Rey C. et Reynés P. (éd.), *Dictionnaires, norme(s) et sociolinguistique*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2012, 139-159.

Jacquet-Pfau C., « Les emprunts lexicaux dans la neuvième édition du Dictionnaire de l'Académie française », *Études de linguistique appliquée. Revue de didactologie et de lexiculture des langues-cultures*, n° 163, Rey C. (dir.), *Dictionnaire de l'Académie française : un modèle qui traverse les siècles*, juil-sept. 2011, Paris, Didier Érudition-Klincksieck, 2012, 307-323.

Compte rendu

Hagège Cl., *Dictionnaire amoureux des langues de Claude Hagège* (Plon, 2009), *La Linguistique*, 48(1), PUF, 2012, 141-144.

Colloques et conférences

– « Les illustrations dans *La Grande Encyclopédie* de Marcelin Berthelot *et alii* et le *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels* de E.-O. Lami », journée d'étude, L'illustration au service des dictionnaires, Université de Cergy-Pontoise, 7 octobre 2011.

– « La féminisation des noms de métiers », conférences du CLAS, Collège de France, 6 décembre 2011.

– « Rencontre avec Alain Rey » (organisation et présidence), Librairie Compagnie, Paris, 23 février 2012.

– « La féminisation des noms de métiers », conférence organisée par l'ILLE (Institut de recherche en langues et littératures européennes, EA 4363), Département des lettres de la faculté des lettres, langues et sciences humaines de l'université de Haute-Alsace, Mulhouse, 2 avril 2012.

– « «L'école pour tous» face à la diversité des usages. Normes, pratiques et évolution du XIX^e siècle à nos jours », Les 6^{es} rencontres de Liré, Le français, une langue pour réussir, Les Lyriades de la langue française, Angers, 23-29 avril 2012.

– « D'une langue à l'autre dans le Grand Dictionnaire universel et Le Petit Larousse illustré : analyse du discours sur les mots empruntés à d'autres langues », colloque international Pierre Larousse, Toucy, 11-12 mai 2012.

– « Les signes du féminin dans les dictionnaires d'usage (du français) », Les sémiotiques du Dictionnaire, 5^{es} journées allemandes des Dictionnaires, colloque international de lexicographie, 6-8 juillet 2012, Klingenberg am Main (Allemagne).

Édition

Direction de la collection « La Lexicothèque » aux éditions Lambert-Lucas (Limoges) : *Alain Rey, vocabuliste français*, textes réunis et présentés par Gaudin F., 2011 ; Baider F., Lamprou E. et Monville-Burston M. (dir.), *La Marque en lexicographie*, 2011.

Exposition

Direction de l'exposition éditoriale, à l'occasion de la journée des *Dictionnaires*, colloque international, *Dictionnaires et parlars de métiers*, Université de Cergy-Pontoise, 21 mars 2012.

Enseignement

L'enseignement est dispensé à l'INALCO : « Sémantiques et structuration du lexique » (cours « transversal » destiné aux étudiants de licence 2^e année) ; « Pratiques textuelles et usages », « Outils et ressources multilingues » (INALCO, licence 2^e année de traitement numérique multilingue) ; « Lexique et morphologie » (INALCO, master 1 pro : Ingénierie linguistique et master 1 recherche : sciences du langage).

Paola Cattani, ATER au Collège de France

Publications

Cattani P., *Le règne de l'esprit. Littérature et engagement au début du XX^e siècle*, en cours de publication, Olschki, Firenze.

Cattani P., « Charles Péguy et la Passion du Christ au Gethsémani, entre souffrance pascalienne et héroïsme classique », soumis à la *Revue d'Histoire littéraire de la France*.

Cattani P., « Maurice Barrès e le riviste fiorentine di inizio secolo : gli articoli ritrovati di Charles Du Bos », *Lettere italiane*, sous presse.

Cattani P., « Saint Augustin entre Giovanni Papini et Giuseppe Prezzolini », *Rivista di storia e letteratura religiosa*, sous presse.

Cattani P., « Suarès lecteur de Stendhal. La querelle sur le style », en cours de publication dans la *Revue italienne d'études françaises*.

Cattani P., « Les écrivains convertis au catholicisme lecteurs de Saint Augustin : un nouvel augustinisme du début du XX^e siècle ? », *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 2, 2012, 97-113.

Cattani P., « Valéry en poète engagé : son européisme entre critique à l'histoire et poésie prophétique », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 3, 2011, 391-418.

Cattani P., « Le règne de l'esprit à l'aube du XX^e siècle : engagement européiste et critique littéraire chez André Suarès », *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 2, 2011, 161-190.

Cattani P., Commentaire scientifique d'un ensemble de textes (Antonio Stoppani, *Bel Paese*, 1876 ; Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina*, 1891 ; *Costituzione italiana*, 1947), in Ossola C. (dir.), *Libri d'Italia (1861-2011)*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Ricciardi-Treccani, 2011.

Sara Natale, boursière Compagnia di San Paolo/Collège de France

Publications

Natale S., « L'indovinello bolognese. Il sonetto della Garisenda visto da Strada Maggiore », *Lettere Italiane*, 63(3), 2011, 416-447.

Natale S., « *Miseremini mei miseremini mei saltim vos amici mei*. Note sul Giobbe elegiaco di Cavalcanti, Dante e Petrarca », in Bertazzoli R. et Longhi S. (a cura di), *La Bibbia nella letteratura italiana. III : Antico Testamento*, Brescia, Morcelliana, 2012, 187-204.

Natale S., « L'Antico Testamento nella letteratura dialettale degli ebrei d'Italia tra Otto e Novecento », *ibid.*, 375-399.

Natale S., « Il "librett" della memoria. "Il ghetto che muore" e i nomi salvati nel canzoniere giudaico-mantovano di Annibale Gallico (1876-1935) », *La Rassegna Mensile di Israel*.

Sous presse

Natale S., *Annibale Gallico, Storie vecie*, édition critique et commentata, glossario dei termini giudaico-mantovani, con una prefazione di Segre C., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.

En cours de publication

Natale S., « Mantova, la città de le invension. Memoria e fantasia del ghetto sventrato nel canzoniere giudeo-mantovano di Annibale Gallico (1876-1935) », *Le forme e la storia*, 2, 2012.

Rossana Vanelli Coralli, Boursière Compagnia di San Paolo/Collège de France

Publications

Rossana V. C., « Attraverso la "parola dipinta", di Giovanni Pozzi », in Billi N. et Rossi F. (éd.), *Critici del Novecento. Atti del Colloquio del Dottorato di Ricerca in Italianistica*, Aspasia, Bologna, 2011, 97-108.

Rossana V. C., « Aglio », in Anselmi G. M. et Ruoizzi G. (éd.), *Banchetti Letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, Carocci, Roma 2011, 31-37.

