

Les symboles de la tradition au XIXe siècle en Italie

Autor(en): **Papini, Gianni a.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1983)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870740>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES SYMBOLES DE LA TRADITION AU XIX^e SIÈCLE EN ITALIE

La récupération de la tradition faite par le Romantisme italien n'est pas, en général, une opération philologique, mais idéologique. — Dans l'esprit du Risorgimento la tradition revêt une valeur de préfiguration et de symbole: les faits et les personnages du Moyen Age et de la Renaissance ont une fonction didactique en vue de l'Unification nationale. — Après l'Unification, le symbolisme militant doit laisser la place au symbolisme triomphant; et c'est alors le mythe de Rome impériale qui, sur la base d'une idéologie païenne et matérialiste, est mis au service du pouvoir politique et culturel. Il s'agit d'une proposition qui aura des suites fâcheuses pour l'histoire italienne des premières décennies du XX^e siècle.

Si la philologie est connaissance et conscience du changement historique (mais probablement ce n'est pas une vérité absolue), on peut alors accepter l'affirmation d'Ungaretti (tendancieuse peut-être, mais utile) selon laquelle «il Romantico è filologo».

Il s'agit en effet, pour un certain esprit romantique, de découvrir ou de récupérer une variable-temps qui ne soit pas uniquement projetée dans le futur, comme l'étaient les attentes confiantes et rationnelles de l'esprit des Lumières, mais qui garde la main dirigée vers le passé et l'œil orienté vers le lendemain, avec la conscience de la mémoire et l'espérance de l'attente. Voilà en quoi consiste surtout (que l'on pardonne la simplification engendrée par une sensibilité culturelle de l'esprit plus que par une raison critique) le dépassement du classicisme, si le classicisme est forme parfaite, exemplaire, et pour cela même, échappe au sablier du temps et de l'histoire. (Et ceci est valable pour n'importe quelle sorte de classicisme, pour celui aussi que le goût, la volonté et l'intérêt des diverses saisons de la culture ont remodelé.)

Mais récupérer romantiquement la mémoire dynamique et tendre à projeter cette mémoire dans un évangile de l'attente signifie incarner la variable-temps, en elle-même absolument philologique, en des variables peuple, nation, politique, qui ne sont même pas relativement philologiques. Et puisque le romantisme

effectue cette incarnation, il faut en conclure que la mémoire, et donc la tradition à laquelle remonte le romantisme (et je clos ici le jardin de ma brève et sommaire réflexion en disant «romantisme italien») n'est jamais philologique.

Dans cette condition, ce qui est transmis, ce qui est récupéré peut tout à fait devenir signe de contradiction; on peut plier la mémoire du passé à des choix antinomiques; si je pouvais me permettre une terminologie contemporaine claire, je dirais qu'il y a une mémoire vue de droite et une mémoire vue de gauche. Il suffit de penser au purisme des premières décennies du XIX^e siècle.

Le XVIII^e siècle des Lumières (*illuminismo*) avait essayé d'ordonner la langue, en partant de principes logiques universels, en un organisme unitaire et simple (certaines organisations de la logique linguistique moderne pourraient être définies comme «néo-illuministes»). L'Encyclopédie définissait la grammaire générale ainsi: «la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues». Le purisme linguistique italien essaya de récupérer, bien que cela puisse paraître étrange, les raisons de l'histoire, du temps, du changement: c'est-à-dire les causes de l'individualité contre les causes de l'universalité. Seulement, dans le changement des siècles, il choisit un point de référence défini a priori comme parfait, donc digne de servir de modèle. Toutefois ce ne fut pas un modèle esthétique, comme l'on croit, mais celui d'un moment de l'histoire (l'aureo Trecento) pendant lequel, conformément à l'illusion romantique, on pensait que tout un peuple (dans ce cas précis le peuple toscan) parlait de manière appropriée, avec simplicité et élégance (Carducci, en pensant à autre chose, tout en demeurant dans cette tendre illusion, dira: «i brevi dì che l'Italia / fu tutta un maggio, che tutto il popolo / era cavaliere»).

Aussi, face à l'invasion d'idées et de mots étrangers, l'appel vers une forme autochtone interprétée comme tradition se transformait en une dépréciation rituelle: la nation italienne bannissait les langages (et les idées) barbares et remettait à l'honneur la langue (et les mœurs) de ses pères. C'est ici que naît l'idée, largement et longtemps répandue dans le XIX^e siècle italien, de la moralité de la langue. Toutefois, entre esprit des Lumières et romantisme se situent l'œuvre et la pensée de Manzoni; mais ceci n'appartient plus à la tradition et doit être légué au patrimoine du futur, en tant que projet politique.

Un projet politique peut néanmoins être animé par une tradition. Dans l'esprit du Risorgimento la tradition revêt une valeur

de préfiguration et de symbole (et en tant que telle elle se pare de l'auréole du sacré). En effet, pour l'homme du Risorgimento, nombre d'épisodes et de personnages de l'histoire d'Italie deviennent des symboles ou des allégories. Donc le document historique ne fait plus partie du domaine philologique; la tradition n'est pas une donnée objective, mais une suggestion psychologique (bien que noble). On comprend ainsi comment entre le fait historique et le sens autre qu'on lui attribue, on ne peut pas toujours discerner un rapport adéquat. C'est la fonction didactique de l'histoire qui compte. Le serment de Pontida célèbre les vertus civiques et démocratiques des Communes qui par-dessus les intérêts particuliers réalisent une force unitaire capable de vaincre le pouvoir tyrannique de l'étranger (je me permets de rappeler non seulement le poème bien connu de Berchet, mais aussi le tableau se rapportant au même sujet de Giuseppe Diotti — de 1837, à la Galerie d'art moderne de Milan — qui est entre autres, et c'est significatif, intéressant en tant que document où l'esprit romantique est encore prisonnier du canon néo-classique). Pier Capponi qui déchire l'arrogant et l'humiliant traité imposé par Charles VIII symbolise «la lotta tra la fierezza repubblicana di un popolo indipendente e l'insolenza monarchica straniera», écrivit Mazzini (un tableau sur ce sujet, commandé au peintre Luigi Sabatelli par le marquis Gino Capponi, fut salué par les contemporains en 1835 comme un manifeste de rébellion contre l'étranger au nom des vertus des ancêtres).

L'homme (disons plutôt l'artiste ou le patriote) du Risorgimento reconnaissait des préfigurations même dans des épisodes de l'histoire que seule une fantaisie courageuse pouvait relier aux idées du présent. Ainsi le peintre François Hayez représentait en Pierre l'Ermite qui prêche au peuple la première croisade la force de l'idéal qui devient action, le réveil du peuple à la voix divine, conformément à la devise de Mazzini «Dio e popolo».

Le développement de la pensée et de l'action enrichit la galerie des symboles. On représente Cola di Rienzo qui contemple les ruines de la Rome ancienne du sommet d'une colline (tableau de Federico Ruffini aux Musées communaux du Château des Visconti à Pavie); c'est l'Italie nouvelle qui reçoit l'héritage de la romanité classique détruite par le pouvoir temporel des papes et par le christianisme (cette idée anticipe le thème polémique et triomphaliste cher aux premières décennies de l'Italie unifiée). Dans ce contexte Girolamo Savonarola (personnage très connu même dans les couches populaires) incarne l'homme de l'action

libertaire contre le pouvoir violent et ténébreux des prêtres et des rois. Mais en même temps il est l'ascète immaculé; contre sa conscience s'acharne non seulement l'arrogance des dominateurs mais de surcroît l'ignorance bestiale du peuple (d'où la nécessité d'une éducation patriotique de la population).

Mais il arrive aussi qu'un personnage du passé soit récupéré pour servir l'histoire récente; c'est le cas de Christophe Colomb qui incarne l'image de Giuseppe Garibaldi. On peut s'étonner si l'on songe à la face négative de l'aventure du grand navigateur: à savoir l'ambiguïté du pouvoir et de la domination engendrés par la conquête. Toutefois cet aspect, qui illumina l'esprit de certains, pouvait rapidement et facilement être déguisé sous le voile de la civilisation transmise aux peuples barbares (que ceci ne soit pas tout à fait conforme à l'histoire n'a aucune importance ici). En effet Colomb représentait la générosité de celui qui fait face au danger non par intérêt, mais au nom de la civilisation, du progrès, de la liberté. Il fut le cavalier courageux et désintéressé qui brise les chaînes de l'esclavage et rend à tout homme sa dignité. En guise de récompense il subit de la part des dominateurs et des oppresseurs d'injustes persécutions et une dure réclusion. *Rebus sic stantibus*, il suffit de feuilleter le calendrier de l'histoire durant trois siècles et demi (chose bien facile lorsque la tradition est un symbole), pour se trouver face à face avec Giuseppe Garibaldi. Mais on peut aller plus loin encore. Il existe un tableau du peintre Luigi Belletti (au Château ducal d'Agliè) qui illustre le débarquement de Colomb en Amérique. Le héros est sur le point de descendre d'une barque; l'épée au fourreau, signe d'autorité et non de conquête; une enseigne dans la main gauche; la tête découverte, le visage jeune et ascétique avec un fin collier de barbe, le regard inspiré tourné vers le ciel: c'est un Christ ressuscité, c'est le Rédempteur triomphant.

Giuseppe Garibaldi a été l'objet d'un véritable culte populaire; des emprunts tant ingénus que polémiques à l'iconographie religieuse ne firent point défaut. Il fut représenté, entre autres, comme Rédempteur bénissant, comme le Sacré Cœur affichant l'image, sur sa poitrine, de l'Italie entourée de rayons sur lesquels s'inscrivent les noms des lieux sacrés de l'indépendance de la patrie et des exploits des Chemises rouges. Une autre toile le montre à côté de Giuseppe Mazzini: paré d'une auréole, à l'intérieur d'une menuiserie, il travaille à la construction de la «Nave Europa»; Mazzini, tout aussi auréolé, représente la pensée, Garibaldi l'action; la fraternité des peuples passe par la fraternité

internationale de la maçonnerie symbolisée par le compas que Garibaldi tient dans sa main.

Garibaldi bénéficia, de son vivant même, d'une canonisation laïque solennelle par la plume du plus grand poète de la nouvelle Italie, Giosué Carducci:

*Oggi l'Italia t'adora. Invòcati
la nuova Roma novello Romolo:
tu ascendi, o divino: di morte
lungi i silenzi dal tuo capo.*

*Sopra il comune gorgo de l'anime
te rifulgente chiamano i secoli
a le altezze, al puro concilio
de i numi indigeti su la patria.*

...

*Gloria a te, padre. Nel torvo fremito
spira de l'Etna, spira ne' turbini
de l'alpe il tuo cor di leone
incontro a' barbari ed a' tiranni.*

*Splende il soave tuo cor nel cerulo
riso del mare del ciel de i floridi
maggi diffuso su le tombe
su' marmi memori de gli eroi.*

J'ai parlé de canonisation, ce qui est le propre des saints; mais ici il s'agit plutôt de divinisation, les mots *adorare*, *divino*, *concilio dei numi*, etc. le prouvent; et en effet celui qui œuvre dans les frémissements des volcans et dans les tempêtes des Alpes est un dieu. A la mort de Garibaldi, le poète répète dans sa lamentation funèbre le souhait d'une fécondation divine et par là même d'une régénération complète des terres et des hommes d'Italie:

*Dimani o poco di poi le molecole che furono il corpo dell'eroe
andranno disperse nell'aure, tendendosi a ricongiungersi con il
Sole, di cui egli fu su questa terra italiana la più benefica e
splendida emanazione. Oh i venti portino attorno gli atomi
della trasformazione e questi rifacciano i vivi!*

La saison dans laquelle ces chants de gloire se lèvent dans le ciel de la patrie (que l'on se rappelle que les glorifications s'utilisent souvent pour écarter des faits de l'histoire et de la politique

les hommes et les idées peu commodes) n'était plus celle des luttes héroïques. Garibaldi meurt en 1882, alors que l'Italie qui avait voulu Rome se retrouvait dans la situation de Byzance.

Le royaume d'Italie proclamé (1861) et l'unification suffisamment complétée (même sans trop de gloire) grâce à l'annexion de Venise et au coup de main sur Rome, le symbolisme militant devait nécessairement laisser la place au symbolisme triomphant. Mais si l'histoire offrait au symbolisme de l'attente, de l'espoir, de la lutte de nombreux signes qui pouvaient servir des idéologies différentes et non homogènes, les symboles du triomphe furent, par contre, maigres et caractérisés par une idéologie nette et à sens unique.

Le symbole de la Victoire ailée est on ne peut plus vague et commun. Mais lorsque Carducci l'exalte, en contemplant la statue du Musée de Brescia (II^e siècle après J.-C., selon un original grec qui, précisons-le, représentait plutôt une Aphrodite armée), comme la «gloria ellenica» et «la forza del Lazio traversante nel bronzo pe' tempi», son intention est de proposer à nouveau à la pensée et à l'œuvre de l'Italie unifiée l'idéal du classicisme gréco-latin, et non seulement comme modèle artistique et littéraire, mais aussi comme conscience de l'histoire et de la vie.

On le voit mieux dans l'ode «Nell'annuale della fondazione di Roma» (dont le premier titre était: «Pe 'l natalizio MMDCLXXX di Roma»), titre plus ouvertement allusif, parce que l'indication précise de l'année soulignait non seulement une continuité spirituelle mais la possibilité concrète d'une renaissance: renaissance de la déesse Rome grâce à sa fille libératrice). Le poète exalte la romanité universelle et le triomphe du peuple d'Italie:

*il tuo trionfo, popol d'Italia,
su l'età nera, su l'età barbara,
su i mostri onde tu con serena
giustizia farai franche le genti.*

A vrai dire l'idée de *popolo d'Italia* est trompeuse; si elle fut sacrée pendant les années de préparation et de lutte, et si elle dominait, souveraine, dans le haut esprit républicain de Mazzini, dans les institutions de l'Italie unifiée, elle ne fut plus qu'un nom vide ou presque. L'histoire du peuple d'Italie est écrite dans d'autres livres que ceux des éditions officielles de l'Etat nouveau. Mais ce qui intéresse ici ce sont les autres mots de la citation: *età nera, età barbara, mostri* est une trilogie synonymique qui désigne les siècles sombres du moyen âge barbare, la superstition reli-

gieuse, la mortification chrétienne (de nombreux documents de la littérature de cette époque-là justifient cette interprétation). La victoire se réalisera dans le symbole du Soleil, c'est-à-dire avec la renaissance de la romanité classique et païenne:

*Pigri terror de l'evo medio, prole
Negra de la barbarie e del mistero,
Torme pallide, via! Si leva il sole,
E canta Omero.*

Les symboles sont très simples, et au fond l'idéologie aussi (l'histoire en devenir est un peu moins simple), plus proclamée que démontrée: c'est le refus radical et tenacement féroce non seulement du cléricisme mais plus encore de l'esprit chrétien. Et c'est en même temps une tentative ferme de restaurer le naturalisme païen, présenté comme expression de joie et de force, symbolisé par le soleil qui féconde et par la terre mère de moissons (et en l'occurrence de héros). En réalité on pouvait proposer aux hommes modernes, par le biais d'une opération archéologique, les apparences du classicisme et non pas l'âme. L'âme en effet était autre, c'était l'âme froide, superbe, arrogante de la science matérialiste du positivisme. Nombreuses furent les équivoques, mais l'histoire est belle pour cela aussi. Les *Odi barbare* de Carducci (1877) furent saluées comme le chant nouveau de la foi classique, païenne, positive.

Nel Carducci non hai soltanto la forma poetica, ma la protesta magnanima della natura contro le demenze ascetiche della grazia. È qui la parte eternamente sana e scientifica dell'antichità, la quale, mortificata dall'intermittenza medioevale, continuò nella Rinascenza, rifecondandosi dalle scoperte della ragione contemporanea. Chiamatelo, se vi piace, epicureo questo poeta che in una cattedrale si commove per la dolce beltà di Lidia, che in un'ora del vespero inneggia a Lileo, l'eterno giovine, che ripensando a Roma creatrice della civiltà mediterranea si ribella contro il galileo che gittolle in braccio una sua croce e disse: Portala e servi. Ma in questa ribellione contro i giochi superstiti del medio-evo si contiene la miglior parte della coscienza moderna: ed era già tempo che la lirica l'interpretasse; era tempo che i nostri poeti contemporanei si spopassero da una vecchia fede tramontata per sempre (Emilio Trezza).

Mais il y avait autre chose. La polémique contre le christianisme et l'exaltation du monde classique païen se teintaient aussi

de nuances racistes et antisémites. Carducci se désolait du fait que la «nobile razza ariana» eût été contrainte de subir une religion sémite («L'efod levitico / la diva Roma oscura»), et qu'un ténébreux «semitico nume» eût pris la place de Phébus Apollon et de Vénus (le Soleil et l'Amour; et, ne l'oublions pas, *Roma est Amor*: «e tu da i sette colli protendi, o Roma, le braccia / a l'amor che diffuso splende per l'aure chete»). Les odes barbares représentaient, selon le jugement même de l'auteur, «le sublimi idealità della nostra razza». Et cette race païenne et classique aurait rayonné dans le futur, si l'histoire avait pu consacrer par les faits les paroles qu'Alberto Mario écrivit à propos de certains poèmes de Carducci:

Sono non solo la rivendicazione della terra sul cielo, non solo l'abolizione di tutta la tetraggine medioevale del cristianesimo — inveterata malattia di fegato del mondo civile — ma il sereno e pieno e soddisfatto possesso della vita terrestre, contentezza che deriva dal possesso della chiave de' suoi segreti e delle sue leggi. E a cagione di questa chiave c'è nelle Odi Barbare la lietezza greca senza le annesse fisime soprannaturali. E in tale lietezza scientifica vivrà l'umanità nuova.

Ce sont des paroles péremptoires, triomphalistes, intimidatrices aussi. En affirmant la supériorité de la connaissance scientifique purement matérielle et matérialiste sur la persuasion de la foi religieuse, on établissait une élite d'esprits éclairés. Le progrès scientifique et technique leur permettait de redécouvrir les racines confiantes de la nature païenne, écartant ceux qui, indépendamment de leur classe sociale, se montraient partisans des pratiques sentimentales et irrationnelles. (Et ce n'est pas sans raisons que dans un livre qui connut beaucoup de succès dans ces années-là — et jusqu'à la seconde guerre mondiale — et qui s'adressait aux enfants en âge scolaire, on ne parle jamais de religion; je pense à *Cuore* d'Edmondo De Amicis.)

Au nom de la tradition classico-païenne (qui était un mythe plus qu'une tradition) on niait une autre tradition (vraiment authentique celle-ci), qualifiée de molle et vulgaire (l'accusation de vulgarité adressée au catholicisme n'était pas chose nouvelle). D'ailleurs c'est une caractéristique propre à chaque élite intellectuelle d'accentuer les différences. Et si l'on croit que ces différences siègent dans l'homme pour des raisons génétiques (rappeler Lombroso serait bien trop facile), alors le racisme, le colonialisme, les discriminations et les privilèges appartiennent à l'ordre

naturel des choses et ne peuvent en appeler à aucun tribunal historique.

Mais revenons un pas en arrière pour reconnaître que, lorsque la polémique injuste et la présomption scientifique du «néo-illuminisme» matérialiste se calmaient, la tradition romaine pouvait alors récupérer les valeurs de la vérité historique: la tradition de la romanité qui traverse les siècles, atténuée les aspérités barbares et éclaire les ombres des esprits, qui est conservée par le christianisme pendant les siècles du haut moyen âge et qui reflue dans la commune libre. Telles sont les pensées que Carducci exalta avec des mots solennels et illustra par des documents sûrs lors du discours pour l'anniversaire du Studio de Bologne (1888); à celui qui célébrait les gloires de l'université la plus ancienne et de la tradition du droit romain la plus authentique, on ne pouvait nier le souffle d'une grande éloquence:

Certamente della tradizione romana la scuola di Bologna ebbe la forza al nobilissimo ufficio che esercitò, ebbe l'indole, come direbbesi oggi, d'internazionalità, che nel medio evo era tuttavvia romanità.

...

O Italia, o patria: nei crucci del servaggio piacque ripensarti in atto di liberare dai sette colli il volo delle aquile vittoriose su tutte le genti; ma forse che tu fosti più umanamente bella qui in Bologna, quando a quelle stesse genti che ti avevano oppressa tu rilevata aprivi con la lingua dell'antico imperio le fonti della civiltà nuova e liberandole dal giogo della barbarie persuadevi loro la gloria di rifarsi romane.

La mesure de l'histoire et la prudence de l'intelligence ne peuvent toutefois rendre chair et voix aux fantômes, sinon par l'illusion du sujet et la supercherie de l'objet. Mais l'illusion est un doux remède qui fait oublier les signes du déclin. Peu de gens peut-être virent à ce moment-là (et ceux-là trouvèrent faible audience) que les quatre chevaux immaculés du rêve poétique ployés par le triomphe sur les pierres de la Voie Sacrée, se métamorphosaient tragiquement en saisissants chevaux de l'Apocalypse.

La dernière décennie du XIX^e siècle vit la détérioration rapide des symboles de l'Italie unifiée, bien que les aigles de Rome n'eussent pas encore leur nid sur les tours de Trente et de Trieste. On pouvait lire le changement, par exemple (mais nombreux étaient

les signes) dans la naissance de groupements politiques étrangers aux idées du Risorgimento, et qui de surcroît contestaient la nature même de l'Etat nouveau. On pouvait le lire dans les pages de l'Encyclique *Rerum novarum* et dans les agitations mêmes du Modernismo; on pouvait le lire jusque dans la tentative des classes les plus fortes de léguer leur propre immortalité aux arabesques funèbres et sensuelles de l'Art nouveau.

Au début des années quatre-vingt-dix paraît un texte qui semble presque narguer la dissolution du monde sérieux et engagé du siècle finissant. Ecrit en une langue hors de l'histoire de la langue, il raconte les aventures de personnes et de choses qui, croirait-on, sont sans nom et sans lieu (ironie des significations et des signifiants): c'est le *Falstaff* d'Arrigo Boito mis en musique par Giuseppe Verdi. Je m'arrête à écouter une fois de plus le final. Les deux jeunes amoureux Nannetta et Fenton couronnent leur rêve par le truchement d'une farce faite au détriment de l'autorité paternelle. L'intrigue n'est guère significative, c'est de la vieille histoire usée; mais c'est absolument inédit dans les livrets transposés en musique par Verdi, où le père représente toujours l'autorité, la tradition, l'ordre (le «système», comme on dirait aujourd'hui) face auquel on peut mourir mais jamais vaincre. Et Verdi revêt l'épisode de notes douces et mélancoliques (ironiques?) selon une forme de tradition noble: le menuet, dernier rayon de soleil à jamais pâli. Et après, lorsqu'on découvre la farce et qu'éclate l'hilarité générale, alors la morale (qui semble désinvolte, mais qui en réalité veut donner du relief à l'insécurité de la raison humaine et à la vérité historique) se camoufle sous une autre forme admirable de la tradition, la fugue, qui se déroule et s'enroule sur ces paroles:

*Tutto nel mondo è burla.
L'uomo è nato burlone,
La fede in cor gli ciurla,
Gli ciurla la ragione.
Tutti gabbati! Irride
L'un l'altro ogni mortal.
Ma ride ben chi ride
La risata final.*

Quelques années plus tard (que l'on pardonne l'image baroque et extravagante), les chevaux de l'Apocalypse et non ceux du triomphe romain auraient ri.

Gianni A. PAPINI.