

LA TENTAZIONE, IL VOLO E LA VISIONE:
TRE TEMPI DE *L'IMAGE D'UN MAGE OU*
LE SPIRITUEL DI ANDRÉ MAGE DE FIEFMELIN
di *Luigi Magno*

La rovina degli ideali e dei miti di prosperità fioriti in epoca rinascimentale consegue alla congerie di conflitti politici, militari e religiosi che la Francia conosce, in un contesto di crisi europea generale, nella seconda metà del XVI secolo. Quella felice congiuntura storica che aveva nutrito gli ideali dell'*harmonia mundi* e della *dignitas hominis* si spezza nell'autunno del Rinascimento, lasciando proliferare rizomi di crisi che determineranno il crollo progressivo delle concezioni umanistiche. La circolazione di vecchie intuizioni e nuove idee (Copernico e l'eliocentrismo), la scoperta di nuovi continenti e l'idea di nuove dimensioni possibili (Bruno e l'infinità dei mondi), i progressi della stampa e dei suoi circuiti di distribuzione determinano, tra altri fattori, una scossa relativistica nei campi del sapere. La centralità dell'uomo nel cosmo si perde, le certezze decadono rivelando tutti i limiti della conoscenza, mentre angosce metafisiche riappaiono nell'immaginario collettivo e le verità sembrano cedere il passo all'informe, al proteiforme e all'instabile.

In un universo così sconvolto le idee entrano in fermento e gli uomini di lettere, tra incertezza gnoseologica e inquietudine ontologica, danno voce alla disparità delle loro attese. Le correnti di pensiero si incrociano tuttavia in modo inestricabile e le tendenze letterarie evolvono nel senso di una continua ibridazione; la contraddittorietà di quegli anni appare più complessa delle categorie che usiamo per descriverla, rendendo così spinoso ogni tentativo tassonomico¹.

La produzione dei poeti francesi della fine del XVI secolo è sintomatica della frattura profonda tra, da un lato, la pienezza epistemologica e il culto delle certezze sull'uomo che il Rinascimento aveva coltivato, e, dall'altro lato, l'epoca di crisi in cui questi valori si annientano, si frammentano, si dislocano. Allo scollamento metafisico tra terra e cielo fa eco la rottura linguistica tra cose e parole (Foucault, 1966) che fa piombare il furore poetico rinascimentale nei labirinti di una «poétique de crise» (Clément, 1996)². Il paradosso generalizzato domina l'epoca e spinge i poeti alla riflessione: la poesia non è più il luogo della verità (modello "omerico") ma lo spazio del *questionnement*, il luogo dove si pongono domande, dove si cercano, eventualmente, soluzioni o risposte. Certo, il primo interrogativo è di tipo autocritico, e riguarda la poesia stessa, le sue condizioni di possibilità e di validità, la sua influenza, il suo statuto (può ancora la poesia pretendere di dire il vero?). Forse i suoi strumenti non sono proprio intatti: prova ne è la sfiducia nel segno linguistico, nelle sue capacità di dire, di trasmettere, che dà impulso a tutte quelle pratiche sincretiche come gli emblemi, i rebus (il bisogno di allegare l'immagine per avallare le potenzialità del verbo) o i carmi figurati. In queste condizioni, se alcuni poeti propongono un abbandono vitalistico, sensualistico, all'incostanza, altri si interrogano alla ricerca

di soluzioni, di quelle certezze o quella costanza a cui appigliarsi (non dimentichiamo qui coloro che, come ad esempio Montaigne, propongono il sincretismo e il relativismo quale chiave possibile allo smarrimento delle coscienze, e pensano il compromesso come soluzione pacifica ai conflitti).

I poeti protestanti trovano il loro saldo appiglio in Dio, principio e termine di ogni cosa, attorno al quale tutto si organizza. Nei versi di alcuni le brutalità delle vicissitudini contingenti si riverberano in modo più diretto, conferendo ai loro componimenti una caratura visibilmente militante (si pensi alle *Tragiques* di Agrippa d'Aubigné)³. In altri poeti riformati, invece, quella stessa inquietudine prende la via della meditazione introspettiva, della riflessione personale e intima, dunque una forma sostanzialmente lirica (e di effusione con Dio e la sua chiesa). I versi di questi ultimi danno voce a una lotta interiore, solo apparentemente disancorata dagli avvenimenti circostanti: si tratta infatti in entrambi i casi di formule poetiche differenti che rimandano a una stessa militanza in favore della chiesa riformata e della dottrina protestante.

La lettura di alcuni sonetti di André Mage di Fiefmelin non sarà che una delle possibili interpretazioni della sua raccolta di liriche, dunque una lettura parziale. Scegliendo tre momenti significativi de *Le spirituel* (la tentazione mondana, il volo e la visione), si è voluto riprendere, nell'ordine, l'orchestrazione evidente che organizza l'opera in sette *essays*. Si tratta di un percorso classico che dalla realtà mondana corrotta giunge all'esaltazione di Dio, passando dalla celebrazione dell'anima (*L'ame humaine*) o ancora attraverso il canto del dramma personale del credente (*Saints souspirs*). Nella raccolta dei suoi versi, il tono generale è quello della meditazione (sul mondo, Dio, il peccato, la grazia), ma il percorso che il poeta organizza è lontano dall'essere una traiettoria in linea retta⁴. La simbolica ascesa dell'anima dal mondo a Dio si svolge infatti nell'opera secondo forme e modi che potrebbero evocare piuttosto l'immagine di una linea serpentinata: continue riprese o anticipazioni deviano dalla naturale progressione verticale di tale percorso senza tuttavia sconvolgerne i presupposti.

Si dirà altrove di questa mancanza di linearità e della varietà polifonica (o forse atonale) de *Le spirituel*. Qui ci limiteremo alla lettura di quattro sonetti di cui si cercherà di mettere in luce forme e motivi non senza richiamare alla mente, sotto forma di *fil rouge*, quella contiguità imitativa Fiefmelin-Sponde che, se ben funziona sul piano dell'*elocutio*, meno si adatta, a volte, agli esiti finali della poesia di Fiefmelin. Quest'ultimo non è stato il poeta creatore di sistemi simbolici *originali* (parlare di originalità per la produzione dell'epoca è senza dubbio fuorviante e restrittivo) che si segnalino per i loro tratti distintivi. Fiefmelin resta un emulo di Sponde ma la sua poesia, come tenteremo di mostrare, non converge sempre con le posizioni spondiane.

Peccati mondani

Il monito biblico del «vanitas vanitatum et omnia vanitas» (*Qohelet*, I, 2) e, più in generale, tutti i contenuti dell'*Antico Testamento* costituiscono, nella loro eterogeneità, la fonte maggiore di quei temi come il *contemptus mundi*, il *taedium vitae*, o ancora la *miseria hominis*, motivi attorno ai quali una copiosa tradizione di pensiero antico ha meditato.

Jean Delumeau (1983, pp. 15-208) ha ampiamente mostrato in che modo i motivi del disprezzo del mondo e quello della svalutazione dell'uomo, affondando le proprie radici negli scritti biblici (Salmi, Vangeli), siano stati declinati congiuntamente dalla tradizione letteraria e religiosa già in epoca medioevale. Ora, quello stesso pessimismo ha alimentato anche la dottrina protestante, che ha ripreso con grande virulenza i temi dell'odio del corpo e della decadenza/corruzione del mondo, inquadrandoli in una radicale sfiducia circa la natura umana e l'uomo.

La diagnosi dei riformati è allarmante e perentoria. La natura umana non è altro che peccato e quindi morte dell'anima. La morte è il prezzo da pagare per la colpa prima da cui solo la grazia di Dio – che istilla fede nei credenti, ed è dunque amore – può liberare. Gli uomini, tutti parimenti macchiati dal peccato, si dividono tra gli eletti – i rigenerati – a cui Dio accorda la grazia destinandoli alla salvezza dell'anima, e i reprobati, che, malgrado eventuali opere di pentimento, nulla potranno contro la sorte cui sono stati predestinati. Solo gli eletti, tra cui il poeta protestante si annovera, hanno la capacità di comprendere le due istanze che nel mondo convivono scontrandosi, mentre agli empri privi della grazia non è dato dirimere i segni di vita (segni dell'amore di Dio che salva l'anima) e quelli di morte contemporaneamente presenti al mondo. Attorno a questa divisione prende piede una serie di dualismi o di opposizioni, sia all'interno della teologia protestante sia nella poesia che a essa si ispira⁵. Quella stessa opposizione tra virtù e fortuna che tanto aveva fatto dibattere il Rinascimento torna adesso sotto i termini di costanza e incostanza, carne e spirito, bene e male, cielo e terra.

Nel secondo *essay de Le spirituel (L'homme naturel)* André Mage consacra i suoi versi ai temi del peccato e del male mettendo particolarmente in luce la decadenza fisica dell'uomo nel mondo. Tale posizione rientra certo nei dogmi della teologia riformata e protestante ma, come osserva Marcel Raymond (1971b, p. 45), in *L'homme naturel* gli aspetti fisici e materiali dell'abiezione umana fanno di questa sezione la parte più *fisica* della sua opera. Vi si susseguono descrizioni di malattie, di sofferenze, di deformazioni fisiche e quant'altro il corpo umano può conoscere nelle sue forme più abiette di corruzione, suggerendo una relazione diretta tra corruzione morale (peccato) e corruzione fisica⁶.

In un suo sonetto, definito da Marcel Raymond (1971b, p. 47) come «le plus moderne» di tutti i sonetti di Fiefmelin⁷, André Mage esemplifica questa coscienza del peccato attraverso la descrizione dell'uomo alle prese con la tentazione carnale:

Ja la nuict couvroit l'air de ses aisles humides,
 Et l'amour annuictoit de mon esprit les yeux:
 Quand je sors en la rue, et cours me perdre ez lieux
 Où m'appelloit la femme ayant ses feux pour guides.
 Homme de cœur failly, mais de sens non timides!
 De jour je craignois l'œil du monde vitieux,
 Non l'œil de Dieu jamais. Dont Christ, voyant des Cieux
 Mon naufrage, m'en sauve, et jette aux ports Hermides.
 Puis me dardant à vie un œil de foudre clair,
 Dont en l'eau de sa grace avoit trempé l'esclair,
 Qui les sens m'esblouit et me foudroya l'ame:

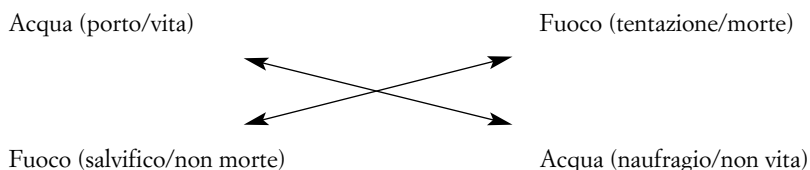
Va-t'en, dit il, en paix: ne peche. Et au dedans
 M'eslança mille coups et mille feux ardens.
 Donc en iray-je en paix tout en sang et en flamme?⁸

Fiefmelin orchestra qui il *récit* di un «je» in modo stilisticamente travagliato, attraverso il ricorso a uno stile spezzato. Il taglio sintattico delle frasi non rispetta infatti la struttura strofica: se la prima quartina forma una frase, la seconda quartina contiene almeno due frasi (o forse tre, se si considera il v. 5 come una frase nominale, anche se questo verso pare essere piuttosto un'apposizione in forma esclamativa del «je» del v. 6); una terza frase si estende sulla prima terzina occupando le prime otto sillabe del v. 12; la quarta frase, tramite un *enjambement*, occupa le ultime quattro sillabe del v. 12 e tutto il v. 13, mentre il v. 14 conclude il sonetto con un'interrogativa retorica. Il ricorso alla figura dell'*enjambement* e la pratica sistematica della rottura delle frasi rispetto alle misure dettate dai versi o dalle strofe drammatizza e anima il racconto. L'intento è quello di far esperire al lettore una fruizione convulsa, tormentata, di quanto vive l'io della finzione poetica attraverso i quattro momenti in cui si articola il contenuto del poema, ovvero: il richiamo carnale esercitato dalla donna (vv. 1-7); l'intervento di Cristo (vv. 7-8); l'immagine del peccatore «foudroyé» ma destinato ad andare via «en paix» (vv. 9-13); infine, l'impossibilità di vivere questo stato contraddittorio (i due emistichi del v. 14 formano una sorta di ossimoro in cui la «paix» si oppone al «sang» e alla «flamme» quali immagini di guerra simbolica).

Le opposizioni e le antitesi strutturano tutto il sonetto. La divisione tra la notte e il giorno, per esempio, è l'opposizione che polarizza una serie d'antitesi⁹. Nei primi due versi, attraverso la corrispondenza di due soggetti («la nuit» e «l'amour»), due verbi («couvroit» e «annuictoit») e due complementi oggetto («l'air» e «les yeux de mon esprit»), si stabilisce un parallelismo sintattico nel quale la notte è metafora dell'amore fisico. La notte s'associa alla tentazione carnale, dunque alle tenebre del male, fino a confondersi con lo stato di peccato: questa immagine, condensando la metafora della vita mondana come tenebra, fa coincidere di fatto la vita macchiata dal peccato con la morte dello spirito. Al contrario, alla vita eterna ultramondana è associato il simbolismo solare della luce, identificabile con la redenzione mediata dalla grazia di Dio. Alla notte infatti si oppone il «jour» (v. 6), da intendersi come luce in senso lato: quella solare, che rende il poeta timoroso («je craignois», v. 6), ma anche quella prodotta dai fuochi o da altre fonti («foudre clair», v. 9; «l'esclair», v. 10; «foudroya l'ame», v. 11).

Oltre la dialettica tra il giorno e la notte, altre opposizioni sono orchestrate attorno ad accezioni diverse della stessa immagine. Si consideri il tema dell'acqua. Nel sonetto, più che indicare l'eterno passaggio e diventare il simbolo della mobilità incessante o dell'inconsistenza per eccellenza, questa immagine è orchestrata in un raffinato gioco di antitesi tra le sue connotazioni¹⁰. L'immagine sottesa alle «ailes humides» del v. 1 è quella ben nota della notte personificata, secondo un luogo comune poetico, dal pipistrello. Nell'iconografia del Rinascimento questo uccello simboleggia la donna feconda, essendo l'unico volatile provvisto di mammelle, così come nella tradizione biblico-alchemica esso è un animale impuro, ibrido (androgino), demoniaco (Chevalier, Gheerbrant, 1982, s.v.). L'umidità di queste ali pare essere un riferimento a non meglio definite viscosità femminili, sintomatiche della biblica impurità che la legge mosaica fa pesare sulla donna. Ora, sfruttando la polisemia dell'immagine, l'umidità carnale e peccaminosa è in antitesi con la funzione salvifica

dell'acqua, funzione evidente in almeno due luoghi del sonetto: i «ports Hermides» del v. 8 e «l'eau de sa grace» del v. 10. L'orchestrazione del sonetto si complica attraverso il ricorso all'immagine del fuoco. Se nel v. 4 i «feux» sono appannaggio della donna, dunque fuochi della passione e invito per la carne, al v. 13 i «feux ardents» (a cui si associano forse pleonastici «coups») ripropongono la stessa immagine nel suo risvolto spirituale. Nella terzina infatti sono i fuochi santi, la forza incendiaria di Dio, che creano le condizioni necessarie affinché il peccatore possa redimersi:



Si potrebbe obiettare che, nell'economia della prima strofa, la presenza dei fuochi al v. 4 invalidi l'interpretazione proposta circa l'umidità delle ali; allo stesso tempo, la doppia declinazione di queste immagini conferisce al sonetto quella densità che la struttura sintattica dello stesso tradisce.

Nella seconda quartina il v. 5 oppone, nei suoi due emistichi, il «coeur» ai «sens» attraverso un'avversativa («mais») anche se l'idea che le due parti del verso esprimono è identica: si tratta di dire il peccato («faily») e il diabolico perseverare del peccatore nel male («non timides»). Alla fine della strofa interviene già il motivo della salvezza (preannunciando quello della grazia) che è centrale nelle terzine. Si tratta, al v. 8, della metafora della salvezza (e di una nuova antitesi) che il peccatore trova, dopo il «naufage» (perdizione), nei «ports Hermides». L'immagine dei «ports Hermides» è senza dubbio metafora della salvezza dell'anima, approdo di quella navigazione tribolata in acque sempre insidiose, minata perennemente dal peccato che solo gli eletti sanno riconoscere¹¹. Resta tuttavia impossibile determinare in modo univoco il significato dell'aggettivo «Hermides». L'attributo, se etimologicamente connesso al greco *eremos* (solitario, deserto), potrebbe evocare l'idea di un luogo remoto e pacifico: questi porti sarebbero in tal senso la meta agognata e, allo stesso tempo, la ricompensa sperata dal fedele¹². Si potrebbe altresì leggere «Hermides» come un nome proprio che rimanderebbe a una tradizione antica: in questa direzione, si è pensato di interpretare l'attributo come «sous la protection de Saint-Elme» (Raymond, 1971a, p. 264). Il fuoco di sant'Elmo appare come un'immagine assai pertinente nell'economia del sonetto perché, in quanto sinonimo di meteora, dunque di guida luminosa, essa ripristina nei versi l'isotopia della luce. Si tratterebbe tuttavia, in senso lato, di un *hapax*, del solo rinvio a un santo presente nelle *Ceuvres* di Fiefmelin. Si potrebbe supporre allora che l'aggettivo «Hermides» rimandi a un mistero pagano che, malgrado la sua incommensurabile distanza con le verità delle Sacre Scritture, offre tuttavia al lettore una strada allegorica verso le verità divine. Almeno due interpretazioni si rendono così disponibili. La prima sarebbe un richiamo alla mitologia greco-romana, esemplificato dall'immagine di Cristo che si confonde con Ermes/Mercurio (dai tratti di un Giove/Zeus tonante). Questa interpretazione sembra pertinente se si pensa al dio Ermes non tanto nella sua funzione di psicopompo, quanto nelle sue vesti di messaggero degli dèi, inviato per sottrarre gli uomini da situazioni pericolose (la navi-

gazione)¹³. Non sarebbe tuttavia da escludere che l'aggettivo «Hermides» contenga un'allusione a Ermete Trismegisto (il dio egizio Toth che i greci avevano assimilato a Ermete), il leggendario autore del *Corpus Hermeticum*. Non è questo il luogo per soffermarsi sull'influenza esercitata dalla filosofia e la tradizione ermetica (e dalla pratica alchemica che è *arte ermetica*) sulla poesia di Fiefmelin¹⁴. Quello che qui si vuole sottolineare è che l'eventuale assimilazione dell'immagine di Cristo con quella di Ermete Trismegisto, il *tre volte grandissimo*, esemplifica un più vasto processo di sincretizzazione delle conoscenze, il quale si sviluppa in senso antiaristotelico e nel quale antiche tradizioni di origine orientale (cabala, inni orfici, profezie caldee, tradizione ermetica) si fondono con tradizioni più recenti (platonismo, cristianesimo, neoplatonismo). Lo scopo di questa filosofia religiosa, sincretica e assai intricata, è quello di trovare la chiave di conoscenze profonde, l'accesso a una *religio universalis*, a una conoscenza superiore che si disvela solo attraverso il ricorso a immagini complesse e costruite. Fiefmelin inserirebbe nel suo sonetto il rimando a Ermete Trismegisto non solo per dare rilievo al suo scritto (pensando all'orizzonte d'attesa di un lettore dell'epoca), ma anche per stratificare attorno all'immagine di Cristo nuovi significati: l'accesso ai «ports Hermides» non è forse salvezza dell'anima e, contemporaneamente, anche acquisizione di nuove conoscenze (come la pratica alchemica potrebbe far pensare)?

L'approdo al porto, metafora anche della purificazione biblica per mezzo del lavacro dell'acqua, è seguito dall'avverbio «Puis» (v. 9) che introduce non solo la prima terzina, ma inaugura contemporaneamente la seconda parte della narrazione. Il sonetto si articola così in due sequenze: un prima, momento del peccato, e un dopo, tempo della salvezza per mezzo dello *choc* che fulmina («foudre clair», v. 9; «éclair», v. 10; «esblouit» e «foudroya», v. 11). I «sens» scossi (v. 11) richiamano i «sens non timides» (v. 5) mentre l'«ame» fulminata (v. 11) fa eco al «coeur failly» (v. 5), formando così un chiasmo che sottolinea il capovolgimento della situazione. Così come i «coups» e i «feux ardents» del v. 11 si riallacciano ai «feux» della donna del v. 4, si insiste oltremodo sul passaggio dalla situazione di peccato a quella di redenzione, anche attraverso una sottomissione del soggetto: il «je» attivo e pervertito delle quartine diventa, nelle terzine, un soggetto passivo, redento e sottomesso ai disegni divini. Queste ultime segnano dunque la transizione da un amore carnale e peccaminoso a un amore epurato e mistico, anche alla luce di quel cambiamento direzionale che da un movimento centrifugo («je sors en la rue, et cours me perdre», v. 3) passa alla vettorizzazione centripeta («au dedans», v. 12). Tuttavia, l'ultimo verso, nella sua forma interrogativa, è ambiguo. Lo stato nel quale il poeta versa è certamente antitetico (pace e guerra) e riprende i termini utilizzati tradizionalmente per descrivere la condizione d'innamoramento. È pur vero che una passione ha rimpiazzato l'altra, ma il tormento descritto può comunque essere letto sia come strazio dovuto alla colpa, sia come estasi prodotta dell'amore divino.

Il giorno e la notte, la fiamma della tentazione e l'acqua della grazia, il fuoco carnale suscitato dalla donna (*faux feux*) e i fuochi santi ravvivati da Dio (*saints feux*), il naufragio e il porto, la sensualità contro la spiritualità. L'emblematico sdoppiamento ricorda i due cavalli platonici i quali, nel *Fedro*, trainano il cocchio alato, uno secondo un moto ascensionale, l'altro in direzione terrena e verso la caduta¹⁵. La vita terrena non è che la morte dello spirito, mentre soltanto la morte del corpo è vita per l'anima del credente graziato da Dio: le opposizioni e le antitesi declinano

dunque il contrasto che lacera il poeta e che converge nell'interrogativa del verso finale, proposizione che non dirime la controversia e non risolve le polarità della forza duplice che dilania.

Tutto il sonetto è leggibile secondo una dinamica intricata di antitesi che si sviluppa a più livelli. Su un piano generale possiamo osservare un'evidente ripresa – e conseguente rivisitazione – di quello stesso petrarchismo e delle sue coppie antiteti- che che avevano informato la prima maniera poetica della Pléiade, o ancora parte della poesia della prima metà del XVI secolo. I temi e le immagini si modellano su quello stesso stampo (la distanza che separa gli amanti, l'accettazione della sofferenza come via di purificazione/espiazione) ma i termini del contrasto sono cambiati. I residui di questa fonte petrarchista, diluiti da una dose di (neo)platonismo e smorzati dagli accenti religiosi, teologici e dogmatici, si fanno ormai espressione del conflitto tra la carne e lo spirito, tra il corpo e l'anima.

Si noti qui un doppio retaggio platonico: da un lato l'evocazione del vero amore che spinge, nella dottrina platonica, alla contemplazione del Bene assoluto; dall'altro l'esemplificazione di questo movimento verticale o centrifugo attraverso la vista, ovvero il senso che il neoplatonismo considerava superiore a ogni altro (Desimeur, 1982, pp. 56-7). Platonismo, neoplatonismo e petrarchismo convergono nel *topos* dello sguardo¹⁶. All'antitesi tra la notte e il giorno fa infatti eco un'altra opposizione che riguarda il senso della vista: se la notte è oscurità complice del male, essa è dunque accecamento diabolico (cfr. v. 6). All'impossibilità di vedere, di notte, Dio o la salvezza, si oppongono le luci del giorno che, come si è già avuto modo di osservare, non solo fanno diventare il poeta timoroso de «l'oeil du monde vitieux» (v. 6), ma, nel renderlo timorato di Dio, gli consentono di respingere il male fino a farsi abbagliare dalla luce divina («dardant un oeil», v. 9; «m'esblouit», v. 11). Nei vv. 6-7 Fiefmelin sviluppa una metafora *filée* dell'occhio: l'«oeil du monde», l'«oeil de Dieu» e Cristo «voyant» (ripreso al v. 9 con «dardant un oeil de foudre clair») ripropongono la stessa immagine che, dopo un primo riferimento alla realtà mondana, viene qui ripresa in accezione divina, salvifica.

Dio, che nel sonetto è amore e amato, trasforma e plasma il credente-amante attraverso il «dard». Si tratta di un'immagine dell'occhio di Dio, il cui sguardo si dirige in linea retta verso l'io narrante, come una linea immaginaria descritta da un simbolico raggio di sole. Uno sguardo che tuttavia è quanto meno duplice: un monito per il peccatore (il ricordo di quella presenza sempre perenne quanto scomoda del peccato) ma, allo stesso tempo, il segno dell'interesse di Dio che concede la grazia alla sua creatura. L'amore di Dio per gli uomini rigenerati plasma in loro la fede fino a far loro desiderare l'accesso al Bene assoluto. Infatti, ancor prima di poter aspirare alla morte fisica del corpo, il credente deve essere definitivamente impressionato dalla fede, che non arriva al protestante tramite una sua iniziativa – le opere – ma che è concessa gratuitamente da Dio.

Il martirio che il poeta deve sopportare è quello che ogni credente (amante) baciato dalla grazia di Dio (amato) accetta non senza una dose di *voluptas dolendi*. Tutti i supplizi e le sofferenze che l'eletto vive sulla terra sono momenti propizi che lo avvicinano al compimento della predestinazione; i dolori e le pene che ne derivano sono tappe necessarie per liberarsi dal peccato e avere accesso alla vita eterna: in questo senso, assumono essi stessi una funzione salvifica. Si tratta, come nella più

classica topica amorosa petrarchesca, di sopportare lo stato antitetico, in cui l'amante è immerso, in attesa della ricompensa finale. Ma il fine, per il poeta riformato, non è certo l'amore sensuale: la meta è nella salvezza dell'anima, nell'accesso al regno di Dio. La donna e la voluttà non sono più, in questo senso, che una delle molteplici tentazioni da avere in avversione.

Quel gioco formale di specchi che il titolo della raccolta annuncia nella sua formulazione (*Image d'un mage ou Le spirituel d'André Mage*) può altresì leggersi come una rivisitazione, un'insistenza, una complessificazione stilistica del *topos* dello sguardo. Ma non è solo quest'ultimo motivo a essere riorchestrato in chiave religiosa, o il tema dell'amore a scivolare da un ambito profano verso una dimensione divina: è forse tutta la concezione della missione del poeta a essere ripensata. Se il poeta rinascimentale, pervaso dai *furores* (neo)platonici, è pronto a esplorare il microcosmo come campo d'indagine i cui segni funzionano come simboli da decifrare per accedere a verità nascoste, Fiefmelin rifugge il mondo e ogni sua manifestazione per volgere lo sguardo direttamente all'extramondano che è in Dio, e da qui trarre ispirazione. Non cambia la funzione del poeta, così come continuano forme e immagini della tradizione, adattati però ai nuovi impulsi dettati dalla Riforma religiosa e dalle sue regole in fatto di estetica. Tuttavia, là dove Calvino o Bèze raccomandano una scrittura quasi iconoclasta, biblica e letterale, molte realizzazioni dei poeti protestanti daranno forma a compromessi sincretici con la tradizione poetica profana (Richter, 1973, pp. 165-202): la musa cristiana non sostituisce pienamente la musa pagana.

Fedele alla lezione della teologia riformata, Fiefmelin traduce nella sua raccolta di liriche la necessità di esperire le contraddizioni. Soltanto il credente che ha ricevuto la grazia di Dio può prendere coscienza dello stato antitetico in cui versa l'essere umano e, inversamente, il riconoscimento di questa dicotomia sulla terra non è che un sintomo della grazia. La tentazione della donna è un aspetto peculiare di un più vasto movimento antitetico: essa è disforica nella misura in cui incarna le forze del male, ma il suo incontro è anche rivelatore di certezze perché, in sua presenza e al suo richiamo, solo l'uomo illuminato dalla grazia sarà in grado di resistere e fuggire¹⁷.

Alle antitesi che il poeta vive, lyricamente, nei suoi poemi, fa eco un'altra opposizione che le comprende non senza farne parte. Oltre la dimensione antitetica, la tentazione carnale non è, a ben vedere, che uno solo degli aspetti di un movimento più generale al quale nulla e nessuno al mondo sfugge. Pensiamo qui all'idea di incostanza e d'instabilità delle cose del mondo. Se in epoca rinascimentale la fiducia nella corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo è ben salda, i poeti dell'autunno del Rinascimento si sentono partecipi di un mondo mutevole, dominato da incostanza e vanità. Di fronte all'evidente rottura di quei legami, se alcuni gioiscono del cambiamento incessante, altri si impiegano alla ricerca di benefiche influenze magiche che possano ripristinare quello stato di felice congiuntura ormai perduta. Influenzato dalla dottrina protestante, Fiefmelin guarda il mondo come luogo dove trionfano il peccato, il male e la morte. I porti a cui ancorare la propria nave non sono più i luoghi dell'immanenza: non resta allora al poeta che cercare la costanza nella realtà ultramondana, metafisica e trascendente, che egli trova in Dio.

La piuma e il volo

L'incostanza che regna nella dimensione mondana è un altro dei *topoi* spesso presenti nella poesia coeva. Le immagini in cui questa mobilità si traduce sono state ampiamente studiate (Rousset, 1995): bolle di sapone, vento, aria, piume evocano fragilità, leggerezza, inconsistenza. Se alcuni poeti come Etienne Durand (*Stances à l'Inconstance*) o Jacques Davy du Perron (*Temple de l'Inconstance*) celebrano gli effetti del cambiamento facendosi portavoce di un'incostanza bianca, altri, come Fieffelin, ne deplorano gli effetti:

Si l'homme icy vivant semble au traict empenné
 Qui, tiré, vole en l'air comme au champ de l'orage,
 Cette vie est de plume et de vent son passage,
 Son passage est le monde ou tout vole estant né.
 Comment donc tiendra roide à ce vent forcené,
 Qui tout roule au tombeau, la plume si volage!
 Non, non, suyvons ce vent qui nous porte au voyage,
 Et, nostre esprit ne soit de l'orage estonné.
 Pour le corps, non pour l'ame est la traverse faite:
 L'ame veille à l'abry du choc de la tempeste,
 Et, à l'erte à l'effroy, laisse dormir le corps.
 Que si par mort à temps ces traicts humains s'effacent:
 Suyvant Christ, non d'Helie et d'Henoc les transports,
 Par la porte du chef fault que les membres passent⁸.

Nella ripartizione delle quartine e delle terzine, il corpo, mortale, si contrappone all'anima, immortale. Prende forma, così, una divisione classica e simmetrica, nel rispetto della coincidenza quasi esatta tra la costruzione sintattica e la ripartizione strofica (a eccezione della seconda quartina che contiene due frasi, vv. 5-6 e vv. 7-8, le altre tre strofe delimitano altrettante frasi).

La prima strofa è composta da due principali giustapposte (vv. 3-4) e da una subordinata apparentemente ipotetica ma che ha piuttosto un valore causale (vv. 1-2) se si legge il «Si» come “poiché”. Una duplice similitudine si sviluppa lungo tutta la quartina: da un lato c'è l'uomo paragonato a una freccia adorna di piume («traict empenné», v. 1), dall'altro la vita il cui fluire è effimero quanto la resistenza di una piuma alle forze del vento. Viene così instaurato un sistema di equivalenze (tra la vita, la freccia piumata, la piuma e il vento) che al v. 3 prende la forma di un chiasmo («Cette vie est de plume et de vent [est] son passage») dove i due termini denotativi esterni («vie» e «passage») sono in rapporto metonimico, mentre i due termini connotativi interni («plume» e «vent») sono in rapporto metaforico. Si combinano qui i semi della leggerezza, della rapidità (il «traict» che «vole en l'air comme au champ de l'orage» evoca il lampo), della fragilità, del movimento, della vulnerabilità, della brevità, dell'incostanza, ovvero tutti i luoghi comuni della poesia dell'epoca, che continuano nella seconda quartina attraverso una metafora *filée* (vento, piuma, tempesta che indicano la condizione instabile dell'umanità designata qui dal «nous» del v. 7).

L'efficacia della quartina è dovuta anche alle ripetizioni: «vole» (v. 2) ripreso al v. 4, «son passage» (v. 3) ripreso nel verso seguente, «vivant» (v. 1) ripreso da «vie»

al v. 3, infine «empenné» (v. 1) riproposto da «plume» al v. 3. Queste riprese sottolineano una gradazione di tipo metonimico: attraverso espansioni successive si passa da «l'homme ici vivant» (v. 1) a «la vie» (v. 3) fino al «monde» e al «tout» (v. 4). Inoltre i due termini a valore deittico («icy», v. 1; «cette», v. 3) lasciano supporre un'opposizione in atto tra la fugace mondanità e l'inevitabile vita dopo la morte. Il tessuto fonetico della quartina moltiplica le fricative [s], [v], [ʃ]: in particolar modo, la presenza della sonora [v] nelle tre parole chiave della strofa («vie», «vole», «vent») entra in un gioco fonetico e semantico allo stesso tempo quando il «vivant» del v. 1 fa riecheggiare i due sostantivi «vie» e «vent» del v. 3, creando così una doppia equivalenza. Lo stesso procedimento è rintracciabile nella seconda quartina («ce vent forcené», v. 5; «si volage», v. 6; «suivons ce vent», v. 7) e si ripete nei sostantivi tra loro in rima («orage», v. 2; «passage», v. 3; «volage», v. 6; «voyage», v. 7), prolungando così il campo lessicale del movimento.

Riprendendo l'isotopia del viaggio e del temporale («traverse», v. 9; «tempeste», v. 10; «effroy», v. 11), nelle terzine si afferma la superiorità dell'anima – insensibile al tempo e al movimento – sul corpo – mortale e soggetto al movimento –. Se la prima terzina posiziona «corps» e «ame» in un chiasmo opponendo le due entità nelle loro azioni (l'anima vigile «veille», v. 10, mentre il corpo dorme, «dormir» al v. 11), l'ultima strofa è poco chiara. Se il «Que si» del v. 12 avesse infatti il significato di *et si*, avremmo in questo verso una proposizione ipotetica senza principale, a meno che non si debba interpretarlo come *et en effet*. Di controversa lettura è anche l'espressione «mort à temps» (morte prima del tempo? Morte sopraggiunta nel momento assegnato?), che parrebbe comunque sottendere la contrapposizione tra corpo, corrottile, e anima, immateriale e imperitura. L'allusione ai profeti Enoch ed Elia è più chiara: mentre Cristo è allo stesso tempo Dio e uomo – dunque, in quanto tale, un'entità immortale e un corpo sofferente e mortale – Enoch (*Genesi*, 5, 24) ed Elia (*2 Re*, 2, 11) sono ambedue saliti in cielo («transports», v. 13) perché rapiti misteriosamente, senza che il loro corpo dovesse prima morire in terra. Questo parallelo spiega perché l'uomo è più vicino a Cristo, il quale visse fisicamente la morte del corpo, che non ai profeti dell'*Antico Testamento*. L'ultimo verso rivela un nuovo nodo per l'esegesi con la metafora de «la porte du chef». Potrebbe trattarsi della testa («chef»), cioè dell'anima, di cui si ribadirebbe dunque la superiorità sul corpo («les membres»), in un contesto costruito sulla metafora del passaggio e del viaggio («transports»; «passent», v. 14). Ma è forse anche probabile che «les membres» siano qui da intendersi come gli affiliati della comunità cristiana, per cui il passaggio attraverso la morte fisica è una tappa necessaria, come è stato per Cristo («la porte du chef»), ma non per Elia ed Enoch. Appare così nuovamente chiaro l'intento di celebrare Cristo che ha riscattato, attraverso la sua morte, il peccato di Adamo.

Pur denunciando il passaggio e l'incostanza del mondo, Fiefmelin – come del resto altri autori – non si rassegna a cantare la fuga dell'essere e del tempo, dell'essere nel tempo, con tragica angoscia e, ancor meno, con sentimento di rivolta. La condizione dell'uomo è accettata dal poeta-credente come una situazione «antilogique» (Schmidt, 1967, p. 80), cioè di paradossale compresenza, nello scontro, tra la carne e lo spirito. La denuncia dell'instabilità – dunque del peccato – non si lega qui a una mancanza di certezze o all'espressione di incertezze metafisiche: il discorso poetico si vuole efficace, incisivo, quasi categorico, nell'opporre le verità divine al divenire fisico del mondo. Il poeta è convinto della sua doppia elezione: egli è predestinato

alla salvezza dell'anima – salvezza nella quale sarà sublimata l'incostanza mondana – e, toccato dalla grazia divina, è capace di discernere il male nel mondo e cantarlo in versi attraverso la sua parola.

Nel sonetto appare insistentemente, tra altri espedienti retorici, la metafora della piuma. La fonte del «traict empenné» è letteralmente spondiana (l'ottavo dei sonetti della morte), così come tutto il sonetto esibisce voyeuristicamente il lavoro d'ipermidiazione formale, ovvero di estrazione e di ri-elaborazione, fatto da Fiefmelin nel suo ipertesto a partire dall'ipotesto spondiano (non solo il sonetto VIII, ma anche i sonetti X e XI della stessa sezione)¹⁹. Importa qui notare quanto la metafora del volo sia ambivalente e polisemica, allo stesso modo delle immagini dell'acqua o del fuoco incontrate nel primo sonetto del quale abbiamo proposto una lettura. In un altro sonetto di Fiefmelin, infatti, si trova una diversa accezione dell'immagine del volo, antitetica a quella analizzata nel componimento *Si l'homme icy vivant semble au traict empenné* e che si può leggere quale metafora di innalzamento, di viaggio ascensionale dell'anima al cielo in vista dell'unione con Dio:

C'est à ce coup qu'aislé de l'esprit qui m'inspire,
 Je me sens enlever plus haut que tous les Cieux:
 Là faict Spirituel de charnel vitieux,
 Je voy l'Estant qui peut à tout estre suffire.
 Après ce Sainct d'amours mon coeur amant souspire,
 D'espoir mon ame aislée aspire à si beaux lieux,
 De pensers de l'esprit, que ma foy fournit d'yeux,
 Je descouvre le sein d'où ma vie respire.
 Paul ne vit l'Invisible, au tiers ciel emporté,
 Par autre extase, sainct qu'en mon humanité
 Je jouys de mesme air soubz l'effort de ma flamme.
 La foy, l'espoir, l'amour d'esprit, d'ame, de coeur
 Au Pere, Fils, Esprit avive, anime, enflamme
 L'homme en Dieu extazé pour jouyr de son heur²⁰.

Con la formula «C'est à ce coup qui» il poeta insiste sul presente dell'enunciazione e attira così l'attenzione sull'azione che è *in fieri*. Le metafore della piuma e del volo, ostentate nel sonetto che abbiamo precedentemente analizzato, così come l'immagine dell'ala che oscurava le malefiche atmosfere notturne nel sonetto *Ja la nuict couvroit l'air de ses aisles humides*, sono qui immagini che non indicano il passaggio dell'uomo o del tempo sulla terra e, ancor meno, le forze del male. Ora è il «je» a essere alato, ovvero dotato di quell'«esprit» (v. 1) vivificante che lo nutre, fornendogli ispirazione divina. Il corpo, metaforicamente reso alato dallo spirito, non si innalza tuttavia per un suo disegno personale ma vola passivamente al cielo, come calamitato o rapito («enlever plus haut», v. 2). Le forze ascensionali (della stessa natura di quelle centrifughe nel sonetto *Ja la nuict couvroit l'air de ses aisles humides*) che il «je» sperimenta in modo quasi sensibile («Je me sens», v. 2), non sono che l'immagine metaforica dell'impotenza dell'uomo senza Dio. La costruzione passiva («[je suis] faict», v. 3) e l'idea del volo quale *enlèvement*, conducono l'io alla contemplazione dell'«Estant» (v. 4), contemplazione di tipo letteralmente visivo, ottico («Je

voy», v. 4) che, dopo il sentire del v. 2 («Je sens») e attraverso una derivazione, oppone Dio («Estant», v. 4) all'uomo («estre», v. 4). Le immagini, sottolineate dalla reiterazione della sibilante [s] (specie nei vv. 1-2), ribadiscono come il credente non possa innalzarsi al cielo per una sua iniziativa, ma debba necessariamente rimettersi agli inconoscibili disegni della grazia divina.

Nonostante il tema del volo si confonda qui con il rapimento estatico, la caratura profana di questi versi è innegabile. Si pensi al tema della metamorfosi, un euforico momento di rigenerazione. Il cambiamento riunisce forze e motivi diversi e contrastanti. La metamorfosi può infatti essere, da un lato, sinonimo di passaggio nel senso di una generale consunzione o esaurimento (ad esempio, la vita sulla terra che si consuma con la rapidità del bagliore di un lampo). Ma questa accezione, pur presente in Fieffmelin, non si risolve in un canto concitato e tragico, volto a esprimere un rimpianto per la dimensione terrena. La metamorfosi è qui una sorta di resurrezione, un momento iniziatico che segna la trasformazione interiore: il desiderio del fedele è quello di vedere la sua anima liberarsi dal corpo in modo tale che da «charnel vicieux» (v. 3) egli divenga uomo rigenerato («faict Spirituel», v. 3). Quindi, se da un lato il cambiamento conduce alla morte, dall'altro si pone come mezzo per sfuggire a essa (Longeon, 1980). Ma quello che più ci sollecita nell'immagine della metamorfosi è il richiamo alla tradizione alchemica²¹. Il lirismo della devozione ha infatti annodato profondi legami, all'epoca delle guerre di religione, con l'arte di Ermete (Greiner, 2000, pp. 447-60). Nei versi di molti poeti (cattolici come riformati) si stabiliscono paralleli tra la realizzazione dell'*opus* alchemico con la ricerca di Dio. Come nota il Greiner, al di là delle loro differenze, queste due ricerche (filosofale l'una, mistica l'altra) sembrano convergere su un'identica escatologia che promette il riscatto dei corpi attraverso il riscatto dello spirito/anima. Nelle due pratiche si dispiega uno stesso immaginario di metamorfosi e sublimazioni, e Fieffmelin torna anche in un altro sonetto su questi aspetti²².

Nella seconda quartina un gioco derivativo («amours», «Amant», v. 5), inserito però nel campo lessicale dell'amore («coeur») di tipo «Saint», mostra ancora la contaminazione tra la tradizione profana e quella religiosa. Amori, occhi, seno, sono termini qui definitivamente connotati in senso religioso. Al v. 6 l'immagine dell'«ame aisé» richiama l'«aislé de l'esprit» del v. 1 e continua il programma d'ascesa, sia attraverso la presenza ripetuta del suono [s] sia attraverso la presenza del verbo «aspire» (v. 6, che risuona con la rima «souspire»/«respire» dei vv. 5 e 8 e con «inspire» del v. 1). I pensieri dell'anima («pensers de l'esprit», v. 7), metaforicamente forniti del senso della vista («yeux», v. 7), permettono quella scoperta («Je découvre», v. 8) quasi gnostica che segue il sentire («Je me sens», v. 2) e il vedere («Je voy», v. 4), fino a far ricongiungere i pensieri delle cose divine con Dio (c'è infatti una sostanziale equivalenza tra l'anima, il pensiero, e Dio che è il loro oggetto di riflessione, ispirazione, aspirazione).

Nella prima terzina Fieffmelin propone un accostamento tra la sua esperienza mistica e quella di san Paolo, ricorrendo a una sintassi piuttosto singolare e complessa. Si potrebbe leggere questi versi nel senso seguente: lo stato d'estasi con cui san Paolo visse la contemplazione di Dio («l'Invisible», v. 9) non è affatto dissimile da quello che, allo stesso modo («de mesme air», v. 11), il «je» sperimenta su di sé nella propria condizione di graziato («saint», v. 10) e di essere animato dalla fiamma dell'amore divino. L'obiettivo della ricerca mistica è identico e si risolve per entrambi nella contemplazione del divino. La differenza sostanziale risiede però nei percorsi

d'ascesa: mentre l'estasi del «je» resta ancorata a una dimensione esclusivamente mondana («en mon humanité»), ribadendo così una sostanziale unità tra l'anima e il corpo (l'anima nel corpo), l'estasi di Paolo si realizza negli alti cieli del Paradiso («au tiers ciel emporté»)²³.

Questa antitesi accompagna l'ossimoro della visione dell'invisibile («vit l'Invisible», v. 9) di cui Fieffmelin orchestra le possibili variazioni nel sonetto *Il est vray, je voy Dieu, je le voy l'Invisible*, ma che già qui, come immagine metaforica, solca l'intero poema passando dal «voy» (v. 4) agli «yeux» (v. 7). La visione accompagna idealmente quella *climax* che attraverso il sentire («Je me sens», v. 2), il vedere («Je voy», v. 4), e la scoperta («Je decouvre», v. 8), diviene un vero e proprio gioire-godere («Je jouys», v. 11) fino alla scomparsa del «je» nell'ultima quartina, dove l'accesso all'estasi divina si apre a tutti i credenti graziati («L'homme en Dieu extazé», v. 14). La presenza del verbo *jouir* si potrebbe leggere come nuova traccia di una dimensione pagana e, forse, come elemento neoplatonico. Appare chiaro, infatti, che la visione di cui si parla nel sonetto è quella degli occhi della mente (come si dice al v. 7 in cui gli «yeux» sono quelli «de l'esprit») il che potrebbe dunque far pensare alla realizzazione di una visione mistica. Ora, la voce «je jouys» si accomuna a espressioni dell'amore, come, ad esempio, al v. 5, «d'amours mon coeur amant soupire», o ancora all'immagine della fiamma vivificante del v. 11. Una lettura conforme all'ortodossia religiosa che sostanzia il componimento potrebbe spiegare l'isotopia dell'amore con il sostegno di passi biblici. Si pensi qui a san Paolo, l'apostolo citato al v. 9, che, come sappiamo, insiste molto sulla centralità del tema dell'amore. Più precisamente si legga l'esperienza d'amore che san Paolo descrive nella *Lettera agli Efesini* (3, 17-19): troviamo qui un'idea dell'amore nel senso di *caritas*, nozione che i Padri della Chiesa avevano adottato mutuando e trasformando la teoria platonica dell'amore (Panofsky, 1975, p. 141). Il concetto di *caritas* quale amore spirituale (di Dio per la sua creatura, o viceversa) era, in ambito religioso, in aspra opposizione con la nozione di *cupiditas*, ovvero l'amore dei sensi (*ibid.*). Fieffmelin sembra invece esprimere l'amore divino non senza ricorrere a immagini (sospiri, godimento, fiamma) che possono confondersi con la tradizione profana e che lasciano quindi intravedere una possibile confluenza, o comunque una possibile confusione, tra la *caritas* e la *cupiditas*. Non sarebbe questo, tuttavia, un caso isolato. Come è già stato mostrato (Wind, 1971, pp. 68-70), la nozione di *voluptas* fu usata, in ambito neoplatonico (e ancor prima in ambito epicureo), per indicare sia le forme di piacere sensuale sia quelle più elevate dell'esaltazione mistica. La convergenza di aspetti antitetici su una stessa nozione si attua attorno a uno stesso principio di Piacere. La differenza tuttavia risiede nella transitorietà dei piaceri dei sensi: per emendare il loro carattere effimero bisogna innalzarsi verso il godimento reale, verso quel piacere supremo che travalica l'intelletto e le sue logiche, e che solo l'amore (cieco) procura. Viene così ribadita, per strade diverse, una sostanziale assimilazione dell'Amore con una suprema forma di conoscenza (che in Fieffmelin corrisponde con la visione di Dio). Anche se la lettura del sonetto *Il est vray je voy Dieu je le voy l'Invisible* smentirà in parte questa interpretazione, quello che si vuole mettere qui in evidenza è la contaminazione di una morale religiosa con un'esaltazione di tipo neopagano, attraverso una pluralità di letture a cui si presta qui la *passio amatoria*.

Il sonetto si chiude con versi *rapportés* (vv. 12-13). Al v. 12 assistiamo alla ripresa di termini presenti nella seconda quartina («foy» e «esprit» al v. 7, «espoir» e «ame»

al v. 6, «amour» e «coeur» al v. 5), riorchestrati secondo un principio ternario. I tre soggetti (fede, speranza, amore) corrispondono alle tre virtù teologali che hanno Dio per oggetto formale. Dio, presente nell'ultimo verso nella sua unità («Dieu» v. 13), è in questi versi consustanziale alle persone della Trinità²⁴. La costruzione in parallelo, ovvero la condensazione di termini sparsi nei versi antecedenti, offre una struttura formale adatta a esprimere sia l'ordine che è in Dio – simboleggiato del numero tre – sia la tensione ascensionale della visione estatica.

Immagine del passaggio, della fugacità ma anche della debolezza e della fragilità, il volo è una metafora in uso quasi esclusivamente nella poesia d'ispirazione religiosa dove evoca il desiderio di ascesa al cielo, dunque di salvezza (Melançon, 1972, pp. 226-31). Esso non è tuttavia un'azione fine a se stessa, ma si pone come un mezzo d'ascesa mistica per giungere alla visione – contemplazione – come risulterà nel sonetto *Il est vray, je voy Dieu, je le voy l'Invisible*. Quello che torna come un'evidente costante è il lavoro di rimediazione che, nei sonetti citati, Fiefmelin opera non solo sul sostrato formale (nel senso di una complessificazione ipotattica della sintassi spondiana) ma anche su quello delle immagini. Il volo che il credente realizza per mezzo dell'intercessione della grazia divina potrebbe allora leggersi come una riscrittura di temi platonici: trasformato (redento) dal culto per la bellezza (fede in Dio), l'amante perfetto (il credente) vola negli spazi celesti, verso mondi iperuranici (la salvezza dell'anima, il regno di Dio) che gli daranno accesso alla visione (contemplazione del Bene). Le stesse immagini della tradizione profana conoscono nuovi esiti che l'ispirazione religiosa del poeta impone al componimento: gli amori saranno quelli del fedele per il suo Dio e la sua Chiesa, i piaceri saranno di natura spirituale e non più carnale, il volo non è passaggio fugace del tempo ma aspirazione mistica a Dio²⁵.

Possiamo cogliere già qui una prima divergenza con Jean de Sponde. Nell'*Essay de quelques poemes chrestiens*, il poeta unisce il volo all'antagonismo tra *chair* ed *esprit* ma, mentre in Sponde l'ascesa al cielo tocca esclusivamente all'anima una volta liberata dal corpo, vincendolo, nel sonetto di Fiefmelin osserviamo un trattamento diverso della stessa immagine. Per Fiefmelin il volo non è sintomatico del viaggio dell'anima dopo la morte del corpo, ma è puro slancio dello spirito verso Dio, impeto che non attende la fine della dimensione mondana per realizzarsi, ma che si compie quando il corpo è ancora in vita (ivi, pp. 229-30). Questo volo è soltanto evocato, ma la presenza delle ali impone per metonimia la sua esistenza. Allo stesso modo il poeta non tace la natura di questo viaggio: non si tratta infatti, nella prospettiva mistica espressa nel sonetto, di un volo fatto per iniziativa volontaria del credente, ma di un *enlèvement*, di un rapimento mistico al quale il credente non può che sottomettersi, passivamente (come abbiamo avuto modo di osservare nel poema *Ja la nuit couvroit l'air de ses aisles humides*, dove le forze centrifughe e dirette lontano dalla terra convivevano con la passività del soggetto).

La critica ha evidenziato il lavoro intertestuale che struttura il sonetto *Si l'homme icy vivant semble au traict empenné*, e ne ha messo in luce la fonte spondiana. Come abbiamo già detto, non sarà questo il luogo in cui ripercorrere il problema intertestuale. Qui vorremmo porre in evidenza un altro aspetto: ci pare infatti che il lavoro svolto sulle forme della poesia spondiana, nel senso di una complessificazione delle strutture retoriche e sintattiche, abbia fatto di Fiefmelin,

forse implicitamente, un epigono del più noto Sponde. Al di là di questo gioco formale, Fiefmelin ci sembra però essere a tratti lontano da certi contenuti della poesia spondiana. Il sostrato religioso è certamente lo stesso – ambedue sono protestanti, Sponde almeno fino alla sua conversione –, i temi dell'incostanza o della grazia divina sembrano dar materia ai loro componimenti, e in entrambi si ritrova lo stato di perenne antitesi che il riformato sperimenta sulla terra, straziato dal combattimento intimo che si danno in lui il corpo e lo spirito. Ma, se da un lato Sponde ostenta un *déchiement* irrisolvibile – che arriva dall'irriducibilità tra cielo e terra, dallo scollamento tra macrocosmo e microcosmo – che lo strazia imponendogli un'impossibile ricucitura – impossibile armonia, anche se l'apirazione costante del poeta converge verso la costanza –, Fiefmelin dà voce ad accenti che fanno alternare dubbi, lacerazioni, impossibilità e nullità dell'uomo senza la grazia (in continuità con Sponde), a momenti di esaltazione mistica, di visione e trasporto nell'ambito delle certezze. Se Sponde trova dunque la sua certezza nell'ideale di costanza a cui egli aspira ma che né vede né conosce nella realtà mondana, Fiefmelin vede Dio, realizza la visione che gli infonde certezza, trovando già in terra la sua costanza, pur senza poter conoscerne o penetrare l'essenza.

La visione e la gnosi

La vista è il senso che prevale nel Rinascimento. Dall'*ut pictura poesis* al trionfo della rappresentazione pittorica, dalla produzione di emblemi e calligrammi alla pratica diffusa di figure come l'*ekphrasis* o l'ipotiposi, il Rinascimento sembra riportare in auge l'importanza della vista, il «più nobile tra gli organi di senso» (Panofsky, 1975, p. 145), confermandosi nuovamente in piena convergenza con l'ordine del mondo definito dalla tradizione platonica. Dare a vedere significa in qualche modo concretizzare, rendere sensibili quelle astrazioni che sono il fondamento stesso del pensiero religioso e/o metafisico. Torniamo allora sul tema della visione proponendo un'osservazione finale tratta dalla lettura di un altro sonetto:

Il est vray, je voy Dieu, je le voy l'Invisible:
 Par la vivacité de mes pensers divins
 J'ay la veuë à le voir plus vive que d'un Linx
 Comme l'Esprit à l'ame ainsi m'est Dieu visible.
 Qui medite en toy tout par extase indicible,
 Void comme moy ta face et tes yeux plus benins:
 Mon ame, o Dieu, te void cerné de Seraphins
 En ton heureux sejour à l'œil inaccessible.
 Mais comme Abram, et Lot, Moyses, et Israël,
 Ou comme tes voyans je te voy Eternel:
 Et en l'object finy ne se borne ma veuë.
 Infiny je t'advise et tout en tout Tres grand,
 Dont l'essence est de toy et non d'autre cognüë:
 Car quel esprit crée son Createur comprend?²⁶

Colpisce la ripetizione del sema *voir*, declinato sotto forma di variazioni lessicali e morfologiche multiple: «je voy» (due volte al v. 1), «l'Invisible» (v. 1), «la veuë» (v. 3),

«le voir» (v. 3), «visible» (v. 4), «void» (vv. 6-7), «oeil» (v. 8), «voyans» e «je te voy» (v. 10), «veuë» (v. 11), «je t'advise» (v. 12). Fieffelin utilizza dunque essenzialmente due figure retoriche: la figura di derivazione etimologica (*voir, vue, voyants, visible, invisible*) e il poliptoto (*je vois, il voit, voir, voyant*), quasi a voler sperimentare un'organizzazione combinatoria (tanto cara, nell'accezione magica del termine, a molti studiosi e letterati del suo tempo). Il sonetto si articola attorno al «Mais» del v. 9 che annuncia l'antitesi tra vedere e comprendere (vedere e conoscere, o ancora visione ed essenza), opposizione che appare di fatto ai vv. 13-14. Proprio alla fine del sonetto si manifesta, nel tessuto semantico, la separazione tra visione e conoscenza, sottolineata anche dalla rima del distico che, a differenza di tutte le altre rime del sonetto – costituite da nomi o aggettivi –, prende piede da due forme verbali²⁷. Due verbi dunque («cognuë» e «comprend») che, dal loro significato e per la loro posizione alla fine del verso, sono quasi dei sinonimi.

Il poema si apre su un'affermazione forte («Il est vray...», v. 1), destinata a combattere la possibile incredulità del lettore davanti al paradosso enunciato subito dopo, sotto forma d'ossimoro, dal «je le voy l'Invisible» (ossimoro contenuto ugualmente nella rima «Invisible»/«Dieu visible» dei vv. 1 e 4). Si noti anche la prosodia qui utilizzata: il v. 1 è un *tetracolon* che scandisce e martella l'affermazione forte che esso veicola. L'idea contenuta nei vv. 2 e 3 sarà ripresa ai vv. 5, 7 e 9-12: si tratta di dire e ridire una stessa visione mentale, poiché il pensiero non è altro che una parte di Dio (come ci conferma l'«ame» che, al v. 7, «void»). Una serie di chiasmi appare nella trama retorica del sonetto. Ai vv. 2-3 «vivacité» è ripreso dal termine «vive», mentre «pensers divins» è ripreso da «veuë». Allo stesso modo al v. 4 si nota un chiasmo nella similitudine «Comme l'Esprit à l'ame ainsi m'est Dieu visible»: i due emistichi iniziano con i due termini di comparazione («comme» è ripreso da «ainsi»), all'«Esprit» del primo emistichio corrisponde «Dieu» del secondo, così come i due dativi («à l'ame» e «m[e]») si fanno eco. Ancora un altro chiasmo, raddoppiato da un ossimoro, è presente tra «Je le voy l'Invisible» (v. 1) e «m'est Dieu visible» (v. 4) («voy» è ripreso da «visible» mentre «l'Invisible» designa «Dieu»), così come infine, al v. 1, («je voy Dieu, je le voy») le due forme declinate del verbo «voir» («voy», «voy») inquadrano l'oggetto della visione («Dieu», «le»). Tutti questi chiasmi esprimono la stessa idea, ovvero l'equivalenza dell'anima (o del pensiero) e di Dio (oggetto della visione) quali entità della stessa natura.

Nella seconda quartina Dio diventa l'interlocutore e, dopo un'invocazione diretta («o Dieu», v. 7), ci si rivolge a lui utilizzando la seconda persona («toy», v. 5; «ta» e «tes», v. 6; «ton», v. 8). La stessa idea della visione, che avevamo rintracciato nel sonetto *C'est à ce coup qu'aislé de l'esprit qui m'inspire*, torna nei «medite» o «extase» (v. 5), termini equivalenti al «void» (vv. 6-7). È l'anima qui che vede (visione estatica) e che contempla gli occhi di Dio («tes yeux», v. 6) in un gioco di specchi e di rimandi (ricordiamo che il contesto della raccolta è quello, specchiante, specchiantesi, dell'*Image d'un mage*), che è anche un gioco d'antitesi (tra i «void» dei vv. 6-7 e «à l'oeil inaccessible»), l'emistichio che conclude la strofa riprendendo la rima «l'Invisible» del v. 1).

La prima terzina fornisce la lista dei profeti che hanno parlato con (dunque visto) Dio: Abramo, Lot, Mosè, Giacobbe («Israël», v. 9). Essi sono designati come «voyans» (v. 10) e a questa ascendenza il «je» ascrive la sua visione ponendo «tes voyans» e «je te voy» in modo simmetrico, a destra e a sinistra, rispetto alla cesura

del v. 10. Si nota qui l'impossibilità di descrivere Dio la cui presenza prende piede non più attraverso tratti fisici (evocati al v. 6 con «ta face et tes yeux»): i due emistichi «je te voy Eternel» (v. 10) e «Infiny je t'advise» (v. 12) formano un chiasmo che mette in evidenza due tratti salienti nella definizione di Dio, ovvero la sua *estensione* temporale prima e quella spaziale poi, per descriverlo in seguito come tutto e parte del tutto («et tout en tout très grand», v. 12). Un altro chiasmo struttura l'ultima terzina dove in «de toy et non d'autre cognuë» (v. 13) e in «quel esprit crée son Createur comprend» (v. 14) il «toy» corrisponde al «Createur» mentre «autre» indica l'«esprit crée». L'ultimo verso si presenta sotto forma di massima per l'uso della forma impersonale e del presente di verità generale: la moltiplicazione dell'occlusiva [k] («car», «quel», «créé», «Créateur», «comprend») gli conferisce un aspetto perentorio, mentre la ripresa della figura di derivazione («créé», «Createur»), utilizzata in tutto il sonetto, sottolinea il paradosso iniziale: vedere l'invisibile.

Jean Rousset ha osservato in che modo, tra XVI e XVII secolo, alcuni poeti, oltre ad avere posizioni diverse sul tema, abbiano esperito tecniche diverse nell'esprimere nei loro versi il motivo della visione di Dio (Rousset, 1976, pp. 45-55). Ad esempio, Jean de Sponde resta un poeta della meditazione religiosa, un poeta spirituale che riserva la visione di Dio esclusivamente alla dimensione ultraterrena. Per Sponde, fino a quando il corpo soggiorna vivo sulla terra l'uomo non ha la possibilità di vedere Dio: il poeta infatti, contro le tenebre mondane e secondo una metafora ampiamente esperita all'epoca, fa coincidere la visione di Dio con la visione della luce, proiettandola in una dimensione metafisica. Se dunque Sponde è portavoce di una visione impedita – così come il volo, nella sua poesia, è volo dell'anima *post mortem* –, Fiefmelin è il fautore di una realizzazione della visione. Poiché Dio è invisibile, pura trascendenza, la sua visione non può che risolversi, come si è visto, non tanto con espressioni paradossali (il *cliché* dell'epoca era l'ossimoro o la giuntura dei contrari in formule come *chiara oscurità*, *raggio tenebroso*, *sole oscuro*, o altre espressioni concernenti la luce) ma con formule quasi tautologiche (*je vois Dieu, donc je le vois*) che permettono di insistere sull'azione, sull'accadimento – la visione – pur tacendone l'oggetto – il veduto –.

Importa osservare inoltre l'unione della visione con il motivo dell'espressione. Vedere coincide col dire; vedere l'invisibile o il non visibile comporterebbe dunque, quasi logicamente, il non dire. Ed è per sfuggire al non dire, per non far tacere la musa cristiana, che il poeta ricorre a una successione di versi che dicono senza dire, che ruotano tautologicamente su se stessi. Parola quanto mai riflessiva dunque, che nel sonetto di Fiefmelin trova tuttavia un esito paradossale. In questi versi non vi è infatti soltanto il ricorso a ossimori o paradossi (come il vedere l'invisibile); vi troviamo anche una sorta di esasperazione lirica, ovvero l'incessante volontà dell'io di non tacere la propria esperienza, e il conseguente impegno a darle forma per comunicarla. L'io vede l'invisibile e, come controparte, il lavoro di creazione poetica e di propaganda religiosa gli impone di dire l'indicibile. Fiefmelin non sceglie dunque il silenzio davanti alla visione mistica di Dio ma ne dà conto attraverso un'ammissione di non conoscenza.

Ora, le forme tautologiche non sono che un silenzio travestito, un vuoto sonoro che non coincide tuttavia con un fallimento: l'impossibilità di dire Dio è infatti il trionfo di un percorso meditativo e di riflessione sull'uomo e su Dio. Toccando la

più alta sfera, il tracciato ha toccato il suo fine ultimo, una sorta di arrivo di fronte al quale il silenzio della parola poetica è d'obbligo perché questa si sublima in Dio²⁸. Ma il vedere e il dire Dio, al di là delle forme retoriche adottate, sono anche momenti simbolici in cui la parola del poeta è investita dalla Parola biblica che la ispira, come se quella volesse uguagliare questa. È Dio che legittima i versi e l'ispirazione del poeta protestante, perché Dio l'ha doppiamente eletto. Se la parola divina torna a Dio (torna su Dio), essa chiude in questo modo un cerchio, simbolo di perfezione, ponendosi così in un'ottica di compimento piuttosto che di fallimento.

Si è detto già come in Sponde la visione mondana di Dio sia irrealizzabile, mentre questa in Fiefmelin trova realizzazione nella visione mistica. Ora, l'impossibile visione prende in Sponde una forma particolare nel quinto dei suoi *Sonnets d'amour*, in cui il poeta evoca il mito di Atteone:

Je suis cet Acteon de ses chiens deschiré!
 Et l'esclat de mon ame est si bien altéré
 Qu'elle, qui me devrait faire vivre, me tuë:
 Deux Deesses nous ont tramé tout nostre sort,
 Mais pour divers sujet nous trouvons mesme mort,
 Moy de ne la voir point, et luy de l'avoir veuë²⁹.

Nel mito greco di Atteone il giovane cacciatore viene dilaniato dai cani perché colpevole di aver osato contemplare Diana nella sua nudità. Atteone ha osato sfidare l'interdetto: il suo sguardo è dunque sacrilego e grida quella nemesi che i suoi cani (simbolo dell'istinto sessuale non sublimato), sbranandolo, gli infliggono. Si tratta dunque di una visione immanente, intrisa di un desiderio carnale che passa attraverso la vista come senso corporale. In Sponde il tema mitologico non torna come tale ma appare ampiamente rivisitato³⁰. Nella sua lirica infatti la visione non può realizzarsi. Sponde insiste solo su alcune parti del mito – quelle riguardanti il tema della visione – mentre passano inosservati il motivo della nudità o quello della metamorfosi di Atteone in cervo. Tale interpretazione permette al poeta di rileggere la favola in chiave filosofica, religiosa, trascendentale. La sorte del *je/nuovo-Atteone* è la stessa del cacciatore («mesme mort») ma egli vi giunge per via antitetica: l'uno (Atteone) muore perché ha visto, l'altro (*je/nuovo-Atteone* spondiano) muore perché non ha potuto vedere. Lo strazio del poeta muove infatti dalla seguente dinamica: egli è dilaniato dalla lotta tra il suo desiderio di accedere all'Uno e alla dimensione trascendentale (per contemplare il divino), e l'effettiva impossibilità di realizzare in vita, sulla terra, quella visione delle cose divine³¹.

La visione nell'immanenza, quella del mitologico cacciatore, è quella degli occhi, una percezione che alimenta gli amori mondani. Sponde sposta la favola mitologica in una dimensione altamente intellettuale, interamente «fondata su concetti trascendentali» (Richter, 1973, p. 22) e tesa alla chiara ricerca del metafisico, dell'astrazione, delle idee. Lontana dall'ottica concreta, la visione platonica è quella divina, è quella degli occhi della mente, dello sguardo interiore, che aspira alla contemplazione trascendentale dell'Uno. Solo nelle idee e nelle essenze Sponde vede quella costanza, tema centrale dei suoi componimenti d'amore, alla quale aspira per fuggire dal mondo proteiforme e mutevole delle apparenze.

Tuttavia, finché il corpo è in vita, questo slancio sarà perennemente frustrato (la vita dell'anima inizia con la morte del corpo), alimentando così lo strazio psicologico dello spirito. Tornano in questi versi, come è stato osservato (Dardano Basso, 1992, pp. 31-6), echi di un motivo specifico della tradizione del platonismo ermetico, il tema della cecità orfica³². Il poeta dunque è cieco (come l'arciere di Montaigne), bendato, ma questa impossibilità a vedere è paradossalmente la forma più alta di conoscenza. In altri termini, la cecità orfica è la più alta forma di conoscenza perché è un vedere con gli occhi della mente, cioè una forma di gnosi che travalica la logica e i limiti della ragione (intelletto)³³. Sponde non realizza la visione ma nel fondo egli conosce: pur senza la visione, egli comprende la natura della costanza che egli persegue e che è in Dio.

Nel sonetto *Il est vray, je voy Dieu, je le voy l'Invisible* Fiefmelin descrive la sua visione di Dio in termini opposti a quelli spondiani (anche se gli esiti sono gli stessi, ovvero la celebrazione dello sguardo interiore). Non vi è in Fiefmelin tormento alcuno: i dilemmi cantati da Sponde vengono riassorbiti da certezze quasi rinascimentali. Fiefmelin realizza quell'armonia che non è più, nei suoi versi, un'*harmonia mundi*, bensì una *theantropogamia*, l'unione tra l'uomo e Dio attraverso l'estasi mistica (pseudo-paolina).

Tutte le antitesi che gli altri sonetti ostentano vengono qui cancellate dall'uso ripetitivo e ritmico di assonanze, poliptoti, figure di derivazione (Desimeur, 1982, pp. 53-5). Uno dei tratti salienti di questo sonetto è il suo compiacimento estetico più che estatico. Il poeta pare realizzare questa visione di cui tuttavia non riesce a dar conto. Non troviamo infatti, come in Sponde, un'impossibilità strutturale – si legga: di pensiero – della visione; non i paradossi delle antitesi o degli ossimori (quelli di un Dio che è, di volta in volta, lucente oscurità, freddo cocente ecc.); non le trasposizioni metaforiche né descrizioni di tipo mimetico per dire Dio. La logica del sonetto gira in tondo su se stessa, diventa evidenza o tautologia che insiste sull'azione (la visione) senza dar conto del suo oggetto (il veduto). Questa logica essenziale ci dice che il «je» vede il veduto, vedendolo.

La visione è per Fiefmelin l'avallo delle sue certezze di credente (la fede, l'amore di Dio e per Dio, la salvezza, la sua elezione, la predestinazione ecc.). Ma a queste conferme fa da contrappeso, negli ultimi due versi, l'impossibilità di accedere all'essenza, ovvero alla totale conoscenza o comprensione. Fiefmelin arriva a Dio per estasi mistica, o addirittura tramite un sogno, una prefigurazione profetico-divinatoria, una visione rivelatrice³⁴. L'iniziativa parte dunque da Dio, dall'occhio del divino che vede il peccatore, lo salva attraverso il «dard» (dardo/sguardo di fede) e gli permette di accedere alla visione dell'invisibile, alla visione di colui che per primo vede. Non siamo di fronte a una rivelazione totale, a una sorta di scoperta gnostica. La visione (estatica) rivela allora i suoi limiti: vedere non vuol dire infatti comprendere. Ecco dunque meglio esplicitato il punto in cui le esperienze di Sponde e quelle di Fiefmelin sulla visione si separano: se Sponde non vede, o vede ciecamente, egli comprende e conosce; Fiefmelin, pur vedendo, non ha accesso alla conoscenza.

Il platonismo, che, all'interno del sesto sonetto della morte, Sponde ostenta nei «Beaux séjours, loin de l'oeil, prez de l'entendement» (Sponde, 1978, p. 258, v. 9) e attraverso cui canta l'Essere platonico (e il Dio cristiano), lascia in Fiefmelin pieno

posto alla teologia di Calvino, per il quale «l'uomo non possiede alcun mezzo naturale per accedere alla conoscenza di Dio» (Richter, 1973, p. 215). Ecco come la visione, per Sponde metafora di conoscenza suprema qualora vesta i panni della cecità orfica, in Fiefmelin si adatta quale metafora di una conoscenza certo superiore a quella dei sensi e a quella dell'intelletto, tuttavia insufficiente a raggiungere la comprensione (come si dice nel distico finale dell'ultimo sonetto esaminato). E anche se la presenza del verbo *aviser* («je t'advise», v. 12), considerato nel suo valore semantico di "riconoscere", potrebbe essere rivelatrice di quel platonismo che intende la conoscenza come riconoscenza (l'anima riconosce, nel mondo delle idee, quelle stesse idee che aveva contemplato prima d'incarnarsi in un corpo), la visione di Fiefmelin sembra avere una dinamica ben diversa da quella spondiana. Il poeta che contempla Dio, che lo vede *in praesentia* nel suo regno fatto d'amore, si trova innalzato a un rango dove il tutto e il nulla coincidono. Dio è visibile e invisibile allo stesso tempo, egli è dunque tutto e niente contemporaneamente, un Uno ineffabile che non si lascia delimitare da attributi che lo renderebbero finito (dunque accessibile alla ragione). In questo modo, Dio trascende tutto e, come dice Jean Rousset a proposito di Claude Hopil, «il échappe à tout concept et n'est connu que dans cet aveu d'inconnaissance» (Rousset, 1976, p. 51).

Conclusioni

La poesia di Fiefmelin, insieme a quella dei poeti della sua generazione, è stata per anni ascritta a una produzione di tipo minore³⁵. Il lavoro critico dispiegato da qualche decennio, vero e proprio movimento di rivalutazione della poesia dell'autunno del Rinascimento, ha invece mostrato come molto spesso questa poesia abbia eguagliato i risultati della generazione poetica che l'ha preceduta e dalla quale essa è stata influenzata. Come afferma Jacques Roubaud nella sua antologia del sonetto francese da Marot a Malherbe, è stata proprio la poesia della meditazione religiosa della fine del XVI secolo ad aver dato un contributo rilevante al processo d'innovazione delle forme poetiche, più di quanto non abbia fatto, ad esempio, la tradizione della poesia amorosa d'origine più o meno petrarchesca (Roubaud, 1990, p. 12).

Il carattere marginale della poesia di Fiefmelin è in qualche misura proporzionale alla sua estensione: le poche ruscite si perdono infatti nel copioso numero di versi (circa 55.000) di cui essa consta. Anche se ad alcune antologie va ascritto il merito di aver fatto circolare molti tra i componimenti migliori, un lavoro di lettura dei testi resta ancora sporadico. Si è voluto qui riorganizzare (o ridurre) la linearità dei sonetti attorno a classi d'equivalenze (figure, immagini, motivi) non tanto per mostrare la presenza di temi e stilemi già ampiamente descritti dalla critica a partire dalla produzione poetica protestante coeva, quanto per sondare ulteriormente i versi di Fiefmelin in modo da far dialogare le osservazioni formali e tematiche fatte *in re* col contesto poetico-ideologico della sua epoca.

È stato possibile osservare innanzitutto quanto il rapporto Fiefmelin-Sponde non sia una filiazione diretta di tipo iperformale e scevra da altri aspetti potenzialmente rilevanti. È vero che l'evidente non linearità, dunque l'irriducibile *variatio* di cui dà prova *Le spirituel* nelle sue forme, ma soprattutto nei suoi contenuti, rendono problematici i tentativi di descrivere la raccolta poetica secondo classi o categorie stilistico-tematiche. La scelta di mettere Sponde in filigrana è stata una necessità

volta a sfumare le osservazioni della critica circa la *contaminatio* formale Sponde-Fiefmelin. Da Marcel Raymond a Claudio Azzolini, passando per Jacques Morel, la critica ha insistito sul raffinamento formale che nei versi di Fiefmelin subisce la poesia spondiana. Un raffinamento e una complessificazione delle strutture logico-sintattiche che però, come abbiamo cercato di mostrare, non va sempre di pari passo con un'identica orchestrazione degli stessi motivi.

Nell'*Image d'un mage*, la ripresa di stilemi della tradizione profana rinascimentale e prerinascimentale (come quelli della poesia d'amore) e l'organizzazione del percorso spirituale del peccatore che dal mondo va verso Dio non hanno nulla di *originale*.

Se si considera la disposizione dei poemi nella raccolta di Fiefmelin come un percorso di lettura che va dal male a Dio, è rintracciabile una struttura ternaria che corrisponde a tre tappe spirituali comuni ai poeti della meditazione religiosa (Cave, Jeanneret, 1972, pp. 9-17). La poesia penitenziale si fonda, in un primo tempo, sulla descrizione del mondo quale teatro dove agiscono le forze del peccato, dunque teatro di morte. La constatazione di questo degrado non impedisce al poeta eletto di celebrare la grandezza di Dio – secondo tempo –, la cui bontà è testimoniata dalla morte di Cristo sulla croce: Dio ama le sue creature e a esse accorda la grazia, la fede, la salvezza, secondo un suo disegno personale al quale il credente non può cooperare attraverso i suoi meriti (*sola gratia*). Il terzo tempo è infine quello della celebrazione di Dio e della sua chiesa, ma anche quello della rivelazione estatica e della visione, della sublimazione delle antitesi nella luce divina. In questo percorso, la descrizione dell'uomo e delle sue sofferenze è strettamente connessa a una riflessione su problematiche peculiari alla teologia riformata (la predestinazione, la salvezza attraverso la grazia, la tensione tra il peccato e la salvezza, lo stato antitetico che il credente vive euforicamente sulla terra ecc.).

Della convergenza di temi e motivi profani nella poesia religiosa la critica si è ampiamente occupata, mostrando come, al di là di apparenti ed effettive rotture tra le epoche, ci sia anche una sostanziale continuità, ad esempio, tra Medioevo e autunno del Rinascimento³⁶. Fiefmelin non è stato soltanto il poeta militante a favore della Riforma, e dunque l'autore di un poesia austera e pienamente riconducibile ai dettami estetici di Calvino o di Bèze. Certo, troviamo nella sua poesia delle meditazioni su argomenti prettamente teologici, ma queste riflessioni non trascurano il proprio involucro retorico e formale. Infatti Fiefmelin, come altri poeti della sua generazione, non è stato affatto insensibile al richiamo di tradizioni diverse, in apparente discordanza con l'avversione per le immagini che il calvinismo professava. E se la tradizione amoroso-erotica, come il poeta stesso confessa, torna nei suoi versi, la ripresa avviene in chiave certamente religiosa – come succede, del resto, anche nei *Sonnets d'amour* di Sponde – facendo di questa poesia il luogo del compromesso, uno spazio in bilico tra l'ispirazione religiosa e l'assimilazione/rielaborazione di altre tradizioni³⁷.

Se è dunque vero che in alcuni componimenti di Fiefmelin l'exasperazione formale sembra prendere il sopravvento sui contenuti, in altre liriche sono le tematiche a occupare una posizione di primo piano. I suoi componimenti non sono del resto soltanto un esercizio retorico ma servono a veicolare, attraverso il ricorso a quella fucina di immagini e *clichés* a cui il lettore è abituato, un contenuto nuovo. Si pensi ad

esempio alla tradizione dell'esame di coscienza o della meditazione sulla morte – retaggio medioevale che dà accenti arcaici alla poesia di Fiefmelin – che nei monasteri medioevali aveva trovato voce risuonando in latino e per un pubblico di religiosi. La voga mistica torna nei versi de *Le spirituel* trasposta però in francese: questa, fondendosi con la tradizione letteraria laica, si indirizza adesso, in un'epoca in cui la stampa ha soppiantato il manoscritto, non più a un'élite conventuale ma a lettori laici. Se bisogna raggiungere un pubblico laico, bisogna dunque rinnovare le forme della meditazione e adattare alla letteratura profana. Il francese soppianta il latino, le figure e i temi della retorica profana si sostituiscono a una scrittura fondata esclusivamente sulle immagini bibliche e su una retorica della linearità: la poesia speculativa di Fiefmelin (metafisica, religiosa, meditativa, dell'effusione lirica) realizza una sintesi personale dei materiali concettuali e spirituali di cui il poeta si nutre, per poi adattarli alla lingua poetica e dislocarli nei versi.

Siamo qui di fronte a una vera e propria estetica dell'imitazione, ovvero a una ricontestualizzazione di quel retaggio già ampiamente esperito dai poeti precedenti, che si piega tuttavia a uno scopo dottrinale: la meditazione e la riflessione teologica si uniscono nei versi di Fiefmelin in vista della diffusione della dottrina protestante e dell'edificazione dei lettori. Per giudicare questa poesia è opportuno dunque considerare anche un parametro contestuale, cioè la propaganda religiosa che sottende la produzione e la circolazione di questi versi, che permetterebbe di riscoprirne una valenza pratica.

Di diverso avviso ci appare Claude Blum. Egli afferma infatti che la poesia dei poeti protestanti non ha alcun fine pratico o didattico (Blum, 1989, pp. 588-92). La missione di questa poesia «n'est pas d'agir d'une façon décisive, car rien ne change de ce qui est prédestiné de toute éternité. Son rôle est plus limité, en même temps qu'il reste sans limites: il s'agit pour lui [le poète] de rendre gloire à Dieu de ce qui est» (ivi, p. 590). Si tratterebbe di una poesia che non è in alcun modo «révélatrice de la Vérité» (*ibid.*), che nulla può contro i disegni imprescrutabili della predestinazione. La parola del poeta protestante confermerebbe all'eletto il suo stato di elezione (mentre al reprobato non potrà mostrare la sua dannazione), limitandosi così a cantare la gloria di Dio e la potenza della sua grazia, fino a ridursi alla trasmissione di un'esperienza spirituale che asseconi il disegno divino. Lo scopo di questa poesia è dunque quasi tautologico, confinato al canto letterale – dire quello che si scorge del disegno divino – di un'esperienza singolare e privata.

La peculiarità del discorso poetico di Fiefmelin non può risolversi nell'autoriflessività della parola che indubbiamente, in molti versi, si autocompiace, guardando se stessa e le sue forme allo specchio. Certo, di autoriflessività questa parola è carica ma, al di là dei cardini teologici su cui Claude Blum fonda le sue argomentazioni, bisogna ricordare alcuni aspetti contestuali che attenuano questa portata. Resta per noi un'evidenza il fatto che Fiefmelin abbia scelto la via più feconda per interessare il lettore, ovvero il discorso poetico, che gli ha permesso di canalizzare una materia sacra in un contesto letterario, dunque profano, e di privilegiare così la musa cristiana su altre forme d'ispirazione. Alla fine del XVI secolo, la produzione letteraria, per quanto possa apparire, come in Fiefmelin, lontana dagli accadimenti storici, non ha spesso altro scopo che quello di accostarsi al lettore, di emozionarlo prima e convincerlo poi. Il poeta, per raggiungere questo scopo, non adotta la posizione del teologo (la trattatistica più razionale, l'identificazione di Dio con il *logos*)³⁸, né compie la scelta di tradurre le Sacre Scritture. Se l'autoriflessività solca i suoi versi, un'istanza

contraria seppur complementare convive con essa, ovvero quella primordiale scelta poetica che è un espediente di fondo per interessare il lettore, commuoverlo e convincerlo. Claude Blum sembra toccare in modo incidentale la centralità della scelta poetica quando afferma: «Le poète protestant participe, *en utilisant les ressources particulières à la poésie*, à la mise en valeur de la présence de l'au-delà dans ce monde» (ivi, p. 589)³⁹.

La scelta del discorso poetico appare strategicamente compiuta in vista di un intervento mirato. Non si tratta solamente di una modalità generica per cantare Dio, ma anche di un espediente scelto per divulgare una delle forme che la Parola biblica può prendere, inserendosi così nel dibattito teologico suscitato dallo scisma della chiesa riformata. Si suggeriva prima un accostamento della poesia di Fiefmelin a un atto pratico, un gesto al servizio della propaganda religiosa, una parola che celebra Dio ma che milita, indirettamente, per la causa riformata. Non si dimentichi infatti che Dio è biblicamente un Dio della Parola; egli è il Verbo, la Parola attraverso cui si fa conoscere, crea e salva il mondo (Mehl, 1966, pp. 9-10). Tale identificazione assume una pregnanza tanto più evidente se si considera che in ebraico il Verbo non è scisso dall'Atto e che la Parola non è, in questa accezione, un «*flatus vocis*» (ivi, p. 9) separato dall'azione. La ricerca del senso di tale Parola diventa lo scopo primario tanto della teologia protestante quanto della parola poetica a essa ispirata, in vista di uno stesso fine che tende alla conoscenza di Dio. Mentre l'arte poetica oscilla tra estetica ed etica.

Note

1. In questo senso ci pare rivelatore il dibattito attorno alle categorie di barocco e di manierismo letterario, categorie estetiche che rivelano ormai un carattere non sempre operativo, come accade per la produzione di André Mage: poeta barocco, manierista o arcaico? Poeta spirituale, mistico o della meditazione? Poeta realista o metafisico?

2. Il modello ronsardiano e rinascimentale resta una presenza scomoda ma permanente per i poeti della fine del XVI secolo, un faro che contemporaneamente attrae e ripugna alimentando idee di perfezione ma anche di perfettibilità circa il modello stesso.

3. Jacques Pineaux annovera, tra i poeti «de combat», non soltanto Agrippa d'Aubigné, Antoine La Roche-Chandieu o Bernard Montméja, ma anche poeti come André du Cros, Charles de Navières, Michel Boucher de Boiscommun, dividendoli dai poeti detti «de la méditation» (cfr. Pineaux, 1971, pp. 59-227). Si potrebbe pensare che la suddetta separazione sia una ripartizione dettata da un'esigenza metodologica e/o di categorizzazione: questa divisione non cancella infatti la complessità concreta con cui lo studioso si confronta, conscio del fatto che gli scopi e le modalità di queste due forme-categorie poetiche si incrociano più spesso di quanto non sembri.

4. Conosciamo le *Œuvres* del signore di Fiefmelin nella loro edizione del 1601, stampate a Poitiers per i tipi di Jean de Marnef. Si tratta di una raccolta dei versi e di altri scritti che il loro autore aveva già in parte pubblicato.

5. Come nota già Claude Blum (1989, pp. 530-5), nella teologia protestante la presenza del peccato e della grazia divina è intesa come compresenza, come simultaneità tra il male e il bene. Invece, nei versi dei poeti protestanti questa presenza simultanea di perdizione e salvezza è letta in termini antitetici (di qui la presenza di antitesi e ossimori). Ci pare tuttavia che in Fiefmelin abbondino le riuscite (nel senso teologico del termine) dove viene resa questa simultaneità, come ad esempio nel sonetto: «D'un accordant discord s'entrechoquent en moy / Deux hommes en un homme, en un corps deux natures, / Deux formes en un estre, et en deux creatures, / Une personne humaine où un se double en soy» (*Les saints souspirs*, f. 169v).

6. Viene in mente qui il trattamento che la pittura manierista fa del corpo umano: disproporzioni, deformazioni, giochi prospettici per mettere in risalto alcune parti rispetto ad altre.

7. Marcel Raymond, a proposito del sonetto, continua: «Je connais peu de poèmes où la conscience chrétienne soit plus vivement éclairée au bord extrême de la faute, où se marient avec une pareille puissance poétique le feu de l'instinct et l'eau de la grâce. Et je ne pense pas que nulle part Fiefmelin ait usé avec un si grand bonheur du rejet, de la rupture. L'intensité dramatique de ce "chant d'expérience" équivaut bien à celle des meilleurs sonnets de Sponde» (Raymond, 1971b, p. 47).

8. *Les saints souspirs*, ff. 178v-179r. Abbiamo letto les *Ceuvres* di André Mage de Fiefmelin nell'edizione edita a Poitiers nel 1601 per i tipi di Jean de Marnef. L'esemplare utilizzato è quello conservato alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi. La trascrizione dei sonetti e delle citazioni sarà fedele alla lezione di questo esemplare. Ci siamo limitati a ritoccare la punteggiatura, a sciogliere abbreviazioni e alcuni nessi tipografici.

9. «L'antithèse du jour et de la nuit ne devrait donc être qu'une opposition parmi d'autres. Sa fréquence lui confère toutefois une prédominance évidente. Elle se trouve en effet partout, dans la poésie religieuse comme dans le lyrisme amoureux [...]»; «Cette dialectique du jour et de la nuit tient une place plus grande à la fin du XVI siècle qu'au début du XVII» (Melançon, 1972, pp. 240-1).

10. Sponde, ad esempio, si chiede: «Si c'est dessus les eaux que la terre est pressée, / Comment se soutient-elle encor si fermement?» (Sponde, 1978, p. 49, vv. 1-2).

11. Sulla navigazione come immagine del viaggio del corpo sulla terra cfr. Melançon (1972, pp. 214-26).

12. È questa la linea interpretativa di Pierre Menanteau (1965, p. 222) che legge l'aggettivo «Hermides» come derivante dal francese «herme», riconoscendo dunque nei «ports Hermites» un luogo deserto, abbandonato (interpretazione ripresa in Chauveau, 1987, pp. 76-7).

13. Ermes era un dio essenzialmente benefico. Messaggero degli dèi, egli guidava i viandanti nel loro cammino infondendo coraggio, allontanando i pericoli, alleviando le fatiche. Fu lui, ad esempio, che condusse Priamo da Achille quando il re andò a reclamare il corpo di Ettore (Omero, 1963, XXIV, vv. 421-430, 563-566, 580-589, 859-864).

14. Su Fiefmelin e l'alchimia cfr. *infra*, nota 22.

15. Si pensi anche all'assimilazione che i Padri della Chiesa fecero della teoria platonica dell'amore, trasformandola in una teoria della divina *caritas* (o *amor Dei*) che si pone in aspro contrasto con la *cupiditas* e le diverse forme d'amore carnale. L'antitesi teologica tra *caritas* e *cupiditas* sarà in seguito abolita da alcuni attraverso l'assimilazione spirituale dell'amore carnale (presupposto, ad esempio, nei versi del *Roman de la rose* o, ancora, dai poeti stilnovisti italiani tra cui Dante), mantenuta da altri (si pensi a Petrarca che, seppur divinizzando e idoleggiando la sua donna, non smette di riumanizzarla e risessualizzarla). Cfr. Panofsky (1975, pp. 141-2).

16. Sullo sguardo e la cecità cfr. Wind (1971).

17. «L'inconstance amoureuse n'est que l'une des formes de la mobilité» (Mathieu-Castellani, 1975, p. 489).

18. *Les meditations*, f. 256r-v.

19. Uno spazio a se stante meriterebbe senz'altro un lavoro di archeologia ipertestuale, sulla linea degli studi già intrapresi da Jacques Morel (1984) per questo sonetto, e da Claudio Azzolini (1987) per le *Stances sur l'essai des Poèmes chrestiens de la mort du sr de Sponde* e le *Stances de la mort au Baron de la Chaulme*.

20. *Les saints souspirs*, f. 191r-v.

21. Su alchimia e tradizione protestante cfr. Secret (1978).

22. Nel sonetto che apre l'essay de *La Chrestienne*, intitolato *Metamorphose des Spirit[uels] ou Regen.[érés]* (*La Chrestienne*, f. 291r-v), al motivo della trasformazione troviamo unita, al v. 13, l'immagine dell'«ardent fourneau» che richiama esplicitamente l'athanor dell'alchimista. Tuttavia, in un altro sonetto (cfr. *L'homme naturel*, f. 133v), Fiefmelin propende per un'ispirazione più nettamente religiosa: egli non manca di polemizzare aspramente con le pratiche alchemiche, accusandole di distogliere gli uomini dalla sola verità che è in Dio.

23. In verità, nel passo biblico da cui Fiefmelin si ispira, san Paolo non ostenta nessuna certezza circa il modo della sua visione, ma usa anzi una cautela, quanto meno retorica, per parlare dell'accadimento. San Paolo relativizza, smarrito, sulla sua visione, dicendo di non sapere se questa si sia consumata col corpo o con l'anima; al contrario Fiefmelin, ispirato dalla fiamma divina, ostenta certezze circa il perdurare dell'unione tra anima e corpo. Parlando di sé alla terza perso-

na l'apostolo dice: «Io so di un uomo in Cristo il quale, quattordici anni fa, se col corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio, fu rapito al terzo cielo. E so che quest'uomo, se col corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio, fu rapito in paradiso e udì parole ineffabili che non è dato all'uomo di poter esprimere. Riguardo a tale uomo io mi glorierò, ma quanto a me non mi glorierò se non delle mie debolezze. Tuttavia anche se volessi gloriarli, non sarei un pazzo, perché direi la verità; ma me ne astengo, affinché nessuno si formi di me un concetto superiore a quello che vede in me o che sente da me» (*Seconda lettera ai Corinzi*, 12, 2-6). Al di là delle differenze tra le due visioni, importa qui sottolineare come i motivi presenti in questo sonetto non abbiano quasi nulla di protestante ma siano più vicini a una lezione di tipo cattolico (la ripresa di san Paolo, l'insistenza sulla visione mistica).

24. Rigettando il complemento diretto («L'homme») al v. 14, tre verbi completano la costruzione che si può sciogliere nel modo seguente: *La foi d'esprit au Père avive; L'espoir d'âme au Fils anime; L'amour de coeur à l'Esprit enflamme*.

25. Si è detto tradizione profana greco-romana: il pensiero va qui a un'interessante osservazione fatta da Lionello Sozzi sull'immagine dell'«*aele bien empanée*» presente nel sonetto 113 dell'*Olive* di Du Bellay. Le ali piumate (immagine non esplicitamente presente in Fieffelin, ma che una lettura estesa de *Le spirituel* non manca di evocare) sono infatti per Lionello Sozzi un retaggio evidente di antiche tradizioni pre-platoniche: egli pensa più esattamente a Zoroastro e alla tradizione magica conosciuta attraverso la divulgazione fatta da Marsilio Ficino. Si tratta dunque di un *échantillon* di quella tradizione antica che conferisce all'immagine dell'ala piumata un'«alta tensione spirituale» (Sozzi, 1981, p. 497).

26. *Les meditations*, f. 259r-v.

27. Se «Fra i teologi rinascimentali era quasi un luogo comune dire che i misteri più alti trascendono la comprensione e devono essere appresi in uno stato di oscurità in cui le distinzioni della logica svaniscono» (Wind, 1971, p. 68), la separazione tra visione e conoscenza che Fieffelin pare attuare nel suo poema sarebbe in controtendenza rispetto a queste posizioni.

28. La poesia dei poeti protestanti è, per Alioune Diané (1989, p. 206), «l'impossible expression de la splendeur divine», un'impossibilità alla quale subentra spesso la teologia, o che spinge la poesia stessa a mettersi sulle tracce della teologia fino a deviare il poetico verso altre forme d'espressione.

29. Sponde (1978, p. 53, vv. 9-14).

30. Atteone – com'è noto – è la sola figura mitologica presente nei versi di Jean de Sponde.

31. Mario Richter (1995) scorge nel riferimento ad Atteone una duplice presenza (il poeta e il Cristo), fino a negare la presenza del platonismo nei *Sonnets de la mort* («aucun véritable platonisme dans tout cela», ivi, p. 87), assenza che lascia spazio a una visione nettamente calvinista dell'amore. Più in generale, secondo Richter il motivo della costanza in Sponde è l'elemento che invita a leggere i versi del poeta secondo un'ottica calvinista: «On le voit, c'est là un argument crucial de la doctrine calvinienne, et pas du tout platonicienne ou stoïcienne: ce qui (la constance) pour les philosophes platoniciens et stoïciens est une vertu purement humaine [...] subit dans l'optique de Calvin et de Sponde une transformation radicale, car la constance devient un "miracle" de la grâce divine» (Richter, 1995, pp. 81-2). Al contrario, Isa Dardano Basso ha mostrato come elementi del platonismo (ermetico) siano presenti in Sponde («Per Sponde la costanza non trova la sua definizione nelle teorie neostoiche, ma in quelle platoniche», Dardano Basso, 1982, p. 26), specie nella ripresa del mito di Atteone.

32. Erwin Panofsky (1975) si è occupato del motivo dell'Amore cieco dandone un'interpretazione in senso moralistico, vedendo cioè nel dio bendato una forma irrazionale e carnale di attrazione. Per Panofsky, anche i teorici del neoplatonismo rinascimentale avevano rifiutato, come avveniva tradizionalmente, di accordare una valenza positiva alla cecità dell'Amore. Edgar Wind (1971) ha invece mostrato come la cecità d'amore di origine orfica sia stato un elemento centrale in molti filosofi e scrittori neoplatonici quali Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Lorenzo dei Medici e, non ultimo, Giordano Bruno. Negli *Eroici furori*, ad esempio, Bruno sviluppa un ampio discorso sulla cecità d'amore facendo dell'accecamento sacro la più eccelsa forma di visione che consente l'accesso al divino.

33. L'intelletto esclude le contraddizioni – perché esso chiarifica, delimita, restringe – mentre la cecità le comprende in sé.

34. Al contrario, in altri sonetti la visione sembra negata o, come in Sponde, essere relegata all'aldilà. Cfr., ad esempio: *La Chrestienne*, f. 298r, sonetto XIV, vv. 12-14; *Je fend volant aux Cieux, l'element plein d'atome* (*Les prieres*, f. 91r); *Je semble au Danaïde ayment si hautement* (*Les saintcs souspirs*, f. 194r).

35. Era importante tornare su André Mage, poeta la cui opera continua a circolare in forma estremamente frammentaria e manca di un'edizione critica. Ci siamo accertati tramite carteggio che un'équipe interuniversitaria diretta dal prof. Julien Goeury (Nantes) e composta da Audrey Duru (Lyon 2), Nicole Pellegrin (Ecole Normale Supérieure) e Simone de Reyff (Fribourg) lavora attualmente all'edizione critica di tutta l'opera di Fiefmelin, la cui pubblicazione è prevista, per i tipi di Champion, a partire dal gennaio 2008.

36. Sull'influenza che la tradizione della poesia d'amore profana ha avuto sui versi di Fiefmelin cfr. Hill (1990).

37. Fiefmelin dichiara: «Je ne te veux celer, ains franchement advouer, Lecteur, que j'ay en ce mien dernier Essay changé quelques chants de mes amours jadis profanes en ces Airs spirituels. Ils sont remplis de mon zele envers Christ-Dieu, et de charité envers mes freres, les domestiques de la Foy, son Eglise, sous le nom de la Chrestienne de Mage. J'ay ainsi eschangé la lettre des susdites chansons amoureuses, afin que les mesmes vers qui, ci-devant tournez à l'envers, eussent peu scandalizer mon prochain, l'edifient maintenant estans contournéz à leur endroit. Partant n'en seray-je blasmé des Chrestiens, ni du monde, sinon à tort. [...]». (*La Chrestienne*, ff. 303v-304r). Prova ulteriore è data dall'uso diffuso del mito, così come dal richiamo illustrato precedentemente alla tradizione alchemica. Questa pluralità è sintomatica di tutta l'epoca: si pensi al platonismo che, intriso di messaggi provenienti da tradizioni ermetiche, cabalistiche, orfiche o caldee, converge col cristianesimo e/o con la tradizione giudaico-cristiana. Come osserva anche il prof. Franco Giacone, che qui ringraziamo per averci accordato la sua preziosa collaborazione, tutti i sonetti presi da noi in esame sono la prova evidente di come spunti non religiosi o non tratti da problematiche della teologia proestante attraversino la raccolta di versi di Fiefmelin.

38. Su teologia e devozione cfr. Cave (1969, pp. 1-23).

39. Il corsivo è nostro.

Bibliografia

- AUDIAT L. (1970), *Les oubliés. André Mage de Fiefmelin*, Slatkine reprints, Genève (1^a ed. Paris 1864).
- AZZOLINI C. (1987), *L'intertestualità barocca: Sponde e Fiefmelin*, in "Il confronto letterario", IV, 8, pp. 313-34.
- BELLENGER Y. (1981), *La métamorphose dans la poésie religieuse baroque (fin du XVI, début du XVII siècles)*, in G. Demerson (éd.), *Poétiques de la métamorphose*, Publications de l'Université, Saint-Etienne, pp. 143-60.
- BLUM C. (1989), *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Champion, Paris (2 voll.).
- CAVE T. (1969), *Devotional Poetry in France (1570-1613)*, University Press, Cambridge.
- CAVE T., JEANNERET M. (1972), *Métamorphoses spirituelles. Anthologie de la poésie religieuse française, 1570-1630*, Corti, Paris.
- CHAUVEAU J.-P. (1987), *Anthologie de la poésie française du XVII siècle*, Gallimard, Paris.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (1982), *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, Paris.
- CLÉMENT M. (1996), *Une poétique de crise. Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Champion, Paris.
- DARDANO BASSO I. (1982), *Appunti sul platonismo ermetico di Sponde*, in "Micromégas", 1-2, pp. 15-48.
- DAUVOIS N. (2000), *Le sujet lyrique à la Renaissance*, PUF, Paris.
- DELUMEAU J. (1983), *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII-XVIII siècles)*, Fayard, Paris.

- DESIMEUR M. (1982), *Une lecture du Spirituel d'André Mage sieur de Fiefmelin*, in "Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Neolatine dell'Università di Milano, Sezione Francese", 2 [*Della lettura dei poeti*], pp. 43-58.
- DIANÉ A. (1989), *Le modèle poétique protestant dans la littérature française du XVI siècle et du XVII siècle*, thèse de nouveau doctorat sous la direction de J. Bailbé et C. Blum, Université de Paris-Nanterre.
- DUBIEF H. (1972), *La réforme et la littérature française*, La cause, Carrière-sous-Poissy.
- DUBOIS C.-G. (1999), *La poésie du XVI siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Talence.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris.
- GIACONE F. (1999), *Histoire d'écritures. La Bible et la théologie de Marguerite de Navarre à Agrippa d'Aubigné*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- GREIMAS A. J., KEANE T. M. (1992), *Dictionnaire du moyen français*, Larousse, Paris.
- GREINER F. (2000), *Les métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque (1583-1646)*, Champion, Paris.
- HALLIN F. (1977), *Le sonnet CXIII de L'Olive*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXXIV, pp. 51-65.
- HILL C. (1990), *André Mage de Fiefmelin: fin de siècle, fin de temps?*, in P. Citti (éd.), *Fins de siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Talence, pp. 111-23.
- JEANNERET M. (1969), *Poésie et tradition biblique au XVI siècle*, Corti, Paris.
- LONGEON C. (1980), *Mort et métamorphose dans la poésie baroque française*, in G. Mathieu-Castellani (éd.), *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Variations et résurgences*, Gunter Narr-Jean-Michel Place, Tübingen-Paris, pp. 33-44.
- MACCHIA G. (1995), *Il dramma di Sponde*, in Id., *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino, pp. 21-42.
- MAGE A. SR. DE FIEFMELIN (1601), *L'image d'un mage ou Le spirituel*, Jean de Marné, Poitiers.
- MATHIEU-CASTELLANI G. (1975), *Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600*, Klincksieck, Paris.
- MEHL R. (1966), *La théologie protestante*, PUF, Paris.
- MENANTEAU P. (1965), *Images d'André Mage de Fiefmelin, poète baroque*, Rougerie, Limoges.
- MOREL J. (1984), *Trois sonnets en un seul. Fiefmelin abrégiateur de Sponde*, in "Cahiers de littérature du XVII siècle", 6, pp. 383-6.
- OMERO (1963), *Iliade*, Einaudi, Torino.
- PANOFSKY E. (1975), *Cupido cieco*, in Id., *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, pp. 135-83 (ed. or. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York 1939).
- PINEAUX J. (1971), *La poésie des protestants de langue française, du premier synode national jusqu'à la proclamation de l'Edit de Nantes (1559-1598)*, Klincksieck, Paris.
- PRIGENT M. (éd.) (2006), *Histoire de la France littéraire*, PUF, Paris, vol. I.
- PRUVOT A. (1966), *Nouvelles lumières sur un vieux poète baroque*, in "Le Flambeau", 49, pp. 61-7.
- RAYMOND M. (éd.) (1971a), *La poésie française et le maniérisme 1546-1610*, Droz, Genève.
- ID. (1971b), *Les sonnets d'André Mage sieur de Fiefmelin*, in "Saggi e ricerche di letteratura francese", IX, nuova serie, pp. 29-56.
- RICHTER M. (1973), *Jean de Sponde e la lingua dei protestanti nel Cinquecento*, Cisalpino-Goliardica, Milano.
- ID. (1995), *Calvinisme et amour mondain: peut-on dater les sonnets d'amour de Sponde?*, in "Chaiers V. L. Saulmier", 12 [*Amour sacré, amour mondain. Poésie 1547-1610*], pp. 73-90.
- RIEU J. (1988), *Jean de Sponde ou la cohérence intérieure*, Champion-Slatkine, Paris-Genève.
- RIGOLOT F. (2002), *Poésie et Renaissance*, Seuil, Paris.
- ROUBAUD J. (éd.) (1990), *Soleil du soleil*, Gallimard, Paris.
- ROUSSET J. (1995), *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Corti, Paris (1^a ed. 1953).
- ID. (1976), *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII siècle*, Corti, Paris (1^a ed. 1968).

- SCHMIDT A.-M. (1967), *Etudes sur le XVI siècle*, A. Michel, Paris.
- SECRET F. (1978), *Réforme et alchimie*, in "Bulletin de la Société du Protestantisme français", CXXIV, pp. 173-86.
- SOCIETÀ BIBLICA ITALIANA (a cura di) (1969), *La Bibbia Concordata*, Mondadori, Milano.
- SOZZI L. (1981), *Le ali dell'anima. A proposito di un sonetto di Du Bellay*, in B. Wojciechowska Bianco (a cura di), *Lettura e ricezione del testo*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce, pp. 487-500.
- SPONDE J. DE (1978), *Œuvres littéraires*, édité par A. Boase, Droz, Genève.
- WIND E. (1971), *Orfeo in lode dell'Amore cieco*, in Id., *Misteri pagani del Rinascimento*, Adelphi, Milano, pp. 67-100 (ed. or. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford-New York 1958).